

Ministério do Turismo, Secretaria de Estado da Cultura
e Santander apresentam a Bienal 12 de Artes Visuais.

BIENAL12



SEMINÁRIO INTER NACIONAL

**FEMI
NINO (S)**

VISUALIDADES,
AÇÕES E AFETOS

CONTRA O CÂNONE

ARTE, FEMINISMO(S) E ATIVISMOS SÉCULOS XVIII A XXI

SEMINÁRIO INTERNACIONAL

Instituições organizadoras

Fundação Bienal do Mercosul – Bienal 12 Porto Alegre

Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS

Curso de Artes Visuais, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, UERGS

Center for Latin American Visual Studies, The University of Texas at Austin, CLAVIS / UT

Realização

Fundação Bienal do Mercosul

A história da arte foi escrita a partir de pontos de vista e gostos que constituíram o cânone predominantemente patriarcal da arte. Como perguntaram e destacaram as Guerrilla Girls: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? Apenas 6% dos artistas do acervo são mulheres, mas 60% dos nus são femininos”. Este coletivo de artistas formado nos Estados Unidos em 1985 nos oferece gráficos com porcentagens que caracterizam as coleções e as exposições de todos os museus do mundo. Apesar de sua maioria demográfica, as mulheres são marginalizadas no mundo da arte. De diversas maneiras as artistas fizeram intervenções na lógica que articula

o cânone da arte. Em primeiro lugar o fizeram sutilmente; atualmente seus apontamentos e ações tomaram força, acompanhando, amplificando e ativando a crescente onda do feminismo internacional.

Transformar o mundo através da arte:

tal é o desejo que alimentou o ativismo artístico durante o longo século XX. O ativismo feminista é, principalmente, a voz de um desacato generalizado em relação ao poder masculino que regula o estado do mundo e da arte. Um ativismo que opera a partir da realização de imagens, ações ou discursos críticos que intervêm nas formas do poder para erodi-lo. Interferem quando participam das lutas sociais ou quando se manifestam sobre a invisibilização das mulheres no mundo

da arte. Ao menos desde o século XVIII encontramos vozes dissidentes. Vozes que se posicionam sobre o estatuto da mulher em geral, sobre as normativas de gênero e sexualidade e sobre as mulheres artistas em particular. Em uma arqueologia da cultura do Ocidente recortam-se os comentários sobre arte que podem ser encontrados nos escritos de Germaine de Staël, Élisabeth Vigée-Lebrun, Marie d'Agoult, ou B., atentas à instrução das mulheres em função de sua emancipação e inclusive, como se pode acompanhar nos escritos de Johanna von Haza, a um questionamento das identidades de gênero e de raça.

Desde o final dos anos sessenta o feminismo inscreveu um capítulo específico e radical na arte do pós-guerra. Trata-se de propostas estéticas cujas estratégias romperam as bases patriarcais do gosto para trabalhar a partir de fazeres e materiais não hierarquizados no repertório da grande arte (tecidos, rendas, bordados, cerâmicas, porcelanas, vernizes e esmaltes, marginalizados pelas linguagens maiores da pintura e da escultura), ou com temas femininos (a casa, a maternidade, as substâncias tabu do corpo). Tratou-se e se trata de rebeliões da linguagem e de iconografias que se integram como zonas de investigação e como espaços de ativismo: desde a afirmação de que o pessoal é político, até as denúncias de abusos, violações, violências físicas e psicológicas contra a mulher. Trata-se

de sinais que conformam também o núcleo da agenda contemporânea, na qual é central a luta contra os feminicídios. Trata-se dos direitos sobre o próprio corpo.

A experiência do espaço *Womanhouse* em Los Angeles ou a obra de Judy Chicago ou Miriam Schapiro são as cenas e as vozes a partir das quais se ativou o feminismo artístico no início dos anos setenta. O cinema, as revistas, as pedagogias foram campos do ativismo artístico. Foram-no as imagens das artes pictóricas e escultóricas, e também a intensa politização dos corpos que se produziu a partir das performances, da fotografia ou do vídeo em artistas como Esther Ferrer, Mónica Mayer, Maris Bustamante, Lea Lublin ou Josely Carvalho. A psicanálise freudiana ou lacaniana, a sociologia, em articulação com as sucessivas agendas do feminismo, formaram os campos de conhecimento a partir dos quais atuaram para desarmar os estereótipos sobre a mulher e o binarismo. Cartazes urbanos, estênceis, estatísticas, são as linguagens gráficas a partir das quais deram e dão visibilidade a suas ações na esfera pública. No ativismo feminista contemporâneo podemos mencionar as exposições de Ciu Xiuwen e Cui Guang Xia na China, as estratégias das Pussy Riots na Rússia, as Mujeres Públicas ou Nosotras Proponemos na Argentina, as Trabajadoras del Arte y la Cultura no Chile, a carta coletiva "We are not surprise" nos Estados Unidos, a carta sobre o machismo no festival de

fotografia de Arlés na Europa, a obra de Lady Skollie contra as violações na África do Sul, o graffiti de Panmela Castro sobre os altos índices de violência contra as mulheres nas ruas do Rio de Janeiro, ou o ativismo negro e feminista levado adiante desde os anos setenta por Suely Carneiro em São Paulo.

Existe um intenso e crescente ativismo curatorial que se centra em exposições que contribuem para gerar corpus de obras de artistas invisibilizadas pelas histórias da arte e mapas globais ou regionais que permitem dar corpo a uma história da arte que contesta àquela dominante, baseada em uma tradição na qual artistas homens constituem de 80 a 90% do relato principal – porcentagem que apenas recentemente começa a mudar, precisamente, a partir do ativismo artístico feminista. Aquilo que na década das mulheres (1975-1985) não chegou a se modificar começa a dar sinais de uma transformação.

Desde os anos 70 é crescente o ativismo artístico vinculado a estéticas lésbicas, gay, trans, queer/cuir centradas em sexualidades fluídas, em corpos feminilizados e na problematização dos essencialismos. São visíveis em grupos como Chaclacayo ou no Museo Travesti de Giuseppe Campuzano, ambos no Peru ou nas propostas de Jota Mombaça no Brasil. Estéticas lésbicas, gay, trans, intersexuais, inclui-se na denominação proposta

como feminismo(s): o feminino ou feminilizado como o outro excluído e marginalizado.

Estas menções apenas começam a desenhar um marco de referência sobre uma cena que se expande na contemporaneidade e cujos casos específicos este seminário tem como propósito cartografar e investigar.

O seminário propõe:

1. **Analisar estudos de casos (por exemplo, a análise de um único trabalho baseado em uma investigação em fontes e arquivos)** para revelar pontos de contato e de divergência entre as estratégias seguidas por feminismo(s) artísticos comparáveis.
2. **Propor genealogias e mapas de feminismo(s)** locais, regionais e globais.
3. **Compartilhar enfoques teóricos e metodológicos** que permitam visualizar a especificidade destas intervenções e suas negociações com a cultura dominante.
4. **Debater as transformações que se produziram nos últimos anos** a partir de exposições de artistas mulheres ou centradas em agendas queer/cuir/trans, bem como as reações que produziram sob a forma de adesões, manifestações ou distintas formas de censura.

CONTRA EL CANON

ARTE, FEMINISMO(S) Y ACTIVISMOS SIGLOS XVIII A XXI

SEMINÁRIO INTERNACIONAL

Instituciones organizadoras

Fundação Bial do Mercosul – Bial 12 Porto Alegre

Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS

Curso de Artes Visuais, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, UERGS

Center for Latin American Visual Studies, The University of Texas at Austin, CLAVIS / UT

Realización

Fundação Bial do Mercosul

La historia del arte ha sido escrita desde miradas y gustos que constituyeron el canon predominantemente patriarcal del arte. Como preguntaron y señalaron las Guerrilla Girls: “As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? Apenas 6% dos artistas do acervo são mulheres, mas 60% dos nus são femininos” (“¿Las mujeres precisam estar desnudas para entrar em el Museo de Arte de San Pablo? Apenas el 6% de los artistas del acervo son mujeres, pero más del 60% de los desnudos son femininos). Este colectivo de artistas formado en los Estados Unidos en 1985, nos brinda gráficas con porcentajes que caracterizan las colecciones y las exposiciones de todos los museos del mundo. A pesar de su mayoría demográfica,

las mujeres son marginalizadas en el mundo del arte. De diversas maneras las artistas intervinieron la lógica que articula el canon del arte. Primero lo hicieron sutilmente; actualmente sus señalamientos y acciones han tomado fuerza, acompañando, amplificando y activando la creciente ola del feminismo internacional.

Transformar el mundo a través del arte: tal es el deseo que alimentó el activismo artístico durante el largo siglo XX. El activismo feminista es, principalmente, la voz de un desacato generalizado respecto del poder masculino que regula el estado del mundo y del arte. Un activismo que opera desde la realización de imágenes, acciones o discursos críticos que intervienen en las formas del poder para erosionarlo.

Interfieren cuando participan de las luchas sociales o cuando se manifiestan sobre la invisibilización de las mujeres en el mundo del arte. Al menos desde el siglo XVIII encontramos voces disidentes. Voces que toman posición sobre el estatuto de la mujer en general, sobre las normativas de género y sexualidad, y sobre las mujeres artistas en particular. En una arqueología de la cultura de Occidente, se recortan los comentarios sobre arte que pueden encontrarse en los escritos de Germaine de Staël, Élisabeth Vigée-Lebrun, Marie d'Agoult, o B., atentas a la instrucción de las mujeres en función de su emancipación e incluso, como puede seguirse en los escritos de Johanna von Haza, a un cuestionamiento a las identidades de género y de raza.

Desde fines de los años sesenta el feminismo artístico inscribió un capítulo específico y radical en el arte de posguerra. Se trata de propuestas estéticas cuyas estrategias arrebataron las bases patriarcales del gusto para trabajar desde haceres y materiales desjerarquizados en el repertorio del gran arte (tejidos, puntillas, bordados, cerámicas, porcelanas, brillos, esmaltes, marginados por los lenguajes mayores de la pintura y la escultura), o con temas femeninos (la casa, la maternidad, las sustancias tabuadas del cuerpo). Se trató y se trata de rebeliones del lenguaje y de iconografías que se integran como zonas de investigación y como espacios de activismo: desde la afirmación de que lo personal

es político, hasta las denuncias de abusos, violaciones, violencias físicas y psicológicas contra la mujer. Se trata de temas que conforman también el núcleo de la agenda contemporánea, en la que es central la lucha contra los feminicidios. Se trata de los derechos sobre el propio cuerpo.

La experiencia del espacio Womanhouse en Los Angeles o la obra de Judy Chicago o Miriam Schapiro son las escenas y las voces desde las que se activó el feminismo artístico en los tempranos años setenta. El cine, las revistas, las pedagogías, fueron campos del activismo artístico. Lo fueron las imágenes de las artes pictóricas y escultóricas, y también la intensa politización de los cuerpos que se produjo desde las performances, la fotografía o el video en artistas como Esther Ferrer, Mónica Mayer, Maris Bustamante, Lea Lublin o Josely Carvalho. El psicoanálisis freudiano o lacaniano, la sociología, en articulación con las sucesivas agendas del feminismo, conformaron los campos de conocimiento desde los que actuaron para desarmar los estereotipos sobre la mujer y el binarismo. Afiches urbanos, stencils, estadísticas, son los lenguajes gráficos desde los que dieron y dan visibilidad a sus acciones en la esfera pública. En el activismo feminista contemporáneo podemos mencionar las exposiciones de Ciu Xiuwen y Cui Guang Xia en China, las estrategias de las Pussy Riots en Rusia, las Mujeres Públicas o Nosotras Proponemos en Argentina,

las Trabajadoras del Arte y la Cultura en Chile, la carta colectiva “We are not surprised” en los Estados Unidos, la carta sobre el machismo en el festival de fotografía de Arlés en Europa, la obra de Lady Skollie contra las violaciones en Sudáfrica, el graffiti de Pamela Castro sobre los altos índices de violencia contra las mujeres en las calles de Río de Janeiro, o el activismo negro y feminista que desde los años setenta lleva adelante Suely Carneiro en São Paulo.

Existe un intenso y creciente activismo curatorial que se centra en exposiciones que contribuyen a generar corpus de obras de artistas invisibilizadas por las historias del arte y mapas globales o regionales que permiten dar cuerpo a una historia del arte que contesta a aquella dominante, basada en un recorrido en el que los artistas varones constituyen el 80 o el 90% del relato principal –porcentaje que sólo recientemente comienza a cambiar, precisamente, a partir del activismo artístico feminista. Aquello que en la década de las mujeres (1975-1985) no llegó a modificarse, comienza a dar signos de una transformación.

Desde fines de los 70 es creciente el activismo artístico vinculado a estéticas lesbianas, gay, trans, queer/ cuir centradas en sexualidades fluidas, en cuerpos feminizados y en la problematización de los esencialismos. Son visibles en grupos como Chaclacayo o en el Museo Travesti de Giuseppe Campuzano, ambos en Perú o en las propuestas de Jota

Mombaça en Brasil. Estéticas lésbicas, gay, trans, intersexuales, se incluyen en la denominación propuesta como feminismo(s): lo femenino o feminizado como el otro excluido y marginalizado.

Estas menciones sólo apuntan a diseñar un marco de referencia sobre una escena que se expande en la contemporaneidad y cuyos casos específicos este seminario tienen como propósito cartografiar e investigar.

El seminario propone:

1. **Analizar estudios de casos (por ejemplo, el análisis de un solo trabajo basado en una investigación en fuentes y archivos) para revelar puntos de contacto y de divergencia entre las estrategias seguidas por feminismo(s) artísticos comparables.**
2. **Proponer genealogías y mapas de feminismo(s) locales, regionales y globales.**
3. **Compartir enfoques teóricos y metodológicos que permitan visualizar la especificidad de estas intervenciones y sus negociaciones con la cultura dominante.**
4. **Debatir las transformaciones que se han producido en los últimos años a partir de exposiciones de artistas mujeres o centradas en agendas queer/cuir/trans, tanto como las reacciones que estas produjeron en forma de adhesiones, manifestaciones o distintas formas de censura.**

AGAINST THE CANON

ART, FEMINISM(S) AND ACTIVISMS XVIII TO XXI CENTURIES

INTERNATIONAL SEMINAR

Organizing Institutions

Fundação Bienal do Mercosul – Bienal 12, Porto Alegre

Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS

Curso de Artes Visuais, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, UERGS

Center for Latin American Visual Studies, The University of Texas at Austin, CLAVIS / UT

Realization

Fundação Bienal do Mercosul

The history of art has been written from perspectives and tastes that constituted a predominantly patriarchal canon of art. As the Guerilla Girls asked and pointed out: “Do women have to be naked to get into the Museum of Art of São Paulo? Only 6% of the artists in the collection are women, but 60% of the nudes are female.” This artist collective, formed in the United States in 1985, offers us posters with percentages that characterize the collections and exhibitions of all the museums of the world. Women are marginalized in the art world despite forming the demographic majority. In their different ways, feminist artists have intervened in the logic that articulates the canon of art. At first, they did so subtly; at the moment, their accusations and actions have

taken force, accompanying, amplifying and activating the growing wave of international feminism.

To transform the world through art: such is the desire that fueled artistic activism during the long twentieth century. Feminist activism is, mainly, the voice of a general contempt for the male power that regulates the state of the world and art. It is an activism that operates from the realization of images, actions and critical discourses that intervene on the forms of power to erode it. We hijack this system when we participate in social struggles or when we render the invisibility of women in the art world visible. Since at least the eighteenth century we can find dissenting voices. They are voices that take a position

on the status of women in general, on gender and sexuality regulations and on women artists in particular. Performing an archeology of Western culture, comments on art can be found in the writings of Germaine de Staël, Élisabeth Vigée-Lebrun, Marie d'Agoult or B., attentive to the instruction of women based on their emancipation and even, as can be seen in the writings of Johanna von Haza, a questioning of gender and race identities.

Since the late 1960s, feminist artists have inscribed a specific and radical chapter in postwar art. Their aesthetic proposals strategically stirred the patriarchal bases of taste and connoisseurship to work with techniques and materials sidelined by the hierarchical repertoire of Great Art (textiles, lace, embroidery, ceramics, porcelain, glitter, enamel--all marginalized by the dominant vocabulary of painting and sculpture), or with feminine themes (domestic space, maternity, abject body fluids). Feminist artists have staged rebellions of language and of iconography as spaces of activism: from the affirmation that the personal is political, to the denouncement of abuses, rapes and physical and psychological violence against women. These revolts form the core of the contemporary agenda, in which the fight against femicides is central, as are rights over one's body.

The experience of the Womanhouse space in Los Angeles and the work

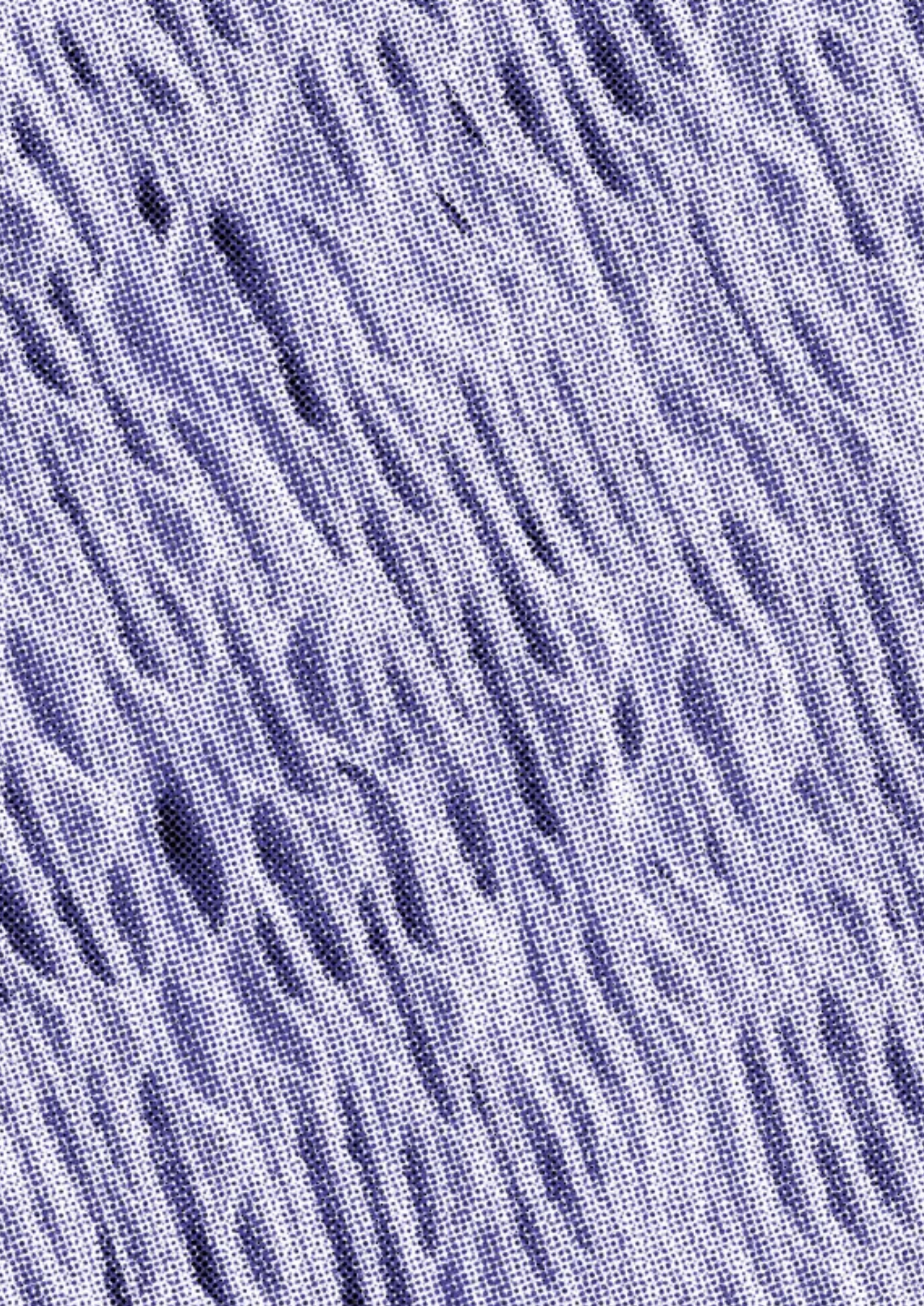
of Judy Chicago or Miriam Schapiro are just some of the scenes and the voices from which artistic feminism was activated in the early Seventies. Films, magazines and pedagogies were fields of artistic activism. So was the iconography deployed in the pictorial and sculptural arts, as was the intense politicization of bodies that took place in performance, photography and video by artists like Esther Ferrer, Mónica Mayer, Maris Bustamante, Lea Lublin and Josely Carvalho. Freudian and Lacanian psychoanalysis and sociology, co-articulated with the successive agendas of feminism, shaped fields of knowledge from artists working to dismantle stereotypes about women and gender binarism. They gave and continue to give visibility to their actions in the public sphere with an urban graphic language of posters, stencils and statistics. In contemporary feminist activism we can mention the exhibitions of Ciu Xiuwen and Cui Guang Xia in China, the strategies of the Pussy Riots in Russia, the *Mujeres Públicas* o *Nosotras Proponemos* in Argentina, the *Trabajadoras del Arte y la Cultura* in Chile, the open letter to the art world "We are not surprised" from the United States, the open letter about *machismo* at the Arles photography festival in Europe, the work of Lady Skollie against the rapes in South Africa, the graffiti of Pamela Castro about the high rates of violence against women in the streets of Rio de Janeiro, or the black and feminist activism carried out by Suely Carneiro in São Paulo since the 1970s.

Since the late 1970s, artistic activism linked to lesbian, gay, trans/intersex, queer/*cuir* aesthetics, focused on fluid sexualities, on feminized bodies and on the problematization of essentialisms, has been growing. They are visible in groups such as Chaclacayo or in the Museo Travesti of Giuseppe Campuzano, both in Peru, or in the proposals of Jota Mombaça in Brazil. These aesthetics are part of the proposed denomination of feminism: the feminine, the feminized, or any other marked body in the hetero-patriarchal regime of capitalism.

There is presently an intense and growing curatorial activism that focuses on exhibitions that contribute to the creation of a corpus of works of artists made invisible by art histories, and by mapmaking at global or regional scales. This corpus can counter dominant narratives in which male artists constitute 80-90% of the story--a percentage that only recently began to change, precisely, from feminist artistic activism.

The seminar proposes:

1. **Analyze case studies (for example,** the analysis of a single work based on research in primary sources and archives) to reveal points of contact and divergence between the strategies followed by comparable artistic feminism(s).
 2. **Propose critical genealogies and** maps of local, regional and global feminism(s).
 3. **Share theoretical and** methodological approaches that allow us to visualize the specificity of these interventions and their negotiations with the dominant culture(s).
 4. **Discuss the transformations that** have occurred in recent years from exhibitions of women artists or focused on queer/*cuir* and trans subjectivities, as well as the reactions they produced in the form of debate, demonstrations or different forms of censorship.
-



Introdução

O seminário Internacional foi concebido como um espaço de investigação e intercâmbios críticos paralelo a exposição da Bienal 12. O evento iria ocorrer em abril de 2020 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mas devido a pandemia do Covid-19, a quarentena e o cenário de isolamento que levou ao fechamento de grande parte dos museus e universidade do mundo, tanto a Bienal 12 quanto o Seminário Internacional tiveram que ser suspensos. A Bienal 12 migrou para o formato digital, que permitiu que as obras, os textos publicados no Jornal, as proposições do programa pedagógico, os encontros entre artistas e curadores, tanto como os testemunhos das e dos artistas participantes, em tempo presente, na arena de debates que provocou um cenário crítico da saúde global.

Nesta publicação digital e dentro do mesmo espírito de intervenção em tempo presente, apresentamos o Seminário Internacional. Os debates que antecipamos não ocorrerão a partir do contato entre os pesquisadores, mas a publicação permitirá uma leitura criteriosa de suas contribuições e uma troca entre leitores e autores que podem ser contatados diretamente por e-mail. O Seminário Internacional reúne os textos nas línguas em que foram escritos, que são aqueles em que se desenvolvem principalmente os estudos sobre arte na América Latina.

O trilinguismo amplia a possibilidade de expandir e conhecer o estado atual das pesquisas sobre a arte da região. Promovemos esta publicação porque entendemos que esses textos contribuem para uma reflexão crítica sobre o estado da arte atual na América Latina. Também porque confiamos que a análise dos processos históricos, assim como os que ocorrem na atualidade, contribuem para a imaginação de futuros possíveis.

Andrea Giunta, Curadora Geral Bienal 12, Universidad de Buenos Aires

Dorota Biczal, Curadora Adjunta Bienal 12, University of Houston

Fabiana Lopes, Curadora Adjunta Bienal 12, New York University

Igor Simoes, Curador Pedagógico Bienal 12, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Daniela Kern, Vice-diretora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Carmen Lucía Capra, Professora Adjunta, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

George Flaherty, Diretor, Center for Latin American Visual Studies, University of Texas at Austin

Adele Nelson, Director Associado, Center for Latin American Visual Studies, University of Texas at Austin

Introducción

El Seminario Internacional fue concebido como espacio de investigación e intercambios críticos paralelo a la exposición de la Bienal 12. Iba a realizarse en abril de 2020 en la Universidad Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, pero debido a la pandemia del Covid-19 con el consecuente escenario de cuarentena y aislamiento que llevó a cerrar gran parte de los museos y universidades del mundo, tanto la Bienal 12 como el Seminario Internacional debieron suspenderse. La Bienal 12 migró al formato digital, lo que permitió que las obras, los textos que se publicaron en el Jornal, las proposiciones del programa pedagógico, los encuentros entre artistas y curadores, tanto como los testimonios de las y los artistas participasen, en tiempo presente, de la arena de debates que provocó el escenario crítico sanitario global. En esta publicación digital, y dentro del mismo espíritu de intervención en tiempo presente, presentamos el Seminario Internacional. Los debates que anticipábamos no van a producirse desde el contacto entre investigadores, pero la publicación permitirá una lectura atenta de sus contribuciones y un intercambio entre lectores y autores a los que pueden contactar en forma directa por correo electrónico. El Seminario Internacional reúne los textos en las lenguas en las que fueron escritos, que son aquellas en las que principalmente se

desarrollan los estudios sobre el arte en América Latina. El trilingüismo amplía la posibilidad de expandir y conocer el estado actual de la investigación sobre el arte de la región. Impulsamos esta publicación porque entendemos que estos textos contribuyen a una reflexión crítica sobre el estado actual del arte en América Latina. También porque confiamos en que el análisis de los procesos históricos, tanto como de los que se producen en tiempo presente, contribuyen a la imaginación de posibles futuros.

Andrea Giunta, Curadora General
Bienal 12, Universidad de Buenos Aires

Dorota Biczal, Curadora Adjunta Bienal
12, University of Houston

Fabiana Lopes, Curadora Adjunta Bienal
12, New York University

Igor Simoes, Curador Pedagógico
Bienal 12, Universidade Estadual do Rio
Grande do Sul

Daniela Kern, Vice-directora do
Instituto de Artes da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul

Carmen Lucía Capra, Profesora Adjunta,
Universidade Estadual do Rio Grande
do Sul

George Flaherty, Director, Center
for Latin American Visual Studies,
University of Texas at Austin

Adele Nelson, Director Asociado,
Center for Latin American Visual
Studies, University of Texas at Austin

Introduction

The International Seminar was conceived as a space for research and critical exchange parallel to the exhibition of Biennial 12. It was to be held in April 2020 at the Federal University of Rio Grande do Sul, UFRGS, but due to the Covid-19 pandemic and consequent scenario of quarantine and isolation that led to the closure of most museums and universities in the world, both Biennial 12 and the International Seminar had to be suspended. Biennial 12 migrated to a digital format, which allowed the artworks, the texts published in the Journal, the proposals of the pedagogical program, the meetings between artists and curators, as well as the testimonies of participating artists, to intervene in the arena of debates that the urgent global health crisis provoked. As with this digital project, and in the same spirit of immediate intervention, we present the International Seminar. The debates that we anticipated will not come out of direct contact among researchers, but this publication will allow an attentive reading of their contributions, and an exchange between readers and authors who may potentially communicate via email. The International Seminar brings together the texts in the languages in which they were written, which are those in which studies of art in Latin America are mainly articulated. Trilingualism broadens the possibility of expanding and learning about the

current state of scholarly research on art in the region. We are launching this publication because we understand that these texts contribute to a critical reflection on the contemporary status of art in Latin America. Also, because we trust that the analysis of historical processes, as well as those that occur in the present time, contribute to the imagination of possible futures.

Andrea Giunta, General Curator,
Biennial 12, University of Buenos Aires

Dorota Biczal, Assistant Curator
Biennial 12, University of Houston

Fabiana Lopes, Assistant Curator
Biennial 12, New York University

Igor Simoes, Pedagogical Curator,
Biennial 12, Universidade Estadual do
Rio Grande do Sul

Daniela Kern, Vice-Director of the
Institute of Arts of the Federal
University of Rio Grande do Sul

Carmen Lucía Capra, Assistant
Professor, Universidade Estadual do
Rio Grande do Sul

George Flaherty, Director, Center
for Latin American Visual Studies,
University of Texas at Austin

Adele Nelson, Associate Director,
Center for Latin American Visual
Studies, University of Texas at Austin

ÍNDICE GERAL

- 1 **Olhares sobre o passado e sobre o presente.**
Genealogias e casos específicos de ativismo artístico entre os séculos XVIII e XXI. 18
- 2 **Feminismos interseccionais -**
Feminismos negros no mundo da arte. 115
- 3 **Feminismos da igualdade e da diferença.**
Gueto ou inclusão mas histórias da arte? 139
- 4 **Questionar o cânone.**
O conceito de qualidade como ideograma. 108
- 5 **Ativismos da imagem.**
Ações dentro e fora do museu: intervenções urbanas, pôsteres, estêncis, entrevistas, tecidos e bandeiras. 210
- 6 **Ativismo curatorial.**
As exposições como estratégias de historização e de visibilização. 302
- 7 **Ativismo acadêmico.**
Estratégias das histórias da arte feministas desde o estudo de caso aos mapas e genealogias. 356
- 8 **Ativismos e pedagogias.**
Academia, currículos, cursos e seminários, o poder das bibliografias. 417
- 9 **Ativismos ecológicos:**
arte, artistas e feminismos. . . . 438
- 10 **Ativismos editoriais:**
revistas, livros, ensaios. Escrever para transformar. . . . 455
- 11 **Ativismos do texto:**
manifestos, compromissos, cartas, declarações. 475
- 12 **Ativismos e redes internacionais.**
Alianças para além das fronteiras. Formalizações e adesões. 485
- 13 **Ativismos dos conceitos Gênero -**
feminismo, capital simbólico, político e contextos. 494
- 14 **Polêmicas, censuras e autocensuras.**
Arte, estado, religiões. Expressões em regimes de exceção. 534

ÍNDICE GENERAL

- 1 **Miradas sobre el pasado y sobre el presente.**
Genealogías y casos específicos de activismo artístico entre los siglos XVIII y XXI. 18
- 2 **Feminismos interseccionales - Feminismos negros en el mundo del arte.** 115
- 3 **Feminismos de la igualdad y de la diferencia.**
¿Gueto o inclusión en las historias del arte? 139
- 4 **Cuestionar el canon.**
El concepto de calidad como ideologema. 108
- 5 **Activismos de la imagen.**
Acciones dentro y fuera del museo. Intervenciones urbanas: posters, stencils, maquillajes, encuestas, pañuelos, banderas. 210
- 6 **Activismo curatorial.**
Las exposiciones como estrategias de historización y de visibilización. 302
- 7 **Activismo académico.**
Estrategias de las historias del arte feministas: desde el estudio de caso a los mapas y genealogías. 356
- 8 **Activismos y pedagogías.**
Academia, curricula, cursos y seminarios: el poder de las bibliografías. 417
- 9 **Activismos ecológicos:**
Arte, artistas y feminismo. . . . 438
- 10 **Activismos editoriales:**
revistas, libros, ensayos. Escribir para transformar. 455
- 11 **Activismos del texto:**
manifiestos, compromisos, cartas, declaraciones. 475
- 12 **Activismos y redes internacionales.**
Alianzas más allá de las fronteras. Firmas y adhesiones. 485
- 13 **Activismos de los conceptos.**
Gênero - feminismo: capital simbólico, político y contextos. 494
- 14 **Polémicas, censuras y auto censuras.**
Arte, estado, religiones. Expresiones en regímenes de excepción. 534

GENERAL INDEX

- 1 **Views of the past and on the present.**
Genealogies and specific cases of artistic activism between the XVIII and XXI centuries. 18
- 2 **Intersectional Feminisms - Black Feminisms in the Art World.** 115
- 3 **Feminisms of equality and difference.**
Ghetto or inclusion in art stories? 139
- 4 **Question the canon.**
The concept of quality as ideologeme, or unit of ideology. 108
- 5 **Activism of the image.**
Actions inside and outside the museum. Urban interventions: posters, stencils, graffiti, polls, handkerchiefs and flags. 210
- 6 **Curatorial activism.**
Exhibitions as historicization and visibility strategies. 302
- 7 **Academic activism.**
Strategies of feminist art histories: from case studies to maps and genealogies. 356
- 8 **Activisms and pedagogies.**
Academia, curricula, courses and seminars: the power of bibliographies. 417
- 9 **Ecological activism:**
Art, artists and feminism. 438
- 10 **Editorial activities:**
magazines, books, essays.
Write to transform. 455
- 11 **Activism of the text:**
manifestos, commitments, letters, statements. 475
- 12 **Activism and international networks.**
Alliances beyond borders.
Signatures and accessions. 485
- 13 **Activisms of the concepts. Gender - feminism: symbolic capital, politics and contexts.** 494
- 14 **Polemics, censorship and self-censorship.**
Art, state, religions.
Expressions in exceptional regimes. 534



1

**OLHARES SOBRE O
PASSADO E SOBRE
O PRESENTE.
GENEALOGIAS E CASOS
ESPECÍFICOS DE
ATIVISMO ARTÍSTICO
ENTRE OS SÉCULOS
XVIII E XXI.**

Miradas sobre el pasado y sobre el presente.
Genealogías y casos específicos de activismo
artístico entre los siglos XVIII y XXI.

Views of the past and on the present.
Genealogies and specific cases of artistic activism
between the XVIII and XXI centuries.

Amalia Cross 20

¡Las musas se tomaron el museo! Exposiciones de artistas mujeres en el Museo Nacional de Bellas Artes durante la Unidad Popular (Santiago de Chile, 1969–1973)

The Museum Taken Over by Muses! Exhibitions histories about women artists at the Museum of Fine Art in Santiago de Chile during the Unidad Popular (Santiago de Chile, 1969–1973)

Caroline Schmidt 27

GERDA TARO: quando arte e mulher vão à guerra

GERDA TARO: when women and art go to war

Cindy Peña 34

Architectural Antropofagia: Lina Bo Bardi In-Between

Antropofagia arquitetônica: Lina Bo Bardi nas entrelinhas

Claudia Calirman 40

Aleta Valente: Superexposição

Aleta Valente: Superexhibition

Elisa Pérez Buchelli 46

Cuerpos, representaciones, acciones y politicidades: feminismos artísticos en Uruguay entre los sesenta y ochenta

Bodies, Representations, Actions and Politicities: artistic feminisms in Uruguay, 1960s – 1980s

Fabiana Faleiros 54

Leituras de sangue

Blood Reading

Fabrcia Jordão 60

A gestão de Iole de Freitas no Instituto Nacional de Artes Plásticas durante a redemocratização brasileira

The management of Iole de Freitas at the National Institute of Plastic Arts during the Brazilian re-democratization

Gillian Sneed 67

Brasil Cut-Up: Mary Dritschel's Feminist Art in Brazil, 1978–1986

Brasil Cut-Up: A arte feminista de Mary Dritschel no Brasil, 1978–1986

Maria Garganté Llanes 75

El “¿miedo a escribir?” Las mujeres artistas y la escritura en la edad moderna europea. Por un nuevo acercamiento a las fuentes y documentos para la historia del arte

The “fear of writing”? Women artists and writing in the modern european age. For a new approach to the sources and documents for the history of art

Marla Freire Smith 82

Asalto a la memoria: apuntes sobre Ensemble of women, I Festival internacional de arte de performance de mujeres, Chile

Assault on memory: notes about Ensemble of women, I International Festival of Women's Performance Art, Chile

Rita Lages Rodrigues 89

Os homens não podem falar por nós: as imagens de Helena Solberg, o feminino e os feminismos

Man cannot speak for us: Helena Solberg's images, the feminin and the feminisms

Roberta Barros 95

Possibilidades: diálogos entre artes contemporâneas, trabalho doméstico e direitos reprodutivos

Possibilities: dialogue between contemporary arts, household chores and reproductive rights

Valentina Bolcatto 101

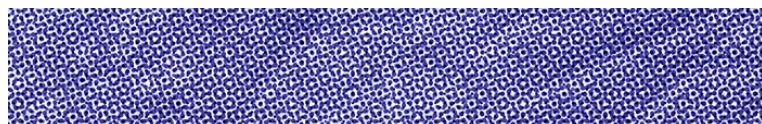
Movimientos feministas en el campo de las artes visuales. Aproximaciones a la asamblea “Entre Nosotras Proponemos”

Feminist movements in the field of visual arts. Approaches to the “Entre Nosotras Proponemos” assembly

Valentina Gutiérrez Turbay 108

El color de la lucha: arte y activismo en la obra de Clemencia Lucena

The color of struggle: art and activism in the work of Clemencia Lucena



¡LAS MUSAS SE TOMARON EL MUSEO!

EXPOSICIONES DE ARTISTAS MUJERES EN EL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DURANTE LA UNIDAD POPULAR (SANTIAGO DE CHILE, 1969–1973)

THE MUSEUM TAKEN OVER BY MUSES!

EXHIBITIONS HISTORIES ABOUT WOMEN ARTISTS AT THE MUSEUM OF FINE ART IN SANTIAGO DE CHILE DURING THE UNIDAD POPULAR (SANTIAGO DE CHILE, 1969–1973)

Resumen: Entre los años de 1969 y 1973 el Museo Nacional de Bellas Artes, en Santiago de Chile, fue objeto de una importante transformación. Se trató de un proyecto inaudito que logró darle un giro revolucionario al museo a través de una serie de exposiciones, de carácter experimental, realizadas por jóvenes artistas mujeres. En este texto se abordarán las obras que Liliana Porter, Cecilia Vicuña, Lea Lublin y Valentina Cruz realizaron en el MNBA para pensar – a partir de ellas – en una noción más radical de museología en relación con el contexto político y social de Chile durante la Unidad Popular.

Palabras clave: Artistas mujeres; Historias de exposiciones; Museos de arte; Revolución social

Abstract: *Between 1969 and 1973 the National Museum of Fine Art of Santiago was under an important transformation process. Such process made possible a revolutionary turn towards new critical perspectives of arts through a series of experimental exhibitions and happenings carried on by young women artists. In this article I will expose the works that Liliana Porter, Cecilia Vicuña, Lea Lublin and Valentina Cruz presented at the MNBA, in order to think about a “radical museology” in relation to the political and social context of Chile during the Unidad Popular.*

Keywords: *Women Artists; Exhibition Histories; Art Museums; Social Revolution*

1.

Imagínense una fiesta, o un espectáculo, donde tienen lugar experiencias que integran las distintas manifestaciones artísticas, más allá de las artes visuales, a través de la luz, el sonido y el movimiento en una liberación colectiva de los cuerpos.

Los cuerpos se mueven y bailan con música electrónica, con bandas de rock folklórico y psicodélico en vivo, mientras un grupo de mujeres vestidas de blanco se despliegan por el espacio o se suben a los pedestales como si fueran esculturas vivientes o estatuas animadas por el ritmo de la música. Y, más al fondo, se escucha

una voz ancestral interpretando cantos mapuches con toques de trutruca y ñolquín. Todo esto acompañado por múltiples lecturas de poesía y una serie de intervenciones visuales – imágenes parpadeantes, cromáticas, lumínicas y abstractas – a cargo de un colectivo interdisciplinario de artistas y científicos.

Imagínense, ahora, que todo esto ocurre en el año 1970 en el interior del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) en Santiago de Chile. A estos encuentros, denominados “Museo 70”, asistieron más de 1500 personas; un récord si se piensa que –hasta entonces– al museo no iba casi nadie. Para algunos, estos acontecimientos (Happening) lograron subvertir la idea decimonónica de museo al “desacralizar” ese templo sagrado donde habitan, o más bien, donde se encierran, las musas que “inspiran” a los artistas (hombres y blancos). Para otros, simplemente, eran espantosas “orgias colectivas” organizadas por el nuevo director, quien fue acusado de revolucionar el museo al propiciar – en los jóvenes – el consumo de drogas y poner en peligro “la integridad de las obras de arte” (SIN AUTOR, 1970, p. 12). Las antiguas esculturas de mármol habían –supuestamente– perdido alguna de sus extremidades por culpa de los jóvenes imprudentes, pero lo único que se perdió –realmente– fue la norma que regía el comportamiento de los cuerpos dentro de un museo.

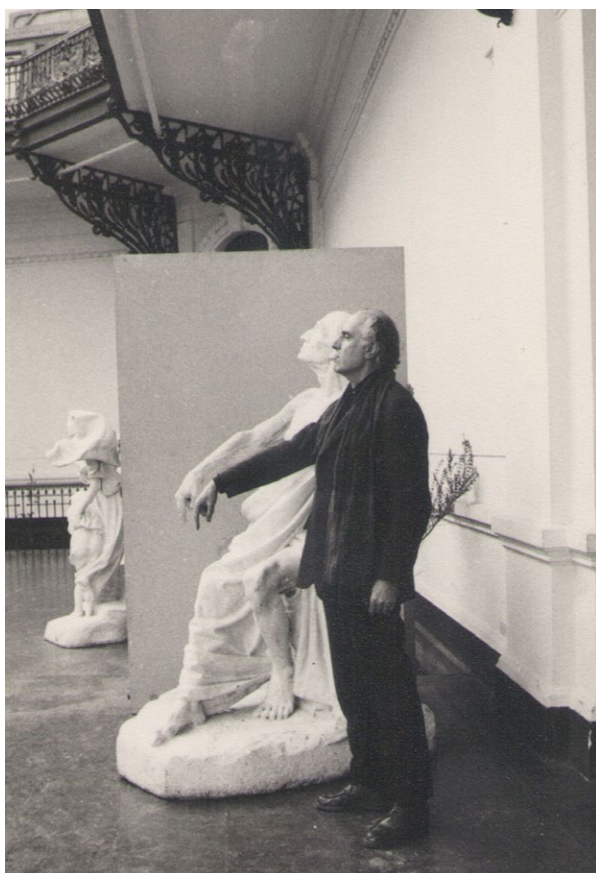
2.

Estas acciones fueron parte del programa de transformación del MNBA, concebido por el artista Nemesio Antúnez (1918–1993) y llevado a cabo durante su periodo de dirección, entre 1969 y 1973. Se trató de un proyecto inaudito que logró darle un giro revolucionario al museo y lo hizo, principalmente, a través de una serie de acontecimientos radicales. Sin ir más lejos, una de las primeras exposiciones que marcó el nuevo rumbo del museo fue la Ambientación de la arruga de Liliana Porter (1941), realizada en junio de 1969, en la Sala Forestal; un espacio recién creado que se habilitó durante la remodelación del viejo edificio, destinado a “exposiciones transitorias” de artistas jóvenes.

En esa ocasión, Liliana Porter intervino con cientos de papeles impresos con la imagen de un papel arrugado los muros de la sala, cubriéndolos de papel, envolviendo objetos, invitando a los espectadores a arrancar las hojas, para volver a arrugarlas, botarlas o hacer con ellas lo que quisieran (PÉREZ-BARREIRO, 2009). Bajo esta misma dinámica, y durante la exposición, Porter decidió intervenir las obras de la colección del MNBA, colocando sus papeles arrugados en las esculturas de mármol que estaban en el hall. El registro fotográfico da cuenta de esos acontecimientos fugaces que, de forma lúdica, aportaban irreverencia frente a la tradición de un arte que la artista

consideraba –literalmente– serio, rígido e inmóvil, como la escultura Horacio (c. 1899) de Rebeca Matte (1875–1929).

A diferencia de esta escultura, que representa a un personaje masculino apuntando con el dedo, ejerciendo poder y dando órdenes, Antúnez –como director del MNBA– no respondió al estereotipo de hombre autoritario, por el contrario, desafió a la autoridad, trabajó de manera horizontal y colaborativa, rompió con las jerarquías del arte y se ocupó de incluir a quienes habían sido marginados, entre todos ellos, a las artistas mujeres contemporáneas.



Nemesio Antúnez junto a la escultura Horacio de Rebeca Matte en el hall del MNBA, c 1971. Autoría sin identificar. Impresión fotográfica. Archivo Fundación Nemesio Antúnez

En contra del canon Antúnez decidió sacar las decenas de esculturas clásicas –algunas de mármol, otras copias de yeso– que estaban instaladas en el hall del museo desde la inauguración del edificio en 1910. Su objetivo era dar lugar a nuevos eventos artísticos y a otro tipo de arte, entendiendo que un museo revolucionario no sería aquel que está lleno de obras, sino de personas (ECO, 2014).

3.

La transformación del museo

respondió a las necesidades de un contexto histórico específico¹: con el surgimiento del conglomerado político de la Unidad Popular (UP), la elección de Salvador Allende (1908–1973) como presidente en 1970 y el inicio de la vía chilena al socialismo, se hizo urgente proponer nuevas iniciativas capaces de disminuir la distancia que separaba a la sociedad de la cultura, democratizando su acceso, dejando de representar los intereses y el gusto de la clase gobernante –masculina, elitista y anticuada– que dio forma al primer museo de arte en Chile, el más antiguo y –en ese momento– el más conservador².

Se trató de una transformación que cambió el rumbo de la institución, renovando su arquitectura, sus formas de exhibición y repensando su función política y social, a través de una “museología radical” que significó

–tomando prestado el concepto de Claire Bishop– “reimagina(r) el museo como un agente histórico activo que habla en nombre no del orgullo nacional ni de la hegemonía, sino del cuestionamiento y del disenso creativo” (BISHOP, 2018, 83).

En este sentido, el museo se volvió un dispositivo de encuentro social y manifestación artística, un espacio democrático y abierto a la experimentación. Lo anterior hizo posible que las artistas mujeres ocuparan un papel diferente al que históricamente habían estado relegadas –representadas sobre las paredes como cuerpos desnudos– y que se tomaran el museo.

4.

En uno de los encuentros de “Museo 70” hizo su primera aparición pública el grupo de poesía Tribu No, en la que una de sus integrantes, Cecilia Vicuña (1948), leyó poemas con referencias al cuerpo, al cosmos, a la sexualidad, incitando la idea de que el socialismo debía ser erótico.

Con tan solo 23 años, Cecilia Vicuña realizó sus primeras exposiciones en el MNBA. En junio de 1971, Vicuña llenó una de sus salas con hojas secas de árboles recolectadas del Parque Forestal. Armó con ellas *Otoño*; una “escultura viva” que fue producto de una acción de colaboración, “un acto

de contribución al socialismo en Chile”, porque el “arte debe ser hecho por todos” (VICUÑA, 1973). Quince días después, sería su segunda exposición, en la misma Sala Forestal, con el título *Pinturas, poemas y explicaciones*.



Cecilia Vicuña. Portada del catálogo de la exposición *Pinturas poemas y explicaciones*, 1971. Santiago, MNBA. Cortesía de la artista.

En esa ocasión, Cecilia convirtió la sala del museo en el living de su casa, “decorando” las paredes con sus obras, llevando la esfera doméstica del hogar al interior del museo y con ello ampliando, como artista, los espacios consignados para la mujer (BRYAN-WILSON, 2019).

Mientras tanto, afuera del museo, la ciudad cobraba cada vez más protagonismo, al ser soporte de la

expresión popular a través de las brigadas muralistas y el rayado de los muros con pinturas, frases y acciones colectivas. De hecho, en diciembre de 1971, la artista Lea Lublin (1929–1999) incluyó en su proyecto Cultura: dentro y fuera del museo, uno de los muros exteriores habilitándolo para ser intervenido con murales o grafitis, además de colocar en la fachada pantallas con proyecciones de cine documental, en el hall un sistema de monitores que mostraban lo que pasaba afuera estando adentro y en la sala subterránea un diagrama conceptual que analizaba el arte, la cultura y la sociedad a la luz de “los acontecimientos que se están desarrollando en Chile”. Con esta obra el museo asumía su condición de espacio público (PLANTE, 2016).

Fue afuera del museo, en el frontis, donde Valentina Cruz (1938) llevó a cabo una de sus intervenciones que, en líneas generales, seguía el modo de operar que la artista ya había utilizado en “Museo 70”, cuando construyó una muñeca gigante – hecha con tela, papel y rellena de trapos – que colgó del techo sobre un columpio y luego destruyó. Esta vez, a principio de 1973, se trató de una gran tina de papel de diario encolado por capas, que quemó después de haber estado en exposición con el título La tina de Marat, haciendo referencia al mártir de otra revolución. La acción de destruir con fuego vuelve a la obra, por unos minutos, una barricada incendiaria en el espacio

público, una manifestación política contra la permanencia del objeto en el arte. En palabras de la artista, lo revolucionario de su obra consistió por sobre todo en hacer lo que ella quería, sin limitaciones, eso era “lo político” de su performance –aunque todavía no se usaba la palabra– ser movilizada por “el deseo” y con el objetivo de “pasarla bomba...”³.

5.

Pero claro que eran más que nueve las musas que participaron de la transformación del museo. Eran artistas, escritoras, críticas de arte, pensadoras y activistas como Virginia Vidal (1932-2016) y trabajadoras del museo como María Inés Solimano (1931), las que conformaron un sistema cultural capaz de producir, exhibir y difundir el arte realizado por artistas mujeres. Entre ellas también figuró una joven Nelly Richard (1948) que llegó desde Francia a Chile en 1970 y, un año después, comenzó a trabajar con Nemesio Antúnez que, en sus palabras, “en ese tiempo había activado el museo de Bellas Artes como una plataforma de dinamización artística y cultural” (GALENDE, 2007, p. 185).

Estas mujeres intervinieron el museo para revolucionar la idea de arte y tuvieron un rol protagónico en su transformación, con iniciativas que modificaron las formas de exhibición y la relación con el espectador,

cuestionando de manera crítica a la institución desde el propio museo, poniendo en jaque los límites –reales e imaginarios– que lo separaban de su contexto histórico. Y lo hicieron en contraposición a las formas tradicionales de militancia política de izquierda, desde una dimensión experimental del arte y desde un feminismo que, en ese momento, marcó la emancipación de la mujer.

Sin embargo, con el golpe militar de 1973, quedaron muchos proyectos inconclusos y exposiciones sin realizar, pero sobrevivió en el tiempo una visión diferente sobre lo que puede llegar a ser un museo. Como escribió Cecilia Vicuña, “durante los años de la Unidad Popular, Chile fue un laboratorio de creación. El arte y la cultura florecieron como nunca antes”, porque “la experiencia chilena ofrecía una posibilidad diferente: pensar un movimiento social que cambia el orden del mundo como una ‘obra’ o una forma de arte participativo en gran escala” (VICUÑA, 2014).

Imagínense, por último, esa forma colectiva de arte como una gran fiesta donde todos podemos bailar y hacerlo como queramos. A fin de cuentas fue en una fiesta donde Emma Goldman (1869–1940) habría dicho –ante la censura y el reproche de uno de sus compañeros– que: “Si no puedo bailar, tu revolución no me interesa”.

¹ El MNBA no fue el único museo de arte en transformación, casi al mismo tiempo el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile dio un vuelco a su programa de exposiciones (NUÑEZ, 1993). En 1972, se fundó el Museo de la Solidaridad; un museo moderno, experimental y de carácter internacional (BERRÍOS, 2017). Y surgieron, también, otros proyectos más radicales en contra de los museos (MARTÍNEZ, 1972).

² La transformación de los museos en Chile se anticipó a las conclusiones de la “Mesa redonda de Santiago”, un importante encuentro organizado, en 1972, por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) que sentaría las bases de una nueva museología (CROSS, 2018).

³ Fragmentos de entrevista realizada a Valentina Cruz el 13 de diciembre de 2018.

Sobre la autora: Amalia Cross (Viña del mar, 1989) es historiadora del arte. Investiga, escribe, hace exposiciones, publica libros y enseña arte latinoamericano con especial énfasis en el estudio de exposiciones, colecciones y museos.

Referências:

ANTÚNEZ, Nemesio. El museo ha muerto... ¡Viva el museo! Santiago, *La Nación*, 21 mar 1971.

BERRÍOS, María. Struggle as Culture: The Museum of Solidarity, 1971-73. *Afterall*, n°44, Autumn/Winter 2017.

BISHOP, Claire. *Museología radical*. Buenos Aires: Libretto, 2018.

BONATI, Eduardo Martínez. Arte de antimuseo. *Revista cultural La quinta rueda*, nº3, Santiago, diciembre 1972.

BRYAN-WILSON, Julia. The Living Room. En: *Cecilia Vicuña, Seeing the Enlightened Failure*. Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art, 2019.

CAMNITZER, Luis; PORTER, Liliana. *Ambientaciones en el MNBA*. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes, 1969.

CROSS, Amalia. The Museum in Times of Revolution. En: GREET, Michele; MCDANIEL, Gina (eds.). *Art Museums of Latin America: Structuring Representation*, New York: Routledge, 2018, p. 236-250.

CROSS, Amalia. El museo en tiempos de revolución. En: *Antúnez Centenario* (cat. exp.). Santiago: MNBA, 2019, p. 32-55. Disponible en: https://www.mnba.gob.cl/617/w3-article-93005.html?_noredirect=1. Acceso en: 20 jun 2020.

ECO, Umberto. El museo en el tercer milenio. En: PEZZINI, Isabella; ECO, Umberto. *El museo*, Madrid: Casimiro libros, 2014.

FIESTA pública con marihuana. *Revista Vea*, nº 1599, 22/1/1970.

GALENDE, Federico. Filtraciones I. *Conversaciones sobre arte en Chile, de los 60's a los 80's*. Santiago: Editorial Arcis y Editorial Cuarto Propio, 2007.

NUÑEZ, Guillermo. *Retrato hablado*, Santiago: MAC, 1993

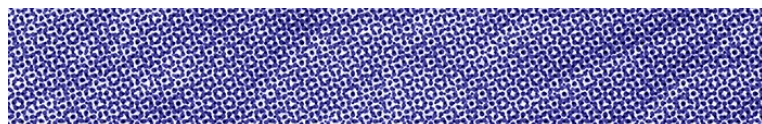
PÉREZ-BARREIRO, Gabriel (ed.). *New York Graphic Workshop*. New York: The Blanton Museum of Art, 2009.

PLANTE, Isabel. Cultura: dentro y fuera del museo (1971) de Lea Lublin: crítica institucional fuera y dentro del "tercer mundo". *Museologia & interdisciplinaridade*, vol. 5, nº10, 2016, pp. 117-131.

VICUÑA, Cecilia. *Sabor a mí*. Devon: Beau Geste Press, 1973, s/n.

VICUÑA, Cecilia. *Artists for Democracy*. El archivo de Cecilia Vicuña. Santiago: Museo de la Memoria y Derechos Humanos, 2014.





GERDA TARO: QUANDO ARTE E MULHER VÃO À GUERRA

GERDA TARO: WHEN WOMEN AND ART GO TO WAR.

Resumo: Gerda Taro esteve por anos à sombra de seu companheiro, Robert Capa. Seu maior legado foi a cobertura feita durante a Guerra Civil Espanhola, que culminou na sua morte prematura em 1937 enquanto fotografava a Batalha de Brunete. Após sua morte, parte de suas fotos (ou de fotos sem possibilidade de conclusão efetiva de autor) foram creditadas ao seu ex-companheiro. Sabendo que este não é um caso excepcional, pergunto: por que sempre se opta por ceder a autoria ao homem? Esse trabalho busca discutir a carreira e obra da fotógrafa ao mesmo tempo em que explicita os mecanismos utilizados para tentar apagá-la da História.

Palavras-chave: Gerda Taro; Robert Capa; Fotojornalismo; Guerra Civil Espanhola.

Abstract: For years Gerda Taro was eclipsed by her partner, Robert Capa. Her major legacy was done during her coverage of the Spanish Civil War, which culminated in her premature death in 1937, while she photographed the Battle of Brunete. After her death, part of her photographs (or photos without effective conclusion about their authorship) were credited to her former partner. Keeping in mind that this is not an exceptional case, I ask: why is it always chosen to give the authorship of works, when the author is unknown, to men? This paper seeks to discuss the photographer's career and work, while also explicating the mechanisms used in the attempt to erase her from art history.

Keywords: Gerda Taro; Robert Capa; Photojournalism; Spanish Civil War.

Existe na óptica o conceito de “tempo de exposição” — a capacidade da objetiva de fixar melhor ou pior a imagem captada. A memória feminina sobre a guerra, em termos de concentração de sentimentos e de dor, é a que tem mais “tempo de exposição”. Eu até diria que a guerra “feminina” é mais terrível que a “masculina”. Os homens se escondem atrás da história, dos fatos, a guerra os encanta como ação e oposição de ideias, diferentes interesses, mas as mulheres são envolvidas pelos sentimentos [...] elas lembram de outras coisas, ou lembram de outra forma. São capazes de ver o que está escondido para os homens. Vou repetir mais uma vez: a guerra delas tem cheiro, cor, o mundo detalhado da existência [...] (ALEKSIÉVITCH, 2016, p.8).

No trecho retirado do livro

A guerra não tem rosto de mulher (2016), Svetlana Aleksievitch, escritora e jornalista ucraniana premiada com o Nobel de Literatura em 2015, diz que as narrativas femininas de guerra são diferentes das masculinas – isso porque suas vivências são diferentes. As mulheres são permeadas, por causa da própria socialização, por subjetividades que ficam aparentes no exercício de contar uma história. Apesar do grande número de mulheres no front, são apenas as histórias masculinas que chegam até nós como oficiais. Nos livros de história, na grande maioria dos filmes e até nos registros históricos, são os homens que aparecem como protagonistas das guerras. Conhecemos os nomes dos grandes imperadores romanos, mas pouco sabemos das mulheres — sejam estas mães, tias, irmãs ou suas companheiras — que estavam, por trás de seu poder, influenciando cada decisão nas batalhas e na administração das cidades. A guerra não tem rosto de mulher, assim como a História também não tem. Mas estávamos lá. Servimos às nossas nações, morremos nos campos de batalha, trabalhamos em hospitais e fornecemos soldados para o Estado por meio do nosso trabalho reprodutivo. Nós estávamos lá desde sempre também.

Assim como essas mulheres

soviéticas do livro de Aleksievitch, Gerda Taro (1910-1937) buscou

contar sua versão das batalhas que presenciou. Foi através de seu olhar único e revolucionário que modificou como se retrata uma guerra. Nascida em 1910 como Gerta Pohorylle em Stuttgart, filha de judeus, mudou-se com sua família para Leipzig aos 19 anos. Lá, a jovem começou a se aproximar de organizações comunistas que respondiam, de certa forma, à ascensão do movimento nazista na Alemanha. Em 1933, Gerta acabou presa, como forma de pressão, por causa de seus dois irmãos, também ligados a organizações comunistas. Os dois jovens teriam espalhado panfletos antinazistas numa loja de departamento e fugido logo do local. Segundo Marc Aronson e Marina Budhos em seu livro *Eyes of the World: Robert Capa, Gerda Taro, and the Invention of Modern Photojournalism* (2017), mesmo sendo presa injustamente, nesse episódio, a futura fotojornalista demonstrou a astúcia e resistência que veríamos mais tarde em sua forma de fotografar,

[...] também mostrou o indício de sua bravura de aço e mente afiada — batendo em código nas paredes da prisão para se comunicar com outras pessoas, chorando na frente de um oficial para amolecer seu coração e garantir sua liberdade (ARONSON; BUDHOS, 2017, p. 15)¹.

Depois de ser liberada, ela percebeu que deveria deixar a Alemanha o mais rápido possível e assim o fez. No mês de Outubro de 1933, como outros muitos jovens judeus, incluindo Endre Ernő Friedmann deixava seu país de origem e seguia seu caminho para Paris. Pouco tempo após sua chegada, mas já em 1934, Gerta encontra Endre e os dois iniciam seu romance e sua parceria. Se, por um lado, Capa ensinou para Taro tudo que ele sabia sobre fotografia, por outro, ela inventou o que mais tarde seria o grande nome da Magnum Photos. A ideia de escolher pseudônimos partiu de Gerta. Ela estava trabalhando como assistente na *Alliance Photos* quando percebeu que, para potencializar o preço de seus trabalhos, deveriam criar uma persona, um personagem que pelo próprio nome passaria credibilidade. Buscando esconder a origem judaica por uma questão de proteção, Taro optou por nomes norte-americanos: Robert Capa, inspirado no cineasta de origem italiana, mas naturalizado estadunidense, Frank Capra, e Greta Garbo, a superestrela dos filmes estadunidenses.

Boa parte dos problemas de identificação de autoria das fotos de Gerda aconteceram por causa dessa união. É importante lembrar que “Capa foi concebido como um pseudônimo para as fotografias de ambos, Friedmann e Pohorylle, mas, eventualmente, Gerta rompeu a parceria e adotou o nome de Gerda

Taro” (EVERLY, 2016, p.149)². Por isso, fotos mais iniciais de sua breve carreira em que a assinatura ainda era compartilhada como “Capa Photo” geram grandes debates de autoria até hoje. Para exemplificar, podemos citar o caso do começo da Guerra Civil Espanhola, 1936, a primeira guerra documentada intensamente — também o espaço de conflito onde Gerda Taro morreria aos 27, em 1937, enquanto registrava a Batalha de Brunete. Tanto Taro quanto Capa foram contratados pela Revista *Vu* para documentar estes registros. Coincidência ou não, Robert Capa ficou conhecido nessa mesma época como o grande nome do fotojornalismo de guerra.

Métodos falhos, falta de vontade e uma ideologia duvidosa fizeram com que os registros de Gerda Taro levassem anos para serem analisados. Inclusive, Capa continuou usando imagens capturadas pela falecida parceira ocultando o selo “Taro Photo” e colocando por cima o da agência onde ele trabalhava na época ou assinando “Credit Robert Capa-Magnum” (SHABER; WHELAN; LUBBEN, 2007, p. 42-47). Trabalhos como o de Lorna Beatriz Arroyo e Hugo Doménech, realizado em 2015, colocam em cheque, não sem motivos, autorias supostamente concedidas à Capa³. Entre elas, a famosa fotografia nomeada *O Soldado Caído* (1936) (Imagem 1).

Os pesquisadores argumentam que “esta fotografia faz parte de uma série feita pelos dois fotógrafos quando ambos publicaram e assinaram seus relatórios em comum”. Sendo assim, não existe como comprovar uma autoria, nem mesmo a de Robert Capa, como ficou popularmente conhecida. Ainda sobre a fotografia, dizem

A imagem do miliciano, originalmente publicada na Revista Vu em setembro de 1936 e posteriormente na revista Life em 12 de julho, 1937, foi também a capa do livro *Death in making*, uma homenagem póstuma que Capa fez a Taro em 1938 e que incluía a história ilustrada da Guerra Civil com imagens de ambos, mas não assinadas. (ARROYO; DOMÉNECH, 2015, p. 146-147)⁴.



O Soldado Caído, 1936. Fotografia atribuída a Robert Capa tirada durante a Guerra Civil Espanhola. Fonte: The International Center of Photography, (online).

Esse gesto buscava priorizar o relato conjunto da guerra em detrimento da individualidade fotográfica de cada um. A ideia pode até ser livre de intenções secundárias e carregada do significado do “contrato” que ele e Taro

tinham, um contrato no qual a união se sobrepunha à autoria. Entretanto, não podemos esquecer que, perto do fatídico fim de sua carreira, a fotógrafa já reivindicava assinatura própria. Além de seus atos deliberados de roubo intelectual acima citados, o livro de homenagem à Gerda Taro produzido por Robert Capa atrapalhou ainda mais a construção da imagem dela desvinculada dele.

[...] esta primeira edição do livro-homenagem favoreceu o problema de atribuição de imagens que afetou especialmente o trabalho de Taro, porque após a morte da fotógrafa ninguém reivindicou seu legado — seus parentes diretos foram exterminados pelo nazismo —, e suas fotografias foram dissolvidas no fundo de imagens atribuídas a Robert Capa (ARROYO; DOMÉNECH, 2015, p. 147)⁵.

A posse de inúmeros negativos e fotografias de Gerda ficaram sob tutela de Robert Capa até sua morte em 1954. Foi somente em 2002 que a Fundação Cornell Capa – pertencente ao irmão mais novo de Robert – doou mais de 300 imagens da fotógrafa para o *International Center of Photography*⁶, o que possibilitou pesquisas de cunho investigativo sobre a autoria das fotos lá encontradas e de outras fotos que foram atribuídas

de forma quase espontânea e sem questionamento algum à autoria de Capa. Ou seja, parece que, de fato, Capa e seus descendentes estavam pouco engajados na construção de uma memória autônoma de Taro.

Antes do desenvolvimento de corajosas pesquisas que buscam trazer e entender o perfil da fotojornalista, segundo sua biógrafa, a única coisa que se sabia de Taro era “ter vivido e trabalhado com um homem que era mundialmente famoso, ser jovem e bonita e ter conhecido um fim trágico” (SCHABER, 2006, p.8). Por outro lado, algumas pesquisas, que criaram pequenos mitos, acabaram confundindo e atrapalhando ainda mais a identificação autoral das fotos. Sim, de fato, diferentemente de seu parceiro Robert Capa, Gerda Taro mirava sua câmera para as mulheres do *front*, como nos mostra a famosa fotografia *Miliciana* (1936) (Imagem 2).



Gerda Taro. *Miliciana*, 1936. Fotografia tirada durante a Guerra Civil Espanhola. Fonte: The International Center of Photography, (online).

Porém, seria um erro dizer que a mulher era a temática principal das fotos tiradas por Taro. A análise fotográfica feita por Arroyo e Doménech (2015) na pesquisa acima citada buscava, também, refutar esse equívoco. Para os dois pesquisadores, essa atribuição às fotografias da autora só aconteceu pois pressupõe-se que a mulher possui uma sensibilidade extra, e, sendo assim, que existiria um jeito feminino de fotografar. Esse *jeito feminino* não é nada além de uma categorização que busca colocar a visão da mulher como uma paralela à visão oficial, a *visão masculina*.

A história de Gerda Taro não é um caso isolado. Não foram poucas as mulheres apagadas e esquecidas pelas narrativas oficiais: pelos livros, pelos trabalhos acadêmicos, pelo mundo construído e comandado por homens brancos detentores da verdade. Nosso trabalho, enquanto pesquisadoras que não estão comprometidas com a manutenção da História hegemônica ou com a pura relativização dos fatos históricos, é resgatar essas infinitas formas de ver e contar uma história; colocando sempre um contraponto a uma suposta História Geral do Mundo. Citando, novamente, Svetlana Aleksievitch, “Um mundo inteiro foi escondido de nós. A guerra delas permaneceu desconhecida...Quero escrever a história dessa guerra. A história das mulheres” (ALEKSIÉVITCH, 2016, p. 3)

¹ Tradução da autora do original “She also displayed a hint of her steely bravery and sharp mind - tapping in code on the prison walls to communicate with others, crying in front of an official in order to soften his heart and secure her release.”

² Tradução da autora do original “Capa was meant as a pseudonym for both Friedmann and Pohorylle photography but eventually Gerta broke away from the partnership and adopted the name Gerda Taro”

³ O questionamento acerca da foto O soldado Caído foi levantado primeiramente por Phillip Knightley no seu livro *The first casualty* (1975), em que este não descartava a possibilidade. A biógrafa oficial de Gerda Taro, Irme Shaber, acha pouco provável mas não impossível que a autoria seja da fotojornalista. Arroyo e Doménech citam essas pesquisas em seu trabalho *Gerda Taro y los Orígenes del Fotoperiodismo Moderno en la Guerra Civil Española*, 2015. Ver referências bibliográficas.

⁴ Tradução da autora do original “La imagen del miliciano, publicada originariamente en la revista Vuen septiembre de 1936 y posteriormente en la revista Life

el 12 de julio de 1937, fue también portada del libro *Death in the making*, un homenaje póstumo que Capa realizó a Taro en 1938 y que incluía el relato ilustrado de la Guerra Civil con imágenes de ambos pero sin firmar.”

⁵ Tradução da autora do original “[...] esta primera edición del libro-homenaje favoreció el problema de atribución de imágenes que ha afectado sobre todo a la obra de Taro, pues tras la muerte de la fotógrafa nadie reclamó su legado — sus familiares directos fueron exterminados por el nazismo —, y sus fotografías quedaron disueltas en el fondo de imágenes atribuidas a Robert Capa.”

⁶ <<https://www.icp.org/browse/archive/constituents/gerda-taro?all/all/all/all/O>>

⁷ Tradução da autora do original “haber vivido y trabajado con un hombre que fue mundialmente famoso, haber sido joven y guapa, y haber conocido un fin trágico”.

⁸ Ver *Gerda Taro y los Orígenes del Fotoperiodismo Moderno en la Guerra Civil Española*, 2015.

Sobre a autora: Graduanda em História da Arte (UFRGS) e bolsista CNPq de iniciação científica vinculada ao grupo LEAO. Também pesquisa cinema, estagia no Instituto Estadual de Cinema e é editora da Revista Ícone.

Referências:

ALEKSIÉVITCH, S. *A guerra não tem rosto de mulher*. Tradução: Cecília Rosas. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

ARONSON, M; BUDHOS, M. *Eyes of the World: Robert Capa, Gerda Taro, and the Invention of Modern Photojournalism*. Nova York: Macmillan Publishing Group, LLC, 2017.

ARROYO, L; DOMÉNECH, H. Gerda Taro y los Orígenes del Fotoperiodismo Moderno en la Guerra Civil Española. *FOTOCINEMA: Revista Científica de Cine y Fotografía*, Espanha, nº 10 (2015), E-ISSN: 2172-0150.

EVERLY, K. *Remembering/Gendering War: Gerda Taro's Spanish Civil War Photographs*. In: COLLINS, J. et al., (Orgs). *(Re)collecting the Past: Historical Memory in Spanish Literature and Culture*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

OLMEDA, F. *Gerda Taro, fotógrafa de guerra: el periodismo como testigo de la historia*. Barcelona: Random House Mondadori, S. A., 2007.

SCHABER, I. *Gerda Taro: une photographe révolutionnaire dans la guerre d'Espagne*. Monaco: Éditions du Rocher, 2006.

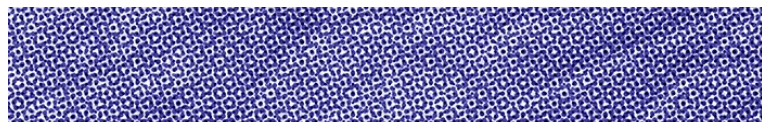
SCHABER, I; WHELAN, R; LUBBEN, K. Gerda Taro. New York: ICP/ STEILD, 2007.

SILVA, T; LOMBARDI, K. H. Fotografias na linha de frente: reflexões sobre o gênero na fotografia de guerra. In: *XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*. Belo Horizonte - MG - 7 a 9/ 6/ 2018.

SUSPERREGUI, J. M. Controversias sobre el catálogo razonado de Gerda Taro. *Discursos fotográficos*, Londrina, v.8, n.13, p.137-173, jul./dez. 2012. DOI 10.5433/1984-7939.2012v8n13p137.

THE INTERNATIONAL Center of Photography. Disponível em: <https://www.icp.org/>. Acesso em: 20 junho 2020.





ARCHITECTURAL ANTROPOFAGIA: LINA BO BARDI IN-BETWEEN

ANTROPOFAGIA ARQUITETÔNICA: LINA BO BARDI NAS ENTRELINHAS

Abstract: Although for many years relegated to a secondary place, recently, Lina Bo Bardi has emerged as a leading figure in the development of modernist architecture and design in Brazil. Her role is much more complex than that of her contemporaries, as she devoted her practice to a revision of the legacy of modernism and resisted its direct implementation. Bo Bardi's built projects expose her references to vernacular architecture while refusing to conform to an identifiable style. Her diverse constructions proposed instead a dialogue with indigenous and African cultures that acknowledged their significance for the construction of Brazilian postcolonial identity.

Keywords: Architecture; Brazil; Interstice; Lina Bo Bardi; Modernism

Resumo: Embora por muitos anos tenha se relegado a um lugar secundário, recentemente, Lina Bo Bardi emergiu como uma figura de liderança no desenvolvimento da arquitetura e design modernistas no Brasil. Seu papel é muito mais complexo do que o de seus contemporâneos, pois dedicou sua prática a uma revisão do legado do modernismo e resistiu à uma implementação direta. Os projetos criados por Bo Bardi expõem suas referências à arquitetura vernacular, enquanto se recusam a ser um estilo identificável. Suas diversas construções propuseram um diálogo com as culturas indígenas e africanas, que ela reconhecia seu significado para a construção de uma identidade brasileira pós-colonial.

Palavras-chave: Arquitetura; Brasil; Interstício; Lina Bo Bardi; Modernismo

On the occasion of Lina Bo Bardi's (1914–1992) centennial, several international events were organized to bring her to the fore of architectural and art historical discourse, some of which resulted in new scholarship exploring her work as an architect, curator, exhibition and set designer, educator, and editor. These include Zeuler Lima's monograph on her biography and work, Olivia de Oliveira's

volume compiling the entirety of her built work, and Marcelo Ferraz's collection of six books, each dedicated to one of her projects. Although peers like Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, and João Vilanova Artigas took center stage in the years immediately following their production, Bo Bardi is now recognized to have played a crucial role in the singular process of modernization of Brazil, especially as it

relates to architecture and design that incorporated popular culture to the formation of a hybrid Brazilian identity and the construction of its developing urban centers.

Bo Bardi's arrival to Brazil in the aftermath of the Second World War was imbued with optimism, for the new country offered possibilities that her ancient hometown could not. This, coupled with the acceleration of building projects due to the modernization in the Latin American country, produced a distinct approach in her architectural language, one that was continuously transformed and adapted with every new discovery and encounter. In this essay, I posit Bo Bardi's oeuvre as situated at the interstices of inside and outside that are apparent in many of her public and private buildings in the form of corridors, staircases, or voids, all places of passage and interaction. I discuss some architectural gestures she used to bring the outside in and the inside out, focusing on the open void or *vão livre* of the Museo de Arte de São Paulo, MASP (1957–1968), and the ramp or stage of the Teatro Oficina (1984–1989). I identify both as transitional spaces that blur the distinction between interior and exterior and make them present simultaneously. Exploring the potential of these architectural areas to create a third space ripe for the production of new encounters and meanings.

These in-between spaces, in my view, stem from two crucial sources. Firstly, from her experience during World War II in Rome and Milan, where she witnessed the constant threat of destruction and destitution. Immediately after the war, Lina began collaborating in the direction of *A — Attualità, Architettura, Abitazione, Arte*, which featured articles on Italian reconstruction, democratic design, and social commentary. The magazine often used humor to reflect on the idiosyncrasies of society and offered alternatives for the betterment of everyday life. After the seventh issue, the subtitle was changed to *Cultura della vita*, signaling the magazine's focus on architecture's influence on everyday life. Secondly, as an émigré that symbolically and legally abandoned her Italian citizenship for that of Brazil, she remained familiar with the experience of being a foreigner, even in her country of adoption. These events inform her refusal to formulate a positive definition of what the Brazilian identity is or should be. Rather, she devised and built ideal scenarios for that identity to develop performatively in the theater of life. Especially as her interest in the field of theater in the 1960s became a constant in her work and a central influence in many of her later designs.

Bo Bardi's commission for the design of the new building for MASP in Avenida Paulista came with several restrictions. The land was to be

donated to the museum only if the view from the belvedere to the city remained unobstructed, and it should remain a place for public events. To satisfy these requirements Lina suspended the museum galleries and offices over an open space over 70 meters long. This *vão livre* has been used since the museum's opening for concerts, exhibitions, film screenings, open markets, and more. Lina's view of her work at MASP can be summed up in her text "O nôvo Trianon: 1957-67" where she tries to expose her objectives to recreate the ambiance of a gathering space that the place already possessed: "I would like the people to go there, see outdoor exhibitions and discuss, listen to music, see films. I would like children to play in the morning and afternoon sun" (BARDI, 1967, p. 20). Her vision for this space was that it remain open and pave the way for new museum visitors, *paulistanos*, and passersby alike to occupy as needed.



Lina Bo Bardi. MASP. Photo: Hans Gunter Flieg, ca. 1969. Courtesy MASP

In fact, the very first exhibition

presented in the open space in 1969 was Nelson Leirner's *Playgrounds*. Composed of interactive sculptures and movable elements, it was designed for the user to use and move about in the grand space under the museum, as a way to encourage participation, observation, and interaction among a public less likely to enter the museum galleries. This exhibition existed, between in and out of the museum walls, yet functions much in the same way as the laboratory for a radical type of exhibition and museum-making that was entertained at MASP. Although *Playgrounds* did not provoke the reaction that was hoped, it marked the stage for the series of programs to follow (CANAS; ZANATTA, 2015).

As Elizabeth Grosz argues: "The space of the in-between is the locus for social, cultural, and natural transformations" (GROSZ, 2001, p. 92). Similarly, Mara Sanchez Llorens has intimated that Bo Bardi's work shares the ideas of *tropicalismo*, namely, the concept of antropofagia introduced by Oswald de Andrade where post-colonial societies, in this case, Brazil, devour and transform the European culture to adapt it to their own histories. In Bo Bardi's work, the natural devours the urban (understood symbolically as the modern) to incorporate the indigenous, the popular, and the vernacular. Her first collaboration with Teatro Oficina was the set design for *Na Selva das Cidades*, performed in 1969 in São

Paulo. Lina's design was significant for the Tropicália movement, and included trees amid cities, scenes momentarily inside and outside (LLORENS, 2016, p. 63).

Bo Bardi would later design the new space for Teatro Oficina, where metal scaffolding is used for the seating arrangements and there are no backstage or tech quarters. The most radical element of this design, however, is the lengthwise stage that extends from the front entrance to the back door that opens up to another open space. Mimicking the processional element of Brazilian Carnival, the actors and musicians move about the stage, more like a long and narrow street, often interacting with the public which crowds upon them. The building itself is made of brick, but a grand window occupies one side of it, filling the space with natural light. The space for Teatro Oficina is perhaps Lina's most "unfinished" project because it is adapted and recreated for each presentation according to the needs for that particular performance, yet also, it was imbued of "simplicity and clarity" as Lina noted in a sketch from 1984. What remains unchanged is the immediacy of the actors' interaction with the public and vice versa.



Lina Bo Bardi and Edson Elito. *Teatro Oficina*. Photo: Nelson Kon, 2002. Courtesy Nelson Kon

Discussing Lina's ability to transform old spaces into new buildings, specifically the case of Teatro Oficina and its adaptable scaffolding, Rossetti describes it as a flexible strategy: "a highly symbolic space for theatrical culture and for the city, where the theater heritage is its own activity. This cultural space is yet another among the many spaces for coexistence and cultural character developed by it after the SESC experience" (ROSSETTI, 2007, p. 132). It could be argued that Bo Bardi's capacity to restore functionality to an abandoned or deteriorated space also stems from her experiences in Postwar Italy, where she and her colleagues of *A* magazine wrote on the Italian reconstruction.

Even if Lina's spaces are simultaneously inside and out, they retain a sense of being sheltered. Again, Rossetti argues:

This sense of shelter pertinent to an urban scale is [also] configured in MASP, when the span of the museum becomes the environment of coexistence and permanence [...] In addition to providing shade or shelter from the rain, it is a veranda configured by the concrete structure, which when demarcating the landscape of the center of São Paulo as the frame of the gallery, shifts this relationship inside / outside to the elevation of the avenue (ROSSETTI, 2007, p. 92).

In a way, Lina's structures allow for the street, the characteristic public space for interaction, to act within a momentary pause, a slowing down of expectations and a renewed opportunity for experimentation.

Moreover, Silviano Santiago offers a more felicitous term to continue the conversation. In his essay "Latin American Discourse: The Space In-Between," he argues that the main contribution of the colonial encounter to Western culture is the "systematic destruction of the concepts of unity and purity" (SANTIAGO, 2000, p. 16). Santiago posits literary translation as

a device that generates an in-between space that allows resistance and transgression from cultural dependency. I suggest this remains a useful notion for contemporary feminist and decolonial discourses, exemplified by Lina's lifelong projects that materialize vernacular elements into an architectural language.

Lastly, an idea of Néstor García Canclini can best summarize the strategies that Lina and other liminal artists, architects, urban planners, and writers have used:

Liminal artists are artists of ubiquity. Their work renews the sociocultural function of art and allows the multitemporal heterogeneity of Latin America by simultaneously using images from the social history and the history of art, craftwork, mass media, and urban mottling (CANCLINI, 1990, p. 342).

Lina's construction projects creatively maneuver difficult conditions in order to best serve their environments, a fact that is made evident by their continued use.

Although the open void of MASP and the Teatro Oficina street-stage are transitory spaces, they are also places where one can linger, experience, and explore. They are entry points to experiences of culture and interaction with the Other. As agents

of and for change, we must embody and inhabit the in-between since it enlivens possibility, disruption, and transformation. Grosz continues her description of the in-between as “not simply a convenient space for movements and realignments but in fact [is] the only place where becoming, openness to futurity, outstrips the conservational impetus to retain

cohesion and unity” (GROSZ, 2001, p. 92). In short, Bo Bardi’s varied practice exemplifies how her ideas were distant from the logic of modernity imposed on the Brazilian people, and how her imaginative proposals paved the way for a poetic and political imagination that continues to inspire architects and urban planners today.

About the author: Cindy Peña earned a Bachelor of Arts in Art History and Latin American Cultural Studies from the University of Houston in 2014. She is currently a curatorial assistant at Museo Jumex in Mexico City where she worked on the exhibition *Lina Bo Bardi: Habitat*.

References:

BARDI, Lina Bo. O novo Trianon: 1957-67. *Mirante das Artes*, no. 5, September/October 1967.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Grijalbo, 1990.

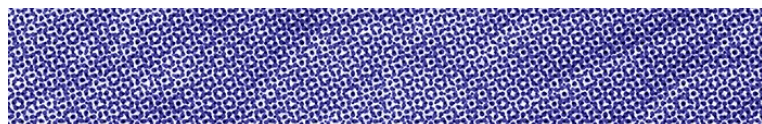
GROSZ, Elizabeth. In-Between: The Natural in Architecture and Culture, 2001. In: *Architecture from the Outside*. MIT Press: Cambridge, 2001.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. *Arquitetura em transe. Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi: Nexus da arquitetura brasileira pós-Brasília [1960-85]*. Ph.D. Dissertation, FAU-USP, 2007.

LLORENS, Mara Sánchez. Some “Tropicalist” Architectures Imagined by Lina Bo Bardi on Paper. In *Hipo 4. Exceptional Exceptions*. December 2016.

SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano, 2000. In: *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre dependencia cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CANAS, Adriano Tomitão; ZANATTA, Túlio Rossini Ferreira. *Museu, arte e cidade: as primeiras exposições no vão livre do MASP*. Paper presented at the 1º Congresso Internacional Espaços Públicos, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, Porto Alegre, October 2015.



ALETA VALENTE: SUPEREXPOSIÇÃO

ALETA VALENTE: SUPEREXHIBITION

Resumo: Esse artigo discute os selfies digitais de Aleta Valente (1986) e a apropriação de redes sociais pela artista para discutir questões ligadas ao feminino. Através da construção da personagem ex-Miss Febem, Aleta cria uma paródia de si mesma, brincando com o limiar entre o falso e o real. Aleta insere seu corpo em ambientes precários e dilapidados, expondo seu fluxo menstrual em público. Seus selfies são cuidadosamente elaborados através de poses exageradamente sensuais que provocam linchamentos virtuais. Agindo contra agenciamentos de dominação e poder, ela se autorrepresenta e ironiza a si própria, resistindo ao lugar de alteridade supostamente relegado a ela na sociedade.

Palavras-chave: Redes sociais; Periferia; Menstruação; Violência virtual; Selfies.

Abstract: *This article discusses the digital selfies of Aleta Valente (1986) and her appropriation of social networks to discuss issues related to the feminine. Through the construction of the character "ex-Miss Febem," Valente creates a parody of herself, playing with the threshold between false and real. Her ironic selfies are carefully crafted through exaggerated sensual and erotic poses, which has generated virtual lynching. Aleta inserts her body into precarious and dilapidated environments, as she exposes her menstrual flow in public. Acting against domination and power, Valente creates her own self-representations resisting the place of otherness supposedly relegated to her in society.*

Keywords: Social media; Periphery; Menstruation; Cyberbullying; Selfies.

Em 2015, hashtags como #meuprimeiroassédio, #meuamigosecreto e #nemumaamenos se tornaram virais nas redes sociais, com mulheres contando suas histórias sobre sexo, violência, misoginia e assédio. Ao compartilharem suas narrativas, elas se tornaram agenciadoras de um novo momento de mudança social que abalou o país. Discussões sobre desigualdade de gênero e

discriminação de raça e classe, até então temas quase tabu na sociedade brasileira, vieram à tona. Jovens mulheres artistas emergiram de lugares marcados por discriminação e exclusão. Aleta Valente (1986) surge nesse momento, apropriando-se das redes sociais para gerar visibilidade e formar comunidades virtuais. Aleta explora o espaço digital, onde a comunicação e a interação são instantâneas, para experimentar novas formas de

autoapresentação, autoconstrução e autorreconhecimento através de imagens, vídeos, fotos, memes e selfies que revelam mudanças nos usos e significados de experiências do cotidiano.

Aleta afirma que “cresceu em Bangu, um bairro conhecido por ser o lugar mais quente do Rio de Janeiro e por abrigar uma prisão de segurança máxima.”¹ Sarcasticamente, ela acrescenta: “talvez a grande vantagem daqui seja ver a cidade de uma vista panorâmica”. Como a maioria das áreas da Zona Oeste do Rio de Janeiro, Bangu não faz parte dos cartões postais da cidade. Um bairro suburbano, ao longo dos anos tornou-se uma área marcada pelo crime e o tráfico de drogas. Nas fotoperformances que ela produz e posta na Internet, Aleta usa o cenário de partes dilapidadas da região.

Nestas imagens, Aleta justapõe seu corpo aos escombros a céu aberto. Em um ato de autoparódia, Aleta criou o avatar @ex-Miss Febem, um personagem irônico que ela cuidadosamente construiu na forma de selfies, entre 2015 e 2017. Febem é o acrônimo da Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor. Embora sua missão oficial seja proteger menores de idade, na realidade, o local é um centro de reabilitação superlotado, onde muitos jovens acabam sendo transformados em delinquentes profissionais. Na vida real, Aleta nunca foi estagiária da Febem. Na

elaboração divertida e debochada desse personagem, Aleta cria e encena cuidadosamente uma “pseudo” autorrepresentação nas redes sociais, superexpondo e erotizando seu corpo, escolhendo suas roupas (ou a falta delas), fazendo caretas e poses sensualmente insinuantes. Incorporando a persona de ex-Miss Febem, Aleta cria a série de selfies intitulada “Material Girl” (2015), onde ela se transforma em uma versão tropical e empobrecida da pop star Madonna (O título da série faz alusão à música que levou Madonna ao estrelato). Mas, ao invés do mundo abastado e glamoroso de Madonna, a materialidade de ex-Miss Febem são os tijolos usados para criar casas precárias em zonas periféricas do Rio de Janeiro. Em uma pose de perfil, ela se agacha sobre material de construção e detritos, vestindo camiseta, shorts, tênis e um boné verde e amarelo (as cores da bandeira brasileira).



Aleta Valente. *Material Girl*, 2019. Impressão digital em papel fotográfico. Cortesia da artista e A Gentil Carioca.

Utilizando táticas de exibicionismo, deboche, transgressão e espetáculo, Aleta encena e ironiza

o papel que se espera de mulheres socioeconomicamente marginalizadas como ela. Vinda da periferia do Rio de Janeiro, fora da privilegiada Zona Sul da cidade, Aleta se posiciona contra a pretensa moral de que ela está condenada a ser vítima de imobilidade social. Agindo contra agenciamentos de dominação e poder, Aleta se autorrepresenta e ri de si própria, resistindo assim ao lugar de alteridade supostamente relegado a ela na sociedade.

Mãe solteira aos 17 anos, na série intitulada “Not-Pregnant” (2015), na persona de ex-Miss Febem, Aleta postou no Instagram imagens de seus ciclos menstruais mensais, usando-as como tabelas para controle de gravidez. A imagem mais controversa da série é uma fotoperformance na qual a artista é vista de frente, em uma pose de contorcionista (tipo iogue), tentando colocar a perna para trás do ombro, com longas tranças afro caindo sobre o corpo. Ela veste uma calça leggings branca mostrando uma mancha vermelha na área genital. Ao fundo, paredes de cimento com um pedaço de papel jogado no chão sinalizam um lugar abandonado. A exposição gráfica do sangue menstrual cria uma “intimidade aberta”, obscurecendo a divisão entre público e privado. Aleta pretendia compartilhar essa selfie apenas com amigos, participantes do mundo das artes e pessoas afins, mas na era tecnológica esse desejo foge ao controle do sujeito, já que as

redes sociais são vulneráveis e criam uma falsa ilusão de privacidade e segurança. Assim que o selfie caiu na rede digital, a imagem foi apropriada sem o conhecimento e a permissão da artista e repostada por um grupo autoproclamado antifeminista. Superexposta, Aleta se tornou alvo de violência virtual, com acusações de ser repulsiva e amoral, entre outras mensagens de ódio.² Um linchamento virtual foi deslançado. No tribunal virtual, a fronteira entre ficção (personagem) e realidade (artista) foi implodida. Os difamadores evocaram a imagem repulsiva do sangue menstrual e o cheiro fétido que imaginavam exalar de seu corpo. Novamente, visão e imaginação se confundiram, criando uma tensão entre o falso e o suposto verdadeiro.³

Em um ato antropofágico, Aleta incorporou as mensagens misóginas de seus detratores. A fotoperformance inicial se tornou o vídeo *A Misoginia está Vazando* (2016); um loop de oito minutos na tela do computador com a gravação das injúrias postadas pelo grupo antifeminista percorrendo a tela ao lado da imagem da artista como ex-Miss Febem com as calças brancas ensanguentadas.



Aleta Valente. *A misoginia está vazando*, 2016. Gravação de tela, 8 minutos, vídeo. Cortesia da artista e A Gentil Carioca.

Nessa nova versão já não se sabe mais se a imagem que aparece no monitor é Aleta ou ex-Miss Febem. Selfie ou personagem? Retrato de si ou falsa representação? No topo da imagem, se lê a frase: “O patriarcado está vazando. A misoginia está vazando. Não seremos censurados”, em uma brincadeira com o duplo sentido do verbo vazar: “derramar” e “ir embora”.⁴ O perfil de Aleta foi retirado do Instagram em janeiro de 2017, supostamente por violar os termos de uso das redes sociais. A censura marcou a data da morte do avatar “@ ex-Miss Febem”.

Se para os agressores de Aleta a sua menstruação era uma causa de abjeção e repulsa, para a artista era um sinal de liberdade sexual. Ainda adolescente, ela ficou grávida de sua filha, Sophia, nascida em 2004. Como mãe solteira, durante a gravidez e nos dois anos subsequentes de amamentação, Aleta sentiu-se enojada e envergonhada do próprio corpo.⁵ Como muitas mulheres jovens com recursos restritos, o aborto não era uma opção, já que é proibido no Brasil e ela não podia pagar uma

clínica privada clandestina. Após o parto, a vida dela tornou-se vinculada à maternidade; fazendo-a sentir-se presa e estagnada. Exibir seu fluxo menstrual em público foi uma forma de afirmar a posse de seu corpo, sua emancipação sexual e seu repúdio à maternidade compulsória.

Desde a década de 1970, o sangue

menstrual tem sido um tema recorrente nas artes plásticas. Em 1971, Judy Chicago criou a *Red Flag*, uma fotolitografia da mão de uma mulher removendo um tampão da vagina. Um ano depois, Chicago e Miriam Schapiro criaram a instalação icônica *Womanhouse*, em uma velha mansão em Hollywood. A contribuição de Chicago para o projeto foi o *Menstruation Bathroom*, um espaço de azulejos brancos com caixas de absorventes expostas em uma prateleira e um cesto de lixo transbordando absorventes usados. Em *Blood Work Diary* (1972), Carolee Schneemann secou seu sangue menstrual em pedaços de papel de seda e os exibiu em séries emolduradas. Em 1979, a artista britânica Catherine Elwes apresentou as performances *Menstruation I* e *Menstruation II* na Slade School of Art, em Londres. Dentro de um pequeno espaço com uma divisória de vidro que a separava do público, Elwes menstruou, desenhou e escreveu sobre um lençol claro vestida de branco. A artista porto-riquenha Sophie Rivera fotografou seus tampões sangrentos

dentro de um vaso sanitário na série “Rouge et noir” (1977-78). Em 1981, a colombiana Maria Evelia Marmolejo passou vários dias nua em uma galeria enquanto menstruava. Marmolejo cobriu seu corpo com absorventes, imprimiu seu púbis em duas paredes adjacentes à galeria e caminhou em uma folha de papel, deixando rastros sangrentos.

Esses trabalhos ou foram exibidos

como objetos de arte (Chicago, Shapiro e Schneemann) ou em lugares protegidos dentro de espaços culturais e/ou escolas de arte (Chicago, Elwes, Marmolejo e Rivera). Diferentemente, a performance virtual de Aleta, depois de postada na rede digital foi imediatamente canibalizada por grupos de usuários da Internet que nem eram versados nas artes plásticas, nem adeptos de questões feministas. Se em muitos trabalhos feministas da década de setenta a menstruação era exposta como um símbolo essencialista da mulher, o trabalho de Aleta não se atrela a questões biológicas e universais do gênero feminino. Aleta fala de corpos que vêm de áreas periféricas, de baixa renda econômica e sem acesso ao aborto legal. Os selfies dela são agentes emancipadores que só existem através de suas táticas mediadas e mediáticas de ironia e autoexposição. Eles retratam um momento particular e específico em que a intrincada interseção de raça, classe e gênero foi finalmente desafiada no Brasil. Através

dessas imagens, Aleta abre novos fluxos de passagem para o corpo e a subjetividade feminina.

¹ Declaração publicada no site do Prêmio PIPA, do qual Aleta foi uma das artistas indicadas em 2017 e 2020.

² Aleta Valente/Superexposição é o título da primeira exibição individual de Aleta na galeria A Gentil Carioca, no centro do Rio de Janeiro (11 de Setembro, 2019 à 31 de Janeiro, 2020). A palavra superexposição é usada no seu duplo sentido: como uma excelente exposição de arte e uma exposição excessiva do corpo.

³ A palavra “falso” está sendo usada no sentido dado a ela por Gilles Deleuze em *Cinema 2- A Imagem-Tempo* (1985). O falso não como oposição à ideia de verdade, mas como produção do novo e potência de criação.

⁴ Essa frase foi tirada da série fotográfica “Period” (2015) da artista Canadense Rupri Kaur. Na imagem, Kaur está deitada na cama, expondo uma mancha de sangue na calcinha. A foto foi rapidamente removida do Instagram por violar as “diretrizes da comunidade” do site.

⁵ Aleta Valente, entrevista com a autora, Skype, 23 de Fevereiro, 2018.

Sobre a autora: Professora Associada do John Jay College of Criminal Justice em Nova York, no Departamento de Arte e Música. Claudia é autora do livro *Arte Brasileira sob a Ditadura Militar: Antonio Manuel, Artur Barrio e Cildo Meireles* (Duke University Press, 2012/ Réptil Editora, 2014).

Referências:

DELEUZE, Gilles. *Cinema 2-A imagem-tempo*. Editora Brasiliense, 2005.

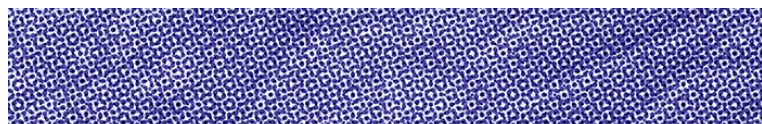
PRÊMIO PIPA. *Aleta Valente*. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/aleta-valente> . Acesso em: 20 abr 2019.





**Elisa Pérez
Buchelli**

elisaperezbuq@gmail.com



CUERPOS, REPRESENTACIONES, ACCIONES Y POLITICIDADES: FEMINISMOS ARTÍSTICOS EN URUGUAY ENTRE LOS SESENTA Y OCHENTA.

BODIES, REPRESENTATIONS, ACTIONS AND POLITICITIES: ARTISTIC FEMINISMS IN URUGUAY, 1960S – 1980S.

Resumen: Este texto propone un breve recorrido por algunas expresiones artísticas en Uruguay. En los años sesenta se construyeron prácticas y poéticas que podemos asociar a estrategias feministas. Estas se pueden poner en diálogo con experiencias artísticas colectivas realizadas en los ochenta durante el proceso de recuperación democrática, que tuvieron una articulación más explícita con discursos feministas. Si bien el feminismo organizado de izquierda se hizo visible en Uruguay en los años ochenta, desde el terreno artístico hubo realizaciones previas en los años sesenta que construyeron antecedentes activos y que a través de sus imágenes aportaron desde repertorios simbólicos a la consolidación feminista posterior.

Palabras clave: Arte; Política; Feminismos

Abstract: *This text proposes a brief review of some artistic expressions in Uruguay in the sixties that built practices and poetics that we can associate with feminist strategies and put them in dialogue with collective artistic experiences carried out in the eighties during the process of democratic recovery, which had a more explicit articulation with feminist discourses. Although organized leftist feminism became visible in Uruguay in the 1980s, from the artistic field there were previous achievements in the 1960s that built active antecedents and that through their images contributed from symbolic repertoires to the subsequent feminist consolidation.*

Keywords: Art; Politics; Feminisms

Introducción

Entre los años sesenta y ochenta eclosionaron en el espacio público de proyección global y, en el ámbito latinoamericano en particular, obras y discursos artísticos que posicionaron

imágenes de cuerpos y entornos asociados a representaciones femeninas realizadas por artistas auto identificadas como mujeres (FAJARDO-HILL; GIUNTA, 2017) que, a

través de los lenguajes de las artes de acción y desde la representación visual objetual, desarrollaron politicidades específicas.

En Uruguay, estas tuvieron un primer momento de articulación en torno a 1968. Fueron enunciadas desde los cuerpos en acción o desde su propia representación y dialogaron con el contexto de radicalización política de variadas maneras, desde prácticas de militancia artística hasta expresiones micropolíticas próximas a búsquedas de emancipación desde lo privado hacia lo público, que propiciaron modelos específicos y diversos de articulación entre las esferas del arte y lo político (PÉREZ BUCHELLI, 2019a).

Durante el período dictatorial en Uruguay (1973–1985), varias artistas desarrollaron estrategias de intervención (o de invisibilización) en la esfera pública local desde la clandestinidad, el exilio, el “insilio” o la migración, y sus producciones afectaron y se vieron afectadas por el contexto político y cultural autoritario.

En los años ochenta, junto con los movimientos de lucha por la recuperación democrática, la participación de colectivos de mujeres organizadas tuvo visibilidad en el panorama político. En el ámbito artístico, las obras de las artistas activas en los sesenta y setenta tomó nuevas direcciones. En esa década emergió una nueva generación de artistas que retomaron y expandieron, en clave

feminista, algunas de las líneas de acción exploradas anteriormente por algunas de la generación anterior, entre ellas: la perspectiva de género, la apropiación del espacio público, la centralidad de la presencia y representación del propio cuerpo en las prácticas artísticas y, como novedades de esta época, modos de organización del trabajo artístico colectivo y comunitario con perspectiva de género, así como la denuncia de su invisibilización en tanto artistas mujeres.

Este texto propone un breve recorrido por algunas expresiones artísticas en Uruguay en los años sesenta que construyeron prácticas y poéticas que podemos asociar a estrategias feministas y ponerlas en diálogo con experiencias artísticas colectivas realizadas en los ochenta, que tuvieron una articulación más explícita con discursos feministas. Si bien el feminismo organizado de izquierda se hizo visible en Uruguay en los años ochenta, desde el terreno artístico hubo realizaciones previas en los años sesenta que construyeron antecedentes activos y que a través de sus imágenes aportaron desde repertorios simbólicos a la consolidación feminista posterior.

Cuerpos y representaciones

A fines de los sesenta e inicios

de los setenta, paralelamente a las experimentaciones en los formatos y lenguajes artísticos y junto a los debates de politización del campo artístico de proyección latinoamericana, en Uruguay algunas mujeres artistas enunciaron tanto desde sus poéticas como desde sus prácticas artísticas y vitales imágenes y acciones que construyeron subjetividades disidentes, proponiendo representaciones y modos de vida alternativos frente a los modelos de domesticidad hegemónicos.

Artistas como Leonilda González

(1923–2017) y Graciela Figueroa (1944), construyeron sus carreras de manera autónoma, ampliaron su formación (ambas recibieron becas de estudio en el extranjero), pautaron sus propias agendas creativas y experimentales e impugnaron los mandatos de domesticidad. A su vez, cada una fundó colectivos artísticos muy relevantes y de larga duración. González fue fundadora del Club de Grabado de Montevideo (1953), donde tuvo activa participación hasta 1976. Figueroa fundó y dirigió varios elencos de teatro y danza contemporánea, entre ellos, el Grupo de Danza de Montevideo (1970) y el Grupo Coringa (1977) en Río de Janeiro.

En 1968, año de protestas

estudiantiles de proyección global y experiencias de movilización locales

frente al avance represivo del gobierno, Leonilda González presentó sus series de grabados “Novias muy enojadas” y “Novias revolucionarias”. Estas imágenes ofrecen representaciones de cuerpos femeninos que por su impronta contestataria cuestionan el orden familiar heteropatriarcal establecido, al desobedecer al mandato del matrimonio. Impugnan visualmente la institución del matrimonio y construyen disidencias respecto de los lugares que se adscribían a las mujeres como madres y amas de casa, restringidas al ámbito doméstico y la maternidad.

Las novias revolucionarias creadas

por González protagonizaban la “revolución” contra el autoritarismo y la represión también desde una perspectiva discreta (COSSE, 2010), que tendía a la emancipación de los cuerpos femeninos (GIUNTA, 2018).

Por su parte, Figueroa lideró el Grupo

de Danza que tuvo actividad primero en Montevideo y luego en Santiago de Chile, integrado por mujeres y hombres, quienes abordaron la performance y la danza en espacios públicos. Fue un colectivo artístico y una comunidad de convivencia y solidaridad que buscó aunar arte y vida. La peculiar síntesis realizada por la artista y su grupo, se relacionó con experiencias previas junto a comunidades hippies en Nueva York y recibió influencias de movimientos contraculturales humanistas, como el siloísmo.¹



Leonilda González. *Novias muy enojadas*, 1968. Xilografía. Club de Grabado de Montevideo. Fuente: Anáforas, ([201-], online).

Contestando convenciones sociales, esta comunidad, en la vida y en el arte, intervenía en espacios públicos a través de acciones coreográficas que desafiaban las tradiciones de movimiento de la danza, ejercía performatividades y roles de género no normativos, exploraba sexualidades disidentes, impugnaba mandatos hegemónicos, economicistas y capitalistas (PÉREZ BUCHELLI, 2019a).

Acciones y politicidades

Durante la segunda mitad de los ochenta, tuvo lugar en Uruguay la emergencia y consolidación de un feminismo de izquierda, caracterizado como “socialista” o “revolucionario”, que apenas recuperaba el legado del feminismo del novecientos considerado liberal. En el contexto de los debates sobre la nueva democracia política institucional, este demandó democracia en el país, pero también en la casa y en la cama (DE GIORGI, 2019), sumando a la lucha por la democratización en el Estado, dimensiones de subjetividades micro políticas específicas desde la concientización de las mujeres feministas como sujetas políticas generizadas.

Este movimiento feminista logró articularse a través de la creación de organizaciones como Cotidiano Mujer o La Cacerola, y sus medios de prensa independientes desde los cuales formularon sus intervenciones reivindicativas. Desde estos órganos se introdujo en la agenda pública cuestionamientos a la arbitraria divisoria de lo público y lo privado, a la domesticidad y al trabajo reproductivo, la denuncia de la violencia contra las mujeres, la demanda para tomar decisiones autónomas sobre el cuerpo y la reproducción. Este colectivo buscó insertar al feminismo en la causa de la izquierda, reivindicando simultáneamente su diferencia como mujeres (DE GIORGI, 2019).

Los colectivos de mujeres tuvieron visibilidad en manifestaciones, “caceroleadas”, movimientos pro referéndum y también en el terreno de la creación artística, tanto desde la performance, la danza contemporánea, la poesía, las artes visuales y la fotografía. Varias artistas desarrollaron obras y ciclos que incluyeron reivindicaciones feministas. Estas realizaciones fueron prácticas artísticas colectivas enraizadas en un contexto de mayor visibilidad de las luchas feministas en la esfera pública.

Junto con las incursiones de Mercedes Sayagués (1953) en la performance; los grabados, instalaciones y performances de Nelbia Romero (1938–2015); las danzas del grupo cooperativo Babinka (PÉREZ BUCHELLI, 2019b), se destacaron las experiencias colectivas de “Campo minado” desde la fotografía y de “Viva la pepa” en sus experimentaciones entre poetas y plásticas.

Tanto “Campo minado” como “Viva la pepa” acontecieron en Montevideo con pocos meses de diferencia, entre 1988 y 1989, en un momento muy fermental de experimentación pautado por el contexto de recuperación democrática y por la visibilidad de nuevas pautas culturales y de consumo que perfilaban la emergencia de una nueva época.²

Ambas experiencias, integradas en su totalidad por mujeres, se destacaron por sus imágenes y poéticas, pero también por sus modos colectivos y

comunitarios de organización y por las definiciones feministas que sus obras y pensamiento revelaron. Coincidieron en la constatación, la crítica y el repudio de la invisibilización y el borramiento de las obras y prácticas de las mujeres en el campo cultural y artístico del Uruguay (PINTOS, 1988; Viva la pepa, 1989).

“Campo minado” fue una exposición de fotografías realizada en Montevideo en agosto de 1988 en el Centro de Exposiciones del Palacio Municipal, integrada por Ana Richero, Clotilde Garro, Diana Mines, Estela Peri, Heidi Siegfried, Ibel Torchia, Lilián Castro, Maida Moubayed, Marta Paggianno, Nancy Urrutia y Verónica Silva; con curaduría de Dina Pintos (NÓVOA, 2018).



Afiche de *Campo minado*, Diseño de Marta Paglianno, tipografía de Ana Tiscornia, 1988. Archivo particular de Diana Mines

Se trató de la primera experiencia colectiva de mujeres fotógrafas realizada en Uruguay. Dentro de “Campo minado” tuvieron lugar series de trabajos fotográficos de gran nivel expresivo que visibilizaron, desde un circuito expositivo fotográfico autogestionado, temas, problemas, miradas, representaciones, obsesiones y luchas específicas de las mujeres y sus contextos. Las imágenes participantes aportaron una amplia diversidad de perspectivas, desde paisajes ciudadanos de la recuperación democrática hasta testimonios del entorno privado de la vida cotidiana de una mujer fotógrafa.

Además del aporte a sus trayectorias y al disfrute de la instancia compartida, la exposición evidenció una potencia expresiva contundente y polifónica por parte de las mujeres fotógrafas que, sin su reunión y visibilidad, se dispersaba. “Mujer en botella” de Clotilde Garro, la serie “Un día todos los días” de Lilián Castro, los peculiares fotomontajes de torsos femeninos desnudos de Heidi Siegfried, las fotografías de Diana Mines de la serie “Sombras”, o las imágenes fotoperiodísticas de la transición democrática aportadas por Nancy Urrutia, fueron algunos de los trabajos más destacados.

En 1989, el colectivo “Viva la pepa” impulsó un proceso creativo desarrollado a través de encuentros entre mujeres artistas de las artes visuales y la poesía. Concebido como búsqueda y como principio de investigación sobre lo que podían tener “en común las mujeres escribiendo, dibujando, creando” y como “espacio vital” donde vislumbrar diferencias y convergencias. El grupo estuvo integrado por las poetas Cecilia Álvarez, Andrea Blanqué, María de la Fuente, Isabel de la Fuente, Marianela González, María Gravina, Silvia Guerra, Laura Haiek, Elena Neerman y Marisa Silva; y por las artistas visuales Pilar González, Inés Olmedo, Lacy Duarte, Mónica Packer, Nelbia Romero, Lala Severi, Ana Tiscornia, Patricia Bentancur, Stella Vidal y Beatriz Battione.

Este proceso artístico colectivo se concretó a través de la realización de diez libros creados por las plásticas a partir de diez poemas de las escritoras, cada libro resultante conjuga y articula su visualidad a partir de un texto vertebrador, que transita por la propuesta material, física, objetual, según cada artista visual. El proyecto circuló por espacios barriales y fue expuesto en la Galería del Notariado. El montaje de la exposición estuvo impulsado por la poeta y gestora Nancy Bacelo (1931–2007), quien ideó una disposición de los libros - objetos sobre atriles. Poco tiempo después Ediciones de Uno publicó los poemas/ obras en un libro que documenta la experiencia. “Viva la pepa” exploró dejar de lado la lucha por el poder cultural, considerada patriarcal, y buscó espacios de encuentro y creación propios, compartidos por este colectivo y sus públicos.

Ambas experiencias colectivas exploraron modos de organización y espacios de gestión alternativos, visibilizaron nuevas imágenes políticas de lo privado y de lo público incluyendo a las mujeres como sujetas históricas, ensayaron otros modos de estar en el espacio público e impugnaron decididamente el mandato restrictivo hacia lo doméstico como único destino de las mujeres.

¹ El siloísmo fue una corriente humanista de izquierda disidente, liderada por Mario Rodríguez Cobos, alias Silo, que promovió búsquedas espiritualistas de una “nueva conciencia” y tuvo visibilidad en el Cono Sur a comienzos de los setenta.

² Agradezco a Alexandra Nóvoa, Lilián Castro, Diana Mines y Marisa Silva por la documentación compartida.

Sobre la autora: Magíster en Estudios Latinoamericanos, Licenciada en Historia, Técnica en Museología y Especialista en Gestión Cultural (Universidad de la República). Investigadora del Museo Juan Manuel Blanes. Autora de *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta* (Yauguru, 2019).

Referencias:

ANÁFORAS. *Novias muy enojada*. Universidad de la República, Facultad de Información y Comunicación, [201-]. Disponible en: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/50128> . Acceso en: 18 jun 2020.

COSSE, Isabella. *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Una revolución discreta en Buenos Aires. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.

DE GIORGI, Ana Laura. Democracia en el país y en la casa. Resignificaciones de la democracia desde el feminismo de izquierda en el Uruguay de los ochenta. En: *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX*, Año 10, Volumen 10, Montevideo: Universidad de la República, 2019.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*. Los Ángeles: Hammer Museum, 2017.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano*. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.

NÓVOA, Alexandra. *Hacia una fotografía contemporánea. La renovación del Foto Club Uruguayo y el surgimiento de la "fotografía de autor" (1966-1990)*. En: BROQUETAS, Magdalena y BRUNO, Mauricio. *Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales (1930-1990)*, Tomo II, Montevideo: Centro de Fotografía, 2018.

PÉREZ BUCHELLI, Elisa. *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*. Montevideo: Yaugurú, 2019a.

PÉREZ BUCHELLI, Elisa. *Performance, arte y cultura juvenil en los ochenta en Montevideo*. En: VV.AA; PONCE, Xurxo (comp.). *Conversaciones, anotaciones y dramaturgia en las artes vivas: España y Uruguay*. Montevideo: Estuario, 2019b.

PINTOS, Dina. *Campo minado*. Montevideo: s/e, 1988.

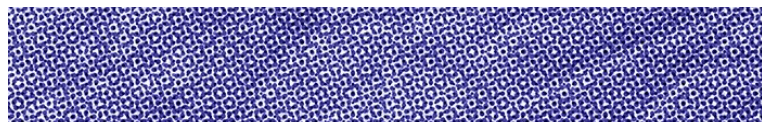
Viva la pepa. 10 poetas. 10 plásticas. Montevideo: Ediciones de Uno, 1989.





**Fabiana
Faleiros**

donafaleiros@gmail.com



LEITURAS DE SANGUE

BLOOD READING

Resumo: O objetivo do presente artigo é pensar sobre a menstruação e seu parentesco com a terra. Trago obras das artistas Nadia Granados (Colômbia), Aleta Valente (Brasil) e Carolee Schneemann (EUA), produzidas em contextos históricos, políticos e expositivos distintos para discutir como cada uma performa a relação com este fluido corporal tão invisibilizado e considerado repugnante pelo patriarcado. Discuto as tensões entre representação pornográfica e produção de autoimagem que aparecem nos trabalhos citados, levando em conta as relações entre terra e corpo que são ciclicamente apagadas pelo capitalismo hétero-branco-patriarcal e retomadas por diferentes estratégias feministas.

Palavras-chave: Feminismo descolonial; Sangue menstrual; Terra; Autoimagem.

Abstract: *The purpose of this paper is to think about the connection between menstruation and Earth. I moot works by the artists Nadia Granados (Colombia), Aleta Valente (Brazil) and Carolee Schneemann (USA), produced in different historical, political and exhibition contexts to discuss how each performs the relation with the blood, this body fluid that is considered disgusting by patriarchy. I discuss the tensions between pornographic representation and the production of self-image that appears in the cited works, taking into account the relations between the Earth and the body that are cyclically extinguished by hetero-white-patriarchal capitalism and recapture by different feminist strategies.*

Keywords: *Descolonial feminism; Menstrual blood; Earth; Self-image.*

Um grampo de cabelo enferrujado foi o objeto que me fez notar o quanto meu corpo faz parte da terra. Ele tinha ficado na pia do banheiro por alguns dias. Menstruada, senti a semelhança entre o cheiro do sangue no absorvente e o cheiro da ferrugem no grampo. Eu tinha 30 anos e estava numa região próxima a uma mineradora da Vale S.A. em Minas Gerais, estado que exporta mais de 200 milhões de toneladas

de minério de ferro por ano, e que tem sido cenário da necropolítica relacionada à exploração mineral. O sangue é vermelho, assim como a terra rica em ferro, por conta dos átomos de ferro presentes na proteína hemoglobina. Por que levei tanto tempo para perceber que meu corpo faz parte da terra? Nas propagandas de absorventes que surgiram nos anos 1990 com tecnologia hermética

e fragrâncias florais para disfarçar o cheiro de sangue oxidado (enferrujado), um líquido azul representava o fluxo menstrual.

Tornar-se ferro

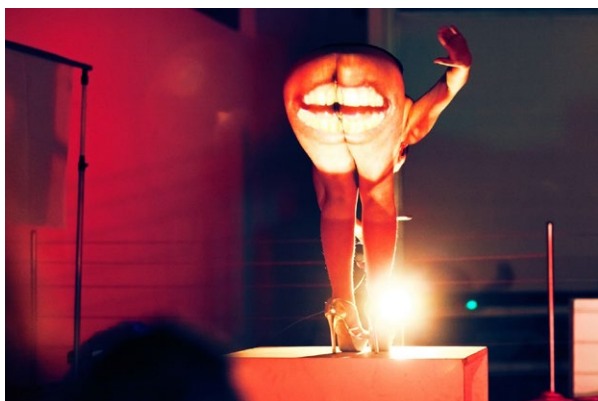
Nadia Granados (1978-) entra em cena com um microvestido e salto alto em seu *Cabaret de La Fulminante*, fazendo Lip Sync da salsa Mía: *Mía, aunque estés con el durmiendo / sabes que eres mia mía / por que yo te enseñe la poesía / que le enseña la noche al día / entre sabanas llenas de amor. Ela dubla esse mantra do amor romântico*¹ com uma câmera na mão, projetando seu rosto num telão posicionado ao fundo do palco enquanto dança de costas para a plateia. A primeira vez que vi *La Fulminante* em ação foi em 2016 no Festival Internacional de Cine y Arte Kuir em Bogotá. O teatro onde ela apresentava a performance multimídia ficou impregnado com cheiro de sangue que já havia estado em contato com o ar há um bom tempo. *La Fulminante* conecta o terrorismo de estado colombiano com a repulsa à menstruação num show de cabaret com uma hora de duração.

La Fulminante es directa, absurda, incisiva rabiosa. Interpreta e interpela el estatuto político-social de Colombia, el sistema económico global, las construcciones del imaginario

y la moral en relación al género, la sexualidad, la etnia o la clase a través de la crítica política activista, las estrategias de difusión viral y la (post)pornografía (*LA FULMINANTE*, [20--]).

Ela encarna o estereótipo da

mulher latina, *sexy* e *caliente* para interseccionar a violência contra corpos dissidentes com as representações midiáticas sobre a militarização da sociedade colombiana, atualizando as relações entre política e desejo, corpo e capital. De peruca loira, Nadia nos coloca diante de duas imagens repetidas: sua atuação como *camgirl* pela webcam de um notebook que está no palco e sua imagem projetada no telão enquanto conversa com “Papi”, o cliente on-line. Como se fosse o corpo primitivo considerado outro, que não conhece a língua do colonizador, ela balbucia uma língua inventada na qual a única palavra inteligível é “Papi”. Seu diálogo com o interlocutor invisível e mudo aparece “traduzido” na legenda da projeção: *¿Quieres que te enseñe una teta, Papi? Mi misión en la vida es dar placer a los machos. ¡Tu felicidad es la mía, Papi!* As imagens da webcam vão ficando distorcidas até parecem fractais de carne conforme ela se toca e se mostra.



Nadia Granados. *Cabaret de La Fulminante*, 2015. Performance, 60". Foto: Ricardo Arcos-Palma. Arquivo do fotógrafo.

Depois de alternar o corpo

hipersexualizado que satisfaz a libido sexual do "Papi" - formada na educação pela pornografia *mainstream* - com um corpo animalesco e monstruoso, Nadia sai do palco. No telão entram imagens que intercalam conflito armado, camponeses assassinados, políticos discursando, narconovelas. Nadia volta ao palco arrastando uma TV com uma faca na mão. Corta pequenas bolsas de plástico carregadas de sangue atadas rente à tela, onde vemos cenas de manipulação midiática em torno da guerra por território colombiano. O sangue escorre manchando as imagens, essas que vêm sendo construídas desde a caça às bruxas como um ataque às mulheres que lutavam contra a expropriação das terras comuns na iminência do capitalismo global (FEDERICI, 2010). A próxima cena projetada é um vídeo-*striptease* de Nadia tirando de si um OB com sangue, colocando-o na boca e expelindo uma estátua pela vagina. A conexão entre o terrorismo de estado e a repulsa da

menstruação está tanto nas imagens quanto no odor de sangue, que neste momento impregna o teatro inteiro.

Tornar-se mulher?

Se o público de Nadia é quem

foi assistir ao seu espetáculo e costuma frequentar a cena *kuir*, Aleta Valente (1986-) está diante de uma complexidade de públicos - pessoas do circuito da arte, ativistas, haters, seguidores - no teatro das redes sociais. Algumas pessoas da plateia, incomodadas pelo cheiro de sangue, retiraram-se do teatro enquanto Nadia encenava as relações de poder entre expropriação de terras e objetificação de corpos com sua estética pós-pornográfica. Aleta é constantemente interpelada por comentaristas/censores no Instagram. Como Ex-Miss Febem³, já foi banida duas vezes da rede social na qual desde 2015 posta selfies que mostram sua movida entre subúrbio e zona sul do Rio de Janeiro, sua rotina de mãe solteira, memes sobre aborto e relacionamentos abusivos. A tensão que Ex-Miss Febem cria no ambiente regido pela economia libidinal dos likes acontece quando ela produz e performa sua autoimagem que questiona padrões de feminilidade. Fora do controle das tecnologias de produção de subjetividades pornográficas, ela dá um nó nas representações midiáticas sobre corpos que menstruam. Se até o meados do século XIX a histeria

associava loucura e útero (FOUCAULT, 2005), a partir do século XX o discurso biopolítico passou a associar os hormônios à irracionalidade e instabilidade cíclica de corpos ditos “femininos” (MARIANO, 2012). A expressão “virar mocinha” reproduz um marcador biológico utilizado como argumento para reduzir a categoria mulher ao ser que tem útero, menstrua e está apto a realizar o trabalho reprodutivo. Aleta atua nesse início do século XXI, momento em que a TPM ganha diagnósticos cada vez mais próximos de uma doença psíquica, desestabilizando a perpetuação do estereótipo da mulher histórica com sua autoimagem. Na imagem postada em 2015, na sua já banida primeira conta no Instagram, com a legenda “O patriarcado está vazando. A misoginia está vazando. Não seremos censurados”, ela veste uma calça branca justa e manchada de sangue menstrual, fazendo um contorcionismo de pernas abertas, parecendo parodiar esforços empregados para fazer uma selfie. A imagem foi exibida na exposição Histórias da Sexualidade, em 2017, no MASP junto a capturas de tela que mostravam comentários misóginos sobre a imagem.

Aterror

Na época em que tratamentos medicamentosos para TPM começavam a ser desenvolvidos, Carolee Schneemann (1939–2019) tornou visível o trabalho reprodutivo

e afetivo mensal do corpo que gera vida, cujo fluido-resíduo é o sangue. Em *Blood Work Diary* (1972), ela mostra manchas de menstruação com tamanhos distintos estampadas em seda, onde escreve a mão os dias do mês correspondentes às manchas de diferentes intensidades. Cinco painéis emoldurados em madeira com as manchas lado a lado dão dimensão pictórica ao sangue e têm a estrutura visual de um calendário. Carolee, pioneira da performance feminista no início dos anos sessenta, já se perguntava por que a história da arte ocidental e masculina, sempre tão obcecada com o nu feminino, quando se depara com um nu produzido por uma artista, incita a rodada inquisitória: “qual é o significado dessa imagem ‘obscena’? Por que ela está no mundo da arte e não no mundo ‘pornô’?” (SCHNEEMANN, 1991, p. 29). A pergunta se refere a uma das fotografias de *Eye body: 36 transformative actions for camera* (1963–1985).

O nu frontal com duas cobras que rastejam pelo seu dorso se tornou uma imagem clássica para interpretações de críticas de arte feministas, como Lucy Lippard (1983), para pensar a relação entre arte e figuras mitológicas femininas a partir da década de 1980. Mas, quando exibida nos anos 1970, foi interpretada pela crítica como narcisista e lasciva. Na instalação *Fresh Blood: a dream morphology* (1981–1987), Carolee utiliza objetos, filmes e

sons derivados de sonhos menstruais para criar uma iconografia própria que dá significado para imagens oníricas produzidas em períodos menstruais, desprogramando o inconsciente psicanalítico falocêntrico: “Os sonhos masculinos de feminilidade têm sido tão culturalmente pervasivos que temos ainda que nos perguntar: estamos sonhando nós mesmas ou estamos sonhando os sonhos que os homens têm sobre nós? (SCHNEEMANN, 1991, p. 68)



Carolee Schneeman. *Eye Body: 36 Transformative Action for Camera #5*, 1985. Fotografia, 35.6 x 27.3 cm. Fonte: Art Basel, (2019, online).

Seguimos nos perguntando: como foi que esquecemos que o sangue é vermelho, assim como a terra? A memória ancestral da conexão entre o ciclo lunar e o ciclo menstrual, a substituição dos absorventes por coletores menstruais e outros saberes

sobre ginecologia natural que são ciclicamente apagados no patriarcado na tentativa de desconectar terra e corpo, têm se popularizado na Internet. Redes feministas diversas tem se reapropriado dos saberes do corpo, colaborando com a descolonização da relação com a menstruação. E quanto mais os feminismos avançam, mais forte é a reação sexista que faz crescer o número de feminicídios na atual retomada global da estrutura capitalista hetero-patriarcal-branca. O Xamã Yanomami David Kopenawa diz que, quando o homem branco, que só consegue sonhar com ele mesmo, arranca minérios da terra, espalha um veneno que invade o mundo e que assim acabará morrendo. “O que os brancos chamam de ‘minério’ são as lascas do céu, da lua, do sol e das estrelas que caíram no primeiro tempo” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 102). A força que tem aniquilado o Planeta Terra é regida pela força do desejo colonialista e patriarcal que autoriza o estupro, o extermínio de povos originários, o assassinato de corpos racializados e dos que não obedecem à coreografia heteronormativa, promovendo os massacres da necropolítica global.

Nadia Granados inicia o Cabaret de La Fulminante com o Monólogo del culo, projetando a boca na bunda, que aparece no telão como um cu falante. Perto do final ela se posiciona em frente a TV coberta de sangue e, com a faca na mão, faz uma oração contra

o silêncio. Termina com a música e videoclipe de *Orgasmo Libertario*, reggaeton de sua autoria que reivindica o gozo como gesto revolucionário. É urgente uma transição política mobilizada pela descolonização do desejo.

¹ Um hit de Eddie Santiago, um dos principais cantores de salsa romântica dos anos 1990.

² Em uma conversa, Nadia me contou que criou essa língua ao imitar cantoras estadunidenses quando adolescente.

³ Instagram: @ex-missfebem3

⁴ A TPM, Tensão Pré-Menstrual, é o nome popular da SPM, Síndrome Pré -Menstrual.

⁵ Algumas redes no Instagram: @ginecosofia, @ginecosofiabrasil. @yonidaspretas, @ginecologiafeminista, @curandeirasdesi.

Sobre a autora: Fabiana Faleiros (1980, Pelotas-RS), artista e pesquisadora, trabalha na intersecção entre arte e invenção de pedagogias. Doutora em Artes pela UERJ, é autora do livro *O pulso que cai e as tecnologias do toque*, Ikrek, São Paulo, 2016 - Prêmio Proac Livro de Artista.

Referências:

ART BASEL. *Eye Body: 36 Transformative Actions for Camera #5*, 1985 - Carolee Schneemann, 2019. Disponível em: <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/83504/Carolee-Schneemann-Eye-Body-36-Transformative-Actions-for-Camera-5>. Acesso em: 20 jun 2020.

FEDERICI, Silvia. *Calibã y la Bruja. Mujeres cuerpo y acumulación originaria*. Tr. Es. Veronica Hendel e Leopoldo Sebastian Touza. Madrid: Traficante de Sueños, 2010.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura na idade clássica*. Tr. br. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu: palavras de um Xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

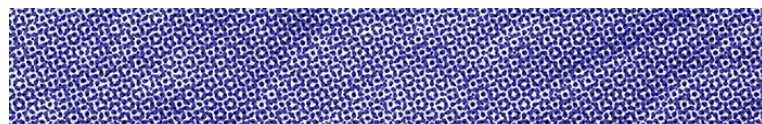
LA FULMINANTE. *Las recetas del poder*, [20--]. Disponível em: <http://www.lafulminante.com>. Acesso em: 02 dez 2016.

LIPPARD, Lucy. Feminism and prehistory. In: LIPPARD, Lucy. *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. The New Press: Nova York, 1983, p. 41-76.

MARIANO, Miriam Oliveira. *A construção da síndrome Pré-Menstrual*. Tese (doutorado em Medicina Social – Saúde Coletiva). Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. p. 216. 2012.

SCHNEEMANN, Carolee. The obscene Body/Politic. *Art Journal*, Censorship II, v 50, n 4, p. 28-35 inverno, 1991. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/777320>. Acesso em: 19 nov 2019.

_____. *FRESH BLOOD: A Dream Morphology*. *Dreams works*, v 2, n 1, p. 67-75, 1981. Disponível em: <https://dornsife.usc.edu/labyrinth/dreamwaves/archiveInterface/archive/dreambook5/5-11.pdf>. Acesso em: 2 dez 2019.



A GESTÃO DE IOLE DE FREITAS NO INSTITUTO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS DURANTE A REDEMOCRATIZAÇÃO BRASILEIRA

THE MANAGEMENT OF IOLE DE FREITAS AT THE NATIONAL INSTITUTE OF PLASTIC ARTS DURING THE BRAZILIAN RE-DEMOCRATIZATION

Resumo: O artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos da gestão de Iole de Freitas no Instituto Nacional de Artes Plásticas da Fundação Nacional de Artes (INAP/FUNARTE) entre o final da ditadura e o início da retomada democrática brasileira (1979-1989). Ao posicionar sua gestão em processos políticos e reformulações institucionais abrangentes, foi possível perceber como a criação do espaço para o contemporâneo foi historicamente construída e demonstrar, ainda que de maneira introdutória, as contribuições que as reformulações institucionais conduzidas por Iole de Freitas tiveram no processo de institucionalização da produção identificada como contemporânea naquele momento.

Palavras-chave: Iole de Freitas; Anos 80; INAP/FUNARTE; Arte contemporânea brasileira; Ativismo institucional.

Abstract: *The article aims to analyze some aspects of the management of the artist Iole de Freitas at the National Institute of Plastic Arts of the National Arts Foundation (INAP / FUNARTE) between the end of the dictatorship and the beginning of the Brazilian democratic recovery (1979-1989). By positioning his management in political processes and comprehensive institutional reformulations, it was possible to both see how the creation of space for the contemporary was historically built and to demonstrate the contributions that the institutional reformulations conducted by Iole de Freitas had in the process of institutionalizing the production identified as contemporary that moment.*

Keywords: *Iole de Freitas; The 80s; INAP/FUNARTE; Brazilian contemporary art; Institutional activism*

A revista *Veja* em setembro de 1989 trazia a matéria “Golpe Político nas artes: comunistas conspiram para tomar o poder no INAP e conseguem a demissão da diretora Iole de Freitas”. Duas fotos ilustravam a matéria. A primeira, reproduzia a artista Iole

de Freitas na sala da diretoria do Instituto Nacional de Artes Plásticas, acompanhada da legenda “sou uma técnica e não uma ativista política. Meu trabalho é de administração cultural”. A segunda, o crítico Ferreira Gullar em seu gabinete, com a legenda “o Inap,

com Iole, foi tomado por uma igreja, um grupo de esnobes pseudos-requintados". O primeiro parágrafo resumia o imbróglio: "As artes plásticas do país serviram como cenário, na semana passada, para um golpe de Estado que, como toda solução pela força, acabou vitimando as instituições que alegava defender. O poeta e crítico de arte Ferreira Gullar [...] aliou-se ao ministro da Cultura [...] para conseguir a demissão da diretora do Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap), a escultora Iole de Freitas. O pretexto para a decapitação foi o que chamou de 'critérios elitistas e provincianos' adotados para o 11º Salão Nacional de Artes Plásticas [...]" (VEJA, 1989, p. 128).

O INAP, criado durante a gestão do general Ernesto Geisel (1974-1979) para atender as demandas da área de artes plásticas, estava vinculado à Fundação Nacional de Arte e desempenhou um importante papel no diálogo com artistas e intelectuais opositores ao regime. Durante os três primeiros anos de sua atuação, desenvolveu uma política conservadora. Pesquisas demonstraram que, das 185 exposições promovidas entre 1977 e 1980, apenas 8 pertenciam à categoria "proposta", termo utilizado à época para designar proposições experimentais. Também demonstrou-se como foi só a partir de 1979, com a entrada de Paulo Sérgio Duarte e a implementação do



Golpe político nas artes. Veja. Rio de Janeiro, n. 1098, p. 128, 27 set. 1989.

projeto Arte Contemporânea Brasileira, que tanto os agentes associados às linguagens experimentais quanto a produção contemporânea começaram a ter espaço nesse órgão¹.

A face mais visível desse projeto foi a criação do Espaço ABC (RJ) em 1980. O ABC desenvolveu uma política comprometida em, simultaneamente, abrir espaços para difusão, fomento e circulação de produções contemporâneas e adensar um campo discursivo que contribuísse na construção de historiografia, até então inexistente, e nos processos de institucionalização da arte contemporânea. Para se ter uma dimensão do impacto desse projeto nas políticas institucionais do INAP, em seu primeiro ano de atuação, o Espaço ABC promoveu uma quantidade superior a todas as mostras de arte contemporânea promovidas pelo INAP no período de 1976 a 1980 (JORDÃO, 2018).

Foi nesse contexto que Iole de Freitas foi convidada para compor sua equipe; como esclarece a artista, “o Paulo Sérgio Duarte, que estava dirigindo o INAP, me contratou [...] comecei exatamente nesse momento em que o Paulo Sérgio estava instalando o Projeto Arte Brasileira na Catacumba, foi um momento importantíssimo porque trouxe com muito vigor a arte contemporânea” (FREITAS, 2018).

Para Iole, a presença de Duarte foi decisiva para a reformulação do

Instituto.

[...] nós precisávamos de ter acesso a essas produções, então ele foi muito determinado e corajoso. A Catacumba não tinha um lugar absolutamente adequado, não importa. A qualidade das exposições era enorme e as edições também que o departamento de editoração da FUNARTE foi organizando, os livros sobre arte contemporânea [...] então foi um movimento conjunto com o conteúdo dos projetos porque tinha as linhas de ação, então você tinha o apoio a pesquisa, a documentação, a difusão, a divulgação [...] essa parte toda de infraestrutura de exposições. Toda esta argumentação e estruturação conceitual foi feita no período Paulo Sérgio, então com estes pontos, aquelas Diretrizes e Metas, tínhamos que trabalhar com todas elas entrelaçadas, então você tem a pesquisa e a documentação, aí tem o departamento de editoração, depois você tem o quê? A difusão [...] (FREITAS, 2018).

Durante as gestões da artista (1985-1986 e 1987-1989), como demonstra o Relatório de Atividades do INAP, a proposta de Duarte foi radicalizada:

É importante ressaltar que no ano passado o INAP [...] manteve os critérios propostos em 1982 e tem sido fiel aos princípios então estabelecidos [...] Através de projeto cuidadosamente delineados, tem levado ao conhecimento e ao debate público questões da arte contemporânea e o levantamento da história recente das artes plásticas brasileiras (FUNARTE, 1987, p. 21).

Dentre os projetos concebidos/ adensados pela artista, merecem destaque o “Ciclo de Escultura: perspectivas recentes da escultura contemporânea brasileira”. Criado em 1987, levou para o centro do debate das políticas de Estado a questão da escultura e do tridimensional na arte contemporânea. Aqui é importante considerar que esse debate se associava e suscitou importantes discussões sobre a relação entre o espaço institucional e a esfera pública, justamente quando, após 21 anos de interdição, o espaço público estava sendo disputado por formas de usos autoritárias e restritivas e os usos sociais configurados pela recém instituída convivência democrática.

Do debate acerca da relação e presença das artes visuais no espaço público, passamos para um projeto, o “Macunaíma”, que pensava o meio

das artes visuais como um espaço interdependente e em rede (FUNARTE, 1989). Criado em 1988, o projeto pode ser pensado como uma clara tentativa de assegurar uma presença nacional e um caráter mais democrático ao INAP. Para tanto, buscou assegurar “de uma maneira mais intensa um espaço de exposição, de reflexão e de confronto mesmo com as outras produções para os artistas iniciantes” (FREITAS, 2018).

A ideia era abrir espaço nas galerias do INAP (RJ) para que jovens artistas, sobretudo das regiões fora do eixo Rio-São Paulo, “assumi[ssem] os primeiros riscos, distanciar-se do que já conhece[m] e começar a inventar soluções, operações, sutilezas para vencer as dificuldades mesmo que eles mesmos se colocam”. Também colocá-los em relação com artistas de outras gerações, os quais podem “servir para marcar afinidades e diferenças, e dar mais profundidade a um ciclo de exposições”. Para tanto, instituía-se uma comissão que, atuando em rede, ficaria responsável por visitar ateliês, selecionar e acompanhar o processo/ produção dos artistas jovens, convidar artistas já consolidados, escrever o texto crítico e fazer a curadoria das exposições (FREITAS, 2018).

Já com o “Projeto Arte Brasileira”, a proposta era, por meio da edição e distribuição de pequenas brochuras, com ilustrações coloridas e ensaios críticos, difundir, suscitar, reexaminar e atualizar um debate historiográfico

que abrangia desde o academicismo até o neoconcreto, posicionado como marco da contemporaneidade da arte brasileira. Essa defesa conceitual foi reforçada no âmbito da visualidade por meio de mostras com reproduções de obras emblemáticas de cada período analisado. O comentário de Iole nos ajuda a compreender melhor a dinâmica desse projeto:

Então, foi feito os cataloguinhos da Arte Brasileira [...] para cada período da Arte Brasileira convidamos um crítico” [...] uma equipe de programadores visuais programou os painéis, os textos e as proporções [...] aí foram feitas as caixas, aí valeu toda a experiência no MoMA, que levavam três exemplares a cada vez [...] então o módulo Modernismo, eram três cópias e esse conjunto de obras eram mandado numa caixa super preparadas junto com o catálogo já pronto e foram pelo Brasil afora. Então, criou-se uma rede incrível, porque você tinha três exemplares de cada conjunto nessas caixas gigantescas, cada uma tinha 14 painéis. Então a gente mandava os técnicos do INAP para poder ajudar o pessoal a adequar o espaço para receber a exposição. Então juntou todas

as linhas diretrizes, porque era pesquisa, documentação gráfica, a documentação visual dos painéis e a parte toda de infraestrutura do local que recebe debates, só não ia obras originais (FREITAS, 2018).

Por fim, veio a reformulação do Salão Nacional de Artes Plásticas, expressão máxima da radicalização da gestão de Iole de Freitas e do adensamento da matriz conceitual implantada por Duarte. Em sua XI edição, a convocatória, abandonando as categorias tradicionais, foi formulada a partir do tema “Materialidade e Representação”, ampliando as possibilidades de participação dos artistas, uma vez que não se pautava nas categorias técnicas tradicionais. Nessa reforma também estava previsto um intervalo maior entre cada evento e a sua reformulação em uma mostra trienal de arte contemporânea brasileira, contemplando todas as regiões.

Essa medida, ao abrir espaço para a arte contemporânea no Salão Nacional, simbolicamente implodia o sistema belas artes e desvencilhava a produção contemporânea dos aspectos conceituais, identitários, formais e estéticos modernos que tal sistema legitimava. Também adensava e institucionalizava o debate acerca das transformações da linguagem e da produção de uma arte global, como a própria artista explica:

esta intenção, me parece, que nunca compreendida [...] pensou-se num tema, numa comissão que tinha que ir pensando para criar um panorama que ampliasse as questões [...] Foi pensado também num período de três anos [...] para poder fazer viagens, avaliação, [...] sempre foi no sentido de respeitar a produção [...] de poder trazer à tona uma questão de conceito, ter um foco comum de avaliação por parte da comissão e nunca eliminar processos criativos [...] eu insisto, para toda essa conjugação de projetos que o INAP desenvolveu nessas gestões todas, da série da qual faço parte, mas foi a matriz que o Paulo Sergio colocou e que cada um ampliou dentro das questões que eram mais afins com as capacidades, [era] entender esse negócio do conceito, a nível nacional, do que era arte contemporânea (FREITAS, 2018).

Ao abandonar a ênfase nas categorias técnicas tradicionais, a reformulação conduzida por Freitas abriria espaço para o pensamento contemporâneo no Salão Nacional. Ao instaurar um espaço da contemporaneidade no espaço da tradição, essa medida deslocaria os debates suscitados pelo evento, historicamente centrados em conceitos

e entendimentos associados ao sistema belas artes, para discussões e dilemas acerca das transformações das linguagens e do meio das artes visuais brasileiros. A enérgica reação do crítico Ferreira Gullar, apresentada nos início desse texto, evidencia o embate entre dois entendimentos de arte.

Se até fins dos anos 1960 o ideário ético-político-estético vigente no meio das artes visuais se baseava em termos de uma cultura nacional, expresso, sobretudo, nas tentativas de instituir uma vanguarda nacional, a partir de 1970 percebe-se a conformação de uma nova sensibilidade política que situava, mediava, conectava e pensava o político a partir das e para as artes visuais.

Desse modo, a destituição de Iole de Freitas, declaradamente conduzida por Ferrerira Gullar, evidencia tensões e disputas nos âmbitos institucionais, discursivos e no meio de arte, entre o entendimento do espaço da contemporaneidade como uma ruptura ou como continuidade do projeto cultural da modernidade brasileira e sua matriz ideológica, associada a ideias de povo, brasilidade, latino-americanidade – ideário que funcionou, no contexto político ditatorial, para apagar contradições reais e constituir autênticos fetiches na estratégia cultural nacional popular e desenvolvimentista, amplamente instrumentalizada pelo regime militar e pelas esquerdas, sobretudo pelo

Partido Comunista Brasileiro, ao qual Gullar se vinculava.

Ao posicionar sua gestão em processos políticos e reformulações institucionais abrangentes, foi possível perceber como a criação do espaço para o contemporâneo foi historicamente construída e demonstrar, ainda que de maneira introdutória, as contribuições

que as reformulações institucionais conduzidas por Iole de Freitas tiveram nesse processo.

¹ A esse respeito Cf. JORDÃO, 2018

Sobre a autora: Doutora e mestre pela ECA-USP. Prêmio CAPES Teses 2019 (Área de Artes). Professora no Departamento de Artes da UFPR. Site: <https://fabriciajordao.academia.edu>

Referências:

FREITAS, Iole. Entrevista concedida à pesquisadora. Realizada no dia 06 de fevereiro de 2018, no ateliê da artista, no bairro da Glória, na cidade do Rio de Janeiro. As expressões características da fala oral foram suprimidas.

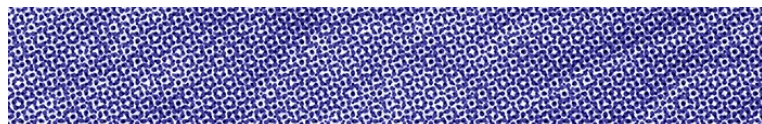
FUNARTE/INAP. *Relatório das Atividades desenvolvidas em 1987*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987. [Relatório].

FUNARTE/INAP. *Macunaíma 89*. Rio de Janeiro, 17 de maio a 7 de junho de 1989. Galeria Sérgio Milliet, Espaço Alternativo Rodrigo Mello Franco de Andrade, Macunaíma. Catálogo de exposição.

JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. *As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989)*. 2018. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VEJA. Golpe político nas artes. *Veja*. Rio de Janeiro, n. 1098, p. 128, 27 set. 1989.





BRASIL CUT-UP: MARY DRITSCHEL'S FEMINIST ART IN BRAZIL, 1978–1986

BRASIL CUT-UP: A ARTE FEMINISTA DE MARY DRITSCHEL NO BRASIL, 1978–1986

Abstract: During the period of the Brazilian dictatorship (1964–1985), there was a persistent cultural taboo surrounding feminist discourse in art, which only began to be challenged toward the end of the regime. One key figure in this historical shift was the U.S. feminist artist Mary Dritschel (1934–2018), who was based in São Paulo between 1978–1986, and whose contributions to the development of feminist art in Brazil as an artist and curator remain largely unexamined. This essay uncovers Dritschel's contributions to Brazilian feminist art, experimental forms, and curatorial practice. It argues that she fostered local and transnational dialogues that helped feminism infiltrate Brazilian art, paving the way for more strident feminist art practices in Brazil in the 1990s.

Keywords: Mary Dritschel; Feminist art; Brazil.

Resumo: Durante o período da ditadura brasileira (1964–1985), um persistente tabu cultural em torno do feminismo prevaleceu nos discursos da arte, sendo desafiado apenas no final do regime militar. A artista feminista norte-americana Mary Dritschel (1934–2018), que morou em São Paulo entre 1978–1986, foi uma das figuras-chave para essa mudança de percepção em torno do feminismo. No entanto, suas contribuições para o desenvolvimento da arte feminista no Brasil, tanto como artista quanto como curadora, permanecem amplamente desconhecidas. Este ensaio revela suas contribuições nos campos de arte experimental e práticas curatoriais, argumentando que Dritschel promoveu diálogos locais e transnacionais que ajudaram o feminismo a se infiltrar na arte brasileira, abrindo caminho para práticas artísticas feministas radicais no Brasil na década de 1990.

Palavras-chave: Mary Dritschel; Arte feminista; Brasil.

During the Brazilian dictatorship (1964–1985), many Brazilian women rejected U.S. feminism because it was seen as a form of imperialism and feminists were stereotyped as aggressive man-haters (FISHER, 1993; HOLLANDA, 2002; TRIZOLI,

2012). Brazilian feminist writers of the period, including Carmen da Silva, Rose Marie Muraro, and Heloneida Studart, were also hesitant to label themselves “feminists.” Many Brazilian women artists also claimed they were more focused on combatting

authoritarianism than sexism and that they did not want their work pigeonholed as “women’s art” (OSTHOFF, 2010, pp. 76–77; FAJARDO-HILL, 2017, pp. 21–22). Art historian Simone Osthoff has claimed “issues of gender have never been high on the artistic-political agenda”¹ (OSTHOFF, 2010, pp. 76–77), and curator Paulo Herkenhoff has observed that many feel that a discussion of feminism “is inappropriate in the context of Brazilian art” (HERKENHOFF, 2006, p. 190).

However, more overt feminist mobilization occurred in the dictatorship’s final years (ALVAREZ, 1989). The persistent cultural taboo surrounding feminist discourse in art began to be challenged by Brazilian critics and curators, including Aracy Amaral, Sheila Leirner, Heloísa Buarque de Hollanda, and Glória Ferreira. There is another important figure in this history whose contributions have been largely overlooked: Mary Dritschel (1934–2018), a U.S. feminist artist who was based in São Paulo from 1978 to 1986. This essay uncovers Dritschel’s work from her time in Brazil, documenting her contributions to feminist art and curatorial practice. It presents the first comprehensive analysis of her artistic trajectory in Brazil and her contributions to the country’s art. I argue that rather than bringing U.S. feminist ideas to Brazil as a form of cultural imperialism, as a Portuguese-speaking resident embedded in the local art scene,

Dritschel encouraged a collaborative exchange of ideas among women from the U.S. and Brazil, fostering local and transnational dialogues that helped spark feminist discourse in Brazilian art, paving the way for more strident feminist art practices among Brazilian artists in the 1980s and 1990s.

Born in New York in 1934, Mary

Dritschel earned a certificate in graphic design from Parsons School of Design in 1955. But it was not until after she had married, relocated to Texas, and raised her children, that she completed her BFA and MFA in studio art (1974/1976) at North Texas State University when she was in her early forties (DRITSCHEL, 1981; 1982a). In 1978, she moved with her husband Michael to São Paulo for his work, leaving their three adult sons (aged 19–23) in the U.S.² Until that point, Dritschel had mainly exhibited in small venues around Texas (DRITSCHEL, 1979b). But, within a year of arriving in São Paulo, she was invited by Walter Zanini, Director of Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), to teach studio art courses at USP, and she became ensconced in the Brazilian art scene (MENDONÇA, 1979). This would become the most productive period of her career (DRITSCHEL, 2007).

Dritschel became well known for her work in a range of media that confronted women’s identities, bodies, and sexualities. She had

two solo exhibitions at Galeria Luisa Strina (1979 /1981). Her first exhibition there, *Da Caixa à Flores* (From Box to Flowers, 1979), was described by critic Sheila Leirner as “one of the most fascinating and perturbing of the . . . year” (LEIRNER, [1979] 1982, p. 165). It comprised a series of soft, abstract sculptures contained within boxed frames, depicting vaginal, flower-like forms made of organic quotidian materials, including stuffed gloves, pantyhose, bedsheets, and embroidery hoops, and coated in resins and enamels. One work in the show, *Hot House Blues*, was composed of over 1,200 tampons, dyed various shades of pink, “blossoming” from their applicators, and arranged like flowers across a grid.

While U.S. critics reviewing these same works in an earlier exhibition at the Hansen Galleries in New York (1978) sensed feminist anger, Brazilian critics avoided interpreting them as aggressive or feminist. U.S. critics described them as “boxed in, confined and restrained” (FRENCH-FRAZIER, 1978, n.p.), and as having “controlled anger and wit” with “blatant messages [about] . . . the formerly repressed perspective of a woman dealing with sexual fantasies” (O’BEIL, 1978, p. 49). By contrast, Brazilian art historian Aracy Amaral wrote that the work was not “morbid or depressive,” but instead radiated “intense vitality . . . from [its] viscosity” (AMARAL, 1979, n.p.).

These highlight some varying ways feminist art was framed in Brazil in the late 1970s. While U.S. feminist artists were prepared to be angry and outspoken, Brazilian women’s art was less direct. This reflects what Brazilian artist Roberta Barros describes as the tamer, more “concealed, [and] sweet” tone of Brazilian feminism in the 1970s (BARROS, 2016, p. 25). Part of that gap was political, the inability to be outspoken in the face of an oppressive military dictatorship, and the fact that the women’s struggle was subsumed into a unified resistance to the dictatorship and imperialism. But it was also cultural: in many cases, Brazilian women artists of the 1970s wanted to avoid ostracizing men. Such cultural tendencies were especially evident in comments about Dritschel’s work that aimed to distance it from feminism altogether, such as critic Casimiro Xavier de Mendonça’s proclamation that Dritschel “does not intend to be confused for a type of militant feminist who creates images only to exalt her womanly condition” (MENDONÇA, 1979, p. 176), and Sheila Leirner’s incongruous comment that “contrary to feminist ideals,” Dritschel’s work probes the “inherent nature of all women . . . to establish . . . their spiritual and biological differentiation” (LEIRNER, [1979] 1982, p. 166).

BANANAS: THE NATIONAL FRUIT OF 4 DIFFERENT VARIETIES. THEY ARE THE "COMMON", THE "APPLE" THE "SILVER" AND THE "GOLD" BANANA.
SUMMERS IT RAINS EVERY AFTERNOON IN SAO PAULO



Mary Dritschel. *Brasil Cut-Up*, 1979. MoMA/Franklin Furnace Artist Book Collection, NY.

The same year as her Galeria Luisa Strina exhibition, Dritschel began experimenting with mail art. In *Brasil Cut-Up* (1979), she examines her gendered experience as a foreigner in Brazil (PARK, 1979). The work comprises six half-page paper sheets depicting a black-and-white Xeroxed image of a cut-up collage of the artist's body, like a paper doll, in typical beach-garb — a sun hat, a bikini, and flip-flops — with a type-written English-language text surrounding each image. Each figure is slightly different, but its face (that of the artist) is always obscured, a probable reference to the ways in

which patriarchal representations of women conceal their individual identities and objectify their bodies. In the first image, a large eye obscures the figure's face, and the bikini top over her breasts re-appears upside down over her thighs like a garter belt; the surrounding text relates her experience of being the object of the male gaze on the streets of São Paulo. The second image, coffee beans cover the silhouette of the sun hat that masks the figure's face, paired with a text about cachaça and coffee as Brazil's national beverages. In the fourth image, the sun hat silhouette, and the figure's hips are overlaid with a cut-out depicting bananas, the "national" fruit (DRITSCHEL, 1979a, n.p.). The final image, a plastic doll's head with pigtails is collaged over the artist's face, and papaya over her hips, with a text reading: "Lucky For Me I'm Not a Real Paper Doll" (DRITSCHEL, 1979a, n.p.). Dritschel combines self-portraiture and text to critique sexist attitudes in Brazilian culture and distributes these images through relatively new media and art circuits — mail art circulated in the U.S. Her explicit feminism, barbed messaging, punk graphic design, and sardonic tone is tough and direct. As a U.S. citizen working in Brazil during the safer final years of the dictatorship, Dritschel could afford a more militant approach than Brazilian women artists working during the harsher period of the mid-1970s.

The next year, Dritschel made her most public contribution to U.S.-Brazilian feminist artistic dialogue. Along with her friends, Brazilian artist Regina Silveira and Texas artist Glenna Park, she co-curated *American Women Artists* (1980), a ground-breaking feminist art exhibition of U.S. women artists held at MAC/USP. It included works by many lesser-known U.S. artists as well as more prominent ones, including Agnes Denes, Mary Beth Edelson, Raquel Rabinovich, Elaine Reichek, and Hannah Wilke. It also displayed works by Park and Dritschel themselves, including Dritschel's installation, *The Bridal Path*, 1980, a long strip of plastic intended to evoke a bride's walkway in a wedding ceremony.

The show was conceived as a forum for expanding dialogue between U.S. women artists and wider Brazilian audiences and posing salient questions around the broader concerns of Feminist Art (PARK, 1980). According to Dritschel, the idea for the show came from her desire to foster cultural and intellectual exchange (DRITSCHEL, 1981). She further explained that they chose to only include women in the exhibition as a corrective to previous art historical neglect (DRITSCHEL, 1981).



Mary Dritschel. *The Bridal Path*, 1980. Painted Plastic, 1000 x 50 cm. Source: Dritschel; Park; Silveira, 1980, n.p.

The reviews were mixed. Critic Ivo Zanini claimed that the “quantity surpass[e]d the quality” (ZANINI, 1980, p. 31), while Sheila Leriner affirmed that the work was of high quality. But she grappled with the show’s “tendency to talk about essences and to theorize about the ‘natural’ ways of women” (LEIRNER, [1980] 1982, p. 49). Leriner positioned this essentialist approach as the potential pitfall of all-women shows, and the problem underlying Feminist Art in general. She concluded that “in the search for greater strength and unity . . . many American artists . . . forge clichés and lead women’s work to stereotype” (LEIRNER, [1980]

1982, p. 50). Despite her misgivings, Leirner still believed shows like this one were useful in helping audiences understand how “[b]eing a woman places the artist . . . in the middle of a complex interaction between herself and the perspectives that the world has about her” (LEIRNER, [1980] 1982, p. 49). Ultimately, despite critics’ doubts, the exhibition enabled analysis and articulations of various feminist approaches.

These were expanded even further in another exhibition of Brazilian women artists that Dritschel organized at the Clube Nova Mulher during the First Festival of Women in the Arts (1982). In a workshop Dritschel organized with Brazilian women artists during the festival, she describes how she helped foster further feminist discourse:

There was a fear expressed at the meeting that a female ghetto was forming that would exclude men. One answer was that maybe they were already living in a ghetto, just a male ghetto. The result was a simple organization that was committed to bringing together women artists from all over Brazil prior to the next Women’s Festival in the Arts (DRITSCHEL, 1982b, n.p).

By the 1980s, Dritschel had become well-known in Brazil for her multi-media art practice and was invited to exhibit, teach, and curate outside

of São Paulo. She participated in the XVI and XVII São Paulo Biennials (1981/1983), and in 1983, presented an audio-visual slide show titled *Women Celebrating the Woman in Brazil* at the A.I.R. feminist gallery in New York, where she was also invited to curate an exhibition of Brazilian women artists.³ Dritschel moved to Chicago in 1986, where she continued making and showing art for many years, though she did not garner the acclaim that she had in Brazil. When asked in a 1982 interview about her reception in Brazil, she responded, “It is curious, because despite the fact that the machismo . . . [in Brazil] at a social level is much greater than in the United States, I am more respected [there] for my art and ideas” (DRITSCHEL, 1982a, p. 4). Dritschel’s greatest legacy in Brazilian art, was that she was able to start conversations, dialogues, and spark open debate around feminist art practices in a way that enabled these ideas to percolate in broader Brazilian art discourse.

¹ All translations by the author. The author wishes to thank the artist’s sons, Michael, David, and Jim Dritschel.

² Michael Dritschel worked for a division of Kraft Foods. His company paid for the couple to have intensive Portuguese lessons prior to their departure (D. DRITSCHEL, 2020).

³ This A.I.R. exhibition was ultimately unrealized (DRITSCHEL, ca. 1985).

About the author: Gillian Sneed completed her Ph.D. in art history at The Graduate Center, City University of New York in 2019. She has taught at Parsons New School, City College of New York, and the Museum of Modern Art, and has written for *Women's Art Journal*, *Flash Art*, and *Art in America*.

References:

ALVAREZ, Sonia. *Women's Movements and Gender Politics in the Brazilian Transition*. In: JAQUETTE, Jane S. *The Women's Movement in Latin America: Feminism and the Transition to Democracy*. Boston: Unwin Hyman, 1989, pp. 18–71.

AMARAL, Aracy. *Da Caixa a Flor*. In: DRITSCHER, Mary. *Mary Dritschel*. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1979.

BARROS, Roberta. *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Relacionarte Marketing e Produções Culturais, 2016.

DRITSCHER, David. Email to the author, June 17, 2020.

DRITSCHER, Mary. *Brasil Cut-Up*. (Xerox copies), six pieces photo-montage. 1979a. MoMA Manhattan Artists' Books, Mary Dritschel, D7123 A12b, Museum of Modern Art, New York.

_____. *Mary Dritschel, 1979b*. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1979. Mary Dritschel Artist File, #0770, Bienal de São Paulo Archives, Brazil.

_____. *Voando para o Rio*. *Arte em São Paulo*, Oct. 1, 1981, n.p. Mary Dritschel Artist File, #0770, Mary Dritschel, 1980–1986, Bienal de São Paulo Archives, Brazil.

_____. Interview by anonymous. *Feminismo na vida e na arte de Mary Dritschel, 1982a*. *Pioneiro* (July 31, 1982): p. 4. Mary Dritschel Artist File, #0770, Mary Dritschel, 1980–1986, Bienal de São Paulo Archives, Brazil.

_____. *Ladies First*. *Arte em São Paulo*, no. 12 (November 1982), 1982b, n.p. Mary Dritschel Artist File, #0770, Mary Dritschel, 1980–1986, Bienal de São Paulo Archives, Brazil.

_____. C.V. ca. 1985. Mary Dritschel Artist File, #0770, Mary Dritschel 1980–1986, File 0770, São Paulo Bienal Archives, Brazil.

_____. Interview by Fundação Iberê Camargo. *Caleidoscópio*, July 13, 2007. Available at: <http://www.caleidoscopio.art.br/entrevista/mary-dritschel.html>. Accessed on: May 1, 2020.

DRITSCHER, Mary; PARK, Glenna; SILVEIRA, Regina. *American Women Artists*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1980, n.p.

FAJARDO-HILL, Cecilia. *The Invisibility of Latin American Women Artists: Problematizing Art Historical and Curatorial Practices, 2017*. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea; ALONSO, Rodrigo. *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985*. New York: DelMonico Books/Prestel, 2017, pp. 21–28

FISHER, Josephine. *Out of the Shadows: Women, Resistance, and Politics in South America*. London: Latin American Bureau, 1993.

FRENCH-FRAZIER, Nina. Untitled review. *The N.Y. Westsider*, April 27–May 3, 1978, n.p. Mary Dritschel Artist File, #0770, Bienal de São Paulo Archives, Brazil.

HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. On Women and Radical Maneuvers, 2016. In: HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Manobras radicais: Artistas brasileiras, 1886–2005*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2016, pp. 161–208.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Gender Studies: Rough Notes from a Very Local Perspective. *Journal of Latin American Cultural Studies* 11, no. 3 (December 2002): pp. 321–331. Available at: <https://doi.org/10.1080/1356932022000041912>. Accessed on: May 1, 2020.

LEIRNER, Sheila. Mary Dritschel I (1979). In: LEIRNER, Sheila. *Arte como medida: críticas selecionadas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982, pp. 165–167.

_____. Feminismo: uma nova escola? (1980). In: LEIRNER, Sheila. *Arte como medida: críticas selecionadas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1982, pp. 48–50.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Dias na vida: Mary Dritschel trabalha a condição feminina. *Veja* (November 14, 1979): p. 176. Mary Dritschel Artist File, #0770, Bienal de São Paulo Archives, Brazil.

O'BEIL, Hedy. "Mary Dritschel," *Arts Magazine* 52, no. 10 (June 1978): p. 49. Mary Dritschel Artist File, #0770, Bienal de São Paulo Archives, Brazil.

OSTHOFF, Simone. De musas a autoras: mulheres, arte e tecnologia no Brasil. *Ars* 7, no. 15: pp. 75–91. Available at: <https://doi.org/10.1590/S1678-53202010000100006>. Accessed on: May 1, 2020.

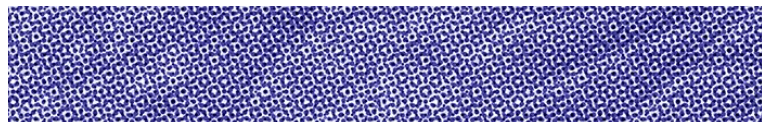
PARK, Glenna. Brasil Cut-Up. *Dallas Art Review*, no. 1 (August 1979), n.p. Mary Dritschel Artist File, #0770, Bienal de São Paulo Archives, Brazil.

PARK, Glenna. Introduction American Women Artists 1980. In: DRITSCHER, Mary; PARK, Glenna; SILVEIRA, Regina. *American Women Artists*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1980, n.p.

TRIZOLI, Talita. Crítica de Arte e Feminismo no Brasil dos Anos 60 e 70." In: MONTEIRO, R. H.; ROCHA, C. *Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Goiânia, Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal De Goiás, 2012, pp. 410–423.

ZANINI, Ivo. Artistas americanas mostram força no papel. *Folha de São Paulo*, November 20, 1980, p. 31. Mary Dritschel 1980–86, File 0770, Bienal de São Paulo Archives, Brazil.





EL “¿MIEDO A ESCRIBIR?” LAS MUJERES ARTISTAS Y LA ESCRITURA EN LA EDAD MODERNA EUROPEA. POR UN NUEVO ACERCAMIENTO A LAS FUENTES Y DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DEL ARTE.

THE “FEAR OF WRITING”? WOMEN ARTISTS AND WRITING IN THE MODERN EUROPEAN AGE. FOR A NEW APPROACH TO THE SOURCES AND DOCUMENTS FOR THE HISTORY OF ART.

Resumen: La presencia de biografías de mujeres artistas en las compilaciones hechas por hombres (con las *Vite* de Vasari como paradigma) siempre ha sido escasa y sesgada respecto a su contenido. Pero no pretendemos analizar la presencia de las mujeres en la literatura artística producida por hombres durante la edad moderna, sino comprobar en qué medida podemos hablar de literatura artística producida por mujeres y específicamente por mujeres artistas. Para ello recorreremos a los ejemplos, entre otros, de Mary Beale, Elizabeth Sophie Cheron o Elizabeth Vigée Lebrun, que además de su práctica artística, también escribieron, desde tratados de pintura a diarios de viaje y que hoy constituyen una fuente documental de gran valor que nos ofrece otra mirada a la Historia del Arte.

Palabras clave: Mujeres; Artistas; Escritura.

Abstract: *The presence of biographies of women artists in compilations made by men (with Vasari's *Vite* as a paradigm) has always been scarce and biased with respect to their content. But we do not intend to analyse the presence of women in the artistic literature produced by men during the modern age, but to check to what extent we can talk about artistic literature produced by women and specifically by women artists. To this end, we will look at the examples, among others, of Mary Beale, Elizabeth Sophie Cheron and Elizabeth Vigée Lebrun, who in addition to their artistic practice also wrote everything from treatises on painting to travel diaries, and who today constitute a highly valuable documentary source that offers us another look at the History of Art.*

Keywords: *Women; Artists; Writing.*

Aunque las compilaciones biográficas de artistas se inician con anterioridad, a Giorgio Vasari se le considera el “padre” de la literatura artística y

la primera historiografía del arte se basó fundamentalmente en sus aportaciones. Entre los artistas que conforman las tres etapas o “maniere”

de Vasari hay poquísimas mujeres, como Sofonisba Anguissola, a la que recientemente se le ha dedicado una exposición monográfica en el Museo del Prado junto a la también pintora Lavinia Fontana, boloñesa y la primera en representar abiertamente lo que podríamos denominar “pintura de historia”.

De Sofonisba, gran retratista que tuvo un papel relevante en la corte española de Felipe II, Vasari destaca más sus virtudes como dama que como artista, en términos como: *“La casa del señor Amilcar Anguissola, feliz padre de honesta familia, no me pareció solamente el emporio de la pintura, sino también el de la virtud”* (VASARI, 1568 (1991), p.444). Y destaca otros aspectos que no denotan precisamente una mirada neutra sobre las mujeres artistas: *“Mas, si las mujeres saben hacer hombres vivos tan bien, qué maravilla que, aquellas que quieran, sepan además hacerlos tan bien pintados”* (VASARI, 1568 (1991), p.445) e insiste en que saber pintar era la menor de las virtudes de la joven, que sobresalía más aún en belleza, delicadez, castidad, etc.

Dichas Vite de Vasari son significativas de la consideración paternalista y sesgada hacia las mujeres artistas, como se pone de manifiesto una vez más en el caso de Propercia di Rossi, de la que se afirma que era:

[...] de cuerpo bellísimo, tocó

y cantó en sus tiempos, como la mejor de las mujeres de la ciudad, y como era de carácter caprichoso...se puso un día a entallar huesos de melocotón, trabajándolos tan bien y con tanta paciencia que fue cosa singular y maravillosa el verlos [...] joven virtuosa no solo en los quehaceres de su casa como las demás mujeres, sino en muchas ciencias, hasta el extremo que mujeres y hombres envidiaron sus cualidades (VASARI, 1568 (1991), p. 339).

Pasarán 300 años hasta que la británica Ellen Creathorne Clayton escriba, a modo de diccionario biográfico *English Female artists* (1876) en un tono muy distinto. Pero nuestra comunicación no pretende analizar la presencia de las mujeres en la literatura artística producida por hombres durante la edad moderna –fundamentalmente entre los siglos XVI y XVIII– sino comprobar si existe y en qué medida literatura artística producida por mujeres y específicamente por mujeres artistas.

“Cuándo dejaré de escribir, me pregunto, cuándo, Señor, dejaré de temblar”, se interroga María Zambrano en el “Prólogo” a *Senderos* (1986), lo que podemos relacionar con el “miedo a escribir” que desgrana M. Milagros Rivera cuando afirma que las escritoras medievales:

[...] nos transmiten reiteradamente una inseguridad especial, una inseguridad que es miedo a introducirse en un mundo ajeno y hostil, el mundo, masculino entonces, de la cultura escrita, cuyos mecanismos de creación y de difusión de símbolos ellas saben perfectamente que ni dominan ni, en muchos casos, conocen bien (RIVERA, 1995, p. 26-27).

De este modo:

[...] la insistencia de las mujeres en su propia ignorancia es una especie de conjuro, un rito de paso que las ayuda a cruzar el umbral de la cultura dominante, en la que, sin esa frase consagrada, o no entrarían o entrarían seguramente con mal pie (RIVERA, 1995, p. 26-27).

¿Sería aplicable ese “miedo a escribir” a las mujeres artistas? Una simple pesquisa sin voluntad exhaustiva nos permite comprobar que, si bien las condiciones de producción artística no eran nada fáciles para las mujeres y que se contemplan casi tres únicas condiciones en las que se podía desarrollar una carrera artística en femenino: en el convento, siendo de familia noble o acomodada (y como parte de la educación proporcionada) o

siendo hija de artista (lo que permitiría la integración en un taller paterno), existen mujeres artistas que también escriben. Por todo ello, abordaremos algunos ejemplos de la producción de textos teóricos y literarios de varias mujeres pintoras europeas cuya vida y producción artística y literaria se sitúa entre los siglos XVI y XVIII.

Para ello hemos clasificado la tipología

de los textos producidos por estas pintoras, diferenciando los textos estrictamente de carácter literario, como los poemas, de los textos de carácter teórico o pedagógico e incluso científico. Finalmente, habría una tercera categoría que englobaría los textos autobiográficos y epistolares.

Entre las pintoras poetas podemos

nombrar a las italianas Irene di Spilimbergo, activa en la culta y refinada Venencia del siglo XVI y prematuramente fallecida a los 19 años, y Faustina Maratti, hija ilegítima del pintor del barroco romano Carlo Maratta. También pintora y poeta (o quizás más bien poeta y pintora) serían la holandesa Margaretha van Godewijk y la inglesa Anne Killigrew, esta última reconocida literariamente sobre todo por la elegía que le dedicó el poeta John Dryden, titulada *To The Pious Memory of the Accomplish'd Young Lady Mrs. Anne Killigrew* (1686).

Entre las pintoras que, por otra

parte, escriben textos más teóricos o más directamente relacionados con el arte, destacamos a la reconocida

pintora británica Mary Beale –coetánea de la anteriormente citada Anne Killigrew–, que en 1663 elaboró sus *Observations*, un texto no publicado y con finalidades pedagógicas, cuyo escrito inicial trata de cómo pintar unos albaricoques. También publicó un manuscrito llamado *Discourse on Friendship* en 1666 y cuatro poemas en 1667. Mary Beale será una reconocida retratista, discípula de Peter Lely, que a su vez bebe de la influencia del pintor flamenco Anton Van Dyck. El reconocimiento que tuvo Beale como pintora contó con la aprobación y el “acompañamiento” por parte de su marido Charles Beale, que se refería a ella en numerosos documentos autógrafos como “My dearest Heart”.

De todos modos, quizás el perfil

teórico más solvente nos viene dado por la figura de la pintora francesa Elizabeth Sophie Chéron. Siendo también poeta y música, fue admitida en la Real Academia de Pintura y Escultura, bajo la protección del pintor Charles Le Brun y escribió un tratado de dibujo: *Livre des Principes à Dessiner* (*Libro de principios de dibujo*) en 1706. También realizará el denominado *Recueil de cent estampes représentant les diverses nations du Levant* (1715), aparte de otras obras de carácter más literario e incluso comentarios de los Salmos bíblicos.



Étienne-Jehandier Desrochers. Retrato de Élisabeth Sophie Chéron, séc 17-18. Gravura Fuente: Wikicommons, ([201-], online)

Dentro de este apartado teórico y

a caballo entre ciencia y pedagogía estarían los escritos de la célebre ilustradora botánica y científica Maria Sibylla Merian, donde explica sus métodos de dibujo. Asimismo, en el prólogo de su libro *Metamorfosis de los insectos de Surinam* (1706) describe de este modo su pasión:

[...] desde minha juventude tenho me dedicado a estudar os insetos. Comecei com as bômbices na minha cidade natal e depois observei as borboletas e mariposas, muito mais belas e isso me levou a coleccionar todas as lagartas

que conseguí encontrar para acompanhar suas metamorfoses e representações ao vivo, com suas cores reais, por meio da arte (MIQUELIN; MACHADO, 2017, p. 4882).

Su discípula Rosina Helena Fürts

también escribió al respecto y aún dentro del ámbito geográfico alemán, la pintora y grabadora Anna Maria van Schurman escribiría un tratado erudito sobre el estudio de las letras adecuada para una mujer cristiana.

Y cerraremos nuestro estudio con

la alusión a un tipo de literatura más autobiográfica, concretamente a los *Souvenirs* de Elizabeth Vigée Lebrun, quizás la pintora francesa más celebrada del siglo XVIII, amiga y confidente de la reina María Antonieta y que si vio forzada al exilio como consecuencia de la Revolución Francesa. A pesar de la temprana edición de sus "recuerdos", que nos trasladan a su paso por las distintas cortes europeas donde siguió trabajando como retratista, estos no han sido nunca íntegramente traducidos a la lengua castellana.

Además del interés que suscita su propia trayectoria como pintora, la relación con sus comitentes o su admisión a la Real Academia de Pintura, resulta interesante observar las dificultades de conciliar su trabajo como artista y la independencia

económica que esta podía comportarle, con el control de sus finanzas por parte de su marido, del que finalmente terminaría separándose.

En definitiva, consideramos que

elaborar una genealogía de mujeres artistas que escriben puede contribuir a un nuevo enfoque de la teoría del arte y sus fundamentos. Sin ir más lejos y por lo que respecta a la lengua castellana, la gran obra de referencia en materia de compilación de fuentes textuales para la Historia del arte se corresponde con los ocho volúmenes publicados por la editorial Gustavo Gili en Barcelona, en el año 1982, bajo el título de "Fuentes y documentos para la Historia del arte", y que se dividían por épocas y por géneros literarios.

En este sentido, consideramos que

sería factible no solamente incluir algunos textos producidos por mujeres en el caso que se actualizara dicha recopilación, sino incluso publicar una edición crítica dedicada íntegramente a textos producidos por mujeres artistas, con el objetivo de visibilizar dicha producción escrita. Dicho de otro modo, si en Francia se publicaron los *Souvenirs* de Elisabeth Vigée-Lebrun con el epígrafe de "*Une édition féministe de Claudine Herrmann*". Por qué no podríamos considerar la posibilidad de editar un libro cuyo título y contenido fuese *Fuentes y documentos para la Historia del arte en perspectiva de género. ¿Textos producidos por mujeres artistas?*



Ejemplar de segunda mano de los Souvenirs de Elisabeth Vigée-Lebrun. En el interior encontramos recortes de periódico con fotografías de cuadros de la pintora aparecidos en *Le Figaro* en 2006 (recuerdo de alguna lectora entusiasta). Fotografía: M. Garganté. Fuente: archivo de la autora.

Es por ello que concluimos nuestra comunicación con la referencia a la conferencia performativa titulada “Queridas viejas”, realizada por María Gimeno en el marco de la gran exposición que el Museo del Prado programó durante el otoño de 2019 y hasta febrero de 2020 sobre las pintoras Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana. La conferencia consistía en “revisar” el manual de Historia del Arte

de E.H. Gombrich, libro de referencia que ha constituido de algún modo el “canon” y referencia de los y las estudiantes de arte de todo el mundo occidental. Según palabras de la propia Gimeno:

La acción implica engordar el libro, “haciendo sitio” a las mujeres creadoras, mediante cortes de cuchillo en su interior, incluyendo las páginas que faltan, las páginas están minuciosamente confeccionadas tras investigar a cada una de ellas, maquetando los textos y las obras, copiando el diseño del libro original (GIMENO, 2017, s.p.).

Atrevámonos, pues, a reformular esta historia del arte “oficial”, haciéndoles sitio a las olvidadas. Por una Historia del Arte inclusiva y crítica que nos lleve a una mayor comprensión de la historia, del mundo y de la vida en general.

Sobre la autora: Maria Garganté Llanes (Barcelona, 1975). Es doctora en Geografía e Historia (Historia del Arte) y profesora de Arte Barroco, Arte del siglo XVIII y Arte y género en la Universidad Autónoma de Barcelona y en la Facultad Antoni Gaudí.

Referencias:

TRIGUEROS, María Teresa Alario. *Arte y feminismo*. San Sebastián: Nerea, 2008.

ALIAGA, Juan Vicente. *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián: Nerea, 2004.

CAO, Marián. *Mulier me fecit: hacia un análisis feminista del arte y su educación*. Madrid: Horas y Horas, 2011.

Chadwick, Whitney. *Mujer, arte y sociedad* (2ª ed., rev. y aum.). Barcelona: Destino, 1999.

DIEGO, Estrella de. *La Mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid: Cátedra, 2009.

FAXEDAS, M. Lluïsa. *Feminisme i història de l'art*. Girona: Documenta Universitaria, Universitat de Girona, 2009.

FEISSER MIQUELIN, Awdry; FERREIRA MACHADO, Elaine. "Traspondo a história e a filosofia de Maria Sibylla Merian para o estudo dos insectos na contemporaneidade". *Enseñanza de las ciencias (Nº Extraordinario)*. Sevilla: 2017, 4881-4885.

GIMENO, Maria. *Queridas viejas*. Proyecto, [201-]. Disponible en: <https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROYECTO>. Acceso en: 19 jun 2020

GODOY, Ma. Jesús Domínguez. *La Mujer en el arte: una contralectura de la modernidad*. Granada: Universidad de Granada, 2007.

HARO, Amparo Serrano de. *Mujeres en el arte*. Barcelona: Plaza & Janés, 2000.

MARTINENGO, Marirí. *Las trovadoras, poetisas del amor cortés*. Madrid: Horas y Horas, 1997.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003. NOCHLIN, Linda. *Representing women*. Londres: Thames & Hudson, 2019.

POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte (1988)*. Ciudad de Buenos Aires: Fiordo, 2013.

POLLOCK, Griselda. *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*. New York: Routledge, 1999.

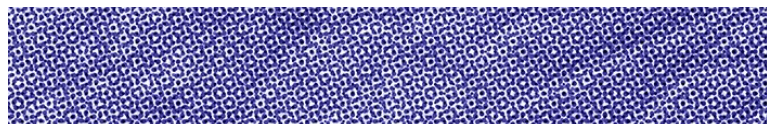
PORQUERES, Bea. *Deu segles de creativitat femenina: una altra història de l'art*. [S.l.]: Institutde Ciències de l'Educació. Universitat Autònoma de Barcelona, 1995.

PORQUERES, Bea. *Reconstruir una tradició: las artistas en el mundo occidental*. Madrid: Horas y Horas, 1994.

RIVERA, M. Milagros. *Textos y espacios de mujeres (Europa siglos IV-XV)*. Barcelona: Icaria, 1990.

VASARI, Giorgio. *Vidas de los artistas (1568)*, trad. J. y P. Bondanella. Oxford: Oxford University Press, 1991.

WIKICOMMONS. Elizabeth Sophie Cheron Desrochers, [201-]. Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elizabeth_Sophie_Cheron_Desrochers.jpg. Acceso en: 20 jun 2020.



ASALTO A LA MEMORIA: APUNTES SOBRE ENSEMBLE OF WOMEN, I FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE DE PERFORMANCE DE MUJERES, CHILE

ASSAULT ON MEMORY: NOTES ABOUT ENSEMBLE OF WOMEN, I INTERNATIONAL FESTIVAL OF WOMEN'S PERFORMANCE ART, CHILE

Resumen: En el año 2007 se realizó un concurso de arte de performance para mujeres artistas latinoamericanas, organizado por PerfoPuerto.org en el Centro Cultural Matucana100 (Santiago de Chile). Allí estuvieron artistas como Marilyn Arnsem, Sara Jane Grimshaw, Adina Bar-On, Essi Kausalainen, Ana Alenso y Sissi Fonseca; y además se presentaron las obras ganadoras: Pilar Talavera (Perú) con la obra "La espera o el acto de medir" y Marla Freire (Chile) con la obra "Ni una más". A través de un ejercicio de memoria, se contextualizan estas obras con el fin de recuperar un evento importante dentro del arte feminista en Chile en el campo de la performance y el activismo feminista.

Palabras clave: Performance art; Arte de acción; Feminismos; Activismo feminista; Genealogías feministas.

Abstract: In 2007, a call for proposals of performance art created by latin american women artist, was organized by PerfoPuerto.org at the Centro Cultural Matucana100 (Santiago de Chile). There were artists such as Marilyn Arnsem, Sara Jane Grimshaw, Adina Bar-On, Essi Kausalainen, Ana Alenso and Sissi Fonseca; and also the winning works were presented: Pilar Talavera (Peru) with the artwork "The wait or the act of measuring" and Marla Freire (Chile) with the artwork "No one more". Through an exercise of memory, these artworks are contextualized in order to recover an important event within feminist art in Chile in the field of feminist performance and feminist activism.

Keywords: Performance art; Action art; Feminism; Feminist activism; Feminist genealogies

Realizar ejercicios de memoria es una práctica necesaria para acercarnos a conocimientos omitidos por la academia así como también, para referirnos a performances. Vale la pena señalar esto, aunque parezca de perogrullo, pues performance,

reflexión y escritura transitan en tiempos diferentes y ello dificulta, o mejor dicho, ralentiza la lectura de las acciones. Esto es importante de resaltar para referirnos al objeto de estudio, pues tal como señala el historiador Pierre Nora, la existencia de

la memoria “está ligada al sentimiento mismo de su pérdida” (NORA, 2013, p. 9). Afirmo esto porque las obras a analizar, tituladas “La Espera o el Acto de Medir” y “Ni una Más”, fueron realizadas en el marco del “I Festival de Arte de Performance de Mujeres Ensemble of women” organizado por PerfoPuerto en el año 2007 en MATUCANA100 (Santiago de Chile) y, aunque causaron expectación y gran acogida en el público asistente, no tuvieron repercusión desde el punto de vista teórico, principalmente porque la performance, en ese entonces, estaba casi invisibilizada en la academia. Esto hace que el trabajo realizado en aquella época por PerfoPuerto tenga un valor mayor, al constituirse como un archivo/repositorio de las obras realizadas. No obstante, es importante mencionar que hubo también otro hecho que contribuyó que estas obras (y el festival) sea aún desconocido en buena parte de la escena artística chilena, salvo contadas excepciones que tienen que ver, básicamente, con el interés en este tipo de prácticas artístico-políticas.

Respecto de esto, es importante mencionar que meses antes de que se realizara “Ensemble of women”, PerfoPuerto lanza un libro: *PerfoPuerto 2002-2007. Arte de Performance en Chile*, que recoge el trabajo realizado durante años, un detalle importante, pues algunos meses después el grupo se disuelve definitivamente¹. Este hecho, sin pretenderlo, contribuye a

la invisibilización del trabajo realizado en “Ensemble of women”, y entre ello, a las obras y artistas participantes, pues al no ser contextualizadas en investigaciones, corren el peligro de ser olvidadas o abiertamente omitidas, por eso la importancia de retomarlas. No obstante, es preciso mencionar una publicación del momento que recoge la experiencia de “Ensemble of women” escrita por el teórico brasileño Hugo Fortes (2007) titulada: “*Carta Chilena: Um Relato sobre o Festival Internacional de Performance Ensemble of Women*” publicada en la plataforma *Canal Contemporâneo*.

Del festival (y las obras)

En el año 2007 PerfoPuerto realiza un concurso de propuestas y portafolios de obras de performance abierto a mujeres artistas de Latinoamérica, llamado “Ensemble of women: I Festival internacional de arte de performance de mujeres” que se llevaría a cabo entre el 30 de octubre y el 3 de noviembre de 2007 en las dependencias de MATUCANA100 (Santiago de Chile). Hasta allí se trasladan las artistas invitadas: Marilyn Arnsem EE.UU), Sara Jane Grimshaw (Inglaterra), Adina Bar-On (Israel), Essi Kausalainen (Finlandia), Ana Alenso (Venezuela), Sissí Fonseca (Brasil) y las artistas latinoamericanas ganadoras del concurso: Pilar Talavera (Perú) y quien escribe (Chile). Cabe señalar

que las obras ganadoras “La Espera o el Acto de Medir” y “Ni una Más”, sin coordinación previa, cuestionaban el canon de la propia práctica del performance desde el trabajo con los feminismos y la incapacidad, desde la academia, de relacionarse con esta práctica (al menos en ese momento).

La espera o el acto de medir

La artista peruana Pilar Talavera presenta una obra de cinco horas de duración que trata de las modificaciones al cuerpo en relación con la belleza y la necesidad de control, además de evidenciar la tensión que produce en espectadores trabajar con materiales desjerarquizados dentro del mundo del arte. En esta obra, la vestimenta está confeccionada con envases de edulcorantes, transmitiendo la ansiedad que genera en las mujeres la aceptación (o no) de su propio cuerpo, y, concretamente, del peso. La artista en escena está acompañada de una pizarra con tiza, un mesón con algunos relojes despertadores, así como productos y alimentos dietéticos (barras de cereal, manzanas, entre otros) y varios test de personalidad que va resolviendo mientras los proyecta en una pantalla gigante. Cada acción es planificada en 10 bloques de media hora cada uno, marcados por una alarma que avisa el inicio y término de estos. Cada bloque comienza cuando la artista resuelve un

test y lee sus resultados en voz alta, luego lo enrolla y oculta en su peinado, acto seguido pesa y come una ración de comida para regresar a sentarse detrás de la mesa y configurar una de las alarmas que sonará media hora después. Como sonido ambiente, se oye una conferencia de autoayuda y un vídeo que muestra sus manos vaciando edulcorantes dentro de una taza (los mismos sobres con que confecciona su vestido). Hugo Fortes (2007) señala que esta obra: “(...) *apresentava ironía (...) seu trabalho estava mais ligado aos estereotipos da mulher contemporânea*”. [“(...) presentaba ironía (...) su trabajo estaba más relacionado a los estereotipos de la mujer contemporánea”].



Pilar Talavera. *La espera o el acto de medir*, 2007.
Fotografía: Tamina Hauser. Cortesía artista y Perfolink
(archivo PerfoPuerto, 2007)

Ni una más

En aquella oportunidad, presento esta obra, de media hora de duración, que denuncia la violencia extrema sobre el cuerpo de las mujeres: los femicidios, presentándolos como un problema social y político a nivel mundial. Cabe señalar que esta obra es anterior a la Ley de Femicidio en Chile (2010) así como al “Movimiento Ni Una Menos” (2015) impulsado desde Argentina. Es importante mencionar que al presentar “Ni una más”, en Chile sumaban 50 femicidios, en una cuenta que vuelve a cero a cada 1º de enero². El material de trabajo predominante en la performance (y desjerarquizado) es una extensión capilar fabricada con cabellos de distintas mujeres, que mide cerca de 2,5 metros de largo y tiene amarrado en sus extremos 50 patas de gallina, entre otros elementos. A ello, se une una composición musical creada por Davixo Berimbá en la cual emergen voces de distintas mujeres que leen en forma de canon un poema compuesto por palabras sueltas alusivas a experiencias de vida que, de forma progresiva, se funden en una textura sonora-ambiental. “Ni una más” comienza cuando ingreso a uno de los galpones de MATUCANA100 envuelta en una sábana blanca y sosteniendo una maleta. Al abrirla, extraigo la extensión de cabellos de 2.5 m y guardo la sábana que me envuelve, quedando desnuda. Una vez dentro del galpón, extraigo una cinta de embalar con la que amordazo mi cuerpo, dificultando

mi respiración. Acto seguido, pinto las uñas de mis pies y manos, así como las de las patas de gallina y las cuelgo en un tendedero improvisado, cuya cuerda son 2 m de cabello anudado, que el público sostiene. Me acerco a algunos varones y pinto sus labios de rojo, mientras una señora toma uno de los extremos de la cinta de embalar con la que amarraba mi cuerpo y doy vueltas desenrollándome de la cinta, con su ayuda, liberando mi cuerpo y volviendo a respirar normalmente. Posteriormente, en una acción ritual, pinto mi cuerpo con una mezcla de tierra de color roja y aceite, cuelgo la sábana inicial con que estaba vestida en el tendedero y hago un tajo (en alegoría a la vagina) en la sábana, por donde paso y quedo frente al público. Luego, dos personas se acercan y lavan mi cuerpo, integrándose intuitivamente a la obra. Mientras todo esto ocurre, la composición musical de las voces es el único sonido. De esta obra, Hugo Fortes ha señalado: *“Feminilidade e erotismo marcaram o trabalho da performer chilena Marla Freire (...) apresentava um caráter quase ritualístico, embora em alguns momentos se aproximasse de imagens conhecidas na história da performance”*. [Femineidad y erotismo marcan el trabajo de la performer chilena Marla Freire (...) presentaba un carácter casi ritualístico, aunque en algunos momentos se aproximase de imágenes conocidas en nuestra historia del performance”].



Marla Freire. *Ni una más*, 2007. Fotografía: Davixo Berimbá. Cortesía artista y fotógrafo (archivo 2007)

A modo de conclusión

En ambas obras es posible ver cómo éstas se adelantan a debates que en ese momento no estaban en la palestra social y/o política, pese a ser temas que reflejaban problemáticas enunciadas hace décadas desde los feminismos: “La espera o el acto de medir” se centraba en la necesidad de control y obediencia impuesta a las mujeres a través del control del peso y la realización de test para tener más probabilidades de ser atractivas y aceptadas; “Ni una más” expone que la omisión y el silencio son una de las estrategias usadas en la violencia hacia

las mujeres, pero también evidencia que al ejercer la palabra de forma pública y al actuar colectivamente, las mujeres nos visibilizamos y reconocemos, pudiendo cambiar el curso de la violencia (y su desenlace).

Ambas obras evidencian un trabajo

desde los feminismos, centrado en experiencias corporales y dando un especial protagonismo al uso de materiales *desjerarquizados* en el arte, proponiendo con ello una crítica al concepto de calidad en las obras, además de ser realizadas en un momento en que la performance todavía está dissociada del establishment, y, por supuesto, de la academia (en Chile al menos). Asimismo, hay que señalar que en ambas puede leerse la continuación de una genealogía feminista no reconocida por la historiografía del arte en ambos países: en el caso de Pilar Talavera, su obra bebe de las influencias de artistas como Elena Tejada o Carolina Rieckhof; en mi caso, lo hago de las influencias estéticas y conceptuales de Janet Toro, Alejandra Herrera y Nancy Gewölb. En este punto, es menester señalar que ambas obras apuntan a que es la experiencia con el cuerpo la que marca la pauta y que, aun cuando se trata de jóvenes artistas que se inscriben en una genealogía que está todavía en construcción, tienen la influencia de artistas con un recorrido que también es (de cierta forma) dejado al margen dentro de la historia del arte en cada país. En esto, y casi respondiendo un

poco a una de las afirmaciones iniciales respecto de la falta de circulación de las obras presentadas en este festival, es posible afirmar que esto ocurre porque todavía hay historiadores/as del arte que se resisten a considerar y visibilizar a buena parte de las artistas feministas, y que, de paso, pretenden evaluar sus obras bajo el pretencioso criterio de calidad. Siguiendo los planteamientos de la crítica de arte feminista, que cuestiona esto como un parámetro válido, se evidencia que bajo esta consigna se han dejado de lado y evaluado de forma antojadiza y arbitraria a artistas mujeres, reconociéndolas luego de fallecidas. Esto, al mismo tiempo que se considera la performance como una subcategoría dentro de las artes visuales. Por todo esto, resulta importante revisar las microhistorias de artistas, exposiciones y festivales, porque para visibilizar

estratégicamente es preciso nombrar, reconocer y contextualizar, y de esta forma, operar sobre los significantes impuestos para evidenciar que la historia del arte necesita ser desestabilizada, pues de lo contrario se seguirán repitiendo sus vicios. Desde esta mirada, las artistas y teóricas feministas estamos aportando, pese a las omisiones y hostilidades que habitualmente encontramos (¿fuego amigo?). Pero igualmente, ahí estamos y seguiremos, desde distintos lugares y frentes.

¹ Alexander del Re, director de PerfoPuerto, funda inmediatamente Perfolink y continúa el camino abierto desde "Ensemble of women", realizando festivales similares bajo el concepto de "CuerpAs". N. de A.

² Ese año pude rastrear 302 femicidios ocurridos entre enero del 2001 y el 30 de noviembre de 2007. N. de A.

Sobre la autora: Marla Freire es Dra. en Historia y Teoría del Arte por la U. Autónoma de Madrid. Artista feminista e investigadora en arte y cultura. Académica y directora del colectivo Eureka! en la Universidad Autónoma de Chile (Premio Innovación en Educación Superior 2019).

Bibliografía:

AAVV. (2007). "PerfoPuerto 2002-2007. Arte de Performance en Chile". *Fondart Nacional*. Santiago de Chile: Ediciones PerfoPuerto.

ENSEMBLE of women, 2007. Disponible en: <http://www.perfopuerto.net/ensembleofwomen/>. Acceso en: 16 jun 2020.

FORTES, Hugo. (2007). "Carta Chilena: Um Relato sobre o Festival Internacional de Performance "Ensemble of Women". *Canal Contemporâneo*. Disponible en: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/artemcirculacao/archives/001515.html>. Acceso: 16 jun 2020

FREIRE, Marla. *Marla Freire*. Disponible en: www.marlafreire.cl. Acceso en: 16 jun 2020.

NORA, Pierre. (2013). *Entre Memoria e Historia*: La problemática de los lugares. Disponible en: http://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/historia/Pierre.pdf. Acceso en: 16 jan 2020.

PERFOLINK. Disponible en: www.perfolink.cl. Acceso en: 16 jun 2020

TALAVERA, Pilar. *Pilar Tavalera*: entrevista por correo electrónico [13/22 feb 2019]. Entrevistador: Marla Freire Smith, 2019.

_____. *Pilar Tavalera*: entrevista por correo electrónico [05 jan 2020]. Entrevistador: Marla Freire Smith, 2019.

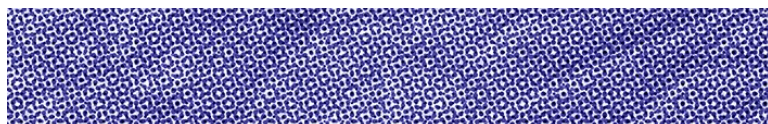
_____. Disponible en: www.pilartalavera.com. Acceso en: 16 jun 2020.

(S)

(S)

(S)

(S)



OS HOMENS NÃO PODEM FALAR POR NÓS: AS IMAGENS DE HELENA SOLBERG, O FEMININO E OS FEMINISMOS

MAN CANNOT SPEAK FOR US: HELENA SOLBERG'S IMAGES, THE FEMININ AND THE FEMINISMS

Resumo: A partir dos documentários A Entrevista e The Emerging Woman, dirigidos por Helena Solberg, analisa-se a representação da mulher em ambos, a relação com o cenário político-cultural, considerando-se os movimentos feministas, os princípios norteadores do pensamento da diretora, e também discussões contemporâneas presentes tangencialmente nas obras como a interseccionalidade e o pensamento decolonial. Foi feita uma descrição dos filmes e de seus personagens e um estudo comparativo observando-se as diversas perspectivas feministas presentes nos filmes e também em uma visão ampliada de sua trajetória.

Palavras-chave: Cinema documental; Helena Solberg; Feminismos

Abstract: *A Entrevista and The Emerging Woman, documentaries directed by Helena Solberg, are two important films to analyse the representation of women and the 1960's and 1970's political-cultural scenario, considering the feminist movements, the guiding principles of the director's thought, and also contemporary discussions such as intersectionality and decolonial thinking. A description of the films and their characters was made and a comparative study was observed considering an expanded view of Solberg's trajectory and the various feminist perspectives in the films.*

Keywords: *Documental cinema; Helena Solberg; Feminisms*

Normalmente, quando se fala de movimento feminista no Brasil nos anos 1960 e 1970, o retrato feito é de um movimento interdito, de algo que, em função de questões limitadas pela ditadura civil-militar no país, não obteve, então, o ambiente necessário para desenvolver-se. Efetivamente, se pensamos em uma relação ampliada abordando as ações dos movimentos sociais e o modo

como estes movimentos acabaram por influenciar estudos que hoje possibilitam que estejamos tratando de temáticas feministas e de ideias relacionadas ao que seria o feminino em termos culturais, as discussões e práticas políticas no Brasil não se dirigiram a esta temática. No campo da historiografia, o movimento feminista no Brasil torna-se objeto de estudo a partir da dissertação

de Rachel Soihet, sobre a feminista Bertha Lutz, defendida em 1975. Corte para a produção artística: se observarmos a produção artística engajada por parte de mulheres, os anos 1960 e 1970 são ricos, mesmo no Brasil, em temáticas caras ao movimento, como podemos perceber nas diversas obras selecionadas, por exemplo, para a exposição Mulheres Radicais na América Latina, com a presença de artistas brasileiras e em cujo catálogo consta um capítulo específico sobre arte no Brasil escrito por Maria Angélica Melendi (MELENDI, 2018). Apesar da diferença necessária apontada pelos diversos estudos que mostram distintas realidades no Brasil e no Estados Unidos, é fundamental percebermos que as fronteiras não são tão rígidas quanto os defensores de nacionalismos pretendem.

Helena Solberg (1938) representa, neste sentido, uma personagem extremamente rica. Já nos anos 1960 dirige, no Brasil, um curta que aponta a presença constante de temáticas feministas, presentes em seus trabalhos posteriores. As mulheres são protagonistas de vários de seus filmes, a começar por seu curta de estreia *A Entrevista*. Neste filme, o protagonismo feminino encontra-se em todas as cenas, em todos os relatos. Baseado em entrevistas gravadas em 1964, o filme foi lançado em 1966. A diretora, ao introduzir o filme, faz questão de marcar o lugar social, a classe a que pertencem as entrevistadas. As falas

expressam pontos de vista divergentes quanto a assuntos relacionados à vida da mulher nos anos 1960. As cenas retratam a trajetória de uma mulher desde a infância, mostrando-a com a família, no colégio católico, representando a vida de uma mulher em uma família tradicional. O filme relaciona-se ao Cinema Novo, tendo tido seu projeto avalizado por Glauber Rocha no momento de obtenção de financiamento junto à Carteira de auxílio à Indústria Cinematográfica (TAVARES, 2015, p. 30).

As imagens principais são de uma mulher jovem, sua cunhada Glória Solberg, em seu cotidiano no Rio de Janeiro, desde a intimidade de sua vida no interior do apartamento, incluindo cenas em que a jovem aparece com seu biquíni, em seu trajeto pelas ruas da cidade até chegar à praia. A escolha do biquíni não é aleatória: marca, de forma contundente, a libertação do corpo feminino presente na década de 1960. É marcante também o momento em que um trecho de *Bela Adormecida* é citado, o momento em que a bruxa lança a sua maldição. Os temas tratados vão da experiência sexual antes ou depois do casamento à independência da mulher, versando também sobre liberdade, sobre o lugar do casamento na vida da mulher, sobre virgindade.

O corpo feminino em sua obra não é erotizado: ele encontra-se presente sem a marca do olhar que transforma

o corpo em objeto. É interessante contrapormos o momento em que o corpo masculino desnudo apresenta-se, com um depoimento feminino ao fundo que diz “Muitas horas, pecar contra a castidade é uma obrigação.” A imagem mostrada é de um homem jovem surfando, invertendo a lógica socialmente presente na sociedade tradicional que canta o corpo feminino sensual como na música Garota de Ipanema.

A imagem da noiva vestindo-se é um dos momentos mais interessantes do filme, que já mostrara posições distintas das entrevistadas frente ao que seria o casamento, a partir de falas como “Se não estivesse casada, estaria eternamente infeliz e não satisfeita comigo mesma... Porque eu acho que uma mulher só é totalmente realizada quando se casa.” Em oposição a esta fala, outra mulher, com posição não tradicional sobre o sexo, manifesta-se “Não viveria em, porque não aguento, mas viveria o pecado.” Em outro momento, há a resposta direta “Não, nada” à pergunta: “A virgindade significa alguma coisa para você?”. Em uma perspectiva democrática, que pressupõe o contraditório, Helena Solberg constrói a sua narrativa.

No ano de realização das entrevistas, 1964, ocorre o Golpe civil-militar no Brasil. Houve o apoio de organizações tradicionais femininas ao Golpe, como, por exemplo, a presença de mulheres na Marcha da Família com

Deus pela Liberdade, e por meio de movimentos como MAF (Movimento de Arregimentação feminina) e CAMDI (Campanha pela Mulher pela Democracia), com a participação de várias mulheres com o perfil das entrevistadas. No entanto, várias outras, também de classe média, fizeram parte de movimentos de oposição ao Governo Civil-Militar, entrando, inclusive, para a luta armada no momento de radicalização a partir do AI5 em 1968. Mariana Tavares (2015) pontua a estreita relação entre a vida da cineasta naquele momento e as temáticas tratadas no curta, assim como a questão das contradições entre as liberdades individuais que várias destas mulheres buscavam e o apoio a um regime ditatorial.

Em 1970, é lançado um filme de ficção dirigido por ela que não está diretamente relacionado à temática feminista, mas que é, claramente, um questionamento do poder, inspirado nas manifestações de 1968 e em Zero de Conduta (1933), de Jean Vigo. Intitulado Meio-dia, narra a rebelião de crianças em uma sala de aula que matam seu professor, tendo como trilha sonora É Proibido Proibir de Caetano Veloso. O outro filme sobre o qual me debruço para refletir sobre a condição feminina na obra de Helena Solberg é o documentário dirigido por ela nos anos 1970, The emerging woman, feito, na realidade, por um coletivo de mulheres, o International Women’s Film Project. Ao mudar-

se para os Estados Unidos em 1971, aproxima-se do cineasta Grady Watts que a apresenta a Roberto Faenza, com uma equipe coordenada por este último, participa do May Day 1971, sendo presa e permanecendo com a equipe no Estádio RFK por horas, quando termina por conhecer grupos de mulheres feministas, o que acabaria por colocá-la próxima das participantes da equipe que dirigiria o filme sobre a História do Movimento Feminista nos EUA: a fotografia ficou sob a responsabilidade de Lorrane Gray, o roteiro/pesquisa, de Roberta Haber e Melanie Maholick, a edição, de Jane Stubbs e a direção, de Solberg-Ladd.

O primeiro filme mostra-se mais autoral; percebe-se uma aproximação da cineasta com as personagens de seu documentário. *The Emerging Woman* é um documentário mais tradicional, cronológico, que fala sobre o movimento feminista nos Estados Unidos desde o século XIX, integrando o ambiente contestador do patriarcado presente nos anos 1970. É um documentário que possui mais de 300 imagens retiradas de arquivos, trechos de filmes e documentos. O Brasil, neste momento, passava pela ditadura civil-militar, e, ainda que houvesse uma pujante cena artística e cultural, a censura era a tônica, o que impossibilitava a realização de um filme com temática similar, associada a movimentos sociais, como este, por sua vez, associado diretamente ao movimento de luta pelos direitos civis nos Estados Unidos.

Logo ao início do filme já anuncia

para quem se dirige o documentário: “À memória das mulheres dos últimos 200 anos, cuja luta tornou possível as mulheres emergentes de hoje”, uma narração logo em seguida pergunta: onde começar? e situa histórica e socialmente o documentário, ao dizer “Nós pesquisamos nos livros de história, e não há sinal de nós”. Aproximando-se da pergunta do célebre texto de Linda Nochlin, publicado em 1971: Por que não houve grandes mulheres artistas? No entanto, a resposta do coletivo de mulheres à ausência aproxima-se do que a Nova História naquele momento buscava, do que a história buscava em relação aos atores silenciados, aos dominados ao longo de milênios: encontra-se na história que contamos para cada um, remetendo à importância da oralidade na construção das narrativas históricas.

O filme utiliza-se de fotografias, gravuras, alguns trechos de filmes; ao início, as imagens são das próprias mulheres que trabalharam no filme para, em seguida, dirigir-se ao início do século XIX, falando da condição feminina naquele momento, da primeira divisão do trabalho, entre homens e mulheres, e do lugar da mulher no ambiente privado. Aos poucos, insere trechos de obras de mulheres, iniciando com Cornelia Spencer, feminista do século XIX, assim como fala de mulheres negras como Edmonia Lewis, escultora negra, e Francis E. W. Harper. Outras personagens tratadas são Sarah

Grimké e Elizabeth Cady Stanton, de quem retirei o título de minha apresentação: “Man cannot speak for us.” Acrescento o nome de Sejourner Truth, que então era referência para o movimento negro com seu texto “Eu não sou uma mulher?”, no qual questiona o movimento feminista em relação à participação de mulheres negras. Podemos levantar alguns questionamentos historiográficos, como apontado inclusive por Angela Davis em seu livro *Mulheres, Raça e Classe*, em relação a uma visão que se tinha, repetida pelo documentário, de que haveria um matriarcado nas comunidades negras norte-americanas. Após falar sobre o início do movimento feminista, conjugando imagens e narrações, inicia a parte referente ao movimento sufragista, enumerando movimentos e participantes de fins do século XIX pela conquista do voto feminino. Há outros temas, como o controle de nascimento, o aborto, o universo do privado, o universo do trabalho, estatísticas: “1 em cada 5 trabalhadores nos Estados Unidos no início do XX eram mulheres”, o movimento pelos direitos civis dos anos 1960 e 1970.

O documentário termina com a

música de uma personagem ícone do movimento pelos direitos civis, a cantora afro-americana Nina Simone, cuja música traz na letra um manifesto pela liberdade, que é, por sua vez, o manifesto do próprio documentário: “I wish I knew how it would to be free.” Já a caminho do fim da apresentação,

apresento o que aproxima a produção do lugar de nascimento da diretora, o Brasil: integra o documentário uma gravação das *Bachianas Brasileiras* número 5, de Heitor Villa-Lobos.

Se, na primeira obra, Solberg

dedica-se ao universo da classe média brasileira, em especial do Rio de Janeiro, no documentário realizado nos Estados Unidos, a abrangência é maior, certamente influenciada pela presença grande do movimento negro e pelas reivindicações do feminismo negro nos Estados Unidos, o que promove o seu olhar nesta direção. Aos poucos, seu olhar desloca-se para a América Latina, com documentários que irão tratar do universo feminino, trazendo questões importantes para o movimento feminista, não se furtando ao engajamento. Dirigiu documentários sobre a situação das mulheres na América Latina, sobre Carmem Miranda, um longa de ficção a partir da obra de Helena Morley, *Minha vida de menina*, escrito no final do século XIX. Seu último filme, *Meu corpo, minha vida*, lançado em 2017, trata de uma temática extremamente contemporânea na América Latina – e no mundo – o aborto.

É na diversidade de uma produção

documental de mais de 50 anos que encontramos imagens que trabalham o universo feminino e dialogam com os feminismos ao longo das últimas cinco décadas, apontando questões presentes hoje nos estudos decoloniais e na ideia de interseccionalidade.

Sobre a autora: Historiadora, doutora em História pela UFMG, professora de Teoria e História da Arte da EBA/UFMG, trabalha com temáticas de história da arte, patrimônio cultural, estudos urbanos e história das mulheres. Coordena o Grupo de Pesquisa Estopim, Núcleo de Estudos Interdisciplinares de Patrimônio Cultural e é co-coordenadora do Laboratório de Curadoria de Exposições Bisi Silva.

Referências:

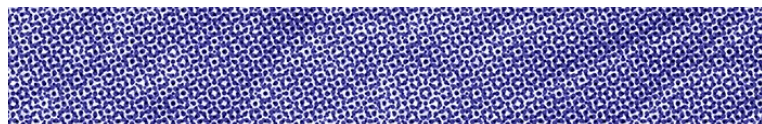
DAVIS, Angela. *Mulheres, Raça e Classe*. São Paulo, Boitempo, 2016.

HOLANDA, Karla; TEDESCO, Marina Cavalcanti (ogs.). *Feminino e plural: mulheres no cinema brasileiros*. Campinas, SP, Papirus, 2017.

MELENDI, Maria Angélica. Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas de fundação. In: GIUNTA, Andrea; FAJARDO-HILL, Cecilia (Org.). *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985*. 1ed. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018, v. 1, p. 229-235.

TAVARES, Mariana. *Helena Solberg: do cinema novo ao documentário contemporâneo*. São Paulo, É tudo verdade. Festival Internacional de Documentários, 2014.





POSSIBILIDADES: DIÁLOGOS ENTRE ARTES CONTEMPORÂNEAS, TRABALHO DOMÉSTICO E DIREITOS REPRODUTIVOS

POSSIBILITIES: DIALOGUE BETWEEN CONTEMPORARY ARTS, HOUSEHOLD CHORES AND REPRODUCTIVE RIGHTS.

Resumo: Nesse texto, busca-se analisar o trabalho *Possibilidades* (2011), de Cláudia Paim, artista porto-alegrense ainda não devidamente conhecida e reconhecida nos circuitos da arte contemporânea do restante do Brasil, que faleceu aos 57 anos, em dezembro de 2018. Segundo a artista, a intenção foi questionar “a ideia glorificada de maternidade, tida como comum a todas as mulheres”, o que nos indica caminho para abordar a questão da liberdade da mulher sobre seu próprio corpo e, assim, investigar o debate acerca da descriminalização da interrupção voluntária da gravidez de um modo desafiador em relação ao cânone de representação do aborto.

Palavras-chave: Artes contemporâneas; Feminismos; Ativismos artísticos; Direitos reprodutivos; Descriminalização do aborto.

Abstract: *In this text, I delve into Cláudia Paim 2011 work Possibilities. Cláudia was an artist from Porto Alegre. She passed away in December 2018 before contemporary art circuits outside Rio Grande do Sul would recognize her work. Possibilities questions “the overglorification of motherhood, so natural to women” therefore allowing us to examine women’s freedom over their own bodies. This yields fresh insights over decriminalization of abortion and challenges the way how abortion scenes are usually portrayed.*

Keywords: Contemporary arts; Feminisms; Artistic activism; Decriminalization of abortion; Legalization of abortion.

“Trabalho doméstico é muito mais do que limpar a casa”; do modo como nos alerta Silvia Federici, é o labor físico, sexual, emocional ininterrupto de cuidar dos assalariados, recompondo-os para a próxima jornada de trabalho, além de amamentar Maria... Andréa... Cristiano... Emília... Aline... Joel... ampará-los desde o nascimento e encaminhá-los para a formação escolar e profissional, produzindo um precioso produto para o mercado capitalista: os trabalhadores do futuro (FEDERICI, 2019, p. 68).

Laís... Kátia... Luana... Carmela...

Ulisses... Camila... Sebastião...
Larissa... ... Eugênia... José... Após aproximar-se em passos mansos, senta-se no travesseiro com fronha impecavelmente alva que está no chão cinzento, posicionando seus pés ao lado direito do corpo para que seus joelhos fiquem dobrados e colados de forma pudica, de forma condizente com uma boa dona de casa. Além do rasteiro sapato de cor preto formal, além do tailleur cor de rosa pálido, aparentemente contraditórios com os outros elementos que compõem a cena, chama atenção a camada espessa de maquiagem depositada pelo profissional do salão de beleza mais próximo, em atenção ao seguinte pedido da mulher: “tenho um compromisso e preciso ficar bem feminina”¹.

Um pouco à frente, estão à sua espera

duas bacias de alumínio com cerca de 80 centímetros cada, a sugerir que ela seguirá o roteiro de tarefas que vêm sendo forçosamente atribuídas como naturais “da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina” (FEDERICI, 2019, p. 42). Em lugar de quilos de peças de enxoval de família malcheirosas, no bucho das asseadas bacias, há 420 ovos brancos.

Conforme previsto, a mulher aceita o destino de *amar* cada uma daquelas vidas, apanhando cuidadosamente um

ovo por vez, ora da bacia da direita, ora da bacia da esquerda, amparando-os na palma de sua mão para, então, ler em voz alta os nomes próprios escritos nas cascas, batizando-os. Pronuncia-os de modo pausado como professora fazendo a chamada ao início da aula, mas sem remuneração. O trabalho doméstico parece interminável e a lista de presença dos ovos continua sendo entoada com voz conformada, sem uma ênfase sequer, sem sobressalto ou emoção. Para onde foi a promessa de felicidade em troca de ter crianças e marido, em troca de todo o *trabalho de reprodução*²? Nesse tom de voz, Cláudia Paim denuncia o fato de que “nossos sentimentos se perderam de tanto *amar*, nossa hipersexualização nos deixou completamente dessexualizadas” (FEDERICI, 2019, p. 48).

Glauco... Zélia... Bruno... Gaspar...

Clotilde... Conceição... Germano...
Laura... Gilson... ...Diego... Ivan... Jonas...
Magali... João... Miguel... Ana... Como uma máquina, a artista repete a ação, como se tudo, todas as relações fossem subsumidas pelo capital, em uma constância na qual “a distinção entre sociedade e fábrica entra em colapso” (TRONTI apud FEDERICI, 2019, p. 23-24); ou melhor, de acordo com a concepção de Federici: como uma máquina, a artista repete a ação a insistir que não há nada de natural em ser dona de casa, “tanto que são necessários pelo menos vinte anos de socialização e treinamentos

diários, realizados por uma mãe não remunerada, para preparar a mulher” para o papel de cozinhar, sorrir, transar em prol da produção da força de trabalho que move fábricas, minas, escritórios, laboratórios, escolas (FEDERICI, 2019, p. 68). No mapa desenhado por Paim para essa performance, o travesseiro possibilita imaginarmos as paredes do quarto, enquanto as bacias remetem ao espaço da lavanderia, e os trajés, ao escritório, lembrando que a conquista de um segundo emprego nunca libertou a mulher do primeiro. Casada ou solteira, trabalhando em tempo integral dentro ou fora de casa, ela ainda precisa gastar horas de trabalho na reprodução de sua própria força de trabalho, na medida em que maquiagem e roupa “bem femininas” são, na sociedade patriarcal capitalista, condições para arranjar trabalho no mercado assalariado, bem como no mercado conjugal. Quanto aos ovos, acrescenta-se, sugerem o espaço onde o cozimento dos alimentos se dá: cozinha.

Heitor... Pedro... Abel... Maria...

Oswaldo... Julieta... Angelina... A artista repete e insiste na ação de *amar* cada um daqueles ovos, apanhando um por vez, ora da bacia da direita, ora da bacia da esquerda, amparando-os na palma de sua mão para, então, fechar os dedos, interrompendo-os. De modo conscientemente tranquilo, propositalmente quase monótono, porque no controle de suas próprias escolhas e independente da

aprovação do Estado ou da Igreja, aquela mulher insiste na cadência de entoar um nome para, então, reivindicar o movimento de quebrar a casca do ovo. Cascas e mais cascas vão sendo amontoadas entre as duas bacias de alumínio. Claras e gemas vão vazando para todos os lados, misturando-se e “sujando” a paleta de cor do cenário. Mais claras e gemas esguicham, manchando a fronha como sêmen, escorrendo no tailleur como golfadas, empoçando no chão como grande quantidade de vômito. O ritmo da ação sofre alteração, quando a mão coberta de visco enfrenta dificuldade para romper ovos. Sem repulsa, nessa espécie de banho, Paim limpa em seu corpo a substância *crua*³ e lambuza seu rosto delicada e desavergonhadamente, fazendo a goma de clara, gema e suor recobrir sua pele como um creme embelezador ou como vérnix caseoso a proteger o corpo da recém-nascida; mulher melada, molhada⁴.

Conforme nos lembra Simone de

Beauvoir, “no conjunto da civilização oriental e greco-romana, o aborto era permitido por lei” (2009, p. 179)⁵. No Ocidente, a prática do aborto passou a ser criminalizada a partir de meados do século XIX, momento em que entram em curso arranjos que permitiram justificar e efetivar o controle do Estado sobre as populações. A reprodução vira questão de caráter político, “em um sentido bastante distinto daquele que seria,

posteriormente, reivindicado pelos movimentos feministas” (BIROLI, 2016, p.19), sendo, portanto, “importante ter clareza de que a questão não é a realização do aborto, mas quem decide, e em que circunstâncias, sobre sua realização” (BIROLI, 2016, p.19). Classe e raça⁶ se impõem como variáveis nesses casos, expondo o fato de que é importante duvidar que a experiência das mulheres, no que diz respeito à política reprodutiva, não varie segundo sua posição social⁷. A criminalização do aborto, pois, não é uma situação que se possa explicar somente pelo peso da igreja católica – e, agora, no caso da vida pública brasileira, de muitas denominações evangélicas, isso porque o aborto seria, ainda, um golpe em todo o significado construído para a natalidade no patriarcado; um golpe na alegria de que um *soldado* nasceu, de que um *trabalhador* foi posto no mundo⁸.

Durante toda a performance de Claudia Paim, não há (encenação de) dor, nem lágrimas ao dizer em voz alta os 420 nomes dos ovos abortados. Serena, a cena se afasta das representações mais recorrentes do aborto voluntário: cenas brutais, imagens que saciam a vontade de grupos *pró-vida* pela expiação do “merecido” sofrimento de mulheres “imorais”. Com a referida postura, Paim indica que a ideia do aborto como uma experiência brutal não corresponde à realidade nos países que não o proíbem e que implementaram redes

de cuidados confiáveis, com ampla capilaridade e acessibilidade.

Possibilidades⁹ enquadra, assim, a discussão sobre a legalização do aborto na questão da conquista de autonomia plena de cerca da metade do demos, destacando o direito de a mulher dispor do próprio corpo: no caso, decidindo por não levar a cabo uma gravidez. Isaías... Henrique... Diana... Sérgio... Bianca... Dolores...

¹ Trecho de entrevista concedida a esta autora por Cláudia Paim, em 2017, quando contou que, no caso das performances em que usava o *tailleur* cor de rosa pálido como figurino, costumava buscar aleatoriamente um salão de beleza perto do local de apresentação da performance para solicitar uma maquiagem “bem feminina”, momentos antes de sua participação nos eventos.

² Questão da reprodução aqui como “o complexo de atividades e relações por meio das quais nossa vida e nosso trabalho são reconstruídos diariamente” (FEDERICI, 2019, p. 20).

³ Sobre a potência subversiva dos trabalhos de mulheres artistas em que o cru é utilizado para desafiar os mitos que estruturam o lugar do feminino nas sociedades patriarcais capitalistas ocidentais, ver *Elogio ao Toque*: ou como falar de arte feminista à brasileira (BARROS, 2016, p. 34-43).

⁴ Quanto à sobreposição do feminino no corpo das mulheres e destes, no trabalho doméstico, vale destacar esta frase de Silvia Federici: “Nós queremos chamar de trabalho o que é trabalho, para que, eventualmente, possamos redescobrir o que é amar e criar a nossa sexualidade, a qual nós nunca conhecemos” (FEDERICI, 2019, p. 49).

⁵ “O direito romano não concedia proteção especial à vida embrionária; não encarava o nascituro como um ser humano, e, sim, como parte do corpo materno (...) Na época da decadência, o aborto apresentava-se como prática normal e, quando o legislador quis

incentivar os nascimentos, não ousou proibi-lo. Se a mulher recusava o filho contra a vontade do marido, este podia mandar puni-la; mas era a desobediência que constituía o delito". (BEAUVOIR, 2009, p. 179).

⁶ Não se pode perder de vista, nesse sentido, as propostas de flexibilização nas leis que criminalizavam o aborto na América Latina, embasadas por visões eugenistas, que também abriram caminho, em meados do século XX, para a promoção em grande escala de esterilizações involuntárias das mulheres pobres, negras e indígenas da América (BIROLI, 2016, p.19), a exemplo do que, segundo Angela Davis, já havia sido levado a cabo no início do século XX nos Estados Unidos, com um viés de classe e racista que se infiltrou, inclusive, no movimento feminista, pelo controle de natalidade: "o que era reivindicado como um direito para as mulheres privilegiadas veio a ser interpretado como um dever para as mulheres pobres" (DAVIS, 2016, p. 213).

⁷ A ilegalidade não é sinônimo de que as mulheres não abortem, mas causa de que abortem em condições inseguras, ou tanto mais inseguras quanto mais pobres são essas mulheres: "são as mulheres pobres e negras que estão sujeitas aos serviços mais precários" (BIROLI, 2016, p. 10).

⁸ Assim, não há surpresa no fato de a ideologia pró-vida "ganhar nova popularidade entre planejadores capitalistas nos tempos atuais de 'crise', 'austeridade' e 'dificuldade'" (FEDERICI, 2019, p. 76).

⁹ Possibilidades foi realizada por Cláudia Paim no evento Performance Arte Brasil, no MAM Rio. Disponível em: < <https://vimeo.com/29349287> >. Acesso em: janeiro de 2020.

Sobre a autora: Roberta Barros é artista visual, pesquisadora e professora, autora do livro *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira* (2016), fruto de pesquisa vencedora do Prêmio Gilberto Velho de Teses (2015). Mestre e doutora pelo PPGAV-EBA/UFRJ, em julho de 2017, concluiu pós-doutorado no Departamento de Arte do IACS-UFF, com bolsa do CNPq.

Referências:

BARROS, Roberta. *Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira*. 1a edição. Rio de Janeiro: Ed. Do Autor, 2016.

_____. Tomar para Si: diálogos entre artes contemporâneas, o maternal e direitos reprodutivos. In: CESARI, Paula; MORAES, Lourenço Astúia de (orgs.). *Outros Femininos*. Rio de Janeiro: Subversos. 2020. No prelo.

BEAUVOIR, Simone. A mãe. In: *O Segundo Sexo*; tradução Sérgio Milliet. Vol. 2. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. pp. 645-698.

_____. História 5. In: *O Segundo Sexo*; tradução Sérgio Milliet. Vol. 2. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. pp.164-206.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe (orgs.). *Aborto e democracia*. 1a edição. São Paulo: Alameda, 2016.

BORDO, Susan. *Diante da dor dos outros*. 1a edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DAVIS, Angela. Racismo, controle de natalidade e direitos reprodutivos. In: *Mulheres, raça e classe*. Tradução Heci Regina Candiani. 1a. ed. São Paulo: Boitempo. pp. 205-223

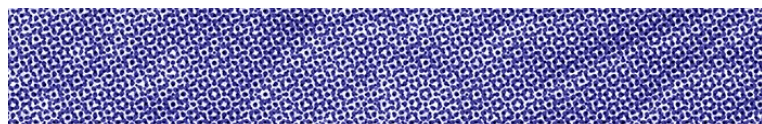
FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

_____. *O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Tradução coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

LISS, Andrea. *Feminist art and the maternal*. 1a edição. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2009.

PAIM, Cláudia. "Poros Abertos: corpo em ação e dispersão". In: *24o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, setembro de 2015, Santa Maria RS; Nara Cristina Santos ... [et al.] (orgs.), promovido por Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas ; Universidade Federal de Santa Maria, PPGART; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV, 2015. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2015>>. Acesso em: janeiro 2020.





MOVIMIENTOS FEMINISTAS EN EL CAMPO DE LAS ARTES VISUALES. APROXIMACIONES A LA ASAMBLEA “ENTRE NOSOTRAS PROPONEMOS”

FEMINIST MOVEMENTS IN THE FIELD OF VISUAL ARTS. APPROACHES TO THE “ENTRE NOSOTRAS PROPONEMOS” ASSEMBLY

Resumen: Este artículo propone una reflexión en torno a la asamblea de trabajadoras de las artes visuales “Entre Nosotras Proponemos” que surgió en Entre Ríos, Argentina, en el 2018. El contexto artístico en el que irrumpe esta asamblea se encuentra atravesado por una efervescencia política en el que se incorporan los estudios de género en el campo disciplinar y material académico elaborado por mujeres, se recuperan biografías de artistas, se reclama por la igualdad de derechos laborales y contra la violencia sexista. De allí que nos interesa conocer cuáles son los aportes que realizan a la discusión política del campo de las artes visuales, su modo de organización, las acciones públicas que llevaron a cabo y las repercusiones obtenidas.

Palabras claves: Asamblea; Artes visuales; Feminismo

Abstract: In this article we offer a reflection on the assembly of workers of the visual arts “Entre Nosotras Proponemos” [“Among Us We Propose”] that emerged in Entre Ríos, Argentina, in 2018. The artistic context in which this movement appeared was brimming with the political effervescence brought about by the incorporation of gender studies into the disciplinary field, academic material prepared by women, the recovery of biographies of female artists, claims for equal labor rights and against sexist violence. Hence, we are interested in studying their contribution to the political discussion in the field of visual arts, their mode of organization, the public actions they carried out, and the impact they achieved.

Keywords: Assembly; Visual arts; Feminism



Realizado con el apoyo del FONDO NACIONAL DE LAS ARTES.

En el siguiente escrito me interesa generar una reflexión en torno a los acontecimientos y efectos generados por la asamblea permanente de trabajadoras de las artes visuales “Entre Nosotras Proponemos” (de

ahora en más ENP) que comenzó a gestarse en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires a partir de la asamblea “Nosotras proponemos” y se fue desplegando en nodos de participación en distintas provincias argentinas. Estas asambleas reúnen a artistas, investigadoras, curadoras, críticas, galeristas con el fin de abordar problemáticas específicas al campo de las artes visuales desde una perspectiva feminista.

En esta oportunidad, presento la asamblea de la ciudad de Paraná, en la cual me encuentro participando. Sobre ello cabe mencionar que, si bien pretendo la mayor rigurosidad en el estudio, no desconozco mi implicación respecto al objeto, lo que necesariamente conduce a una mirada no neutral sobre los mecanismos dentro del mundo del arte. Mi interés sobre la producción de investigaciones en clave feminista remite a la categoría de “conocimiento situado” de Donna Haraway (1995). Desde allí, quisiera exponer aspectos de su organización, debates que se presentan hacia el interior del colectivo y estrategias para visibilizar la situación de desigualdad dentro del campo de las artes visuales.

La elección sobre el objeto de estudio se debe al interés por problematizar ciertas nociones que forman parte de mi formación y trabajo como son: arte, feminismo, asambleas y, también, nuevas categorías que aparecen tras

discusiones y experiencias como integrante de la asamblea ENP. Asimismo, reconozco la perspectiva de este artículo en ciertas líneas teóricas que me interesan, en las que se analizan situaciones de desigualdad y violencia de género específicamente en el ámbito artístico.

Los reclamos contra la exclusión e invisibilización de nombres y obras realizadas por mujeres en los libros de historia del arte, en colecciones de museos y galerías, permiten develar las conductas patriarcales que rigieron y rigen el mundo artístico. Artículos y estadísticas recientes dan a conocer los exiguos porcentajes de participación y premiación que alcanzan las artistas mundialmente en los diferentes circuitos nacionales e internacionales, las dificultades para acceder a cargos de gestión y dirección, la desventaja económica en la cotización de sus obras, las conductas autoritarias y la violencia sexista con las que conviven en los espacios laborales, entre otras situaciones (GIUNTA, 2018). Estas demandas, que lograron mayor aceptación y modificaciones en el campo de las artes, forman parte de los cuestionamientos que artistas, críticas e historiadoras vienen desarrollando con mayor ímpetu desde el siglo XX, tales como Linda Nochlin (2001) y Griselda Pollock (2013), entre otras.

En Argentina podemos encontrar distintos antecedentes históricos sobre la lucha que sostuvieron las

mujeres por reivindicar su lugar de participación en el mundo del arte. Sobre ello podemos mencionar algunas investigaciones referidas a la Exposición Feminista de 1898, los congresos y asociaciones de mujeres de 1910 y la publicación de la revista Unión y Labor (GLUZMAN, 2013), sobre los movimientos de mujeres y su impacto en el campo artístico en la década de 1960 y la conformación de la Unión Feminista Argentina, fundada en 1970 por mujeres que buscaban la participación de la mujer en la política, ciencia y artes (DONOSO; ROSA, 2017); y, de mayor proximidad, los acontecimientos y experiencias que llevaron al surgimiento de la asamblea Nosotras Proponemos (NP) en Buenos Aires, narrados en primera persona por Andrea Giunta (2018).

La conformación de este colectivo sentó un precedente en el marco de la coyuntura actual que, si bien atiende a diferentes demandas sociales, su discusión se encuentra mayormente ligada a las problemáticas específicas del campo artístico. Resulta importante mencionar que luego de las primeras intervenciones de NP, surgen acciones similares, videos y documentos de nuevas agrupaciones en el país como: El Frente feminista de artistas y trabajadoras de la cultura de Santa Fe, el colectivo La Lola Mora: Trabajadoras del Arte de Tucumán y la Agrupación Mujeres Muralistas de Argentina, entre agosto y diciembre de 2018.

El contexto argentino en el que se dan estos movimientos se encuentra atravesado por una efervescencia política en la que se amplían los estudios de género en los distintos campos disciplinares, la recuperación de biografías, la profusa y variada investigación académicas, el Encuentro Nacional de Mujeres -que se realiza ininterrumpidamente desde hace 34 años- en cuál se cimienta la Campaña Nacional por el derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, y su debate parlamentario en el Congreso de la Nación. Asimismo proliferan las redes de trabajo colaborativo y páginas de internet entre mujeres, las polémicas desatadas sobre estos temas en los medios masivos de comunicación, la marcha multitudinaria bajo la consigna Ni Una Menos que fortaleció la lucha feminista -incluyendo a mujeres que desconocían o no se sentían representadas con otras consignas del movimiento- y el Paro nacional de mujeres -8M-.

Sobre los inicios de la Asamblea

El fallecimiento de Graciela Sacco (1956-2017) el 5 de noviembre de 2017, conmovió en tal dimensión a las mujeres artistas, que los recuerdos sobre su trayectoria desataron una discusión en las redes sociales que dejó al descubierto los obstáculos sobrellevados por la artista a causa del sexismo en el ámbito de las artes

visuales de Buenos Aires. Dos días después, artistas, investigadoras, galeristas, críticas, se reunieron para redactar el Compromiso para la práctica artística feminista al que adhirieron más de 2500 firmas durante las primeras semanas, sentando las bases para la conformación de la que sería la primera Asamblea Nosotras Proponemos en Buenos Aires (GIUNTA, 2018). En el Compromiso se menciona la carta abierta “No nos sorprende” que se presenta como una señal de alerta denunciando el acoso sexual con el que conviven las mujeres en el mundo del arte, a la vez que se proponen 37 puntos como guía de prácticas personales e institucionales subdivididos en: la estructura y conductas en el mundo del arte, la relación de las mujeres con la carrera artística y la creatividad, sobre la importancia del feminismo artístico y la historia del arte feminista y la necesidad de hacer inclusiva la propuesta. Este escrito logró visibilizar y poner en discusión problemáticas que se encuentran naturalizadas en los diferentes circuitos e instituciones artísticas.

En el marco del Paro Internacional de Mujeres, el 8 de marzo de 2018, NP convocó a las trabajadoras del arte de diferentes provincias a replicar una acción que consistió en iluminar las obras de artistas mujeres en las exposiciones que se encontraban montadas en los diferentes museos del país. La iniciativa reveló la ausencia del

cupo femenino tras grandes áreas de oscuridad. En Paraná la acción consistió en iluminar una obra de la artista Emilia Bertolé, ubicada en una de las salas patrimoniales del Museo Provincial de Bellas Artes “Pedro E. Martínez” (MPBA). La propuesta incluyó intervalos de luces que al momento de encenderse se compartían lecturas de las poesías de Bertolé.

La situación me llevó a la reflexión sobre mi propio contexto y recorrido en el marco de ENP: ¿Cuántas artistas mujeres conozco? ¿En qué espacios de circulación las encuentro? Si el porcentaje de mujeres que estudian artes es mayor al de los varones ¿Por qué estos últimos logran mayor reconocimiento? ¿Qué lugares de poder ocupan en el campo artístico? ¿Cuántas mujeres participan en muestras de impulso estatal y cuántas forman parte de la colección patrimonial de la provincia? ¿Por qué son convocadas predominantemente en fechas conmemorativas al día de la mujer? En los ejemplos que se brindan en las carreras de formación ¿Cuántas artistas mujeres aparecen en los libros de historia del arte y cuántas los escriben?

Luego de esta fecha algunas agrupaciones NP se fueron desarticulando, mientras que otras obtuvieron mayor autonomía. En el caso de ENP, la asamblea se consolidó tras la segunda acción que se llevó a cabo en el mismo MPBA. En el marco de la inauguración de la muestra En

tránsito: Tesoros de la colección del Bellas Artes, organizada por el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), se realizó una intervención con las consigna ¿Dónde están las artistas mujeres? debido a que de 32 obras seleccionadas, ninguna fue realizada por una mujer.



¿Dónde están las mujeres artistas? 32/0, 2018.
Fotografía de: Raúl Perriere. Archivo de la autora.

Esta acción obtuvo repercusión en los medios de comunicación, a la vez que posibilitó un primer acercamiento entre la asamblea, el MNBA y la Secretaría de Cultura de la Provincia. Por medio de un trabajo en conjunto, se llevaron a cabo la 1º y 2º Jornada para la práctica artística feminista que brindaron un espacio para el pensamiento y la discusión sobre problemáticas específicas del campo, siendo acompañadas por referentes académicas y artistas.

Las acciones impulsadas por NP y ENP obtuvieron efectos significativos ya que durante el 2019 se inauguraron dos muestras institucionales con perspectiva feminista: Artistas mujeres en la colección patrimonial

–en el MPBA– y Trazos invisibles, mujeres artistas en Buenos Aires – en el MNBA–. Asimismo, se realizó una modificación en el reglamento del Salón Nacional que busca la equidad de género y federalismo en la participación, premiación y en los jurados de cada edición.

Sostener este tipo de actividades

le otorgó a la asamblea ENP un mayor reconocimiento que permitió consolidarse en un número estimado de entre 15 y 20 participante. Si bien el espacio de organización y debate es la reunión quincenal, las tareas se dividen en distintas comisiones. Las decisiones se toman de manera horizontal por medio de debate y votación. Este formato permite la libertad de participación, el ingreso abierto hacia todas las mujeres trabajadoras del arte, alcanzando una fuerza política significativa a través de la reunión y los significantes más allá del discurso. Como menciona Judith Butler:

Las asambleas se afirman y representan a sí mismo por medio del habla o del silencio, de la acción o la inacción sostenida, de los gestos, de la congregación acordada de un grupo de cuerpos en el espacio público [...] la asamblea ya habla antes de pronunciar ninguna palabra, que por el mero hecho de juntarse esa multitud de personas ya están representando una voluntad popular (BUTLER, 2019, p.159).



Marcha 8M, 2019. Fotografía de: Magalí Ledesma.
Archivo de la autora

Si bien la asamblea se encuentra constituida por mujeres, la inclusión de un varón trans generó la reflexión sobre las disidencias y su lugar en estas luchas, estableciendo nuevos interrogantes en torno a las categorías de nominación: ¿Cómo nos presentamos? ¿Quiénes pueden participar? ¿Cómo se siente cada una con la denominación “Nosotras”? ¿Qué nos constituye como un “Nosotras” y frente a qué?

Nuestra asamblea es un espacio de discusión permanente, de incertidumbres constantes, de preguntas y repreguntas. Si bien las reflexiones y debates se encuentran atravesadas por una lucha en común que incluye el respeto hacia la integridad física y psíquica de las mujeres, lograr equidad remunerativa y representativa, ocupar lugares de poder y liderazgo como, también, conocer y valorar una parte de la historia que se encuentra velada, los cuestionamientos no concluyen allí. Cada asamblea desata nuevos interrogantes que, en mi situación, se encuentran

atravesadas por mi formación teórica, mi vinculación con las instituciones educativas y de producción. Me permite observarme en el vínculo con les otros, las desigualdades naturalizadas y la importancia de compartir experiencias en un marco de escucha, intercambio, respeto y acción. El trabajo colectivo por medio de la asamblea nos impulsa hacia lo que creemos justo e importante. Nos instala en la discusión pública. Nos empodera hacia el cumplimiento de nuestros derechos.

Sobre la autora: Licenciada en Artes visuales y Técnica en pintura por la UADER. Maestranda en Estudios culturales en la UNR. Miembro de la Asamblea ENP. Docente e Investigadora en la UADER. Expuso en salones, bienales y muestras. Obtuvo becas y menciones de reconocimiento.

Referencias:

BUTLER, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós, 2019.

BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Buenos Aires: Paidós, 2019.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte Latinoamericano*. Historia de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2018.

GLUZMAN, Georgina. *El trabajo recompensado: mujeres, artes y movimientos femeninos en la Buenos Aires de entresiglos*. Artelogie - Número 5, 2013.

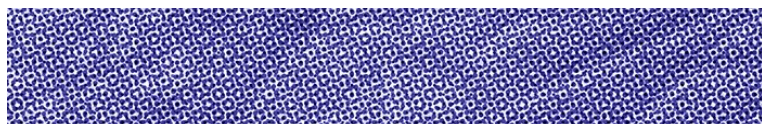
HARAWAY, Donna. *Ciencia, cyborg y mujeres*. La reinención de la naturaleza. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

NOCHLIN, Linda. ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?, 2001. En: CORDERO, K; SAENZ I (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare, 2001, pp. 17-44 . (Publicado originalmente en Art News, vol. 69, núm. 9, enero de 1971; traducción al español por Ana María García Kobeh).

DONOSO, Soledad Novoa; ROSA, Ma. Laura. Compartir el mundo. *La experiencia de las mujeres y el arte*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2017.

POLLOCK, Griselda. *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.





EL COLOR DE LA LUCHA: ARTE Y ACTIVISMO EN LA OBRA DE CLEMENCIA LUCENA

THE COLOR OF STRUGGLE: ART AND ACTIVISM IN THE WORK OF CLEMENCIA LUCENA

Resumen: Este ensayo da cuenta de las representaciones de la mujer en la obra plástica de Clemencia Lucena, entre 1967 y 1979, la cual fue cambiando en la medida en que su convicción política se hacía más fuerte. A través del estudio del trabajo de Lucena se puede leer una postura sobre la relación entre arte y política y su impacto en el cuerpo femenino, una pregunta urgente para la actualidad.

Palabras clave: Arte; Política; Feminismo; Revolución; Colombia

Abstract: *This essay perceives the representations of female figures in the work of Clemencia Lucena, between 1967 and 1979, which shifted as her political conviction grew stronger. Through the study of her work it is possible to read her position about the relationship between arts and politics, and the impact this had on the female body, an urgent question for today.*

Keywords: Art; Politics; Feminism; Revolution; Colombia

2019 fue un año movilizaciones en América Latina, desde Puerto Rico hasta Chile una oleada de descontento tomó las calles y la agenda mediática. La clase política no estuvo a la altura del desafío y la pregunta sobre qué función que debíamos cumplir los actores culturales se hace cada vez más urgente. Esta pregunta, tan vigente hoy como en mayo del '68, atravesó el trabajo de la colombiana Clemencia Lucena (1945-1983), artista plástica, crítica de arte y militante del

Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR). Con el fortalecimiento del movimiento feminista, se hace importante encontrar en nuestras propias historias nacionales mujeres que han disputado el poder encontrando en la cultura un arma para dar esas luchas. Esta ponencia propone una reflexión sobre la relación entre arte y política a partir de la obra de Lucena y su propuesta teórica.

Lucena se construyó un lugar en el canon del arte colombiano: en sus 20 años de carrera como artista, participó en los Salones Nacionales y fue una de las pocas mujeres incluidas en la Enciclopedia Salvat del Arte Colombiano. También actuó en la escena haciendo crítica sobre exposiciones en distintos medios impresos. Luego de su muerte temprana no hubo un esfuerzo en la divulgación de su trabajo. Además de esta falta de circulación institucional y comercial, su invisibilización tiene razones políticas:

Su invisibilidad ha correspondido a un escenario en el que las prácticas artísticas locales se fueron despolitizando entrada la década del ochenta extendiéndose hasta parte de la del noventa, lo cual a su vez coincidió con un escenario de represión y de macartización hacia las izquierdas y a una falta de garantías para su participación política real que las condujo a una radicalización y polarización al interior de sus propios grupos (BARÓN, 2011, p. 4).

Luego de haber sido desplazada del panteón de las artes visuales del país, Lucena vuelve a recuperar protagonismo en la escena local y un reconocimiento por la consistencia de su trabajo a comienzos del siglo XXI

en investigaciones como las realizadas por María Sol Barón -individualmente y como TRansHisTor(ia)-, María Victoria Mahecha, Emilio Tarazona, Mónica Eraso y Ana María Villate. Su relevancia internacional se agudiza al ser incluida en la exposición *Radical Women* curada por Cecilia Fajardo Hill y Andrea Giunta, y su inclusión en el libro *Feminismo y Arte Latinoamericano* de esta última.

Una línea en el trabajo de Clemencia

Lucena es la representación de los cuerpos femeninos. Durante su carrera le apostó a la figuración para desde ahí complejizar los imaginarios. En 1967, en su primera exposición *Gente común y corriente*, se preocupa por analizar las representaciones de la mujer en la prensa, enfocada en los anuncios publicitarios y las páginas sociales. Su obra mofa los roles de género asumidos por la oligarquía colombiana que se ven plasmados en las revistas y periódicos. Lucena utilizó el dibujo, la gráfica y la acuarela para deformar imágenes de reinas de belleza, *socialités* y luego derivó hacia figuras políticas e incluso hombres (MAHECHA, 2008). La artista no sólo aislaba las imágenes reproducidas sino que copiaba los retazos completos, dándole al espectador el contexto que las rodeaba lo cual "[...] permite interrumpir la linealidad del discurso periodístico sobre el universo social de las mujeres [...] Crea, a la vez, una distancia que involucra al lector en la tarea de completar el sentido" (GIUNTA, 2018, p. 88).



Lucena Clemencia. *Preclara Dama, altísima cifra de rancio abolengo*, 1970. Dibujo y acuarela, 107 x 73 cm. Fotografía Óscar Monsalve. Cortesía de Proyecto Bachué.

En su ensayo publicado después de su muerte *Sé que mi garganta es mejor que mi canto* Lucena describe su obra de ese momento:

Aprecio la sátira como una cualidad magnífica en el arte, y el gran arte que se vale de ella se constituye en punzante arma ideológica y política. Pero en mi caso particular nuevas consideraciones, la reflexión sobre la trascendencia de mi trabajo artístico podría tener modificándose, hicieron que mi enfoque variará y cambie la perspectiva (LUCENA, 1984, p. 49-50).

En 1971 se une al MOIR lo que trae nuevas preocupaciones y temas a su obra que rápidamente se apropia de las premisas estéticas del arte revolucionario, de corte maoísta o marxista-leninista, para radicalizar su propuesta y posicionarse como una artista comprometida políticamente rechazando lo que ella llamaría un "arte burgués". En su artículo sobre el XXII Salón Nacional de artistas descalifica las obras formalistas de Omar Rayo y Carlos Rojas porque "Se dirigen a una élite que consideran a su altura, que finge entenderlos y consume a precios escandalosos sus baratijas, y menosprecian a los más amplios sectores del público" (LUCENA, 1975, p. 55). También se refiere a los artistas vinculados al Partido Comunista a los que llama "revolucionarios de palabras y reaccionarios de hecho, los revisionistas, la derecha camuflada tras una careta de izquierda. Ejemplifican esta actitud las obras de Granada, Alcántara, Arango y Zárate" (Ibid)

Su posición se fue acentuando y en 1972 dio la entrevista *Arte viejo y nuevo: una lucha a muerte* a Enrique Rondón:

Nuestras obras tienen que ser recias armas contra la opresión del imperialismo y sus lacayos en nuestro país, los burgueses intermediarios y los grandes terratenientes. Para lograr estos objetivos nuestra actitud tiene que ser de consulta a la realidad,

de investigación sobre la vida material de la sociedad, de búsqueda de la verdad en los hechos, actitud que naturalmente conduce a tratar con justeza los asuntos de mayor importancia y a enfocarlos debidamente (RONDÓN, 1972, p. 68).



Lucena Clemencia. *Fuera el imperialismo yanqui*, 1972. Litografía. Fotografía Óscar Monsalve. Cortesía Proyecto Bachué.

Con esta convicción Lucena deja de lado la sátira pictórica y se entrega de lleno al trabajo político:

El cambio de estilo surge cuando Lucena entra a la militancia en el MOIR, cuya ideología política y estética incide en el cambio de sus representaciones y protagonistas; desaparece la crítica social del primer periodo para así construir imágenes que materializan los anhelos sociales y revolucionarios de Lucena y de sus compañeros de lucha, con las que buscaría interpelar a las masas que son al tiempo su objeto de representación (BARÓN, 2011, p. 10).

Su visión política se materializó en la exposición "Pinturas" en la galería Garcés Velásquez la cual en palabras de Conrado Zuloaga, intelectual también vinculado al MOIR era notoria porque "No es teoría para ser gris, tampoco es derrotista o apocalíptica para ser lóbrega; es como la vida, verde, y como la lucha, roja. Y tampoco es la demagogia del culto. Es la pasión del combate, de la brega infatigable colmada de vitalidad, de una militancia consciente" (ZULUAGA, 1983, p. 3). Las doce pinturas que hacían parte de la exposición muestran militantes del MOIR en sus labores, campesinos manifestándose y obreros estudiando. En términos formales, son pinturas al óleo realizadas con una técnica impecable y en un formato mucho más grande al que la artista estaba acostumbrada. Algunas de esas obras son realizadas a partir de los registros de la fotógrafa y también militante Viki Ospina, aunque parecieran sacadas de la propaganda oficial Maoísta. Sólo tres de ellas representan mujeres: en una están cocinando mientras los hombres protestan, en otra está una mujer marchando con su hijo pequeño y en la última es una toma de territorio en Ariguaní, en el Magdalena, donde aparece una mujer con un niño en brazos.

Desde estas imágenes es posible preguntarse sobre la relación entre feminismo y actividad política. Las mujeres representadas en esta etapa del trabajo de Lucena dan cuenta de que en el MOIR no había una perspectiva de género porque la mujer no se entendía como una clase política (MARCUSE, 1976)

sino que se pensaba transversalmente en las acciones del movimiento. En sus anotaciones sobre arte y feminismo, publicadas después de su muerte, Lucena plantea que “Es necesario tener presente que la tarea por la igualdad sexual es parte integrante de la lucha por la revolución social. No puede asumirse la emancipación femenina como una empresa aislada de la emancipación social, y tampoco como una tarea exclusiva de las mujeres” (LUCENA, 1984, p. 98), una postura que no encontraba relevante tener una comisión de género, protocolos, ni estrategias de visibilización de las mujeres que participaban en las acciones. Así, Lucena, como muchas líderes militantes de izquierda, postergaron las luchas propias del género para no entorpecer ni cuestionar el proyecto político del partido.

Se inserta en la discusión de

la segunda ola del feminismo refiriéndose a la premisa de “lo personal es político” y propone que:

La mente de las mujeres se transformará en el sentido de que ya no será su experiencia personal, sus conflictos particulares el punto de partida sino que ampliará el horizonte y verá que su situación no depende ni es resultado de tal o cual individuo del sexo opuesto ni de tal o cual hábito, sino el resultado de todo un sistema de explotación sustentado en parte por una

ideología reaccionaria que confunde elementos burgueses y feudales que oprime por igual a ambos sexos (Ibid, p. 99-100).

Esto se materializa en las pinturas,

donde las mujeres son representadas congeladas y según los códigos del partido. Antes exageraba los cuerpos que salían en los medios y partía de esto para exagerar y hacer una sátira, pero en 1979 su objetivo no es dar su propia versión de las imágenes sino:

[...]mi propósito al producir pinturas coadyuva a la formación de un gran movimiento plástico, consecuente con la situación específica de nuestro país, acorde con la lucha revolucionaria de nuestro pueblo, es decir que armonice con ella y la apoye prácticamente. Tal arte no puede ser sino realista. Sus temas concretos, su enfoque veraz, su forma elevada. En suma, útil y bello. Creo que nada más y nada menos se pide a los artistas revolucionarios (Ibid, p. 102).

Después de esta exposición asumió su

compromiso con el partido y se dedicó a viajar por Colombia, probablemente recopilando material y experiencias para incorporar a su cuerpo de obra que recién comenzaba. Estuvo en Buenaventura apoyando la huelga de los trabajadores

de Colpuertos y cuando regresó a Cali murió en un accidente automovilístico, tenía 37 años. Las luchas de Lucena no se han conquistado: aunque se acabó el Estatuto de seguridad de Turbay Ayala, la tradición de reprimir a los líderes sociales e intelectuales no ha mermado a pesar de los procesos de paz y la Asamblea Constituyente de 1991.

Las artistas militantes de hoy están ubicadas dentro de movimientos sociales como el feminismo más que en estructuras partidarias como el MOIR, que esta en crisis por sus políticas sexistas. Por ejemplo, el colectivo chileno Las Tesis, que en noviembre del 2019

propuso una performance titulada *Un violador en tu camino* que se viralizó, es guiado por principios cercanos a Lucena: consideran que el arte debe ser directo para adentrarse en un grupo poblacional más amplio y desde ahí hacer la revolución que. La lógica que tenía Lucena se ha invertido: ella proponía que la revolución nos daría la libertad y lo que proponemos ahora es que la libertad de las mujeres nos llevará a una revolución como sociedad. Pero la base de Lucena, su convicción por hacer un arte para interpelar al pueblo para reclamar sus derechos, sigue vigente y es una importante arma de lucha.

Sobre la autora: Valentina Gutiérrez Turbay (n. Bogotá, 1992). Estudiante de magíster del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile. Directora de la galería de arte contemporáneo Espacio El Dorado en Bogotá.

Referencias:

BARÓN, Mariasol. Pekín Informa: Feminismos Y Militancias En Clemencia Lucena, 2011. *Revista Vozal*. Disponible en: <http://revistavozal.com/vozal/index.php/pekin-informa-feminismos-y-militancias-en-clemencia-lucena>. Acceso en: 22 Jun 2020.

BARREIRO, Carlos. Todo Arte Es Un Arte Político – [Esferapública], 2009. *Esferapublica.Org*. Disponible en: <http://esferapublica.org/nfblog/todo-arte-es-una-arte-politico/>. Acceso en: 22 Jun 2020.

DIAZ, Abelardo Jaramillo. Un arte al servicio del pueblo: la obra de Clemencia Lucena desde la sociología de Pierre Bourdieu. Díaz. *Rev. Colomb. Soc.*, 2019, 42(1), p. 271-291.

ERASO, Mónica; TARAZONA, Emilio; VILLATE, Ana María. Un asalto satírico contra los cánones de belleza. Enfoque a la obra temprana de Clemencia Lucena, 2017. En: *CALLE14: revista de investigación en el campo del arte*, 2017, 12 (21), 116-139.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo Y Arte Latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina, 2018.

LUCENA, Clemencia. *Anotaciones Políticas Sobre La Pintura Colombiana*. Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1975.

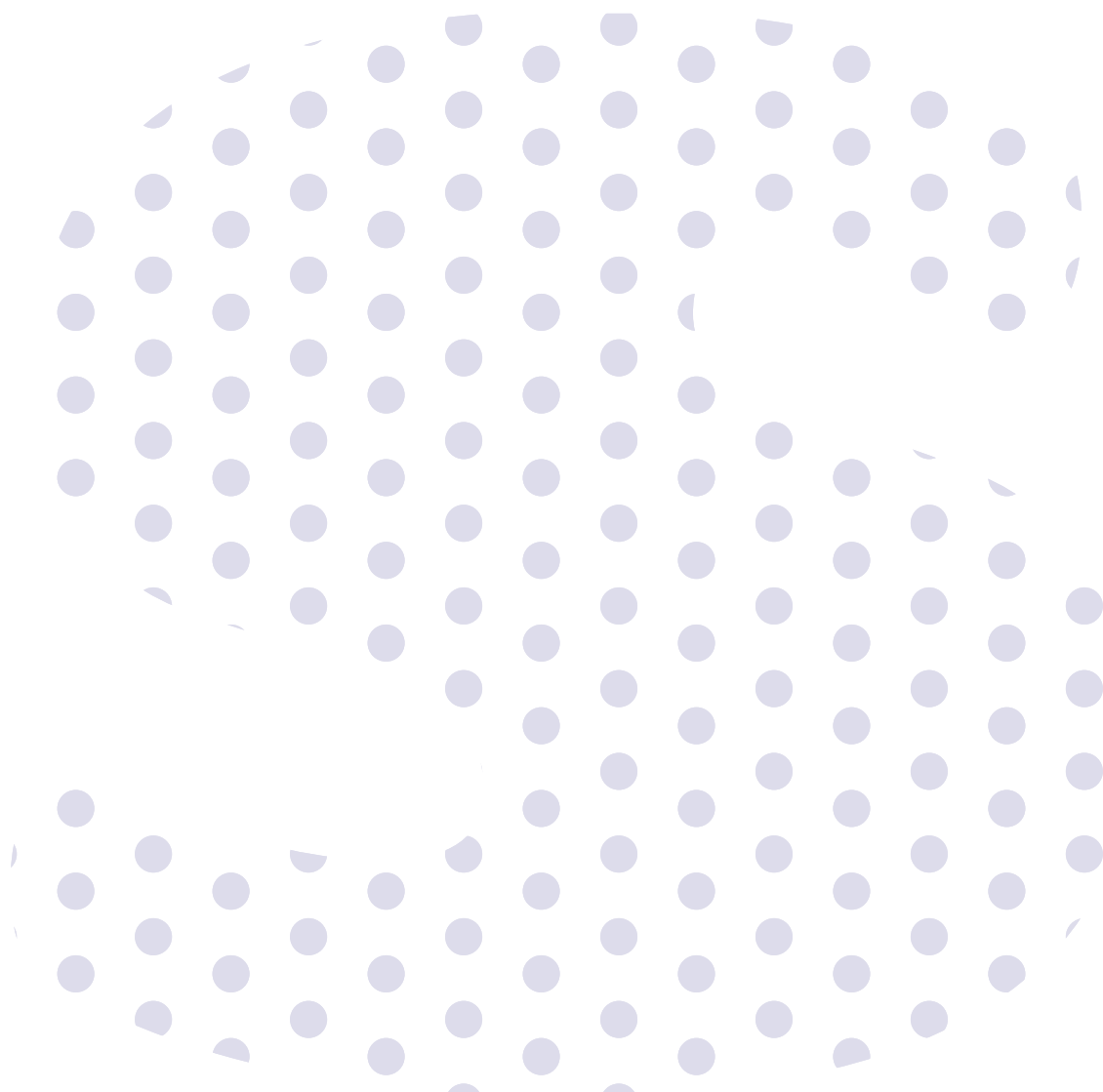
LUCENA, Clemencia. *La revolución, el arte, la mujer*. Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1984.

MAHECHA, Maria Victoria. *Clemencia Lucena, Una Artista....* Especialización en Historia y teoría del arte, Universidad de los Andes, 2008.

MARCUSE, Herbert. *Calas En Nuestro Tiempo*. Barcelona: Icaria, 1976.

RONDON, Enrique. *Arte Viejo Y Nuevo: Una Lucha A Muerte*. Una Entrevista De Enrique Rondón A Clemencia Lucena. *Lecturas Dominicales*, Suplemento Cultural De El Tiempo, 1972.

ZULUAGA, Conrado. *El Color De La Lucha. Pinturas*. Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1979.



2



FEMINISMOS INTERSECCIONAIS – FEMINISMOS NEGROS NO MUNDO DA ARTE.

Feminismos interseccionales / Feminismos
negros en el mundo del arte

Intersectional Feminisms / Black Feminisms in
the Art World



Bartira Dias de Albuquerque117

Performance, ativismo e marcadores de diferença: processos de aprendizagens sobre gênero, raça e classe com o grupo Tambores de Safo

Performance, activism and markers of differences: learning processes about gender, race and class with the Tambores de Safo group

Graziela Rinaldi da Rosa 124

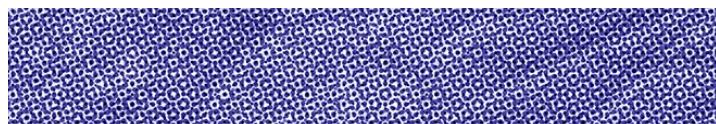
Arte, mulheres e feminismos na América Latina: tramando contra o patriarcado a partir do artesanato de mulheres quilombolas

Art, women and feminisms in Latin America: plotting against patriarchy from quilombolas women's handicrafts

Tatiane de Oliveira Elias131

Arte feminista afro-latina americana e afro-caribenha

Afro-latin american and afro-caribbean feminism art



PERFORMANCE, ARTIVISMO E MARCADORES DE DIFERENÇA: PROCESSOS DE APRENDIZAGENS SOBRE GÊNERO, RAÇA E CLASSE COM O GRUPO TAMBORES DE SAFO

PERFORMANCE, ARTIVISM AND MARKERS OF DIFFERENCES: LEARNING PROCESSES ABOUT GENDER,
RACE AND CLASS WITH THE TAMBORES DE SAFO GROUP

Resumo: O presente artigo atenta para discussões de gênero, classe e raça a partir da ampliação do conceito de performance como ritual, ativismo, aprendizagem pedagógica e uma possível (sub) metodologia para pensar acerca das diferenças marcadas pelo grupo feminista Tambores de Safo - TS, da cidade de Fortaleza. Adentro-me nas análises metodológicas da Antropologia Feminista em Rosaldo (1995) e Ortner (1979) e da Antropologia da Performance em Turner (1974) na busca por uma reflexão acerca das diferenças no coletivo de batuqueiras. Trago a experiência da performance do TS em três níveis de análises: a partir de Turner (1974), como ritual, passando por Fabião (2009) para pensá-la enquanto arte (aqui lanço mão de uma visão perspectivista [Castro, 2004] de arte), até chegar a Butler (2009) para situá-la nos problemas de gênero. O processo etnográfico aqui implicado traz à tona resistências do coletivo, em suas práticas de gênero e seus modos de vida que vão compondo uma aprendizagem voltada para as diferenças através das performances (arte e vida) que exercem.

Palavras-chave: Performance; Ativismo; Gênero; Raça; Classe.

Abstract: *This paper involves the discussions of gender, class and race based on the expansion of the concept of performance as ritual, activism, pedagogical learning and a possible (sub) methodology to think about the differences marked by the feminist group Tambores de Safo – TS, from city of Fortaleza. I go into the methodological analyzes of Feminist Anthropology in Rosaldo (1995) and Ortner (1979) and of Performance Anthropology in Turner (1974) in the search for a reflection about the differences, in the collective of drummers. I bring the experience of TS performance at three levels of analysis: starting from Turner (1974), as a ritual, passing through Fabião (2009) to think of it as art (here I use a perspectivist view [Castro, 2004] of art), until reaching Butler (2009) to situate it in the gender problems. The ethnographic process involved here raises resistance from the collective, in their gender practices and their ways of life that make up a learning focused on differences through the performances (art and life) they exercise.*

Keywords: Performance; Activism; Genre; Race; Class.

INTRODUÇÃO

Tambores de Safo é um grupo cultural e político de mulheres negras e não-brancas, batuqueiras, feministas, lésbicas e bissexuais da cidade de Fortaleza que surgiu em 2010, pela necessidade de pensar o movimento lésbico na capital, trazendo esta questão em evidência nos movimentos LGBT e no feminismo. Propôs repensar a construção da marcha da diversidade, que, para o TS, se limitava a uma parada gay.

Em 2010 o grupo se organizou e pensou a saída do “chão” com os tambores, e não sobre o trio elétrico. Este tipo de performance em suas atuações políticas e culturais acerca da marcha da diversidade, as definiu como Tambores de Safo. Este ano o coletivo completa 10 anos e continua compondo e inspirando ações, blocos de carnaval, como o *Cola velcro* e outros grupos de tambores feministas tais como *batuque de Odê*, hoje denominado *Capô de fusca*.

O nome do grupo se deve à mitologia de Safo, mulher que nasceu na ilha de Lesbos na Grécia Antiga e fundou uma escola para mulheres onde se relacionava amorosamente com suas alunas. Os *tambores* associados a *Safo* trazem o elemento negro ao grupo. As *Safo* do Ceará (que hoje fazem suas autocríticas quanto ao nome do coletivo, mas não o modificam por serem reconhecidas assim), não são aristocratas e nem brancas, e

sim *sapatão* ou *sapatonas*. Para as batuqueiras, *Sapatona* deixa de ser um termo depreciativo para ser um elemento forte em suas condutas performáticas.

A maneira que encontrei para pensar os *rastros* de conhecimento dados pelos corpos *monstruosos* do TS, por meio dos efeitos de suas passagens (MOMBAÇA, 2015), vem através do deslocamento de um saber instituído a um corpo que sabe (ROLNIK, 2013 *apud* MOMBAÇA, 2015). Apliquei a transitoriedade dos corpos que se dão à luz de suas precariedades, procedimentos metodológicos que assumem o caráter processual da constituição do saber, principalmente no estudo em torno da alteridade.

Os tambores unidos às performances do TS fortalecem o modo de ser *sapatona*, despertando desejos e práticas que levam a novos discursos, trazendo outros efeitos ao que era execrável. A estratégia de seus corpos para se fortalecerem enquanto sujeitos é assumir sua entropia (COHEN, 1998) como linha de força garantida pelo erro. Assim, pela via do fracasso (MOMBAÇA, 2015) em uma pesquisa científica, vivenciando relações de poder assimétricas (ORTNER, 2006) pelos padrões heteronormativos da sociedade, traçamos fugas e saberes numa investida contra o sistema. O conhecimento é transmitido pelas diferenças e se propaga no campo político, em contextos culturais e

econômicos, numa espécie de jogos sérios¹ (ORTNER, 2006) que viabiliza mudanças na sociedade por meio das resistências que praticam. Dessa forma, as categorias de gênero, classe e raça são jogos das diferenças que movimentam as atrizes sociais do TS, modificando discursos e práticas já existentes e heteronormatizados, fazendo como o grupo fez na Parada da diversidade, na qual a marcha passou a se ampliar para abarcar os problemas que as meninas do TS trouxeram com elas, dando visibilidade às “sapatonas”.

É com este propósito delineado pela Antropologia Feminista pensada por Rosaldo (1995) e Ortner (1979), bem como a performance artística e de gênero interseccionadas, que me disponho a pensar os corpos performativos das mulheres do grupo como agenciadores das diferenças, dos meios que viabilizam construção de outros saberes, já que seus corpos “sapatônicos” e suas produções de conhecimento não se incluem na vida heteronormativa, e nem são catalogados academicamente.

Ao esboçar um pouco sobre o TS e a questão *sapatônica* de sua negritude dentro de uma classe periférica, trago a performance no momento em que ela transita enquanto arte-ritual e aporte metodológico possível, analisando os conceitos nativos e as performances de gênero dadas nos “ativismos” do grupo. Busco por uma metodologia ou (sub)metodologia (MOMBAÇA, 2015)

nos estudos das ciências humanas, que une etnografia e arte para produção de conhecimento científico e para a produção artística vividas pelas diferenças.

A performance como método de aprendizagem ou (sub) metodologia para pensar as diferenças através do TS

O conceito de arte que utilizo vem através de um olhar perspectivista ameríndio (CASTRO, 2004), numa abordagem também delineada por Clastres (2003) em Lagrou (2012), na “arte” contra o Estado, na qual podemos falar de ocupar pontos de vista (CASTRO, 2004), de nos relacionarmos com outros modos de ver, e de assumir estes outros modos como perspectiva, ponto de análise e discussão. Como explicita Lagrou (2012, p. 747): “A especificidade de um olhar etnológico informado por esta perspectiva reside em não tomar como dada nenhuma definição de arte previamente estabelecida, seja ela estética, interpretativa ou institucional”.

Assim, ocupo-me, em específico, do ativismo como um modo de pensar a performance, dentro do movimento das Tambores, sendo ele este lugar dialógico de “construir corpos que habitam mundos” (LAGROU, 2012). E nestes mundos há corpos transformacionais (RIVIÈRE, 1994) e fabricáveis que, através da música, com seus artefatos, desenham-se

numa resistência política atravessada pela arte, constituindo seus discursos, sendo a performance o meio de vivenciar este aprendizado.

Isso posto, recorro a Turner (1974) para pensar performance enquanto ritual, trabalhando o conceito de antiestrutura² identificando o ativismo como antiestrutura da arte, o feminismo interseccional das tambores como antiestrutura do feminismo, e o modo de performar do TS como antiestrutura dos movimentos sociais e da maneira científica de conhecer o mundo, com estamos habituadxs. Já que, como artistas, mantêm-se em condições liminares³ permanentes, pois se opõem à estrutura social de uma maneira geral, ao se organizarem socialmente, intercruzando ambientes, que se estabelecem através de encontros por causas sociais. Unem modos de fazer, num processo ritual, em espécies de *communitas*, na busca de alcançar x outrx como um/a igual por um meio sem fronteiras, que se aprende no corpo de luta, onde o ritual o torna um/x igual, embora seja necessário, antes, esculpir diferenças para dimensionar o lugar de luta. Na antropologia da performance, Turner traz o rito e o drama como sujeitos da antropologia, percebendo como o ser humano lida com os sistemas através da ruptura, para assim pensar a liberdade, a emoção, o *communitas*⁴.

O feminismo das Tambores transita num processo de resistência que visa

a uma transformação social, e assim se desloca cotidianamente em suas interseccionalidades, na organização política, perpassando questões de identidade e de representatividade, ficando no limbo entre a necessidade da inclusão e a vontade de transformação, entre o problema da diversidade e as questões das diferenças, entre práticas culturais e movimentos sociais. Este movimento paradoxal da performance ritual do TS compõe resistências e o coloca na *liminaridade*, nesse transe que o tira de qualquer posição social, pois não se inclui, ao mesmo tempo que pede por ações reparadoras (TURNER, 1974), para possibilitar um desfecho harmonioso ou segregar seu próprio curso.

Outra dimensão da performance a ser analisada aqui abrange as artes. Em Fabião (2009), a performance é uma forma de manifestação artística interdisciplinar que pode reunir inúmeras linguagens estéticas. No caso do TS, basta uma alfaia, um atabaque e a firmeza na voz, no olhar e na mão. Segundo a autora, a força da performance como arte consiste em “dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial...” (FABIÃO, 2009, p.237).

Neste intuito de pensar performance como processo de aprendizado

pedagógico ou (*sub*)metodologia, a pesquisa científica se desloca para outros olhares e espaços. A performance ritual se assemelha à artística e às de gênero quando as desloca como produção de conhecimento, e as aproxima da pesquisa etnográfica.

Ao passo que o TS realça seus marcadores de diferenças, as singularidades de cada uma das integrantes vão sendo alteradas por uma espécie de acolhimento sentida ao estarem no coletivo, e isto as fortalece em características antes reprimidas, as quais agora podem ser desveladas e afirmadas através de um corpo que se recusa a inclusões dadas pelo sistema e se lança como corpo provocativo, vivendo uma plasticidade sempre presente (MOMBAÇA, 2015), como no caso de uma das integrantes, que afirma a masculinidade sem que isto a torne *trans*, ou de outra, em que uma doença compôs um saber sobre seu corpo, e hoje faz parte de sua performance de vida dançar e compor com esta enfermidade, e da batuqueira que passou a se afirmar como negra e teve sua primeira namorada mulher depois de integrar o TS. Estas formas “indefinidas”, que se redefinem no trânsito de suas vidas, em seus embates e ativismos com o mundo, dão às Tambores a experiência motora cambiante de recriarem-si, enquanto vida que segue em ataque, potencializando formas precárias e insubmissas de conhecer o mundo pela diferença.

Dito isso, analiso a performance e performatividade sob o ponto de vista de Butler (2003). A autora coloca a respeito da matriz de inteligibilidade de gênero em que este se torna inteligível quando é possível identificá-lo dentro de uma sociedade. Assim, a realidade do sujeito passa a ser algo performativamente produzido naquilo que é dito e feito. O corpo passa a ser percebido como efeito discursivo, e o sujeito como produto de suas ações. Ao demarcar esta abordagem, entra-se no conceito de performance e performatividade, no qual a primeira é regulamentada e possibilitada por uma estrutura muito rígida dada pela segunda.

Entende-se que gênero, raça, desejo, etc. são performativos, e podem ser produzidos pela performance, desafiando o olhar dado pelo discurso inteligível da heteronormatividade essencializante. Desse modo, o TS tem uma estratégia de repetição de um elemento, o qual compõe raça, gênero e classe, que foi incansavelmente trabalhado – o ser *sapatona*, que engloba as performatividades da negritude, da mulher tida como masculinizada, da periférica que é tanto lésbica quanto bissexual. No grupo, temos um conjunto de ações que situam a identidade das *Tambores*, como a periferia, a negritude, o gênero, que são performatividades, possibilitando a performance de *sapatonas*.

Assim, as dez mulheres dão vida aos tambores e vivem suas subjetividades corporificadas através das forças deles em seus corpos. Passar pelas experiências que viveram, tendo apoio de outros coletivos, é garantir uma repetição e uma construção de seus modos de ser – de saber os atos da fala, a que isto remete, de se afirmarem quando muitas vezes tiveram dificuldade em saberem quem “são”.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Embora pareça se tratar de conceitos de *performance* diferentes, essas percepções aqui situadas se complementam, pois tratam o corpo como um lócus de ação que transforma uma situação e tem valor de força que se dá com a ruptura, em movimento extracotidiano. É neste sentido que valido a expressão da *performance*, tanto como ritual, ato performativo e/ou arte, num processo também capaz de transformar a pesquisa científica.

Temos um grupo que partiu de uma construção política acerca da raça, classe e gênero, ritualizando suas diferenças em práticas de resistências, criando uma antiestrutura, um lugar de ação que une atividade artística, cultural, política e social, sem que seja incluído em práticas heteronormatizadas do fazer arte, movimento social e produção científica. Finalizo sem isolar nem conceito e nem disciplina, mas sim fazer com que as

fronteiras de conhecimento se diluam como ambiência dando mobilidade às maneiras outras de percepção (THIBAUD, 2004).

¹ Os *jogos sérios* em Ortner tratam de atores ativos em um jogo, que são “variáveis e não universais” e “subjetivamente complexos e não racionalistas” (ORTNER, 2006, p.46).

² A antiestrutura é parte do movimento dialético da vida social em suas práticas rituais, compõe maneiras outras de organização social (TURNER, 1974).

³ Momento de liminaridade torna os sujeitos indefinidos num ritual, é entre-lugar, morte social, dada por ritos de passagem (TURNER, 1974).

⁴ *Communitas* é uma forma de antiestrutura que constitui vínculos sociais, partilhando da condição liminar ritualizada (TURNER, 1974).

Sobre a autora: Bartira Dias de Albuquerque é artista, ativista, performer e poeta, formada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual do Ceará (UECE), Mestre e Doutora em Educação brasileira pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

Referências:

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. Fundamentos contingentes: O feminismo e a questão do pós-modernismo. *Cadernos Pagu*, nº 11, p. 11-42, 1998.

CLASTRES, P. *A sociedade contra o Estado*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

COHEN, R. *Work in Progress na cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. São Paulo: Sala Preta, 2009.

LAGROU, ELS. Existiria Uma Arte Das Sociedades Contra O Estado? *Revista De Antropologia* 54. USP. 2012.

MOMBAÇA, J. Pode um cu mestiço falar? 2015. Disponível em: <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee>. Acesso em: 15 jun 2020.

ORTNER, Sherry. [1972] Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: ROSALDO, M. Z.; LAMPHERE, L.(Org.). *A mulher, a cultura e a sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

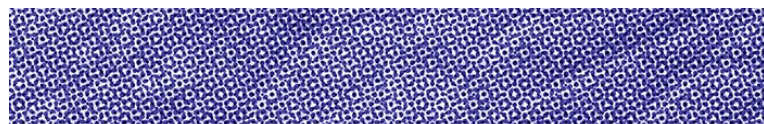
_____. Poder e projetos: reflexões sobre a agência. In: *Conferências e diálogos: saberes e práticas antropológicas*. Org: Grossi M. P.; Eckert C.; Fry P. H. – Goiânia: Nova Letra, 2006.

THIBAUD, J-P. chapitre 4- situer Dans Ordinaire de L'action. Une approche pragmatique des ambiances urbaines. *Ambiances em Débats*. Collection Ambiances. Ambiances. França: à la croisée. 2004.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. *O que nos faz pensar*, [S.l.], v. 14, n. 18, p. 225-254, sep. 2004.





ARTE, MULHERES E FEMINISMOS NA AMÉRICA LATINA: TRAMANDO CONTRA O PATRIARCADO A PARTIR DO ARTESANATO DE MULHERES QUILOMBOLAS

ART, WOMEN AND FEMINISMS IN LATIN AMERICA: PLOTTING AGAINST PATRIARCHY FROM QUILOMBOLAS WOMEN'S HANDICRAFTS

Resumo: Buscou-se com uma pesquisa conhecer quem são as mulheres dos Quilombos de São Lourenço do Sul/RS através da confecção de bonecas negras em comunidades quilombolas do Sul do Rio Grande do Sul. As bonecas de tecido já eram confeccionadas por uma quilombola, que também era estudante do Curso de Licenciatura em Educação do Campo, e, baseada em um sonho que tinha para sua comunidade, foi criada uma proposta de pesquisa-ação participante, que se inspira nas metodologias participativas da Educação Popular. A presente pesquisa, que foi desenvolvida numa perspectiva feminista, tinha como objetivo contribuir para a melhoria de vida das mulheres que vivem nos quilombos, e para a superação da invisibilidade, desigualdades e preconceitos que elas sofrem até nossos dias.

Palavras-chave: Educação Popular; Feminismos; Mulheres dos Quilombos; Artesanato.

Abstract: *It was sought with a research, to know who are the women of the Quilombos of São Lourenço do Sul / RS, through the making of black dolls in quilombola communities of the South of Rio Grande do Sul. The making of fabric dolls was already made by a quilombola, who was also a student of the Degree Course in Rural Education, and based on a dream he had for his community, a proposal for participatory action research was created, inspired by the participatory methodologies of Popular Education. The present research, which was developed from a feminist perspective, aimed to contribute to the improvement of the lives of women living in quilombos, and to overcome the invisibility, inequalities and prejudices that they suffer to this day.*

Keywords: *Popular education; Feminisms; Quilombos Women; Crafts.*

A vó era uma guerreira, batalhadora, era benzedeira, curandeira, parteira, e ela lutou muito, passou muita fome, muita miséria. Muito trabalho. Embora tenha nascido livre, mas ainda tinha... Nasceu livre pela fuga, porque a abolição nem tinha acontecido ainda, ela morreu bem velha, com 104 anos, e já fazem 30. Ela nasceu livre pela fuga da avó dela, e ela conviveu com as três comunidades quilombolas [...] E a vó, ela contava muitas vezes das mulheres que eram violentadas. Nesse trajeto delas lá fora... Eram violentadas pelos senhores. E isso não é 200 anos atrás, isso é agora a pouco né. [...] (Vera Macedo, 2019, acervo da pesquisa).

O presente trabalho visa a

compartilhar a experiência de uma pesquisa ação participante que foi desenvolvida a partir da confecção artesanal de bonecas negras, juntamente com mulheres que vivem nos quilombos de São Lourenço do Sul, a partir do trabalho artesanal de uma mulher negra, quilombola e estudante do Curso de Licenciatura Plena em Educação do Campo/FURG², que nos demandou tal desafio; afinal:

A despeito dos direitos humanos permitirem acesso

irrestrito, independentemente de raça, sexo, nacionalidade, etnia, idioma, religião ou qualquer outra condição, as mulheres negras se vêem diante dos expedientes racistas e sexistas das instituições públicas e privadas por lhes negarem primeiro trabalho e, depois, o direito humano de serem reclamantes das discriminações sofridas (AKOTIRENE, 2019, p. 62).

Através da arte, e do trabalho

artesanal com bonecas negras, encontramos uma maneira de conhecer e pesquisar as mulheres que vivem nos quilombos, e suas histórias de vidas. Para realizar nossa pesquisa-ação, nos inspiramos na Educação Popular numa perspectiva feminista, que reconhece que a educação e a pesquisa, como prática social, política e pedagógica, pode e deve contribuir para a transformação da realidade social – nesse caso, a realidade social de mulheres quilombolas.

Iniciamos a construção da pesquisa

de forma coletiva, e a partir de metodologias participativas.

Conforme o ensinamento de Paulo Freire, poderíamos dizer que tanto a humanização quanto a desumanização são possibilidades reais na história dos indivíduos e dos

povos. Mudam os sujeitos, os lugares e o motivo das lutas, mas a transformação social no sentido de justiça, da paz e dos direitos humanos continua sendo buscada, muitas vezes em cotidianos invisibilizados pelos interesses de quem define a agenda na educação, nos meios de comunicação e também na pesquisa (STRECK; ADAMS, 2014, p. 15-16).

Nós feministas que atuamos com ensino, pesquisa e extensão nos espaços formais e não formais de educação temos conseguido estabelecer fecundos diálogos com diferentes mulheres, e escutar e conhecer suas realidades, demandas, reivindicações e sonhos. Como fruto desse trabalho, além de artigos³ e capítulos de livros, foi confeccionado um documentário, no qual as mulheres falam sobre suas realidades, contam suas histórias de vidas e os desafios que enfrentam em seus cotidianos⁴.

Os feminismos populares e participativos de Maria Lugones (2008, 2014), Djamila Ribeiro (2018), Marcela Lagarde y de Los Ríos (2005), Heleieth Saffioti (2015) e Claudia Korol (2007) nos inspiraram a criar espaços de convivência com essas mulheres, a partir da confecção de bonecas negras. Também provocamos possibilidades de geração de renda com o trabalho artesanal, pois, à medida que as

mulheres costumam e customizam suas bonecas, elas falam de si, criam bonecas a partir da forma como elas se percebem enquanto mulheres quilombolas e negras e passam a se autoorganizar nas comunidades quilombolas e atuar em diferentes espaços.

Os encontros de pesquisa foram realizados nos anos de 2017-2019, com apoio da FAPERGS/CNPq - Programa Jovens Doutores/as. Ocorreram em forma de rodas de diálogos, com jovens e mulheres que se disponibilizaram a participar da pesquisa-ação participante e das oficinas de bonecas negras. Foram realizados cerca de cinco encontros em cada uma das cinco comunidades pesquisadas: (1) Comunidade Quilombola Coxilha Negra, (2) Comunidade Quilombola Rincão das Almas, (3) Comunidade Quilombola Torrão, (4) Comunidade Quilombola Picada, (5) Comunidade Quilombola Monjolo⁵.

As comunidades possuem associações, e as mulheres se destacam na liderança, no protagonismo e assumem a presidência das mesmas. No entanto, elas são as que mais sofrem com o desemprego, a falta de escolas para suas crianças, a exploração, a falta de transporte para estudarem, o preconceito e a discriminação por serem mulheres negras.

No trabalho artesanal estão transpostas histórias e narrativas de vidas, identidades, histórias

de seus povos e suas memórias. Enquanto tecem, costuram, pintam, as mulheres criam algo a partir de si, de seus sentimentos e de suas culturas. Há epistemologias dos povos tradicionais tecidas em seus trabalhos artesanais, e seus artesanatos são patrimônios culturais. Nesse sentido, como educadoras populares feministas, temos nos preocupado em dialogar com as mulheres e/ou grupos de mulheres, respeitando e potencializando seus saberes e fazeres⁶.

Trata-se de uma pesquisa de cunho feminista que dialoga com a arte, visto que as mulheres quilombolas criam bonecas negras nos encontros enquanto dialogam sobre temas como, patriarcado, feminismos, violências contra as mulheres, direitos humanos, “ser mulher negra e quilombola”. Assim, enquanto Rago (2012) nos provoca a pensar as epistemologias feministas, gênero e História, a crítica patriarcal é inspirada a partir de Saffioti (2015). Essas autoras nos auxiliam a descolonizar e “descautivar” (Lagarde y de Los Ríos, 2005) o pensamento feminista⁷.

Já que se trata de um estudo e pesquisa realizado em diálogo com a Educação Popular Feminista e Educação do Campo, Ochoa (2008) e Korol (2007) têm nos mostrado como construir, junto com mulheres de povos tradicionais, caminhos para uma Pedagogia Feminista, a partir da

confecção de bonecas negras, criadas por mãos de mulheres quilombolas. Nesse sentido, aprendemos que não há como trabalhar o feminismo sem pensar a descolonização, a despatriarcalização do pensamento e de nossas relações, assim como do próprio feminismo Negro. Para tais diálogos, Lugones (2008 e 2015) tem sido outra de nossas interlocutoras latino-americanas.

Ao pensar sobre “Arte e Feminismos”, não podemos nos esquecer das mulheres que tecem, bordam, costuram como forma de resistências. O Feminismo latino-americano tem olhado para os saberes e fazeres de mulheres e construído a partir desses trabalhos espaços de resistência e de auto-organização de mulheres. Costurar, bordar, pintar, coser, customizar sempre foi visto como “coisinhas de mulheres”. Algo insignificante, espaços sem relevância. Os grupos de mulheres que se reuniam para realizar atividades artísticas artesanais não amedrontavam e tampouco desestabilizavam o patriarcado. No entanto, a partir das diferentes “ondas feministas”, as mulheres passaram a reconhecer o trabalho artesanal, especialmente quando feito em grupos, como relevante espaço para exercer o que hoje chamamos de “sororidade” (Lagarde y de Los Ríos, 2019).

É nesses encontros que as mulheres, além de criar algo artesanal, falam de

suas realidades, seus problemas, as violências que sofrem, e encontram apoio, estabelecem pactos entre si. A partir de estudos no campo do feminismo e Educação Popular, temos também encontrado significativos trabalhos junto com mulheres de povos tradicionais, povos originários da América Latina. O Artesanato e a arte feita com as mãos dessas mulheres representam muito mais do que um objeto e carregam a cultura e as memórias de um povo, numa perspectiva não eurocêntrica e patriarcal.

Conhecer as mulheres que vivem nos quilombos de São Lourenço do Sul não foi fácil, mesmo que a ideia de fazer bonecas negras com outras mulheres nas comunidades tenha partido de uma quilombola. Primeiramente foi necessário construir um projeto de pesquisa-ação em parceria com essas mulheres, e com o movimento de consciência negra local, bem como outras pessoas que desenvolvem trabalhos e militam com os povos tradicionais quilombolas. Reunir as mulheres era um desafio, mas elas nos esperavam em cada encontro com sorrisos e as portas abertas de suas casas e associações. As jovens se inseriram naturalmente e foi muito significativa a presença delas para a pesquisa. Esse foi o primeiro trabalho de pesquisa que teve como retorno para a comunidade um vídeo documentário, no qual as mulheres eram quem falava – e espera-se que

não seja o último, e que as mulheres sigam se auto-organizando, à medida que estão costurando, customizando e criando suas bonecas negras, e ainda que essas sejam feitas com inquietude, amorosidade e rebeldia!

² Para saber mais sobre o que temos feito no curso de Licenciatura em Educação do Campo, em diálogos com esses povos, ler "Vozes do Campo: ressignificando saberes e fazeres" (2015); "Vozes do Campo: lutas, saberes e resistências" (2017).

³ Ver (ROSA, 2019) e (ROSA; SANTOS, 2019).

⁴ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AH3HUiU5zk&t=1805s>. Acesso em: 20 jun 2020.

⁵ Nessa comunidade tivemos apenas um encontro com as mulheres e não realizamos oficinas, visto que as mesmas estavam ocupadas trabalhando na construção de suas casas, que haviam recebido em um programa do Governo Federal.

⁶ Sobre "Mulheres, arte e artesanato", ver: Eli Bartra (2005; 2003).

⁷ Sobre tais conceito e ideia, ver: ROSA; MORETTI (2018).

Sobre a autora: Professora de Filosofia e Educação Popular do Instituto de Educação (Universidade Federal do Rio Grande/FURG). Especialista em Metodologia do Ensino; PHD em Educação. Tem realizado estudos e pesquisas sobre Mulheres na Filosofia; Gênero e Filosofia; Epistemologias Feministas Latino-americanas.

Referências:

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade. Feminismos Plurais*. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BARTRA, Eli. *Mujeres en el Arte Popular. De promesas, traiciones, monstruos y celebridades*. Universidad Autónoma Metropolitana: México, 2005.

_____. *Frida Kahlo. Mujer, ideología y arte*. Icaria Editorial: Barcelona, 2003.

FONTOURA, Jara Lourenço da; VANIEL, Berenice Vah; DILLMANN, Mauro; ROSA, Graziela Rinaldi da (organizadores/as). *Vozes do Campo: Lutas, saberes e resistências*. Editora da FURG: Rio Grande, 2017.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. *Los cautiverios de las mujeres: De madresposas, monjas, presas, putas y locas*. México: UNAM, 2005.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela. *Pacto entre mujeres sororidad*. Disponível em: <https://www.asociacionag.org.ar/pdfaportes/25/09.pdf>. Acesso em Março 2019.

KOROL, Claudia (org^a). *Hacia una pedagogía feminista*. Géneros y educación popular. Colección cuadernos de Educación Popular. Editorial El Colectivo/América Libre: Buenos Aires, 2007.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*: Florianópolis. 22 (3). Setembro-Dezembro, 2014, p. 935-952.

_____. Colonialidad y Género. *Revista de Humanidades Tabula Rasa*. N° 9. Julio Diciembre, 2008, p. 73-101. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Bogotá, Colômbia.

OCHOA, Luz Maceira. *El sueño y la práctica de sí*. Pedagogía Feminista: una propuesta. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer, 2008.

RAGO, Margareth. *Epistemologia Feminista, Gênero e História*. Descobrimo historicamente o gênero. CNT: Compostela, 2012.

RIBEIRO, Djamila. *Quem tem medo do Feminismo Negro?* São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ROSA, Graziela Rinaldi da. Memórias e Histórias de mulheres dos Quilombos. In.: ROSA, Graziela Rinaldi da. (organizadora). *Mulheres em Movimento: perspectivas em educação, ativismo e empoderamento*. Curitiba: Nova Práxis Editorial, 2019, p. 41-58.

ROSA, Graziela Rinaldi da; SANTOS, Venine Oliveira dos. Histórias, Memórias e Narrativas de vidas de mulheres dos Quilombos. In: CORSETTI, Berenice; FONTOURA, Julian; ECOTEN, Márcia (Orgs.). *Histórias e Políticas educacionais. Contextos e análises contemporâneas*. Coleção Educação em Debate. Volume 2. CasaLeria: São Leopoldo, 2019, p. 163-186.

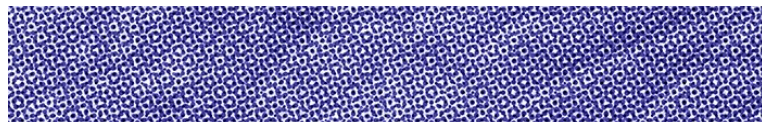
ROSA, Graziela Rinaldi da; MORETTI, Cheron Zanini. DESPATRIARCALIZAR E DESCOLONIZAR O CONHECIMENTO: um desafio para a Pedagogia Latino-Americana. In: PEREIRA, Lisanil da Conceição Patrocínio; GRANDO, Belini Saléte;

CUNHA, Tereza; FERREIRA, Waldineia Antunes de Alcantara (organizadoras). *Mulheres, territórios e identidades. Despatriarcalizando e descolonizando conceitos*. Curitiba: CRV, 2018, p. 41-52.

SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado e violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2015.

STRECK, Danilo R.; ADAMS, Telmo. *Pesquisa Participativa, Emancipação e (DES) Colonialidade*. Curitiba: Editora CRV, 2014.





ARTE FEMINISTA AFRO-LATINA AMERICANA E AFRO-CARIBENHA

AFRO-LATIN AMERICAN AND AFRO-CARIBBEAN FEMINISM ART

Resumo: O objetivo deste artigo é examinar a arte feminista afro-latino-americana e afro-caribenha. As artistas negras da América do Sul e Central têm sido frequentemente ignoradas e marginalizadas, embora a população afro-latina e afro-caribenha represente 150 milhões de pessoas, um terço da população latino-americana e caribenha. Elas devem ser vistas e reconhecidas. Explorar o papel da arte feminista afro-latino-americana e afro-caribenha é crucial para apreciar verdadeiramente a herança africana dos países, a multiplicidade da cultura latina, bem como a força por trás de novas ideias na arte e como essas mulheres contribuíram para o ativismo político, a afro-americanidade, o feminismo negro, o movimento negro, a libertação das mulheres negras, o empoderamento das mulheres negras e a reformulação da arte latino-americana.

Palavras-chave: Arte feminista, Afro-latina, Afro-caribenha.

Abstract: *The goal of this paper is to examine the Afro-Latin American and Afro-Caribbean feminism art. Black female artists in South and Central America have often been ignored, and marginalized, though the Afro-Latin and Afro-Caribbean population counts for 150 million people, one third of the whole Latin American and Caribbean population. They must be seen and recognized. Exploring the role of Afro-Latin and Afro-Caribbean American feminist art is crucial to truly appreciating the nation's African heritage, the multiplicity of Latino culture, as well as the force behind new ideas in art, and how these women contributed to political activism, to AfroLatinidad, black feminism, black movement, black women's liberation, black women empowerment, and reshaping Latin American art.*

Keywords: *Feminism Art, Afro-latin, Afro-caribbean.*

O feminismo latino-americano surgiu de uma situação política, econômica, histórica e social complexa: ditaduras militares, busca de identidade, decolonialismo. Nas décadas de 60 e 70 vários países latino-americanos como Brasil, Cuba, Peru e Argentina

eram governados por ditaduras militares. De acordo com Alvarez, o desenrolar deste autoritarismo contribuiu para a "ampliação do feminismo e, conseqüentemente, teve outros efeitos no campo artístico" (ALVAREZ, 2003, apud TVARDOVSKAS,

2013, p. 3). As feministas trabalharam contra a desigualdade feminina, a opressão, a discriminação de gênero e as ideias políticas conflitantes. O principal problema para as mulheres feministas na América Latina era com o machismo, a dominação masculina (BOURDIEU, 2000, p. 47): tinham que lidar com a discriminação contra elas.

No contexto do movimento feminista latino-americano, outro movimento feminista se desenvolveu: o feminismo afro-latino. Na América Latina, este teve suas raízes nos dois movimentos do feminismo e do movimento negro (PERRY, 2009). Sueli Carneiro define o feminismo afro-latino-americano como um novo movimento que discute o feminismo negro na sociedade latino-americana (CARNEIRO, 2011). Por seu lado, Patrícia Hill Collins (2000) argumenta que o pensamento feminista negro seria:

[...] conjunto de experiências e ideias compartilhadas por mulheres afro-americanas, que oferece um ângulo particular de visão de si, da comunidade e da sociedade, que envolve interpretações teóricas da realidade das mulheres negras por aquelas que a vivem (COLLINS, apud BAIROS, 1995, p. 458-463).

Na década de 1970, as mulheres negras na maioria dos países da América Latina e do Caribe não tinham

representação nos movimentos sociais, o que era um grande problema à medida que os movimentos cresciam. De acordo com Arraes, enquanto as latinas brancas lutavam pela igualdade com os homens, descartavam as questões de raça e privilegiavam apenas os seus direitos (ARRAES, 2014). Nos países da América Latina, em sua maioria, houve, na história, invisibilização, processos de branqueamento, desconstrução da imagem dos afrodescendentes. Nesse contexto, torna-se ainda mais importante reconstruir a imagem dos afrodescendentes, discutir a diáspora africana e os estereótipos sobre essa cultura nessa região.¹

Na América Latina, as artistas negras foram frequentemente ignoradas e marginalizadas, embora a população afro-latina e afro-caribenha seja de 150 milhões, o que corresponde a um terço da população total da América Latina e do Caribe. Muitas condições que prevaleceram durante o período de escravidão e colonização na América Latina e no Caribe continuaram. As mulheres afrodescendentes foram dominadas, exploradas e violadas. Elas lutam contra a subordinação ao patriarcado, o racismo e a discriminação. A maioria das mulheres afro-latinas / caribenhas tem a pior qualidade de vida e as piores chances de sobrevivência (PERRY, 2009).

No Peru, a artista Victoria Santa Cruz Gamarra (1922–2014) é uma

referência para a cultura Africano-Latino-Americana. Ela se posicionou como uma artista e mulher negra e contra o preconceito e a discriminação. Escreveu o poema *Gritaram me Negra*. Neste, usou sua história de vida para falar sobre a luta contra o racismo. Sua intenção era melhorar e difundir a cultura afro-peruana, a fim de consolidar as identidades negras locais (MARTINS, 2017). No Peru, a discriminação racial ocorre, segundo Benavides, Sarmiento, Valdivia e Moreno (2013), de forma estrutural, pois certos recursos são de difícil acesso para determinada população, e de forma simbólica, quando, cotidianamente, o insulto e zombaria são aceitas como formas de interação social e, dessa maneira, institucionalizadas (BENAVIDES ET AL., 2013). Santa Cruz mostra, neste poema, como ela criança, tendo sido zombada e insultada, usou a palavra negra em afirmação identitária.

Em Cuba, a artista Maria Magdalena Campos-Pons (1959) é muito importante para o feminismo e a arte latino-americana. Suas inspirações de arte vêm do sincretismo da religião afro-cubana Santeria, que misturam os seus deuses (orixás) com santos católicos. Cuba é considerada um dos países mais feministas da América Latina. O país ocupa o terceiro lugar no ranking de participação das mulheres no parlamento, segundo pesquisa da ONU sobre mulheres na política. Em sua obra *The Seven Powers come by*

the Sea, a artista coloca sete pranchas com nome dos Orixás e fotografias dos seus parentes e escreve “Não deixem nos esquecer”. Dedicase à questão da diáspora e do cultivo das tradições africanas por aquelas pessoas que foram trazidas da África para as Américas.



Magdalena Campos-Pons. *The Seven Powers come by the Sea (As sete potências vêm pelo mar)*, 1992. Xilogravura em papéis de casca de árvore costurados com fios. 219 x 58.3 cm. Fonte: Harvard Art Museums, (online).

Outra artista cubana, Lili Bernard, em sua série *Antebellum Appropriations*, expõe o paradigma pós-colonial, apropria-se de pinturas europeias e reescreve a história da arte, inserindo figuras negras nas obras. Nesta obra, inspirada em *A Liberdade sobre a barricada de Delacroix (1798–1863)*, Bernard coloca a figura de Carlota, uma mulher escravizada em cuba que lutou pela liberação dos escravos em 1843. Carlota foi capturada, esquartejada e morta. Bernard mostra, nesta pintura, a líder negra. Geralmente são conhecidas apenas as revoltas de homens negros, encobrendo, assim, a participação das mulheres negras nas revoltas de escravos. Na pintura, Carlota ocupa

o lugar da liberdade de Delacroix, vestida de saia amarela, com a foice ensanguentada e o fuzil nas mãos e os seios nus, caminhando à frente do batalhão e lutando pela liberdade.

No Brasil, a artista brasileira Rosana Paulino (1967) trabalha em sua obra com questões de ser artista, ser mulher e negra. O país tem as piores condições para as mulheres em comparação com o México e Cuba (TORREGROSA, 2012). Em sua obra, Paulino combate os preconceitos:

Quero expor o 'racismo científico', teses de superioridade racial e pseudociências, como a craniometria, que animalizaram o corpo negro e tiraram sua dignidade, moldaram a sociedade brasileira. Elas levaram à ideia de trazer imigrantes europeus para embranquecer a população. É isso que justifica um corpo negro levar 80 tiros e a sociedade não fazer absolutamente nada. Isso foi naturalizado (GELEDES, 2019, s/p).

A artista critica a morte de pessoas negras no Brasil, país em que na grande maioria os culpados não são julgados pela justiça em razão de seus crimes, ficando impunes.

Já Monica Ventura foca a sua pesquisa em uma perspectiva afro-ameríndia,

a partir da obra *O Sorriso de Acotirene*, inspirada na figura líder do Quilombo dos Palmares, lócus dos primeiros negros refugiados no Brasil. Ventura, em sua obra, usa cabaças para compor a sua escultura. A artista trabalha, nesta obra, com questões de identidade, tradição e memória. As cabaças eram usadas na alimentação e em rituais de matrizes africanas e indígenas. Ventura entende sua produção como performance de uma ação rito.

As artistas Renata Felinto (1978)

e Angela Dass (1979) tematizam identidade e gênero em suas obras (FELINTO, 2020). Angelica Dass trabalha com questões de gênero e identidade através de sua série fotográfica *humanae*, que mostra a beleza de todas as tonalidades de pele, desconstruindo preconceitos e mostrando que o ser humano está além de sua cor da pele.

Na Colômbia, a artista Liliana Ângulo explora a identidade afro e questiona em seus trabalhos a inviabilização da mulher afrodescendente, questionando como é ser vista enquanto uma mulher negra.

A Colômbia tem uma das maiores populações de origem africana nas Américas: no Censo Geral de 2005, 10,5% dos colombianos se identificaram como afrodescendentes (130), (...) No entanto, como argumenta a antropóloga

Nina de Friedemann, os afro-colombianos permanecem 'invisíveis' na vida pública nacional (TOURINO, 2009, p. 228).²

Para Ângulo, a cor preta significa positiva, distintiva e identitária. O título de sua obra *Negra Menta* consiste de um jogo de palavras "negramenta", geralmente usado de uma forma pejorativa que remete à personagem de desenho *Negrita Nieves*, do jornal *Cali El País*. Nas obras *Negra Menta* e *Mambo Negrita*, a artista Ângulo critica a personagem Negrita Nieves por refletir o pensamento racista presente no imaginário colombiano (WIMAN, 2020).

Em *Negra Menta*, a artista, em uma série de 18 fotografias, desconstrói os estereótipos das mulheres negras a partir da constituição de 1991 da Colômbia, a qual reconhecia as minorias étnicas e a igualdade de gênero. Ângulo questiona a invisibilidade destas comunidades, ressaltando que não foi dado o devido respeito à constituição. Em uma entrevista, Ângulo declara que "la identidad negra ha sido negada durante tanto tiempo por las élites que ahora se alimenta de lo que aparezca" (TOURINO, 2009, p. 228). De acordo com Giraldo Escobar,

Negra menta invierte la relación colonizador/colonizado haciendo que su modelo utilice un vestido

blanco y se convierta en sujeto de la obra. Además, recurriendo a la fotografía, que fue un dispositivo utilizado para documentar la vida de los "Otros" desde una perspectiva científica, Angulo se apropia de este medio y digiere las imágenes capturadas por los antropólogos y etnógrafos de comienzos de siglo XX. La fotografía es utilizada para destruir el imaginario colonial que atraviesa la historia de las comunidades afrocolombianas (GIRALDO, 2014, p. 81).



Liliana Ângulo. *Negra menta*, 2000. Impressão colorida sobre papel, 50 x 40 cm. Fonte: Colección Banco de la República de Colombia, (online).

Este trabalho pretendeu mostrar

a arte negra existente na América Latina, que precisa ser vista. Além disso, o significado do impacto das raízes africanas na arte latino-americana e seu hibridismo precisam ser investigados, bem como de que modo essas artistas contribuíram para a multiplicidade latina e ajudaram a criar uma nova identidade feminina afro-latina. Chuchu Garcia destaca que “la experiencia de los años noventa del movimiento de afrodescendientes en América Latina [...] ubica el proceso de reivindicación de unos actores cada vez más protagónicos en la lucha por la equidad” (GARCIA, 2005, s/p). As artistas latinas iniciaram a discussão sobre a visibilidade da mulher negra, seus temas, problemas, interesses que, mesmo nas propostas do feminismo, eram ignorados.

Em suma, as artistas afro-latino-americanas trabalham com suas raízes africanas, a consciência negra e a situação das mulheres negras latinas, como experiência corporal, violência, racismo, exclusão. Estas artistas empenharam-se sob o tema da arte feminista e raízes africanas,

e lutam pelos direitos das mulheres negras. Várias artistas negras latinas e caribenhas não tiveram visibilidade porque a história e a história da arte eurocêntrica, masculina e branca as excluíram das pesquisas. Em seus diferentes trabalhos, as artistas “registram uma história de resistência, de construção do conceito de negra e elaboração de propostas críticas sobre a imagem da negra” (ÂNGULO, apud GROSJEAN, 2018, s/p). O papel da arte feminista afro-latina e afro-caribenho-americana é crucial para notabilizar a herança africana, a diversidade da cultura latina, a diáspora Africana e como essas mulheres contribuíram para o ativismo político da Afro-latinidade, além do feminismo negro.

¹ Veja Africanos. Disponível em: <https://museoamparo.com/exposiciones/piezas/231/africanos>. Acesso em: 10 jan 2020.

² Tradução própria. Original: “Colombia has one of the largest populations of African origin in the Americas: in the General Census of 2005 10.5% of Colombians identified themselves as Afro-descendants (130), (...) Nevertheless, as anthropologist Nina de Friedemann argues, Afro-Colombians remain ‘invisible’ in national public life” (TOURINO, 2009, p. 228).

Sobre a autora: É professora de História da Arte na UFSM. Ela também é investigadora na Universidade do Porto. Seu interesse de pesquisa é arte brasileira contemporânea e arte latino-americana. Ela concluiu o doutorado em História da Arte em 2014 na Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Alemanha.

Referências:

ARRAES, Jarid (2014). *Feminismo Negro: Sobre Minorias Dentro da Minoria*. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/opiniaopublica/2014/04/feminismo-negro-sobre-minorias-dentro-da-minoria-por-jarid-arraes/>. Acesso em: 3 mai 2018.

BAIRROS, Luiza. Nossos Feminismos Revisitados. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 1995, ano 3, nº 2, p.458-463. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16462/15034>. Acesso em: 19 fev 2019.

BENAVIDES, Martín; SARMIENTO, Paola; VALDIVIA, Néstor y Martín MORENO (2013). *¡Aquí estamos! Niñas, niños y adolescentes afroperuanos*. Lima: CEDET, Plan Internacional, UNICEF. Disponível em: <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Aqui-estamos-Ninas-ninos-adolescentes-afroperuanos%20RESUMEN-EJECUTIVO.pdf>. Acesso em: 26 jun 2020.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

CARNEIRO, Sueli (2011). *Enegrecer o feminismo: a Situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*, 2011. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 19 fev 2018.

GARCIA, Jesús Chuchu. Encuentro y desencuentros de los saberes en torno à la africanía latinoamericana. In: *Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20100912063847/17Garcia.pdf>. Acesso em: 27 jun 2020.

COLECCIÓN Banco de la República de Colombia. Disponível em: https://admin.banrepultural.org/sites/default/files/styles/sc_3/public/obra-de-arte/gallery/ap4308_5.jpg?1593187702067. Acesso em: 26 jun 2020.

COLLINS, Patricia Hill. *The Black Feminist Thought*. London: Routledge, 2000 FELINTO, Renata. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa637835/renata-felinto>. Acesso em: 16 jan 2020.

ESCOBAR, Sol Astrid Giraldo. *Retrato en Blanco y Afro*. Colección Artistas Colombianos: Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, 2014.

GROSJEAN, Séverine (2018). *Liliana Ângulo*, 2018. Disponível em: <https://www.thenomadcreativeprojects.com/liliana-angulo/>. Acesso em: 10 jan 2020.

HARVARD Art Museums. Disponível em: <https://www.harvardartmuseums.org/collections/object/339682>. Acesso em: 26 jun 2020.

MARTINS, Vinícius (2017). *Gritaram-me negra: a vida e a arte de Victoria Santa Cruz*, 2017. Disponível em: <http://www.almapreta.com/editorias/realidade/gritaram-me-negra-a-vida-e-a-arte-de-victoria-santa-cruz>. Acesso em: 22 fev 2018.

PERRY, Keisha-Khan Y. *The Groundings with my Sisters: Toward a Black Diasporic Feminist Agenda in the Americas*, 2009. Disponível em: http://sfoonline.barnard.edu/africana/print_perry.htm. Acesso em: 19 fev 2018.

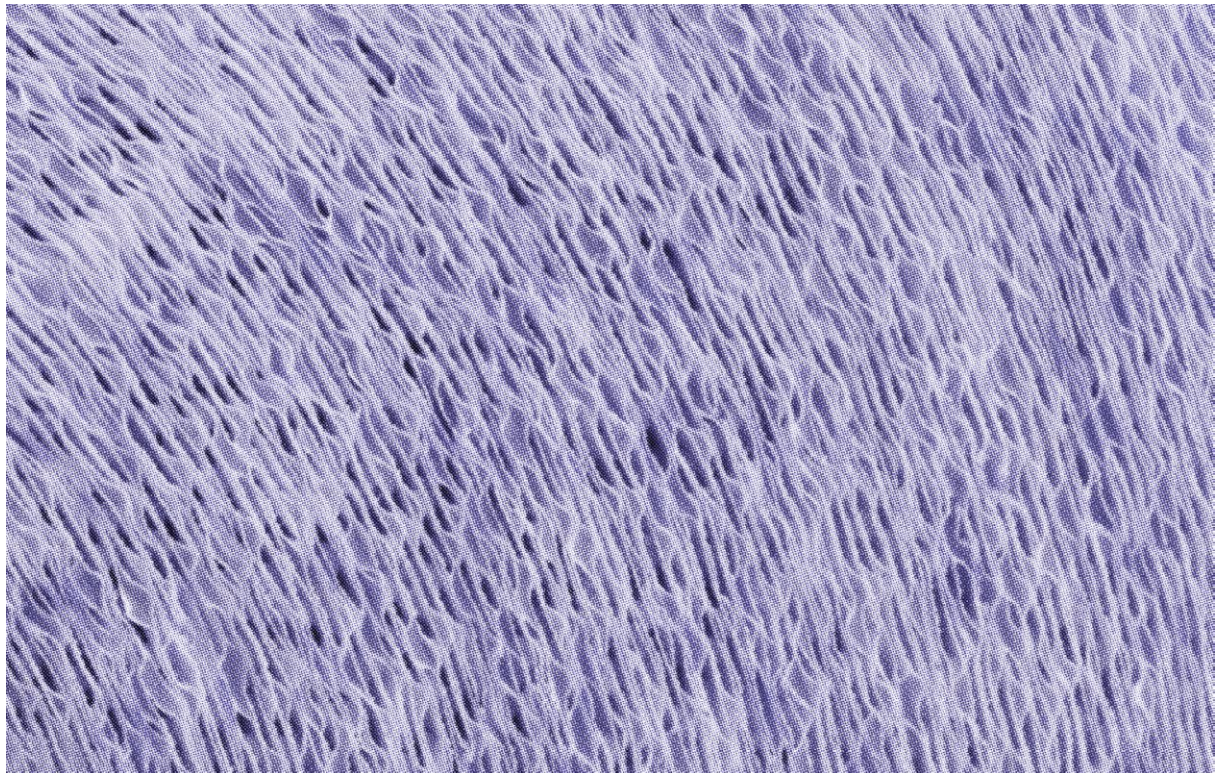
GELEDES (2019). *Rosana Paulino: "Arte negra não é moda, não é onda. É o Brasil, 2019*. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/rosana-paulino-arte-negra-nao-e-moda-nao-e-onda-e-o-brasil/>. Acesso em: 10 jan 2020.

TOURINO, Corey Shouse. Fed by Any Means Necessary: Omnivorous Negritude and the Transnational Semiotics of Afro-Colombian Blackness in the Work of Liliana Ângulo, 2009. *Hispanic Issues Series*. Retrieved from the University of Minnesota Digital Conservancy. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11299/182567>. Acesso em: 10 jan 2020.

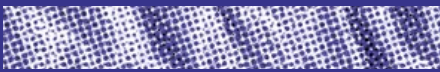
TORREGROSA, Luisita Lopez. *Cuba May Be the Most Feminist Country in Latin America*, 2012. Disponível em: <https://rendezvous.blogs.nytimes.com/2012/05/01/cuba-may-be-the-most-feminist-country-in-latin-america/>. Acesso em: 19 fev 2018.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino (2013). Tramas feministas na arte contemporânea brasileira e argentina: Rosana Paulino e Claudia Contreras. *Artelogie*, 2013, no. 5, Outubro. UNICAMP: Campinas-SP, Brasil. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article246>. Acesso em: 10 jan 2020.

WIMAN, Verônica. Revisiting Negrita: Conversation with Liliana Ângulo, 2020. *Manifesta Journal*, MJ#18. Entrevista. Disponível em: <https://www.manifestajournal.org/issues/situation-never-leaves-our-waking-thoughts-long/revisiting-negrita-conversation-liliana#>. Acesso em: 10 jan 2020.



3



FEMINISMOS DA IGUALDADE E DA DIFERENÇA. GUETO OU INCLUSÃO NAS HISTÓRIAS DA ARTE?

Feminismos de la igualdad y de la diferencia.
¿Gueto o inclusión en las historias del arte?

Feminisms of equality and difference. Ghetto or
inclusion in art stories?



Livia Auler141

Tee Corinne e Barbara Hammer: sobre artistas lésbicas e o erotismo entre mulheres

Tee Corinne and Barbara Hammer: about lesbian artists and eroticism among women

Maria da Conceição

Francisca Pires 148

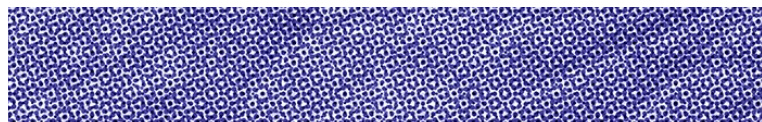
A crítica feminista e o humor gráfico contemporâneo

The feminist criticism and contemporary graphic humor

Silvia Rottenberg 155

Counting, awareness and policy – affirmative action in museums

Contagem, conscientização e política – ação afirmativa em museus



TEE CORINNE E BARBARA HAMMER: SOBRE ARTISTAS LÉSBICAS E O EROTISMO ENTRE MULHERES

TEE CORINNE AND BARBARA HAMMER: ABOUT LESBIAN ARTISTS AND EROTICISM AMONG WOMEN

Resumo: O presente artigo busca dissertar sobre a erótica e a sexualidade lésbica dentro do campo das artes visuais. Para introduzir o assunto a partir da perspectiva das próprias mulheres lésbicas, serão apresentados trabalhos das artistas Tee Corinne e Barbara Hammer. Um dos objetivos desta escrita é fomentar a discussão sobre o erotismo lésbico, a partir da visão de quem vivencia essa relação, para afastar-se de uma ótica pornográfica masculina e falocêntrica.

Palavras-chave: Artistas lésbicas; Erótica lésbica; Tee Corinne; Barbara Hammer

Abstract: *This article seeks to debate erotic and lesbian sexuality within the field of visual arts. To introduce the subject from the perspective of lesbian women themselves, works by artists Tee Corinne and Barbara Hammer will be presented. One of the objectives of this writing is to encourage the discussion about lesbian eroticism from the viewpoint of those who experience this relationship and to move away from a male pornographic and phallocentric perspective.*

Keywords: *Lesbian artists; Lesbian erotica; Tee Corinne; Barbara Hammer*

As relações amorosas, sexuais e eróticas são muito diversas e não condizem com a regra que a heterossexualidade compulsória (RICH, 2019) impõe à sociedade. A história – ou o que nós conhecemos por história – foi escrita, sobretudo, por homens. Assim, o que não fez parte do universo construído pelos e para os homens, acabou não sendo registrado e, dessa forma, considerado inexistente. Esse

é o caso das relações amorosas e sexuais entre mulheres que, apesar de ocultas, sempre existiram. Neste artigo serão apresentadas duas artistas visuais que, a partir da segunda onda do movimento feminista, passaram a explorar suas realidades como mulheres lésbicas e mostrar, a partir de suas próprias lentes, as relações íntimas entre mulheres.

Tee Corinne (1943 – 2006) foi uma artista norte-americana que explorou, de diversas formas, as relações entre mulheres, seus corpos e sua sexualidade. Ela realizou bacharelado e mestrado em Artes Visuais e desenvolveu trabalhos nos mais variados meios – desenho, fotografia, escrita. Neste texto, contudo, serão abordados especialmente seus trabalhos fotográficos.

Barbara Hammer (1939 – 2018), também norte-americana, desenvolveu seu trabalho artístico principalmente na área do vídeo, depois de ter concluído uma graduação em Psicologia, passado por um mestrado em Literatura Inglesa e, posteriormente, um mestrado em Filme e Vídeo. Durante sua carreira, que durou cerca de 50 anos, produziu mais de 80 trabalhos em vídeo e criou uma produtora chamada *Goddess Films*.

Tanto Tee quanto Barbara tiveram relacionamentos heterossexuais até meados dos anos 1960 e, após o envolvimento com o movimento e o pensamento feminista, passaram a se relacionar com outras mulheres e a explorar questões de identidade, sexualidade e vivências lésbicas. Ambas são consideradas pioneiras na discussão sobre afetividade e erotismo lésbico e desenvolveram esses temas em seus trabalhos até praticamente o fim de suas vidas. Assim como ambas morreram de câncer e documentaram seus meses derradeiros.

As imagens mais conhecidas de Tee Corinne são fotografias feitas a partir de negativos solarizados – com um resultado em preto e branco que mostra apenas silhuetas sem identidade definida, suscitando com isso o entendimento de que está abordando não uma mulher específica, mas as mulheres em geral. Apesar de existir uma certa universalização da mulher, a artista tinha uma grande preocupação em incluir mulheres com corpos variados e de diferentes idades, etnias e raças. Barbara Hammer também prestou atenção nessas questões, embora nos primeiros filmes apareçam praticamente apenas mulheres brancas.

As duas artistas revolucionaram nos temas abordados e, igualmente, nas experimentações técnicas. Tee com suas solarizações e duplas exposições e Barbara com vídeos totalmente experimentais, não lineares e misturados com performances, fotografia e instalações. Segundo Jan Zita Grover, as imagens manipuladas de Tee Corinne funcionam como “um correlato para o status da lésbica pública: presente, mas invisível, fora, mas escondida, provocadora, mas necessitando de proteção” (GROVER, 1991, p. 228).

Outra similaridade das artistas em questão é a investigação imagética das relações sexuais entre mulheres. De acordo com Tee, em suas produções podemos encontrar tanto imagens

explicitamente sexuais como simbolicamente sexuais. Sobre as representações mais explícitas, a artista comenta:

As imagens sexuais têm um impacto icônico imediato: se eu mostrar uma foto de duas mulheres envolvidas em sexo oral, não preciso explicar que elas são mais do que apenas boas amigas. Embora as lésbicas tenham sido definidas pelo mundo exterior como primariamente por nossa sexualidade, existem poucas imagens explícitas de sexo disponíveis para a maioria das mulheres (CORINNE, 1997, p. 8).

Uma das imagens mais conhecidas da fotógrafa é *Untitled*, 1976, que ficou bastante famosa no meio feminista por ser capa do Vol. 1, número 3, da revista *Sinister Wisdom*, em 1977. A mesma fotografia é capa de um livro bastante recente sobre artistas homossexuais, o *A Queer Little History of Art* (PILCHER, 2017).



Tee Corinne. *Untitled*, 1976. Fotografia analógica solarizada. Dimensões desconhecidas. Fonte: PILCHER, 2017, p. 91.

Outro trabalho importante de

Tee Corinne está no livro *Yantras of Womanlove*, o qual foi feito em parceria com a poeta Jacqueline Lapidus. Para a produção do livro, mais de sessenta mulheres se voluntariaram para serem retratadas. De acordo com Tee, “*yantras* é sobre a espiritualidade da sexualidade, a transcendência que pode ocorrer quando se faz amor com nós próprias e com as outras” (CORINNE; LAPIDUS, 1982, p. 8). A introdução do livro foi escrita por Margaret Edmondson Sloan-Hunter, onde declara:

A erótica lésbica é importante, se não por outro motivo, porque retrata mulheres que amam mulheres através da lente, caneta ou pincel da mulher que sabe e sente como é essa experiência. A artista erótica lésbica não deve ser vista como uma pornógrafa, porque sua cultura,

perspectiva e consciência são completamente diferentes. Ela retrata imagens sexuais, sensíveis, estimulantes, eróticas e apaixonadas. Ela tem o direito e o privilégio de refletir sobre a sexualidade lésbica como ela a conhece, vê e vive (CORINNE; LAPIDUS, 1982, p. 14).

É isso que Barbara Hammer faz em seus filmes: apresenta a sexualidade lésbica a partir de suas próprias vivências e experiências. Inclusive, ela participa das cenas sexuais em pelo menos dois de seus trabalhos: *Women I love* (1976) e *Dyketactics* (1974) – considerado o primeiro filme feito por uma lésbica a mostrar explicitamente duas mulheres envolvidas no ato sexual. A pesquisadora Jacquelyn Zita comenta sobre esses dois filmes para falar sobre a importância da presença da artista como integrante da cena, e não como uma *voyeur*: “Isso concede à própria câmera um papel completamente diferente. Em vez de ser usada para contemplar o espetáculo, ela parece fazer parte da ação” (ZITA, 1981, p. 31).



Barbara Hammer. *Dyketactics*, 1974. Still de filme 16mm. Fonte: Hammer ([201-], online)

Isso é muito diferente da pornografia lésbica feita por e para homens. Pois, segundo Stephane Arc (2009), esse tipo de pornografia assimila as relações femininas a prazeres apenas sexuais e, assim, apaga outras dimensões reais dessas relações – afetivas, cotidianas, identitárias e até políticas. Ademais, apresentam o homem como sexualmente indispensável e o sexo entre mulheres é sempre incompleto. Ainda de acordo com Arc, essa pornografia faz parte de estratégias de dominação, pois o homem segue sendo o sujeito ativo – como observador ou como ator fundamental – e a relação entre mulheres é constituída por ações que são concebidas apenas como preliminares.

Portanto, assim como Margaret Sloan-Hunter escreveu sobre o trabalho de Tee Corinne, Jacquelyn Zita argumenta que os vídeos de Barbara Hammer não são, de forma alguma, pornográficos. Eles podem ser eróticos, provocativos, sensuais, mas não pornográficos. Eles

possuem, ainda, as valiosas dimensões reais: “a diferença ocorre na maneira como os corpos das mulheres são exibidos, em contextos de amor e carinho, e nas relações gentis e não agressivas da câmera com as mulheres que estão sendo filmadas” (ZITA, 1981, p. 31).

A escritora feminista Mary Daly, no livro *Beyond God the Father*, sugere que imagens de mulheres em relação entre elas fazem com que homens sintam-se ameaçados e abandonados, pois elas não estão sendo objetos a serviço deles. Assim, homens que se encontram na referida situação, e que estão acostumados com a pornografia feita por outros homens, ao verem uma cena de sexo real entre duas mulheres, experienciam o “nada”. Quando o produto não é feito para o seu consumo, o invalidam. E, em alguns casos, disparam acusações sobre as mulheres, chamando-as de egocêntricas ou narcísicas. Essa reflexão vai ao encontro do que declara Barbara:

Os homens em geral acham meus filmes narcisistas e autoindulgentes, enquanto as mulheres tendem a ver minhas imagens como autoexpressivas. A diferença é importante. Eu sinto que é essencial para mim ser uma lésbica-egoísta. Eu quero celebrar a feminilidade lésbica que foi mantida invisível por todos esses séculos (HAMMER apud ZITA, 1981, p. 31).

Ainda nas palavras da artista, ela diz

que seu trabalho busca desconstruir um cinema que frequentemente objetifica e limita as mulheres. Ela argumenta, ainda, que “como artista lésbica, eu encontrei pouca representação existente, então coloquei a vida lésbica nessa tela em branco, deixando um registro cultural para as gerações futuras” (HAMMER, arquivo digital). Tee Corinne também declara que: “como lésbica, procurei criar imagens emblemáticas e acessíveis, imagens que refletissem poder e amor” (CORINNE, 1997, p. 4). Ela diz, ainda, que sempre procurou se movimentar a partir de “uma posição de honestidade, ser fiel às minhas paixões e seguir a minha visão aonde quer que ela possa levar” (CORINNE, 1997, p. 4).

Ambas falam sobre essa posição de

honestidade, de sinceridade, e sobre o interesse em buscar uma verdade que venha de dentro delas mesmas, e também uma verdade sobre as histórias de mulheres lésbicas que sempre foram sufocadas e reprimidas. Segundo Tee:

Penso em mim mesma como alguém explorando diferentes tipos de verdade: a verdade da minha visão do que é ser lésbica e a verdade dos meus sonhos de como poderíamos estar em um mundo livre e aberto. Quero tornar públicas

as imagens dessas pessoas escondidas e, nesse ato, mudar a forma como nos percebemos (CORINNE, 1997, p. 5).

Barbara, por sua vez, pondera:

Como posso romper com os padrões convencionais de percepção para capturar meu senso de intimidade, colocar em imagens esse sentimento existente dentro de mim e exteriorizar o que está interno, que é verdade em seu sentido mais profundo? (HAMMER apud ZITA, 1981, p. 31).

Essa verdade tem a ver com o fato

de explorar imagens sexuais reais – que não servem a um propósito pornográfico. As duas exploraram o erotismo entre mulheres, mas também mostraram seus próprios relacionamentos e cotidianos com outras mulheres. Tee Corinne possui autorretratos com diferentes amantes ao longo dos anos, assim como Barbara abordou isso em alguns vídeos, como o *Women I Love*. Inclusive, já no início desse vídeo, é possível ver a própria Tee – assim, há a indicação de um possível relacionamento entre elas.

Outra semelhança entre as duas

artistas é que ambas buscaram referências em suas antepassadas¹, além de terem procurado fazer parte na construção de uma nova iconografia lésbica. Tee Corinne, por exemplo, fez

um zine chamado *Women who loved women*, no qual ela se apropria dos retratos de diversas personalidades lésbicas históricas, principalmente do período modernista. Barbara Hammer, por sua vez, realizou muitos vídeos com referências às antepassadas lésbicas, alguns deles são: *Sappho (1978)*, *Nitrate Kisses (1992)*, *The Female Closet (1998)*, *History Lessons (2000)*, *Lover/Other (2006)* e *Welcome To This House (2015)*.

É importante reconhecer a relevância

tanto do resgate de produções e artistas do passado quanto da criação de novas iconografias para assuntos que não haviam sido explorados – como as imagens sexuais lésbicas feitas pelas próprias artistas lésbicas. Como foi possível observar através dos trabalhos de Tee Corinne e Barbara Hammer, essas representações são muito diferentes do que já havia sido – e que ainda é – produzido por homens. Nas imagens feitas por essas mulheres existe o afeto, o companheirismo e a honestidade de quem vivencia a relação. Portanto, suas produções são muito valiosas para uma nova escrita da história da arte e para a construção de um olhar sobre o erotismo lésbico a partir dessas próprias mulheres.

¹ Esse movimento de busca pelas antepassadas é bastante típico se formos olhar de forma mais aprofundada para a história de artistas lésbicas, como percebi ao escrever minha dissertação: “Histórias de resistência e (in)visibilidades: A artista lésbica como protagonista na construção de imagens de mulheres que amam mulheres”.

Sobre a autora: Livia Auler é mestra em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica de Arte, pelo PPGAV/ UFRGS e possui graduação em Jornalismo pela PUCRS. Em suas pesquisas, dedica-se às relações entre artes visuais, feminismo e (in)visibilidade lésbica.

Referências:

ARC, Stéphanie. *As lésbicas: mitos e verdades*. São Paulo: GLS, 2009.

BUTLER, Cornelia. *WACK! Art and the feminist revolution*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 2007.

_____; SCHWARTZ, Alexandra (orgs.). *Modern women: women artists at the Museum of Modern Art*. New York: Museum of Modern Art, 2010.

CORINNE, Tee. *Wild Lesbian Roses: Essays on Art, Rural Living, and Creativity 1986-1995*. San Francisco: Pearlchild, 1997.

_____; LAPIDUS, Jacqueline. *Yantras of Womanlove*. Shelburne Falls: The Naiad Press, Inc., 1982.

DALY, Mary. *Beyond God the Father*. Boston: Beacon, 1973.

GROVER, Jan Zita. Portraits: Tee Corinne. In: BOFFIN, Tessa; FRASER, Jean (Orgs.). *Stolen Glances: Lesbians take photographs*. London: Pandora Press, 1991.

HAMMER, Barbara. *Barbara Hammer Official Website: Statment*. Disponível em: <http://barbarahammer.com/about/statement/>. Acesso em: 03 dez 2019.

HAMMER, Barbara. *Films, [201-]*. Disponível em: <https://barbarahammer.com/films/>. Acesso em: 3 jul 2020.

PILCHER, Alex. *A Queer Little History of Art*. London: Tate Enterprises, 2017.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & Outros ensaios*. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2019.

SHEA, Staci Bu; CURTIS, Carmel. *Barbara Hammer: Evidentiary Bodies*. New York: Leslie-Lohman Museum of gay and lesbian art, 2018.

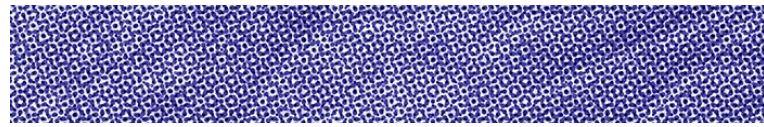
ZITA, Jacquelyn. The films of Barbara Hammer Countercurrencies of a lesbian iconography. *Jump Cut*, no. 24-25, p. 31-32, 1981.





**Maria da
Conceição
Francisca
Pires**

conceicao.pires@uol.com.br



A CRÍTICA FEMINISTA E O HUMOR GRÁFICO CONTEMPORÂNEO

THE FEMINIST CRITICISM AND CONTEMPORARY GRAPHIC HUMOR

Resumo: O artigo examina como pautas importantes para os movimentos feministas, como a crítica às formas essencializadas de compreensão de gênero e aos dispositivos de controle político sobre o corpo, foram debatidos no humor gráfico produzido pela cartunista Chiquinha (1984). Interessa-me pontuar como esse tipo de arte atua como uma forma de intervenção política ao estimular a produção de um riso jocoso sobre as diferentes redes de poder e controle sobre as mulheres. A partir da análise de seus cartuns e quadrinhos, defendo a premissa que o humor gráfico produzido por Chiquinha apresenta um significativo caráter político e feminista, uma vez que estimula a crítica e a desconstrução dos padrões normativos instituídos.

Palavras-chave: Feminismo; Humor gráfico; Quadrinhos, Chiquinha

Abstract: *This article examines some relevant aspects of the feminist agenda such as: the critique of the essentialized ways of understanding gender and political control devices over the female body. These two topics are dealt through graphic jokes by the cartoonist Chiquinha (1984-...). I am interested in pointing out how this type of art functions as a political form of intervention, stimulating laughter on different networks of power and control over women. Analyzing her cartoons and comic strips, I propose that Chiquinha's graphic jokes present a pertinent political and feminist character considering that it stimulates the critique and deconstruction of established normative standards.*

Keywords: *Feminism; Graphic humor; Comics, Chiquinha*

Atualmente a crítica feminista ocupa espaço significativo nas artes visuais, compondo intervenções/performances artísticas que colocam em questão o cânone patriarcal da arte, assim como os discursos e representações visuais legitimadores de opressões e

violências contra a mulher. Diversas artistas têm promovido intervenções radicais, estimulando o debate sobre questões relacionadas às violências e desigualdades de gênero. A título de exemplo, podemos citar as instalações/performances da artista plástica

francesa Orlan, (1947) que mostra o corpo feminino como representação de um ser e usa seu próprio corpo como obra de arte, investindo ora na sua transfiguração, ora na sua maculação, para contestar os parâmetros e limites instituídos pela sociedade disciplinar.

Esse tipo de produção reinaugura as linguagens das artes, empregando as linguagens visuais, estéticas e corporais de seu tempo para se manifestar. Apesar da expansão e pluralidade dessa forma de manifestação artística que se mostra alinhada à crítica feminista, os estudos e pesquisas no campo das artes parecem que ainda tateiam na busca de categorias analíticas que as contemplem, pois se prendem às noções fechadas e hegemônicas de pensamento e de produção do conhecimento. Pretendo inserir nesse debate um tipo de arte que, embora tenha seu caráter político reconhecido, ainda é categorizada como uma “arte menor”: as narrativas gráficas, especificamente, o humor gráfico produzido por artistas mulheres que incorporam e visibilizam demandas feministas, atuando como uma forma de intervenção política.

Os estudos sobre humor gráfico já não se situam numa condição marginal no campo das ciências humanas, no entanto as reflexões sobre o humor produzido por mulheres, para mulheres e com um direcionamento feminista ainda carecem de um espaço mais expressivo nesse campo de estudos.

A meu ver, enquanto o humor gráfico conquistou um espaço significativo como objeto de estudo no âmbito da História da Arte e na História Cultural do Humor, a produção feita por mulheres permanece em condição de quase invisibilidade. É esse o espaço que intento ocupar, sem incorrer no perigo de defender a existência de uma escrita estritamente “feminina”, mas ressaltando o seu caráter ao mesmo tempo artístico, transgressor e político.

Para concretizar meu intento, optei por analisar especificamente uma cartunista brasileira contemporânea cujas produções gráficas expressam contracondutas críticas (FOUCAULT, 2008) às formas essencializadas de compreensão de gênero e dos dispositivos de controle político sobre o corpo feminino, temas bastante caros à crítica feminista. Dado o expressivo número de mulheres cartunistas que veiculam seus trabalhos via mídias sociais ou na grande imprensa brasileira, escolhi apresentar brevemente duas séries produzidas pela cartunista gaúcha Fabiane Langona (1984 - ...), que assina como Chiquinha, as quais tematizaram, de forma incomum, questões ainda polêmicas na sociedade brasileira. Trata-se da série “Segredinhos Revelados”, publicada na *Folha de São Paulo* em 2014, e do personagem “Abortinho”, publicado em sua página do *facebook*, em 2015.¹ Alguns elementos chamam a atenção nas duas séries eleitas: 1) as temáticas discutidas:

os padrões normativos impostos às mulheres e a defesa do direito à interrupção voluntária da gravidez; 2) a adoção do estilo grotesco (BAKHTIN, 1993).

Minha premissa é que, através da narrativa gráfica, Chiquinha nos oferece uma crítica feminista ao estimular a produção de um riso jocoso sobre as diferentes redes de poder e controle sobre as mulheres (família, escola, Igreja, Estado). A partir da análise de seus cartuns, percebo que o humor gráfico produzido por Chiquinha apresenta um significativo caráter político e feminista, uma vez que expressa o esforço em desconstruir os padrões normativos instituídos.

O primeiro cartum do *Abortinho* foi veiculado em março de 2015 e, posteriormente, transformou-se em série que foi publicada entre outubro e novembro de 2015 paralelo ao debate desenvolvido na Comissão de Constituição e Justiça e de Cidadania da Câmara, quando da aprovação em 21/10/2015 do Projeto de Lei 5069/2013, apresentado pelo então Deputado Federal Eduardo Cunha (PMDB-RJ).² Em resposta ao debate, Chiquinha criou o personagem *Abortinho*, cuja primeira aparição foi se deu como parte das ilustrações do depoimento da artista no site *Lugar de Mulher* (2015) acerca da experiência de sua atuação como cartunista no mercado de quadrinhos humorísticos. Um dia depois, em

18/03/2015, o mesmo cartum foi publicado na página do *facebook* da artista. Sob o argumento de que “o desenho poderia ser traumático para as mulheres que já fizeram um aborto”, o personagem gerou um expressivo debate entre xs leitorxs. Outros cartuns com o personagem foram publicados, também em sua *fanpage*, entre 22/10 e 05/11/2015.



Chiquinha. *Abortinho*, 2015. Cortesia da artista.

O personagem é um feto em formação, sem corpo definido e com apenas um grande olho e a boca, apresentado em um espaço que faz referência às condições de insalubridade de grande parte das clínicas de aborto clandestinas. A imagem de um feto abortado conferiu

especial destaque ao personagem por contestar o elemento afetivo presente nas representações utilizadas por movimentos contra o aborto. Apresenta, assim, uma oposição visual objetiva que se soma a um conjunto de argumentos defensores da emancipação política dos corpos femininos e da relevância de abordar esse tema como uma questão de saúde pública.

Embora outras cartunistas já tenham produzido quadrinhos discutindo a temática do direito à interrupção voluntária da gravidez³, Chiquinha quebrou um código de silêncio visual que envolvia esse tema ao personificar o aborto como um devir. Essa visualidade deu maior concretude a um debate que, em geral, se desenvolve de forma abstrata e generalizante, desconsiderando as histórias de vida das mulheres envolvidas, enquanto suas enunciações deram visibilidade às demandas feministas e questionaram as formações discursivas dos grupos defensores da moral cristã e burguesa. Desse modo, Abortinho se tornou um importante parceiro dos movimentos feministas e da defesa do direito ao corpo, à vida, à saúde, acima das arbitrariedades e da domesticação dos nossos corpos, sexualidade e afetos.

O mesmo aspecto encontramos na série “Segredinhos Revelados”⁴, onde a cartunista é a protagonista de um conjunto de práticas comumente rechaçadas e/ou camufladas do convívio social.



Chiquinha. *Segredinhos revelados*, 2014. Cortesia da artista.

Apostando numa perspectiva comportamental, outra vez o corpo grotesco foi a estratégia estética empregada pela artista dessa vez para transcender e despedaçar os estereótipos de feminilidade, posicionando-se enfaticamente de forma contrária aos taxativos e binários parâmetros estabelecidos às mulheres. Ao assumir o protagonismo das histórias, Chiquinha desenvolve reflexões não só sobre si, mas também sobre o mundo ao seu redor. O visual assumido para falar de si, distante da estética do belo, tornando-se muitas vezes grotesco – assimetria no olhar, nariz e orelhas avantajados, marcas e protuberâncias na pele – dá sustentação a essa forma de abordagem. Ao se autorrepresentar

de forma grotesca, Chiquinha afirma sua contemporaneidade, afinal ela faz parte de um momento em que as categorias tradicionais de identidade (família, religião, nação) entraram em crise. Ao apresentar um corpo feminino caótico, muitas vezes próximo do abjeto, ela não só problematiza e revisa a noção de “natureza feminina” como também lança luz sobre novas subjetividades.

Formas exageradas se mesclam à ironia para o exercício de ruptura dos modelos e padrões vigentes através de situações excêntricas que são experienciadas pela autora-personagem como algo comum, alargando valores e referências tradicionais e convulsionando os alicerces que delineiam e forjam o “dever-ser” (MAFFESOLI, 2005).

A adoção de elementos do grotesco para a autorrepresentação não implica o desprezo sobre si mesma – que poderia, supostamente, dar-lhe liberdade para estender esse desprezo para os outros – ou a humilhação do que se torna objeto do riso. Ao contrário, essa personalização lhe dá condições para materializar posições valorativas acerca do mundo e, ainda, para canalizar o olhar dos leitores e leitoras para seu modo de ver. Dessa forma, seu processo criativo envolve muitas vezes um intrincado procedimento de deslocamento de planos da vida para a arte, de modo que a autora-personagem se

apresenta em uma condição refratada e refratante (FARACO, 2005).

Na representação dos padrões de beleza heteronormativos imputados às mulheres, adquirem relevo as contracondutas da personagem, que explora a experiência de se apropriar do seu corpo, reconhecendo suas particularidades não como imperfeições ou algo estranho, mas como aquilo que faz parte de sua identidade. Esse é um aspecto que identifico de forma permanente no trabalho de Chiquinha: o interesse em discutir visões de mundo e estereótipos consolidados, sem que isso implique a produção de um humor derrisório, presente de forma bastante contundente em algumas publicações humorísticas contemporâneas que acabam legitimando e se tornando suporte para velhas práticas de poder e seus sistemas de representações.

Desse modo, ao adotar um visual grotesco para si e para suas personagens, Chiquinha contribui para desconstruir os estigmas historicamente atribuídos a grupos sociais e indivíduos, corroborando uma produção humorística subversiva, e é esse aspecto que torna seus cartuns/quadrinhos uma forma significativa de reverberar pautas feministas, na medida em que coloca em destaque condutas consideradas inusuais, que fogem dos padrões morais, sociais e políticos hegemonicamente definidos para as mulheres. Ao mesmo tempo

que se distinguem da estética padrão, perfeita e preestabelecida, seus comportamentos e sentimentos hiperbolizados ferem as regras de etiquetas em geral incutidas nas mulheres.

Finalmente, o cerne da questão que desejo pontuar é a viabilidade de perceber o humor gráfico contemporâneo produzido por mulheres, como o de Chiquinha, como um humor cujos artifícios gráficos, estéticos e discursivos empregados – os autorretratos e o estilo grotesco – atuam no sentido de estimular contracondutas e um distanciamento reflexivo, contrariando construções simbólicas que se encontram difusas na objetividade das estruturas sociais.

¹ A série “Segredinhos Revelados”, foi analisada com maior profundidade no artigo “Mulheres desregradas: autorretratos e o corpo grotesco nos cartuns de Chiquinha” In *Topoi* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 20, n. 41, p. 302-316, maio/ago. 2019; O personagem Abortinho, foi o objeto da análise desenvolvida no artigo “Abortinho”: a defesa da interrupção voluntária da gravidez nos cartuns de Chiquinha”, no prelo.

² Em linhas gerais, a proposta alterou a Lei 12.845/2013, modificando o entendimento do que a referida lei configura como “violência sexual”, bem como sobre todo o procedimento de atendimento a vítima de violência sexual na rede de saúde pública, criminalizando procedimentos considerados pelo proponente do PL como “abortivos”, como a pílula do dia seguinte. Para consultar o PL na íntegra: <http://bit.ly/1GINo8T>. Sobre o impacto do PL ver a matéria produzida pelo El País https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/12/politica/1447357721_656693.html Acesso em: 21 out 2019

³ Existem vários quadrinhos sobre esse tema. Para citar alguns, destaco a HQ “Meu Aborto em Quadrinhos”, produzida por Cynthia B. e publicada na edição 99, de dezembro de 2014, da revista *Piauí*; o manual em quadrinhos “Not Funny Ha-Ha: A Handbook for Something Hard” (2015), criado por Leah Hayes; e a reportagem gráfica *Quatro Marias – uma reportagem em quadrinhos sobre as realidades do aborto no Brasil* (2016), desenhada pela quadrinista e jornalista Helô D’Angelo em parceria com a jornalista Joyce Gomes.

⁴ São 04 cartuns, publicados entre os dias entre os dias 23/06 e 14/07/2014 no jornal *Folha de São Paulo*.

Sobre a autora: Maria da Conceição Francisca Pires, sou doutora em História Social e Professora do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Referências:

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento. O Contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 1993.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e Autoria. In: BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.

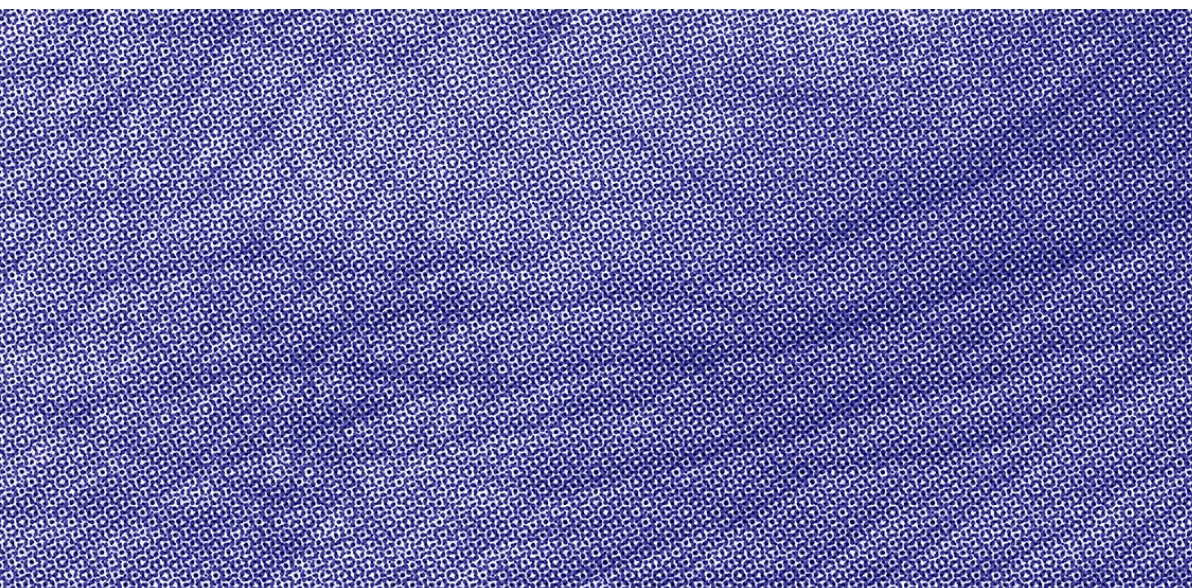
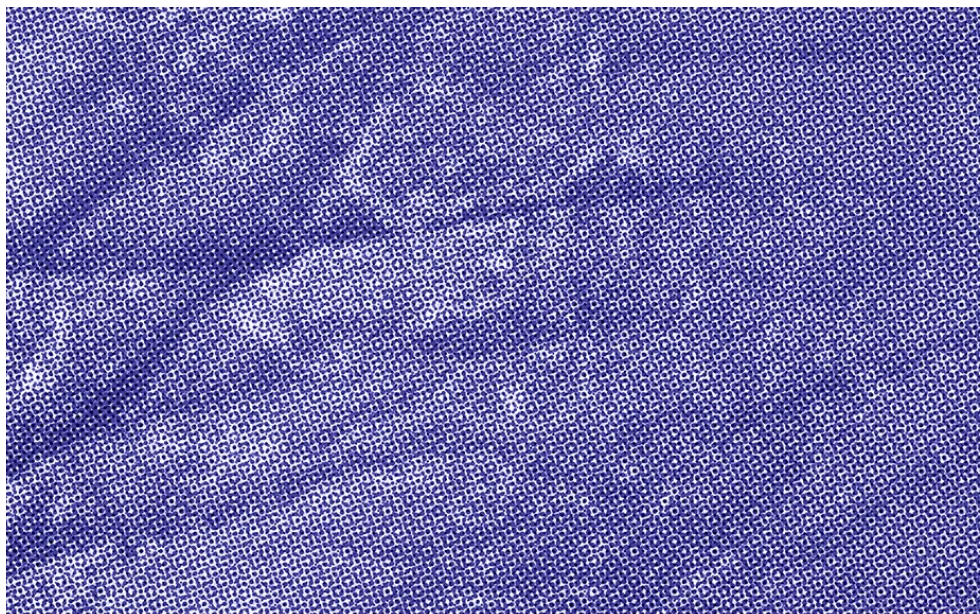
FOUCAULT, Michel. *Segurança, Território e População*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

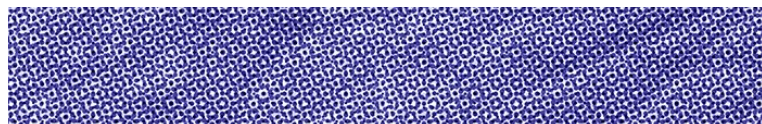
LANGONA, Fabiane. LANGONA, Fabiane. “Uma mulher cartunista? explique-se sobre isso”. *Lugar de mulher é onde*

ela quiser. São Paulo, 17 Mar, 2015. Disponível em <<http://lugardemulher.com.br/uma-mulher-cartunista-explicue-se-sobre-isso/>> Acesso em 4 mai. 2020

MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

PIRES, Maria C. F. "Mulheres desregradas: autorretratos e o corpo grotesco nos cartuns de Chiquinha". *Topoi* (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 20, n. 41, p. 302-316, maio/ago. 2019.





COUNTING, AWARENESS AND POLICY – AFFIRMATIVE ACTION IN MUSEUMS

CONTAGEM, CONSCIENTIZAÇÃO E POLÍTICA – AÇÃO AFIRMATIVA EM MUSEUS

Abstract: This paper deals with the need for quantitative information gathering, crucial for creating awareness of the unequal gender representation in the art world. Count, and numbers say it all. They can be eye-opening for decision-makers in museums, who are slowly becoming aware that to try to equalize the gender imbalance, new policies are needed. The paper is based on my own experience in Argentina and the outcome of a survey done by Wieteke van Zeil, at the end of 2019 in De Volkskrant, one of The Netherlands' most important newspapers, on gender imbalance in museums. Curious to learn more about inclusive museum policies, I spoke with decision-makers of the Arnhem Museum and the Van Abbe Museum.

Keywords: Counting; Awareness; Gender-balance; Museum-policies; Affirmative action

(This paper was made with the support the Mondriaan Fonds)

Resumo: Este artigo trata da necessidade de coleta quantitativa de informações, crucial para a conscientização sobre a representação desigual de gênero no mundo da arte. Contagem, e os números dizem tudo. Eles podem abrir os olhos para os tomadores de decisão nos museus, que estão lentamente se conscientizando de que, para tentar equalizar o desequilíbrio de gênero, novas políticas são necessárias. O artigo é baseado em minha própria experiência na Argentina e no resultado de uma pesquisa realizada por Wieteke van Zeil, no final de 2019, em De Volkskrant, um dos jornais mais importantes da Holanda, sobre desequilíbrio de gênero em museus. Curioso para saber mais sobre as políticas inclusivas dos museus, conversei com os tomadores de decisão do Museu Arnhem e do Museu Van Abbe.

Palavras-chave: Contagem; Consciência; Equilíbrio de gênero; Políticas de museus; Ação afirmativa

I write about art. I observe, analyze, associate, and try to find the right words to transmit the ideas or sentiments that art provokes in me. For four years I have had the pleasure to be the Buenos Aires Herald's art critic. One day in 2016, my editor calls

me to say they want a piece on the celebratory exhibition *Mitominas – 30 years later*. I started investigating to find out that the show 30 years earlier had taken place at the same cultural centre where the current edition would be held and that women, and others

sympathetic to the cause of plurality in the arts, celebrated the recent arrival of democracy in Argentina, by overtaking the cultural centre completely: with performance, dance, poetry readings and a Sleep Inn they stressed the position of women in society, talked about the violence they had to endure, and, for the first time in the country, HIV/AIDS was being talked about. There were high hopes for the future.

The show was small. I would have to do my best to fill the standard 800 words the paper usually gave me. Or, I would have to get into the subject, which meant the number of words would not suffice. After editorial discussion, I was given the go-to dig deep, which led to my first ever front-page coverage. Concern had the overtone in the article. After 30 years the *Mitominas* artists still showed the same pains and frustrations as decades earlier. Their hope had been in vain. Artist Silvia Berkoff (1950) made a beautiful, gruesome sculptural work, where pink-coloured flesh-like humps hung in bags. It was based on a femicide. A man had cut up his wife to pieces and dumped her in garbage bags. The anger over these practices had led to the rise of #NiUnaMenos a year earlier. Women and kindred spirits were taking the streets to demand an end to femicide. The growth of this particular group has, in my belief, been one of the major foundations for the rise of current-day feminist activism in Argentina and beyond.



Silvia Berkoff. *La mate porque era mía*, 2016. Courtesy of the artist.

The fact alone that so many men feel they can take the right to murder a woman just because she is a woman says a lot about society. Most of all it demonstrates the still present hierarchy between genders. And the way men regard women; destined to have babies and home-care. This perspective is eerily similar to how male art historians viewed female artists in the 19th and 20th century, when they purposefully left them out of art-history, as explained by Griselda Pollock in her article *Vision, Voice and Power* in 1981. Even though I studied hereafter, female artists were nowhere to be found in the standard literature; the books of H.W. Janson and E.H. Gombrich. The strange thing is — the absence of women goes unnoticed. A patriarchal canon is presented as *the* canon and one easily accepts it. I studied in The Netherlands. A country considered to be progressive. Laws on abortion, euthanasia, drugs and prostitution are advanced, but women still have lower pay than men, are made financially dependent after

childbirth, and, within the arts, there is little visibility. This, of course, does not have the same urgency as a femicide every 26 hours, but being visible means being recognized in society's mirror. With visibility comes recognition, which should lead to inclusion. When I speak of the necessity to show female artists in museums, it goes beyond numbers. It is about being there. And being seen.

Since the 2016 article, I started

counting. I was inspired by Maria Paula Zacharias, a colleague of newspaper *La Nacion*, who counted that only 22 of the 268 exposed works at the National Museum of Fine Arts were made by women. Andrea Giunta, in preparation for her book *Feminismo y Arte Latinoamericano*, also shared graphs demonstrating the inequality at f.i. the National Prize, where the award for best painting was won 5 times by a woman between 1911 and 2015 as opposed to 92 times by men (GIUNTA, 2019, p.49).

Once I started counting myself, I

could not stop. I counted at arteBA, the most important art-fair in Argentina, where a mere 30% shown was female. I counted at the Museum of Modern Art, which reopened in the city of Buenos Aires in 2018 with a majestic exhibit in which only 20% encompassed works by women. I counted at art prizes. And galleries. The numbers said it all. And I was not alone in showing numbers: data visualizer and writer Mona Chalabi, art critic Pernille Albrethsen from

Nordic Art Review, and art historian Wieteke van Zeil are counters too.

Wieteke van Zeil (1973) went beyond

counting for her latest publications in *De Volkskrant*. In her articles, which appeared at the end of 2019, she published the results of a survey she had sent to 28 museums in The Netherlands, creating an index of the number of female directors, the presence of female artists in the collections; on view and within acquisition policy. One thing is for an outsider, a journalist or art historian, to count. Another is to have a museum count for themselves. It creates awareness. Step one.

The next step is to realize this

inequality needs to change.

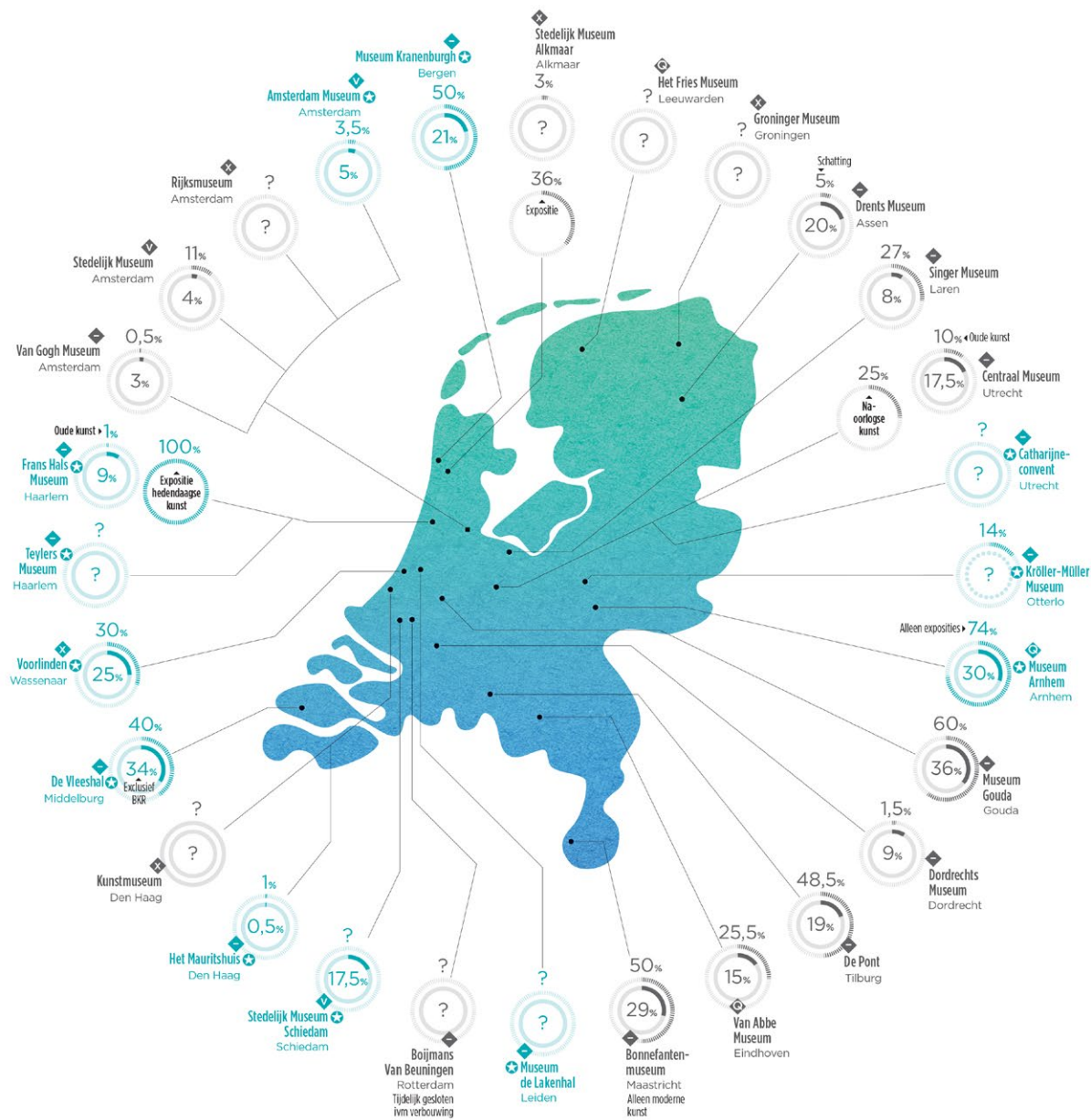
And step three is creating a policy

about it.

When I showed the results of my

counting to the curator of the show at the Museum of Modern Art in Buenos Aires, he admitted that they had failed.¹

On to the following step: create policy.



+ Vrouwelijke directeur
Percentage werken van vrouwelijke kunstenaars
 collectie — op taal
 ?? Percentage onbekend
Beleid mbt vrouwelijke kunstenaars
 ✖ Geen beleid
 ✍ Geen geschreven beleid
 ✓ Geschreven beleid
 ⚖ Quota voor aankoop en/of presentatie

Results from Wieteke van Zeil's survey in the Volkskrant. Courtesy of the author

Out of the 28 Dutch museums in

Van Zeil's survey, only 3 had concrete policies to create gender balance in their collection and/or in their acquisitions: De Fries Museum, het Museum Arnhem and the Van Abbe Museum. All three buy and show at least 50% art of women to try to equalize the distorted gender balance, which all museums that responded, encountered. The Museum Arnhem has a special position, as they have used affirmative action since 1980 and set an example in The Netherlands. Liesbeth Brandt Cortius (1940), the museum's first female director then, had been a feminist, part of the 1970s collective SVBK, and was not afraid to turn her desires into actions. It was not easy though. The reactions within the art world were mixed. She confirmed in an interview in *De Groene* that the law of Sullerot could have been applicable at the start of her acquisition policy: "Oh my, every painting I hold in my hand, just automatically drops in value". She continued to believe in affirmative action as a useful tool and wanted the other (male) museum-directors to see the use of it too. "How do I get the Rudi Fuchses of the world to understand the need to buy art made by women?", she sighed. Positive at heart, she believed the increase of women art during her directorship had been substantial. "In the light of eternity, 15 years is nothing. It went rather fast. From pretty much showing no woman, we are now on at least 10%" (KAMPEN; SCHUTTE, 1994).

Nowadays, 70% of the Museum

Arnhem's collection consists of art made by women. And 30% of the works on display are by female artists. Mirjam Westen, the chief curator of the museum, continues the feminist legacy and is glad that other museums now slowly start realizing the need to represent women and non-binary artists in a more egalitarian way. "Feminist ideology is based on the assumption that *gender* structures society, our thinking and our actions in fundamental ways. It acknowledges the existence of hierarchical differences, which it considers to be expressed in unequal power relations, and strives, primarily, to undermine these unequal power relations" (WESTEN, 2009, p.2). Wanting to equalize power relations in the art world, divides, as Brandt Cortius already stated. The biggest argument against the affirmative policy is *quality*. Why would I sacrifice improving the collection, just to buy art made by a woman? Westen responds to that by saying that she strongly believes that affirmative policy and upholding standards of quality go hand in hand.

And then we have the so-called

indifference argument: "The question of whether Michelangelo was a man, or a woman really doesn't interest me. Historians have to take things as they are and as they were" (OAKLEY, 1991, p.14). The "it does not matter" argument is in fact a plea for maintaining the status quo, which the speaker of these words, Ernst

Gombrich, himself had established, thereby reinforcing his own patriarchal point of view.

“I have become aware”, says Charles Esche, director of the Van Abbe Museum, “that I determined quality based upon myself, the white male.” He confirms in our interview that “the idea of quality is problematic. ‘Quality’ is subjectively decided to then be objectively presented.” He was called out, he said. In a less hierarchical structure, which is what he encounters in The Netherlands, it is possible to question. And that is what happened. He was made clear of the unequal gender imbalance at the museum and decided to act upon it. Not by filling the gaps in the historic collection, but rather by looking at the museum’s future contemporary art acquisition: “We have gone through three stages: First, we recognized the situation and uttered our good intentions to better it. This liberal approach did not work, as in the end, we still did buy more work by men. Second, we felt we had to be made accountable to our 50-50 approach, but we then realized that we spent more money on art by men

than art by women. Which led us to the current phase, in which we spend as much money on art by women as by men.” When asked how he feels about it, he admits that he feels like it is limiting his sovereignty, as a white male. Nevertheless: “it is a battle worthwhile fighting for, as a museum has a role in society to make clear to people that they can be who they want to be.”²

The results of Van Zeil’s research show that only 17% of the art in the museum collections in The Netherlands is made by women.³ For Brandt Cortius it may be another positive increase in relation to eternity, but for the impatient counter, there is still a long way to go before the museum can mirror society, present a different, more equal story of art and change the way women are seen. In and outside the art world.

¹ This recognition was made, when confronting the curator with the numbers in an interview for the article.

² Esche, C. in an interview with Rottenberg, S. 5/3/2020

³ Zeil, van, W. ‘Nederlandse Musea hanteren quota voor aankoop werk vrouwelijke kunstenaars’ in: De Volkskrant 28/12/2019

About the author: Silvia Rottenberg is a Buenos Aires based art historian and political scientist, writing about art in its political context. She used to be the art critic for the Buenos Aires Herald and has published pieces in hyperallergic, Frieze and Metropolis M. Rottenberg also directs the Netherlands Institute in Buenos Aires.

Referencies:

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y Arte Latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2019

KAMPEN, Joke Van; SCHUTTE, Xandra. 'Liesbeth Brandt Cortius: ik heb het tij weer mee' In: *De Groene Amsterdammer*, 16/2/1994

OAKLEY, SAM, 'Gombrich: the art of criticism' In: *PULP*, student magazine of the Manchester Polytechnic Student Union, No. 9, 1991-2

POLLOCK, Griselda. Vision, voice and power: feminist art histories and Marxism. In: *Vision and difference femininity, feminism, and histories of art*, London and New York, 2003 (or. 1988)

ROTTENBERG, Silvia. Beyond the myth of female artists. In: *Buenos Aires Herald*, 25/7/2016

_____. A tale of two worlds in a bigger and better MAMBA. In: *Buenos Aires Times*, 4/8/2018

ROSA, Maria Laura. El rol de las exposiciones en la escritura de la historia. Mitómanas y el origen de la relación arte-feminismo en Buenos Aires. In: *Exposiciones de arte argentino 1956-2006. La confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia del arte*. Buenos Aires: MNBA, 2009

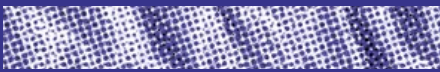
WESTEN, Mirjam. *REBELLE: ART AND FEMINISM 1969-2009*. Museum Arnhem 2009

ZACHARIAS, Maria Paula. Las mujeres radicales: una deuda pendiente en el arte. In: *La Nación*, 20/5/2016

ZEIL, Wieteke Van. Balanceerkunst. In: *De Volkskrant*, 28/12/2019



4



QUESTIONAR O CÂNONE. O CONCEITO DE QUALIDADE COMO IDEOLOGEMA.

Cuestionar el canon. El concepto de calidad como ideologema

Question the canon. The concept of quality as ideologeme, or unit of ideology

Érica Cristiane Saraiva 164

Fotoperformance e teatralidade no trabalho de Luiza Prado

Photo performance and theatricality in Luiza Prado's Works

Euge Helyantus Stumm 170

Uma gameografia menor? Multidões sexopolíticas e as produções artísticas dissidentes no cenário independente de games.

A minor gameography? Sex-political multitudes and the dissident artistic productions in the indie games scene

Gabriela Maruno 176

A trajetória de Helena Ignez como diretora e a historiografia do cinema brasileiro: necessidade de revisão da abordagem.

Helena Ignez's trajectory as a director and the historiography of Brazilian cinema: the need to review the approach.

Sofia Gotti 183

The Art vs. Politics Conundrum: The Case of Carla Accardi and Carla Lonzi, 1963-1973

O dilema arte versus política: o caso de Carla Accardi e Carla Lonzi, 1963-1973

El dilema del arte contra la política: el caso de Carla Accardi y Carla Lonzi, 1963-1973

Sonia Vargas Martínez 191

El trabajo textil y su exhibición. Reflexiones en torno a la musealización de prácticas culturales realizadas por mujeres en el marco del posacuerdo en Colombia.

Textile work and its exhibition. Reflections on the musealization of cultural practices carried out by women within framework of the post-agreement in Colombia.

Taís Moreira Oliveira 197

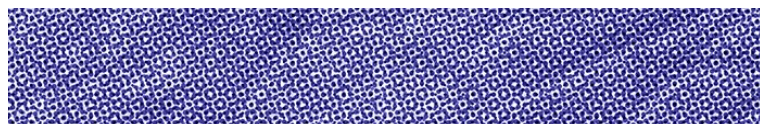
Exprimir a marginalidade através do feminino: os bordados de Leonilson

Marginality and femininity in Leonilson's embroideries

Talita Trizoli 204

A exclusão pela forma: formalismo, feminismo e problemas estéticos

The exclusion by form: formalism, feminism and aesthetic problems



FOTOPERFORMANCE E TEATRALIDADE NO TRABALHO DE LUIZA PRADO

PHOTO PERFORMANCE AND THEATRICALITY IN LUIZA PRADO'S WORKS

Resumo: No presente texto, busco discutir a produção da artista Luiza Prado em relação ao conceito de teatralidade subjacente às contribuições teóricas de Regina Melim (2008), Luciano Vinhosa (2014) e Michel Poivert (2010), teóricos que aproximam fotografia e teatro em suas produções, e assim desafiam a redução da fotografia ao registro documental.

Palavras-chave: Performance; Fotoperformance; Feminismo; Artistas mulheres; Fotografia.

Abstract: *My objective is to discuss productions by the artist Luiza Prado in relation to the concept of theatricality underlying the theoretical contributions of Regina Melim (2008), Luciano Vinhosa (2014) and Michel Poivert (2010), theorists who approach photography and theater in their productions, and so on. challenge the reduction of photography to the documentary record.*

Keywords: *Performance; Photo performance; Feminism; Women artists; Photography.*

Como é possível pensar a fotografia enquanto instrumento para a produção de atos performáticos de uma maneira que se distingue da função documental e como a noção de teatralidade oferece possibilidades para falar de arte política de modo que garanta sua autonomia em relação a outras visualidades? Tais problemáticas surgem a partir da observação de trabalhos como o de Luiza Prado¹ (1988), artista que realiza trabalhos experimentais com psicodrama² e, uma vez que considera a câmera fotográfica o catalisador

de uma catarse terapêutica, exige definições expandidas para pensar seu trabalho. O segundo aspecto crucial para o presente texto é um incômodo com a percepção de uma construção, pela historiografia da arte, de hierarquias entre diferentes visualidades que pode colocar a arte política como arte menor em relação a outras práticas artísticas consagradas. Ao relegar o rótulo de “panfletário” às obras com conteúdo político explícito, os aspectos subjetivos da relação com o espectador são

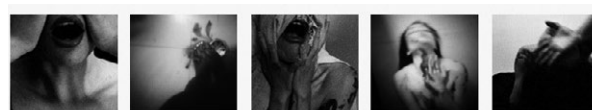
minimizados de forma determinante, como se a experiência estética não fosse atravessada pela experiência dos espectadores no encontro com a obra. Logo, o objetivo é refletir sobre a autonomia do trabalho artístico a partir da autonomia discursiva conferida pelo conceito de fotografia encenada: Se a fotografia encenada possui autonomia discursiva, como continuar a afirmar que trabalhos sob a categoria de arte política produziram outro tipo de efeito no observador? Baseado em que qualquer outra visualidade abriria possibilidades de interpretação diferentes daquelas sob a égide da arteativismo?

Para tal, selecionei *Estupro* (figura 1) e *Pós-estupro* (figura 2), ambas fotoperformances realizadas em 2013. Segundo a artista, a fotografia desempenha um importante papel para o reprocessamento de experiências traumáticas, caracterizando-a como catalisador para seus processos catárticos, ou seja, a câmera se torna um intermediário ou um palco que possibilita o reprocessamento de memórias. A aproximação de Prado com a Psicologia, suas experiências com tratamentos e teorias emergem na experimentação com ferramentas dando vazão às pesquisas e análises da artista em relação ao próprio histórico de traumas. Em sua trajetória, não somente o trauma vivido individualmente é objeto de análise, como também o trauma coletivo,

como descendente indígena – o que complexifica a análise da violência sexual nos trabalhos da artista.



Luiza Prado. *Estupro*, 2013. Cortesia da artista



Luiza Prado. *Pós-estupro*, 2013. Cortesia da artista

Regina Melim³ (2008) propõe uma definição mais ampla de performance, em uma tentativa de “substituir o estereótipo que associa a noção de performance a um único formato – tendo o corpo como núcleo de expressão e investigação, análogo à body art” (MELIM, 2008, p. 8). A autora oferece bases teóricas para pensar a fotografia introduzindo o termo “ações orientadas para fotografia e vídeo” para sublinhar a necessidade de considerar a performance de forma não circunscrita à definição tradicional, compreendida a partir da tríade atuante-texto-público – como defendido por Renato Cohen em *Performance como linguagem*⁴ (2013). A abordagem de Cohen é interessante na medida em que sua proposta se preocupa com uma “análise comparativa com o teatro”

(COHEN, 2013, p. 27); no entanto, opto por considerar performance nos termos distendidos colocados por Melim, que chama atenção para os desdobramentos dos processos artísticos compreendidos na performance.

Em outras palavras, a possibilidade de criação de uma estrutura relacional ou comunicacional amplia o espaço de atuação do performer e conseqüentemente a noção de performance como procedimento que se prolonga graças ao espectador (MELIM, 2008). Por último, a autora não aprofunda as questões acerca das diferenças existentes entre fotografia nas ações orientadas para fotografia e vídeo e a fotografia documental, apenas considerando a última como ferramenta de registro da performance, o que possibilitaria sua reencenação (MELIM, 2008). Assim, Melim busca uma definição mais ampla para a performance – algo que Luciano Vinhosa (2014) também explicita – por uma compreensão dos modos como nos relacionamos com a performance após seu acontecimento. Trata-se de reconhecer outros tipos de experiências subjetivas possíveis a partir da reprodução de obras que possuem uma dinâmica diferente daquela experimentada quando da performance ao vivo. Mas, também nesse sentido, demonstra preocupação com outras questões sensíveis aos artistas e à obra de arte – sua conservação, compartilhamento, durabilidade.

De maneira similar, o artista como um curador de seu próprio trabalho surge nas reflexões de Luciano Vinhosa (2014), que procura sublinhar a autonomia das imagens fotográficas – e a intencionalidade do artista na execução da obra – ao afirmar: “o modo como [as fotografias/ imagens] são emolduradas e montadas quando apresentadas em espaços expositivos, deixam entrever o investimento na imagem como vetor singular de experiências” (VINHOSA, 2014, p. 2879). Ou seja, para o autor, o registro extrapola sua função documental, possuindo uma autonomia que é delimitada pelo investimento do artista na construção do trabalho. O registro documental passa a ser uma parte fundamental do trabalho, pois possui um potencial de construção de sentido que é próprio e tem certa especificidade.

O autor vai além ao apresentar três modos técnicos presentes na fotoperformance, ligados pelo “fato de tomarem a produção da imagem como suporte artístico privilegiado, conferindo-lhe autonomia discursiva, a ação pensada para esse fim específico” (VINHOSA, 2014, p. 2882): a colagem, caracterizada pela reunião de fragmentos em uma narrativa unívoca; a montagem, que apresenta seqüências de imagens em ordem espaço-temporal lógica; e a *mise-en-scène*, caracterizada por ações conceituadas para câmera, dotadas de caráter visual impactante, geralmente

concebidas em uma relação direta do performer (frontal) com a câmera (VINHOSA, 2014).

Logo, temos um conceito expandido de performance, a conceituação da fotoperformance como suporte discursivo privilegiado e uma artista que parte de noções do teatro terapêutico para o qual a objetiva é um intermediário – que pode produzir, como observou Vinhosa, “construções e recombinações de ideias que dão origem a um novo trabalho, cujo sentido difere da performance em si” (VINHOSA, 2014, p. 2883). Logo, a encenação se torna o meio para análise de um trauma, e a fotografia o suporte para um acontecimento narrativo/performático distinto. Flávia Adami (2011) se aproxima dessa interpretação ao questionar o status da performance como ato para o qual a relação com o público é imprescindível – o que a autora considera uma aproximação conceitual com o teatro do século XIX. A autora considera a performance uma linguagem híbrida, na qual a fotografia pode ser identificada como parte do processo performático, distinta do documento (ADAMI, 2011). Fotografia – ou vídeo – emergem como “espaço de acontecimento” (ADAMI, 2011, p. 76) para a performance, algo que pode ser observado no trabalho de Prado, quando a artista traz a noção de um palco terapêutico mediado pela câmera – aproximando assim os conceitos de Melim e Adami.

Até aqui, procuramos construir a noção de que é possível falar de fotoperformance como ato performático expandido, no qual a fotografia é espaço de acontecimento, configurando-se como uma linguagem autônoma. Gostaríamos de acrescentar a essas noções um aspecto fundamental colocado por Michel Poivert (2010): a noção fundamental da imagem encenada reside especificamente na relação que funda entre obra e espectador. O autor afirma

Com a imagem teatral contemporânea, ao contrário, o espectador é colocado em posição. Nada sem ele é possível ou, mais exatamente, tudo parece feito para ele. [...] Qualquer que seja sua aparência de austeridade, a imagem encenada é mais frágil do que autoritária, por causa do artifício exibido abertamente. Por outro lado, seu caráter verdadeiramente incrível dá-lhe uma liberdade quase total, sem obstruções, que é uma preocupação com a verossimilhança. É nessa liberdade, onde o espectador é capaz de projetar seus sentimentos e ideias, que a fotografia herda o teatro (POIVERT, 2010, p. 211-213).

Logo, o caráter teatral da imagem possui inúmeras possibilidades, pois não tem compromisso com a

verossimilhança – e poderíamos dizer também com a narrativa ou linearidade – na medida em que solicita a participação do espectador. Trata-se de uma abertura da imagem, da qual provém também sua principal condição de fragilidade. Poivert e Vinhosa se aproximam conceitualmente ao considerarem a *mise-en-scène* como construção que tem a imagem como um destino final. Vinhosa, no entanto, não aprofunda a reflexão acerca dessa construção da imagem, afirmando que se trata apenas de uma relação direta do performer com a câmera. Nesse sentido, Poivert vai além ao pensar imagem como objetivo de encurtar as distâncias entre obra e espectador, como afirma mais à frente em seu texto:

A noção de teatralidade refere-se a uma certa forma de estranhamento para cada um de nós, estamos acostumados a pensar a fotografia como uma “proximidade” com o mundo. [...] a distância de que estamos falando não é aquela que separa, mas aquilo que estamos atravessando. Distância como cruzamento, como relação (POIVERT, 2010, p. 216).

Assim, pensar o caráter relacional da imagem, algo que Regina Melim sugeria anteriormente de forma não tão explícita, é, para Poivert, a tônica

da teatralidade na fotografia, pois baseia-se na relação criada com o espectador a partir das imagens que mobiliza, possibilitando uma experiência subjetiva ímpar. A encenação proposta por Prado nas fotografias selecionadas deixa entrever um esforço na construção narrativa que une elementos diversos e solicita um olhar pormenorizado do espectador; e remete, pela sobreposição de momentos, a uma narrativa descontínua que poderia referenciar sua psiquê, respectivamente. Vale observar que os trabalhos de Prado com videoperformance se dirigem de forma similar, produzindo um encurtamento da distância com o observador⁵. O aspecto relacional do trabalho de Prado tensiona uma das questões colocadas no início deste trabalho, no que é sensível ao conteúdo político das obras. A trajetória de experimentação com o psicodrama demonstra uma preocupação com o processo e com a criação de relações com o espectador, que é solicitado por seus trabalhos, que pode se identificar com seus temas ou tornar-se sensível a eles. Finalmente, nosso objetivo não foi executar uma análise formalista dos trabalhos, mas sublinhar o caráter relacional de sua trajetória, para a qual a teatralidade é imprescindível, e a qual aponta uma relação exemplar com a fotografia para pensar a poética dos artistas na contemporaneidade em seus aspectos de compartilhamento, circulação e autogestão.

¹ Artista transdisciplinar, trabalha com fotografia, performance, instalação, pintura e videoarte. Possui formação não concluída em Psicologia.

² Desenvolvido por Jacob Levy Moreno (1920-1974), o psicodrama (MORENO, 1920), ou teatro terapêutico, é um método que visa a diagnosticar questões a serem discutidas e propor dinâmicas que possibilitem que o paciente internalize perspectivas diferentes por meio da dramatização, visando à catarse.

³ Através de uma breve história da prática de “registro de gestos performáticos diante da câmera” (MELIM, 2008, p. 48) entre a primeira geração de artistas de vídeo no Brasil dos anos 70, a autora fala de uma necessidade de considerar os desdobramentos do ato performático, considerando também a ideia de participação e compartilhamento que acompanham o registro da performance.

⁴ Renato Cohen, em *Performance como Linguagem* (2013), parte de uma definição de performance caracterizada pela tríade atuante-texto-público (COHEN, 2013, p. 28), considerando o psicodrama a expressão que suprime o último elemento. Para o autor, a performance envolve espaço e tempo, sendo que a simples exibição de um vídeo apenas não caracterizaria uma performance caso não estivesse inserida num contexto como, por exemplo, um vídeo exibido juntamente com uma instalação (COHEN, 2013).

⁵ A noção de mídia psíquica de Rosalind Krauss reporta especificamente o vídeo como suporte que precisa do corpo do observador para completar sua ação (KRAUSS, 1976), de maneira que o que observamos através das noções de fotoperformance e teatralidade é construído de forma similar a partir da fotografia como suporte.

Sobre a autora: Mestre (2017) em Arte e Cultura Visual pelo PPG em Arte e Cultura Visual da FAV-UFG. Doutoranda em História, Teoria e Crítica pelo PPGAV-UFRGS. Membro do grupo de pesquisa Epistemologias, Narrativas e Políticas Afetivas Feministas CNPq/PUCRS.

Referências:

ADAMI, Flávia. A hibridação entre performance e fotografia: um estudo sobre a performance, a fotografia e o artista Luiz Rettamozzo. In: *Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba, Embap, 2011, p. 76-85.

COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

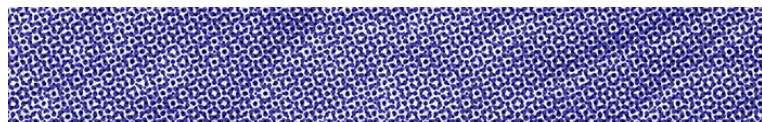
KRAUSS, Rosalind. *Video: The Aesthetics of Narcissism*. In: *October*, V. 1, Spring, 1976, pp. 50-64.

MELIM, Regina. *Performance nas Artes Visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

POIVERT, Michel. *Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia?* Tradução Fernanda Verissimo. PORTO ARTE. Porto Alegre: PPGAV/UFRGS, v. 21, n. 35, maio 2016.

_____. *La photographie contemporaine*. Édition revue et augmentée. Paris: Flammarion, Centre National des Arts Plastiques, 2010.

VINHOSA, Luciano. Fotoperformance – passos titubeantes de uma linguagem em emancipação. In: *Anais do 23º Encontro da Anpap – Ecossistemas artísticos*. Belo Horizonte, 2014, p. 2876-85.



UMA *GAMEOGRAFIA* MENOR? MULTIDÕES SEXOPOLÍTICAS E AS PRODUÇÕES ARTÍSTICAS DISSIDENTES NO CENÁRIO INDEPENDENTE DE GAMES.

A MINOR GAMEOGRAPHY? SEX-POLITICAL MULTITUDES AND THE DISSIDENT ARTISTICAL PRODUCTIONS IN THE INDIE GAMES SCENE

Resumo: Este trabalho discute, a partir da análise de fragmentos da obra de jogos eletrônicos de duas artistas trans norte-americanas, a proposta de pensar uma gameografia menor. Para tal, percorremos as implicações de tais obras nos anos 2010, que foram marcados por tentativas violentas de frear as discussões de gênero e sexualidade. Em diálogo com Gilles Deleuze e Alexandre Nodari, propomos que o contato com essas obras permite reposicionar os sujeitos em seus próprios mundos, além da potência para revolucionar a própria linguagem dos jogos. Entendemos que, a partir desse encontro, criam-se condições de possibilidade para novas perspectivas e modos de pensar que não os de uma matriz cis-heteronormativa.

Palavras-chave: Jogos digitais; Artistas trans; Perspectivismo; Análise de jogos; Literatura menor.

Abstract: This work discusses, through the analysis of fragments of the work of electronic games made by two north american trans artists, the proposal to think about a minor gameography. To this end, we went through the implications of these works in the years 2010, which were marked by violent attempts to cease discussions of gender and sexuality. In dialogue with Gilles Deleuze and Alexandre Nodari, we propose that the contact with these works allows the subjects to be repositioned in their own worlds, and also the power to revolutionize the very language of games. We understand that, from this meeting, conditions of possibility are created for new perspectives and ways of thinking, beyond a cis-heteronormative matrix.

Keywords: Digital games; Trans artists; Perspectivism; Game analysis; Minor literature.

Nos últimos anos, tenho me dedicado

a pesquisar a obra feita por artistas trans. Este esforço, mais do que uma tarefa de resgatar a memória e existência de tais trabalhos, é também um modo de contrapor uma certa noção de mundo único: um mundo

onde a existência de determinados sujeitos parece não existir. Peço que o termo sujeito seja compreendido, aqui, como a expressão *sujét*, do francês, no sentido de resgatar uma indistinção entre pessoa e assunto. Dito em outras palavras, não se trata somente de

tensionar um mundo onde não existam determinados corpos, mas também assuntos, saberes, afetos, práticas. Meu esforço, neste texto, é propiciar que o encontro entre mundos possa, de algum modo, reposicionar os sujeitos em seus próprios mundos, como sugere Alexandre Nodari (2015). Por conta do espaço disponível, opto por percorrer esta análise de modo mais geral.

Neste trabalho, investigo a obra *gameográfica*, isto é, referente ao conjunto de jogos, de duas artistas trans norte-americanas: Anna Anthropy e Merritt Kopas. Opto pela escolha dessas duas artistas por terem sido as artistas trans desenvolvedoras de jogos com obra de maior reverberação até o momento. Além disso, escolho a obra de tais artistas por conta de produzirem tensionamentos e alternativas a lógicas cisheteronormativas presentes nos jogos. Por lógicas cisheteronormativas, falo não somente de uma histórica falta de representação positiva de multidões sexopolíticas nos jogos. Aqui, uso o termo multidões sexopolíticas no sentido de abranger uma multiplicidade de corpos muitas vezes não expressada em termos como LGBT, GLS, LGBTQIA+, e assim por diante (PRECIADO 2011). Mas falo também de uma intensificação de violências explícitas contra grupos minoritários que vêm acontecendo nos últimos anos. Entendo que a linguagem estabelecida, canônica, do

circuito maior dos jogos, parece se constituir em torno do que Monique Wittig (1992) chama de pensamento hétero (*straight mind*), isto é, uma articulação discursiva e semiótica, das mais diferentes áreas, responsável pela produção de um saber que naturaliza a opressão contra grupos sexopolíticos e nega as violências sofridas por tais corpos. Meu esforço, aqui, é buscar obras que construam linhas de fuga e tensionamentos à desertificação de mundos encontrada no circuito maior dos jogos.

As obras que analiso têm como contexto a década dos anos 2010. Talvez, esses tenham sido uns dos anos mais expressivos para pensar o choque entre as questões de gênero e sexualidade no universo dos jogos. Retomo brevemente, a fim de ilustrar tal contexto, alguns episódios que marcaram essa década e que contextualizam as implicações das obras de tais artistas. Em 2014, houve o episódio conhecido como *Gamergate*, marcado pela publicização da uma série de perseguições contra ativistas que criticavam o machismo existente na indústria de videogames. No final de 2018, quando a primeira versão deste texto foi escrita, esforços no sentido de fazer avançar as discussões feministas contemporâneas tiveram pouca ou quase nenhuma reverberação midiática. No lugar disso, as discussões sobre gênero e jogos foram majoritariamente capturadas pela discussão de produções pautadas em

violência e ódio explícito contra grupos sexopolíticos.

Quero dizer, o universo dos jogos

vem sendo um campo de intensa disputa quando se fala em minorias, ou multidões, sexopolíticas. Se, por um lado, há movimentos de trazer à tona questões de gênero e sexualidade para os jogos, por outro, parece haver uma reação desesperada em tentar impedir e acabar com qualquer avanço dessas questões. Apesar de ser algo que se intensificou no campo dos jogos, isso não é algo exclusivo dele, uma vez que se alastra pelo atual contexto político e social global. Mas, no campo dos jogos, essas lógicas desertificam as possibilidades de conceber mundos diferentes. Diante disso, aposto na potência do contato com outros mundos como forma de reposicionar os sujeitos em seus próprios mundos. E, desse modo, possibilitar uma nova perspectiva, uma entreperspectiva. Por conta disso, escolho analisar os trabalhos de Anna e Merritt. Neles, há uma possibilidade de contato com certo registro de mundo nem sempre acessível ao público médio de *games*. Além disso, o modo como as artistas produzem suas obras permite também certa recontextualização de como são feitos os jogos. Ambas as artistas, em suas obras, utilizam ferramentas de desenvolvimento de jogos bastante simples. Os jogos que analiso também apresentam dinâmicas e controles relativamente simples, com as teclas direcionais, e usam arte gráfica

pixelada. Destaca-se nesses jogos a estrutura, feita de forma a priorizar a narrativa experienciada, ainda que por diferentes modos.

“Dis4ia”, de Anna Anthropy, publicado

em 2012, narra as experiências da autora com seu processo de transição de gênero, suas experiências psicológicas e corporais ao longo do processo e o modo como seu mundo reagia a isso. No jogo, há vários *mini-games* de jogabilidade simples, mas que, em conjunto, acumulam uma série de situações vividas pela autora. “Lim”, de Merritt Kopas, publicado em 2012, descreve a violência sofrida por corpos dissidentes por não se adequarem à norma. O objetivo do jogo é atravessar um labirinto, mas objetos atingem o cursor caso este não se mescle ao ambiente. Contudo, ao se mesclar ao ambiente, o cursor passa a se mover, e o corpo-jogador passa a ver o cenário com mais dificuldade, o que gera conflito.

Gilles Deleuze e Félix Guattari,

conforme discute Paul B. Preciado (2018), partem do que chamam de transversalidade, e de uma consequente relação transversal, para falar de uma condição de experiência de um determinado processo por outros meios. Os autores ilustram tal possibilidade com uma prova de embebedar com água alguém que acredita tomar álcool. O ponto é que, tanto nos jogos quanto na prova deleuziana, o que está em jogo é

permitir a criação de possibilidades para experimentar multiplicidades, algo na ordem do devir, em muitos casos, desconhecido e inacessível anteriormente pelos corpos-em-interação-com-a-obra. Por exemplo, a sensibilidade de uma transição de gênero, ou a violência contra corpos dissidentes. Tal condição de nomadismo abstrato supõe, sobretudo, que é possível se mover sem que se saia do lugar, ou seja, que a obra cria condições para experimentar virtualmente determinado devir. Nesse sentido, trata-se de permitir que o corpo-em-interação-com-a-obra possa experimentar o que chamamos de devir-prostético, no sentido de prótese, isto é, a obra como potência móvel, nômade e estrangeira de devir.

Em analogia ao que Guattari e

Deleuze (1977) entendem como uma literatura menor, também compreendo que trabalhos realizados pelas desenvolvedoras independentes de videogames aqui debatidas possibilitam o que chamo de uma *gameografia* menor, isto é, a potência de revolução daquilo que uma minoria faz com a linguagem maior dos games. Uso minoria, assim como Deleuze e Guattari, não no sentido numérico, mas no sentido de distanciamento de um determinado atributo axiomático dominante, ou seja, num sentido de multiplicidade. Ao desterritorializar a linguagem dos games, tais trabalhos possibilitam não somente a ligação de um determinado sujeito no

imediate político, mas, sobretudo, um agenciamento coletivo de enunciação. Ao reterritorializar suas experiências no universo dos jogos, as autoras permitem, para além da enunciação de determinado devir minoritário, a potência de revolucionar a própria linguagem dos jogos.

Apesar de ter me detido na análise das

duas obras mais famosas de Anna e Merrit, que, em certo sentido, priorizam um tom de denúncia, nem de longe a obra dessas artistas se resume a isso. As artistas, como é o caso de Anna Anthropy, possuem uma série de outros trabalhos, nem todos explicitamente relacionados com violência ou gênero. Não se trata de artistas que “só podem” contribuir quando se trata de gênero, mas de artistas que podem contribuir quando se trata de gênero. Dito de outro modo, são artistas que carregam experiências bastante singulares e ao mesmo tempo coletivas e que as implicam em suas obras. É como se suas experiências como mulheres trans permitissem ir ao encontro de determinadas experiências que seriam inacessíveis de outro modo. E, mais do que isso, ao produzirem suas obras, essas artistas também permitem que seus jogos possam trazer algo desses mundos para o corpo-em-interação-com-a-obra. *Lesbian Spider - Queens of Mars*, trata-se, por exemplo, de um jogo ao estilo de *pacman* com uma temática de BDSM entre aranhas lésbicas. Não se trata de artistas cuja obra gira toda em torno de uma única temática, mas

de artistas que produzem a sua obra a partir de suas experiências, e isso inclui serem mulheres trans.

Em outras palavras, é como se fosse um sotaque que suas obras carregam. A grande potência do encontro com essas obras está em possibilitar aos sujeitos o encontro com outros mundos. E, por encontro, não falo de uma simples exposição à obra, mas sim de um encontro ativo, engajado. No jogo, esse processo se torna especialmente interessante, uma vez que a construção da narrativa e da experiência depende da interação ativa com a obra. É necessário que o corpo-em-interação-com-a-obra se engaje nas dinâmicas, tente passar pelas fases, se conecte com o enredo para que aquele mundo se desvele para ele. E, a partir disso, entendo que se cria condição de possibilidade para reposicionar a perspectiva dos sujeitos em seus próprios mundos, como sugere Alexandre Nodari, em sua leitura de Eduardo Viveiros de Castro.

Com a popularização de engines de desenvolvimento de jogos mais acessíveis e para um público cada vez maior, desenvolvedoras pertencentes a multidões sexopolíticas passaram a ter acesso crescente ao desenvolvimento de obras. Além disso, muitas artistas *queer* aprenderam sobre o processo de criação de jogos de maneira autodidata, como foi o caso de Anna Anthropy. É um momento com potência para que os mais diversos corpos possam retratar

suas próprias experiências e avançar sobre questões pouco vistas. Apesar de, no texto, o foco ter sido em artistas norte-americanas, por conta do alcance do trabalho delas em nível internacional, também gostaria de listar, de modo incompleto, o nome de algumas artistas trans brasileiras que desenvolvem jogos. Listo aqui Carla Gabriela Vargas, Fernanda Dias e Tiani Pixel. São artistas que, de seu próprio modo, colocam algo de seus mundos, de suas experiências, em suas obras.

Talvez, hoje estejamos vivendo um momento de não volta. Há uma geração de artistas oriundos de diversos grupos políticos minoritários que ocupa os espaços de um modo nunca visto antes na história dos videogames. E, provavelmente, esses espaços não serão desocupados. É o que poderíamos chamar de contraprodução de jogos, no sentido foucaultiano, de produzir algo que é improdutivo ao regime disciplinar cisheteronormativo do universo dos jogos (PRECIADO, 2018). É um tempo especialmente potente para o futuro das multidões sexopolíticas no campo da arte e do audiovisual gameográfico, mas também um tempo decisivo para pensar sobre quais mundos serão deixados para as próximas gerações. É, também, um tempo para pensar nos modos como a linguagem dos jogos é reinventada por uma série de corpos que se voltam contra os regimes cisheteronormativos e desiguais. E, sobretudo, para pensar nossas próprias implicações no contato com essas obras.

Sobre a autora: Ciberartista. Meus trabalhos abordam, predominantemente, interlocuções entre computadores, alteridade, corpo e dissidência. Atualmente, dedico-me ao estudo das interfaces entre psicanálise, estudos sexopolíticos e multimídia.

Referências:

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

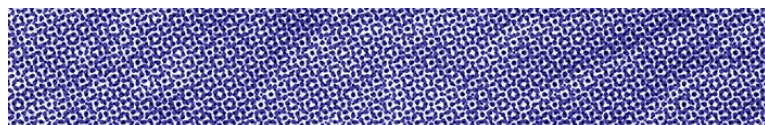
NODARI, Alexandre André. *A literatura como antropologia especulativa*. Revista da ANPOLL, Florianópolis, v. 1, n. 38, p. 75-85, 2015.

PRECIADO, Paul B. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11-20, 2011.

PRECIADO, Paul B. *Countersexual manifesto*. New York: Columbia University Press, 2018.

WITTIG, Monique. *The Straight Mind*. Boston: Beacon Press, 1992.





A TRAJETÓRIA DE HELENA IGNEZ COMO DIRETORA E A HISTORIOGRAFIA DO CINEMA BRASILEIRO: NECESSIDADE DE REVISÃO DA ABORDAGEM.

HELENA IGNEZ'S TRAJECTORY AS A DIRECTOR AND THE HISTORIOGRAPHY OF BRAZILIAN CINEMA: THE NEED TO REVIEW THE APPROACH

Resumo: O foco deste artigo é apresentar, brevemente, os aspectos que justificam a importância dos estudos dedicados ao trabalho de diretora de Helena Ignez (1942), cuja trajetória mais popularizada é, sem dúvidas, a de atriz – foram 34 filmes de metragens diversas entre os anos de 1959 e 2016. Entre 2003 e 2019, Helena Ignez dirigiu nove filmes, número que impressiona menos pelo curto espaço de intervalo entre eles e pelo início tardio de seu trabalho como diretora (aos 62 anos) e mais pela ousadia estética, que condensa as experiências que Helena acumulou como protagonista da contracultura brasileira. Verifica-se a necessidade de organizar o trabalho de Helena como diretora, para possibilitar a configuração de um espaço mais amplo deste seu trabalho.

Palavras-chave: Helena Ignez; Cinema brasileiro; Cinema experimental; Estudos feministas.

Abstract: *The focus of this article is present, briefly, all the aspects that justify the importance of studies dedicated to Helena Ignez's work, whose is recognized, majority, as actress – there were 34 films between 1959 to 2016. Between 2003 and 2019, Helena Ignez directed nine films, a number that impresses less because of the short interval between them and the late start of her work as a 62 year old film director and more because of her aesthetic boldness, which consecrated her as a protagonist of the Brazilian Contraculture. There is a necessity to organize Helena Ignez's work as film director to work towards creating a wider space in the field of historical recognition of her performance.*

Keywords: *Helena Ignez; Brazilian cinema; Experimental cinema; Feminist studies.*

O foco deste artigo é apresentar, de forma breve, os aspectos que justificam a importância dos estudos dedicados ao trabalho de diretora de Helena Ignez (1942), cuja trajetória mais popularizada é, sem dúvidas, a de atriz – foram 34 filmes de metragens

diversas entre os anos de 1959 e 2016, sendo em *O bandido da luz vermelha*, *A mulher de todos* e *Copacabana Mon Amour* as suas atuações mais icônicas. Em 1970, Helena montou com Rogério Sganzerla (1946–2004) e Júlio Bressane (1946) a produtora Belair, na

qual realizaram seis filmes na fase mais radical do cinema marginal do cinema brasileiro, muito pouco exibidos no circuito comercial.

O percurso artístico de Helena Ignez é notório, pois mescla-se visceralmente à história de dois movimentos cinematográficos brasileiros: o Cinema Novo e o Cinema Marginal. É impossível concebermos um quadro da contracultura brasileira sem ilustrá-lo com as performances que Helena Ignez construiu para Janete Jane, Sonia Silk e Ângela Carne e Osso.

Contudo, quando se inicia uma pesquisa menos superficial sobre Helena, percebe-se um fato corrente: os relatos são conjugados sempre em verbo passado, atrelados a uma narrativa de dependência matrimonial que é colocada como definidora de seu trabalho no cinema. Parece interessar muito pouco o caminho artístico que Helena está construindo como diretora, e um dos motivos pode ser o fato de que, nesta produção atual, não há um parceiro conjugal a quem se possa relacionar seu nome.

Até mesmo a obra contemporânea de Helena aparece subordinada aos relacionamentos pelos quais passou ou ao episódio de adultério enquanto era casada com o cineasta Glauber Rocha (1939–1981) ou ao fato de ser uma sex symbol desejada por todos ou ao concurso de miss que não ganhou, entre outras variantes desses temas. É um recontar limitado do passado, uma

abordagem unidimensional que pouco se aprofunda ou dá espaço para que se debata o trabalho cinematográfico que Helena desenvolveu após a morte de Rogério Sganzerla, em 2004.

É possível rastrear algumas mostras que homenageiam seu trabalho como musa inspiradora (RAMOS, 2012; HOLLANDA, 1987) e outras poucas que exibem sua produção como diretora, porém quase nada que se proponha a compreender e indiciar o trabalho de comando de Helena, à revelia de seus nove filmes lançados desde 2003.

No campo da pesquisa, pode-se dizer que ainda perdura uma prática de manutenção da dimensão sexuada da história, reflexo da dimensão também sexuada na qual ainda se encontra a sociedade. A historiografia das artes e a do cinema não fogem à regra e têm privilegiado o resgate de trabalhos masculinos, brancos e ocidentais, em uma insistência na perpetuação de cânones e formatos industriais. E se a história do cinema brasileiro é periférica e inconstante, o registro da história de trabalho das cineastas é ainda mais hostil.

Ainda são rarefeitas as pesquisas que se debruçam sobre o cinema realizado por mulheres, e sobre o trabalho de Helena Ignez não localizamos nada significativamente estruturado como pesquisa além de um verbete na Enciclopédia do Cinema Brasileiro (RAMOS, 2012), que dedica algumas linhas críticas aos filmes dirigidos pela cineasta.

Aqui, uma problemática se estabelece.

Por que há a insistência em sobrepor o trabalho de atriz de Helena Ignez ao trabalho que vem realizando como diretora? Quais as razões que levam as abordagens, sejam da mídia, sejam do campo da pesquisa, a ainda não terem se debruçado sobre a obra de Helena Ignez como diretora?

Entre 2003 e 2019, Helena Ignez

dirigiu nove filmes, número que impressiona menos pelo curto espaço de intervalo entre eles e pelo início tardio de seu trabalho como diretora de cinema (aos 62 anos) e muito mais pela ousadia estética não-comercial, que condensa e potencializa as experiências que Helena acumulou como protagonista da contracultura brasileira.

Metodologicamente, para a

compreensão do trabalho de Helena Ignez como diretora, com o intuito de que se possibilite a configuração de um espaço mais amplo à cineasta, especificamente no campo de reconhecimento histórico de sua realização, elencamos, a partir desse ponto, algumas dessas particularidades.

Há uma história em construção sobre o cinema nacional da 2ª década do século XXI

Seis das nove obras dirigidas por

Helena Ignez foram realizadas a

partir de 2010 e, portanto, compõem um substancial conjunto fílmico da segunda década da cinematografia brasileira do século XXI, marcada pela digitalização e simplificação dos meios de produção audiovisual, pela intersecção entre janelas, pela pulverização temática e pela estruturação de uma política, ainda que incipiente e com foco comercial, de apoio ao cinema nacional.

Não é possível encontrar padronização

na técnica (tem-se de câmeras HD a câmeras de vigilância, resgates da minidv, uso de webcam, micro-câmera, dispositivos de celular, scanners, programação visual, imagens de arquivo) nem na temática (tem-se de dramas pessoais a coletivos, passando por experimentações políticas, antropológicas, poéticas, viscerais, até o filme de grande bilheteria). Trata-se de um cenário que pode ter fomentado as experimentações estéticas dos filmes de Helena Ignez.

Ao investigar o legado construído por

Helena Ignez como diretora profícua da segunda década dos anos 2000, também propomos uma contribuição de relevo para os estudos direcionados do período, em uma chave temporal (a década) que tem sido praticada com regularidade nos estudos sobre o cinema brasileiro.

Outro indício de que se trata de uma

produção alocada em um período diferenciado da história é que os filmes de Helena Ignez se encontram

na primeira década completa em que existem dados oficiais sobre o cinema brasileiro, surgidos pelo acompanhamento exigido pela Ancine (Agência Nacional do Cinema). A dimensão econômica de uma obra cinematográfica experimental é uma faceta de difícil acesso, justamente pela sua característica não-comercial; portanto, ter acesso a esses dados sobre os filmes de Helena Ignez é uma ferramenta de análise de destaque.

Há contribuição dos filmes de Helena Ignez ao cinema experimental

O cinema dirigido por Helena nasce contemporâneo, ainda que a franja do Cinema Marginal se entrelace ao seu trabalho. É um conjunto de filmes de tônica experimental que abdica das narrativas fáceis, subvertendo elipses temporais naturalistas, ficcionalizando o documental e explorando as sequências de performances musicais e corporais de suas personagens. Não há preocupação em traçar panoramas ou denunciar sintomas, grupos ou indivíduos, assim como não se pergunta para onde vai o país. Por outro lado, a zona de conflitos do existencialismo, o cinema subjetivo do eu exacerbado também não aparecem nos filmes dirigidos por Helena Ignez, que ainda são filmes de personagens e alegorias.

A filmografia de Helena Ignez faz parte de um cinema experimental brasileiro ainda a ser decifrado, o qual começa a traçar seus conceitos-chave como, por exemplo, o cinema de gambiarra, que é “justamente a falta de bula e de manuais de instrução, de mapas e de guias. A gambiarra é o não oficioso, o que não foi carimbado pela história e pelo selo de qualidade registrada” (GUIMARÃES, 2009)”. Pode-se dizer também que os curtas de Helena Ignez permitem ser colocados como inflexões ensaísticas ou filmes-ensaios, uma tipologia fílmica que, embora não recente, vem ganhando um adensamento de interesses perceptível pelos números de mostras e estudos que vêm se dedicando a essa categoria.

Há uma história invisível do trabalho das mulheres

Em determinado momento de uma entrevista realizada na ocasião da 20ª Mostra de Cinema de Tiradentes, Helena Ignez diz, com a calma que é peculiar de sua fala, a seu interlocutor: “preciso da ajuda de mulheres para entender a mim mesma”. Não se trata de um pedido de ajuda em sentido passional, mas a verbalização da constatação de que há uma tendência à invisibilidade que permeia a história social das mulheres; quando há a tomada de consciência, esta se torna aflitiva, o que parece ser o caso da fala de Helena.

Segundo dados do Observatório OCA da Ancine (2016), “os filmes dirigidos exclusivamente por mulheres representaram 20,4% do número total de lançamentos brasileiros entre 2016 e 2018”. Os dados também mostram que metade das mulheres dirigiram filmes documentários, notoriamente um formato de menor orçamento e público. Mostram ainda que os filmes nacionais lançados entre 1970 e 2018, apenas 8% tiveram uma mulher como roteirista.

Partindo do pressuposto de que os produtos audiovisuais são espaços públicos de reconhecimento, tem-se aqui uma problemática clara de exclusão das mulheres no que tange aos processos criativos, já que baixa presença de mulheres dirigindo e escrevendo filmes distorce a representação social e oprime os processos de identidade.

Segundo Michelle Perrot (2017), o advento do desejo pela história das mulheres se deu apenas entre os anos de 1960 e 1970, pela soma de fatores científicos, sociológicos e políticos que podem ser descritos, respectivamente, pela crise dos pensamentos marxistas e estruturalistas, pela feminização do corpo docente das universidades (especificamente na França e nos EUA). A partir de então, foi possível o início de um acúmulo de informações que impactou o percurso dos registros históricos e das pesquisas.

Para esse mesmo raciocínio, mobilizamos as políticas de reconhecimento e formação de identidade trabalhados por Charles Taylor (1993), que partem do conceito de que identidade é tudo o que é fundado pelas nossas características definitórias, e o não-reconhecimento ou o reconhecimento errôneo da identidade se torna, portanto, uma forma de opressão aprisionante. Um de seus principais exemplos é a indução social patriarcal pela qual as mulheres são levadas a crer em um quadro de natural inferioridade de si mesmas.

Ao longo de toda a história do audiovisual, é visível a assimetria na quantidade de narrativas conduzidas por personagens mulheres quando comparada às narrativas conduzidas por homens, obviamente com clara vantagem masculina, compreendendo narrativa tanto como aquilo que se chama de história de um filme quanto o próprio ato de desenvolver autoralmente uma história, e que nesse caso se transfigura no papel da direção e do roteiro.

Ao tratar o trabalho cinematográfico da mulher como excepcional, as historiografias dão apenas às exceções um lugar na história dos documentos culturais e sociais. Dessa forma, não tem sido fácil incorporar, na sociedade e especificamente na população feminina, a ideia de que pode haver a construção de uma outra imagem que não a excepcional ou a invisível.

Citando Taylor (1993), essa exclusão historiográfica do registro do trabalho das mulheres prejudica não somente as próprias mulheres, mas a formação da sociedade como um todo. Sobre o trabalho da mulher, perpassa a questão da invisibilidade, ou seja, a capacidade de ser indiferente com quem se divide o espaço, ação nomeada por Axel Honneth (2011) como “mirar a través”: o conceito de ver se relaciona ao de reconhecer e identificar. Resgatar e/ou organizar a história do trabalho das mulheres no audiovisual – e, portanto, iniciar o processo de inclusão do trabalho da mulher como não excepcional – é um desafio, pois a administração do conhecimento ainda é predominantemente masculina, e nessa busca pela reconfiguração do espaço, a figura do homem se torna juiz e parte interessada ao mesmo tempo, como expõe Poulin de la Barre

em sua célebre frase que abre a obra de Simone de Beauvoir, *O segundo Sexo* (1960). Há de se destacar as mobilizações para que se coloque uma outra interpretação do quadro histórico e, ao mesmo tempo, uma alteração do contemporâneo. No caso do primeiro, são necessários cada vez mais estudos aprofundados sobre a história do trabalho das mulheres no audiovisual, precisamente sob a ótica da não excepcionalidade. E é sob essa perspectiva que se constroem os objetivos deste trabalho: indiciar o trabalho de Helena Ignez, de considerável trajeto como diretora, para além das referências de seu passado, e compreendê-lo como uma produção que merece destaque. É um cinema que ainda é vivo e produtivo, e que não pode apenas ser visto como uma história da imagem de Helena Ignez.

Sobre a autora: Produtora, doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), sob orientação do Prof. Dr. Ismail Xavier.

Referências:

ANCINE. *Anuário OCA 2016*. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/cinema/pdf/anuario_2016.pdf. Acesso em: 18 out 2019.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

GUIMARÃES, Cao. *Gambiarras*. San Juan, II Trienal Poligráfica de San Juan, 2009. Entrevista a Carla Zaccagnini. Disponível em: <http://www.caoguimaraes.com/wordpress/wp-content/uploads/2012/12/gambiarras-ii-trienal-poli-grafica-de-san-juan.pdf>. Acesso em: 20 jun 2020.

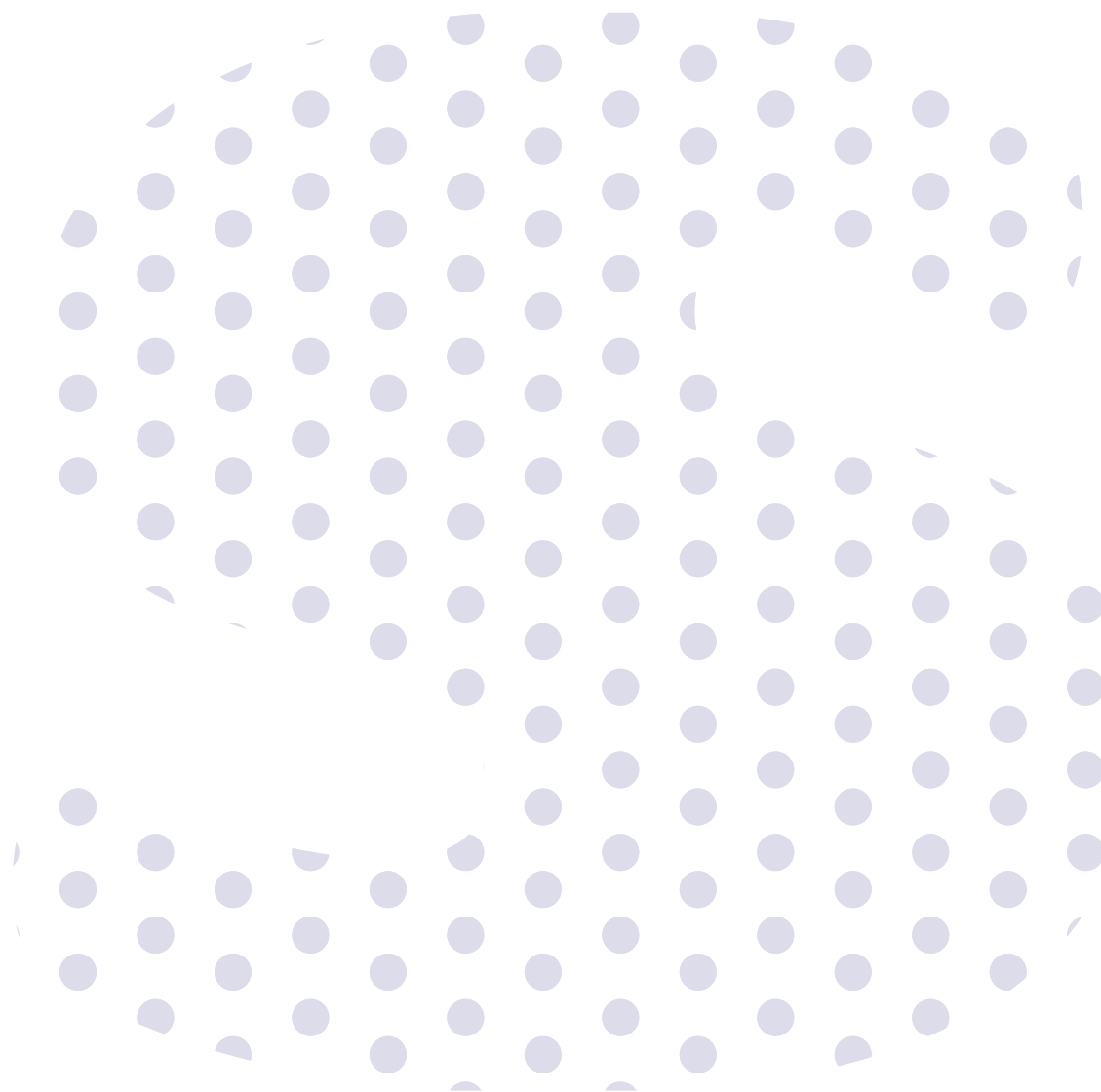
HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Realizadoras de cinema no Brasil: 1930-1988*. Museu da Imagem e Som: Rio de Janeiro, 1989.

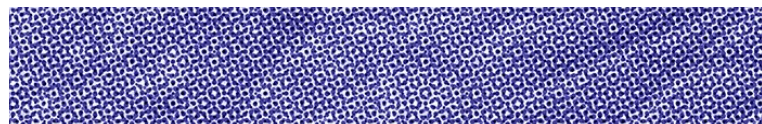
HONNETH, Alex. *Invisibilidad: sobre la epistemología moral del reconocimiento* in *La sociedad del desprecio*. Madrid: Editora Trotta, 2011.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2017.

RAMOS, F.; MIRANDA, L. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Ed. Senac, 2012.

TAYLOR, Charles. *Argumentos Filosóficos*. São Paulo: Editora Loyola, 1993.





THE ART VS. POLITICS CONUNDRUM: THE CASE OF CARLA ACCARDI AND CARLA LONZI, 1963-1973

O DILEMA ARTE VERSUS POLÍTICA: O CASO DE CARLA ACCARDI E CARLA LONZI, 1963-1973

EL DILEMA DEL ARTE CONTRA LA POLÍTICA: EL CASO DE CARLA ACCARDI Y CARLA LONZI, 1963-1973

Abstract: This paper discusses the history that led the artist Carla Accardi and the writer Carla Lonzi to never speak to each other again. The two Carlas founded the feminist political group Rivolta Femminile in Rome at the end of the sixties and published its iconic manifesto in 1970. These are seminal episodes in the history of Italian Feminism, which paved the way for multiple feminist artist groups. Yet, the seemingly utopian project of conjugating their political and artistic efforts resulted in a profound schism that led the two friends to dissociate completely: while Accardi believed in the transformative potential of art, Lonzi affirmed that art was too compromised with the masculine power structures of capitalism that marginalized women from history.

Keywords: Feminism in Italy; Accardi; Lonzi; Craft; Politics

Resumo: Este texto discute a história que levou a artista Carla Accardi e a escritora Carla Lonzi a nunca mais se falarem. Os dois Carlas fundaram o grupo político feminista Rivolta Femminile em Roma no final dos anos sessenta e publicaram seu manifesto icônico em 1970. Estes são episódios seminais da história do feminismo italiano, que abriram o caminho para vários grupos feministas de artistas. No entanto, o projeto aparentemente utópico de conjugar seus esforços políticos e artísticos resultou em um profundo cisma que levou as duas amigas a se desassociarem completamente: enquanto Accardi acreditava no potencial transformador da arte, Lonzi afirmava que a arte era comprometida demais com as estruturas masculinas de poder do capitalismo que marginalizavam as mulheres na história.

Palavras – chave: Feminismo na Itália; Accardi; Lonzi; Artesanato; Política

Resumen: Este artículo analiza la historia que llevó a la artista Carla Accardi y a la escritora Carla Lonzi a no volver a hablar nunca más. Las dos Carlas fundaron el grupo político feminista Rivolta Femminile en Roma a fines de los años sesenta y publicaron su manifiesto icónico en 1970. Estos son episodios seminales en la historia del feminismo italiano, que allanaron el camino para múltiples grupos de artistas feministas. Sin embargo, el proyecto aparentemente utópico de conjugar sus esfuerzos políticos y artísticos resultó en un profundo cisma que llevó a las dos amigas a disociarse por completo: mientras Accardi creía en el potencial transformador del arte, Lonzi afirmava que el arte era demasiado comprometido con las estructuras de poder masculino del capitalismo que marginaban a las mujeres de la historia.

Palabras – clave: Feminismo en Italia; Accardi; Lonzi; Artesanía; Política

The separation between cultural feminism and political feminism still needs to be fully understood. This paper discusses the history that led two seminal figures in the history of feminism in Italy, the artist Carla Accardi (1924-2009) and the writer and art critic Carla Lonzi (1931-1982), to never speak to each other again.¹ The two Carlas shared “more than just a friendship.”² Together, they founded the feminist political group Rivolta Femminile in Rome at the end of the sixties and wrote the Manifesto di Rivolta Femminile in 1970. At the time of its founding, this feminist collective, one of the first in Italy, was deeply connected to art. This seminal episode paved the way for multiple feminist artist groups including the still not known enough Cooperativa Beato Angelico, active between 1976 and 1978.³ Yet, the seemingly utopian project of conjugating their political and artistic efforts resulted in a profound schism that led the two friends to dissociate completely: while Accardi believed in the transformative potential of art, Lonzi affirmed that political engagement was the only possible means to change society. For Lonzi, art was too compromised with the masculine power structures of capitalism, and women artists were condemned to remain subservient to the “male genius” that the history had championed.

To this day, feminist art in Italy remains a suspicious category. For

example, despite Accardi’s historical engagement with feminism, her work is not readily associated with Feminism. None of the exhibition catalogues dedicated to her, or the biographies featured by Museums (from Castello di Rivoli, to Guggenheim), reference this crucial period of her intellectual life. This is symptomatic of the failure to establish a narrative that reconciles 1970s feminist politics with cultural production, stressing its contemporary significance.⁴ Departing from an analysis of the context that brought Accardi and Lonzi together, this paper investigates where art and politics collide. This point of collision provides fertile ground from which to understand what still prevents the productive historicization of women’s art practices in Italy and internationally. The historical context presented suggests that the epistemological and systemic separation of fine art from craft is largely responsible for the difficulty in reconciling feminist positions with artistic production, then as today.

Accardi and Lonzi met in 1964 through Luciano Pistoï, owner and director of the Galleria Notizie in Turin, where Accardi exhibited during the late fifties and sixties, and for which Lonzi contributed catalogue texts. Pistoï’s gallery exhibited works by artists from Jackson Pollock to Fontana, Gutai, Tàpies, Manzoni, and Magritte.⁵ Amongst these, Accardi was the only woman represented alongside Louise

Nevelson who participated in a single group show. Accardi had gained the respect of Michel Tapié who sought to pool her works under the *Art Brut* umbrella. Tapié recognized her universalist visual language through the symbols that had become the distinctive elements in her paintings after 1953.⁶ Another language that Accardi's paintings were understood through was Pop's, following her participation in the notorious 1964 Venice Pop Biennale, upon invitation by Lucio Fontana.⁷

The year between 1963 and 1964

marked the birth of Accardi and Lonzi's friendship but also the awakening of a polemical spirit in Lonzi's writings. In 1963 Lonzi published an article titled *La Solitudine del Critico*,⁸ recognized as a seminal piece, in which she expresses her resistance against dominant formulas of criticism, which tended to focus on formal examination and what she identifies as "anachronistic absolutist idealism."⁹ In fact, Lonzi sees art increasingly as a personal form of expression that may not be disassociated from its maker's subjectivity.¹⁰ Lonzi claims that "criticism must provide humans with what they most need, an emotional tangibility verifiable in the work of art."¹¹ In later texts, she also stresses the importance of criticism in destabilizing certain dynamics in spectatorship that always placed women as passive subjects of the male gaze or mere contemplators, instead of active agents

in the production of knowledge through art.

This notion of spectatorship is a

relevant point of contact between Lonzi's writing and Accardi's art. In the early 1960s, Accardi had started using bright colours, and she had replaced the use of canvas with sicofoil, an industrial transparent acetate that would become her preferred medium until the late 1970s when the material went out of production. Accardi's painterly mark was quickly associated with scripture, and to the semiotic structures that originate meaning. Most texts about her work analyse it from a formalist perspective.¹² The two unmissable adjectives to describe her oeuvre were, and still are, "vital" and "free."¹³ Indeed, her work transmits a great sense of vitality and freedom for its sheer optical vibrancy, further enhanced by the use of transparent sicofoil. With this new material her symbols become liberated into the space — first on the walls showing the canvas mount, and later in three dimensions. Her free-standing *Rolls* were first shown in 1964, and later she produced penetrable environments including the sicofoil inhabitable structure *Tent* (1965) and *Orange Environment* (1967) composed of a floor, a sun umbrella and a mattress.

The interpretation of Accardi's work

was based on a formalist interpretation. If we consider Lonzi's interest in the emotional tangibility of the work of

art, in opposition to absolutism and idealism, we can begin to understand Accardi's oeuvre under a different light. This can only be seen when Accardi's practice is situated within the discourse of feminism, and if we accept her artistic production of the sixties as the prelude to her involvement in Rivolta Femminile. Accardi's sign, in fact, was not only a primordial sign that activated a reflection on universalism, but rather an attempt to seek out a non-patriarchal language. Her sign transcends a language seeking to escape the phallogocentrism of the patriarchal system that fails to include women's art production within art historical traditions.

In a longer version of this paper it would be valuable to examine what Lonzi specifically wrote about Accardi in the 1960s in the magazine *Marcatré* and in several exhibition catalogues and publications. In doing so one can observe how their awareness of the feminist cause grew and developed in this critical decade. This period saw a synchronism between Accardi's artistic experiments and Lonzi's understanding of the dynamics that marginalized women's subjectivity, especially in the art world. The breaking point arrived in 1969 when Lonzi published *Autoritratto*, known as her last long-form to explicitly deal with art.

This book is an assemblage of interviews, which Lonzi recorded with thirteen male artists plus Accardi. In the

text, Lonzi intertwines the discussions she had with each interlocutor, which she had recorded on tape, and then proceeded in collating, mixing impressions, personal anecdotes and conversations about art. Written in the first person, the book is filled with photographs from Lonzi's personal collection and provided to her by the artists. As the title suggests, the volume seeks to present a self-portrait of each artist. It marks Lonzi's refusal of dominant narratives relating to art, singular genius and creativity, which she achieves by employing innovative literary stratagems including the overlapping of voices, the alternation of personal and formal analysis. Here, she aims to allow meaning to emerge in ambiguous non-linear ways.¹⁴

In her interview, Accardi explains how she felt penalized by being a woman within an art system that excluded alterity (any other subjectivity outside the heteronormative one).¹⁵ The way the book is structured, counters dominant methodologies in art criticism, by rejecting linear time and histories that place artists, movements and historical events in fixed orders. The different temporality contained in the book exemplifies Lonzi's understanding of feminism as an interruption of the patriarchal space-time continuum.¹⁶ In many ways, Lonzi's *Autoritratto* foregrounds and embodies multiple theories successively developed by feminist authors including but not limited to Rosi Braidotti.¹⁷

Having considered the points of connection between Lonzi's writing and Accardi's research, and having identified in *Autroitratto* the first symptom of their schism, why did such a radical break occur between the two friends? In 1970 the two co-founded the feminist group Rivolta Femminile. The Manifesto di Rivolta Femminile advocated for a distancing from dominant ideology, the separation of feminism from leftist class struggle or the "dictatorship of the proletariat," and a rejection of universalism in art and culture synthesized in the phrase: "men's strength is in identifying with culture, ours lies in rejecting it."¹⁸ Precisely this declaration of war against dominant culture, ultimately led to an incompatibility between Accardi, who felt compelled to continue making art, and Lonzi, who shifted completely her idea of creativity.

In 1971 Lonzi publishes with Rivolta Femminile *Let's Spit on Hegel*, a text in which she first theorizes the female subjectivity.¹⁹ Lonzi argues that because women's subjectivity has not been factored in history, it is disentangled from it. This means that female subjectivity is unpredictable and unexpected, thus capable to relinquish subalternity. In subsequent books, Lonzi will attack female artists accusing them of inauthenticity towards the feminist cause, and complicity with the patriarchal system. She explains that by participating in the art system, women become complicit with the

mechanisms of affirmation of the male genius, which they are responsible for legitimizing. She warns that being a passive spectator to such dynamics will maintain women within a subaltern position to men.²⁰

In this sense, what she once saw as transformative in Accardi's work in relation to spectatorship was nullified by its being part of a system that fostered the oppression of women. Lonzi's vision sought the abolishment of the hierarchical roles corresponding to the artist, the curator, the spectator and sought for a form of creativity that would circulate more freely outside any capitalist market system.²¹ Nevertheless, as Francesco Ventrella observes in his analysis of why Carla Lonzi's art writing,²² she never definitively stopped thinking about "creativity as a mode of self-emancipation."²³ In various texts published with Rivolta Femminile's publishing house (which Lonzi ran from Milan), her thinking about art and creation gradually moves towards creativity in more general terms and specifically towards "making."²⁴ By 1973 Carla and Carla stopped speaking to each other for good.

If we fast-forward to 1978 when the Cooperativa Beato Angelico disbanded, the notion of "making" is intrinsically connected to its failure. Looking back to this time in the 1990s, Accardi expressed her disappointment towards the way the group's form of political

activism and focus on difference had distanced their respective conceptions of art making. While Accardi's practice relied on creative impulse and speed, many artists in the collective had turned to forms of craft, which were much slower. In her words, "what women have expressed traditionally, is a slow practice that is passed down generations."²⁵ With these words, Accardi points at the point of rupture between the feminist project she had embarked on and her way of making art, which were ultimately irreconcilable over the definition of craft. It is around the issue of craft, that the future of this research lies. Recently, we have seen craft elevated to the status of fine-art, for example through the celebration of artists as Anni Albers and Sonia Delaunay, whose art was largely seen as craft during their lifetimes. My hypothesis is that in order to find a degree of coherence between a feminist ideology and the work of the artist, one must dwell on the conflict between craft and contemporary art production, to redefine the boundary between these categories and as a result redefine the culture's hierarchies.

¹ Texts that have reflected on this schism include Francesco Ventrella, "Carla Lonzi's art writing and the resonance of separatism", *European Journal of Women's Studies*, 2014, pp. 282-287, available at: <http://ejw.sagepub.com/content/21/3/282> Laura lamurri, accessed October 2019; Laura lamurri, "'Un mestiere fasullo': note su Autoritratto di Carla Lonzi' ('A phoney profession': Notes on Autoritratto by Carla Lonzi), in M. A. Trasforini (ed.), *Donne d'arte. Storie e generazioni* (Women of Art: Histories and Generations), Roma: Meltemi, 2006.

² Hans Ulrich Obrist, "An A to Z for Carla Accardi, Pars pro toto," in Danilo Eccher (ed.), *Carla Accardi*, Milano: Electa per MACRO, 2004, p. 84

³ The Cooperative was born following a series of meetings held at Carla Accardi's home by Carla Accardi, Nilde Carabba, Franca Chiabba, Anna Maria Colucci, Regina della Noce, Nedda Guidi, Eva Menzio, Teresa Montemaggiori, Stephanie Oursler, Suzanne Santoro e Silvia Truppi. The Cooperativa inaugurated its activities by exhibiting a painting of Artemisia Gentileschi, the renaissance painter whose compelling biography and undervalued work until recent years made her a feminist icon *ante litteram*.

⁴ Scholarship and exhibitions have hesitated to incorporate feminist art in history. In recent years, solo exhibitions have been given to many of the artists involved in Rivolta Femminile and Cooperativa Beato Angelico. Amongst these Tomaso Binga, who recently made Dior's Spring Summer Fashion Pavilion in Paris inspired by works from that period, and Giosetta Fioroni (Museo del '900, Milan, 2018). Other notable group shows gathering women artists came from private collections eluding the necessity to forward a narrative (*L'altro sguardo. Fotografe italiane 1965-2018*, Palazzo delle Esposizioni, Rome, 2018). In April 2019 the exhibition *The Unexpected Subject. 1978: Art and Feminism in Italy* (FM-Centro d'Arte Contemporanea, Milan, 2019) was a pioneering initiative that uncovered and displayed a multitude of practices by women artists working in and around 1978. Though a commendable exhibition from the point of view of research and curatorship, it resulted in a revisionist and sectorial investigation that did not fully succeed in conveying the contemporary relevance of the material presented.

⁵ Michel Tapié also wrote the catalogue entry for Accardi's solo show at Notizie in 1959. For a review of all exhibitions held at the Galleria Notizie see: <https://www.giorgiomaffei.it/cataloghi/72%20-%20Notizie.pdf> accessed Dec 2019.

⁶ See Carla Lonzi, "Discorsi: Carla Lonzi e Carla Accardi," 1966, in Carla Lonzi et. al. *Scritti sull'arte*, Milano: Et al., 2012, p. 481.

⁷ At the 1964 edition of the Biennale, remembered as the Pop Biennale for the notorious victory of the Golden Lion by Robert Rauschenberg, Accardi won the Mario Carea Prize, awarded to a young Italian artist exhibiting a group of works. Amongst these works were *Striscia Votiva* (Votive Stripe, 1963-4) and *Omaggio al Presidente Kennedy* (1964). The paintings were featured in a section devoted to Pop, alongside works by Jim Dine and Jasper Johns and other Italian artists such as Tina Maselli, Mario Schifano, Giosetta Fioroni, who were part of Rome's Scuola di Piazza del Popolo, historicised as the Italian response to Pop. The Roman iteration of Pop was much more connected to a return to realism, as opposed to abstraction as was the case with the North Americans. Lonzi wrote the catalogue entry for Accardi's contribution to the Biennale.

⁸ Carla Lonzi, "La Solitudine del Critico," *Avanti!*, 13 dicembre 1963.

⁹ Giovanna Zapperi, "Carla Lonzi: critica d'arte e femminista. Note introduttive," transcript, p. 3. Available at: <http://www.uninomade.org/carla-lonzi-critica-arte-femminista-note-introduttive/> accessed December 2020. Other authors who have attributed importance to this article are Lara Conte, Laura Iamurri (see cited texts).

¹⁰ See also Lara Conte, "«La critica è potere». Percorsi e momenti della critica italiana," in Lara Conte, Vinzia Fiorino, Vanessa Martini, *Carla Lonzi: la duplice radicalità Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, Pisa: Edizioni ETS, 2011, pp. 91-92.

¹¹ Ibid.

¹² The few exceptions are authors Leslie Cozzi, Laura Iamurri, Anne Marie Sauzeau.

¹³ See among others Giorgio Verzotti in "Autonomo, reciproco", in Ida Gianelli (ed.), Carla Accardi, Milano: Edizioni Charta per Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 1994, p. 20; Achille Bonito Oliva, A.A.A.: Arte Astratto Accardi, in Ida Gianelli (ed.), Carla Accardi, Milano: Edizioni Charta per Castello di Rivoli Museo d'arte contemporanea, 1994, p. 11; Germano Celant in Celant (ed.), Carla Accardi: la vita delle forme = the life of forms, Milan: Silvana; Rome: Zerynthia, 2011, p. 39.

¹⁴ Almost a decade later Lonzi makes this point explicit:

"it is not right that we talk about creativity within feminism, unless we understand that it is not a creativity of the patriarchal type: the autocoscienza of one woman is incomplete if it stops at and is not confirmed in the autocoscienza of another woman." Cited by Francesco Ventrella, "Carla Lonzi's art writing and the resonance of separatism," *European Journal of Women's Studies* 21 (3), 2014, p. 284.

¹⁵ Unlike Accardi, many male artists were confused by the outcome of Lonzi's efforts. Despite its initial mixed reception, this book is now celebrated (in its multiple recent reeditions in French and Italian) as having shifted the paradigm of art writing through a feminist lens.

¹⁶ Giovanna Zapperi, "Carla Lonzi: critica d'arte e femminista. Nota introduttiva," p. 4.

¹⁷ Researching ways in which subjectivities outside of heteronormativity may express themselves, the theorist advocates for the production of meaning in becoming and she takes distance from any imperative to provide fixed notions and facts, championing ambiguity, interstitiality, fiction and hypothetical thinking instead. Seeking to recognize a space for difference outside of hetero-normative subjectivity, Braidotti identifies a solution in what she terms the *nomadic subject*. Her findings can be easily used to read Accardi's oeuvre, in particular the work *Tent* (1965), which is accompanied by the poem *Turkish- Nomadism* written in 1980. See Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory*, Cambridge: Columbia University Press.

¹⁸ Original: "Noi rimettiamo in discussione il socialismo e la dittatura del proletariato. Non riconoscendosi nella cultura maschile, la donna le toglie l'illusione dell'universalità. [...] La forza dell'uomo è nel suo identificarsi con la cultura, la nostra nel rifiutarla." Carla Lonzi, Carla Accardi, Elvira Banotti, *Manifesto di Rivolta Femminile*, 1970, available at <https://www.internazionale.it/notizie/2017/03/08/manifesto-di-rivolta-femminile> accessed January 2020.

¹⁹ Carla Lonzi, *Let's Spit on Hegel*, Milan: Scritti di Rivolta Femminile, 1971.

²⁰ In 1970, her final article (not longform) dedicated to art is titled *La critica è potere*, in which she explains how being critical of a work of art can subvert the position of the woman as the passive spectator of the work of art. See Carla Lonzi, "La critica è potere," *Nac*, December 1970, n.s., 3, pp. 5-6.

²¹ Perhaps this is a notion indebted to Barthes' idea of a culture that would circulate freely without authors or specific value attached to it as discussed in his essay *The Death of the Author* (1967).

²² Francesco Ventrella, "Carla Lonzi's art writing and the resonance of separatism," p. 283.

²³ Ibid, p. 284.

²⁴ Ibid.

²⁵ "Allora io restavo delusissima. Tant'è vero che poi sono uscita da un gruppo una prima volta e poi da un altro che aveva aperto una galleria. Sono uscita perché mi deludevano, perché il lavoro creativo è fatto di velocità. Io oggi faccio un quadro e il giorno dopo un altro o un libro o qualsiasi altra cosa. La dinamica è molto veloce, invece in quello che ha espresso tradizionalmente la donna, la pratica è lentissima, passa attraverso generazioni." cited by Katia Almerini in "Il femminismo di Carla Accardi," *doppiozero*, 03 March 2014, available at <https://www.doppiozero.com/materiali/ricordi/il-femminismo-di-carla-accardi> accessed on January 2020.

About the author: Dr Sofia Gotti is a scholar and curator, currently Leverhulme Early Career Fellow at the University of Cambridge. She has worked with organizations including The Feminist Institute, FM-Centre for Contemporary Art, Tate Modern and the Solomon R. Guggenheim Foundation.

References:

ALMERINI, Katia. *Il femminismo di Carla Accardi*, 2014. Available at: <https://www.doppiozero.com/materiali/ricordi/il-femminismo-di-carla-accardi>. Accessed on: Jan 2020.

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual difference in Contemporary Feminist Theory*. Cambridge: Columbia University Press, 1994.

CELANT, Germano. *Carla Accardi: la vita delle forme*. Milan: Silvana; Rome: Zerynthia, 2011

CONTE, Lara; FIORINO, Vinzia; MARITINI, Vanessa. *Carla Lonzi: la duplice radicalità Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*. Pisa: Edizioni ETS, 2011

GIANELLI, Ida. *Carla Accardi*. Milano: Edizioni Charta per Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 1994

LONZI, Carla. *La Solitudine del Critico*. *Avanti!*, 13 dicembre 1963

_____. *Let's Spit on Hegel*. Milan: Scritti di Rivolta Femminile, 1971

_____. *Discorsi: Carla Lonzi e Carla Accardi, 1966*. In: LONZI, Carla et. al. *Scritti sull'arte*. Milano: Et al., 2012

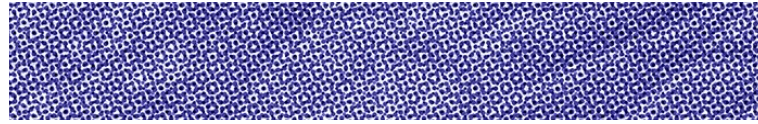
LONZI, Carla; ACCARDI, Carla; BANOTTI, Elvira. *Manifesto di Rivolta Femminile, 1970*. Available at: <https://www.internazionale.it/notizie/2017/03/08/manifesto-di-rivolta-femminile>. Accessed in: Jan 2020.

OBRIST, Hans Ulrich. *An A to Z for Carla Accardi, Pars pro toto*. In: ECCHER, Danilo (ed.), *Carla Accardi*. Milano: Electa per MACRO, 2004

TRANSFORINI. M. A. (ed.). *Donne d'arte. Storie e generazioni*. Roma: Meltemi, 2006

VENTRELLA, Francesco. *Carla Lonzi's art writing and the resonance of separatism*, *European Journal of Women's Studies*, 2014, pp. 282-287

ZAPPERI, Giovanna. "Carla Lonzi: critica d'arte e femminista. Note introduttive," transcript, p. 3. Available at: <http://www.uninomade.org/carla-lonzi-critica-arte-e-femminista-note-introduttive/>. Accessed on: Dec 2020.



EL TRABAJO TEXTIL Y SU EXHIBICIÓN. REFLEXIONES EN TORNO A LA MUSEALIZACIÓN DE PRÁCTICAS CULTURALES REALIZADAS POR MUJERES EN EL MARCO DEL POSACUERDO EN COLOMBIA

TEXTILE WORK AND ITS EXHIBITION. REFLECTIONS ON THE MUSEALIZATION OF CULTURAL PRACTICES CARRIED OUT BY WOMEN WITHIN FRAMEWORK OF THE POST-AGREEMENT IN COLOMBIA

Resumen: Con este artículo reflexiono en torno al uso y la circulación del trabajo textil Mampuján 11 de marzo día del llanto, realizado por el Colectivo de Mujeres Tejedoras de Mampuján, ubicado en la sala: Memoria y Nación del Museo Nacional de Colombia (Bogotá) y así comprender su devenir como artefacto musealizable y dispositivo de memoria, poniendo en perspectiva sus efectos de representabilidad canónica y generizada.

Palabras clave: Museo; Memoria; Representación; Género.

Abstract: *With this article, I reflect on the use and circulation of textile work in Mampuján, March 11, the day of crying, carried out by the Mampuján Women's Weaving Collective, located in the room: Memoria y Nación of the National Museum of Colombia (Bogotá) and thus understand its evolutions as a musealizable artifact and memory device, putting in perspective its effects of canonical and generic representability.*

Keywords: *Museum; Memory; Representation; Gender.*

Lo que dio origen a este trabajo textil fue la llamada Masacre de Mampuján, ocurrida en el noroccidente colombiano la noche del 10 de marzo de 2000 a cargo de paramilitares del Bloque *Héroes de los Montes de María*. Estas prácticas textiles han sido llamadas tapices, mantas, colchas o bordados,

en diferentes escenarios y operan como narraciones visuales al plasmar la masacre y otras situaciones vividas durante la guerra. Paralelo a esta situación y en el marco del posacuerdo en Colombia (llamado así por la complejidad de establecer un antes y un después de la guerra de la que no

hemos terminado de salir) se plantea un nuevo escenario en el que surge la necesidad de hacer memoria de la guerra y las violencias como principal imperativo, apoyado principalmente en el arte como marco legal para la reparación simbólica de las víctimas (Ley de víctimas (Ley 1448 de 2011, artículo 3º). Desde entonces, el arte ha sido considerado fundamental en los procesos de construcción de paz y diversas prácticas culturales son leídas desde el canon tradicional.

Para este análisis parto de una relectura contextualizada y actualizada de las aportaciones de la historiadora del arte feminista Griselda Pollock al proponer que “el feminismo encuentra el canon como una estructura de subordinación y dominio que margina y relativiza a todas las mujeres de acuerdo con su lugar en las estructuraciones contradictorias del poder –raza, género, clase y sexualidad” (POLLOCK, 2007, p. 143). Con esta postura, se pone de relieve cómo el canon determina lo que es arte y lo que no, mediante una jerarquía de valores, recursos, medios y materiales. También sirve para cuestionar la revaloración de prácticas carentes de estatus dentro del canon del arte, como es el trabajo textil y la cerámica, frecuentemente considerados carentes de esfuerzo intelectual y creativo y más cercanas a la manualidad, lo decorativo y lo doméstico. Más relevante y útil me resulta la contradicción, en la que se enmarca esta postura, según Pollock,

pues la recuperación y valoración de prácticas consideradas propias de las mujeres como el bordado y el tejido corren el riesgo de continuar siendo marcadas por la diferencia –como práctica femenina y feminizada– y ciertamente ayudan al mantenimiento del sistema binario de valoración que lo seguirá mostrando como inferior a otras formas del arte. En otras palabras, la revaloración puede confirmar la noción patriarcal de que “la mujer es el sexo, el signo del género, perpetuamente el otro particular y sexuado del género universal hombre, que aparece para trascender su sexo y representar a la humanidad” (POLLOCK, 2007, p. 145). Al tiempo la práctica del tejido “mantiene a este arte atado al ámbito de la madre” (POLLOCK, 2007, p. 145), de la cotidianidad femenina. Así, para la autora los tropos *Otro y madre*, que son recursos potentes para la resistencia, quedan “atrapados en un compartimiento regresivo de una narrativa patriarcal y una mistificación de la cultura como el ámbito del padre y el héroe” (POLLOCK, 2007, p. 145).

Es de resaltar que el Colectivo de Mujeres Tejedoras de Mampuján (liderado por Gledys López Maza, Juana Alicia Ruíz y Marta Posso) cumple un rol importante y determinante en procesos de movilización de las comunidades, de exigencia y reclamo de derechos al Estado, de reconocimiento político, restitución y reparación. Así mismo

comprendo el trabajo textil como una práctica de sociabilidad, de reconstrucción afectiva y de –en sus propias palabras– sanación, al operar en una dimensión terapéutica. Así mismo, se constituye en una fuente de ingresos y oportunidad de crecimiento económico para las mujeres que han quedado solas, al cuidado de sus hijos o viudas a causa de la guerra.

No obstante, lo que me permite abordar la *contradicción* arriba expuesta, es señalar la compleja valoración del quehacer de las mujeres en el marco del discurso de paz, el cual devela los efectos de la institucionalización de las prácticas del tejido. Es frecuente hoy que se relacionen las mujeres víctimas en Colombia al tejido, al tiempo que se les indilgue la responsabilidad en la construcción de paz y restitución del tejido social, un rol con el que no solo se les intenta fijar a las mujeres como signo, sino distraer la atención sobre la falta de responsabilidad y abandono del Estado. La visibilidad de estas mujeres en los medios de comunicación es creciente, se les menciona como: “Las tejedoras de Mampuján: la fuerza femenina del perdón” (CASTRILLÓN, 2015) y “las guardianas de la memoria de la guerra en los Montes de Maíra (NOGUERA, 2016).

Inicialmente los trabajos textiles involucraban representaciones variadas, incluían modelos florales,

personajes animados entre otros. Esto resulta relevante, no porque necesariamente dé cuenta de una cierta incoherencia del relato (traducido a imagen), sino, por el contrario, porque logra dar cuenta del complejo trabajo que implica la construcción de la memoria, en particular la memoria visual, en tanto que la rememoración es inacabada, fraccionada y puede dialogar de manera paralela con otras imágenes como evidencia del bagaje visual y emocional de quien lo realiza. No obstante, a medida que los trabajos textiles fueron ganando reconocimiento y visibilidad en el país y una demanda de comercialización, sus repertorios visuales empezaron a ser más selectivos, enfocados en la representación de escenas de guerra principalmente y sus formas de hacer más pulidas; con mejores acabados, colores y formatos.

La entrada de estos trabajos textiles a los espacios museales se ha realizado en relación al canon de representación visual dominante en Colombia, dando como resultado una estetización y estatización de la práctica del tejido y la configuración de una visualidad y un relato de nación particular. Este es el caso de *Mampuján 11 de marzo día del llanto*, el cual se encuentra ubicado en la sala *Memoria y Nación*, del Museo Nacional de Colombia (con sede en Bogotá) donde se introduce como objeto de la memoria de la guerra. Se trata de un trabajo textil que ha sido titulado tapiz en la correspondiente

ficha que lo acompaña, (en otros espacios se les ha llamado colchas, mantas o tejidos). Este trabajo muestra una escena que tiene como fondo un paisaje rural (de montañas, árboles y pequeñas casas) en el cual se representan los acontecimientos de la guerra.



Manto Mampuján día del llanto. Fuente: Ministerio... (2013, online).



Sala: Memoria y Nación. Museo Nacional de Colombia. Bogotá, D.C. Fuente: Esculturas... ([20--], online).

Sin embargo, la inclusión al museo no implica necesariamente un reconocimiento a una labor femenina e históricamente feminizada que ha sido infravalorada desde el canon. Tampoco implica una ampliación de producciones realizadas por mujeres. Por el contrario, el Museo Nacional continúa siendo un espacio predominantemente masculinizado, las obras que rodean este tapiz corresponden a artistas nacionales emblemáticos y la participación de artistas es escasa. Pero ante todo resalta la narrativa curatorial del Museo y la distribución de las obras en el espacio, correspondiente a una narrativa masculina compuesta por héroes, próceres y padres de la patria, personajes ilustres junto a armas, libros, billetes, objetos alusivos a la imprenta y la ilustración. Esta misma narrativa marca el lugar de lo femenino al concentrar los retratos de mujeres (sin nombre), mujeres motivo del arte, junto a paisajes, bodegones, naturalezas muertas. Si bien el Museo Nacional se está renovando, siendo la sala *Memoria y Nación* la primera que pasa por este proceso, persisten clasificaciones entre obra de arte y objeto de uso cotidiano, lo tradicional, la memoria, como es el caso de los trabajos textiles.

El textil, acertadamente organizado, opera como un montaje, no solo por la manera como está confeccionado, sino por el trabajo de selección, edición y organización de escenas y personajes, que dan como resultado un específico

y coherente relato de la guerra a los ojos de los y las espectadores. La representación visual es la esperada: consistente en un montaje de escenas preparadas para la mirada, que lo convierte en acontecimiento y en una pieza museal. Al tiempo que lo dota de la esencia aurática propia de toda obra de arte.

Este artefacto de memoria del conflicto da cuenta de cómo la materialización de la memoria responde hoy a procesos de institucionalización. La pieza en el museo deja implicaciones en la tarea interpretativa de la realidad colombiana.

Es cada vez más frecuente la circulación de los tapices en exposiciones itinerantes: los tapices de las mujeres de Mampuján han estado en bibliotecas, galerías y universidades de Bogotá, Cartagena, Medellín, Ginebra (Suiza), Burdeos (Francia). También destaca la exposición *MAMPUJÁN ENTRETEJIDO: Un camino estético para la paz*, exposición que tuvo lugar a finales del 2016, en la Biblioteca General de la Universidad Externado de Colombia, gracias al apoyo de la Fundación Puntos de Encuentro y bajo la coordinación del grupo de investigación Derechos culturales: Derecho, Arte y Cultura.

Esta creciente circulación ha generado un efecto de musealización (según Lübbe, citado en Hyssen) entendido

como un “aspecto central de la cambiante sensibilidad temporal de nuestro tiempo, la cual no está ligada a la institución museal, sino que está filtrada en la vida cotidiana” (HYSEEN, 2002, p. 19). En este caso, ha dado paso a una creciente identificación de los tapices como objetos de memoria, generando una aceptación y empatía (por contener relatos de verdad y de violencia) y desde allí se ha desatado un deseo de poseerlos y comercializarlos.

Las mujeres de Mampuján han ganado reconocimiento nacional e internacional por su labor como gestoras de paz. En 2015 la Asociación para la Vida Digna y Solidaria (Asvidas), y su iniciativa Mujeres Tejiendo Sueños y Sabores de Paz de Mampuján, recibieron el Premio Nacional de Paz.

Con esta entrada analítica, busco ampliar la reflexión sobre los efectos de la creciente circulación de los tapices de las mujeres de Mampuján en exposiciones itinerantes a nivel nacional e internacional que los ha convertido en objetos de la memoria. Así mismo busco poner en evidencia las tensiones y derroteros que implica el traducir las complejas experiencias de las mujeres a montajes estetizados de sus tejidos, convertidos en repertorios visuales hegemónicos sobre la memoria de la guerra. Es desde aquí importante llamar la atención sobre posibles y necesarios desajustes al canon tradicional.

Sobre la autora: Docente de la Escuela de Estudios de Género, adscrita a la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá. Trabajo desde las intersecciones de los estudios artísticos y feministas, los estudios culturales y visuales.

Referencias:

CASTRILLÓN, Gloria. *Las tejedoras de Mampuján: la fuerza femenina del perdón*. El Espectador, 19 de 11 de 2015. Disponible en: <https://www.elespectador.com/cromos/vida-social/las-tejedoras-de-mampujan-la-fuerza-femenina-del-perdon/>. Acceso en: 2 Jun 2020.

ESCULTURAS y monumentos. *Museo Nacional de Colombia: Ubicación, exposiciones y más*, [20--]. Disponible en: <http://esculturasymonumentos.com/c-colombia/museo-nacional-de-colombia/>. Acceso en: 19 jun 2020.

HYUSSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Capítulo I, México: Fondo de Cultura Económica, Goethe Institut, 2002.

NOGUERA, Susana. *Mampuján, hilando memoria y perdón*. El Espectador, 8 de 10 de 2016. Disponible en: <https://www.elespectador.com/colombia2020/territorio/mampujan-hilando-memoria-y-perdon-articulo-854868/>. Acceso en: 19 jun 2020.

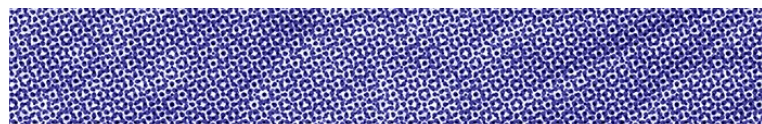
MINISTERIO de Cultura. *Manto Mampuján día del llanto*, 2013 (3m42s). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=RHTWu8tCuys>. Acceso en: 19 jun 2020.

POLLOCK, Griselda. *Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon*. En: Reiman, Karen Cordero; Inda Sáenz, (Comp.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

(S)

(S)

(S)



EXPRIMIR A MARGINALIDADE ATRAVÉS DO FEMININO: OS BORDADOS DE LEONILSON

MARGINALITY AND FEMININITY IN LEONILSON'S EMBROIDERIES

Resumo: Nos últimos anos da curta e prolífica carreira de Leonilson (1957-1993), os bordados e objetos têxteis se tornaram cada vez mais presentes e importantes. O que o uso de um suporte têxtil, desvalorizado na arte e associado à feminilidade, traz à sua obra? A escolha de uma técnica muitas vezes vista como artesanato e excluída do cânone coincide com uma visão do trabalho artístico, e de si mesmo, como *outsider*. Ao mesmo tempo, a feminização do bordado – uma das razões da sua desvalorização – dá ao seu trabalho uma “ambiguidade de gênero” e põe em questão uma masculinidade hegemônica. Ao confrontar as características socialmente associadas aos têxteis, o trabalho de Leonilson permite uma reflexão sobre hierarquias e marginalidade dentro e fora da arte.

Palavras-chave: Leonilson; Artes têxteis; Gênero; Bordado; Feminino

Abstract: *In the last years of his short and prolific career, Leonilson (1957-1993) created embroideries of significant importance to his body of work. What does the use of a textile support, devalued in art and associated with femininity, bring to his work? The choice of a technique that is often seen as craft and excluded from the canon coincides with a view of the artistic work, and of himself, as an outsider. At the same time, the feminization of embroidery – one of the reasons for its devaluation – gives its work a “gender ambiguity” and calls into question a hegemonic masculinity. When confronting the characteristics socially associated with textiles, Leonilson’s work offers a reflection on hierarchies and marginality in art and society.*

Keywords: Leonilson; Textile art; Gender; Embroidery; Femininity

Técnica pouco vista nos museus e galerias, o bordado ocupa um lugar importante na obra de Leonilson (1957-1993). Frequentemente associadas ao artesanato, à esfera doméstica e ao trabalho feminino, a linha e a agulha foram usadas pelo artista cearense

especialmente em obras feitas a partir de 1991. Marginalizados na arte, os suportes têxteis parecem refletir uma marginalização social vivida pelo artista: homossexual, soropositivo e nordestino, ele via no bordado uma forma de expressar suas angústias

e sentimentos frente às exclusões e violências às quais era exposto.

A desvalorização dos têxteis no mundo artístico coincide com a feminização dos mesmos: delegados às mulheres dentro e fora da academia, eles foram considerados como trabalho feminino e, conseqüentemente, de menor valor na tradição ocidental. Ao se apropriar de uma atividade associada às mulheres para exprimir seu lado *outsider*, Leonilson dá ao seu trabalho uma “ambigüidade de gênero” e põe em questão uma masculinidade hegemônica.

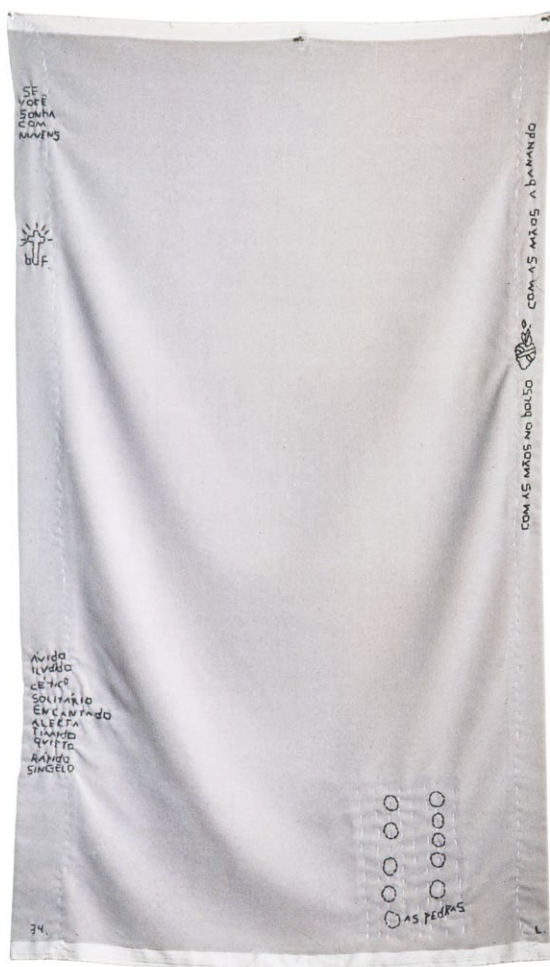
Bordado, arte marginal

Seja pra descrever a si mesmo ou o trabalho artístico, Leonilson usa frequentemente a palavra *outsider*. Uma das manifestações dessa característica *outsider* é sair de uma norma artística, como ele mostra neste trecho de uma entrevista concedida a Lisette Lagnado: “Você vai na exposição da Leda [Catunda], aquilo é o trabalho de uma pessoa louca. Uma pessoa normal pinta paisagens” (LAGNADO, 1998, p. 116). No exemplo citado, Leda Catunda é uma *outsider*, aos olhos de Leonilson, por ter escolhido trabalhar com tecidos em vez de pintar telas.

O que está por trás dessa ideia é uma hierarquia dentro da arte, que, entre outras coisas, desvaloriza os têxteis

em prol de outras técnicas e materiais. Centrais na Idade Média, as artes têxteis perderam sua importância ao longo dos séculos, sendo muitas vezes deslegitimadas e categorizadas como artesanato. Segundo Ana Paula Simioni (2007, p. 87), mesmo nos circuitos que buscavam uma mudança de valores tradicionais, como o modernismo, suportes artísticos como a pintura e a escultura eram mais valorizados que os suportes têxteis.

Nesse sentido, trabalhar com tecidos e bordados era uma forma de se colocar à margem, *outside*. Mas o bordado poderia exprimir também uma marginalidade sentida pelo próprio Leonilson. Nordestino, homossexual e soropositivo, ele estava sujeito a discriminação e exclusão por conta de sua origem geográfica e orientação sexual. Na obra intitulada *Com as mãos no bolso, com as mãos abanando* (c. 1991), o uso das margens do tecido de veludo remete à marginalidade. “L.”, inicial de Leonilson, é bordada na margem inferior direita, enquanto “34”, sua idade, ocupa a margem inferior esquerda. Bordada na margem esquerda do veludo, uma lista de adjetivos como “iludido”, “solitário” e “singelo” faz um retrato sentimental do artista. Seria essa melancolia um resultado do sentimento de marginalidade?



Leonilson. *Com as mãos no bolso, com as mãos abanando*, c. 1991. Linha sobre veludo. Fotografia: Romulo Fialdini. Cortesia Projeto Leonilson.

O feminino marginalizado

A ambiguidade é uma característica importante do trabalho de Leonilson. Uma das maneiras que ela aparece em sua obra é misturar características ligadas à feminilidade e à masculinidade. Essa “ambiguidade de gênero”, como define o artista, existe quando ele, um homem, se apropria do bordado, que seria feminino:

Eu dizia que meus trabalhos eram meio gays, assim,

mas não é isso. Acho que eles são ambíguos mesmo. Por exemplo, eu trabalho com a delicadeza, uma costura, um bordado. Leda [Catunda] trabalha com aqueles colchões, aqueles monstros. Isto é uma ambiguidade em relação a ela como mulher. Assim como os bordados revelam minha ambiguidade na minha relação como homem (LAGNADO, 1998, p. 116).

Ao criar obras grandes e pesadas, Leda Catunda se opõe ao que se espera de uma artista mulher. Leonilson o faz ao bordar. Ele estabelece relações de gênero: o que é grande e pesado é masculino; o bordado e a delicadeza são femininos.

Enquanto não há nada inerentemente feminino no bordado, ele foi socializado como tal. Tanto no espaço doméstico quanto nas academias de belas artes, essas atividades são direcionadas às mulheres. De expressão artística, o bordado vira atividade doméstica, artesanato, passatempo. Leonilson mesmo diz que ver as mulheres de sua família bordando no quarto de costura de casa foi essencial para seu trabalho têxtil.

A feminização do bordado e outras técnicas e suportes têxteis é crucial para a marginalização dos mesmos. Parte do processo de hierarquização das artes passa por uma divisão sexual

do trabalho e consequente exclusão das mulheres do trabalho mais valorizado. Autoras como Linda Nochlin (1993, p. 219) e Ana Paula Simioni (2010, p. 20) mostram como a própria academia – seja no Renascimento ou na Bauhaus – direcionava as mulheres a gêneros ou práticas artísticas que seriam consequentemente desvalorizadas e consideradas femininas.

No livro *The Subversive Stitch*, Rosizka Parker (2010) mostra como o bordado foi uma ferramenta na construção de um ideal de feminilidade. A partir do fim dos anos 1960, o bordado foi apropriado por artistas mulheres – como Annette Messager e Judy Chicago – como forma de contestar esse ideal e denunciar as desigualdades de gênero, seja na sociedade ou no mundo da arte. Do mesmo jeito que essas artistas usam o bordado para contestar uma feminilidade normativa, Leonilson o faz para contestar uma masculinidade hegemônica. A questão aqui não é de questionar a arbitrariedade da construção social do bordado como técnica feminina, mas de subvertê-la de forma a criar uma arte ambígua.

Na obra *Far south, far north* (c. 1991), o artista explora elementos estéticos que são associados à feminilidade. Além do bordado, técnica “feminina”, ele trabalha com materiais considerados femininos e delicados: a renda, as pérolas, o voal

lilás, cuja cor e transparência são associadas à feminilidade. A obra pode ser interpretada como uma expressão melancólica de um amor impedido de ser consumado pela distância: Leo está bordado do lado esquerdo do tecido, e do lado oposto há outro nome, Pat. A distância entre os nomes, assim como a frase “*far south, far north*”, reforça a ideia de uma distância física imposta aos dois personagens, que estão em regiões diferentes (norte e sul) e extremas (“*far*”).

A exposição de uma relação íntima também pode ser vista como uma manifestação de ambiguidade de gênero. Linda Nochlin (1993) mostra como certas características do trabalho artístico, como a delicadeza e a exposição da intimidade, são associadas a um “estilo feminino”, mesmo que essas características possam estar presentes em obras feitas por homens e ausentes em obras feitas por mulheres. A exposição da intimidade no trabalho artístico é vista por Camille Morineau (2010, p. 139) como uma reivindicação feminista de artistas mulheres dos anos 1960. Desse modo, ao explorar uma temática intimista e biográfica, expondo uma relação amorosa afetada pela distância, Leonilson aproxima seu trabalho de uma ideia de feminilidade sem, no entanto, ser desvalorizado por isso. Pelo contrário, a obra do artista é admirada por sua sensibilidade e delicadeza.

Uma arte têxtil queer

Leonilson expõe o amor e o desejo homossexual em suas obras, mas diz que não se trata de “arte gay”. Ele separa a sexualidade do gênero: seu trabalho não é gay, mas ambíguo, pois ele é um homem fazendo algo associado ao feminino. É possível pensar que esta ambiguidade de gênero dá à obra de Leonilson uma qualidade *queer*.

A última obra do artista, *Instalação sobre duas figuras* (1993), é um exemplo de como o uso de têxteis ajuda a construir um trabalho ambíguo, *queer* – mais especificamente, um dos três elementos da obra, o cabideiro instalado do lado esquerdo. Duas peças ocupam os cabides. Uma delas é um voal branco sobre um tecido laranja cortados e costurados em um formato que lembra uma saia. A outra peça são duas camisas, costuradas entre si de ponta à cabeça, com o nome “Lasaro” (sic) bordado. Essa parte da obra exemplifica bem os contrastes que geram a ambiguidade da obra de Leonilson: o cabideiro de ferro é pesado e estável, os têxteis são leves e fluidos.

A peça laranja e branca não deixa claro se é apenas um tecido retangular, expondo um contraste de texturas, ou se é uma saia, peça de roupa tradicionalmente feminina. Ela contrasta com a camisa, tradicionalmente masculina, mostrando como o têxtil participa

da construção do gênero. Mais do que isso, essas peças convidam a uma subversão da normatividade de gênero, mostrando como eles podem ser construídos, fluidos, *queer*. A saia é tão ambígua quanto as camisas, que, costuradas de ponta à cabeça, lembram uma nova peça de roupa, o macacão – este que, por sua vez, remete a uma vestimenta funcional, de trabalho. É a ideia do tecido que envelopa o corpo para dar a ele um sentido, uma ou várias identidades.

Essa parte da instalação explicita como os têxteis são uma ferramenta de reflexão sobre o gênero, e do potencial *queer* que eles possuem. Uma das características dos materiais têxteis, como tecidos e fios, é serem maleáveis. Eles dão a ideia de movimento, contrária ao “*straight*”. Podemos pensar em uma linha reta, *straight*, que se opõe a uma linha curva, que se movimenta, *queer*. Adriano Pedrosa (2015, p. 239), Leonilson diz que “não pensa de um modo *straight*”, mas de modos variados, referindo-se aos dois sentidos da palavra inglesa: heterossexual e reto, direto. Se as roupas são uma maneira de nos identificar a um gênero, elas são também uma maneira de subverter essa identificação binária.

Um bordado delicado?



Leonilson . *Traidor*, 1991. Linha, cristais, fio de cobre e cera branca sobre tecido de algodão sobre lona. Fotografia: Rubens Chiri. Cortesia Projeto Leonilson.

Ao observar uma das obras têxteis do artista, *Traidor*, de 1991, é possível pensar que a associação de seu trabalho com a delicadeza pode estar mais ligada à apropriação de características consideradas femininas do que às características do trabalho em si. O tecido é cortado de forma

retangular, mas o corte é irregular. As margens do tecido são marcadas por uma linha pontilhada. A costura é desordenada, com pontos de diferentes tamanhos, em direções diferentes, e a distância entre um ponto e outro não é simétrica. As margens inferiores têm linhas paralelas que indicam uma falta de preciosismo ou respeito aos padrões do bordado: o artista dizia que, ao chegar ao fim de uma linha, ele continuava a bordar paralelamente caso ainda restasse linha na agulha, em vez de simplesmente cortar a linha e finalizar o desenho. A palavra “traidor” também é bordada de forma irregular, com pontos assimétricos; a letra “D” é minúscula enquanto as outras são maiúsculas; a letra “A” não tem o risco no meio. O bordado e a costura são grosseiros, nada delicados. A palavra bordada, “traidor”, é acusatória, negativa, quase violenta.

Os cristais bordados no tecido, porém, vão balancear a obra. Transparentes, eles trazem uma ideia de leveza. São raros e valiosos, e por isso precisam de cuidado e de atenção – ou seja, podem ser considerados delicados. Eles contrastam com o bordado grosseiro, sem apuro, e a violência da palavra bordada, “traidor”. O próprio artista explica como a peça expõe uma dicotomia: “Trabalhei com cristais e com cera branca para dar uma característica sublime à traição” (LAGNADO, 1998, p. 124).

Os valores socialmente associados aos bordados são, portanto, essenciais na

construção de sentido das obras têxteis de Leonilson. Destacamos neste artigo dois aspectos: o uso de um suporte excluído do cânone artístico como expressão da própria exclusão, e a exploração de uma técnica socialmente associada às mulheres para demonstrar

uma inconformidade às normas sociais de gênero. Os bordados apresentam, então, uma arte criada a partir da exclusão. Eles convidam, assim, a uma reflexão sobre as formas de exclusão, sejam elas artísticas ou sociais.

Sobre a autora: Taís Moreira Oliveira é jornalista, tradutora e mestra em História da Arte pela École des Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris. Em suas pesquisas, trabalha com as relações entre arte têxtil e questões de gênero.

Referências:

LAGNADO, Lisette. *Leonilson: são tantas as verdades*, São Paulo, DBA, 1998.

MORINEAU, Camille. *Artistes femmes: de 1905 à nos jours*. Paris : Centre Georges Pompidou Service Commercial, 2010, 120 p.

NOCHLIN, Linda. Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes? Dans *Femmes, art et pouvoir*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993, p. 201-244.

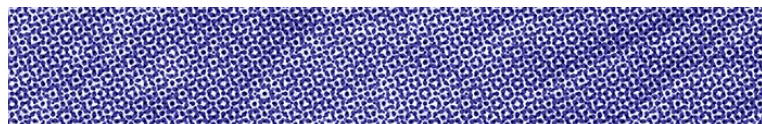
PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London; New York: I.B. Tauris, 2010, 336 p.

PEDROSA, Adriano. *Leonilson: Truth, fiction*. São Paulo: Cobogó, 2015.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. *Proa - Revista de Antropologia e Arte*, novembro 2010, vol. 1, no 2, p. 20.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. 1 setembro 2007, vol. 0, no 45, p. 87.





A EXCLUSÃO PELA FORMA: FORMALISMO, FEMINISMO E PROBLEMAS ESTÉTICOS

THE EXCLUSION BY FORM: FORMALISM, FEMINISM AND AESTHETIC PROBLEMS

Resumo: O presente ensaio aponta alguns dos principais argumentos utilizados pelo formalismo para a inclusão e exclusão de obras e artistas no cânone das artes, dando atenção à predileção pejorativa do feminino e seu universo simbólico como objeto de rechaço sistemático.

Palavras-chave: Formalismo; Exclusão; Feminismo; Estética

Abstract: *This essay points out some of the main arguments used by formalism for the inclusion and exclusion of works and artists in the canon of the arts, paying attention to the pejorative predilection of the feminine and its symbolic universe as an object of systematic rejection.*

Keywords: *Formalism; Exclusion; Feminism; Aesthetic*

O refinamento das práticas de exclusão no sistema das artes de agentes pertencentes a grupos sociais ditos de risco, como mulheres, negros e membros da comunidade LGBTQ, via argumentações de caráter estético, tem sido um *modus operandi* ao longo do período moderno e contemporâneo. Sob a égide de mutáveis e mesmo frágeis concepções de critérios de validação e consagração, como a qualidade da produção e a veracidade das intenções criadoras, assim como seu grau de aderência ao suposto núcleo “central”, “real” e “verdadeiro” da arte, sucede-se a emissão de julgamentos sobre sujeitos

e vocabulários que podem integrar, iconicamente, as narrativas oficiais do sistema artístico, ou mesmo a efetiva supressão de temas, signos e formas.

Partindo desse postulado, interessa-me nesse ensaio a investigação de um dos métodos mais recorrentes de análise e qualificação do fenômeno artístico da modernidade, e de seu uso político para a exclusão de certos itens no fenômeno das artes: o julgamento formalista. A partir de uma constatação do formalismo como método de exclusão do fenômeno artístico¹, intenciono aqui apontar as fragilidades desses argumentos no julgamento estético, e a predileção de

exclusão de uma arte com ênfase na denúncia, no escárnio e na ironia das ordens estruturantes do sistema das artes e das subjetivações de gênero, onde o uso de um vocabulário dito popular, simplório e feminino, enfrenta as normalizações estéticas.

O formalismo como método de análise, e como critério de validação da prática artística, ainda que tenha seu suposto ponto de origem na Paris impressionista do século XIX, com as reflexões de Maurice Denis (1870-1943) sobre a natureza do objeto artístico e experiência estética, e tenha sido corroborado por membros do grupo Bloomsbury como Clive Bell (1881-1964) e Roger Fry (1866-1934), teve sua “era de ouro” no período pós-guerra nos grandes centros urbano-culturais, principalmente nos Estados Unidos com as elaborações de Greenberg (1909-1994), e reverberou de modo peculiar na América Latina, por exemplo, a partir de meados da década de 1960, com os representantes locais sendo Rodrigo Naves (1955) e Ronaldo Brito (1949).

Ele se constitui, grosso modo, como a prática de análise de uma peça artística exclusivamente via os elementos passíveis de apreensão sensorial de modo independente, ou seja, no contato imediato, direto e unívoco com aquilo que pode ser visto ou ouvido sem a intermediação de outros elementos de interpretação, e sem consideração aos contextos de

produção ou fruição. Na concepção formalista de obra de arte, o fenômeno/objeto artístico existe independente dos atravessamentos temporais e sociais de sua contingência.

Para delimitar alguns tópicos, invoco aqui a assertiva de Maurice Denis, na abertura do ensaio “A Definição de Neo-Tradicionalismo”: “Lembre-se que uma pintura – antes de se tornar um cavalo de batalha, um nu feminino ou qualquer tipo de anedota – é essencialmente uma superfície plana coberta por cores arranjadas em certa ordem” (DENIS, 1890).

A definição clara e objetiva de Denis, que na verdade buscava asseverar sobre a questão da Natureza na arte, é pertinente para essa argumentação justamente por apontar o caráter matérico e estrutural dos elementos constituintes de uma obra pictórica, aspecto esse vital para a análise formalista. Roger Fry efetua o mesmo movimento de delimitação de categorias em ‘Um ensaio de estética’ (FRY, 2002, p. 67) ao apontar os “elementos emocionais da forma”, que são: ritmo de linha, massa, espaço, luz/sombra, cor e o que sintetizamos aqui como uma ‘perspectiva’ – um encontro entre massa e linha que, segundo o autor, talvez não se qualifique como elemento estruturante sensível, mas que é importante para a fruição.

As investidas funcionais de Fry abrem aqui flanco para a percepção

da forma como um conceito chave na verificação do objeto artístico e do jogo de inserção e exclusão do sistema das artes. Para Fry, a forma seria o encontro desses constituintes já citados, orquestrada por tensões sensíveis – afinal, a forma é objeto de transmissão significativa – é verbo e vocábulo.

Previamente para Clive Bell, apontado como um dos referenciais da teoria formalista, forma é um conceito que possui diferentes categorias, justamente por sua capacidade de diferenciar objetos artísticos de mundanos, ou seja, Bell está mais preocupado com a função da forma do que com sua estrutura constituinte, e, a fim de especificar a função social que um determinado conjunto de formas pode exercer no âmbito contingencial, ele elabora a concepção de “forma significativa”, a fim de apontar a existência de conjuntos de formas capazes de ativar sensivelmente o fruidor.

[...] quando falo de forma significativa, refiro-me a uma combinação de linhas e cores... que me emociona esteticamente (BELL, 2009, p. 25).

Tem de haver uma determinada propriedade sem a qual uma obra de arte não existe[...] são[...] as linhas e cores combinadas de um modo particular,

certas formas e relações de formas, que suscitam as emoções estéticas. A estas relações e combinações de linhas e cores, a estas formas esteticamente tocantes, chamo “Forma Significante”; e a “Forma Significante” é a tal propriedade comum a todas as obras de arte visual (BELL, 2009, p. 23).

Da significância da forma, Bell

prosegue para a constatação de uma forma em estado de pureza de funções, a ponto de que sua condição de transmissor de afetos constitui tal conjunto como uma unidade em si, deixando claro nessa argumentação seu referencial kantiano da concepção artística, sintetizado na seguinte frase: *Ver objetos como formas puras é vê-los como fins em si mesmos* (BELL, 2009, p. 46).

É a partir então desse tipo de

mobilização específica do referencial kantiano da natureza da arte e seus objetos que recai uma série de estratégias aos quais, sob a justificativa de delimitação e defesa da especificidade do campo artístico, sucedem julgamentos e emissões de valores que refletem problemáticas de gênero, raça e classe, evidenciando justamente o axioma contrário emitido por Bell, Fry e alguns de seus colegas e simpatizantes posteriores: as formas não são puras, mas estão implicadas em um jogo vocabular de significâncias

que são resultado e extensão de valores sociais, como bem aponta Angela Leighton (1954): “A forma, que parece auto-suficiente e autodefinida, é inquieta, tendenciosa, um substantivo à espera de seus objetos” (LEIGHTON, 2007, p. 1).

No entanto, uma miríade de autores utilizara o bastião da pureza e especificidade da arte como delimitação de território e evidente exclusão de produções que tencionavam os limites e estruturas tradicionais do campo – e talvez o mais significativo nessa posição de guardião dos valores artísticos ditos puros seja Clement Greenberg em seu auge de criticidade. Greenberg, ainda que bastante valorizado por sua defesa do expressionismo abstrato americano, é também sujeito detentor de inúmeras polêmicas estéticas e políticas, que seguem do auxílio à agenda colonizadora americana da Guerra Fria até o uso apressado e superficial do arcabouço kantiano a fim de validar gostos pessoais e consolidar parceiros artísticos. Ao defender publicamente uma hegemonia da forma sobre o tema, principalmente no âmbito do moderno, o crítico estabeleceu um protocolo de análise no qual tópicos de caráter social e crítico não encontravam validação estética e, portanto, não pertenciam ao universo das artes. Em seu ensaio de debut na revista *Partisan Review*, o próprio afirma veementemente:

[...] a vanguarda viu a necessidade de escapar das ideias, que infectavam as artes com a lutas ideológicas da sociedade... Isso significava uma ênfase nova e maior na forma, e também envolvia a afirmação das artes como vocações, disciplinas e ofícios independentes, absolutamente autônomos e com direito a respeitar por si mesmos, e não apenas como receptáculos de comunicação. Era o sinal de uma revolta contra o domínio da literatura, que era o assunto mais opressivo (GREENBERG, 1940, p. 296).

As assertivas imperativas de Greenberg que tanto auxiliaram na ascensão de artistas ditos hoje como incontornáveis da história da arte serviram também como ardil para outros críticos a fim de excluir e desqualificar produções as quais acreditavam não válidas para adentrar o hall sagrado das artes – e coincidentemente, as adjetivações ligadas culturalmente ao feminino eram utilizadas de modo pejorativo. Vejamos aqui como exemplo breve a narrativa da artista americana Grace Hartigan (1922-2008), a qual “recorda em seu diário que [...] Greenberg disse a ela que mulheres pintoras eram ‘fáceis de se satisfazer’ e que fariam pinturas com um certo ‘verniz’” (BOXER, 2006).

A “facilidade de satisfação” e o dito “verniz” apontados no julgamento de Greenberg são parte de uma prática disseminada de desvalorização da produção de mulheres artistas – ou de qualquer arte com ênfase política – por parte dos defensores da metodologia formalista de análise.

Em âmbito nacional, podemos apontar o ensaio de Rodrigo Naves “A dificuldade de forma e a forma difícil”, no qual o crítico, na ânsia de delimitar critérios de qualificação para a arte brasileira, faz uso de adjetivos do universo feminino para indicar qual artista produz “bem” ou “mal” (NAVES, 2005). Ao comparar a arte moderna nacional com a estrangeira, para ele somos “tímidos”, “morosos”, “renitentes”, “relutantes”, “doces”, “singelos”, “retraídos”; a Tarsila cubista é “caseira como um gato de estimação” (NAVES, 2011, p. 21), e Mira Schendel muitas vezes tem “falta de desenvoltura” (NAVES, 2011, p. 33). Já Britto, comprometido com um formalismo analítico menos bélico e atento aos compromissos matéricos dos artistas, independente do gênero, “escorrega” ao afirmar que os ultrapassados salões de arte são como “casa da tia”, as gravuras de Pape são “tímidas” se comparadas a outras ações minimalistas, e a relação morandiana de Gabriela Machado com seus objetos de representação é “amorosa”.

Os exemplos breves apontados até aqui evidenciam a relação nociva estabelecida entre a metodologia de análise formalista com produções artísticas efetuadas por sujeitos distantes do ideal masculino e branco de criador, ou com trabalhos de caráter político. No caso das peças com ênfase feminista, as críticas adquirem um caráter mais ácido devido aos tópicos de enfrentamento das artistas – muitas vezes até esquecem a criteriosa análise da forma e recaem em uma ofensiva moral tresloucada. Devido à brevidade desse ensaio, trago aqui um exemplo recente: a receptiva de um colunista “crítico da cultura” que tenta apontar a falência de ações representativas no sistema das artes, focando como ponto de torção as ações do grupo Guerrilla Girls quando em São Paulo. Os termos utilizados, que seguem de “porcaria” para “patéticas”, têm como ápice de uma tentativa analítica formal a seguinte sentença: “Os cartazes das Guerrilla Girls não valem grande coisa nem no mundo da propaganda ideológica: todos no mesmo amarelo monótono...” (TEIXEIRA, 2020).

Na falta de argumentos ético-políticos para críticas, atentam-se à mutabilidade da qualidade e suas formas.

¹ Devido à brevidade imperativa desse ensaio, me abstenho em discutir as diferenças desse formalismo determinista em relação à Teoria da Pura Visibilidade, ao formalismo russo e à recuperação metodológica de Yves-Alain Bois

Sobre a autora: Talita Trizoli é pós-doutoranda no IEB-USP, pesquisadora e curadora. Sua pesquisa aborda feminismos, questões éticas na arte, historiografia e crítica de arte no Brasil, sendo referência na área.

Referências:

BELL, Clive. *Arte. Tradução de Rita Canas Mendes*. Lisboa: edições texto & grafia, 2009.

BOXER, Sarah. *An Era for Women Artists?*, 2006. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2016/12/move-over-michelangelo/505826/>. Acesso em: 10 mar 2019.

DENIS, Maurice. *A definition of Neo-Traditionalism*, 1890. Disponível em: <http://www.peterbrooke.org/art-and-religion/>. Acesso em: 10 dez 2019.

FRY, Roger. Um ensaio de estética. In: _____. *Visão e forma*. Tradução de Claudio Marcondes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GREENBERG, Clement. Towards a newer Laocoon. In: *Partisan Review* 7, Julho-agosto, New York, 1940.

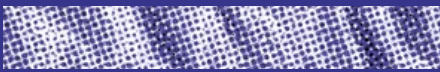
LEIGHTON, Angela. *On Form: Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

NAVES, Rodrigo. A dificuldade de forma e a forma difícil. In: _____. *A forma difícil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TEIXEIRA: Jerônimo. *Bem-vindo ao Museu das Reparações Étnicas, Sociais e de Gênero*, 2020. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/intervencao/bem-vindo-ao-museu-das-reparacoes-etnicas-sociais-e-de-genero/>. Acesso em: 18 jan 2020.



5



ATIVISMOS DA IMAGEM. AÇÕES DENTRO E FORA DO MUSEU: INTERVENÇÕES URBANAS, PÔSTERES, ESTÊNCIS, ENTREVISTAS, TECIDOS E BANDEIRAS.

Activismos de la imagen. Acciones dentro y fuera del museo: Intervenciones urbanas: posters, stencils, encuestas, pañuelos, banderas.

Activism of the image. Actions inside and outside the museum: Urban interventions: posters, stencils, graffiti, handkerchiefs and flags.

Alejandra Gorráez Puga 212

Las potencias de la risa colectiva. Reflexiones mínimas respecto a la lectura performática de "12 TIPS INTERGALÁCTICOS para lidiar con una persona de su colectivo que es unx agresorx sexual" de INVASORIX

The potencies of collective laughter. Minimum reflections regarding the performatic reading of INVASORIX's "12 INTERGALACTIC TIPS to deal with a person of your group that is a sexual aggressor"

Alice Morin 219

The emergence of an editorial counter-canon in the underground press: redefining magazines' social and visual normativity, from the 1960s-1970s on

O surgimento de um "contracânone" editorial na imprensa clandestina: redefinindo a normatividade social e visual das revistas das décadas de 1960 a 1970

Amethyst Rey Beaver 227

Laugh until you cry: humor and activism in contemporary feminist art

Rir até chorar: humor e ativismo na arte contemporânea feminista

Anelise Valls Alvarez 233

Sobre as representações e estratégias do corpo da mulher, dos anos 1970 aos dias de hoje na arte chilena

On representations and strategies of the woman's body, from the 1970s to now in chilean art

Carla Spinoza Torrico 239

Niña Roja: la investigación como obra y la obra como investigación

Niña Roja (Red Girl): research as a work and work as research

Christine Gryscek 244

Pola Weiss: ativismo estético feminista na videoarte mexicana

Pola Weiss: feminist aesthetic activism in Mexican video art

Coletivo Vozes Agudas 249

Vozes Agudas - Um coletivo de intervenções e proposições feministas no circuito das artes

Vozes Agudas - A feminist collective of interventions and propositions in the arts circuit

Émilie Blanc 255

"Don't call me sweetheart": feminist posters from northern California (1970s)

"No me llames cariño": carteles feministas del norte de California (años 70)

Gabriela Traple Wiczorek 262

Nos queremos vivas — três estudos de caso sobre arte e violência de gênero na América Latina

Nos queremos vivas — three case studies on art and gender violence in Latin America

Jacqueline Witkowski 269

Expanded threads: art between text and textile in Brazil and Chile

Fios expandidos: arte entre o texto e o têxtil no Brasil e Chile

Izis Abreu e Lívia Koeche 276

Projeto curatorial Da Quitanda ao Partido Alto

Curatorial project From Quitanda to Partido Alto

Laura Gutiérrez 282

Fugitivas del desierto y Mujeres Públicas: ironía y experiencia lesbica-feminista en el activismo artístico de los 2000 en Argentina

Fugitivas del desierto and Mujeres Públicas: irony and lesbian-feminist experience in Argentinian artistic activism of the 2000s

Memoria Gráfica Estudio (Amalia Alvarez y Sebastián Podbersich) 289

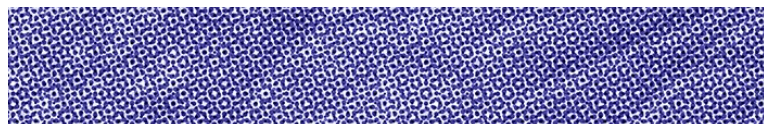
Matriz expandida. Un medio hacia la conquista de derechos.

Expanded matrix. A means towards the conquest of rights.

Ricardo Henrique Ayres Alves 296

A intervenção performática do coletivo Rasgo na abertura da exposição Queermuseu: uma ação contra a abordagem frágil da diferença

The performative intervention of the collective Rasgo at the opening of the exhibition Queermuseu: an action against the fragile approach to difference



LAS POTENCIAS DE LA RISA COLECTIVA. REFLEXIONES MÍNIMAS RESPECTO A LA LECTURA PERFORMÁTICA DE “12 TIPS INTERGALÁCTICOS PARA LIDIAR CON UNA PERSONA DE SU COLECTIVO QUE ES UNX AGRESORX SEXUAL” DE INVASORIX.

THE POTENCIES OF COLLECTIVE LAUGHTER. MINIMUM REFLECTIONS REGARDING THE PERFORMATIC READING OF INVASORIX’S “12 INTERGALACTIC TIPS TO DEAL WITH A PERSON OF YOUR GROUP THAT IS A SEXUAL AGGRESSOR”.

Resumen: El presente texto propone una lectura performática de los “12 TIPS INTERGALÁCTICOS” elaborados por el grupo de arte feminista/cuir INVASORIX desde la experiencia de la risa colectiva. Pensada ésta como una afección que incrementa las potencias de vida y que está dotada de potencia para detonar acción transformadora; que opera como estrategia de sanación y supervivencia frente a las experiencias de violencia y abuso sexual en el contexto de violencia machista y feminicida en el campo artístico de la Ciudad de México.

Palabras clave: Humor feminista; Prácticas de arte feminista en México; Risa colectiva; Risa feminista; Transformación.

Abstract: *The present text reflects about the performatic reading of the “12 TIPS INTERGALÁCTICOS” elaborated by the feminist/cuir art group INVASORIX from the perspective of a collective laughter experience. Experience that I propose to think as an affection that increases vital potencies and that it’s filled with the potency to trigger transformative action, and functions as a strategy for healing and survival against experiences of violence and sexual abuse in the context of macho and femicidal violence in Mexico City’s artistic field.*

Keywords: *Feminist humor; Feminist art practices in México; Collective laughter; Feminist laughter; Transformation.*

Polvo de Gallina Negra (PGN) fue un grupo de arte feminista fundado por las artistas visuales no-objetuales Maris Bustamante (1949) y Mónica Mayer (1954) en 1983 (MAYER, 2007), fue el primer grupo de esta naturaleza en México (ANTIVILO, 2015). A lo largo de diez años, trabajaron realizando manifestaciones, exposiciones, conferencias performáticas, textos, intervenciones en medios de comunicación, performance, curaduría y arte correo (BUSTAMANTE, 2009).

La primera performance de Polvo de Gallina Negra fue *El respeto al derecho al cuerpo ajeno es la paz*, realizada en una manifestación feminista en contra la violencia ejercida hacia las mujeres que tuvo lugar en octubre de 1983 en el Hemiciclo a Juárez, en la Ciudad de México. Vestidas con trajes de brujas y alrededor de una olla, Mayer y Bustamante prepararon una pócima para hacer mal de ojo a los violadores y repartieron al público el menjurje en sobrecitos (VILLEGAS, 2006, p. 49).

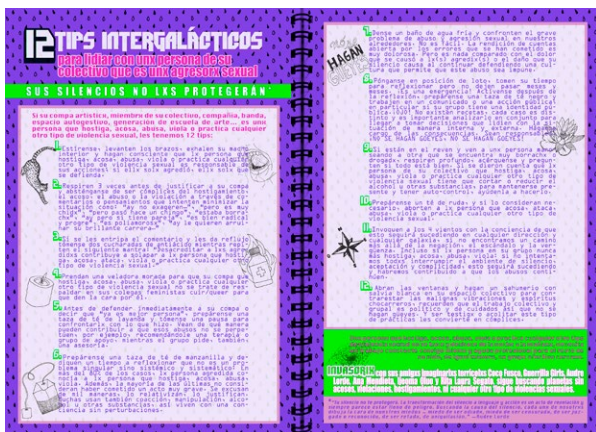
Fue la primera vez que en México, desde las prácticas artísticas feminista, se hizo uso del humor y de estrategias de sanación y magia para generar una crítica y una respuesta a la violencia contra las mujeres.

30 años después, en 2013, también en la Ciudad de México, se formó INVASORIX: "un grupo de trabajo feminista queer/cuir que elabora canciones, videoclips publicaciones DIY, lecturas de tarot y presentaciones

performáticas" (INVASORIX). Si bien, el grupo ha cambiado, actualmente, está conformado por las artistas visuales Nina Hoechtl (1978), Liz Misterio (1985), Unx Pardo Ibarra (1986), Naomi Rincón-Gallardo (1979) y Nabil Yanai Salazar Sánchez (1991).

La pieza en la que se centra este texto, es la lectura performática que se hizo el cuatro de abril de 2019 a los 12 TIPS INTERGALÁCTICOS que INVASORIX trabajaba desde noviembre de 2017, a propósito de denuncias públicas que se hicieron a personas de la comunidad artística de la Ciudad de México y la reacción de los colectivos de arte respecto a ellas. El cartel fue dado a conocer por diferentes vías digitales, como Facebook, Tumblr, Issu y la Revista Hysteria!. En 2019, dicho trabajo se reactivó gracias a una exposición llamada Callejeras y revoltosas. *5 años de artivismo feminista-cuir en la Ciudad de México*, curada por Liz Misterio, que tuvo lugar en el Centro Cultural Border de febrero a abril de ese año. Se imprimieron carteles y se pusieron a disposición de lxs visitantes para que pudieran darle el uso que desearan.

En dicho cartel, lxs INVASORIX plantean una serie de estrategias para que diversas colectividades lidien con unx agresorx sexual o una persona que ejecute cualquier tipo de violencia sexual, específicamente desde su contexto inmediato, que es el campo de las artes visuales de la capital mexicana.



Cartel formato electrónico 12 TIPS INTERGALÁCTICOS. Fuente: Hysteria!, ([201-], online)

El cartel incluye intervenciones

en dibujo que tienen que ver con cada uno de los tips así como la presentación de los mismos, se explicita el posicionamiento político del colectivo, y hacen alusión a sus amigxs imaginarixs terrícolxs Coco Fusco, Guerrilla Girls, Audre Lorde, Ana Mendieta, Ijeoma Oluo y Rita Laura Segato para continuar en la búsqueda de “planetas sin acosos, violaciones, hostigamientos, ni cualquier otro tipo de violencias sexuales” y finalizan con una cita de Audre Lorde, otra de lxs amigxs imaginarixs de lxs INVASORIX:

Tu silencio no te protegerá. La transformación del silencio a lenguaje y acción es un acto de revelación y siempre parece estar lleno de peligro. Buscando la causa del silencio, cada unx de nosotrxs dibuja la cara de nuestros miedos – miedo de ser odiadx, miedo de ser censuradx, de ser juzgadx o reconocidx, de

ser retardx, de aniquilación (LORDE, 2007, p. 41-42).

La propuesta de INVASORIX es la de la sanación individual y colectiva, así como de la toma de responsabilidad afectiva para poder transitar procesos de violencia a través de estrategias rituales y de sanación puesto que, como dice en el cartel, una persona que practica cualquier tipo de violencia sexual “no se hace y deshace de la noche a la mañana, necesita un trabajo constante consigo mismx y ayuda profesional para el resto de su vida, de igual manera, su grupo afectivo cercano”.

Explicito que la lectura performática de los 12 TIPS sucedida en la clausura de *Callejeras y revoltosas* me interesa porque considero que, al igual que lo hizo PGN al traer estrategias rituales y de sanación a la práctica artística para así generar estrategias de vida y de supervivencia frente a contextos de violencia misógina, INVASORIX lo hace en el siglo XXI frente a entornos de una violencia exacerbada hacia las mujeres en el México feminicida, y hacerlo desde ahí es ya un desplazamiento de los referentes típicos de las prácticas artísticas que puede generar transformaciones en dicho sistema. Más aún, porque puedo pensar ambas prácticas desde el humor y la risa.

A partir de mi proceso de investigación doctoral, planteo el humor como un desplazamiento psíquico que puede producir risa,

como una afición que incrementa las potencias de vida y más aún, incrementa las potencias de acción transformadora. Noción que desarrollo a partir de Morreall, Spinoza y desde la información que se tiene actualmente de los usos del humor y la risa en la antigüedad mesoamericana y occidental.

En la lectura performática, lxs

INVASORIX generaron todo un espacio de posibilidad para poder llevar a cabo ese ritual de sanación y, por lo tanto, de transformación, desde la colectividad, el goce y la risa colectiva. Cabe mencionar que yo experimenté dicho ritual, tanto por tener un vínculo afectivo con el grupo como por mi interés en analizar e historiar prácticas de arte feminista, y es precisamente por mi experiencia de risa y goce acompañada de la risa de las/xs/ os demás participantes, que puedo pensarlo a partir de las potencias transformadoras de la risa colectiva.

Dispusieron una mesa en la que se encontraban los objetos necesarios para la experiencia, como tés, velas, salvia y agua; para así, enfrentarnos a la necesidad de trabajar nuestras sombras tanto a nivel colectivo como a nivel individual.

Abrieron la experiencia a las personas que asistieron a la clausura y rápidamente se formó un grupo de participantes para llevar a cabo el ritual. La operación fue simple pero potente, se leyó cada tip y se efectuaron las

acciones sugeridas en cada uno.

Los tips comienzan con estrategias

de tipo corporal y de disciplina espiritual como movimientos físicos para propiciar relajación, respiración, ingesta de remedios y repetición de mantras. Se inicia con la expulsión del macho interior y el entendimiento de la responsabilidad individual de la persona que comete abuso. Sugieren un momento de pausa para evitar la justificación. Recomiendan la toma de antiácido en caso de que se experimente una emoción de fuego y la repetición de un mantra que explicita las implicaciones de solapar a nuestrxs amiguxs abusadores, puesto que esto contribuye a la repetición de estas prácticas. Nos estiramos, respiramos pausadamente, algunas personas ingirieron el antiácido y repetimos colectivamente el mantra inventado por lxs INVASORIX.

En el cuarto tip, nos invitan a prender una vela como metáfora de entendimiento/lucidez en la persona que ha ejercido las violencias para que no se intente respaldar en sus amigxs feministas-cuir. Prendimos velas moradas, color que alude a la transmutación/transformación.

En el quinto y sexto tips, nos proponen ingerir té de lavanda y manzanilla, aludiendo a saberes de herbolaria, para detonar la reflexión en tanto entender la necesidad de pasar por procesos terapéuticos, tanto de la persona que agredió

como del colectivo, así como evitar el autoengaño y entender que es un problema sistémico. Bebimos una taza de cada té.

El séptimo tip apela a un dicho de la cultura popular mexicana que es “me cayó como un balde de agua fría” y que condensa el proceso de darse cuenta de manera repentina y brusca de algo que no nos gusta, pero que es necesario confrontar. Es una metaforización del shock y se propone que el cuerpo pase por esa experiencia. Dentro del espacio expositivo, nos mojamos la cabeza con agua fría.

El octavo tip aconseja ponerse en posición de loto y tomarse un tiempo para reflexionar, pero insta a que dicho proceso no se tarde demasiado, que no se convierta en una forma de evasión del problema. Nos sentamos en esa postura, reflexioné brevemente respecto a la necesidad de no evadir la intervención y la acción en nuestra existencia.



Imagen tomada de la página de Facebook del Centro Cultural Border. Fotógrafo: Omar Guevara. Fuente: Centro..., (2019, online).

El tip nueve alude a la acción directa si es que somos testigos de un abuso.

En el tip diez se regresa a los saberes ancestrales mesoamericanos y se rescata específicamente un saber abortivo, que es tomar té de ruda para, si es necesario, abortar a la persona que ha violentado. Tomamos té de ruda.

En el tip once se receta invocar a los cuatro vientos, alusión a cosmogonías mesoamericanas, con conciencia de que esto seguirá sucediendo si no encontramos un camino más allá de la negación. Una vez más apelan a la necesidad de sanación colectiva. Invocamos a los cuatro rumbos.

El tip doce indica abrir las ventanas y hacer sahumero con salvia blanca, alusión a prácticas de nativos norteamericanos, para alejar las energías negativas y para recordar que el trabajo de sanación colectivo es político y es urgente llevarlo a cabo. Quemamos salvia y nos limpiamos.

La lectura finalizó con lxs INVASORIX, que ya portaban muchos ojos en el cuerpo, poniéndonos también stickers de ojos a nosotrxs como una marca de la experiencia vivida, de la mutación propiciada por la reflexión que el ritual propone, y de la urgencia de llevar al cuerpo la necesidad de estar atentas y detonar la transformación en nuestros contextos específicos.

En la imagen puede verse que, si bien se estaba explorando un tema sumamente complejo y doloroso, fue a partir de la risa y de la colectividad que se pudo generar una actitud de disposición para experimentar mínimamente un proceso que puede llegar a ser tan complicado como es el lidiar con nuestras violencias y las de nuestras personas queridas.

Para finalizar, me interesa resaltar el hecho de que hacen uso de saberes que se escapan de la episteme moderna, muestra de ello es la recuperación de saberes ancestrales mesoamericanos, con la finalidad de intervenir nuestras existencias para transformarlas. Gesto que adquiere suma potencia frente a un gobierno que en México simula un respeto a las formas y tradiciones de los pueblos indígenas,² a la vez que continúa con proyectos extractivistas que ponen en peligro la vida de los mismos. Por ende, esta es una práctica artística/ creativa que, a partir de la reflexión, la experiencia del ritual y la presencia, intenta intervenir las formas de ser, estar y existir en presentes sumamente

complejos, ya que lo que plantean los 12 TIPS es una posibilidad de mejorar, transformar, las respuestas frente a las denuncias hechas a nuestrxs compañerxs de trabajo, a nuestros afectos, y, en última instancia, el sanar la violencia juntix. Es entender que la violencia habita dentro de todxs, pues crecimos dentro de este sistema necrocapitalista heteropatriarcal y colonial, y que es urgente asumirlo y buscar maneras de gestionarlo colectivamente, desde el goce y la vitalidad, para dejar de reproducir conductas que nos dañan a nosotrxs y a lxs que nos rodean.

¹ Cita ensamblada a partir de tres diferentes fragmentos del texto "The transformation of silence into language and action" presentado por Audre Lorde en el "Lesbian and Literature Panel" de la Modern Language Association en 1977. Publicado también en *The Cancers Journals* (1980) y *Sister Outsider* (1984).

² Al respecto, véase: "¿Es AMLO el mejor artista de performance en los últimos tiempos?" de Josué Ulises Cruz Casillas, disponible en: <http://revistalevadura.mx/2019/01/20/amlo-mejor-artista-performance-en-los-ultimos-tiempos/?fbclid=IwAR0JEYyfHDFT5Z8a28ln4LIJ0DBv6Kr-k17niYvZHQckYn2ZiqHljZwy5G8>. Acceso en 15 jun 2020.

Sobre la autora: Feminista y practicante no-objetual. Doctoranda en el Posgrado de Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Forma parte del Laboratorio Curatorial Feminista (2017 a la fecha).

Referencias:

ANTIVILO Peña, Julia. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista latinoamericano*. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2015.

BUSTAMANTE, Maris. *Grupo Polvo de Gallina Negra 1983-1993*. Artes e Historia México. 3 de marzo 2009, última modificación 2013. Disponible en: <https://web.archive.org/web/20150926141729/http://www.arts-history.mx/blog/index.php/component/k2/item/564-grupo-polvo-de-gallina-negra-1983-1993>. Acceso en: 15 jun 2020.

CENTRO Cultural Border. *Centro Cultural Border*, 2019. Disponible en: <https://www.facebook.com/CentroCulturalBorder/photos/a.2229565463769208/2229566330435788/?type=3&theater>. Acceso en: 15 jun 2020.

HYSTERIA!. *12 TIPS INTERGALÁCTICOS para lidiar con una persona de su colectivo que es una agresora sexual*, [201-]. Disponible en: <https://hysteria.mx/12-tips-intergalacticos-para-lidiar-con-una-persona-de-su-colectivo-que-es-una-agresora-sexual/#prettyPhoto>. Acceso en: 15 jun 2020.

INVASORIX. *Invasorix somos / About*. Tumblr. Disponible en: <https://invasorix.tumblr.com/about>. Acceso en: 15 jun 2020.

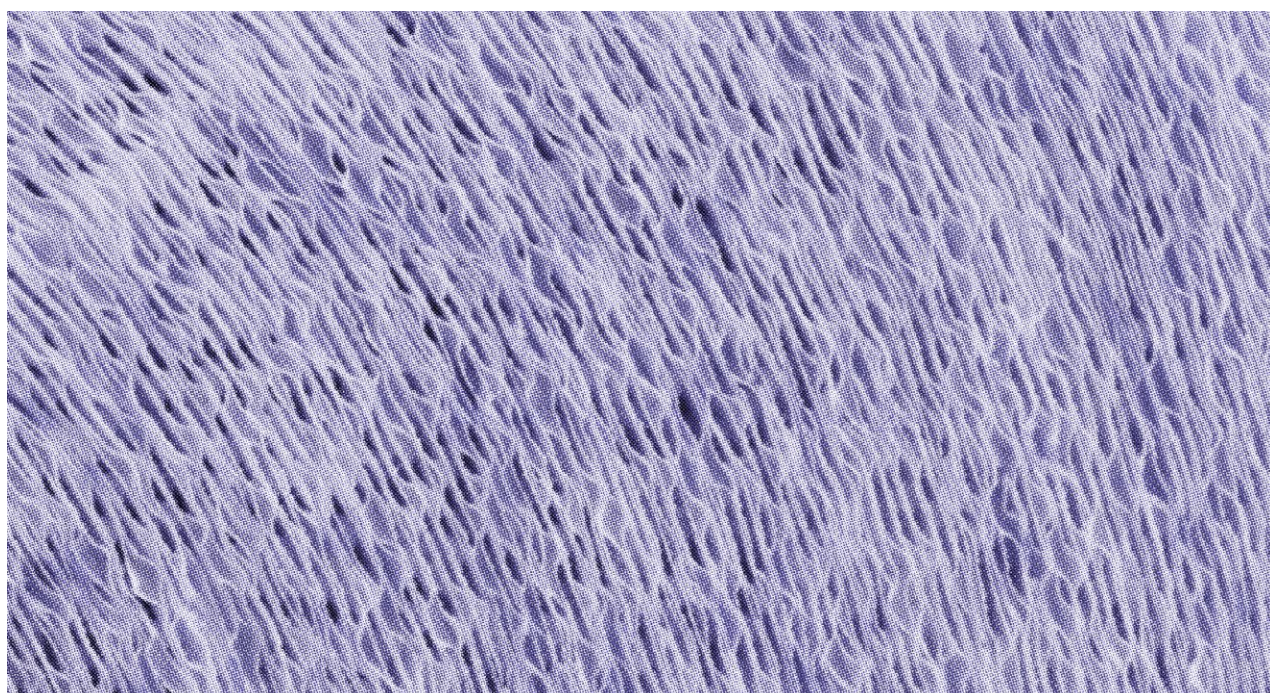
LORDE, Audre. *Sister Outsider: Essays & Speeches*. Berkeley: Crossing Press, 2007.

MAYER, Mónica. De la vida y el arte como feminista. In: Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz (compiladoras). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, PUEG UNAM, FONCA, Curare, 2007.

MORREAL, John (ed.). *The Philosophy of laughter and humor*. Estados Unidos: State University of New York Press, 1987.

SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Introducción, traducción y notas de Vidal Peña. Madrid: Editora Nacional, 1980.

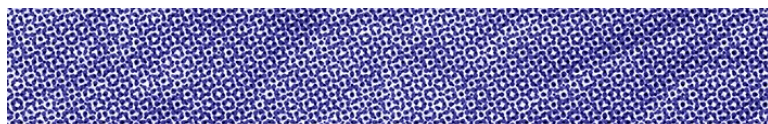
VILLEGAS Morales, Gladys. Los grupos de arte feminista en México. *La palabra y el hombre*. Universidad Veracruzana. Enero – Marzo. 2006. p.45-57. Disponible en: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/192/2006137P45.pdf;jsessionid=08CA93DB63256E30E17B8929627D9DD6?sequence=2>. Acceso en: 15 jun 2020.





**Alice
Morin**

alice.p.morin@gmail.com



THE EMERGENCE OF AN EDITORIAL COUNTER-CANON IN THE UNDERGROUND PRESS: REDEFINING MAGAZINES' SOCIAL AND VISUAL NORMATIVITY, FROM THE 1960S-1970S ON

O SURGIMENTO DE UM "CONTRACÂNONE" EDITORIAL NA IMPRENSA CLANDESTINA: REDEFININDO A NORMATIVIDADE SOCIAL E VISUAL DAS REVISTAS DAS DÉCADAS DE 1960 A 1970

Abstract: This paper is interested in observing the emergence, in the 1960s and 1970s, of an editorial visual "counter-canon" in the feminist and countercultural publications *Ms.*, *Rags* and *Nova*. All participating in the buoyant underground magazine scene of the time, their challenging of the canon in women's representations opened up alternative gender models but also, importantly, experimental aesthetics and innovative ways to address readers. The formation of their imagery is observed here against the backdrop of the dominant mainstream press, which represented a visual basis to be questioned, diverted or subverted: their relationship was reciprocal and in flux. While short-lived, such counter-canons thus proved influential in redefining a mainstream media canon, which subsisted but shifted.

Keywords: Magazines; Counterculture; Underground press; Popular culture

Resumo: Este artigo investiga a emergência, nas décadas de 1960 e 1970, de um "contracânone" editorial em publicações feministas e da contracultura como *Ms.*, *Rags* and *Nova*. Participantes da fluída cena das revistas underground, estas publicações desafiaram o cânone da representação das mulheres, abrindo-se para novos modelos gêneros alternativos e inovando na estética e na maneira de se direcionar ao público. A formação desse imaginário é analisada em oposição à representação visual da publicidade dominante, cujas bases foram questionadas, divergidas e subvertidas: sua relação foi recíproca e fluída. Embora de curto prazo, tais "contracânone" influenciaram na redefinição de um cânone midiático, que permaneceu, porém modificou-se.

Palavras-chave: Revistas; Contra-cultura; Imprensa underground; Cultura popular

The women's press, defining and perpetuating a feminine canon

The magazine industry, predicated on durability, promotes an unreachable canon, fuelling desirability. As major producers and disseminators of

such normative feminine canon (MCCRACKEN, 1992; RABINE, 1994; RADNER, 2000), mainstream women's and fashion magazines faced, from the 1960s on, an editorial landscape shaped an emerging stream of underground publications.¹

This very emergence underlined the failure of mainstream magazines to meet contemporaneous challenges, consistently adapting their narrow canon to sociocultural upheavals.

While the passivity of magazines' readership has been rebutted (BEETHAM, 2006; RITCHIE *ET AL.*, 2016), such productions prove influential on society at large: "the media create as much as reflect reality, and their process of 'selection and interpretation' is historically significant" (KITCH, 2001, p. 3). This paper argues that underground magazines entered into a negotiation with dominant media canon(s), attempting critical intervention on representations in the editorial space, and in the larger cultural space they participated in.

However, the underground, often countercultural publications which successfully crafted impactful counter-canons are not so detached from the mainstream press industry as it first appears.

Producing underground magazines: a mainstream affair?

Activists have held ambivalent positions regarding the mainstream press; one response to established media's shortcomings was to create their own media platforms (MENDES, 2011; DOW, 2014). In that regard, magazines such as *Ms.*, *Rags* and

Nova answered the call of social and countercultural movements to make their ideas visible, thus actionable, in public and private spheres.

Though heterogeneous, all such underground magazines appear to unsettle major cornerstones of the mainstream press: a monophonic editorial voice, a consensual world-view, an apparently apolitical consumerism... To do so, they had to (productively) rethink the traditional frames of the magazine industry at an organizational level, and, subsequently, in the images produced. But interestingly, many figures of the underground magazine scene had a background working in the mainstream press — before and after getting involved in independent ventures.²

Ms. magazine was founded in 1971 by Gloria Steinem and Dorothy Pittman Hughes, explicitly aiming to offer women alternative media models — traditional ones being regarded as oppressive, sub-sufficient. Many founding members and editors of *Ms.* (Steinem, Letty Cottin Pogrebin, Mary Thom, Jane O'Reilly...) were both activists and established journalists collaborating with mainstream titles. *Ms.*' two main objectives — providing quality journalism to a female readership and banning degrading imagery of women — offered an answer to political and cultural concerns, but also a business opportunity, afforded

by the rise of new audiences. Thus, *Ms.* was structured in a «classical» way and depended on subscriptions and advertising; a circumscribed frame making its task all the harder.

Rags represented the quintessential underground, countercultural publication. Few academic studies exist on *Rags*, whose history remains little known — the full run of its 13 issues (1970-1971) being hard to access. Most sources available are testimonies of its former editors, interviewed... in today's mainstream press. For John McMillian, the artisanal quality and limited circulation of the late 1960s zines and underground titles did not prevent them from gaining considerable cultural traction, through the small but dense networks interconnecting them (MCMILLIAN, 2011). In *Rags'* case, its network also included mainstream magazines, such as *Rolling Stones* (*Rags* sometimes positioned itself as its fashion countercultural counterpart), but also *Harper's Bazaar*. *Rags'* editor Baron Wolman was an *RS* veteran (ALLWOOD, 2015); editor Mary Peacock had worked at *HB* — she later went on to *Ms.* However, *Rags* explicitly despised mainstream culture, as well as the fashion and press industries. Although a fashion publication, it nonetheless managed to sustain a militant, political approach to clothing, coherent with its stance on consumerism and resulting in a strong, unique visual aesthetics.

Nova launched in 1965 in the UK. Owned by the major British conglomerate George Newnes, *Nova* nevertheless maintained its ambition to be «A new kind of magazine for the new kind of woman» until the early 1970s. Its political commitment rapidly distinguished the magazine, claiming to be “the anti-Vogue”: smarter and less detached from the everyday woman's life (BEARD, 2002, p. 30).

Editorial strategies, without or against the canon?

Despite (or because of) these connections, all three magazines produced images efficiently offering counter-canons. What (visual) strategies did they develop to avoid feeding the canon? An analysis of past issues' contents seems to indicate that offering an alternative entailed turning to other sources, subverting traditional codes, and/or humorously embracing them.

Ms. was acutely conscious of the power of the image, and invested considerable effort in its visuals. Bea Feitler — famed art director and former head of *Harper's Bazaar's* art department — was editorial director from 1972 to 1974. Her personal papers show the attention she dedicated both to layout and photographs. Striking, witty and questioning images were created to accompany trenchant articles.³

However, these documents also reveal the main source of inspiration for *Ms.*' visual style as the news' press, and "serious" magazines (*Ms.* was striving to gain journalistic legitimacy). This prevented *Ms.* from developing a distinctive imagery and a cohesive counter-canon; instead, images within the magazine remained illustrative. Besides, they formed one element amongst many, rather than a core vector around which its editorial discourse was structured. *Ms.* thereby embodied the tensions at play in the women's movement, and its weariness towards the press and its images.

***Ms.*' dependence on advertising** revenues further hindered its goal to detach itself from traditional representations, and Gloria Steinem's personal papers attest to her constant negotiations with advertisers (STEINEM PAPERS, boxes 87-90). Soon enough, as studies have shown (FERGUSON; KRESHEL; TINKHAM, 1990, BUSBY; LEICHTY, 1993), visual cooptation crept through the ads section, and gradually extended to editorial content. The magazine thus illustrates the difficulties in matching an editorial voice with a visual counter-canon, even though it produced isolated innovative images; and further, the impossibility to sustainably sustain a counter-canon.

***Rags*' 8th issue (January 1971)** exemplifies its editorial strategies and relationship to images. Its content is a mix of "news from the hippie

community" (artisanal sales and textile industry strikes, business participating in a local, sustainable economy of recycling and DIY...) and core features analyzing fashion and trends from political and symbolic points of view. But it is in editorial photo-series that an aesthetics proper to *Rags* emerges. For instance, "Gliding Down Memory Lane" (p. 38-39) interviews former *Women's Wear Daily* editor Amanda Stinchecum; she recommends the best vintage buys. Photographs alongside the article are of herself and the outfits she composed of her own wardrobe. Much like in traditional magazines, these images are carefully staged; they seem to be inspired by such mainstream imagery, albeit with an amateur's touch: one photograph harks back to cinematic lighting and pose, another is set up on the street... In a way, this piece proposes an «answer» to traditional photo-series in the likes of *Vogue* and *Harper's Bazaar* formatting femininity through a series of clichés. The main difference lays in the paratext: instead of indicating the clothes' brand and price, *Rags* marvels at how much Stinchecum has saved by not giving into consumerism; one caption specifies that the dress pictured belonged to Stinchecum's mother, but is timeless in style. Here, *Rags* underlines the weaving of commercial constraints and normative feminine canons. Yet, only the unique size and scope of *Rags* allowed it to jolt the frame of the mainstream press and fashion industry, bypassing economical

constraints and subverting its codes to prompt readers to engage in a dissident lifestyle.

Rags' approach to clothing was altogether complete and coherent. It offered a different, reachable canon. Its main strength was to use traditional aesthetics to promote an alternative relationship to beauty and clothing; the feminine canon remained central, but it was deconstructed, through text and a general attitude. However, *Rags* was a "non-profit," unsustainable magazine; after a few issues, its publication stopped for lack of funding, and its editorial team moved on to other projects.

Nova's approach to fashion is yet another one. Though similar in format to traditional glossy magazines, it produced political images — with aesthetic concern at its core. For Alice Beard, *Nova's* vision of fashion is primarily educative rather than consumerist, aiming to teach its readers how to dress according to their means, their looks, their lifestyle. Besides, in some «photo-stories», fashion borders on costume; aesthetics and narrative matters are central and relegate clothing to a mere background. Such approach is a major shift in the relationship between images and readers: dissociating from trends, the latter could better project themselves into the former, experiencing them and enjoying them visually and conceptually (BEARD, 2002, p. 35).

What is striking in Nova is the resulting effective diversity of the feminine representations.⁴ The feminine canon is, *de facto*, dynamited in its pages. A lifestyle publication and a total object, *Nova* benefited from much leeway on its advertisers' part (PECCINOTTI, 2015). They bought into its "coolness" and actually encouraged its experiments with the magazine's format, which participated in its appeal, its aura even. From this (relatively) harmonious viewpoint on society (form and content working together rather than in opposition) resulted in a (relatively) harmonious representation of women, explicitly undermining the canon of a unique feminine model to emulate. Besides, *Nova's* emphasis on making the visual field of commercial editorial photography edgy and engaging also participated in redefining what was art, who made it and who had access to it.

Nova revisited the magazine-object's form and function, and brought this formula to a large audience. However, more conventional content soon caught up in *Nova*, which finally folded in 1975—another example of counter-canon's unsustainability over time, when shifting value and power are granted to imagery and visual expression(s).

Flux and influences

In these three magazines, at least two cohesive, engaging editorial counter-canon, composed of innovative images and images practices, manifest; but so do the difficulties in durably conceiving and disseminating representations going against the status quo. These difficulties are partly explained because magazines developed with and for the market. Their very format and its specificities, upheld by mainstream titles (periodicity, *mise en scène* of consumerism, perpetually renewed visual emphasis...), feed such canon which is in turn tailored to these media, accounting for their shared durability.

If anything, the examples of alternative magazines serve to explain why the emergence of a genuine counter-canon in mainstream magazines is *de facto* impossible, while the structural, ontological impossibility to sustain a non-hegemonic, non-binding publication is evidenced.

Yet, the shared characteristics which made the success of *Rags* and *Nova*, particularly the emphasis on fashion and self-representation as *action*,

are significant. They foregrounded a new relationship to audiences, which in turn led to new expectations from magazines expectations also applicable to mainstream titles. In the following decades, traces of alternative magazines and their representations' influence have been palpable in the fashion press, through aesthetic cooptation. Perhaps their strategies can today further be put to use, to open up new possibilities in current times of (editorial) "crisis" (BELLAFANTE, 2020).

¹ This emergence, besides socio-cultural factors, is also partly explained by technological innovations making printing and distribution easier and cheaper in the 1960s.

² Such ties are also easily explained because launching a publication requires certain specific professional skills.

³ Feitler's multiple color and mock-ups tests for the cover of a special issue on violence against women («Do Women Make Men Violent?», November 1974), are an example attesting thereto (FEITLER PAPERS, Box OSxx-1.4). See also <https://digitalarchives.library.newschool.edu/index.php/Detail/people/n97860638>.

⁴ See, for instance, the January 1966 or August 1966 issues.

About the author: Alice Morin is a postdoctoral researcher in media studies at Philipps-Universität. She authored a doctoral thesis on the production, circulation and norms of 1960s-1980s representations in high-end fashion magazines (defended in American Studies at the Sorbonne Nouvelle in 2018).

References:

- ALLWOOD, Emma Hope. The Forgotten Magazine That Shaped 70s Counterculture. *Dazed*, December 16th, 2015. Available at: <http://www.dazeddigital.com/rags-magazine-shaped-counterculture>. Accessed on: June 20, 2020.
- BEARD, Alice. "Put in Just for Pictures": Fashion Editorial and the Composite Image in *Nova* 1965–1975." *Fashion Theory* 6, no 1 (2002): 25–44.
- BEETHAM, Margaret. Periodicals and the New Media: Women and Imagined Communities. *Women's Studies International Forum* 29, no 3 (2006): 231–240.
- BELLAFANTE, Gina. Can Anna Wintour Survive the Social Justice Movement?. *The New York Times*, June 11th, 2020. Available at: <https://www.nytimes.com/2020/06/11/nyregion/anna-wintour-conde-nast-racism.html>. Accessed on: June 20, 2020.
- BUSBY, Linda J.; LEICHTY, Greg. Feminism and Advertising in Traditional and Nontraditional Women's Magazines 1950s–1980s. *Journalism Quarterly* 70, no 2 (1993): 247–264.
- DOW, Bonnie J. *Watching Women's Liberation, 1970: Feminism's Pivotal Year on the Network News*. Champaign: University of Illinois Press, 2014.
- FEITLER, Bea. *Papers, 1920–1981*. Kellen Design Archives, The New School Library and Archives. Series I & II [Professional works & Personal material]: boxes 2–6; OSx 1; OSxx 1–2.
- FERGUSON, Jill H.; KRESHEL Peggy J.; TINKHAM, Spencer F. In the Pages of *Ms.*: Sex Role Portrayals of Women in Advertising. *Journal of Advertising* 19, no 1 (1990): 40–51.
- KITCH, Carolyn. *The Girl on the Magazine Cover: The Origins of Visual Stereotypes in American Mass Media*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001.
- MCCRACKEN, Ellen. *Decoding Women's Magazines: From Mademoiselle to Ms.* Basingstoke. Palgrave Macmillan, 1992.
- MCMILLIAN, John. *Smoking Typewriters: The Sixties Underground Press and the Rise of Alternative Media in America*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- MENDES, Kaitlynn. *Feminism in the News: Representations of the Women's Movement since the 1960s*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.
- Ms.* New York: Matilda Publications, since 1972. Preview Issue (printemps 1972); Vol. 1, n°1–vol. 7 (July 1972–1979). Schlesinger Library on the History of Women in America, Radcliffe Institute for Advanced Study, Harvard University.
- Nova*. London: George Newnes International Publishing Corporation, 1965–1975. Vol 1, n°1–vol. 3, n°6 (March 1965–August 1967). The National Art Library, Victoria and Albert Museum.
- PECCINOTTI, Harri. Photographer and art director, former collaborator at *Nova*. Interview with the author. Paris, 2015.
- RABINE, Leslie W. A Woman's Two Bodies: Fashion Magazines, Consumerism and Feminism. Shari Benstock, & Suzanne Ferriss (eds). *On Fashion*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1994: 59–75.
- RADNER, Hilary. On the Move: Fashion Photography and the Single Girl in the 1960s. Stella Bruzzi, & Pamela Church Gibson (eds). *Fashion Cultures: Theories, Explorations and Analysis*. Londres: Routledge, 2000: 128–142.

Rags. San Francisco: Rosy Cheeks Publishers. N°8 (January 1971). The National Art Library, Victoria and Albert Museum.

RITCHIE, Rachel; HAWKINS, Sue; PHILLIPS, Nicola; KLEINBERG, S. Jay (eds). *Women in Magazines: Research, Representation, Production and Consumption*. New York: Routledge, 2016.

STEINEM, Gloria. *Papers, 1940-2000*. Sophia Smith Collection, Smith College.

Series II [Correspondence, 1954-1997]: boxes 87-90.

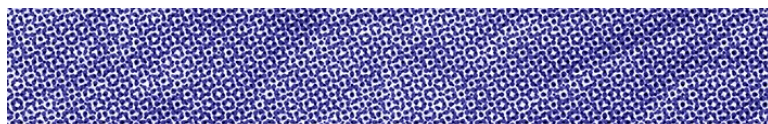
Series III [Speeches and Appearances, 1967-1993]: boxes 100-103.

(S)

(s)

(S)

(S)



LAUGH UNTIL YOU CRY: HUMOR AND ACTIVISM IN CONTEMPORARY FEMINIST ART

RIR ATÉ CHORAR: HUMOR E ATIVISMO NA ARTE CONTEMPORÂNEA FEMINISTA

Abstract: Humor and laughter have always been skillful tactics to question and take away the power of those in control. For centuries visual artists have been employing humor, play, and parody through wit, irony, and satire to mock governments and repressive regimes, to make fun of society's excesses, to repress the absurdity of the art market and to "talk back" to the history of art — among many other reasons. This paper focuses on the use of humor as an activist tactic by feminist artists Margarita Cabrera, Glenda León, and Elizabeth Mesa-Gaido who have used humor in ways that reframe difficult topics, creating new ways for addressing issues like femicide, immigration, human rights abuses, and capitalism.

Keywords: Humor; Activism; Laugh; Feminist

Resumo: O humor e o riso sempre foram táticas hábeis para questionar e tirar o poder daqueles que estão no controle. Durante séculos, os artistas visuais empregam humor, jogos e paródia por meio de sagacidade, ironia e sátira para zombar de governos e regimes repressivos, para "tirar sarro" dos excessos da sociedade, para reprimir o absurdo do mercado de arte e "reagir" a história da arte - entre muitas outras razões. Este artigo se concentra no uso do humor como tática ativista pelas artistas feministas Margarita Cabrera, Glenda León e Elizabeth Mesa-Gaido, que usaram o humor de maneiras que reformulam tópicos difíceis, criando novas maneiras para abordar temas como feminicídio, imigração, violações de direitos humanos e capitalismo.

Palavras-chave: Humor; Ativismo; Riso; Feminista

Humor and laughter have always been skillful tactics to question and take away the power of those in control.

For centuries visual artists have been employing humor, play, and parody through wit, irony, and satire to mock governments and repressive regimes, to make fun of society's excesses, to repress the absurdity of the art market

and to "talk back" to the history of art — among many other reasons. In its base form, laughter is a vocal and physical expression of merriment or amusement. It can bring people together, acting as a common language that can defy barriers between countries, societies, class, and race, or, it can delineate boundaries; who laughs, and who does not, it means

who is in and who is out, who “gets” the joke and who is the brunt of the joke. Jokes require thought, consideration, personal reflection, and a shared understanding. Contemporary feminist artists Margarita Cabrera, Glenda León, and Elizabeth Mesa-Gaido have used humor in ways that reframe difficult topics, creating new ways for addressing issues like femicide, immigration, human rights abuses, and capitalism. In the case of each artist, they do this by setting up visual incongruities and giving viewers the space to “solve” the joke for themselves. By allowing viewers to experience complex and potentially difficult content within the frame of humor, these artists open viewers up to the possibility of deeper empathy, understanding of multiple experiences, and in some cases, healing.

Spanning the footprint of a life-sized VW Beetle, Margarita Cabrera’s light blue *Vocho*, 2004, slumps like a deflated balloon, the weight of gravity bearing down on it. Made from soft vinyl material — the kind often used in the interiors of cars — *Vocho* seems impossibly held in an upright position despite its soft exterior. Cabrera’s choice to recreate a VW Beetle is pointed: once ubiquitous in Mexico, the U.S., and Europe, the car remains iconic to many as an emblem of counterculture, freedom of movement, affordability, and playfulness.¹ Yet *Vocho*, a sagging and soft replica of those made of metal on assembly lines, suggests other

conversations about immigration, labor, and globalization. *Vocho* is part of a series of work that Cabrera began to make in 2001 in response to the *maquiladoras* (factories) that blossomed in Juarez, just on the other side of the El Paso border, after the passage of NAFTA in 1994. *Vocho*, like all the works in this series, is sewn inside out, the black threads against the vinyl highlight the labor and craftsmanship necessary to create both the works of art and all the commodities on the factory floors (CULLEN, 2002). While clearly recognizable objects, Cabrera’s sculptures take viewers off guard and invite the curious to come closer, to examine, to reflect: the humor lies in the implausibility of what they see versus what they know to be true about that object. From this place of curiosity and maybe even initial delight, the works invite larger conversations about consumerism, labor (particularly women’s labor), the effects of immigration both within and outside of Mexico, and the violence against women in border cities.²

As part of the 2012 Bienal de La Habana in Cuba, Glenda León co-opted a private pool to create her “instalación performática” (performative installation) *Sueño de Verano (el horizonte es una ilusión)* [*Summer Dream (The Horizon is an Illusion)*]. León installed photographic enlargements of maps of the Miami and Havana coasts on opposite ends of the pool, allowing participants to swim from either side.



Glenda León. Aerial view of *Sueño de Verano* (*el horizonte es una ilusión*) [*Summer Dream (The Horizon is an Illusion)*], 2012. Part of the Bienal de Habana at Fosca. Courtesy of the artist.

León's use of a pool — a place for leisure, family fun, and sunny days — belies the very deadly reality of those who have and continue to take great risks for the chance to enter the U.S. León notes that physical engagement (people enjoying the pool) is critical to the work; humor and delight are essential to changing perspective from one of mourning and sadness to focusing on the absurdity of the migration restrictions. During the one-day event, visitors embraced the absurdity, choosing specific locations on the map where they wanted to spend their day. León explains that in addition to taking delight in the irony of the performative installation, the work honors those who lost their lives³ and offers an opportunity to heal (LEÓN, 2019).

I always intend to surprise the viewer because I want to create new connections in the neurons. I think that in this way, people become more flexible, more tolerant, and

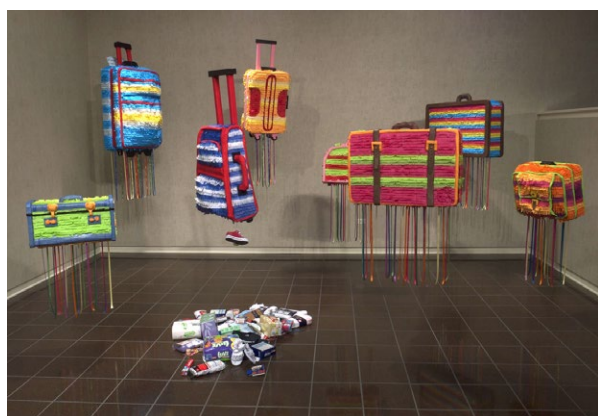
can reflect and see the world from a different perspective... For the most part, I don't think about humor directly but in this case, I did want to create an ironic commentary about politics... It could also be a way of healing wounds, problems that we cannot solve but a smile can ease the pain (LEÓN, 2019).

Psychologists at the Stanford

Psychophysiology Laboratory agree. A research team has been studying the positive effects of humor, finding that humor can be used to make others feel good, to gain intimacy, or to help buffer stress. Moreover, the study found that by recasting difficult imagery with humor, we are psychologically forced to change perspective, a transformation that facilitates real reappraisal, increases verbal fluency and leads to higher levels of creativity and cognitive flexibility (MCCLURE, 2011). León's *Sueño de Verano* allowed for a reset, personal re-evaluation of what is for many, a particularly painful subject. By giving people the opportunity to laugh, engage, and see the irony, León gives her participants a new opportunity for growth, healing, and perspective.

A joke rests on one person being able to hold two (or more) ideas or concepts in their mind at the same time—a mental flexibility. This mental flexibility is critical to deciphering Elizabeth Mesa-

Gaido's Cuban-American Piñatas. Suspended from the ceiling, the cardboard and papier-mâché suitcases covered in colorful, fluttering, tissue paper, immediately recall piñatas and the momentous childhood birthday events that would end in children gleefully scooping up the candy and prizes held within it.



Elizabeth Mesa-Gaido, *Cuban-American Piñatas*, 2012. Cardboard, papier mâché, tissue paper, ribbons, glue and purchased commodities. Courtesy of the artist

Yet, in this installation, on the ground below is a pile of everyday consumer products: toothpaste, razors, socks, baby wipes, and diapers, among other necessities. Mesa-Gaido's suitcases/piñatas draw in viewers with the happy, innocent associations we ascribe to piñatas — a child's toy — and skillfully shifts the conversation, provoking questions: *Why a suitcase? What child would exclaim with joy for toothpaste and tampons from a piñata?* These questions place both the opportunity for (and the responsibility of) discovery squarely on the shoulders of the viewer. The artist was inspired by her first trip to Cuba when she

met her family that remained on the island when her own parents left as political exiles. Considered traitors and capitalists and often mockingly derided as *gusanos* (worms) by Cubans. Still in Cuba, the artist noted that it was the Cuban-Americans who were bringing back suitcases full of necessities for their family still on the island, a common occurrence in addition to family members sending money (MESA-GAIDO, 2019). Mesa-Gaido's *Cuban-American Piñatas* highlights the parallels between the excitement (and revelation) of the gifts of supplies in suitcases and the joy for candies in the piñata — wryly pointing out economic failings of the Cuban Revolution and the government that continues to make the everyday necessities nearly impossible to find.

Humorous art has traditionally been seen as not "serious," and is often criticized as an ineffective way to share or promote an important message. Even within philosophy, humor has a bad reputation — few philosophers have even written about humor and if they did, it was often relegated to small mention within a discussion about another topic.⁴ But Margarita Cabrera, Glenda León, and Elizabeth Mesa-Gaido use their works to set up visual puns and allow viewers to resolve, reflect, participate, laugh, cry and heal. In each of these works, the "resolution" includes the humor and the gravity, giving them a connection, albeit briefly, to a topic they might have never thought about.

¹ The VW Beetle was first created in Germany before WWII that was meant to rival the Model-T Ford in its affordability and power to expand its market. Throughout its over 80-year production run, the iconic car has been important in Europe, the U.S. and Mexico, serving as a symbol of affordability and freedom of movement. For more information about the global history of the VW Beetle, please see, Bernhard Rieger's *The People's Car: A Global History of the Volkswagen Beetle* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013).

² In a longer paper and eventual exhibition, it feels fitting to discuss Cabrera's *Blender*, a work that directly references the femicides taking place along the border.

³ "Respecto a las personas que se fueron y no llegaron, quedando atrapados en este espacio de agua, esta obra puede ser también un homenaje, pues intenta

revelar tan absurdas son las restricciones migratorias, cuando estamos tan cerca, que en 45 minutos en avión se hace el viaje Havana-Miami." Glenda León, email correspondence with the author, Oct. 26, 2019.

⁴ Plato identified laughter as malicious, morally objectionable. Christian philosophers viewed laughter as "lascivious vanities" and Hobbes and Descartes deemed laughter as rooted in the human desire for superiority over others and as a tool for scorn and ridicule. John Locke, Sigmund Freud and Herbert Spencer saw laughter as a release of nervous, pent-up or repressed energy and emotions with "no object". Kant posited that laughter gives *momentary* satisfaction coming from the resolution of an expectation and that it is physical, not intellectual, while Thomas Aquinas assessed humor as virtuous. It wasn't until the late 20th century when Ted Cohen suggested that humor can foster tolerance for ambiguity, diversity, and promote creative problem-solving. From John Morreall's "Philosophy of Humor", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

About the author: Amethyst Rey Beaver is the Assistant Curator at 21c Museum Hotels. From 2012 to 2016 she worked at the Blanton Museum of Art on the Latin American and Modern & Contemporary curatorial teams. In 2010, Amethyst was a Fulbright Fellow in Valparaíso, Chile. She received her B.A. from Wellesley College and her M.A. in Modern & Contemporary Latin American art history from UT Austin.

References:

BERGSTROM-KATZ, Sasha. Interview with Margarita Cabrera. *ArtSlant*. Posted June 29, 2008. Available at: <https://www.artslant.com/ny/articles/show/1654-interview-with-margarita-cabrera>. Accessed on: Jun 20, 2020

BONANSINGA, Kate. *Curating at the Edge: Artists Respond to the U.S./Mexico Border*. University of Texas Press, 2014.

CULLEN, Deborah. Aequilibrium. In *The (S) Files 2002: The Selected Files*. New York: El Museo del Barrio, 2002.

COTTER, Holland. The S Files. *The New York Times*. January 17, 2003.

ELIZABETH Mesa-Gaido website. *Cuban-American Piñatas*. Available at: <https://www.elizabethmesa-gaido.com/cuban-american-pintildeatas.html>. Accessed on: Jan 19, 2020.

GIBSON, Janet. Getting serious about funny: Psychologists see humor as a character strength. *AP News*, August 23, 2016. Available at: <https://apnews.com/d3e9ad5a66aa43f8a5ba4288a8627a9b>. Accessed on: Jun 19, 2020

LEÓN, Glenda. 2019. (artist). *Personal communication with the author*. October 26, 2019.

LÓPEZ, María Encarnación. *Femicide in Ciudad Juárez is enabled by the regulation of gender, justice, and production*

in Mexico. London School of Economics Blog. Available at: <https://blogs.lse.ac.uk/latamcaribbean/2018/02/15/femicide-in-ciudad-juarez-is-enabled-by-the-regulation-of-gender-justice-and-production-in-mexico/>. Accessed on: Feb 15, 2018.

MATAMOROS, Corina. Glenda León: sueño triangular. *ArtNexus*. No. 88, Vol. 12, 2013.

MCCLURE, Max. Stanford's psychologists find that jokes help us cope with horrifying images. *Stanford News Service*, August 1, 2011. Available at: <https://news.stanford.edu/pr/2011/pr-humor-coping-horror-080111.html>. Accessed on: jun 20, 2020.

MESA-GAIDO, Elizabeth. 2019. (artist). *Personal communication with the author*. November 4, 2019.

MORREALL, John. Philosophy of Humor. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Available at: <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/humor/>. Accessed on: Feb 21, 2019.

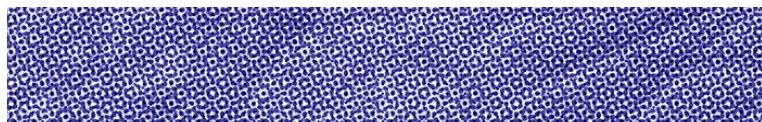
NAVARRO, Wendy. Glenda León: Listening to Time (On the way of perceiving and other reasons in the work of Glenda León). *Arte al día International*. No. 142: April, May, June 2013.

RIEGER, Bernhard. *The People's Car: A Global History of the Volkswagen Beetle*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2013.

SELF, Bernadette Sedillos. Border influences artist to create vinyl VW Beetle. *El Paso Times*. September 4, 2004.

SHAMALY, Erica. The Latina Experience Begets Unclassifiable Originality. *Artlies*. Fall 2002.





SOBRE AS REPRESENTAÇÕES E ESTRATÉGIAS DO CORPO DA MULHER, DOS ANOS 1970 AOS DIAS DE HOJE NA ARTE CHILENA

ON REPRESENTATIONS AND STRATEGIES OF THE WOMAN'S BODY, FROM THE 1970S TO NOW IN CHILEAN ART

Resumo: A partir de diversas teóricas e artistas, considerando as noções de corporeidade e identidade, esta proposta tem como objetivo analisar as formas pelas quais o corpo da mulher – seja individual ou coletivo – se inscreve no âmbito político e social, ou ainda: nas expressões imaginárias e artísticas no Chile dos anos 1970 até 2006.

Palavras-chave: Arte chilena; Feminismo; Corpo; Arte contemporânea.

Abstract: Based on various theorists and artists, considering the notions of corporeality and identity, this proposal aims to analyze the ways in which the woman's body — whether individual or collective — is inscribed in the political and social sphere, or even: in imaginary expressions and artistic in Chile from the 1970s to 2006.

Keywords: Chilean art; Feminism; Body; Contemporary art.

Neste artigo dou particular atenção às diferentes relações e dinâmicas de poder e resistência, bem como aos efeitos e tensões resultantes do discurso autoritário e patriarcal que captura o corpo feminino nas estéticas de dissidência no Chile desde o regime ditatorial dos anos 1970 até os dias atuais. Interessam ao argumento deste trabalho os conflitos de representação dos códigos de significação cultural provocados pelo feminino e as transposições das fronteiras de lugares

consensuais aos corpos a partir do coletivo C.A.D.A (1979 -1985), sobretudo nas figuras de Lotty Rosenfeld (1943) e Diamela Eltit (1949). A crítica cultural Nelly Richard se faz essencial no quadro teórico deste trabalho, sobretudo por identificar nos exemplos citados acima signos e identidades corporais infinitas, com significados entreabertos que são capazes de gerar rupturas seja nas mensagens hegemônicas, seja nas formas oficiais constituídas de representação do

mundo. Nas poéticas de momentos de crise e censura chilenas, “na zona de catástrofe e alfabetização experiencial, o artista entrega um alfabeto da sobrevivência” (RICHARD, 1994, p. 14).

O paradigmático trabalho de

desobediência simbólica nas ruas chilenas, *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979 -), de Lotty Rosenfeld, integrante da Escena de Avanzada¹, subverte um sinal funcional que organiza a circulação cotidiana do tráfego e controla o fluxo dos corpos. A escolha de um sinal no espaço público permite à artista trabalhar com desobediência impensada diante da ordem estabelecida; suas intervenções nas linhas brancas do pavimento do trânsito resultam em um sinal de +; ao reticular duas linhas, a primeira imposta por um código de regulação social e a segunda proposta como arte e insubmissão, é possível a reflexão sobre a dependência dos códigos nas formas diárias e sobre como o poder opera. Na crença de que o mais produtivo é colocar no espaço público produções artísticas desconfortáveis para as operações de mercado, a artista atua com a circulação de discursos em que os corpos individuais são ordenados e politicamente submissos. A cruz, signo híbrido – de algo positivo ou da morte, ou ainda o símbolo cristão de sacrifício e redenção, o sinal funerário, mas também um encontro accidental de verticalidade e horizontalidade –, um choque de contrários, é aqui pluri-ideológica

historicamente. Inverte a aritmética do poder dos signos e dos signos de poder ao converter o menos (-) — que subtrai e divide (a ditadura; ou ainda, os corpos das mulheres) em mais (+) — (o signo que multiplica, pluralidade democrática, corpos plurais, fecundos).

En noviembre de 1979, la exterioridad social y su devenir que demarcan nuestras rutinas, pasó a ser el soporte material de mis intervenciones creativas. Para ello, utilicé como modelo analógico primordial un signo de tránsito – las líneas blancas que dividen las pistas de circulación vehicular – las cuales modifiqué materialmente, generando como resultado un signo otro: el signo +. Este signo lo produce mediante el entrecruzamiento de dos líneas, la primera impuesta por un código de reglamentación social y la segunda propuesta por el arte a modo de interrogación crítica, que altera un tramo de la circulación cotidiana llamando la atención sobre la relación entre sistemas comunicativos, técnicas de reproducción del orden social y uniformación de sujetos dóciles (UNA..., [201-]).

De signo em signo, esse trabalho,
sempre sendo cruzado por um gesto

de uma mulher, mostrou-se transversal ao processo de apagamento histórico da divisão de significado maniqueísta (a faixa de concentração da ditadura), juntando o desejo de tornar os códigos de intervenção cultural em uma onda democrática grafada pela adição e multiplicação da diferença (RICHARD, 2014). A artista repetiu essa ação de maneira nômade, sempre fora da instituição artística, por mais de 40 anos, em diferentes contextos após ter iniciado nas ruas de Santiago, sempre no intuito de lançar luz sobre áreas de conflito com posições marginais e individuais, geradas e perpetuadas pelas autoridades. A sucessão de cruzamentos é um ato de guerrilha gráfica reforçada pelo caráter anônimo do gesto, que resiste a ser circunscrita no domínio da arte e da criatividade por quem a vê e a experimenta². Contém várias dimensões significativas para o olhar feminino no desmantelamento das regras (masculinas) supervisionando a transmissão linguística do conteúdo social (RICHARD, 2014). Diamela Eltit e María Eugenia Brito (1950), em *Congestionamientos*³, unificam suas vozes a um eu feminino que presencia a repetição do gesto: “yo la vi haciendo las cruces / permanentemente encorvada yo pude mirar el entorno” (ROSENFELD, 1980, p.7). “Encurvada”, no verso, determina tanto a que age quanto a que segue os gestos: há um espelhamento entre os atos. Rosenfeld está encurvada fazendo as cruces, e encurvada permanece Brito, que a

segue com o olhar. O poder subversivo de um gesto não masculino feito numa posição encurva para desafiar os signos de poder autoritário reescreve os domínios ali presentes: “Presencí el amanecer en una calle diferente y sentí / que de alguna forma el placer tomó bordes de coincidencia / entre mi cuerpo y mi mente. [...] Eso no era un sitio eriazo” (ROSENFELD, 1980, p. 7).

No ano seguinte, em 1980, o jogo

óptico se altera e Lotty Rosenfeld grava com câmera a performance de Diamela Eltit, intitulada “Zona de Dolor I”, também conhecida como “Maipú”. Na ação, dividida em três partes, assistimos à artista percorrendo zonas de prostituição em bairros marginais⁴ de Santiago enquanto lê “De su proyecto de olvido”, fragmentos de seu escrito “Lumpérica”⁵. A desobediência corporal que Eltit provoca concebe o corpo como uma superfície de inscrição social, trabalhando-o no espaço público também e relacionando-o a ausências, subtrações, dor, violência, sofrimento, torturas nos fragmentos que mostram cortes em suas mãos e pés. Em um segundo momento da ação, enquanto prossegue com a leitura, a artista lava as calçadas em frente aos bordéis, subtraindo todos os vestígios no pavimento, antagonizando a performance de sua colega de Escena. Eltit, sob certo sentido, tenta desmarcar o corpo vítima, ainda que o agrida. Na terceira parte, a artista percorre diferentes cenários a fim de encontrar algo que a leve a sua

próxima ação. Em um desses espaços conhece um homem em situação de rua, que será o personagem de sua "Zona de Dolor II", em que o beija para "desmistificar as hierarquias dos corpos" (MORALES, 1998, p.167).

Según estas descripciones, puede interpretarse que el trabajo de arte de acción de Eltit es realizado desde la poesía a través del cuerpo como relato. Torna político su cuerpo y hasta cierto punto vence las barreras que la dictadura impone debido a la articulación estratégica del lenguaje con múltiples significantes y un cuidadoso de la metáfora para entablar relaciones hasta entonces no analizadas. Por otro lado, su cuerpo lesionado es escrito (valga la redundancia) a Su corporalidad refleja el cuerpo herido, la historia del país en ese momento. Establece un vínculo entre lo personal, lo individual y lo político; entre lo político y lo privado. Vuelve público el cuerpo de las mujeres a partir de la palabra y de la capacidad de nombrar. Pero altera también los espacios de los negados/as y reprimidos/as, y visibiliza esas otras formas de vivir los géneros impuestos.

Em resposta à concepção de "hombre nuevo" da Unidad Popular de Allend, Eltit lança novas configurações para a concepção de uma "nueva mujer" e transcende concepções fixas e previstas dos corpos das mulheres, ao habitar novos espaços, com leitura poética e corporal com as feridas que fez em si mesma, criando imagens que retiram os signos de suas posições habituais⁶. Conforme assinala Richard (2007), a dor (física) teria um sentido de união e solidariedade com os espaços periféricos. O corpo, enquanto espaço onde batalham as pulsões internas e onde há as repressões canalizadas em forças físicas e tortura, é local de conflito em todas as mulheres. O formato do trabalho, em fragmentos, fala dos cortes em suas várias matizes; corpo textual e corpo físico estão cheios de cortes. "¿Es realmente un corte? Sí, porque rompe con una superficie dada. Sobre esa misma superficie el corte parcela un fragmento que marca un límite distinto. El corte debiera verse como límite. El corte es el límite" (ELTIT, 2008, p. 177). De outra parte, Richard (2010) corresponde a arte e a literatura, ao pensamento crítico e à crítica cultural, falando sobre o incompleto e o residual que, no uso dos corpos, dão conta de outros discursos também históricos.

Ao visibilizar algumas estruturas ocultas de dominação e exploração na ruas e no cotidiano, os corpos se tornam outros corpos que não a pura soma de estereótipos de gênero,

subvertendo os códigos de poder e dominação, sobretudo quando o corpo está proibido como tema e objeto de reflexão. Com a inscrição de marcas dos corpos negados, ao fazer visíveis as diferenças, estes se perfazem como corpos que se desterritorializaram e se assomam como depositários de outridade.

¹ Conceito cunhado por Nelly Richard para agrupar e analisar criadores coletivos diferentes surgidos na época.

² *“Lo que el trabajo de Rosenfeld hace, al cruzar las líneas de la calle, es proponer una matriz alternativa que cuestiona, niega y desacata el recorrido impuesto por el código dominante. Por algunos minutos, ella cancela todo movimiento, inutiliza los signos de la circulación para abrir en ellos un nuevo paraje en que se hace presente una actividad renovadora que atraviesa las vías comunes de codificación-decodificación para desmontar el vértigo”* (BRITO, 1986, p. 46-47).

³ Livro produzido com tiragem de apenas 500 cópias com as fotografias de registro das intervenções de Lotty Rosenfeld seguidas de textos poéticos escritos por Diamela Eltit e María Eugenia Brito. O poema está dividido em onze partes — prólogo, corpo cinematográfico, o espaço inaugurado, o pavimento de Santiago, cinematografias, corpos, cenário corporal, trajetórias, uma identidade outra, gestos: no, no fui feliz, e epílogo — cada qual com um escopo próprio da instalação/performance.

⁴ Nelly Richard (2007), acentua a ideia de visibilidade que esses lugares marginais podem ter enquanto potência de desestabilização do institucional: *“lo que a mí me importa es iluminar esas zonas, hacerme una con ellas a través de la comparencia física. No tiene un carácter moral hacer que esas zonas cambien, sino sólo evidenciarlas como existencia [...] Una forma de daño individual enfrentado a algo dañado colectivamente. Entonces ahí tú te expandes y te fundes”* (RICHARD, 2007, p. 83),

⁵ Leitura essa que se estende a outros corpos também marginalizados e que desagradam a verticalidade erigida pela ditadura. Pode-se notar a proximidade simbólica ou mesmo de pertencimento que a artista cria com o espaço marginal e o que ocorre com a personagem de sua ficção. Como trecho da leitura, ressaltamos:

Su cintura es a la mía gemela en su existencia.

Su cintura es un punto definitivo de abandono [...]

Su cintura ¡ay su cintura! Es gemela a la mía en la transparencia al alma [...]

Su alma es este mundo y nada más en la plaza encendida.

Su alma es ser L’Iluminada y ofrecerse como otra.

Su alma es no llamarse diamela eltit/sábanas blancas/cadáver.

Su alma es a la mía gemela. (ELTIT, 1983, p.90)

⁶ “Yo poso con mis cicatrices como síntoma de exclusión, como ruptura del modelo [...] superponiendo al mismo cuerpo dañado los signos propiciados por el sistema: ropa maquillaje, etc., que puestos en contradicción, no resuelven sino que evidencian la dicotomía que [...] articulan el cuerpo como irreverencia frente a la apariencia y a la sumisión al modelo”. (ELTIT, 1982, p. 6)

Sobre a autora: Filósofa, professora e doutoranda em Artes Visuais (UFRGS) com ênfase na pesquisa em feminismos e história da arte contemporânea. É mestra em Filosofia (USP). Colabora e é bolsista no projeto de extensão Histórias e Práticas Artísticas (UFRGS).

Referências:

BARRIENTOS, Monica. La construcción estética de la imagen en la performance Zonas de dolor de Diamela Eltit. *Aisthesis*, 2017. Santiago, n. 61, p. 145-166, jul. 2017. Disponível em: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812017000100008&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 19 jan 2020.

BRITO, E. *La economía dramática de la ciudad*. In: BRITO, María Eugenia (et al.), Desacato. Santiago, Chile: Francisco Zegers Editor, 1986.

ELTIT, Diamela. *Lumpérica*. Santiago de Chile: Planeta, 1983.

_____. Socavada de sed. In: *Ruptura*. Santiago: Ediciones CADA, 1982 p.6-12.

RICHARD, N. *La insubordinación de los signos*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994.

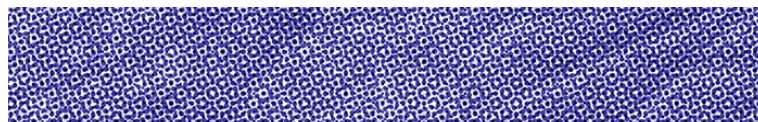
_____. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

_____. *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2007, p.141-144.

SMITH, Marla Freire. La insurrección del cuerpo en dictadura. La influencia de Diamela Eltit y Pedro Lamebel. *Revista Historia Autónoma*, 8, 2016, p. 133-147.

UNA milla de cruces sobre el pavimento, de Lotty Rosenfeld, [201-]. Disponível em: <http://centex.cl/una-milla-de-cruces-sobre-el-pavimento-de-lotty-rosenfeld/>. Acesso em 16 jan 2020.

VALDÉS, Teresa. *Mujeres por la vida: Itinerario de una lucha*. Santiago de Chile: Fondo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile, 1989.



NIÑA ROJA: LA INVESTIGACIÓN COMO OBRA Y LA OBRA COMO INVESTIGACIÓN

NIÑA ROJA (RED GIRL): RESEARCH AS A WORK AND WORK AS RESEARCH

Resumen: Niña Roja es un proceso y es una obra; una búsqueda de la investigación como obra y la obra como investigación; una obra así asumida, que no busca mostrar, sino dejar-ver la callada catástrofe de niñas desaparecidas, un fenómeno que atraviesa a la sociedad boliviana y, por lo tanto, a cada uno de sus integrantes, frente al propio problema de los regímenes que regulan los flujos entre la visibilidad y la invisibilidad, como una de las tantas expresiones del patriarcado y el capitalismo en nuestros tiempos.

Palabras clave: Desaparecidas; Niñas; Mercado sexual; Cuerpo; Investigación artística

Abstract: *Niña Roja is a process and it is a work; a search for research as a work and the work as research; a work assumed in this way, which does not seek to show, but rather to let people see the silent catastrophe of missing girls, a phenomenon that affects Bolivian society and, therefore, each of its members, in the face of the very problem of the regimes that regulate the flows between visibility and invisibility, as one of the many expressions of patriarchy and capitalism in our times.*

Keywords: *Disappeared; Girls; Sex market; Body research*



N.10 de la serie "desaparecer no volver", fotografía digital. ©spinozacarla

“Como una niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada”

Alejandra Pizarnik

Quién las rapta, quién las vende, quién las compra, quién les permite traspasar las fronteras, quién no legisla, quién evita juzgar a los reconocidos implicados, quién las somete, quién las desea, quién paga, quién calla, ¿quién las olvida? ¿Quién? (...)¹. Son preguntas

que me gustaría tomar de impulso para desarrollar la siguiente presentación:

Hace aproximadamente una década, la desaparición de mujeres-niñas en Bolivia es una realidad que devela una callada catástrofe. ¿Cómo lo descubrí? Inexplicablemente, de un día para otro, los muros de las calles de la ciudad fueron empapelándose de una peculiar cartelería, difusa, gris y barata que, ni a medio metro, como transeúnte podrías descifrar lo qué intentaban comunicarte. Pero su insistente aparición en el paisaje urbano, obligaba a descifrarlas. Tal cartelería anunciaba la desaparición de –alguien–, compuesta de una borrosa fotografía, seguida de datos básicos y un sello ramplón de la policía nacional. Me indignó tanto esa burda manera de buscar, que decidí ir al lugar donde se elaboraba semejante cosa.

Sentada en las instalaciones

policiales, decidí denunciar la supuesta desaparición de mi hermana, lista para el simulacro, todo resonaba a mal augurio. Empezó todo mal, no me permitían hacer una *denuncia*, solo podía hacer un *anunciamiento*. Pasadas las setenta y dos horas recién podría asentar la denuncia, la cual consistía justamente en la creación de aquella

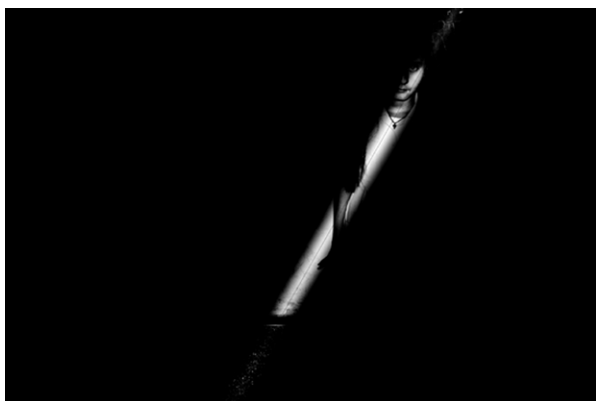
cartelería barata y ofensiva. Disque un recurso policial para iniciar una “búsqueda” en la vía pública y a la vez un documento oficial que constate la desaparición. Sin duda alguna, esa grosería solo serviría para adornar con muy mal gusto las paredes de la ciudad y por supuesto los estantes de los inoperantes oficiales y sus discursos necios. Suficiente experiencia para seguir indagando en la catástrofe.

De esa manera, como parte de mi devenir artístico, sentí la necesidad de poseer esos archivos policiales, pues estaba comprobado que quedarían olvidados para siempre. ¿Cómo los conseguiría? Como primer acercamiento no me quedaba otra que jugar a la burocracia, mandar cartas por aquí y por allá para obtenerlos. Obviamente me los negaron, argumentando que eran confidenciales. Por unos minutos acepté la derrota, pero posteriormente, durante cinco días consecutivos, decidí insistir con mi sola presencia en sus instalaciones, por supuesto cada día menos grata. Recuerdo ver y oír muchas cosas en el lapso de esos días, pero sobre todo me gustaría evocar una escena en la que un policía, vestido de civil, con un gesto de flojera infinita, se negaba ir a registrar el lugar dónde posiblemente se encontraba Sandra –desparecida–, y a la que su madre reclamaba insistentemente. Así imagino, como las leyes se desvanecen, en lo cotidiano de la insolencia, de los que deben cumplirla. Finalmente,

uno de los policías me pregunto:
- ¿Qué quieres? Respondí: - Los archivos de los desaparecidos para fines "académicos". Me miró con descrédito y me pidió una memoria portátil. Me entregó la memoria y tomó nota de mis datos personales. Salí apresurada y desconfiada, con ansiedad de comprobar el contenido, efectivamente se me había otorgado los archivos en completo desorden de los desaparecidos entre los años 2013 al 2016.

Los siguientes días procesé los datos, la idea era encontrar algún indicio que sobresaliera de esa pequeña muestra. Como principal característica, comprobé que las protagonistas de esos anuncios eran mujeres, en su mayoría adolescentes. Entonces, me pregunté qué había detrás de esas desapariciones, ¿qué significaban? Pregunta con la que obtuve una residencia artística, que me permitió por dos meses dedicarme a la investigación. Todos los datos, noticias, relatos, etc., develaban sobre las desapariciones un mercado sexual ilegal del cuerpo, cuerpos adolescentes como uno de los productos más ostentosos; el cuerpo como mercancía y la mercantilización de la vida, lo cual evidenciaba que la expansión del capitalismo no había terminado con la cacería de brujas de los siglos pasados, sino que hoy nos encontramos frente a "nuevos procesos de acumulación y construcción de un nuevo orden patriarcal" (FEDERICI, 2017, p. 314).

Ante tal descubrimiento, no puede voltear la mirada, estaba frente a frente con lo que había salido a buscar. Debía responsabilizarme por lo hallado y fue ahí que desde mi práctica artística me di a la tarea de resolver la pregunta de ¿cómo traigo esas vidas que no están presentes en este aquí? ¿Cómo las hago presentes para que no terminen de desaparecer? Estaba claro, que no podía hablar de cada una, pero sabía que, al hablar de una hablaría de todas. Entonces escudriñé es sus características comunes y llegué al personaje arquetípico de la niña escolar, es desde ahí que podría visualizarlas y hacerlas presentes, y, por lo tanto, nombrarlas a todas. Así fue como conocí a la *Niña Roja* y desde ese momento emprendimos un camino juntas. Pero debo confesar que al conocerla, no sabía cómo tratarla, me sentía completamente impotente, quizá para nadie era una novedad, en mi caso solo había decidido ir a verificar de cerca lo que cotidianamente los muros de las calles nos gritaban sin consuelo, y lo que los medios de comunicación informaban sin cesar, en su cometido a veces de banalizar la catástrofe, "un espectáculo de carnicería de los cuerpos, lección de rapiña, en esa maniobra de engaño la falsa conciencia del ojo" (SEGATO, 2017) sobre la cual me preguntaba reiteradamente ¿cómo nos las arreglamos para no ver? Cómo una gran proporción de nuestra población desaparece en nuestras narices, sin darnos cuenta que es un proceso histórico que nos esta habituando.



N.8 de la serie "desaparecer no volver". Fotografía digital. ©spinozacarla

Desaparecían, sí, pero ¿quién las arrancaba de su vida misma? No es un operativo sencillo, puesto que una de las premisas para que nunca las encuentren, de la primera etapa de desaparición, es llevarlas lo más lejos posible, pasarlas por fronteras locales e internacionales. Claramente, había una estructura organizativa que transitaba de lo legal a lo ilegal. Una mafia se encarga de contratar soplones y reclutadores. Lo espeluznante era que casi siempre, se trataba de personas cercanas al entorno de la desaparecida, a cambio de una suma concreta, se encargan de disponer toda la información para facilitar el operativo. Recuerdo acceder a una entrevista dónde confidencialmente un joven de no más de dieciséis años confesaba como era remunerado con un valor de 500\$ aproximadamente, por cada chica que entregaba. "Yo las invitaba a salir dos a tres veces y a la cuarta, las entregaba y no las volvía a ver", la crueldad del testimonio visibilizaba una masculinidad precarizada. Consiguientemente un

segundo involucrado, se encargaría de transportarlas a su lugar de destino y finalmente entregarla al tratante. Pero, ¿quién les permitía traspasar las fronteras? Recuerdo un testimonio del padre de una niña que había sido raptada, pero gracias a su rápida búsqueda y reclamo, la soltaron en medio de la carretera, la niña contaba que estaba siendo llevada conjuntamente con otras niñas en una camioneta en completa oscuridad junto a bloques de cocaína, algo muy común en diversos relatos, pues puedo especular que esta es una moneda para sobornar el paso de las fronteras.

Los lugares de destino son diversos, pero los más comunes, son hoteles como parte de la oferta turística o lenocinios que son construidos en campamentos mineros. Se especula que las niñas son el producto más caro de dicho mercado, cuando se las ofertas vírgenes a los pedófilos "clientes". De esa manera el paso del tiempo, entre la compra y venta, su precio se va devaluando, la mayoría de las desaparecidas, pasada la mayoría de edad, son muertas en vida, cuerpos invadidos por la violencia y la enfermedad.

Un horror tras otro, como podrán imaginarse, pero si en la lógica del mercado no hay oferta sin demanda, entonces, cabe la pregunta ¿quiénes eran esos potenciales consumidores de esos pequeños cuerpos? El buen padre, el buen amigo, el policía, el

juez, el profesor, el cura, el artista, el político, el obrero, el buen hijo, el militar, el ingeniero, el periodista, el abogado, el académico, el pastor, etc. “La banalización de la crueldad de los hombres” (SEGATO, 2017) puesta en escena, total ellos solo están comprando lo que un mercado ilegal les oferta, y en esta lógica la vida y el cuerpo de las mujeres se adquieren como si fueran cosas. ¿Qué política del deseo se funda en esa pulsión masculina, que mercantiliza la cultura de la violación? Siendo este uno de los crímenes más lucrativos de nuestros tiempos, acaso no es la mejor manera de evidenciar cómo opera el patriarcado, “bajo su identidad y estructura corporativa, que exhibe la tortura hasta la muerte como espectáculo del mandato masculino”

(SEGATO, 2018) obviamente auspiciada por el poder político que la ampara y promueve.

Finalmente, decir que no alcanzan las palabras para nombrar la barbarie, solo sé que la *niña roja* me ha revelado su secreto a voces –su catástrofe-. Puede verla entre sombras, y nombrarla para traer su presencia, - aunque solo sea posible a fuerza de imaginación- y así poder dialogar con los que estamos aquí, cómplices porque, al fin y al cabo, todos somos cómplices de esas desapariciones. Aunque nos neguemos a verlas, a extrañarlas y a buscarlas.

¹ Extracto Parte del texto curatorial en sala Fernando van de Wyngard.

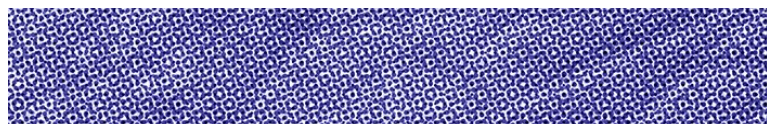
Sobre la autora: Socióloga de formación, fotógrafa y artista visual, maestranda en Estudios de la Cultura con mención en Artes & Estudios Visuales

Referencias:

FEDERICI, Silvia. *Calibán y la bruja*. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

SEGATO, Rita. Refundar el feminismo para refundar la política. Ponencia presentada en el *Congreso Internacional Cuerpos, despojos, territorios: vida amenazada*, Quito, 19 de octubre de 2018. Universidad Andina Simón Bolívar

_____. *El impacto del capitalismo en la vida del siglo XXI*. 2017. (1h33m54s). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8oqqpCAP2il>. Acceso en: 2 jan 2018.



POLA WEISS: ATIVISMO ESTÉTICO FEMINISTA NA VIDEOARTE MEXICANA

POLA WEISS: FEMINIST AESTHETIC ACTIVISM IN MEXICAN VIDEO ART

Resumo: Pola Weiss (1947-1980), mexicana, é considerada a artista pioneira da videoarte na América Latina. Inaugurou, através de profuso nível experimental em seu trabalho, uma linha não usual de manejar as câmeras filmadoras e as técnicas de edição de imagens. Além de sua primorosa habilidade técnica em utilizar e reconfigurar recursos, a maior parte de sua produção artística a configura também como artista política, alinhada a uma estética feminista, porque transmite mensagens contundentes a respeito do modus operandi social que constrói, descreve e manifesta os gêneros. Aqui temos alguns breves e interessantes descritivos exemplos de vídeos políticos presentes em sua produção: 1. *Autovideoato* (videoarte de 1979) e 2. *Ciudad Mujer Ciudad* (1978).

Palavras-chave: Estética feminista; Videoarte; Experimental.

Abstract: *Pola Weiss (1947-1980), Mexican, is considered the pioneer in video art in Latin America. She inaugurated, through the profuse experimental level of her work, an unusual way of handling video cameras and image edition techniques. Besides her exquisite technical ability in utilizing and resetting resources, most of her artistic production also put her as a political artist, aligned with a feminist aesthetic. That is so because she conveys straightforward messages about the social modus operandis she builds, and describes and manifests the genders. Here we have a few short, interesting and descriptive examples of political videos present in her production: 1. Autovideoato (1997 video art) e 2. Ciudad Mujer Ciudad (1978).*

Keywords: *Feminist aesthetic; Video art; Experimental.*

Cenas de Pola Weiss

A artista audiovisual, performer e dançarina Pola Weiss nasceu em 3 de maio da 1947, na Cidade do México, filha de Emma Álvarez e Leopoldo Weiss. Desde criança manifestou muito interesse e satisfação em

desempenhar atividades artísticas, sempre bastante ativa e inquieta. Ela pôde estudar ballet, canto, música e idiomas; também produziu muitos desenhos, com excelente manejo das cores em suas ilustrações. Mas foram as constantes idas aos cinemas, acompanhada da sua avó Maria,

que Pola pontuou como principal influência para a sua carreira de artista multifacetada. Seus estudos de graduação começaram pela Literatura Inglesa, mas, mais tarde, dedicou-se ao estudo de Comunicação, na Faculdade de Ciências Sociais e Políticas da UNAM. Formou-se neste curso em 1975, apresentando o primeiro trabalho de conclusão de curso da área entregue em vídeo, atitude que inaugurou um novo modo de apresentar trabalhos finais e que trouxe para ela o começo de uma reflexão de si enquanto uma “teleasta”¹ (TORRES-RAMOS, 2012).

Em 1976, logo após sua formação, Weiss viaja para Nova Iorque e conhece Nam June Paik e Shigeto Kubota, artistas que foram para ela muito influentes, oportunizando-lhe referências e técnicas novas, o que marcou o começo de sua trajetória como videoartista (“teleasta”), dançarina e performer. Ao conhecer o trabalho de Paik, Pola descobre e alcança novos truques de edição, entende que poderia causar efeitos e distorções (CONTRERAS, 2015, p. 45-46), experimenta diferentes recursos, como a repetição visual, a retroalimentação de imagens e a geração de loops - características vistas como “assinatura” de seu trabalho videográfico experimental. Toda essa experimentação técnica trouxe para ela questões reflexivas éticas e estéticas a respeito dos meios midiáticos: Pola entendia que as magnitudes das possibilidades experimentais do vídeo

e de suas possibilidades expressivas poderiam ser democratizadas. Assim, como professora do curso de Comunicação da UNAM, procurou abrir espaços e oficinas que disparassem as ferramentas e colocassem a videoarte mais presente e possível para os estudantes. Também, objetivando conhecer e apresentar jovens artistas e suas produções audiovisuais, fundou, em 1977, a empresa de produção arTV, um canal de distribuição e exibição de construções videográficas. É por meio desse canal que Weiss apresenta a potencialidade dos efeitos especiais na construção de uma retórica visual (CONTRERAS, 2015).

Weiss nos deixou um arquivo de mais de 385 videocassetes (TORRES-RAMOS, 2012), participou de inúmeras mostras e foi reconhecida internacionalmente por sua experimentação, suas técnicas e seus diferentes modos de concepção de vídeo e manejo de câmera.

Articulações ético-estéticas em cena

Em geral, toda a obra da artista traz uma abertura para questões teóricas feministas. Segundo Lucero (2017, p. 53-54), existem alguns apontamentos, preciosos para uma análise, de como ela em seus vídeos apresenta os corpos, que emergem desregulados do que seriam corpos normais e convencionalmente aceitos ou esperados socialmente. Também nos

diz a autora que, nos vídeos de Pola, pode ser encontrada uma quantidade significativa de fragmentos que remetem às ações corporais por si só, deslocamentos de corpos desdobrados que movem o lugar comum da mulher-fetice ao incluir imagens que podem chocar o espectador.

O corpo da artista está dentro

do debate feminista ao passo que se apresenta como um corpo da diferença, fazendo da câmera instrumento de sua intimidade. Move-se por imagem dentro de imagem, em um ato de multiplicar o eu por meio de uma câmera que opera como espelho, numa ilusão de si mesma interferida pela sexualidade como autoconhecimento, mas também enquanto confronto dos códigos morais instituídos. Há, na experimentação visual de Pola, intensidade, profundidade e tenacidade, as quais fornecem destaque para sua produção em relação à produção de seus contemporâneos: pelos ensaios com imagem e movimento (carregados de mesclas óticas, mesclas de cores e formas) e por seu genuíno olhar em direção às pautas da perspectiva de gênero (EDER, 2011, p. 53).

Por exemplo, ilustrando o interesse do uso do vídeo como ferramenta política e de autoconhecimento, Weiss passou a registrar um diário íntimo, filmando-se em um *Autovideoato* (1979), projeto cuja prática deslocou a experimentação feminina da escrita de diários para

uma esfera externa e tecnológica, questionando as plataformas possíveis para a exibição de uma intimidade. Neste vídeo, a música e os sons foram selecionados e pensados como elementos que desconfigurariam a imagem hegemônica de um padrão feminino transmitido pela mídia (CONTRERAS, 2015, p. 45-46). É uma voz provocativa endereçada a quem assiste à ansiedade presente em sua autorrepresentação, que nada mais é que uma alternativa aos autorretratos. Assim, Pola mostra-se e se desnuda, revela a origem e os limites e dá uma voz convincente aos sentimentos (EDER, 2011, p. 53). Nas palavras da artista, *Autovideoato* (1979) foi um modo de continuar o processo de autoconhecimento depois de ter passado por algumas psicoterapias. E os fragmentos autobiográficos presentes neste vídeo convocam a pensar sobre como os significantes implantam-se como raízes, indicando com precisão a localização de um constructo feminino que nela promove revolta, bem como sua autoafirmação de tom melancólico e, por vezes, violento (EDER, 2011, p. 53). Vemos que Pola propõe estrategicamente um autorretrato fílmico, que cumpre um papel de diário íntimo falado, gesticulado e performado, deslocando a experiência e a tecnologia pressuposta de solidão e intimidade para um lugar de externalidade e projeção de si mesma.

Já em *Ciudad Mujer Ciudad* (1978), a teleasta coloca em uma narrativa fílmica a relação entre o corpo da mulher e o espaço urbano, combinando imagens fragmentárias, psicodélicas e de cenário cotidiano. Para tal construção artística, uma sequência de fotos urbanas da Cidade do México e uma sequência da atriz Vivian Blackmore dançando nua são agregadas às técnicas de chroma key 102, saturação de cores e outros efeitos; constituindo uma esfera psicodélica, um paralelismo entre a cidade e a mulher, o artificial e o natural. Pola investe em uma poética reflexiva, com os recursos narrativos típicos do cinema, como, por exemplo, uma estruturação diegética clássica, começando ao amanhecer e terminando ao entardecer. Na narrativa apresentada no vídeo, a mulher representa a cidade, que está seca, com sede, porque “cortaram” seus rios e afluentes; a mesma mulher chora, cria água para a cidade, oferece recursos hídricos para os habitantes (CONTRERAS, 2015, p. 45-46).

Pola investe aí em uma poética reflexiva, questionando e atuando na oposição de controle biopolítico que opera sobre os corpos e as subjetividades, por meio de uma estética cuja característica principal é a liberdade de expressão da mulher, em um processo de total intimidade com a estética feminista. Como foi descrita por Bovenschen (1985), essa estética é ressaltada por sua capacidade crítica/

inventiva, que é caracterizante do movimento feminista como um todo e que se configura nas artes visuais através de processos como “o uso do corpo de forma autônoma e com um cunho reivindicatório”; a inovação da técnica pela incorporação de atividades estritamente relacionadas ao universo feminino, como a feitura de diários íntimos; o questionamento e a crítica aos estereótipos de gênero; e a combinação das questões de gêneros, raças, etnias e classes sociais em sua reflexão e manifestação (PARPINELLI, 2015, p. 169). O entendimento da arte, dentro dessa concepção, é tido como um processo que abriga tensionamento e resistência social, uma estética da existência que se pontua como múltipla e que ultrapassa barreiras identitárias, visto que se fez presente enquanto crítica cultural e projeto ético, estético e político (STUBS et al, 2015, p. 2017).

Assim, colocamos o trabalho de Pola Weiss como um trabalho de ativismo, de estética feminista, na medida em que a artista construiu um corpo político, traçando experiências políticas íntimas, fazendo de sua arte e de seu corpo um território onde a criação estava imbricada a uma relação mais íntima com o corpo e também com a relação entre o público e o privado (STUBS et al, 2015, p. 2017). Pola Weiss, com seu caráter inventivo, criou outros modos de atuar, estar e ser no mundo.

¹ Este termo foi empregado pela artista a fim de estabelecer uma analogia com a palavra “cineasta”, acoplando seu sufixo ao prefixo de “televisão”, por ser esta o suporte para suas produções.

Sobre a autora: Mestranda em Psicologia Social e Institucional no PPGPSI (UFRGS) e em Escrita Criativa no PPGL (PUCRS).

Referências:

TORRES-RAMOS, Edna. *Biografía*, 2012. Disponível em: <http://www.polaweiss.mx/biografia.html>. Acesso em: 20 jan. 2020.

CONTRERAS, Teolinda Isadora Escobedo. *Historiografía del videoarte mexicano a través de un recorrido de tres décadas de producción*. 2015. Tese (Doutorado em História da Arte) Departamento de Patrimonio artístico, histórico y documental, Universidad de León, Espanha.

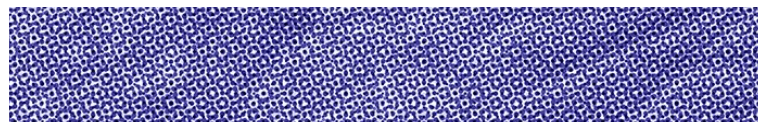
EDER, Rita. *El cuerpo y el espejo: ansiedades en la auto presentación*. Puntos Ciegos/Blind Spots. SITAC VIII (memorias del Simposio internacional de Teoría sobre arte contemporáneo), Patronato de Arte Contemporáneo A. C. (PAC), p. 52-64, 2011.

LUCERO, María Elena. Pola Weiss, registrando cuerpos, movimientos y desbordes. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 13, 2017, p.43–59.

PARPINELLI, S. Roberta. *A/r/tografía de um corpo-experiência: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade*. 2015. 276 f. Tese (Doutorado em Psicologia). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis-SP, 2015.

STUBS, Roberta; TEIXEIRA FILHO, Fernando Silva; GALINDO, Dolores & MILIOLI, Danielli. Corpos, subjetivações estéticas e arte e feminismos: passagens na pesquisa em Psicologia. *Fractal, Rev. Psicol.* Rio de Janeiro, v. 27, n. 3, p. 211-218, 2015.





VOZES AGUDAS. UM COLETIVO DE INTERVENÇÕES E PROPOSIÇÕES FEMINISTAS NO CIRCUITO DAS ARTES

VOZES AGUDAS. A FEMINIST COLLECTIVE OF INTERVENTIONS AND PROPOSITIONS IN THE ARTS CIRCUIT

Resumo: O “Vozes Agudas” é um coletivo de estudos e intervenções com ênfase feminista, formado exclusivamente por mulheres atuantes no circuito artístico paulistano, que se encontram regularmente, há mais de dois anos, no espaço físico do “Ateliê397”, local de importância estratégica no cenário alternativo da capital de São Paulo. Nessa breve apresentação, intencionamos mostrar nossa estrutura de trabalho, além de projetos passados e futuros, a fim de estabelecer contato com outros núcleos críticos de feminismos nas artes e pensar nossas estratégias de atuação.

Palavras-chave: Coletivo; Feminismo; Arte engajada

Abstract: “Vozes Agudas” is a group of studies and interventions with a feminist emphasis, formed exclusively by women working in the São Paulo artistic circuit, who have been meeting regularly for more than two years, in the physical space of “Ateliê397”, a place of strategic importance in the alternative scenario of the capital of São Paulo. In this brief presentation, we intend to show our work structure, in addition to past and future projects, in order to establish contact with other critical cores of feminisms in the arts and to think about our strategies.

Keywords: Collective; Feminism; Engaged art

A história dos encontros entre o movimento feminista e as agentes mulheres do mundo das artes é atravessada pela constante formação de grupos de apoio, com diferentes propostas de enfrentamento e negociação com as estruturas misóginas e excludentes do circuito: a

nível de anedota, podemos destacar alguns exemplos já historicamente consolidados, como o “Feminist Art Program”, coordenado por Miriam Schapiro (1923-2015) e Judy Chicago (1939) dentro do CalArts, e que dá origem à instalação “Womanhouse” em 1972, e também à criação nesse mesmo

ano da galeria-cooperativa “A.I.R. Gallery”, ainda em funcionamento, juntamente às iniciativas editoriais feministas como a revista francesa “Sorcière”, existente entre 1975 e 1982, e a revista americana “Heresies”, que circulou entre 1977 e 1992.

Os exemplos aqui citados estão geograficamente localizados no Hemisfério Norte do globo, em territórios culturais centrais para o circuito artístico, como Nova York, Los Angeles e Paris: mas e em território tupiniquim, como se dá esse movimento de juntada de mulheres nas artes?

Apesar do florescimento de estudos e iniciativas de investigação sobre as relações entre arte e feminismo no Brasil ao longo das duas últimas décadas, desconhece-se até o momento a existência histórica de coletivos e grupos de mulheres artistas similares às iniciativas militantes aqui citadas, seja pela especificidade do circuito fragilizado das artes visuais no Brasil, seja pela recepção pejorativa das pautas feministas na contingência em questão.

Dessa maneira, é possível apontar que o movimento de aglomeração de mulheres atuantes no circuito artístico aos moldes de coletivos, grupos de estudo e associações é evento recente em nosso território, muito devido à ‘primavera feminista’ que nos atinge desde meados de 2015. Ao longo dos anos de 2017 a 2019, foi possível

verificar *en passant* o surgimento de grupos feministas de arte de caráter efêmeros, independentes ou institucionalizados, com atuações e estratégias de valorização da produção feminina, feminista, *queer* e decolonial, elaborando plataformas de visibilidade ou mesmo estudando as trajetórias de artistas e demais profissionais mulheres no meio artístico, e os respectivos métodos de apagamento aplicados a essas profissionais, sem falar na afluência de eventos com a tarja feminista como chamariz de público. É partindo desse contexto que aqui apresentamos uma dessas iniciativas, com elencamento empírico dos esforços de inserção e trânsito de mulheres no meio artístico, o coletivo “Vozes Agudas”.

O “Vozes Agudas” é um coletivo de estudos e intervenções com ênfase feminista, formado exclusivamente por mulheres atuantes no circuito artístico paulistano, e tem como integrantes diferentes profissionais da área, como pesquisadoras, curadoras, produtoras, artistas, jornalistas, educadoras e gestoras, que se encontram regularmente, há mais de dois anos, no espaço físico do “Ateliê397”, local de importância estratégica no cenário alternativo da capital de São Paulo. Nessa breve apresentação, intencionamos mostrar nossa estrutura de trabalho, além de projetos passados e futuros, a fim de estabelecer contato com outros núcleos críticos de feminismos nas artes e pensar nossas estratégias de atuação.

Sendo um dos espaços independentes

mais antigos da cidade de São Paulo, o “Ateliê397” já havia dedicado algumas de suas atividades à discussão dos problemas de gênero: em 2015, recebeu o crítico de arte e curador norte-americano Douglas Crimp (1944-2019) e a exposição do coletivo queer “Dirty Looks”; em 2016, recebeu o artista Yann Beauvais (1953) com uma mostra de cinema intitulada “Coisas de viado, coisas de bichinha”.

Em continuidade a essas atividades

de reflexão e indagação sobre as normatizações de gênero no meio das artes visuais, Thais Rivitti (1978), crítica, curadora e então gestora do lugar, propôs, no ano de 2018, o curso “As mulheres não precisam estar nuas para entrarem nos museus” – título emprestado do coletivo estadunidense “Guerrilla Girls” –, que tinha como proposição o estudo do percurso, e consequente entrevista, de duas curadoras brasileiras de relevância na cena contemporânea, mas ainda pouco valorizadas: Daniela Labra (1974), curadora da última Trienal de Artes “Frestas”, na cidade de Sorocaba em 2017, e Lisette Lagnado (1961), curadora da 27ª Bienal de São Paulo em 2006. No transcorrer das aulas, o interesse e a demanda das participantes com os temas levantados foi se ampliando, principalmente a partir da percepção dos padrões de exclusão de gênero sucedidos entre elas (alunas) e as curadoras e pesquisadoras; em continuidade a essas discussões,

formou-se então o grupo “Vozes Agudas”, na época coordenado por Thais Rivitti, mas que em 2019 é transferido para a responsabilidade da Dra. Talita Trizoli (1984), pesquisadora na área de feminismos no cenário artístico brasileiro, mantendo aí uma gestão de caráter horizontal. O coletivo teve ao longo de sua trajetória uma flutuação de integrantes, tendo atualmente como membras do grupo Bianca Mantovani (1991), Julia Milward (1983), Karina Sérgio Gomes (1986), Letizia Ranzani (1980), Mariana Lorenzi (1983), Talita Trizoli, Tania Rivitti (1949) e Thais Rivitti, e como ex-integrantes, Ana Paula Monteiro Nagano, Juliana Caffé, Alessandra Carrijo, Carollina Lauriano, Lahayda, Ana Elisa Carramaschi, Cal Kielmanowicz e Sol Casal.

Por se tratar de um grupo de atuação

híbrida, ou seja, tanto de estudos críticos quanto de proposições de intervenção, há uma preocupação latente no grupo em efetuar leituras de autoras mulheres e de pesquisas na área de artes, como a produção de Silvia Federici (1942), Françoise Vergès (1952) e da profa. Dra. Carla Rodrigues (1957), por exemplo, a fim de fomentar uma formação estético-política de suas participantes, mas também proporcionar encontros e intervenções de caráter público, a fim de salientar as ambivalências de gênero no sistema das artes, além do estabelecimento de parcerias com instituições de arte no que concerne a ações de reparação

histórica e de enfrentamento da (in) visibilidade feminina no sistema artístico.

Desse modo, podemos exemplificar tal frente de ações em pelo menos dois eixos: discussões públicas e produção de material. No primeiro item, ao longo de 2018 e 2019, tivemos uma série de palestras públicas com convidadas mulheres do meio, e podemos salientar aqui os eventos com a profa. Dra. Silvana Rubino (1959) da Unicamp sobre mulheres, arquitetura, design e urbanismo; a poeta Angélica Freitas (1973), referência nos tópicos de feminismo e lesbianismo na poesia; o grupo de ativismo britânico FILIA, que mescla ativismo, moda e artes visuais; um encontro público com as pesquisadoras da Universidade Nova de Lisboa, profa. Dra. Margarida Britto (1972), profa. Dra. Giulia Lamoni (1977) e profa. Dra. Cristiana Tejo (1976), a respeito de suas recentes pesquisas sobre mulheres e educação radical nas artes latino-americanas; o relato de experiência de pesquisa docente da profa. Dra. Daniela Kern (1975) do IA-UFRGS, da artista-pesquisadora Fabiana Faleiros (1980), conhecida como Lady Incentivo, sobre sua pesquisa de doutorado; e a narrativa de trajetória da curadora do MASP Isabella Rjeille (1990) com enfoque na exposição Histórias Feministas.

É importante ressaltar que esses eventos de caráter público, devidamente registrados para o

arquivo de memória do Ateliê397, foram em parte editados para a produção de um podcast feminista que o coletivo tem apresentado a partir do segundo semestre de 2019, e que até o momento teve como participantes divulgadas as artistas Fabiana Faleiros, Virginia de Medeiros (1973), Ana Teixeira (1957), Aline Motta (1974) e Renata de Bonis (1984), as curadora Isabella Rjeille, Juliana Gontijo (1980) e Kiki Mazzuchelli (1972), e as pesquisadoras e arquitetas Marina Vianna (1980) e Juliana Godoy (1987), além de outras entrevistadas com diferentes atuações no setor, mas com material que ainda se encontra em fase de edição, como as curadoras Juliana Crispe (1982), Keyna Eleison (1979) e Beatriz Lemos (1981).

Essa atividade do podcast, inclusive, integra nossa ações centradas no segundo eixo de atuação, que é a produção de material, e nesse item vale ainda apontar a realização da exposição “Vozes Agudas”, homônima do grupo, em paralelo às atividades da Bienal de São Paulo em 2018, organizada por uma equipe exclusivamente feminina, com um recorte curatorial que preocupou-se em evidenciar uma heterogeneidade de linguagens e temas na produção de artistas mulheres contemporâneas, a fim de instaurar questionamentos sobre os essencialismos de interpretação e fruição das obras, e a exposição de lançamento público do bloco de entrevistas do podcast “Vozes agudas: nosso corpo, nossa voz” no ano

de 2019, com obras das artistas Ana Teixeira, Fabiana Faleiros e Virginia de Medeiros.

Juntamente a essas ações de materialização das discussões e indagações do público, firmamos no ano de 2019 uma parceria com a Enciclopédia Itaú Cultural, plataforma de referência para o esquadramento das ações do circuito artístico brasileiro, para o preenchimento de verbetes inexistentes ou desatualizados de mulheres artistas, curadoras, críticas de arte e pesquisadoras – item esse pouquíssimo contemplado pela instituição, mas que agora recebe a devida atenção reparadora nas narrativas de institucionalização de carreiras.

Para 2020, considerando o cenário aterrador do sistema das artes devido à crise econômica e à pandemia de COVID-19, o grupo planeja se articular junto a colecionadoras mulheres para lançar uma chamada pública do 1º Salão Feminista Online Vozes Agudas, uma proposta expositiva virtual aberta para mulheres artistas CIS e TRANS, a fim de propiciar a movimentação dessas produções no circuito, e que se encontram novamente em condição de risco devido ao arrefecimento do mercado de arte nacional.

Parte da experiência de integrar um coletivo feminista nas artes que não está apenas preocupado com um aspecto formativo ou de projeção de suas integrantes nos tópicos dos movimentos

feministas, mas comprometido com ações materializantes de intervenção e inserção de mulheres no sistema das artes, o que implica, antes de mais nada, um comprometimento do grupo com os projetos e uma sinergia de forças no trabalho que procura equilibrar as mais variadas e diversas contribuições de cada uma das integrantes para o conjunto. Tal exercício, às vezes harmônico, às vezes não, faz parte dos pressupostos de outras formas de trabalho e de atuação no sistema das artes, não implicando aí uma mera exploração de mão de obra ou de competição de egos, mas sim uma prática de troca e de observação das demandas, potências e limitações de suas integrantes. Os acordos e conflitos estabelecidos dentro do grupo fazem parte de um outro modo de entendimento das relações laborais, que vai ao encontro das propostas feministas de rearranjo dos modos de produção.

Assim, as proposições, projetos e encontros, públicos e fechados, organizados pelo coletivo “Vozes Agudas” não intencionam estabelecer uma matriz inovadora no campo, mas sim propiciar encontros, material de consulta e de troca sobre os temas que atravessam as pautas feministas em sua multiplicidade, e são movimentos de ação e de reflexão sobre um tópico ainda delicado e muito refutado pelas estruturas balizadoras do sistema artístico, que é a segregação velada de gênero no acesso capital do simbólico e do matérico no meio artístico.

Sobre o coletivo: "Vozes Agudas" é um coletivo de estudos e intervenções com ênfase feminista, formado exclusivamente por mulheres atuantes no circuito artístico paulistano, e tem como integrantes diferentes profissionais da área, como pesquisadoras, curadoras, produtoras, artistas, jornalistas, educadoras e gestoras paulistas.

Referências:

A.I.R Gallery, [2020]. Disponível em: <https://www.airgallery.org/>. Acesso em: 9 Jul 2020.

BALDUCCI, Temma. "Revisiting "Womanhouse": Welcome to the (deconstructed) "Dollhouse"." In: *Woman's Art Journal* 27, no 2. (2006), pp. 17-23

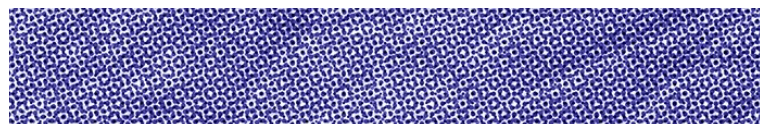
FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017

RODRIGUES, Carla. Erguer, acumular, quebrar, varrer, erguer... *Revista Serrote*. São Paulo: IMS, 2017. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2017/01/erguer-acumular-quebrar-varrer-erguer-por-carla-rodrigues/>. Acesso em: 9 jul 2020

VERGÉS, Françoise. *Um feminismo decolonial*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Editora UBU, 2020.

JUDY Chicaco Art Education Collection. *Womanhouse*, 2014. Disponível em: <https://judychicago.arted.psu.edu/womanhouse-video/>. Acesso em: 9 Jul 2020.





“DON’T CALL ME SWEETHEART”: FEMINIST POSTERS FROM NORTHERN CALIFORNIA (1970S)

“NO ME LLAMES CARIÑO”: CARTELES FEMINISTAS DEL NORTE DE CALIFORNIA (AÑOS 70)

Abstract: This paper focuses on feminist posters made in Northern California during the 1970s. Through posters whose means of production and distribution are adapted to a political use, feminist activists and artists conveyed strong critiques of society and contributed to struggles for social justice. By merging feminist activism and art, they reconsidered the relationship between art and politics in the United States. Using an empowering and striking visual language, their posters countered stereotypes, denounced inequalities, rallied around causes, commemorated, expressed solidarity, as well as challenged dominant artistic narratives that confine art to the aesthetic realm unrelated to society.

Keywords: Poster; Feminism; Northern California; Visual arts; Activism

Resumen: Este artículo examina los carteles feministas hechos en la zona norte de California durante la década de los 70. Un momento en el que se utilizaron los carteles como medio de producción y distribución, por parte de las activistas y artistas feministas, que los adaptaron a un uso político para transmitir fuertes críticas a la sociedad, también contribuyeron a la lucha por la justicia social. De tal forma que, al fusionarse el activismo feminista con el arte, se produjo una vinculación entre este último y la política de los Estados Unidos. Se utilizó un lenguaje visual empoderado y llamativo, al mismo tiempo que contrarrestaron los estereotipos, denunciaron las desigualdades, se movilizaron en torno a diferentes causas, conmemoraron y expresaron solidaridades, así como desafiaron las narrativas artísticas dominantes, aquellas que impiden la evolución de una estética en consonancia con la sociedad.

Palabras – clave: Cartel; Feminismos; Norte de California; Artes Visuales; Activismo

In the United States, during the political turmoil of the 1960s and 1970s, activists and artists turned to the poster as a tool for responding to a sense of urgency about the need to transform both art and society. The poster’s ability to be quickly produced in large numbers and on a low budget

— thanks to silkscreen printing and offset — made it an effective way to reach a large audience and disseminate visual counter-hegemonic discourses. Through their formal and symbolic qualities, political posters aimed to mobilize, to express demands, to raise consciousness, to build solidarity,

and to shape collective memories. In Northern California, numerous printing collectives arose at that time, such as La Raza Silkscreen Center and Up Press (CUSHING, 2011). Meanwhile, several feminist groups came out in the Bay Area struggling against oppression (GERSON, 2011; ROSEN, 2001). Feminist activists and artists organized consciousness-raising groups, marches, guerrilla actions, as well as creating newspapers, posters, and performances. In this paper, I will examine several feminist posters from the 1970s. As a nexus between artistic and political expression, the poster, which could be turned into picket signs, displayed in the streets, reproduced in underground newspapers, as well as entering into homes and workplaces, was an especially powerful way to circulate visual feminist perspectives. While taking part in the struggles against discrimination, feminist posters also challenged the mainstream notion of art, dismantled hierarchies, counteracted the growing commodification of the art object, abandoned neutrality, and destabilized the notions of authorship and uniqueness, thus reconsidering the relationship between art and politics in the United States.

Except for the 1930s, posters were not widely used for protest and resistance until the 1960s in the United States. They were mainly produced within the dominant system to support consumerism and

propaganda, reproducing traditional gender roles. Several feminist posters from the 1970s aimed to debunk these stereotypes, including the poster announcing the exhibition *Don't Call Me Sweetheart, A Poster Exhibition of Women's Images and Issues* (1978)². With a cleaver in one hand and a can of beer in the other, a smiling woman sits near a stove, overly smiling and dressed as a schoolgirl, with her plaid skirt up, revealing underwear shorts³. The photograph by Pamela Valois used parody to undermine the myth of the white, middle-class housewife as a woman fulfilled in the domestic sphere, as well as the injunction to be on display for the pleasure of men. This poster disrupted mainstream gender expectations, revealed the constructed nature of social roles, and reflected the reaction against the stereotypes limiting women to domestic roles (MAINARDI, 1970). It was in line with the growing awareness of the social effects of images to maintain the status quo by feminist organizations, such as Women Against Violence Against Women which set up slide shows underlining the objectification of women. In addition, the poster evokes different works created within the Feminist Art Program (California), such as *Images of Women* (1971) and *Womanhouse* (1972). In *Fuck Housework* (1971), Virtue Hathaway — the alias of Shirley Boccaccio (1935), a member of San Francisco National Organization of Women from 1970-74 — also tackled the assignment of women to the

domestic sphere. The poster depicts a white woman breaking her broom in half with conviction. She stands under the words "Fuck Housework" in an old English lettering, contrasting with the boldness of the message. In *Mother's Love* (1972), by combining the photograph of a female rhinoceros urinating on a rhino calf while quietly eating grass, Hathaway humorously challenged the patriarchal expectation of women as devoted and sweet mothers. Counterbalancing mainstream images of women and encouraging self-determination, these posters asked questions about the social construction of gender, imagined alternative realities to the patriarchal imperative, and offered avenues for reinvention.

In *Śacred Motherhood* (1976), the collective Red Pepper Posters took over a drawing done for the Women's Trade Union League of Illinois (1907). The poster represents a white woman, who looks pretty sad, sewing, while also breastfeeding an infant. In the background, there are two children and a line with clothing hanging from it. At the top of the poster, the text *Śacred Motherhood*, with the "s" turned into a dollar sign, stressed how patriarchal family relationships are part of the way society controls women, most often less-paid than men, and consolidates capitalist society. Red Pepper Posters was founded in San Francisco in 1976 by Barbara Morgan who had joined the Women's Graphics Collective started in Chicago in 1970 to produce political

art in line with the feminist movements (CAROL, 2018). The collective's members designed their posters during "poster-thinks," which were similar to "collective brainstorming sessions about every aspect of the poster" ("A Feminist Poster Show," 1978), thus embracing collaboration and the process of sharing kills, key concepts of the feminist agendas, and undermining the myth of the solitary artist emphasized by the Eurocentric and patriarchal art history narratives. Their posters were distributed primarily by mail order; they were also available at several bookstores, such as Modern Times Bookstore (San Francisco). It was important for the collective to handle the distribution of the posters and make them affordable. In addition, their posters, which were collectively signed as a possible way to avoid any recovery by the art world and/or to protect against repression, covered a wide range of topics, from the denouncement of violence against women to gentrification struggles, as in *We Will Stop The Destruction Of Our Homes And Communities* (1977), underlining the feminist stance for coalitional politics.

By showing strong women, united, and fighting back, feminist posters have been powerful tools for organizing and activating communities, such as the one sponsored by the San Francisco Bay Area Farah Strike Committee (undated) — the Farah strike (1972-74) was originated and led mostly by

Chicanas fighting for better working conditions at the Farah Manufacturing Company, a clothing company in Texas and New Mexico. Calling for workers' support, the empowering image depicts a woman, surrounded by Mesoamerican designs, shouting and raising one fist. The poster *Stop Forced Sterilizations/¡Alto a Esterilización Forzada!* (c. 1974) pictures three women of color also shouting and raising one fist⁴. Above them, the title is printed in English and Spanish, and the bottom of the poster has a paragraph also repeated in English and Spanish — similar to the use of different languages in the posters by the Organization of Solidarity with the People of Asia, African, and Latin America (Cuba) — about the sterilization of people, especially women, in Puerto Rico, the United States and India, as well as calling for resistance against imperialism. The poster mediated a critique of the ideology of population control and asserted the rights over one's body, a major issue of the feminist movements. It expressed the strength of collective effort and fostered empowerment. These posters were not about victimization, but called for moving from object to subject by mobilizing for one's rights. They underscored the power of women as active participants in the social justice struggles, undermining the stereotypes of passivity and submission associated with women, and offering an alternative to traditional gender roles.

In the 1970s, different Bay Area feminist organizations sponsored posters to rally around a cause, to announce events, and to incite change. For instance, the Third World Women's Alliance carried out several posters to communicate about commemorations⁵. *South African Women's Day* (1978), realized by Juan Fuentes (1950), portrays, in black and red, the anti-apartheid activist and politician Winnie Madikizela-Mandela (1936–2018) and her sister, huddled together, looking worried. In the brown background, a photograph of South African black women, raising their fists, from the 1956 Women's March (Pretoria), connected this past protest with the struggles of the 1970s⁶. This poster also emphasized the importance of undertaking a collective effort to envision a better future. *As Stop Forced Sterilizations/¡Alto a Esterilización Forzada!*, it highlighted the role of the poster within transnational feminisms, recognizing the interconnectedness between structures of oppression that bind geographically distant peoples together.

Other posters were produced in support of women suffering injustice, including Cassandra Peten, a black woman from California serving a ten-year sentence for defending and murdering her abusive husband. A poster (c. 1979), sponsored by the Cassandra Peten Defense Fund in Berkeley, has a black and white photograph of Peten expressing

confidence and serenity⁷. At the top, the message “A woman has the right to protect herself from mental and physical abuse” underlined the urgent need to take into consideration violence against women. In 1975, Linda Lucero created at La Raza Silkscreen Center the poster *Lolita Lebrón*, following her journey with a delegation of the Venceremos Brigade to Cuba during which she had discussed several political prisoners held in the United States. Determined to highlight more women in the graphics (LUCERO, 2018), Lucero made a powerful portrait of the Puerto Rican independence activist who was part of the assault of the United States House of Representatives in 1954. Above a Puerto Rican flag with “¡Viva Puerto Rico Libre!” Lebrón, in profile and her eyes-closed, looks deeply immersed in her thoughts. As the art historian Tatiana Reinoza wrote, Lucero insisted “on rehumanizing the prisoner. Lebrón’s actions were not construed as those of a deranged criminal, but as a political act” (REINOZA, 2017, p. 252). These two posters raised the issue of the systemic violence of colonialism, racism, and sexism, as well as the prison system.

Several posters paid homage to historic figures of resistance, such as Harriet Tubman (1821/1822-1913). In an undated poster with a yellow background, Tubman is portrayed in a long dress holding a rifle — similar to a woodcut published in 1869 as the frontispiece of a book on her life

(WELLS, 2011, p. 42) — evoking the key assemblage *The Liberation of Aunt Jemima* (1972) by Betye Saar (1926). An orange text recalls Tubman’s powerful struggle for liberation, such as her pivotal role in the freedom of hundreds of enslaved people. This empowering poster spread an image of a strong woman to be grasped as a role model.

During the 1970s, feminist activists and artists from Northern California used the poster to convey visual concepts about a transformed society that would no longer be marked by injustice. By combining aesthetics and politics, they re-evaluated art as a tool for reshaping society and reaching a large audience, thus destabilizing the notion of autonomy in art that excluded any connection with or critique of society. With their potential for raising awareness and impacting emotions as well as imaginary, these feminist posters played a counter-hegemonic role to the mainstream misrepresentations, shaped forms for changing consciousness, spread empowering images, and rallied around causes, contributing to struggles for social justice. By their languages as well as their means of production and distribution, they were relevant medium to address social issues, and are part of the genealogies of the merging of feminist activism and art, predating posters from the well-known artists Barbara Kruger (1945) and *The Guerrilla Girls* (1985), as well as nowadays forms and languages of

protest, such as the recent collages in France and protest performances in Chile against femicides.

¹ Thanks to the Terra Foundation for American Art Postdoctoral Fellow 2018-19 at the Institut national d'histoire de l'art (France), I started working on a research project about political posters in Northern California. I warmly thank Christopher John Davis, Inmaculda Real López, and Carol A. Wells for their support in producing this paper.

² The exhibition was curated by Cecilia Brunazzi and Robbin Légère Henderson at the Intersection Gallery, San Francisco.

³ To see the posters described in this text, please consult the collection of political posters of the Oakland Museum of California (<http://collections.museumca.org/?q=category/2011-schema/history/political-posters>), and the online collection of the Center for the Study of Political Graphics (<http://collection-politicalgraphics.org/main.php?module=objects>).

⁴ The poster was supported by People's Press and printed by Inkworks.

⁵ About the Third World Women's Alliance, read SPRINGER, 2005.

⁶ Interview with Juan Fuentes, 10/26/2018, San Francisco.

⁷ This poster was made at Allied Printing and Inkworks.

About the author: Having obtained a Ph.D. in contemporary art history in 2017 (University of Rennes 2), Émilie Blanc is interested in the relationships between art and politics. Her thesis on art and identity politics in California was awarded by the IdG — Gender Institute.

References:

"A Feminist Poster Show," 1978, box 1, folder "Flyers of Political/Women's Organizations, 1978-1981," Women's Press/Up Press Records, 1972-1987, The Gay, Lesbian, Bisexual, Transgender Historical Society, San Francisco.

CAROL, Estelle. "The Chicago Women's Graphics Collective: A Memoir." *Feminist Studies*, vol. 44, n° 1, 2018, p. 104-124.

CUSHING, Lincoln. "San Francisco Bay Area Posters: 1968-1978." Chris Carlsson (ed.), *Ten Years that Shook the City: San Francisco, 1968-78*. San Francisco: City Lights Books, 2011, p. 285-302.

GERSON, Deborah A. "Making Sexism Visible: Private Troubles Made Public." Chris Carlsson (ed.), *Ten Years that Shook the City: San Francisco, 1968-78*. San Francisco: City Lights Books, 2011, p. 170-182.

LUCERO, LINDA. "Lolita Lebrón: Viva Puerto Rico Libre!" Gloria Kondrup (ed.), *FEMINAE: Typographic Voices of Women, by Women*. Pasadena: Hoffmitz Milken Center for Typography, ArtCenter College of Design, 2018, p. 24.

MAINARDI, PAT. "The Politics of Housework." Robin Morgan (ed.), *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writing from the Women's Liberation Movement*. New York: Vintage Books, 1970, p. 447-454.

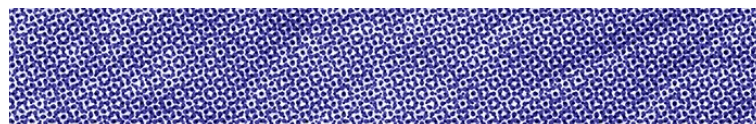
REINOZA, TATIANA. "No es un crimen: Posters, Political Prisoners, and the Mission Counterpublics." *Aztlán: A Journal of Chicano Studies*, vol. 42, n° 1, Spring 2017, p. 239-256.

ROSEN, RUTH. "The Feminist Revolution in the Bay Area." *The Whole World's Watching: Peace and Social Justice Movements of the 1960s & 1970s*. Berkeley: Berkeley Art Center, 2001.

SPRINGER, KIMBERLY. *Living for the Revolution: Black Feminist Organizations, 1968-1980*. Durham: Duke University Press, 2005.

WELLS, CAROL A. "Appropriation and Image Recycling: Common Practice in Designing Political Poster." Ilee Kaplan and Carol A. Wells (ed.), *Peace Press Graphics, 1967-1987: Art in the Pursuit of Social Change*. Long Beach: University Art Museum, California State University, 2011, p. 41-48.





NOS QUEREMOS VIVAS — TRÊS ESTUDOS DE CASO SOBRE ARTE E VIOLÊNCIA DE GÊNERO NA AMÉRICA LATINA

NOS QUEREMOS VIVAS — THREE CASE STUDIES ON ART AND GENDER VIOLENCE IN LATIN AMERICA

Resumo: O artigo pretende abordar três estudos de caso na arte latino-americana contemporânea em que o tema da violência de gênero e feminicídio é denunciado, através de performances e intervenções urbanas, por artistas alinhadas com o feminismo. O primeiro estudo de caso concentra-se no trabalho Zapatos Rojos, da artista mexicana Elina Chauvet, o segundo estudo de caso é fundamentado na performance coletiva Memória do Afeto, idealizada pela brasileira Beth Moysés, e o terceiro estudo de caso aborda as intervenções da argentina Lucía Reissig em Estado de Emergencia. A análise é embasada no diálogo com pesquisas realizadas por autoras de diferentes disciplinas que abriram caminho para as reflexões aqui iniciadas.

Palavras-chave: América Latina, Feminismo; Violência de gênero; Intervenção urbana; Performance

Abstract: *This paper intends to discuss three case studies of contemporary latin-american art in which artists aligned with the feminist movement denounce gender violence and femicide through performance art and urban interventions. The first case study focuses on Zapatos Rojos by mexican artist Elina Chauvet, the second case is based on the performance Memória do Afeto, created by Brazilian artist Beth Moysés, and the third case is based on Estado de Emergencia, by argentinian artist Lucía Reissig. The analysis is based in a dialog with researchers in different subjects by authors that opened the path towards the reflexions initiated here.*

Keywords: *Femicide; Feminist art; Violence; Latin America; Performance art*

Contexto

Os três estudos de caso apresentados integram uma pesquisa com intuito de analisar e discutir instâncias nas quais artistas vocalmente alinhadas com o movimento feminista na América Latina denunciam a violência de gênero

e feminicídio presentes na cultura de seus países através de performances e intervenções urbanas, sendo estas: Elina Chauvet (Casas Grandes, Chihuahua, 1959), Beth Moysés (São Paulo, 1960) e Lucía Reissig (Argentina, 1994).

De acordo com artigo publicado pela ONU Mulheres no ano de 2017, a violência contra as mulheres é a violação mais generalizada dos direitos humanos, sendo o feminicídio sua expressão mais extrema:

Quatorze dos 25 países do mundo com taxas mais elevadas de feminicídio estão na América Latina e Caribe. Estima-se que 1 em cada 3 mulheres maiores de 15 anos tenha sofrido violência sexual, o que alcança a categoria de epidemia de acordo com a Organização Mundial da Saúde. (...) A isto se deve somar o subregistro dos casos que não são adequadamente tipificados como feminicídios (ONU Mulheres, 2017).

É imprescindível enfatizar que o status de epidemia não é apenas o resultado de uma sociedade machista e patriarcal: colonialismo e marianismo também são fatores que influenciaram esse sistema de opressão. Esse aspecto cultural tem sido discutido no campo dos estudos literários como forma de compreender e criticar a perpetuação de construções de base colonial e católica acerca do papel da mulher na sociedade latino-americana — sendo as mais afetadas as mulheres de origem indígena e africana, assim como mulheres em áreas de baixa renda.

Jean Franco¹ (FRANCO, 2005) aponta para a manipulação do mito de La Malinche como um símbolo de vergonha e traição feminina na América Latina. Isso também teria criado uma cultura de culpabilização da vítima, segundo a autora, colocando a responsabilidade da queda do Império Asteca e as tragédias da dominação espanhola em Malintzin. O *Malinchismo* tem sua contrapartida no marianismo e na imagem da Virgem de Guadalupe, a mãe casta e pura.

A permanência dessa caracterização dual das mulheres fica ainda mais em evidência quando um caso de violência contra a mulher, estupro ou feminicídio é divulgado na mídia (WIGDOR; ARTAZO, 2015). O discurso acerca de tais casos é, em sua vasta maioria, sobre quais fatores da vida da vítima podem ter sido a causa para o crime. Não é coincidência que a frase “Ni putas, ni santas” é uma das mais comuns em protestos e demonstrações sobre direitos das mulheres na região.

Parte da dinâmica complexa entre as artistas latino-americanas e o movimento feminista foi elucidada pela artista e pesquisadora brasileira Roberta Barros em seu livro *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira* (BARROS, 2016). Barros argumenta sobre a forma com a qual as mulheres se relacionam com o termo “feminismo” em países ainda muito presos à herança de seus regimes ditatoriais, como Brasil e Argentina. As

pautas de aborto e liberdade sexual, por exemplo, enquanto estavam sendo discutidas abertamente por artistas nos Estados Unidos e na França em meados da década de sessenta e de maneira engajada durante a década de setenta, eram consideradas pautas elitistas e liberais demais para as lideranças masculinas de esquerda no Brasil do mesmo período, por exemplo, que ainda valorizavam a domesticidade da mulher.

Porém, historicamente, a identificação com o movimento feminista não parece ser um problema tão grande para as artistas atuantes no México, se comparadas com artistas atuantes na América do Sul. De acordo com Luana Saturnino Tvardovskas (TVARDOVSKAS, 2013) em uma breve discussão sobre a obra de Mónica Mayer² no livro *Dramatização dos corpos*, a proximidade geográfica e cultural com os Estados Unidos parece influenciar uma articulação política mais livre por parte das artistas. Os escritos de Mayer acerca de suas contemporâneas parecem confirmar uma mente mais aberta em relação ao feminismo.

Uma questão crucial é a forma com a qual as questões de violência de gênero são abordadas em suas obras, a transferência para o espaço público de uma questão que, na maioria das vezes, é vista como um problema do âmbito doméstico, através de performances e intervenções públicas e colaborativas.

Além de serem obras representativas de uma intersecção crítica entre o pensamento feminista e a arte contemporânea na América Latina, podem ser um índice interessante para a análise dos diferentes aspectos em que a violência de gênero presente na região influencia e motiva a obra de diversas artistas.

Zapatos Rojos

O primeiro estudo de caso é focado em *Zapatos Rojos*, criada pela artista e arquiteta mexicana Elina Chauvet. Executada originalmente em 2009, em Ciudad Juárez, México, a intervenção consistia em trinta e três sapatos de tamanhos condizentes com as vítimas, doados pela comunidade local, pintados de vermelho e colocados ao longo da avenida principal da cidade, criando um percurso simbólico na fronteira com os Estados Unidos e refletindo sobre o alto número de desaparecimentos e mortes de mulheres na região.



Elina Chauvet. *Zapatos Rojos*. Ciudad Juárez, 20 de agosto 2009. Registro fotográfico da primeira intervenção pública. Fonte: Delgado, (2015, online).

Ciudad Juárez ganhou fama na mídia internacional pelo alto número de casos de feminicídios não resolvidos, e também inspirou outras obras de artistas mexicanas e latinas. Exemplo potente disso é *Lote Bravo*, obra criada por Teresa Margolles³ em 2005. Acompanhado de vídeos que mostram paisagens da cidade, a extécnica forense exibe um pequeno muro construído com 400 tijolos feitos a mão a partir do solo coletado em mais de cem pontos da região de Ciudad Juárez nos quais os corpos de mulheres violentadas e mortas foram encontrados.

Dados publicados pelo Observatorio Ciudadano Nacional del Femicidio (OCNF) estimam que mais de mil mulheres foram assassinadas em Ciudad Juárez desde 2008. No México, uma mulher é assassinada a cada três horas e meia.

O caso específico de Ciudad Juárez obteve atenção midiática e se tornou parte do imaginário coletivo devido aos laços com a narco-violência. Em conferência realizada no Dia Internacional pela Eliminação da Violência contra a Mulher pela Universidad del Claustro de Sor Juana, em 2004, Rita Laura Segato expõe as estruturas sociais que permitem que números tão altos de mortes e desaparecimentos sigam sem justiça.

Ciudad Juárez, en el Estado de Chihuahua, en la frontera

norte de México, es un lugar emblemático del sufrimiento de las mujeres. Allí, más que en cualquier otro lugar, se vuelve real el lema “cuerpo de mujer: peligro de muerte” (...) Allí se muestra la relación directa que existe entre capital y muerte, entre acumulación y concentración desreguladas y el sacrificio de mujeres pobres, morenas, mestizas, devoradas por la hendidia donde se articulan economía monetaria y economía simbólica, control de recursos y poder de muerte (SEGATO, 2006, 79).

Enquanto os corpos das mulheres em Ciudad Juárez se tornam parte de uma guerra territorial empreendida por um “segundo estado” que sobrepuja e toma controle de instituições legítimas — e lembremos que, mesmo sendo o mais famoso, não é caso isolado na América Latina —, a obra de Elina Chauvet apresenta característica mais abrangente que a discussão sobre um local específico, devido ao seu caráter conceitual. A obra se tornou uma instalação itinerante, realizada em cerca de cinquenta cidades na América do Norte, América do Sul e Europa⁴, sempre envolvendo a comunidade e explorando espaços públicos, para criar o que a artista refere como uma marcha silenciosa de mulheres ausentes que protestam por suas vidas.

Memória do Afeto

O segundo estudo de caso é focado na performance colaborativa *Memória do Afeto*, criada pela artista brasileira Beth Moysés. A performance original ocorreu em São Paulo, no dia 25 de novembro de 2000, Dia Internacional da Não Violência contra a Mulher. Moysés e 150 mulheres, caminharam pela Avenida Paulista vestidas de noiva, despedaçando buquês, para, ao final do percurso, enterrarem os espinhos em uma espécie de sepultamento na praça Oswaldo Cruz. Elas mesmas realizaram o processo de cavar o túmulo simbólico.



Beth Moysés. *Memória do Afeto*. Novembro de 2000. Performance realizada na cidade de São Paulo, Brasil. Fotografia de Patrícia Gato. Fonte: Moreau, (2014, online).

A artista trabalha com os conceitos de casamento dominado pelos ideais de amor romântico e as relações de poder entre homens e mulheres. O planejamento da intervenção durou dois anos, nos quais Moysés reuniu as doações dos vestidos e, ao final, das flores, fato que enfatiza o senso de

comunidade e cooperação incentivado pelas performances, um aspecto recorrente na construção poética da artista. O próprio uso dos vestidos de noiva se faz mensagem de que o problema da violência contra a mulher, considerado um problema doméstico, é de fato uma questão de ordem pública. Quando da execução original da performance, feminicídio ainda não era um crime previsto perante a lei brasileira. A emenda só seria legislada em 2015, e a lei Maria da Penha entraria em vigor em 2006.

Moysés possui um longo histórico trabalhando com sobreviventes de violência de gênero, em parceria com as casas de abrigo e Delegacias da Mulher para criar diferentes projetos e performances. A artista já afirmou que o processo de planejamento e acolhimento mútuo é de maior importância para a realização das performances, e ocorre de maneiras diferentes desde que ela iniciou a itinerância das mesmas.

O Brasil é o quinto país do mundo com maior número de feminicídios registrados em um ranking de oitenta e três nações realizado pela OMS. Uma mulher é assassinada a cada duas horas no Brasil.

Estado de Emergência

O terceiro estudo de caso aborda as intervenções da argentina Lucía Reissig em *Estado de Emergencia*.

A obra, pensada como proposta de intervenção no espaço público, consiste em uma bandeira com os dizeres “*Un hombre mató a una mujer ayer*”, e foi inspirada na ação realizada na década 1930 pela NAACP, cuja frase era “*A man was lynched yesterday*”. A intenção de Reissig é traçar uma linha temporal e geográfica com as estatísticas de mortes exacerbadas pelo descaso do Estado.

A bandeira foi pendurada na fachada

de diversas instituições argentinas de arte contemporânea, como o MAC Bahia Blanca, seguindo uma tradição de arte pública feminista latino-americana na qual podemos também citar o coletivo argentino Mujeres Públicas e a artista guatemalteca Regina José Galindo (1974).

Lucía Reissig também faz parte do *Proyecto NUM*, coletivo de artistas alinhadas com o movimento *Ni Una Menos* na Argentina que coletou registros de obras e intervenções realizadas durante a eclosão do novo movimento feminista no país em 2015. Na Argentina, um caso de feminicídio é registrado a cada 32 horas.

¹ Jean Franco (1924, Dukinfield, Inglaterra) é crítica literária e pesquisadora com foco em estudos culturais e literatura Latino-Americana, sobretudo produções realizadas sobre e por mulheres.

² Mónica Mayer (1954, Ciudad de Mexico) artista, crítica e ativista feminista mais conhecida por seu trabalho com performance.

³ Teresa Margolles (1963, Culiacán, México). A artista conceitual possui diplomas em medicina forense e patologia, e o tempo que trabalhou no Servicio Médico Forense (SEMEFO) permeia sua pesquisa artística.

⁴ Em setembro de 2019, o artista turco Vahit Tuna criou uma versão da obra com sapatos pretos em Istambul para discutir os numerosos casos de feminicídio na Turquia.

⁵ National Association for the Advancement of Colored People, uma das mais tradicionais organizações para o avanço dos direitos civis das minorias nos Estados Unidos. Fundada em 12 de fevereiro de 1909, em Nova Iorque.

⁶ Em português: um homem foi linchado ontem.

Sobre a autora: Estudante de mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui bacharelado em História da Arte pela mesma instituição.

Referências:

BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Relacionarte, 2016.

CHAUVET, Elina. *Zapatos Rojos, arte público*, 2012. Disponível em: <https://zapatosrojosartepublico.wordpress.com>. Acesso em: 10 jun 2020.

DEIGADO, Mónica Vázquez. "Zapatos rojos": arte y memoria colectiva contra el feminicidio, 2015. *Pikara Magazine*. Disponível em: <https://www.pikaramagazine.com/2015/06/zapatos-rojos-arte-y-memoria-feminicidio/>. Acesso em: 10 Jun 2020.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *¿Y nosotras latinoamericanas? Estudios sobre gênero e raça*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1992.

FRANCO, Jean. *Marcar diferenças, cruzar fronteiras*. Florianópolis: Editora das Mulheres, 2005.

Flacso; OPAS-OMS; ONU Mulheres; SPM. *Mapa da Violência 2015: Homicídio de Mulheres no Brasil*, 2015. Disponível em: http://www.onumulheres.org.br/wp-content/uploads/2016/04/MapaViolencia_2015_mulheres.pdf. Acesso em: 8 jan 2020.

MOREAU, Arthur. Entrevista com Beth Moysés. In: *Revista Performatus, Inhumas*, ano 2, n. 8, jan, 2014.

OPAS. *Compreender e abordar a violência contra as mulheres*. Femicídio. Washington, DC: Organização Panamericana de Saúde, 2013

PROYECTO NUM - . Disponível em: <https://www.proyectonum.com/el-proyecto>. Acesso em: 10 jan 2020.

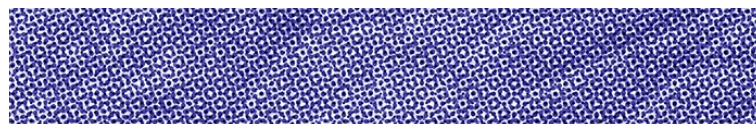
SANTOS, Cecília Macdowell; IZUMINO Wânia Pasinato. *Violência contra as Mulheres e Violência de Gênero: Notas sobre Estudos Feministas no Brasil*. E.I.A.L. 2004-2005; 16(1). Disponível em: <https://nev.prp.usp.br/wp-content/uploads/2014/08/down083.pdf>. Acesso em: 8 jan 2020.

SEGATO, Rita Laura. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juarez: Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Cidade do México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2006.

_____. *Qué es un femicidio? Notas para um debate emergente*. Brasília: UNB; 2006.

TVARDOVSKAS, Luana S. *Dramatização dos corpos. Arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina*. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

WIGDOR, Gabriela; ARTAZO, Gabriela. "La maté porque es mía": femicidios en la provincia de Córdoba. *Revista Latinoamericana de Estudios de Seguridad*, 17, 67-79, 2015.



EXPANDED THREADS: ART BETWEEN TEXT AND TEXTILE IN BRAZIL AND CHILE

FIOS EXPANDIDOS: ARTE ENTRE O TEXTO E O TÊXTIL NO BRASIL E CHILE

Abstract: Within Brazil and Chile, textile materials, techniques, and concepts initially appeared under a modernist, primarily formalist paradigm. I examine how references to unspun wool and fiber, and threads broadly, were explored through their material qualities and acted as a process to engage the political context. The medium and concepts afforded by the textile (“textility”) provide alternative methods for understanding a tumultuous historical situation and support avenues outside dominant hegemonic and forms. They established an expanded framework for the inclusion and recognition of peoples, histories, and techniques formerly pushed to the margins. When considering textiles in this expanded way, it makes visible what have been the very invisible historical and contemporary situations around colonization, disappearance, and processes of language.

Keywords: Textiles; Fiber art; South America; Modern art

Resumo: No Brasil e no Chile, materiais, técnicas e conceitos têxteis apareceram inicialmente sob um paradigma modernista, principalmente formalista. Examinado como as referências à lã e os fios não fiados, de maneira abrangente, foram exploradas através da qualidade de seus materiais e atuaram como um processo para envolver o contexto político. O meio e os conceitos proporcionados pelo têxtil (“textilidade”) fornecem métodos alternativos para entender uma situação histórica tumultuada e apoiar avenidas fora das formas hegemônicas dominantes. Eles estabelecem uma estrutura expandida para a inclusão e o reconhecimento de povos, histórias e técnicas anteriormente empurradas para as margens. Ao considerar os têxteis de uma maneira expandida, torna visível quais foram as situações históricas e contemporâneas invisibilizadas em torno da colonização, desaparecimento e processos da linguagem.

Palavras-chave: Têxteis; Arte da fibra; América do Sul; Arte Moderna

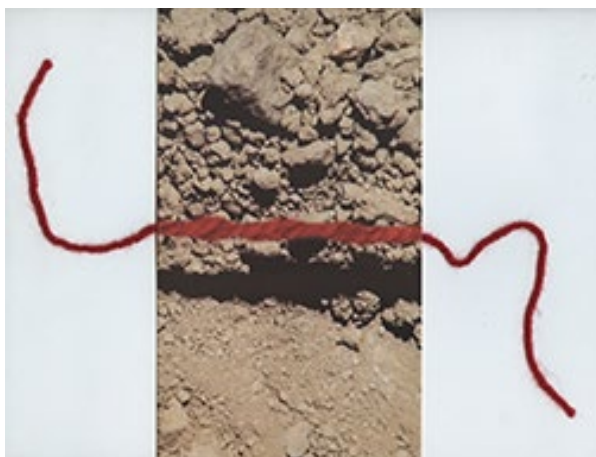
In 2006, Chilean artist Cecilia Vicuña (b. 1948) carried thick threads of felted wool up to Cerro el Plomo, a glaciated peak outside of the capital city of Santiago de Chile. Dyed a deeply pigmented red, these strands signified the “blood of the glaciers” and became

a political plea to cease the recently granted rights for the mining of gold and silver by a foreign corporation that would pollute the water run-off. In a letter to then-president Michelle Bachelet, Vicuña wrote, “Water is life and water is memory. Our ancestors

lived and died for water and water will give life to those to come" (VICUÑA, 2006). The red wool — knotted in various segments — referenced the quipu's mnemonic design used in the Andean region since 400 BCE, most notably during the Incan empire (ca 1450-1532). Under Spanish colonization, the quip was rejected, and information around it, lost. Thus, Vicuña's *Quipu Menstrual* — performance and installation accompanied by a poem — articulated multiple concerns facing her country. She first called attention to the history of colonialism still enacted upon the land and its people by hegemonic and foreign powers and underscored the disappearance of knowledge of a valuable artifact and population.

Born in Chile, she experienced a self-made exile when she felt unable to return after the coup d'état that ended the democratically elected socialist government of Salvador Allende and replaced it with an oppressive seventeen-year dictatorship. Vicuña's work in the late 1960s and 1970s reflected on her shifting relationships to Chile's political climate as she supported Allende and his policies. In 1978, the artist returned to the continent but only to Colombia, where she continued to engage the quipu in her material practice, writing and poetry, and precarious projects referencing Indigenous rights to land, concerns for environmental destruction, and broader visibility for minority populations. Indeed, the

use of thread or fiber has sustained a longstanding role in Vicuña's work, and most recently, in 2017 at Documenta 14, she showed a locally sourced wool quipu, again dyed red and connected to a poem centered on migration. Her practice continuously threads together longstanding matters around environmental and political upheaval through the medium of fiber that reflects a contemporary and historical lens. The insertions Vicuña has made into the aesthetic sphere consider precarious thread-based objects as tied to language and the environment. For example, in the 1960s, her *precarios* were laced over riverbanks or on dunes in the Chilean landscape, always in danger of being destroyed. And her play with such detritus was marked in her development of the book, *Saborami* (1973), as well as smaller installations concerning the dissolution of the Allende government. In combining poems and text, red strings, and a political nod, the text encompassed Vicuña's apprehension of the burgeoning repressive government, censorship, and marginalized communities, all encompassed by her use of fiber.



Cecilia Vicuña. *Invitación: Un Quipu Menstrual*, 2006. Courtesy of the artist.

Vicuña's employment of textile

fragments alongside her poetry and writing has broader reverberations within South America. With hers as just one example of this interest in fiber material, my research explores the ongoing employments of textiles and fiber material as metaphorical or theoretical models to speak to the historical and violent displacement of histories, lands, and peoples that occurred both through the processes of colonization, as well as through unstable governments in the postwar period. Textiles offer an acknowledgment of the layers of history involved in a country's formation; with its connection to

language and writing, the medium is one where the past is stiflingly entangled in the warp of the present. In consideration of Vicuña's practices and other South American artists in Argentina and Brazil, I analyze how fiber and textiles (and their associations made within writing and language) emerged as reactions to the geopolitical relationship between the Northern and Southern Hemispheres. Vicuña's written and visual practice speaks to such historical and contemporary concerns around the colonial violence endured by indigenous populations as much as the violence that came with the 1973 golpe. In Brazil, artist Lygia Pape (1927-2004) confronted the historical ramifications of colonization in her country while repressive governments came into power. She would engage textile and fiber structures physically and metaphorically alongside writing practices to confront political and art historical concerns, including the import of modernism and various developments of conceptual art from abroad.

Thus, how does textile and fiber art become politically activated through the theoretical and material impulse, and does this impact how textile art in South America is constructed in the global imagination? Artists such as Vicuña work against the global imperialism of European and North American models of art-making in the region that has similar reverberations

to popular 1970s Anglo-feminist concerns around the handmade. Parallels can be drawn between the historical importance of the handmade as well as the political and aesthetic ramifications that would emerge in the latter half of the twentieth century, such as the interweaving of the aesthetic device with discussions of environmentalism, lost or ignored voices, and political action and activism. In consideration of such concerns, I look to Lygia Pape in Brazil and Cecilia Vicuña in Chile, as locators to understand specific problem sets within each of their practices. My research further references more extensive historical processes around avant-garde movements in South America — especially their relationship to Western constructions of conceptualism, marking an aesthetic of duress that provides an entry-point to problematize these high modern and other figurative traditions.

Under consideration, then, is how text and textiles are retooled to become carriers of information and actors in decolonization. In illustrating Vicuña's work more specifically, how might the textile operate to explore both material and historical concern set within the local that then functions as a theoretical foundation? The textile, through its components, can extend to become metaphors and metonyms for those models or lines of thought that together question the concerns happening in a local

and global setting regarding not only modernism but also political and social considerations that had their own contextually-based iterations in South America. The warp and weft of weaving or knots in a quipu work become a framework for the Deleuzian diagram to regard the political and aesthetic histories occurring in these countries. Anthropologist Tim Ingold's term "textility" provides an understanding of this period in these specific locales? Indeed, we might comprehend textility's various deployments within abstraction as possibilities to re-establish shifting relationships to time and history.

In turning to Lygia Pape's work, I argue that her rumination over the shifting artistic and political climate emerged through her engagement of textile structures while participating in the Concrete and Neo-concrete movements. The sociopolitical situations shaped her simultaneous application of these formal approaches (both the textile and concretism) in the country at that time. Such a synthesis moreover, led to participatory projects on a broader scale. Indeed, Pape's early Tecelares, where the artist employed printmaking on local peroba wood native to the country, might be seen as bridging the gap between the two approaches to the aesthetic field — from concrete abstraction to neo-concrete experiments. These "weavings," as the Tecelagens are translated from Portuguese, alongside

her *desenhos* (drawing), investigated spatial constructions in a diagrammatic form. By the 1960s, her works on paper and canvas transformed into, for the example of *Divisor* (1967), a large white swathe of fabric enveloping local children, and called attention to the possibilities of collective action with participants often deemed as marginal or peripheral populations. Indeed, the body itself becomes activated and fuses to the cloth, almost like the nodes between the warp and weft. Such plays with the material would further come through with *O Ovo* (1967), and *Trio do Embalo Maluco* (1968), again bringing into play such tongue-in-cheek actions that ruptured the aesthetic plane and punctured the monochrome through the emergence of the samba dancers and with her own body. Pape later explored iterations of the *Tecelares* (the 1970s onward) through the *Ttéias* — or webs — toying with again the bodily connection of being caught and overwhelmed by such hegemonic structures that built on considerations of spatial awareness and were evoked in the reflections of this loom-like structure.

In looking to Pape and Vicuña, I consider threads and fibers, and larger evocations of both via other mediums like printmaking or poetry, as sites of power concerned with the high and low approach of the medium at the time and the proposal of new spaces to reconsider the role of language and communication. The

possibilities of textiles extend not only to information or record-keeping but are true, we might say, interwoven in the historical and political economy of these countries. A common connection drawn in textile scholarship is through the focus of the Latin word *texere*. In stressing the importance of its translation: to weave or to knit, the word parallels *textus* (and its derivation of text) which had a wider meaning of 'written account' or 'content' but literally meant 'woven thing' as is formed from the past participle of the verb *texere*. Thus, we can see how text and textiles might assemble in patterns and rhythms to form cloth or writing. However, while no doubt necessary as a way to understand just how weaving offers its own communicative force, I question why we should base these definitions in a colonial understanding, particularly when looking at the context of South America?

This distinction is made further through performance scholar Diana Taylor's separation between the repertoire and the archive; the first relies on the lived and embodied traditions, whereas the latter is limited to the written text. How have these artists utilized both notions and complicated each? More broadly and at multiple moments, textiles have been vital to the economies and environments of populations that exist or existed post- and pre-contact, and it is necessary to consider the local histories to expand the term to reach its more theoretical potential.

Indeed, the possibilities of textiles encompass writing and communication and for Vicuña and Pape, it can be seen as drawing parallels to their own experiences enduring volatile moments in their history.

Textiles cannot be considered

as political solely based on their handmade quality or low status as a craft which often permits them to go undetected by “high” art; instead, their utilization in South America at a moment steeped in interconnected political and aesthetic challenges perhaps necessitated the textile as an operational force. Thus, the concepts afforded by the textile — or what has recently come to be called “textility” — were able to provide alternative methods to understanding tumultuous historical situations and

support avenues outside the dominant hegemony and forms. Further, they established an expanded framework that could provide for the inclusion and recognition of peoples, histories, and techniques that had been pushed to the margins.

When considering textiles in this

expanded way, it further nuances the development of the art historical field and adds shape to the historical processes under which textile-imbued practices could become a tactic to counter such systems and models of thought. It is both a place to start understanding the politics of a place wherein artists pushed against the forms from abroad or imbued them with their own, but at the same time they were concerned with the local political and historical situations.

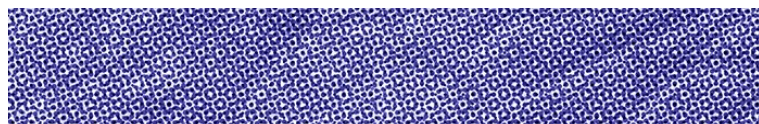
About the author: Jacqueline Witkowski is a Ph.D. Candidate in Art History at the University of British Columbia. She specializes in textile and fiber-based work in North and South America, and her work is supported by the Center for Craft, Creativity, and Design.

References:

VICUÑA, Cecilia. “Letter to Bachelet.” *Quipu Menstrual*, 2006. Available at: <http://www.quipumenstrual.cl/letter-to-bachelet.html>. Accessed on: Mar 23, 2019.



Izis Abreu
Livia
Koeche



izisart@gmail.com

liviakoeche@gmail.com

PROJETO CURATORIAL *DA QUITANDA AO PARTIDO ALTO*

CURATORIAL PROJECT FROM QUITANDA TO PARTIDO ALTO

Resumo: O presente artigo apresenta o projeto curatorial *Da Quitanda ao Partido Alto*, que objetiva resgatar, valorizar e tornar visível a memória e o protagonismo das mulheres negras do período escravista ao ressignificar sua presença histórica e simbólica no território urbano da capital Porto Alegre. O trabalho consiste na concepção de uma intervenção expositiva ao ar livre com características *site-specific*, concebida a partir de arquivo fotográfico, gravuras e documentos históricos para composição de um projeto expográfico que articula intervenção urbana efêmera com a produção de documentário a ser exibido em performance de projeção mapeada no contexto urbano.

Palavras-chave: Quitadeiras; Diáspora negra; (In)visibilidades; Site-specific; Identidade territorial.

Abstract: This paper presents the curatorial project *From Quitanda to Partido Alto*, aiming to rescue, value and make visible the memory and leading role of black women during the slave period as well as reframe their historic and symbolic presence in the urban territory of Porto Alegre, Brazil. The work consists on the conception of an outdoors expositive intervention with site-specific characteristics, conceived from photographic archives, engravings and historical documents regarding the black diaspora for the composition of an expographic project which articulates ephemeral urban intervention with the production of an ethnographic documentary to be exhibited as a video mapping performance in the urban context.

Keywords: Quitadeiras; Black diaspora; (In)visibilities; Site-specific; Territorial identity.

O presente artigo expõe algo do processo, em andamento, de pesquisa e concepção para um projeto curatorial e expográfico contextualizado na Praça da Alfândega, antigo Largo da Quitanda, em Porto Alegre. Partimos do entendimento de que a construção de memória territorial é um campo de batalha entre visibilidades e

invisibilização, materializado na arquitetura, no urbanismo, na arte pública e nos monumentos incorporados ao contexto (DUQUE, 2001).

A pesquisa objetiva resgatar, valorizar e tornar visível a memória e o protagonismo das mulheres

negras do período escravista ao ressignificar sua presença histórica e simbólica no território urbano da capital sulista. Elegemos o antigo Largo da Quitanda como ponto de partida e fio condutor na produção de sentidos acerca da agência de mulheres negras escravizadas, libertas ou livres e sua relação com este recorte territorial ao longo do tempo (KNAAK, 2011). Nosso cenário situacional contém, entre outros, monumentos a Duque de Caxias e ao General Osório, ambos escravistas e protagonistas da história oficial local (FRANCO, 1988). Aqui, a investigação almeja tensionar as relações entre as presenças visíveis e invisibilizadas, oficiais e extraoficiais ao longo do tempo e do espaço. A vinculação entre presença e espaço público é encarada como forma de resistência identitária na sociedade escravista e palco para ação e estratégia de emancipação social no comércio de quitanda/tabuleiro. A proposta expositiva busca (re)instaurar a força de discursos não-oficiais vinculados à história deste pertencimento através da intervenção urbana no campo da arte contemporânea: ao trazer ao agora suas presenças, nas quais se afirmam como sujeitos históricos, em contraposição ao contexto passado no qual tiveram sua humanidade destituída.

O Largo da Quitanda, entre outros locais da cidade, foi marcado pela presença física e simbólica de mulheres africanas e crioulas, nos

sécs. XVIII e XIX (KNAAK, 2011). Neste espaço, elas e seus descendentes consolidaram sua identidade por meio da demarcação simbólica. Reconhecer esta territorialidade implica afirmar a noção de pertença e a posição delas como sujeitos. Chamadas “negras de ganho”, principalmente “negras de tabuleiro/quitandeiras”, vendiam e trocavam produtos e estabeleciam relações comerciais naquele local. A autonomia e a liberdade de locomoção proporcionadas pela atividade permitia que estas mulheres estabelecessem, mesmo sob rigoroso controle da lei, conexões políticas, sociais e afetivas. Espaços de sociabilidade e também de agenciamentos e negociações da população negra em Porto Alegre, como o Largo da Quitanda, são considerados atualmente Territórios Negros. Estes são “marcados como ancoradouros de identidades e depositários de imagens e memórias atreladas à ancestralidade” (MARQUES, 2013, p. 376), nos quais se consolidaram diversas redes de comunicação, de solidariedade e afetos. Ao analisar o conceito de Território Negro e sua formação, Bittencourt diz que “pode ser motivad[o] não apenas por estratégias de sobrevivência e de resistência, mas também são espaços de revalorização e de preservação de práticas culturais distintas, de afirmação da ancestralidade e de história comum, resultando numa vida articulada por uma identidade afirmativa” (BITTENCOURT, 2010, p.140). Outros lugares de memória

marcados pela reterritorialização identitária de sujeitos da diáspora africana em Porto Alegre são o Cais e antigas docas, a Antiga Ilhota, a Colônia Africana, o Mercado Público, o Quilombo Areal da Baronesa, o Largo da Forca, Parque da Redenção e o Pelourinho, em frente à Igreja Nossa Senhora das Dores.

Segundo Lopes (2014, p.572), quitanda é uma “loja ou tabuleiro em que se vendem gêneros alimentícios vegetais ou animais, comidas caseiras, biscoitos, bolos, pães e doces”. A atividade de quitandeira integra os registros iconográficos e textuais de inúmeros artistas viajantes e cronistas. Em pequenas vendas em suas casas ou no comércio ambulante, elas dominavam o comércio alimentício no Brasil. Conquistaram a importância política e social na sociedade patriarcal e escravista a ponto de causarem preocupação às autoridades (FIGUEIREDO, 2012).

O comércio ambulante e a quitanda foram os principais meios de obtenção de pecúlio próprio para compra da alforria e eventual meio de ascensão econômica e social, fator que viabilizou a atuação dessas mulheres e suas descendentes em outras frentes como, por exemplo, a gestão/manutenção de terreiros, a participação em irmandades religiosas ou a produção intelectual. O Rio Grande do Sul é um estado fortemente marcado pelo silenciamento dos modos de ser e existir da comunidade negra, em

benefício da manutenção do seu mito instaurado como “Europa brasileira”, formado pela expressiva presença de descendentes de imigrantes alemães, italianos e portugueses. Para Marques (2013, p.172), estes são dispositivos de preservação de uma imagem que se constitui como “um dos suportes da ideologia do branqueamento”.

Em vista disto, o projeto visa a problematizar o vazio historiográfico em torno da presença negra no sul do Brasil, a partir de um recorte de gênero. Apesar das escravizadas se sobressaírem na aquisição de alforrias, e as livres na quantidade de bens, seu protagonismo na resistência e liderança na reconfiguração dos valores cosmológicos e socioculturais ancestrais não recebeu o devido reconhecimento histórico. Em Porto Alegre, conforme aponta Aladren (2008), a porcentagem de alforriados no período entre 1800 e 1835 era 59% de mulheres para 41% de homens. Conseqüentemente, eram lideranças no que se convencionou chamar famílias “matrifocais”, núcleos familiares providos e chefiados por matriarcas (PAIVA, 2018, p.22).

As autoras debruçam-se sobre os discursos envolvidos na instauração de realidade e memória desiguais e as narrativas silenciadas, almejando tornar visível a presença e atuação das mulheres negras nestes espaços de territorialidade identitária negligenciada historicamente. Desta forma, além de conferir visibilidade a

estas mulheres, o projeto visa a instigar a produção de novas pesquisas sobre a atuação política e social das mulheres negras ao longo da história no sul do Brasil.

Optamos por conceber uma exposição ao ar livre, de maneira a incorporar a presença arquitetônica de duas importantes instituições museológicas, MARGS e Memorial do RS. Acreditamos que desta maneira um número ampliado de pessoas terão acesso à experiência em comparação à possibilidade de localizá-la dentro de um museu. Ademais, estamos trabalhando com o conceito de (re) territorialização simbólica para um conjunto de pessoas retiradas de forma compulsória do seu local de origem que encontraram formas de reconstruir os seus modos de ser e existir neste novo lugar.



Ilustração conceitual da exposição na Av. Sepúlveda, “vestindo” os edifícios do contexto do Largo da Quitanda original, revelando a situação da urbanização assentada sobre estrutura cultural racista. Arquivo das autoras.

A exposição artística, com curadoria de Izis Abreu e expografia de Lívia Koeche, é pensada com base em

estudos desenvolvidos no campo da sociologia, antropologia social, história, artes visuais e história da arte. Busca-se refletir sobre quem eram estas mulheres e que papel desempenhavam na sociedade de então, considerando o contexto histórico e social. O projeto reúne retratos de mulheres da diáspora negra, africanas e crioulas, datados do final do século XIX e início do XX, pertencentes a arquivos e acervos públicos de Porto Alegre. A maioria das fotografias são provenientes dos censos de 1912 e 1917 e retratam mulheres centenárias que viviam em Porto Alegre e que, pela idade, vivenciaram as últimas décadas do período escravista como escravizadas, libertas ou mesmo livres. Além destas, integram o projeto retratos feitos por fotógrafos reconhecidos, como Virgílio Calegari, que fotografou Mãe Rita, respeitada mãe de santo na Porto Alegre da virada do século, considerada uma das fundadoras do Batuque no estado. A figura das mães e pais de santo foi decisiva na reconfiguração dos laços afetivos e na noção de pertencimento no interior das famílias de santo. Os terreiros configuraram-se como importantes territórios de assentamento da religiosidade e tradição ancestral e da reconstrução simbólica dos laços familiares.

O conjunto de retratos, acompanhados de crônicas de jornal e outros documentos históricos, como cartas de alforria compradas com recursos provenientes da atividade

de quitandeira, são fragmentos de memória os quais, juntos, pretende-se que (re)constituam histórias sobre a presença e ascensão social de mulheres negras em Porto Alegre. Trânsitos possíveis da condição de escravizadas para libertas, ou de quitandeiras nas praças da cidade para o “partido alto”, quer dizer, uma posição social de destaque como liderança socioreligiosa ou respeitada cronista da imprensa negra. “Partido alto” é uma expressão originada na Bahia e que era usada para se referir a mulheres de classe social abastada, pertencente a uma pequena elite negra, podendo se dedicar a atividades intelectuais ou mesmo atuar como Rainhas ou juízas de irmandades religiosas (SANTOS, 2004).

A pesquisa será matéria e meio para duas dimensões pensadas para a intervenção: em uma instância material, a instalação de painéis em mídia de impressão digital semitranslúcida, (aparentemente) flutuantes, como a “vestir” e “ocupar” o entorno com as imagens destas presenças. Em uma instância da ordem da performance e do cinema expandido, concebemos a realização de um documentário audiovisual a ser exibido em evento público com técnica de projeção mapeada sobre arquitetura, articulada à sua dimensão física site-specific. O documentário deverá ser composto a partir da montagem de som e imagem dos documentos da época: cartas de alforria, licenças para abastecimentos

e vendas, autorizações para realização de festas e ritos religiosos (batuques), textos produzidos por artistas viajantes e cronistas e os mapas de Porto Alegre com identificação dos locais considerados Territórios Negros. Além destes, incorporaremos crônicas, datadas de 1904, de Alice Machado (Pepita) e Carmem d’Aguiar, duas mulheres negras colaboradoras do jornal O Exemplo, como representação de possíveis atividades desenvolvidas por mulheres de “partido alto”. O trabalho reunirá, assim, registros a partir de diferentes meios, antigos e atuais, orientados para a produção de sentido através de uma narrativa visual que potencialize o sentimento de pertencimento em suas particularidades territoriais, ao problematizar as diferenças e questionar as distâncias psicológicas nas relações espaciais.

A equipe é composta por uma mulher negra, Izis Abreu, servidora em um museu de arte e pesquisadora no campo da História da Arte que tensiona os questionamentos: que histórias a historiografia oficial e as propostas curatoriais vêm narrando através do tempo e do espaço? Que outras histórias, justapostas ou sobrepostas a estas, são passíveis de serem contadas? Qual a ação representativa das imagens nos processos de construção social e identitária e quais os valores nelas, e para além delas, contidos? Qual a representatividade de sujeitos racializados como negros

nessas narrativas? Sua companheira de trabalho, Lívia Koeche, arquiteta urbanista e realizadora audiovisual, descende de imigrantes recentes fugidos dos totalitarismos do século XX na Europa e encontra na colaboração um campo de pesquisa a respeito da identidade territorial desta cidade: Como o urbanismo, a arquitetura e arte pública se relacionam com este passado invisibilizado? Quais alternativas a arte contemporânea vinculada às tecnologias disponíveis pode oferecer para trazer à tona as múltiplas batalhas discursivas presentes no cotidiano de uma grande cidade?



Ilustração conceitual da performance de projeção mapeada sobre o pórtico principal do Cais do Porto em Porto Alegre, contexto integrado à Praça da Alfândega. Arquivo das autoras.

Esperamos, com este projeto, suscitar reflexões a respeito da identidade territorial, do pertencimento e da preservação da memória visual relativas aos lugares sociais relegados às mulheres negras, bem como instigar questionamentos sobre os apagamentos discursivos geopolítico, histórico e social sobre a presença negra no estado. Por fim, intentamos advertir sobre a necessidade, enquanto pesquisadoras da arte, de pensarmos as intersecções entre arte e noção de raça, afim de descobrir e instaurar possíveis novos procedimentos para a construção de outras histórias sobre sujeitos racializados como estratégia de descolonização do olhar. Narrativas capazes de contribuir para a ressignificação do imaginário reducionista criado pelo processo de construção do Ser-Negro, buscando, como defende Stuart Hall (2016), a emancipação por meio do questionamento da imagem e dos discursos hegemônicos.

Sobre as autoras: Izis Abreu, historiadora da arte, mestranda em História, Teoria e Crítica de arte. Servidora no Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS. Desenvolve pesquisa sobre representação visual de pessoas racializadas como negras na História da Arte.

Lívia Koeche, arquiteta urbanista e realizadora audiovisual, desenvolve projetos de intervenção urbana que integram arquitetura efêmera e projeção mapeada para proposição e construção de situações específicas que tensionam as relações entre identidade territorial, poder, memória e cotidiano.

Referências:

BITTENCOURT JR., *Iosvaldyr Carvalho. Os Percursos do Negro em Porto Alegre: territorialidade negra urbana*. In: Museu de Percurso do Negro em Porto Alegre. Porto Alegre: Vinicius Vieira de Souza, 2010. p. 9-74.

DUQUE, Félix. *Arte Público y Espacio Político*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

FIGUEIREDO, Luciano Raposo de Almeida. Três pretas virando o jogo em Minas Gerais no século XVIII. In: XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio, (org.). *Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2012.

FRANCO, Sérgio da Costa. *Porto Alegre: Guia Histórico*. 2a ed. Porto Alegre: EdUFRGS, 1988.

KNAAK, Bianca. *Arte Pública e Espaço Urbano: Marcas da BIENAL do Mercosul na Cidade de Porto Alegre*. II Seminario sobre el arte público en Latinoamérica, 2011. Disponível em: https://lume-re-demonstracao.ufrgs.br/abarca/textos/POknaakb_arte-publica-e-espaco-urbano.pdf. Acesso em: 19 jun 2020

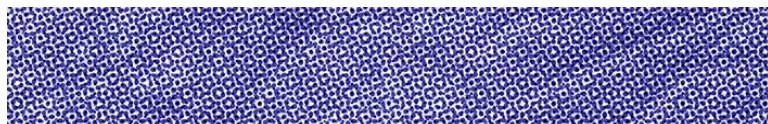
LOPES, Nelson. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2014.

LOPES, Edward. *A identidade e a Diferença: Raízes Históricas das Teorias Estruturais da Narrativa*. São Paulo: Editora USP, 1997.

MARQUES, Olavo Ramalho. *Sobre Raízes e redes: territorialidades, memórias e identidades entre populações negras em cidades contemporâneas no sul do Brasil*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tese (doutorado). Porto Alegre, 2013.

PAIVA, Eduardo França. Mulheres de diversas "qualidades" e seus testamentos na colonial, escravista e mestiça capitania de Minas Gerais. In: XAVIER, Giovana; FARIAS, Juliana Barreto; GOMES, Flávio, (org.). *Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2012.

SANTOS, Conceição Joanice. *Mulheres do partido alto - elegância, fé e poder: um estudo de caso da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte*. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Dissertação (Mestrado). São Paulo, 2004.



FUGITIVAS DEL DESIERTO Y MUJERES PÚBLICAS: IRONÍA Y EXPERIENCIA LÉSBICA-FEMINISTA EN EL ACTIVISMO ARTÍSTICO DE LOS 2000 EN ARGENTINA

FUGITIVAS DEL DESIERTO AND MUJERES PÚBLICAS: IRONY AND LESBIAN-FEMINIST EXPERIENCE IN ARGENTINIAN ARTISTIC ACTIVISM OF THE 2000S

Resumen: El trabajo aborda algunas experiencias de dos grupos centrales en la construcción del activismo artístico feminista en la Argentina de inicios del 2000: Mujeres Públicas (2003 y continúa) y Fugitivas del Desierto (2004-2009). En el amplio abanico de acción de estos grupos, me interesa poner de manifiesto aquellas estrategias que, desde el humor y la ironía, utilizaron ambos colectivos para hacer audibles diferentes visualidades lésbicas como interferencias a las claves de lecturas y acciones tanto de los activismos artísticos como de los propios feminismos de la época.

Palabras clave: Activismos artísticos; Lesbianismo; Feminismos; Mujeres Públicas; Fugitivas del desierto

Abstract: *The work addresses some experiences of two central groups in the formation of feminist artistic activism in Argentina at the beginning of the 2000s: Mujeres Públicas (2003-present) and Fugitivas del Desierto (2004-2009). In the wide range of action of these groups, I am interested in underscoring those strategies that, resorting to humor and irony, both groups used to make different lesbian visualities audible as interferences to the keys of readings and actions both from artistic activisms and from the very feminisms of the time.*

Keywords: *Artistic activism; Lesbianism; Feminism; Mujeres Públicas; Fugitivas del desierto*

I.

El mapa que trazan las genealogías de los activismos y experiencias artísticas lésbicas disputan, critican y, a la vez, se unen en trazados cómplices o disruptivos con los movimientos feministas y, en particular, con los modos de repensar la historia del arte en Argentina. En este sentido, todavía

existen infinidad de relatos académicos y/o activistas que difuminan o dejan homogeneizadas al interior del discurso “de género o de mujeres” las interferencias de lo lésbico (sus deseos, sus discusiones, sus debates, sus visualidades, sus representaciones).

Este trabajo indaga las experiencias de dos grupos que hicieron de la visibilidad lésbica una disputa en la construcción de memorias y genealogías artísticas y activistas en Argentina a principios de los 2000: *Fugitivas del Desierto* (Neuquén 2004-2009) y *Mujeres Públicas* (CABA, 2003 y continúan) que tempranamente articularon los lenguajes del arte político con los de la visibilidad feminista y lésbica, en diálogo con la construcción de imágenes y prácticas artísticas.

¿Puede el feminismo interpelar al activismo político no feminista de las calles de la ciudad? ¿Pueden las imágenes visuales interpelar al propio feminismo y su utilización de consignas programáticas? Estas preguntas confluyeron en la creación del grupo de activismo visual *Mujeres Públicas*, conformado por Lorena Bossi, Fernanda Carrizo y Magdalena Pagano.

Este grupo, en su búsqueda por un lenguaje feminista visual, reinventa los modos específicos de intervenir en la calle como artistas y feministas y construyen un accionar que, durante años, estuvo atravesado por un lenguaje directo, posible de reapropiación anónima a través de reimpressiones económicas y colectivizado en el espacio público. Su trabajo está basado en la posibilidad de una comunicación visualmente simple, breve y directa pero no necesariamente "transparente". Apelan a la opacidad

que les permite la utilización constante de la ironía, el doble sentido y las figuras retóricas como estrategias de intervención.

Todos estos elementos son clave en sus acciones para renovar los modos en que desde el feminismo se puede interpelar a las mujeres, las lesbianas y los colectivos activistas en sus demandas políticas: cuerpos, experiencias e imágenes que hacen posible la creación colectiva y colaborativa.

Por otro lado, el colectivo lésbico feminista *Fugitivas del desierto*.

Lesbianas feministas nació y se gestó en la ciudad de Neuquén en 2004. Sus integrantes fueron Valeria Flores, Macky Corbalán y Bruno Viera. Al igual que MP, el hacer colectivo es para el grupo una estrategia política y estética, que usa la ironía, la intervención artística y el lenguaje opaco para articular sus intervenciones públicas.

La configuración del nombre es central en la constitución del grupo: por un lado, se nombran lesbianas/tortilleras/trolas contra la presunción heterosexual y enfatizan lesbianas (y no mujeres) para instalar la visibilidad de los cuerpos lésbicos históricamente silenciados, ocluidos, en ese término mujer y así desmarcarse de los modos de enunciación del feminismo histórico de la región (y del país). Por otro, desactivan las configuraciones colonialistas (y centralistas) del sur como "desierto".

Estos ejes les permitirán poner a debate tanto la disidencia lésbica/ tortillera al interior de los movimientos feministas, como su articulación en el espacio geográfico trazando alianzas y, sobre todo, críticas con la centralidad de los movimientos (y sus narrativas) anclados en la ciudad de Buenos Aires.

II.

Las acciones realizadas por ambos grupos, aun en sus diferencias, pusieron en debate los modos de circulación de las imágenes, las escrituras y las acciones artístico-políticas de la Argentina post crisis del 2001 tanto hacia los grupos artísticos-activistas como los feministas de la época. Imágenes que desde la precariedad de materiales relocalizaron las articulaciones del arte y la política en clave lésbica y feminista creando acciones políticas y artísticas a través de la experimentación del lenguaje visual y poético como estrategias y plataformas de intervención, pero también de subjetivación y transformación individual y colectiva. En esa clave, ambos grupos utilizaron y reivindicaron insistentemente el humor y la ironía, el eje en el que nos centraremos en este breve escrito.

De los numerosos proyectos de MP, nos detendremos en *Proyecto heteronorma* y *Las ventajas de ser lesbiana* ambas del año 2003. En esas intervenciones vemos la estrategia

típica de MP: una comunicación cargada de resignificación de objetos, frases comunes, descontextualización de palabras e imágenes, pero también aquello que ha sido lo más invisibilizado en las narrativas sobre su trabajo: la experiencia lésbica y la crítica a la heteronormatividad.

La acción gráfica/afiche y encuesta del Proyecto heteronorma es, quizá, una de las acciones más conocidas del grupo. La primera vez que lo llevaron adelante fue en la muestra Arte en Progresión en el CCGSM de Buenos Aires. Allí, el grupo realizó una pegatina callejera de afiches, realizados con papel sulfite, impresos con stencil y rodillo de color negro y llevaban las siguientes inscripciones: ¿Es usted heterosexual? ¿Cómo se dio cuenta? ¿Su familia lo sabe? ¿Cree que su heterosexualidad tiene cura? ¿Qué haría si su hija le dice que es heterosexual? ¿Lo saben en su trabajo? ¿Teme que la/o despidan?

Unos meses después realizaron una encuesta "irónica y absurda" (reapropiada de una acción del GAC) bajo el nombre ficcional –pero no inocente– de la CHA (Comunidad *Heterosexual Argentina*), una reapropiación de las siglas de la conocida e histórica organización LGBT. Allí incluyeron más preguntas: ¿Es usted heterosexual porque sus experiencias con personas del mismo sexo lo han decepcionado? ¿Usted considera su heterosexualidad como una etapa de su vida? ¿Usted cree

que los/las heterosexuales deben tener los mismo derechos que los/las homosexuales?, entre otras.

A través de “preguntas del sentido común” reinventan y desnaturalizan los sentidos del lenguaje, aquellos que suelen interpelar a los cuerpos LGBTI. Con ese gesto producen una inversión que desestabiliza la fuerza performativa que señala y excluye las vidas LGBT del discurso y, a la par, hacen visibles los mecanismos de construcción del sentido común heterosexual; ahí donde esas preguntas son un leit motiv que atraviesan la mayoría de las personas LGBT al “salir del closet”. Un accionar que hace visible la voz heterocentrada y pone a la ironía al servicio del desmontaje de la ficción heteronormada de la existencia social.

Utilizan la misma estrategia en

Las ventajas de ser lesbiana, realizada por primera vez en la Marcha del Orgullo de Buenos Aires en 2003. Repartieron de mano en mano un papelito fotocopiado, del tamaño de un pequeño cuadrado de foto carnet que se iba desplegando y al abrirse se leía una “ventaja”. Reapropiándose del conocido texto de las Guerrilla Girls, crean las ventajas de ser lesbiana que enuncian cómo: “ser una mujer independiente después que tus padres te echaron de su casa”, “no tener que pagar una psicóloga porque tus padres están dispuestos con tal de que te “cures”, “que tu mamá permita que se queden “tus amigas” a dormir en

casa”, o “desarrollar tu creatividad explicándole a tu abuela cómo es que tu novio se llama Laura”, entre otras.

En palabras de Lorena Bossi,

Las ventajas se trabajaron de manera irónica para no caer en la victimización de las lesbianas. El humor como un modo de escapar a las retóricas de la víctima que –en muchos casos– ha utilizado históricamente el propio movimiento feminista sobre distintas situaciones de opresión. Aquí el discurso irónico expande el entramado de invisibilidad/inteligibilidad que han sufrido históricamente las lesbianas; muestra ese mecanismo de sujeción específico sobre las existencias lésbicas y señala el entramado heterosexista bajo el que se constituye la sociedad y a través del cual se asegura una práctica reguladora que naturaliza cuerpos, géneros, deseos y sus acciones posibles. Hay en ese hacer visible un señalamiento que anuncia que lo que están en juego no es tanto lo que la cultura *dice* de las lesbianas sino lo que les *hace*. Un hacer basado en la violencia sistemática de la invisibilidad social.



Mujeres Públicas. Las ventajas de ser lesbiana, 2003. Imagen collage realizada por Fernanda Guaglianone, 2018. Cortesía de la artista

En el caso de Fugitivas, la mayoría de las acciones que trabajan desde el humor y la ironía están firmadas por *trolas del desierto*, lesbianas pendericeras, el alter ego ladino del grupo. Las trolas hacían de su estética pendericera un lenguaje y un modo de poner de relieve las etiquetas peyorativas en un esfuerzo por eliminarlas, sexualizando los elementos cotidianos, dessexualizando otros y lesbianizando todos. Las trolas, en esa reinscripción del insulto, hacían del humor y la ironía una corporización “de nuestro aspecto más reivindicativo, lejos de la respetabilidad y la asimilación”

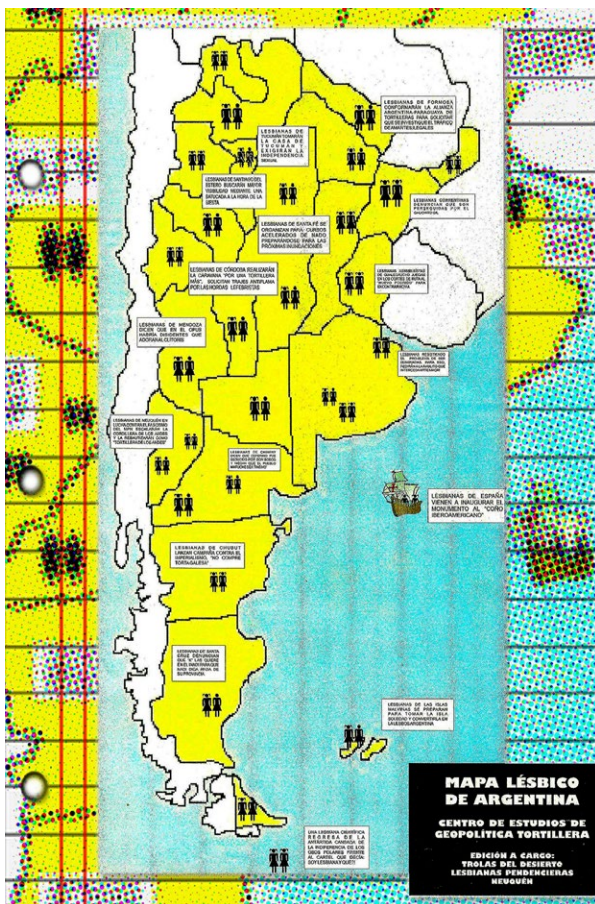
(flores, 2005. s/p). Por ejemplo, en el *Mapa lésbico de Argentina*. Centro de estudios de geopolítica tortillera recuperan el lenguaje, la cartografía y la gráfica militar para trazar “otro” mapa en clave lésbica. El grupo ubica una pareja de mujeres (con el típico icono utilizado como identificación en los espacios públicos) reinscribiendo sobre ellas absurdas existencias lésbicas en distintas provincias del país, como por ejemplo: “Una lesbiana científica regresa de la Antártida cansada de la indiferencia de los osos polares frente al cartel que decía Soy lesbiana, ¿y qué?”, “Lesbianas de Chubut lanzan campaña contra el imperialismo: ‘No compre torta galesa’”; “Lesbianas de Santa Fe se organizan para cursos de nado preparándose para las próximas inundaciones”, “Lesbianas de Tucumán tomarán la casa y exigirán la independencia sexual”.

Al igual que en las ventajas, hay un modo de hacer visible aquello oculto que se reapropia del insulto. Pero, a diferencia de *Ventajas*, estas lesbianas fugitivas parecerían “menos verosímiles”, sin embargo se hacen presentes para sospechar de las clausuras geopolíticas que dice dónde y cómo están los cuerpos lésbicos en el mapa. Estrategias que hacen de su reinversión paródica una denuncia de diferentes contextos regionales político-sociales postcrisis.

Otra estrategia del grupo también fue la intervención urbana a partir de

consignas o grafitis, como “menos la norma, todas las demás son bienvenidas”, “por una correspondencia mutua - OCA (organización de clítoris activos)” o “lesbianas por esfuerzo propio”. Algunos también reinscribían consignas históricas de los feminismos como: “la heterosexualidad no es destino”, o “somos lesbianas y podemos ser más lesbianas”.

la heterosexualidad que irrumpen con sus modos de ser y de decir (en) el mundo. Sus acciones hacen foco allí donde la heterosexualidad ve desenfocadamente. Experiencias que instauran preguntas antes invisibles, una recuperación necesaria de las huellas, las visibilidades y las interrupciones de las identidades lésbicas en el espacio público.



Fugitivas del desierto. *Mapa lésbico Argentino*. Imagen collage realizada por Fernanda Guaglianone, 2018
Cortesía de la artista.

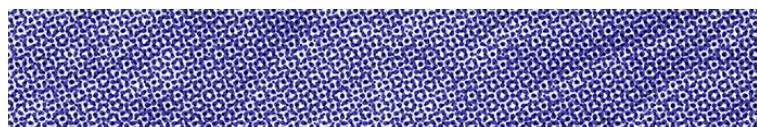
En síntesis, MP y Fugitivas utilizan el humor y la ironía a partir de esa relación incómoda entre sentido común- (in) visibilidad lésbica como procesos de subjetivación sexo-genéricos. Interferencias sobre la legibilidad de

Sobre la autora: Laura Gutiérrez es Doctora en Ciencias Sociales y Mg. en Social, Women's and Gender Studies. Es autora de *El banquete de las musas. Una aproximación al arte feminista a través de la obra The Dinner Party*. Sus investigaciones abordan los cruces entre desobediencias sexuales, políticas de género y feminismos en la historia del arte.

Referencias:

flores, val. *Nos toca a nosotras. ¿Es la lucha de las lesbianas una lucha particular?*, 2005. Disponible en <http://escritoshereticos.blogspot.com/2009/05/nos-toca-nosotras-es-la-lucha-de-las.html>. Acceso en: 19 de junio de 2020.





MATRIZ EXPANDIDA. UN MEDIO HACIA LA CONQUISTA DE DERECHOS.

EXPANDED MATRIX. A MEANS TOWARDS THE CONQUEST OF RIGHTS.

Resumen: Este texto fue elaborado a partir de nuestra experiencia sobre la intervención artística en simultáneo que llevamos a cabo en Argentina, Brasil y Canadá, desarrollada dentro de una manifestación performativa¹, como lo fue la marcha del 8 de marzo, involucrando materia y espacio de visibilidad. Esto nos ha permitido, en retrospectiva, que se trata de experimentar la alteridad y de leer aquello que irrumpe en nosotros, que nos hace pensar de manera reflexiva, intensa, consciente y plena. Entendemos que la obra gráfica contemporánea se encuentra en un proceso de compromiso con la cultura de la imagen, que al darle reconocimiento dentro del campo expandido, permite analizarlas en su potencia disidente.

Palabras clave: Grafica expandida; Artivism; Afectos liberales/no neoliberales.

Abstract: This text was elaborated from our experience on the simultaneous artistic intervention that we carried out in Argentina, Brazil and Canada, developed within a performative demonstration¹, as was the March 8 march, involving matter and space visibility. This has allowed us, in retrospect, to try to experience otherness and to read what bursts into us, which makes us think reflectively, intensely, consciously and fully. We understand that contemporary graphic work is in a process of commitment to the culture of the image, which, by giving it recognition within the expanded field, allows it to be analyzed in its dissident power.

Keywords: Expanded graph; Artivism; Liberal / non-neoliberal affects.

Memoria Gráfica Estudio, es un taller-laboratorio ubicado en la ciudad de Merlo, Buenos Aires, Argentina. Desde allí, articulamos un dispositivo que pretende replantear críticamente

las construcciones sociales, fomentando y generando lazos. Nuestra producción artística se inscribe dentro de la gráfica de proyección o expandida, que, en su metodología transdisciplinar,

procesualmente, atraviesa la expresión bidimensional hacia futuros desarrollos espaciales, como la intervención en el espacio urbano, instalaciones, objeto gráfico, libro de artista.

Estas variables gráficas tienen anclaje en distintas expresiones que recorren la historia del arte contemporáneo. Nuestros referentes han dejado la huella necesaria para nutrir el territorio de la gráfica.

El campo cultural argentino también asiste, desde los primeros 60, a una visible renovación de las prácticas y proyectos de difusión del grabado. Inscriptos en un contexto dinámico y socialmente movilizado, autovalidado como momento fundacional, sucesivos programas y emprendimientos impulsan la ampliación de los tradicionales espacios de legitimación de la obra gráfica, la revisión de sus estrategias de circulación y su reconocimiento y proyección en la escena internacional (DAVIS, 2008, p. 26).

Este camino disruptivo se afianza en los cuestionamientos dirigidos hacia la crítica sobre las formas del grabado como un arte institucional y canónico, sus formas de circulación en el mercado del arte oficial y a sus ataduras de sentido uniforme.

Los artistas que realizan sus obras como intervenciones en el espacio público aspiran a una mayor incidencia [...] Utilizan la cita, la parodia, el palimpsesto, la ironía, como recursos para reformular, desde un lugar que se propone a la vez como estético y crítico, los mecanismos de distribución de los bienes culturales, los discursos y las prácticas políticas, la latencia de diversos peligros represivos (GIUNTA, 2000, s/p.).

La acción en simultaneo, interviniendo el espacio urbano con afiches realizada en Argentina, Brasil y Canadá fue una estrategia gráfica que incluye lo múltiple, lo masivo y lo efímero, desplazándose entre la elite y lo popular dando una nueva condición en las prácticas artísticas desarrolladas en la trama urbana.

Relatar la experiencia

Reconociendo que ha habido retrocesos en los últimos cuatro años (2015/19), en cuanto a materia de derechos conseguidos/ganados, tras el avance de gobiernos neoliberales/patriarcales/fascistas, tanto en Argentina como en Brasil, hemos visto un contexto social configurado por diversas señales en detrimento y avasallamiento contra las mujeres y cuerpos gestantes que

se ven imposibilidades de acceder a un aborto seguro, poniendo en riesgo no solo los Derechos Humanos, si no las Vidas Humanas. Teniendo en cuenta que uno de los integrantes del Estudio estaba realizando un trabajo de investigación en São Paulo - Brasil, nos propusimos desarrollar una acción en simultáneo a través de la intervención urbana con afiches que muestren nuestra postura respecto a la soberanía de nuestros cuerpos, entendiendo que la legalización del aborto es una matriz por la cual se llegan a conquistar derechos. Decidimos llevar a cabo esta acción en las ciudades de Buenos Aires - Argentina (Sebastián Podbersich), São Paulo - Brasil (Amalia Alvaraz) y Vancouver - Canadá (Jackie Nicholas), durante la Marcha del 8 de Marzo 2019, en el marco del Paro Internacional de Mujeres, Lesbianas, Bisexuales, Travestis, Trans y no binaries, también conocido como la conmemoración por el Día Internacional de la Mujer Trabajadora.

En pleno estado democrático brasileño, nos encontramos con estrategias de censura y criminalización de la protesta social que ha sacudido la libertad de expresión de la población, produciendo terror y paranoia con fines políticos. Esta realidad está exacerbada por el hecho de que las manifestaciones públicas, ante el avance del conservadurismo, reproducen el machismo y la violencia contra las mujeres actuando desde las visiones religiosas, moralistas y violentas. Esto

realmente es preocupante, hasta el punto de tener compañeras de grupo de WhatsApp que organizadas para movilizarse, desistieron a último momento de realizar acciones artísticas o de simplemente acompañar la Marcha del 8M 2019.

Es por ello, que, al transitar la experiencia en Brasil, nos preguntamos desde una perspectiva activista, cómo podemos contribuir en la construcción de una unidad que supere las diferentes tácticas de lucha del movimiento feminista, dadas las diversas corrientes. Nos propusimos a dialogar con otros colectivos/artistas en la búsqueda de un discurso aliado en la práctica. Participamos de charlas en la Pinacoteca de São Paulo, para identificar y comprender el contexto. Conversamos con una integrante del grupo "Promotoras Legais Populares Cida da Terra-Campinas e Região", con el fin de lograr apoyo y conseguir respaldo para realizar la pegatina durante la marcha.

Por otro lado, reflexionamos sobre el carácter político de la mirada en la representación gráfica, conjugando expresión, comunicación e información que interpelen al transeúnte en la cotidianeidad de la urbe citadina. Observamos que ganar las calles e ingresar discursivamente en la esfera pública a través del reclamo al Estado por abordar la problemática del aborto a través de la penalización, que no sólo obstruye la decisión soberana sobre

nuestros cuerpos, sino daños evitables a la salud y la vida de las personas que se someten a ella en la clandestinidad o en condiciones inseguras, es una nueva inflexión en el texto cultural que pide paso en un sistema que nos expropia.

Durante el proceso de estampado y la cercanía del día en que concretaríamos la acción, nos encontramos con diversas vicisitudes. La experiencia de lo que sucedía en nuestro contexto inmediato nos encontraba debatiendo realidades e intentando comprender simultaneidades de la micro y macro política en Brasil, Argentina y Canadá. Es por ello que reflexionando sobre este juego perverso del patriarcado y nuestro rol como Artistas, hemos encontrado en la práctica de la pegatina una imagen de proyección social que emplazada en el espacio público ponga de manifiesto y cuestione este contexto social.

Descubrimos que ante la polémica desatada entorno a la “II Asamblea Feminista” de cara al 8M 2019 en Argentina, en la cual posturas segregacionistas, radicales discriminaban las identidades trans-travestis no binaries, basadas en la pura genitalidad, un lugar de posicionamiento al respecto. Consideramos el transfeminismo como una instancia que articula y abre el suelo del sentido común, y de esta manera intentar recorrer un camino de integración y pertenencia.

Afortunadamente, la causa despierta voces desde lugares en donde estos derechos son reconocidos como práctica legal. Durante el 2018 conocimos a la Artista Jackie Nicholas, quien se encontraba realizando una Residencia Artística en Buenos Aires. Su hermana, quien vive en Argentina, le acercó lo que sucedía con el movimiento feminista en nuestro país y decidió elaborar durante su estadía unos afiches dípticos con las frases “My flower my choice / Mi Flor, mi elección”. Estos fueron pegados en los barrios de Buenos Aires, junto a nuestros afiches.



Arriba. Av. Rivadavia, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina (Arriba) y Avenida Paulista. São Paulo – Brasil. Archivo de los autores.



Avenida Paulista. São Paulo – Brasil (Arriba) y Vancouver – Canadá. Archivo de los autores.

Nuestro afiche como producto artístico gráfico

Como medio de denuncia social, nuestro afiche ofrece una narrativa en relación a imagen, palabras y nuestra mirada del mundo.

Comienza con la frase “NO SE VA A CAER, LO VAMOS A TIRAR”, refiriéndose al grito contra la violencia machista del patriarcado sobre las mujeres y les cuerpos gestantes exigiendo una revisión de la cultura cisnormativa.

Luego continúa con la imagen icónica de un capitolio, en este caso la del

Congreso de la Nación Argentina, dado vuelta, que sirve de anclaje a la frase como elemento retórico y cohesivo. En el margen inferior siguen las frases #AbortoLegalYa #SeraLey, que mucho más que un hashtag, representa la sororidad de las diversas organizaciones sociales que dan cuenta de esta problemática y por último el símbolo que identifica a nuestro Estudio/Laboratorio “Memoria Gráfica Estudio”.

Los afiches están realizados con la técnica de la fotolitografía sin agua. Impresas en color verde, que en Argentina representa la lucha por el Derecho al Aborto; Legal, Seguro y Gratuito.

Devenires

Decantar en el tiempo, nos permitió visualizar la resonancia de nuestra intervención en simultáneo, a través de líneas de fuga que se expresaron en los diferentes países, pudiendo distinguir cuestionamientos en nuestros modos de existir, que pulsaban por manifestarse:

- **Por un lado; al concientizar los** estigmas culturales con los que se viene deconstruyendo, encontramos dentro de nuestro territorio de pertenencia, dinámicas patriarcales como las conductas misóginas y discriminatorias de abuso de poder inscriptas dentro del movimiento feminista, cómo

también LGBTTTIQ+. Al darse el debate en la "II Asamblea Feminista", anterior al 8M 2019, en la cual el feminismo de género reprodujo las dinámicas a las que estuvo sometida, excluyendo a las Travestis/Trans de participar, hemos tomado una postura y frente a ello, decidimos comprometernos e ir igual acompañados por compañeros no binarios, masculinidades disidentes, bien como de artistas mujeres en cuyo país de origen el aborto es legal, con lo cual encontramos la adhesión y una profunda sensibilidad.

- **Referente a esto, encontramos** en la participación de la artista canadiense Jackie Nicholas un importante canal en el cual visibilizar la ilegalidad del aborto en nuestro país, dentro de la esfera globalizada. Descubrimos que no sólo es legal allí, sino que su modelo despenalizado fue tomado como marco de referencia para pensar la regulación en el caso del proyecto de Ley IVE. Aunque ella no estaba tan segura del interés que causaría entre la gente la intervención artística en su país, al replicarlo en las redes sociales se sintió acompañada y empoderada.
- **En Brasil, el 8 M fue la primera** manifestación feminista después de haber asumido Jair Bolsonaro y a pesar de las acciones represivas del Estado Brasileño en algunos

focos de la ciudad de São Paulo y los rumores de represión, pudimos desarrollar la pegatina en la Av. Paulista acompañada amigos/ profesores de escuelas secundarias. La masividad y el acompañamiento desde el MASP hasta la Plaza de la República fue intenso y conmovedor, había mucha presencia de partidos políticos, movimientos populares, centrales sindicales y entidades estudiantiles. Al ir dejando nuestros afiches por la Av. Paulista, pensamos en otras mujeres que también tienen la necesidad de expresar lo vivido en lo cotidiano y comprendimos que estas acciones son chispas que propagan la idea de red colaborativa. Asimismo, articulamos con los profesores la iniciativa de dar charlas sobre activismo, en sus lugares de trabajo, tanto en la Escuela Media de Vila Formosa como también para la Secretaría de Educación de la Municipalidad de São Paulo.

Nuestra experiencia resultante, con mucha persistencia/resistencia ha sabido sensibilizarse, dejarse afectar por los relatos que coartan nuestra experiencia en estas crisis, dando rienda suelta a ese saber colectivo que construye nuevos territorios.

Nos encontramos interpelados en nuestros contextos cotidianos, hemos sabido persistir en esa lucha de

tensiones entre los afectos neoliberales que necesitan encriptarse en el saber de lo vivo, manteniendo al deseo como rehén, cómo lo habla Suely Rolnik y la necesidad de inventar otro lugar de pertenencia y de respuesta activa.

Creemos que nuestras vivencias cotidianas, forman parte de los procesos históricos y su práctica cultural. Que el espacio identitario tiene una función indispensable en la toma de autoconciencia y que se construye de manera relacional, reactivándose en las prácticas de la vida social.

Pero, ¿cómo elaborar estrategias, abrir posibles para pensarse con les otras? Creemos que, dada las experiencias vividas, nuestras subjetividades intentan construir una sensibilidad de

la crisis, es decir, un saber que dadas las circunstancias nos potencien, reconociendo la ambivalencia de los afectos no neoliberales y neoliberales que nos confunden en un discurso estigmatizante y radical.

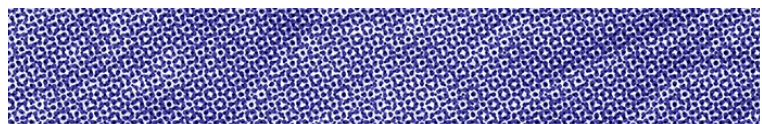
¹ La noción de performance no se limita al arte de la performance. Acciones heterogéneas como los rituales, los desfiles militares y las protestas políticas “tienen elementos reiterados que se reactualizan en cada nueva instancia. Estas prácticas suelen tener su propia estructura, sus convenciones y su estética y están claramente delimitadas y separadas unas de otras prácticas sociales de la vida cotidiana” (TAYLOR, 2012, p.17).

Sobre los autores: Memoria Gráfica Estudio, está integrado por les artistas Sebastián Podbersich (U.N.A.) como Jefe de Taller y Amalia Alvaraz, Licenciada e Investigadora (U.N.A) en la Dirección Artística. Ambos viven en la ciudad de Merlo. Bs. As. Argentina.

Referências:

GIUNTA, Andrea; SACCO, Graciela. *Graciela Sacco. Imágenes en Turbulencia. Migraciones, cuerpos, memoria*. Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” 2000.

DAVIS, Fernando. El grabado en el “campo expandido. *Desplazamientos conceptuales y tecnológicos en el grabado argentino contemporáneo*. Universidad Nacional de La Plata - Beca de Formación Superior -Período: 01-04-2006 / 31-03-2008. Disponible en: http://fba.unlp.edu.ar/institutohistoria/?page_id=583 Acceso en: 20 jun 2020



A INTERVENÇÃO PERFORMÁTICA DO COLETIVO RASGO NA ABERTURA DA EXPOSIÇÃO QUEERMUSEU: UMA AÇÃO CONTRA A ABORDAGEM FRÁGIL DA DIFERENÇA

THE PERFORMATIVE INTERVENTION OF THE COLLECTIVE RASGO AT THE OPENING OF THE EXHIBITION QUEERMUSEU: AN ACTION AGAINST THE FRAGILE APPROACH TO DIFFERENCE

Resumo: O presente texto aborda a intervenção performática promovida pelo coletivo *Rasgo* na abertura da exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira* (Santander Cultural, 2017). Com curadoria de Gaudêncio Fidelis, a mostra foi marcada pelo seu fechamento prematuro em decorrência da pressão conservadora motivada pela ação do Movimento Brasil Livre (MBL). A proposta deste trabalho é retomar as críticas ao projeto através da análise da intervenção que ocorrera na inauguração da mostra, que foi criticada por apresentar uma leitura frágil do *queer*. A investigação sobre esta iniciativa revela como *Queermuseu* ofereceu uma visão higienizada através da apropriação de uma perspectiva política pós-identitária, desconectando-a de sua episteme desviante em relação ao sistema de sexo/gênero.

Palavras-chave: Queermuseu; Rasgo; Queer; Intervenção performática; Diferença.

Abstract: This text addresses the performative intervention promoted by the collective *Rasgo* at the opening of the exhibition *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira* (Santander Cultural, 2017). Curated by Gaudêncio Fidelis, the exhibition was marked by its premature closure due to the conservative pressure motivated by the action of the Movimento Brasil Livre (MBL). The purpose of this work is to resume criticisms of the project through the analysis of the intervention that took place at the opening of the exhibition, which was criticized for presenting a fragile reading of the *queer*. The investigation of this initiative reveals how *Queermuseu* offered a hygienist view through the appropriation of a post-identity political perspective, disconnecting it from its deviant episteme in relation to the sex/gender system.

Keywords: Queermuseu; Rasgo; Queer; Performative intervention; Difference.

A primeira realização da exposição *Queermuseu – Cartografias da diferença na arte brasileira* no Santander Cultural em 2017, com curadoria de Gaudêncio Fidelis,

foi marcada pelo seu fechamento prematuro por parte da empresa bancária responsável pela sua promoção. Esse ato de censura foi motivado por uma série de críticas de

setores conservadores da sociedade brasileira cujo estopim foi a ação do grupo fascista Movimento Brasil Livre (MBL), que disseminou em suas redes sociais um vídeo no qual denunciava infundadamente que a exposição fomentava a pedofilia, a zoofilia e o desrespeito a símbolos religiosos através de obras de arte.

Segundo o testemunho de uma das funcionárias do centro cultural, tudo aconteceu muito rápido: no espaço de alguns dias, os criminosos membros do MBL entraram na exposição e produziram suas imagens, abordando violentamente o público, bem como os funcionários. Na sequência, divulgaram o vídeo e a partir daí novas visitas ocorreram, agora motivadas por sua iniciativa fraudulenta: enquanto algumas pessoas queriam ver a mostra com seus próprios olhos, várias outras vociferavam contra ela nas redes sociais sem nunca terem pisado no prédio em que ela acontecia. Quando anunciada a repentina decisão de seu encerramento, tal funcionária achou que seria uma medida temporária em virtude da manutenção da segurança no espaço, tendo em vista a postura violenta dos críticos de *Queermuseu*. Na verdade, a empresa mantenedora decidiu encerrar a exposição devido à repercussão dessa perseguição, acatando as críticas ao invés de defender o projeto e a sua posição em defesa da diferença.

A partir desse evento, a opinião pública

se dividiu entre os que defenderam a reabertura da mostra e os que vibraram com seu encerramento. Ficou claro que as denúncias infundadas na verdade eram uma ferramenta para desmoralizar o projeto, que, ao abordar a perspectiva *queer*, procurava destacar o que está à margem do sistema de sexo/gênero (RUBIN, 2017). A tática havia funcionado, e mais um episódio de estigmatização da diferença se iniciava com *Queermuseu* sendo alvo de veementes críticas por pessoas que nem mesmo sabiam do que exatamente se tratava a exposição e qual era o seu conteúdo.

No entanto, ainda que o debate sobre esse fechamento repentino seja de extrema importância, tal acontecimento acabou criando uma cortina de fumaça que colocou em segundo plano uma série de discussões sobre a mostra que já vinham sendo levadas adiante por indivíduos e grupos ligados ao tema que ela pretendia abordar. Esses debates estavam se desenvolvendo principalmente em âmbito local. No entanto, com o encerramento da exposição, o foco de discussão mudou para a necessidade de defesa do projeto e também de sua reabertura, sufocando tais críticas.

Neste sentido, este texto pretende abordar a realização de uma performance organizada pelo coletivo *Rasgo*, que na abertura da mostra lançou uma série de panfletos com críticas à iniciativa da mostra. A literal chuva de opiniões que caiu do segundo

andar do prédio onde acontecia a *vernissage* foi a materialização de uma série de reflexões a respeito da distância que a exposição tinha em relação aos indivíduos e grupos que ela dizia representar, aspecto que foi percebido desde as primeiras divulgações sobre a sua realização, que pretensiosamente a definiam como a primeira mostra de abordagem *queer* no Brasil. Nesse sentido, a ação do *Rasgo* foi a primeira resposta organizada de oposição à exposição, denunciando o seu caráter de apropriação e domesticação do *queer* através de uma instituição diretamente ligada ao mercado financeiro.

No entanto, para entender a fragilidade e o fracasso desse pretense museu da diferença, é importante discorrer um pouco sobre o que seria o *queer* para pensar justamente a incongruência da mostra e o porquê dessa reivindicação de pioneirismo ser bastante problemática. Segundo David Getsy (2016), o *queer* surge no início da década de oitenta também como uma resposta ao pensamento repressivo que emerge a partir da crise da aids. Diante da tentativa de imposição dos valores heteronormativos aos corpos e subjetividades dissidentes do sistema de sexo/gênero, muitos sujeitos manifestam o desejo de não serem encaixados nestes moldes. Ou seja, diante da tentativa de cooptação da dissidência pela norma, a recusa pela assimilação correspondeu à demarcação da diferença, do habitar

a borda em relação ao centro das discursividades hegemônicas.

Nesse sentido, o termo *queer*, que no inglês correspondia a um insulto para designar pessoas que estavam à margem dos padrões de gênero e sexualidade, foi apropriado para assinalar a diferença. Através dos indivíduos implicados nesse movimento, as políticas *queer* logo acabaram gerando estudos, que ficaram conhecidos como a teoria *queer*. Uma das maiores contribuições desse horizonte teórico foi a possibilidade de desenvolver uma reflexão pós-identitária, ou seja, compreender a diferença entre os indivíduos, ultrapassando categorias estáveis e definidas às quais os sujeitos deveriam aderir.

Segundo a pesquisadora brasileira Larissa Pelúcio (2014), o *queer* entra no Brasil justamente através da sua corrente teórica, a partir das atividades desenvolvidas nas universidades. A autora também discorre sobre a especificidade latino-americana do *queer*, que problematiza, por exemplo, o fato de o termo proveniente do inglês não ter em outros locais o mesmo impacto que ele provoca nos falantes desse idioma. Além dela, autores como Héctor Domínguez-Ruvalcaba (2019) vão discutir esse processo de incorporação e a necessidade de se demarcar uma especificidade latino-americana para o *queer*, destacando, por exemplo, diversas

práticas políticas que poderiam ser entendidas como *queer*, mas que não dependem ou se relacionam diretamente com a construção desse campo pela perspectiva estadunidense.

Nesse sentido, o primeiro grande erro de *Queermuseu* é a sua interpretação rasa do conceito que procura discutir. Apesar de propor uma abordagem *queer* da arte brasileira, a mostra não debate a sua história em relação à epidemia do HIV/aids e ao processo de incorporação da diferença desencadeado pela epidemia, assim como negligencia as discussões sobre a especificidade de uma teoria latino-americana que problematize a sua incorporação. Os textos do catálogo, a maioria assinados pelo curador, só reforçam uma visão rasa e frágil que não avança em nenhum destes aspectos.

Esse também é o entendimento de Tiago Sant’Ana (2017), cuja reflexão foi reproduzida pelo coletivo *Rasgo* ao divulgar o vídeo de sua intervenção no *Facebook*. O pesquisador comenta sobre como a exposição apresentava uma visão bastante docilizada do *queer*: ao invés de invocar o incômodo,

(...) *Queermuseu* parece nem mesmo se referir a “*queer*”.

Há uma apropriação do termo, mas não é acompanhada de uma reflexão crítica e histórica sobre o que ele significativa articuladamente.

(...) *Queermuseu* traz em seu

contexto obras que possuem temáticas relacionadas ao gênero e à sexualidade, mas a representatividade da exposição é embaraçosa – já que a maioria das pessoas artistas sequer são LGBT ou, se são, muitas estão emaranhadas nos próprios sistemas da arte e do capital. Até mesmo no episódio da censura, o que se anuncia é que obras de Portinari, Volpi, Lygia Clark e Adriana Varejão – nomes consagrados no cenário artístico e de mercado brasileiro – não foram permitidas de serem mostradas e não o conteúdo da mostra e o discurso de ódio anti-LGBT que recai sobre a mostra. Ao ver as entrevistas do curador da mostra Gaudêncio Fidélis, além de todo material institucional divulgado, a mostra tinha uma visão muito simplista e integracionista sobre a estranheza *queer*, higienizando uma pauta que se insurgiu aos próprios modelos sociais e também de produção artística (SANT’ANA, 2017, n.p.).

Para Sant’Ana, uma exposição *queer* deveria provocar o espaço do museu e não promover a própria musealização, provocando atritos, e não uma assimilação pacífica. Nesse sentido, acredito que possamos dizer que ela

não é a primeira exposição do tema no Brasil, tanto por não cumprir com o que enuncia em sua pretensão como também porque, antes do projeto de Fidelis, vários outros artistas e curadores organizaram exposições muito mais alinhadas com o estranhamento e a provocação do que a sua visão extremamente comprometida com uma narrativa hegemônica da história e do mercado da arte, apostando em grandes figuras que se tornaram as protagonistas da mostra, concedendo também certa legitimidade ao empreendimento.

São questões como essas que provocaram o descontentamento de muitos e inclusive a reação manifestada pela chuva de pequenos panfletos que os integrantes do *Rasgo* distribuíram na *vernissage*, que traziam frases como:

LGBT? *Queer*? Para quem?
Vernissage para o sistema de arte enquanto 500 mulheres são agredidas por hora no Brasil. 13 mulheres são mortas por dia vítimas de agressões no Brasil. Cada 11 minutos uma mulher é estuprada no Brasil. [...] Aliados de Sartori [governador do Rio Grande do Sul na época] aprovam a extinção da Secretaria de Políticas para Mulheres. LGBT/*Queer* na contemporaneidade é bixa morrendo sem anti-retroviral. Sem repasse de verbas da prefeitura de Porto Alegre fecha-se o GAPA/RS

[Grupo de Apoio à Prevenção à AIDS]. Sem repasse de verbas do governo federal faltam medicamentos anti-retrovirais em todo país. Porto Alegre vive e abafa uma epidemia de HIV/AIDS (SANT'ANA, 2017 n.p.).

Tais textos foram impressos em papéis com a marca d'água do governo federal utilizada na gestão de Michel Temer, que assumiu o lugar da ex-presidenta Dilma Rousseff com uma agenda ainda mais alinhada com as políticas neoliberais do que a sua antecessora. Assim, a presença dessa imagem, bem como as menções escritas aos governos federal, estadual e municipal, trazem para dentro do espaço expositivo um dos aspectos evitados pela exposição: as questões sociais e políticas que atravessam o tema que ela se propôs comentar.

Um outro exemplo dessa falta de contextualização que é trazido pelo coletivo é a questão do HIV/aids, que emerge enquanto um importante tema diante da precarização da saúde pública, já que, dentre outros fatos, é comentado o fechamento do GAPA/RS, que ocorrera devido à falta de repasses do governo estadual, justamente em um período no qual o estado e sua capital lideravam o número de casos no país. Além disso, o debate sobre a representatividade feminina também é destaque, tanto pelos números de violência contra a mulher como pela

precarização dos serviços públicos a elas destinados. Podemos somar ainda a estas invisibilidades o fato de que, mesmo dentre o conjunto de artistas LGBT que integraram *Queermuseu*, boa parte deles são homens gays brancos, o que reforça uma série de outras violências estruturais.

Dessa maneira, a proposta de um museu queer acaba se manifestando como uma violenta apropriação, que não discute a diferença ao apresentar uma postura bastante limitada e que pouco transitou pela borda e pela abjeção, características que poderiam definir uma postura *queer*. Essa fragilidade foi o aspecto fundamental para a realização da intervenção, sendo importante destacar que sua ocorrência na *vernissage* foi motivada pelas informações que circularam antes da abertura. Com a

inauguração, o contato direto com as obras só reforçou o descontentamento manifesto pela chuva de críticas.

Através da análise do impacto da exposição e da performance que ela provocou, é possível aferir que diversos grupos e debates vinculados a populações subalternizadas foram colocados de lado na elaboração da proposta e na seleção dos artistas, caracterizando uma abordagem equivocada e pouco diversa do *queer*. Ainda que seja possível aferir que a mostra foi censurada devido à pretensa abordagem de sexualidades e identidades dissidentes da heteronorma, *Queermuseu* parece ter ficado no meio do caminho: pouco diversa e contestatória para aqueles por quem pretendia falar, ousada demais para aqueles que se incomodam com a mínima manifestação da diferença.

Sobre o autor: Doutorando e Mestre em Artes Visuais (UFRGS). Bacharel em Artes Visuais (FURG). Artista visual e professor do Centro de Artes do Campus Curitiba I/EMBAP da UNESPAR. Investiga as relações da arte com o corpo, a aids, a sexualidade e o cotidiano.

Referências:

DOMÍNGUEZ-RUVALCABA, Héctor. *Latinoamérica Queer. Cuerpo y política queer em América Latina*. Cidade do México, México: Ariel, 2019.

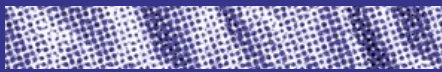
GETSY, David J. (org.) *Queer. Documents of Contemporary art*. Cambridge, EUA: The MIT Press; Londres, Inglaterra, Whitechapel Gallery, 2016.

PELÚCIO, Larissa. Traduções e torções ou o que se quer dizer quando dizemos queer no Brasil?. *Periódicus*, Salvador, n. 1, p. 1-24, maio-out. 2014.

RUBIN, Gayle. *Políticas do sexo*. São Paulo: Ubu, 2017.

SANT'ANA, Tiago. "Queermuseu": A apropriação que acabou em censura. *Le Monde Diplomatique Brasil*. 18 de set. de 2017. Disponível em: <http://diplomatique.org.br/queermuseu-a-apropriacao-que-acabou-em-censura/>. Acesso em: 07 dez. 2019.

6



ATIVISMO CURATORIAL. AS EXPOSIÇÕES COMO ESTRATÉGIAS DE HISTORIZAÇÃO E DE VISIBILIZAÇÃO

Activismo curatorial. Las exposiciones como estrategias de historicización y de visibilización.

Curatorial activism. Exhibitions as historicization and visibility strategies.

Ana Avelar304

Inserções feministas em circuitos expositivos:
curadoria ativista em espaços universitários

*Feminist insertions in exhibitions: activist curating
in university art museums*

Carolina Bouvie Grippa311

Memória tecida no museu: a exposição sobre o
Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea

*Weaving memory in the museum: the exhibition
about the Centro Gaúcho da Tapeçaria
Contemporânea*

Elke Krasny 317

Public mourning: the trauma of sexual slavery in
feminist remembrance activism and art making

*Luto público: o trauma da escravidão sexual no
ativismo feminista da lembrança e na arte*

Jennifer Dudley 323

Castlemilk Womanhouse: the in/visibility of
process

*Castlemilk Womanhouse: a (in)visibilidade do
processo*

**Cristina A. Barros, Marina M.
Roncatto, Mélo di Ferrari, Nina
Sanmartin**330

Mulheres nos Acervos – a presença da produção
de artistas mulheres nas coleções públicas de
arte de Porto Alegre

*Mulheres nos Acervos - the presence of women
artists productions in Porto Alegre's public art
collections*

Nadiesda Dimambro 337

O MAC-USP e as mulheres na arte

The MAC-USP and women in art

Renata Sampaio344

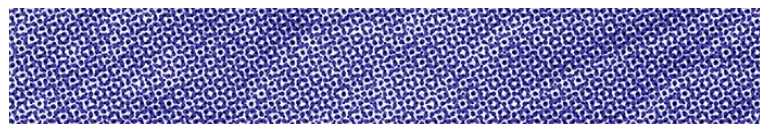
EstereotipAÇÃO: escritivências de mulheres
negras na arte contemporânea brasileira

*EstereotipACTION: escritivencias of black women
in Brazilian contemporary art*

Stephanie Dahn Batista 351

Vestidos em arte: a exposição sobre os nus
nos acervos públicos de Curitiba e os corpos
genereficados por artistas mulheres

*Dressed in art: the exhibition on nudes in
Curitiba's public collections and the gendered
bodies by women artists*



INSERÇÕES FEMINISTAS EM CIRCUITOS EXPOSITIVOS: CURADORIA ATIVISTA EM ESPAÇOS UNIVERSITÁRIOS

FEMINIST INSERTIONS IN EXHIBITIONS: ACTIVIST CURATING IN UNIVERSITY ART MUSEUMS

Resumo: Propomos inserções de obras de cunho feminista em exposições e residências artísticas como estratégia permanente da orientação curatorial da Casa Niemeyer e da Casa de Cultura da América Latina, pertencentes à Universidade de Brasília. Os espaços universitários de arte e cultura têm como missão atender a comunidade, estabelecendo pontes entre o conhecimento científico e a população. Assim, é função da curadoria de artes visuais trazer debates da área para um público mais amplo. Nessa direção, abordam-se temas como a(s) condição(ões) da mulher, a sexualidade feminina e mesmo os obstáculos profissionais enfrentados pelas artistas. Há, nessa proposta, um sentido daquilo que a curadora Maura Reilly denominou “ativismo curatorial”, na contramão de exposições que reproduzem uma narrativa conservadora da arte hegemônica.

Palavras-chave: Curadoria; Ativismo curatorial; Casa Niemeyer; Feminismo; Residências artísticas.

Abstract: *We propose insertions of feminist artworks in exhibitions and artistic residencies as a permanent curatorial strategy for Casa Niemeyer and Casa de Cultura de América Latina, belonging to the University of Brasilia. The university spaces of art and culture have the mission of serving the community, establishing bridges between scientific knowledge and the population. Thus, the function of curating visual arts brings debates in the area to a wider audience. In this direction, it addresses topics such as the condition(s) of women, female sexuality and the professional obstacles faced by artists. In this proposal, there is a sense of action that the curator Maura Reilly called “curatorial activism” as a response to exhibitions that reproduce a conservative narrative of the artistic canon.*

Keywords: *Curatorship; Curatorial activism; Niemeyer House; Feminism; Artistic residencies.*

Neste artigo, proponho discutir inserções de obras de cunho feminista em exposições e residências artísticas como estratégia de diálogo permanente com outros trabalhos, constituindo, assim, diretriz de minha atuação como curadora da Casa de Cultura da América Latina – CAL e da Casa Niemeyer, pertencentes à

Universidade de Brasília. Tais espaços universitários de cultura e arte visam atender ao público da cidade com atividades de lazer e cultura variadas. Assim, é função da curadoria de artes visuais trazer debates da área para a comunidade. Nesse sentido, com o objetivo de manter em pauta discussões sobre a perspectiva

feminista, a(s) condição(ões) da mulher, a sexualidade feminina e mesmo os obstáculos profissionais enfrentados pelas artistas, defendendo a presença permanente de trabalhos que discutem tais temas na programação dessas instituições. Há nessa posição um sentido daquilo que a curadora Maura Reily denominou “ativismo curatorial”, numa direção contrária às exposições que reproduzem uma narrativa conservadora da arte (REILY, 2018).

Também levo em consideração o trabalho recente de Ana Mae Barbosa, no qual avalia que “grande parte das artistas mulheres que conseguem visibilidade no Brasil se recusam a serem vistas como artistas mulheres” (BARBOSA, 2019, p.77). Barbosa entende que, na atualidade, há artistas brasileiras incorporando questões feministas às suas obras, “mas o medo de ser considerada feminista ainda ronda as mulheres” (idem).

Como indica a teórica feminista Griselda Pollock, apenas a presença de artistas mulheres não é suficiente para promover uma revisão da História da Arte. É necessária a incorporação de abordagens e construções que levam em conta a noção de “diferença” (POLLOCK, 2003). Assim, entendo que a curadoria deve garantir a presença de obras que se ocupam da discussão feminista num programa de exposições, visando assim não apenas a sua inclusão, mas ao reconhecimento dela como parte fundamental do

debate artístico contemporâneo. Como afirma a curadora Amelia Jones (JONES, 2016), a curadoria é um importante lugar para a constituição tanto de narrativas históricas sobre arte feminista como de teorias feministas de curadoria.

Exposições coletivas na universidade

Em minha primeira coletiva na CAL, “Quando as formas se tornam relatos”, em 2017, chamei atenção para a reativação desse espaço, fazendo com que o público o percorresse – galerias, ateliês, salas administrativas, corredores, banheiros –, por meio de um mapa que guiava xs espectadorxs pela exposição. Nela, o vídeo *Me Desculpa*, 2004, de Clarisse Tarran (1968), artista brasiliense estabelecida no Rio de Janeiro, foi instalado numa sala de dimensões mínimas utilizada como almoxarifado, pois a obra pedia um ambiente que evocasse a sensação de confinamento. Nele, a artista, nua e vendada, protagoniza a cena de uma personagem presa num ambiente claustrofóbico e deteriorado. Ela parece buscar uma saída, demonstrando desespero ao se debater; seu corpo coberto por hematomas. Imagens turvas dão o tom, produzindo a impressão de o vídeo ter sido realizado sem o consentimento da retratada. É como se o registro dessas imagens, que deveriam ser privadas, também violasse a intimidade desse

corpo, já aparentemente violentado. A câmera parada remeteria ao olhar “científico” das pesquisas sobre histeria desenvolvidas sem o consentimento dos objetos de estudo, *mulheres*, em hospitais manicomiais, entre os séculos XIX e XX (LAURENTIIS, 2017).

O vídeo *Transborda*, 2015, derivado da performance *Transbordação*, da artista paulista Dora Smék (1987). Nela, a artista promove exercícios de conexão entre mulheres. A proposta da ação é de urinarem em público enquanto vestidas, diante de todos, o que, para a artista, teria como propósito desautomatizar comportamentos adquiridos ao longo da vida. No vídeo, vê-se um quadril coberto pela calça jeans, que paulatinamente se umedece.

Já na mostra “Brasília Extemporânea”, em cartaz entre 2018 e 2019 na Casa Niemeyer, que trazia dimensões históricas, políticas e sociais contemporâneas da capital federal, aponto as obras de Lenora de Barros (1953) e Camila Soato (1985). Barros apresentou sua célebre videoperformance *No País da Língua Grande, Dai Carne a Quem Quer Carne*, 1998/2006. Nela, a artista aparece contorcendo e mordendo a própria língua, numa referência à antropofagia, mas que pode ser lida como um comentário sobre a repressão ao lugar de fala feminino. Já Soato desenvolve um trabalho de viés feminista singular no cenário da pintura contemporânea brasileira. Personagens femininas

são apresentadas em cenas urbanas descontraídas, frequentemente atravessadas por uma erotização explícita.

Residência artística

A artista chilena Claudia Gutiérrez (1987), selecionada pelo Programa de Residência Artística Internacional (OCA) da UnB – cujo júri integro – produz instalações com têxteis e bordados que retratam cenas contemporâneas na periferia das grandes cidades latino-americanas. Durante o período de residência em 2018, pesquisou paisagens que mostravam faces decadentes e precárias da Brasília contemporânea, resultando num bordado sobre uma rede – entendendo o significado ímpar desse objeto para a cultura brasileira –, e interferências com costura sobre um livro de fotos da capital. Na rede, a imagem do Teatro Nacional Claudio Santoro, fechado para reforma desde 2014 e projetado por Niemeyer em 1958 – cuja imagem faz referência visual a uma pirâmide proveniente das civilizações pré-hispânicas –, surge como mausoléu abandonado, metonímia da deterioração do projeto político-arquitetônico desenvolvido por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer de uma cidade para o futuro¹.

Como se sabe, o bordado nunca integrou as “belas artes”, por ser entendido como pertencente

ao território das artes aplicadas consideradas “domésticas”. A pesquisadora Ana Paula Simioni explica como as artes têxteis “foram, historicamente, feminizadas no mundo artístico ocidental, como resultado do processo de imposição do sistema acadêmico”. Segundo ela, nos anos 1970, artistas norte-americanas promoveram “uma revalorização das tradições ‘femininas’ [associada] a um discurso político denunciador das práticas de discriminação de gênero operantes dentro da própria disciplina história da arte” (SIMIONI, 2010, p.1).

Coleção “Triangular – arte deste século”

Exposição inaugurada em novembro de 2019, “Triangular: arte deste século” foi realizada com a nova coleção composta por 106 artistas brasileirxs que doaram 171 obras produzidas a partir de 2000. É importante frisar a natureza do museu universitário como espaço de pesquisa e formação, que compõe a universidade auxiliando cursos relacionados à arte, mas também formando alunxs de todos os cursos ao proporcionar a oportunidade de aproximação crítica com a arte. Nesse sentido, as escolhas para a nova coleção deveriam atender às demandas da comunidade discente.

Diante desse número de obras, não seria possível abordar cada um dos trabalhos de viés feminista que estão na coleção hoje. Sendo assim, endereçarei apenas parte deles.

Faço isso só para chamar sua atenção, 2019, da artista paraense Keyla Sobral (1975), um letreiro em LED que repete a frase em letras azuis tão intensas que ofuscam o olhar dxs espectadorxs, parece corresponder a uma paixão não correspondida. Mas, numa leitura da realidade da artista mulher no cenário local, diz respeito à presença significativamente menor de mulheres em exposições e acervos artísticos por todo o mundo. As Guerrilla Girls, em suas intervenções baseadas em estatísticas sobre museus, indicam como, até mesmo no Museu de Arte Moderna de São Paulo – MASP, em 2017, quando realizaram sua individual no Museu, 6% dos artistas em exposição eram mulheres e 60% dos nus eram femininos. Desde então, o Museu tem realizado exposições que visam a sanar essas lacunas².

Cecilia Mori (1979), artista brasileira, no vídeo *Lacração 1*, 2018, aborda o assunto a partir de uma narrativa distinta. A artista empreende a difícil tarefa de preencher sua cavidade bucal com abraçadeiras e mastigá-las. A ação termina quando ela é impossibilitada de incluir mais lacres. O vídeo faz referência à história das videoartistas, um suporte que, desde seu início, teve um papel fundamental para discutir temas feministas.

A experiência do corpo é o assunto de Sol Casal, artista gaúcha, em *O corte*, 2017. Neste vídeo, Casal corta mechas do seu cabelo, entregando-as a seu pai.

Tradicionalmente, cabelos longos possuem um sentido de sensualidade no universo feminino. Nessa espécie de ritual, a artista renuncia a esse lugar simbólico conferido aos cabelos das mulheres.

O trabalho *Patrão é patrão – série Mestres de Cerimônias*, de Bárbara Wagner (1980), artista brasileira estabelecida em Recife, não é comumente entendido na chave feminista, mas, diante de um grupo empoderado de mulheres retratadas, é possível fazer essa leitura. As dançarinas que participaram do videoclipe *Patrão é patrão*, de MCs Joãozinho, Leozinho e Kaio da Coreia em janeiro de 2016, em Recife, aparecem como protagonistas da cena fotografada por Wagner.

Na mostra, essas obras foram estrategicamente distribuídas para que estivessem inseridas nos diversos espaços, evitando que o público pudesse “pular” uma sala dedicada às mulheres. Assim, os vários temas endereçados na mostra acabam se misturando, favorecendo agrupamentos mistos em termos de representatividade e compondo relações de naturezas diversas ao encontrarem trabalhos que discutem temas outros da realidade contemporânea – a questão afro-brasileira, as relações de poder, a sexualidade atual etc.

Fora da universidade, como na universidade: Bienal Naifs do Brasil³

Como co-curadora da Bienal Naifs do Brasil, promovida pelo SESC Piracicaba, este ano, em parceria com a artista e professora Renata Felinto (1978), propusemos homenagear teóricas que pensaram a arte popular. Nesse sentido, Ana Mae Barbosa (1936) e Lélia Coelho Frota (1938-2010) nos pareceram oferecer a maior contribuição na pesquisa e divulgação das produções ditas populares.

Barbosa interessou-se pela arte popular produzida por mulheres, compreendendo que, diante da precariedade na qual vive grande parte dessas artistas, as dificuldades que enfrentam são acentuadas pelo preconceito de classe – “o mais avassalador, resultando em um fosso intransponível entre a elite e o povo” (BARBOSA, 2019, p.83). Diante disso, a pesquisadora apresenta casos referenciais nos quais design e arte popular se associam numa simbiose gratificante para ambos, como é o caso do Projeto Piracema⁴.

Já Frota traz um comentário de teor semelhante ao discutir a obra de Celeida Tostes:

É difícil, entre nós, a elaboração de uma linguagem do feminino, na visualidade contemporânea. A mulher

busca os seus idiomas próprios, nos espaços recém-abertos para ela. E Celeida formula o feminino em uma técnica que, talvez por ser ofício tradicional de mulher, demora a ganhar foro de validade como arte de grande envergadura: a da cerâmica (FROTA *apud* SANTOS, 2011, p.117).

Embora neste caso não se trate de um espaço universitário, a curadoria é composta por curadoras-professoras universitárias que compreendem a atividade curatorial como fruto de pesquisa tanto do campo artístico, como do debate sobre arte.

Considerações finais

As inserções feministas como estratégia em circuitos expositivos procuram manter a continuidade da presença de artistas mulheres,

em número expressivo, em mostras cujos temas são os mais diversos. O objetivo é tornar essa presença um dado permanente, criando ainda um incômodo para exposições que não observem uma representatividade de gênero na contemporaneidade.

¹Cidade planejada para o trabalho ordenado e eficiente, mas ao mesmo tempo cidade viva e aprazível, própria ao devaneio e à especulação intelectual, capaz de tornar-se, com o tempo, além de centro de governo e administração, num foco de cultura dos mais lúcidos e sensíveis do país” (COSTA, 1991, s.p).

²As pesquisas das Guerrilla Girls estão disponíveis em seu site: <https://www.guerrillagirls.com/>.

³O nome desta Bienal foi questionado por nós, ao que o SESC respondeu que o termo “naifs” foi mantido por ter sido reivindicado pelos próprios artistas inscritos na Bienal ao longo dos anos, que entendem o termo como lugar legítimo de produções artísticas que não recebem acolhimento no sistema da arte contemporânea.

⁴Sobre esse projeto, consultar ROIZENBRUCH, Tatiana Azzi. O jogo das diferenças: design e arte popular no cenário multicultural brasileiro. Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2009.

Sobre a autora: É curadora da Casa Niemeyer e professora de Teoria, Crítica e História da Arte na Universidade de Brasília. Em 2019, ganhou o Intercâmbio de Curadores, promovido pela Associação Brasileira de Arte Contemporânea – ABACT e o Getty Research Institute.

Referências:

BARBOSA, Ana Mae e AMARAL, Vitória (orgs.). *Mulheres não devem ficar em silêncio: arte, design, educação*. São Paulo: Cortez, 2019.

COSTA, Lúcio. *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. In: *Relatório do Plano Piloto de Brasília*. Organizado por ArPDF, Codeplan, DePHA. Brasília: GDF, 1991, s.p.

LAURENTIIS, Gabriela Barzagli de. *Louise Borgeois e Modos Feministas de Criar*. São Paulo: Annablume, 2017.

FROTA, Lélia Coelho. *Arte do povo*, 2011. Disponível em: <http://www.museucasadoportal.com.br/pt-br/artigos>. Acesso em: 17 jan 2020.

JONES, Amelia. Feminist Subjects versus Feminist Effects: The Curating of Feminist Art (or is it the Feminist Curating of Art?). In: *On Curating. Curating in Feminist Thought*. Issue 29, May 2016. Disponível em: https://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-29/PDF_to_Download/OnCurating_Issue29_DINA4.pdf. Acesso em: 12 dez 2019.

MAUREIRA, Diego. Hilar sitios maltrechos. Un recorrido por la obra de Claudia Gutiérrez en el MSSA. In: *Artishock – revista de arte contemporáneo*. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2016/08/03/hilar-sitios-maltrechos-recorrido-la-obra-claudia-gutierrez-mssa/>. Acesso em: 10 mai 2020.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: feminism, feminity and histories of art*. London: Routledge, 2003.

REILY, Maura. *Curatorial activism: towards an ethics of curating*. London: Thames and Hudson, 2018.

SANTOS, Elaine Regina dos. *Celeida Tostes: o barro como elemento integrativo na arte contemporânea*. Dissertação (mestrado em Artes). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.

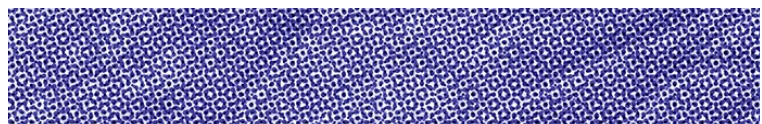
SIMIONI, Ana Paula. *Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan*. Revista Proa, nº02, vol.01, 2010. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/download/2375/1777>. Acesso em: 10 mai 2020.

(S)

(S)

(S)

(S)



MEMÓRIA TECIDA NO MUSEU: A EXPOSIÇÃO SOBRE O CENTRO GAÚCHO DA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA

WEAVING MEMORY IN THE MUSEUM: THE EXHIBITION ABOUT THE CENTRO GAÚCHO DA TAPEÇARIA CONTEMPORÂNEA

Resumo: O seguinte artigo faz um relato da mostra A Memória que se tece: o Centro Gaúcho da tapeçaria Contemporânea, que teve como base a pesquisa de trabalho de conclusão de curso da autora. Assim, será analisada a maneira que as curadoras encontraram de passar páginas da pesquisa para as paredes da exposição, levando o espectador a conhecer mais sobre a história do Centro, técnicas manuais e trabalhos têxteis a partir de documentos, obras e relatos de associadas.

Palavras-chave: Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea; Arte têxtil; Curadoria

Abstract: The following article presents an account of the exhibition A Memória que a tece: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea, which was based on the author's final graduation work. Thus, will be analyzed the way that the curators passed the research's pages to the exhibition's walls, taking the viewer to know more about the history of the Center, manual techniques and textile works from documents, works and reports of associates.

Keywords: Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea; Textile art; Curation.

Como mostrar histórias que foram escutadas e transcritas por meses, em um espaço expositivo? Como expor memórias? Esse foi o principal desafio quando propus a minha orientadora Dra. Joana Bosak, para transformar meu trabalho de conclusão de curso no Bacharelado em História da Arte em uma exposição. Desde 2017 me dedico à pesquisa sobre a tapeçaria artística no Rio Grande do Sul, tendo como meu

primeiro objeto de estudo o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea (CGTC).

Criado em 1980, na cidade de Porto Alegre, o CGTC era uma associação de interessadas pela tapeçaria e por técnicas têxteis, que foi crescendo ao passar do tempo. Durante suas duas décadas de existência (1980 – 2000), houve mais de 200 associadas e

associados – sendo que apenas dez eram homens –, e realizaram a organização de diversas atividades e exposições referentes ao têxtil.

O Centro tinha como objetivo legitimizar e popularizar a tapeçaria, a partir de reuniões com associadas, da constituição de uma biblioteca com livros e catálogos sobre o assunto, do desenvolvimento de diversas exposições no Brasil e no exterior, promovendo trocas com outros centros de tapeçaria do país (Centro Brasileiro da Tapeçaria Contemporânea e Centro Paulista de Tapeçaria) e do exterior (Centro Argentino del arte del Tapiz da Argentina e Centro de la Tapiceria Uruguia) (GRIPPA, 2019).



Expografia da mostra “A memória que se tece”.
Fotografia: Filipe Conde. Arquivo da autora.

Mesmo com o grande número de exposições (cerca de 50 exposições, em mais de 40 cidades do Brasil e países do exterior, incluindo Uruguai, Argentina, Estados Unidos, Alemanha, Dinamarca e África do Sul), considerável quantidade de associadas e a concomitância da criação do centro com a valorização do têxtil em um movimento internacional, parece não ter sido o suficiente para essa história

ser conhecida em nosso Estado e no Brasil. E podemos levantar algumas razões para esse esquecimento.

Técnicas manuais estão muito ligadas a um fazer doméstico e feminino, sendo complexa a sua valorização no meio artístico, já que a história da arte é perpassada por questões de gênero, em que a mulher tem sido colocada em segundo plano (SIMIONI, 2007). Outra razão para a exclusão dos têxteis no sistema das artes é por esta ser considerada “arte decorativa”, sendo academicamente vista como menor do que a “arte erudita”, ou seja, do que obras realizadas em suportes como pintura, escultura, gravura, entre outras formas de expressão (MALTA, 2006). Essa diferenciação surge com o rompimento entre as chamadas “Belas Artes” e “artes aplicadas”, que ocorreu no início do Renascimento, excluindo ourives, marceneiros e tecelões, pois estes continuaram artesãos e membros de guildas¹ (PEVSNER, 2005). Mesmo tendo se passado séculos dessa mudança, tal questão ainda influencia a relação e a diferenciação entre arte e artesanato (SIMIONI, 2007), dificultando trabalhos de arte que “flertam” em sua construção com técnicas comuns ao artesanato, como no caso da tapeçaria.

O que mantém essa história acessível e possível de recontar é o arquivo documental do CGTC e algumas das associadas que se lembram do tempo do Centro. Ainda guardado na casa da última presidente, Heloísa

Annes, o arquivo contém atas das reuniões do Centro, lista de associadas, cartas de assuntos diversos, todos os boletins informativos, material gráfico das exposições, caderno de anotações, revistas e livros sobre têxtil. Nesse acervo, “[...] surge a memória registradora que delegou do arquivo a função de mantê-la viva [...]” (AMÉLIA; BARROS, 2009, p. 57), e dessa maneira se tornou possível a pesquisa, a rememoração e a escrita do meu trabalho de conclusão de curso.

Durante meses de pesquisa, entrevistei cinco associadas – Heloísa Annes (1937), Marília Herter (1949), Zoravia Bettiol (1935), Sonia Moeller (1942) e Joana de Azevedo Moura (1941) – e duas pesquisadoras – Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões e Profa. Dra. Mônica Zielinsky – que dividiram comigo momentos e informações importantes para eu reconstituir a narrativa do Centro Gaúcho. O equilíbrio entre as narrativas afetuosas e os documentos históricos foi a “chave” para a reconstrução do tempo do CGTC; de compreender não apenas os dados e fatos que marcaram a sua trajetória, mas também entender a importância simbólica desse tempo para as associadas. Por toda a riqueza do material e por não haver nenhuma pesquisa sobre o assunto, expor ao grande público a produção de 24 associadas realizada durante o período de existência do CGTC tornou-se, portanto, imperativo.

A exposição tornou-se um segundo passo dessa história, colocando o Centro no presente e possibilitando-lhe um futuro. Organizada pela autora, pela Profa. Joana Bosak, pela bacharel em História da Arte Andressa Borba e a pela bacharelanda Luiza Villamil, a exposição teve como objetivos mostrar para comunidade a produção em tapeçaria realizada pelas associadas, explicitando as diversas técnicas e poéticas que o suporte têxtil disponibilizou na época (e por que não influenciar novos artistas a enxergarem a potência desse suporte?), bem como resgatar uma produção e movimentação do CGTC em prol da tapeçaria. Além disso, a mostra se concretizou como um ato de resgate da memória de associadas do Centro e reafirmou o projeto de legitimação do suporte, que era um dos grandes propósitos do grupo.

A exposição ocorreu na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, no Instituto de Artes da Ufrgs, com visitação do dia 27 de março a 26 de abril de 2019. Ao total, foram expostas 24 obras de 20 artistas e 1 coletivo, sendo importante para a curadoria explorar e demonstrar as diferentes técnicas e maneiras de lidar com o têxtil, além de demonstrar, a partir das próprias obras, questões que foram relevantes para a arte têxtil e a tapeçaria, a partir da década de 1960. Com a renovação da tapeçaria, que tem um destaque na França pós-guerra, diversos artistas retomaram o suporte, e muitos, principalmente

as artistas americanas e polonesas, iniciaram uma exploração do espaço a partir dos fios. Dessa maneira, a tapeçaria “realizou um salto no espaço” (COTTON; JUNET, 2017), havendo experimentações na construção e no material dos trabalhos. Essa inovação influenciou algumas artistas do Rio Grande do Sul, principalmente Zoravia Bettiol (e suas alunas), que estudou tapeçaria na Polônia, justamente no momento em que artistas no país exploravam o suporte têxtil de maneira diferenciada.

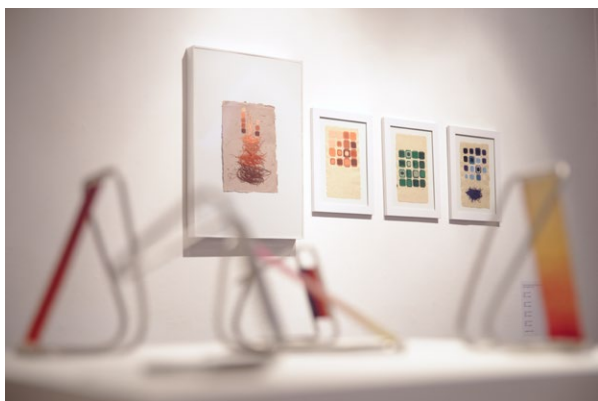
Assim, na exposição há tapeçarias realizadas de maneiras mais tradicionais, como *Homenagem à Petrucci* (1980), de Erica Turk (1915–2011), construída em lã no tear manual, ou o tapete de Renata Rubim; trabalhos que inovam no material e em sua forma, como *Movimento III* (1980), de Carla Obino (1913–2005), realizada com sisal, *Círculo Integrado IV* (1987), de Ana Norogrado (1951) e *Mestre de muitos discípulos* (1994), de Marília Herter, que, com plástico e fios de seda, criou uma maneira própria de fazer retratos. Há também exemplos de trabalhos, como *Balada – Série Metamorfose* (1977), de Zoravia Bettiol, que saem da parede, ocupando um espaço diferente e trazendo um novo envolvimento para o espectador, que deve circular a obra para uma melhor apreensão.

Outra tendência do têxtil no século XX era os minitêxteis, que apareciam logo no início da exposição. Como refere Mônica

Zielisky (1982, p. 10): “O Mini-Têxtil, na verdade, é uma obra em pequenas dimensões, que surgiu justamente numa época em que as Bienais exibiam com muita incidência trabalhos gigantescos”. A tapeçaria de grandes dimensões dominava as produções dos artistas têxteis, e o minitêxtil, que tem o tamanho entre 8 e 20 centímetros, ia contra essa tendência e provocava o artista a trabalhar e experimentar em um tamanho bem menor que o usual.

A primeira exposição com o tema foi

I Exhibit of Miniature Textiles, em Londres, numa criação da *British Craft Center* em 1974, sendo “copiada” por diversos países, inclusive o Brasil. O CGTC organizou a *Mostra Experimental de Mini-Têxteis* (1982) e, em parceria com o *Centro de la Tapiceria Uruguaya* (CETU), o *Encontro Latino Americano de Mini-Têxteis*, que teve duas edições (1988 e 1991). Na exposição da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, havia alguns exemplos de minitêxteis (inclusive que foram expostos nas mostras citadas), como a série *Ludus Coloris* (1991), de Joana de Azevedo Moura, medindo cerca de 17 x 10 cm; a série *Retratos* (1985), de Arlinda Volpato, medindo cerca de 8 x 8 cm; e a série *Mini-Têxteis II* (1982), de Sonia Moeller, medindo 15.5 x 11 x 9 cm.



Mini-Têxteis II, de Sonia Moeller (à frente), e série *Ludus Coloris*, de Joana de Azevedo Moura (atrás). Fotografia: Filipe Conde. Arquivo da autora.

Além da produção artística da época do CGTC, a curadoria achou essencial haver materiais e documentos que complementassem o entendimento e a compreensão do visitante sobre a história do Centro. Por isso, ao fim do percurso expositivo, havia duas vitrines com cartas, fotografias e catálogos das mostras mais relevantes do CGT e na parede foram expostos todos os exemplares dos Boletins do Centro, que eram usados pela diretoria para comunicar às associadas informações relativas à organização do CGTC, fornecendo um rico panorama do dia a dia do Centro ao público. Também, nessa parte da exposição, foi disponibilizado um tear, para que os visitantes pudessem conhecer e

manusear o objeto, possibilitando um maior entendimento sobre a confecção dos trabalhos que ali estavam dispostos. Outra maneira de dar voz às mulheres que criaram o CGTC foi a gravação de depoimentos recolhidos durante meses antes da abertura da exposição, tendo algumas das artistas expositoras contado os principais fatos do Centro, eventos e mostras de que participaram e sua história pessoal com o têxtil.

“Sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria” (NORA, 1993, p.7). Comum à história, muitos e muitas desapareceram e são esquecidos ao longo do tempo, sendo possível o CGTC sofrer esse destino. Por isso, a exposição se torna uma ação contra o tempo e o esquecimento, pois, passados quase 20 anos da existência deste, nenhum estudo preliminar fora escrito ou documentado, tendo ficado o Centro apenas retido na memória das associadas e em seu arquivo.

¹De acordo com Pevsner, apenas no absolutismo há uma contestação “da autoridade das guildas sobre os artesões” (PEVSNER, 2005, p. 286).

Sobre a autora: Bacharela em Moda (Universidade Feevale) e em História da Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente, segue sua pesquisa em tapeçaria no mestrado na pós-graduação em História, Teoria e Crítica de Arte (Ufrgs).

Referências:

AMÉLIA, Dulce; BARROS, Dirlene Santos. Arquivo e Memória: uma relação indissociável, *TransInformação* Campinas, v. 21, jan./abril. 2009. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-37862009000100004>. Acesso em: 8 mar 2019.

COTTON, Giselle Eberhard; JUNET, Magali. *From tapestry to Fiber Art*. Lausanne: Fondation Toms Pauli, 2017.

GRIPPA, Carolina Bouvie. *A urdidura da trama: o Centro Gaúcho da Tapeçaria Contemporânea*, 2017. Disponível em: periodicos.ufpel.edu.br/ojs2.index.php/Arte/article/viewFile/13487/8257. Acesso em: 9. Mar 2019. Acesso em: 10 jun 2020.

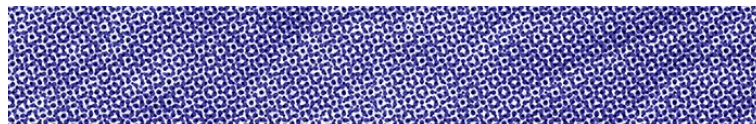
MALTA, Marize. Um outro ecletismo pela visão das artes decorativas, 2006. In: *19&20*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, ago. 2006. Disponível em: http://www.dezenovevinte.net/arte%20decorativa/decorativas_ecletismo.htm. Acesso em: 10 jun 2020.

NOCHLIN, Linda. *Porque não houve mulheres artistas?*, 2016. São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf> Acesso em: 10 mar 2019.

PEVSNER, Nikolaus. *Academias de Arte: passado e presente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SIMIONI, Ana Paula. Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. *Revista do IEB*, n 45, p. 87-106, set 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/34583>. Acesso em: 7 mar 2020.





PUBLIC MOURNING: THE TRAUMA OF SEXUAL SLAVERY IN FEMINIST REMEMBRANCE ACTIVISM AND ART MAKING

LUTO PÚBLICO: O TRAUMA DA ESCRAVIDÃO SEXUAL NO ATIVISMO FEMINISTA DA LEMBRANÇA E NA ARTE

Abstract: How do women’s rights activism, feminist, decolonial, and queer activism give rise to new forms of public mourning? Can curating contribute to shaping and sharing new forms of public mourning? Can curating and art be useful to making visible transnational feminist remembrance activism? These questions are central to the essay “Public Mourning. The Trauma of Sexual Slavery in Feminist Remembrance Activism and Art Making”. Transnational feminist remembrance activism raises questions of gender and race for a new theory of public mourning mindful of locally situated and historically specific dimensions of sexualization and racialization of the war waged on women’s bodies in times of war.

Keywords: Public mourning, feminist curating, feminist remembrance activism, sexual slavery,

Resumo: Como o ativismo pelos direitos das mulheres, feministas, descoloniais e queer dão origem a novas formas de luto público? Pode a curadoria contribuir para moldar e compartilhar novas formas de luto público? Podem a curadoria e a arte ser úteis para tornar visível o ativismo feminista transnacional pela lembrança? Essas questões são centrais para o ensaio “Luto público. O Trauma da Escravidão Sexual no Ativismo da Lembrança Feminista e na Produção de Arte”. O ativismo pela lembrança feminista transnacional levanta questões de gênero e raça para uma nova teoria do luto público, levando em consideração as dimensões locais e historicamente específicas da sexualização e racialização da guerra travada contra os corpos das mulheres em tempos de guerra.

Palavras-chave: Luto público; Curadoria feminista, Ativismo feminista pela memória; Escravidão sexual.



Memorial Wall, The War and Women’s Human Rights Museum. Seoul South Korea. Source: Bradley, (2013, online).

What is public mourning? What is feminist remembrance activism? How do women's rights activism, feminist, decolonial, and queer activisms, art and curating give rise to new forms of public mourning? We are in need of extended theories of public mourning acknowledging transnational entanglements and transhistorical constellations of trauma. Feminist remembrance activism raises the questions of gender and race for a theory of public mourning across transnational and transhistorical constellations mindful of locally situated and historically specific dimensions of sexualization and racialization of the war waged on women's bodies in times of war. These questions raised here are central to my lecture "Public Mourning. The Trauma of Sexual Slavery in Feminist Remembrance Activism and Art Making".

Public mourning is the public display of grief. It is performed for royalty, war heroes, or celebrity figures. Public mourning adopts the hegemonic languages of officialdom and monumentality connected to today's spectacle paradigm of the attention economy. Here, I argue for a different ethics in public mourning: long-term, sustained, slow, painful, and reparative allowing for change over time and acknowledging that mourning is a never ending labor of memory, grief, and critical hope; counteracting stigmatization, shame, marginalization, and historical erasure, denial, and silencing.

Historically, sexually enslaved and mass raped women in times of war have rarely been honored in rituals of public mourning. Until recently, there were no statues or monuments or them, no museums for them. When speaking of sexual slavery in times of war, we might think of Herero women during the 1904–1908 genocide against the Herero committed by Germany, of the systemic mass rape of female Bosnian Muslims by the Army of the Republika Srpska or the genocidal rape in Rwanda by the Interahamwe militia and members of the Hutu civilian population.

This lecture focuses on girls and women forced into sexual slavery by the Imperial Japanese army between 1932 and 1945 during the Asia-Pacific War. Called comfort women, they were taken in the Japanese colonies Korea and Taiwan and in invaded and occupied territories such as China, Singapore, Saipan, Guam, the Philippines, Vietnam, Indonesia, Burma, Cambodia, Thailand, Malaysia, Borneo, East Timor, Papua New Guinea, and the Netherlands in the Dutch East Indies. As many as 200,000 women, maybe even 400,000 women were abducted. A systematic infrastructure of military brothels, called comfort stations, was established by the Imperial Japanese army. The Japanese government continues to dispute this crime.

Public mourning involves victims and survivors, their families and friends,

activist networks, international human rights organizations, statecraft, diplomacy, the art world, and global memory tourism. The early 1990s witnessed a first surge of comfort women activism. In 1991, Kim Hak-sun was the first former comfort woman to publicly speak out. Women's advocacy groups fight for justice, recognition, reparations, and a formal apology from the Japanese government. Activism includes testimony, demonstrations, or filing a class-action lawsuit against the Japanese government. In 1993, the Korean Council for Women Drafted for Military Sexual Slavery by Japan edited the volume *The Korean Comfort Women Who Were Coercively Dragged Away for the Military*. Every Wednesday, since 1992 demonstrations take place in front of the Japanese embassy in central Seoul. This is the world's longest-running single-cause protest. We witness here a new form of public mourning in public space based on long-term activism. In 2018, the *Uncomfort Women Project* launched a social media movement on Instagram joining the physical protesters. "30 photos of ordinary women's faces merged with the image of the comfort woman statue. The images were called "Uncomfort Women" (JEONG-YEO, 2018). The project honors the 30 halmonis still alive in Korea in 2018.

Public mourning connects across times and borders relying on communities of mourning counteracting the structural violence of silencing and forgetting. Un-

silencing and un-forgetting are at the heart of the activism that drives public mourning. Today, the derogatory term 'comfort women' is no longer used in Korea. Survivors are respectfully referred to as 'halmoni', grandmother in Korean.

In what follows I will use the following three key examples to address questions of public mourning and feminist remembrance activism in the 21st century: the 2012 *Women's War and Human Rights Museum* in Seoul, the 2011 *Statue of Peace* by Kim Seok-kyung and Kim Eun-sung, and the 2012 performance *Becoming a Statue of a Japanese Comfort Woman* by Yoshiko Shimada.

Making a Home for Public Mourning: Building a Museum

Since its foundation in 1990 the *Korean Council for Women Drafted for Military Sexual Slavery by Japan* has worked tirelessly on the following agenda: Acknowledge the war crime, reveal the truth in its entirety about the crimes of military sexual slavery, make an official apology, make legal reparations, punish those responsible for the war crime, accurately record the crime in history textbooks and erect a memorial for the victims of the military sexual slavery and establish a historical museum (WOMAN, [201-]). In 2003, the Council started to work toward a museum. It took them nine

years. Even though they had received permission from the Seoul City Government to build the museum on the centrally located grounds of the Seodaemun Independence Park, this was prevented by the Korea Liberation Association and Association for Surviving Family Members of Martyrs of the Country who considered sharing the site with the museum “undignified”. This exposes the violence in the politics of public mourning. The Council succeeded in raising funds for the museum which is located in the neighborhood of Seongsan-dong, west of the city center. The Korean architectural firm Wise architects transformed a 30-year-old residential home into the Women’s War and Human Rights Museum, which opened on May 5 in 2012.

When my 17-year old son and I went to visit the museum in February 2019, we had a hard time finding the museum. There are barely any signs and the building blends in seamlessly with the surrounding residential urban fabric. Even the entrance is hidden. One has to ring a door bell as if visiting a private home. Greeted by a woman behind a small counter, we received a headset with an audio tour guiding us through the three floors of the museum. Photography is strictly forbidden. With one exception – the *Statue of Peace*.

The tour begins with a narrow corridor outside of the building, one wall is painted with shadows of girls, the other

wall shows mask-like faces of elderly women. The path leads into a dismal basement lit by a single hanging lamp. This space evokes isolation, oppression, depression. On its three floors, the museum shows video footage, personal audio testimonies, photographs, architectural plans, maps, objects, diaries and panels. The Memorial Wall contains names, faces and dates of halmonis who have passed away. The Memorial Wall is a participatory ritual of mourning offering the possibility to leave flowers or small objects.

The architectural language chosen by the Seoul-based Korean architectural firm WISE architects for the Women’s War and Human Rights Museum refuses any assertion of an authoritative aesthetic. Powerful, spectacular, or iconic gestures, as often used for museums, are expressions of monumental patriarchy and its social, political, and epistemic gendered and racialized violence. Here, the architectural language is that of an intimate domestic interior, a home rather than a public space. The museum seeks to not objectify, to not render dead those whose lives and deaths are being remembered, honored, and mourned. A home for living public mourning has been created. After the war, many of the comfort women were denied a home. Forcefully taken from their homes as young girls, sometimes sold because of poverty by their families to the Imperial army, they had no homes to

return to. They were shamed as victims of sexual slavery. Making a museum in the form of a home for public mourning addresses their complex social and emotional histories, their struggle for survival that links the acknowledgment of the trauma they suffered and the right to belong to a home without being shamed.

Testimonial Realism: Public Sculpture, Solidarity, and Participation

In 2011, the sculpture *Statue of Peace* by Kim Seo-kyung and Kim Eun-sung was placed opposite of the Japanese Embassy in Seoul. The chosen style for this monument is realism. I suggest to name this specific aesthetic strategy testimonial realism. The sculpture consists of two chairs: one with a young girl sitting on it and one empty. Replicated many times, this sculpture is the aesthetic paradigm for public monuments dedicated to halmoni remembrance. One such sculpture in the museum is the only object where photography is allowed, even encouraged.

My interpretation is that the empty chair invites identification and solidarity in public mourning. The viewer of the empty chair might think of herself as sitting on the chair, understanding that she might have been this girl. The viewer looking at the empty chair might think of herself as sitting next the girl,

understanding that she will never fully understand what this girl's future was, understanding that there are limits to relating to the pain and trauma of others. "This looking makes ethical demands on the viewer; demands to imagine otherwise" (SHARPE, 2016, p. 51). The viewer might participate in the public sculpture by sitting down on the empty chair and having her photograph taken, creating testimony for her politics of solidarity in acknowledging this history of trauma and survival. Solidarity is political, social, and emotional. Solidarity extends beyond of identity and identification. In 2012, Japanese artist Yoshiko Shimada appropriated this sculptural paradigm. Placing two wooden folding chairs next to each other, she sat on one and performed *Becoming a Statue of a Japanese Comfort Woman* outside the Japanese embassy in London in 2012. Her work is corporeal testimonial realism.

In 2019, a version of the *Peace Statue* by Kim Seo-kyung and Kim Eun-sung, was included in *After 'Freedom of Expression?'* "The news site Mainichi Japan reported that more than 700 people filed complaints on the first day of the show. One of the more prominent objectors was Nagoya mayor Takashi Kawamura, who, after seeing the exhibition on last week, sent a letter to Omura demanding that the sculpture be removed, claiming it "tramples on the feelings of Japanese citizens" (DAFOE, 2019). "One of the

threatening faxes sent to the museum said: "I will visit the museum carrying a gasoline container" (ARTFORUM, 2019). Only three days after its opening, the exhibition was closed down. In 2019, as many international newspapers including the Financial Times, reported, Japan-Korea relationships have soured and Japan's trade and diplomatic dispute with South Korea has escalated sharply. Such escalation becomes part of the un-doing, un-forgetting, un-silencing performed by the labor of public mourning. Such escalation shows why public mourning is a process with no end.

Public mourning needs communities
around those who are mourning

and who are being mourned. Such communities of mourning are sustained through local, diasporic, transnational chains and global networks of women's and feminist activism. The question for a theory of public mourning is how to become alive in public mourning. The development of such a theory will draw on the body of work done in genocide studies, Holocaust studies, Black studies, diaspora studies, memory studies, and sexual trauma studies. Public mourning theory will establish its own terms and frameworks. Future work will help understand better how to contribute to the living process of mourning the trauma of the war on women's bodies in times of war.

About the author: Elke Krasny, PhD, is a Professor of Art and Education at the Academy of Fine Arts Vienna. She is a cultural theorist and curator. Together with Angelika Fitz she edited *Critical Care. Architecture and Urbanism for a Broken Planet* (MIT Press, 2019).

References:

ARTFORUM. *Aichi Triennale Exhibition Closes Following Threats over 'Comfort Woman' Statue*, 2019. Available at: <https://www.artforum.com/news/aichi-triennale-exhibition-closes-following-threats-over-comfort-woman-statue-80446>. Accessed in: July 7, 2020.

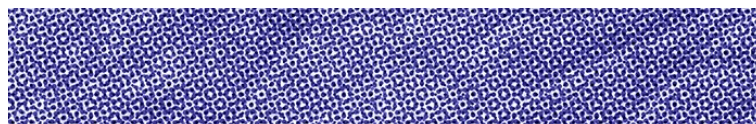
BRADLEY, Hallie. *The War and Women's Human Rights Museum: learn about the comfort women in Seoul*, 2013. Available at: <https://thesoulofseoul.net/2013/07/04/the-war-and-womens-human-rights-museum/>. Accessed in: 7 July, 2020.

DAFOE, Taylor. "Facing Public Threats over a Sculpture, Japan's Aichi Triennale Censors its Own Exhibition About Censorship", 2019. Available at: <https://news.artnet.com/art-world/censorship-aichi-triennale-2019-1617214>. Accessed in: July 7, 2020.

JEONG-YEO, Lim. Uncomfort Women' project in Seoul, 2018. *The Korea Herald*. Available at: <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20180307000780>. Accessed in: July 7, 2020.

SHARPE, Christina. *In the wake: on blackness of being*. Durham: Duke University Press, 2016.

WOMAN and war. *Woman and war*, [201-]. Available at: <http://womenandwar.net/kr/>. Accessed in: July 7, 2020.



CASTLEMILK WOMANHOUSE: THE IN/VISIBILITY OF PROCESS

CASTLEMILK WOMANHOUSE: A (IN)VISIBILIDADE DO PROCESSO

Abstract: This paper will discuss Castlemilk Womanhouse, a collaborative installation art project held in Glasgow, Scotland in the early 1990s. The research underpinning my investigation into this currently under-recognized area of recent feminist art history was made possible by a research support grant from the Paul Mellon Centre and conducted at Glasgow Women’s Library, which holds the complete project archive.

Keywords: Women in Profile; Castlemilk Womanhouse; Sculpture; Installation; Community

Resumo: Este artigo discutirá a Castlemilk Womanhouse, um projeto colaborativo de instalação artística realizado em Glasgow, Escócia, no início dos anos 1990. A pesquisa que sustentou minha investigação, atualmente, sub-reconhecida da história da arte feminista foi possível graças a uma bolsa de apoio à pesquisa de Paul Mellon Centre e a Glasgow Women’s Library, que mantém o arquivo completo do projeto.

Palavras-chave: Woman in Profile; Castlemilk Womanhouse; Escultura; Instalação; Comunidade

Founded by the feminist arts group

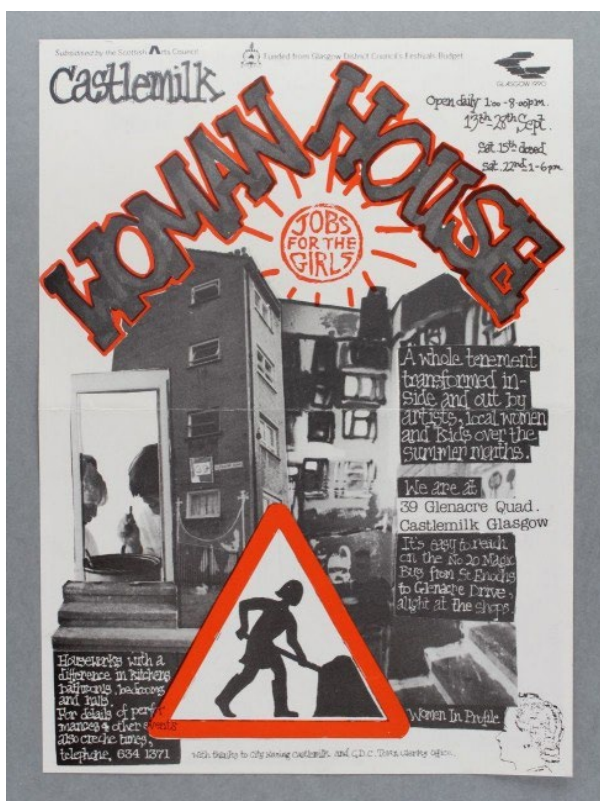
Women in Profile (WIP), Castlemilk Womanhouse was a collaborative installation art project which took place in Glasgow, Scotland in the early 1990s. Situated in a block of disused tenement flats in the deprived Castlemilk district — which was at this time highlighted by the council as a priority for urban regeneration — women artists from across Britain completed residencies in the flats, creating installations and facilitating workshops with local women and children. As one marketing

leaflet put it, the project’s goals included: “sharing skills and ideas and having a good time” (WOMEN..., 1990, n.p.). Rather than an exhibition that presented finished artworks, Castlemilk Womanhouse was an active work-in-progress which sought to directly engage with people in the local area.

Though it coincided with Glasgow’s

award of European City of Culture in 1990, Castlemilk Womanhouse purposefully and self-consciously took place away from the city’s central

art venues. Julie Roberts, one of the artists involved in the project's conception noted that: "the City of Culture money looked likely to be largely spent presenting work by men and in the city centre.¹ We felt that women's work should be strongly represented, and that it could be outside the centre" (A WOMAN'S..., 1990). Situating this art project within a domestic, rather than gallery space was thus a conscious curatorial strategy to grant women the confidence of making and exhibiting work within the space they have traditionally been confined to.



Julie Roberts. *Castlemilk Womanhouse*, 1990. Poster. © Glasgow Women's Library

The theory of a purposefully gendered division of space — with women kept in private, marginal spaces while men could move more freely and publicly — has been widely discussed within sociological literature since the nineteenth century. Such ideology reinforced gendered divisions of labour and the idea of public versus private work. Women's historic confinement to the spheres of "non-productive or reproductive labour" (OWENS, 1983, p. 63), has resulted in their systematic exclusion from the professional world in all industries, including the arts. Historically, women's creativity has also been limited to the home. Homemaking and the creative pursuits associated with it, such as craft and embroidery, have not generally been acknowledged as art forms worthy of public attention.

With the rise of women's employment, the home was waning as the primary site of women's lived experiences by the late 1980s. However, for Castlemilk's women, many of whom were single mothers, it remained central to their lives (HAMBLIN, 2017, p. 175). The installations created by the professional artists and local women within the tenement flats at 39 Glenacre Quadrant made visible the marginalized histories and labour of women's lives by focusing on various aspects of women's relationship to the home. Several of the artworks and events that filled Castlemilk Womanhouse referred specifically

to homemaking and domestic crafts, while most of them related in some way to women's lived experiences in the context of the home and family. A daycare centre and children's workshops were provided so that mothers could be actively involved in the project.

Castlemilk Womanhouse sought to reclaim and reassess ideas first presented in the 1972 Womanhouse installation in Los Angeles in America. This was a class project of the Feminist Art Program at the California Institute of the Arts, led by artists Judy Chicago and Miriam Schapiro. They, along with twenty-five students from the all-female course, took over a dilapidated mansion in LA, creating installation artworks within the rooms which addressed aspects of womanhood and domesticity. Actively feminist in its intentions, the project sought to subvert traditions of high and low art and draw on distinctly female processes, narratives and materials. Many of the works utilized domestic paraphernalia including dolls, cosmetics, sanitary products, underwear and frying pans, raising the status of these items from everyday household objects to materials for making politically driven installation artworks. The germinal Womanhouse was one of the first feminist art projects to gain popular attention and is recognized by art historians as a formative moment of second-wave feminism. In contrast, there has

been little sustained consideration of Castlemilk Womanhouse and its place within feminist art history.

In her 1995 essay, 'Monstrous Domesticity', Faith Wilding, one of the artists who was involved in the 1972 version of Womanhouse, stated that:

Feminist artists of the '70s set out to expose and reclaim the hidden histories of domesticity and women's lives; bringing them into public view in order to examine them, and to open up sites for critical interventions and new meanings. [...] By contrast, much of the '90s art uses domestic tropes and gendered processes in works which tend to spectacularize, sentimentalize, pathologize, or aestheticize the domestic, rather than offering new critical insights (WILDING, 2000, p. 93).

This paper, however, disagrees with Wilding's viewpoint, recognizing instead the socio-political context of the Castlemilk Womanhouse project, which was born out of empathy for the specific experiences of working-class women and a commitment to intersectional feminist politics. Though there are similarities between the two projects, there were also key differences in terms of their aims, scope and accessibility. The first

Womanhouse was set in a privately-owned Hollywood mansion, while the Scottish re-interpretation took place in a council-owned tenement within a deprived area of Glasgow. WIP chose this location as a site for an actively participatory and socially engaged art project, to counteract what Adele Patrick, one of the founding members, described as the “stale, pale, male hegemony” (PATRICK, 2014, n.p.) that is characteristic of the canon of art history and its institutions.

Cathy Wilkes, Julie Roberts and Rachael Harris, who initiated the project, were all graduates from Glasgow School of Art’s Sculpture department. Patrick (1997, p. 7) notes that this art school sits in a ‘masculine’ culture, one that she claims the city and the school “self-consciously reflects, rejects and promotes”. In fact, in GSA’s Class of 1990, nearly 70% of the pupils were female, but only 13% of the institution’s lecturers were women (FRANCE, 1900, p. 11). Claire Barclay, who was a participating artist in Castlemilk Womanhouse, and also a GSA graduate commented that: “There were a lot of male, masculine-dominated attitudes within the school. So, this was a way for women to voice their interests within a supportive group of practitioners” (BARCLAY, 2014, n.p.).

Barclay’s bathroom installation at Castlemilk Womanhouse sought to highlight the toil and claustrophobia of

women’s experiences within domestic spaces. She covered the bathroom’s window with bars of pinky-red carboric soap, effectively bricking it up and blocking out the outside world. The room’s bathtub was filled with lumps of coal that she had carefully scrubbed clean by hand while hanging above it were starched white cotton pockets with no obvious function. By blocking the window with the opaque soap bars, Barclay denied visitors to the installation a view outward, or any escape from the strange and unsettling environment she had created. That the outside world should be concealed by an object so evocative of women’s domestic duties in the home was a powerful reminder of what kept Castlemilk’s women from accessing greater freedom in their own lives.

The artist’s repeated labours of stacking the soap bars and scrubbing the coals played on a theme of domestic compulsions and explored ideas relating to the physical labours of cleanliness — both domestic and bodily. Barclay effectively created the uncanny feeling of something that is simultaneously strange and familiar. All the components — the bathroom fixtures and fittings, soap, coals and textiles — belong to the everyday space of the home, yet their presentation within this enclosed environment transforms them into bizarre and disturbing items. The strong smells of the finished work, produced by the soap, coals and starch, sought

to arouse memories of personal experiences of home in the visitor.

Another installation, which proved popular among the women of Castlemilk, was Annie Lovejoy's *A Sense of Purpose*. Her proposal for this work reads: "consumed by the endless cycle, cook/eat/clean, SMASH... ever get sick of washing up?" (HARRIS; ROBERTS; WILKES, 1990, n.p.). This installation transformed one of the tenement's kitchens into a parody of this never-ending cycle of domestic chores. Cress grew from the kitchen worktops, the floor was littered with a mosaic of smashed plates, while more crockery hung precariously in the air above. A mid-air teapot comically poured into a teacup held by an expectant pair of rubber-gloved hands. One reviewer described the scene as "a funny, surreal, pertinent comment on the craziness of domestic life" (INNES, 1990, n.p). This was a picture of home life that lots of women could relate to. Much like a home's bathroom, the kitchen is a key site of domestic labour — of cleaning and preparation.

In the first chapter of Betty Friedan's *The Feminine Mystique*, a text first published in 1963 that was inspirational for the blossoming Women's Movement of future generations, Friedan articulated what she calls "the problem that has no name" (FRIEDAN, 1986, p. 17). She recognized that in the 1950s and 60s housewives lived in denial about their internal

dissatisfactions, ashamed to confess to each other that they did not find a mysterious sense of fulfilment from domestic chores such as waxing the kitchen floor. Once this unnamed problem was exposed, it could be recognized as a shared experience. Lovejoy's kitchen installation discarded ideas of domestic perfection, instead highlighting the madness and chaos of the series of chores women have been expected to complete at home. It thus appealed to a generation of housewives post-Friedan, who recognized the lack of joy in such menial tasks as cleaning the kitchen.



Annie Lovejoy. *A sense of purpose*, 1990. Castlemilk Womanhouse collection. © Glasgow Women's Library

Castlemilk Womanhouse also

showcased collaborative installations, created by the local women during artist-facilitated workshops, including a small cupboard, stuffed with cheap shoes from a local market. The stacks of shoes are emblematic of a certain stereotype of women's lived experiences, while this installation was frantic, overwhelming and so comically full as to become a parody of that stereotype of feminine obsession.

The woman-made environment created

in Castlemilk Womanhouse sought to examine the social and cultural identity of women living in relative poverty, as well as providing them with a creative outlet for self-expression. Community-focused co-production was one of its core values and the project had a huge impact on its participants, who were quoted within the project's publication. Lorraine Shadoin said "The Womanhouse is my salvation, for a few hours a week I feel like a person, not someone's wife/daughter/mother" (HARRIS; ROBERTS; WILKES, 1990, n.p.).

Theresa Walker said "All the women

involved with the Womanhouse have been sharing the task of introducing the 'ordinary housewife' to take risks and to let our hair down, sleeves up and to get stuck in. For me, it has been a realistic way of coping with my troubles and has eased pressures on me and I now make better use of my resources" (HARRIS; ROBERTS; WILKES, 1990, n.p.). I believe this feedback from local women who were actively involved in the project demonstrates both the successes of Castlemilk Womanhouse and why it deserves to bring to public attention for further discussion in relation to feminist art histories.²

¹Castlemilk Womanhouse did not receive funding from the European City of Culture organisation and was instead funded by the Scottish Arts Council, Strathclyde Regional Council, local business sponsors and individual sponsors, while Glasgow District Council provided the building space.

²Despite the enthusiasm of the local women and artists involved, the project — which had intended to provide a permanent arts centre for the women of Castlemilk — eventually dissolved due to a lack of ongoing funding.

About the author: Jennifer Dudley is a curator, lecturer and final year Ph.D. researcher based at Coventry University, England. Her doctoral research project explores women's relationship with contemporary sculpture in the expanded field.

References:

A WOMEN'S Place. *Women in Profile collection*, [1990]. WIP/4/2 — Coverage of CMW, Womanhouse press + publication coverage folder, Glasgow Women's Library, Glasgow.

BARCLAY, C. [Transcript of an interview with Kate Davis at Barclay's studio, Pollokshields, Glasgow, 06/07/2014,

MVI 2995], 2014. Women in Profile collection, WIP/4/5 — House Work Project, Castlemilk Womanhouse oral history interview transcripts, Glasgow Women's Library, Glasgow.

FRANCE, M. *Miranda France talks to Barbara Littlewood and Adele Patrick ahead of the Glasgow Women's Festival*, 1990. *The List*, 13 September.

FRIEDAN, B. *The Feminine Mystique*. London: Penguin Books, 1986.

HAMBLIN, H. *Los Angeles, 1972 / Glasgow, 1990: A Report on Castlemilk Womanhouse*, 2017. In: HORNE, V; PERRY, L. (eds.). *Feminism and Art History Now: Radical Critiques of Theory and Practice*. International library of modern and contemporary art 34. London; New York: I.B. Tauris, 2017, p. 164-182

HARRIS, R.; ROBERTS, J.; WILKES, C. *A Women in Profile Publication*, produced by Castlemilk Womanhouse, Glasgow], [1990]. Women in Profile collection, WIP/4/1 — Records of CMW, Castlemilk Womanhouse publication folder, Glasgow Women's Library, Glasgow.

INNES, S. *Subversion of a woman's place*, 1990. *The Scotsman*, 14 September, 13, 1990

OWENS, C. *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*. In: FOSTER, Hals (ed.). *Postmodern Culture*. 1983, p. 57-82

PATRICK, A. [Transcript of an interview with Kate Davis at Glasgow Women's Library, 11/03/2014, 4CH023M], 2014. Women in Profile collection, WIP/4/5 — House Work Project, Castlemilk Womanhouse oral history interview transcripts, Glasgow Women's Library, Glasgow.

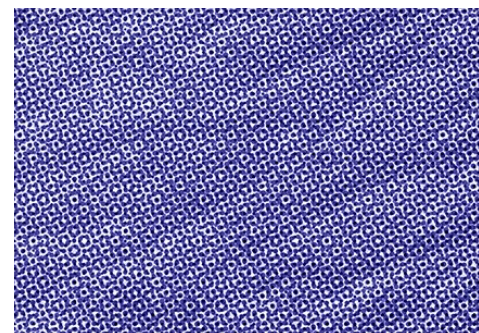
WILDING, F. *Monstrous Domesticity*. In: BEE, s.; SCHOR, M (eds.). *M/E/A/N/I/N/G : an anthology of artists' writings, theory, and criticism*, Durham; London: Duke University Press, 2000, p. 87-104

WOMEN in Profile a. [Castlemilk Womanhouse marketing leaflet], [1990]. Women in Profile collection, WIP/4/1 — Records of CMW, CMW posters + leaflets folder, Glasgow Women's Library, Glasgow.



Cristina A. Barros
Marina M. Roncatto
Méloti Ferrari
Nina Sanmartin

mulheresnosacervos@gmail.com



MULHERES NOS ACERVOS – A PRESENÇA DA PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES NAS COLEÇÕES PÚBLICAS DE ARTE DE PORTO ALEGRE

MULHERES NOS ACERVOS - THE PRESENCE OF WOMEN ARTISTS PRODUCTIONS IN PORTO ALEGRE'S PUBLIC ART COLLECTIONS

Resumo: O presente artigo tem como objetivo apresentar a pesquisa Mulheres nos Acervos, que desde 2018 vem trabalhando no levantamento de informações quantitativas que dimensionam a presença de artistas mulheres e suas produções nas cinco coleções públicas de artes visuais presentes na cidade de Porto Alegre (RS, Brasil). O texto aborda as etapas e reflexões iniciais do projeto, bem como as referências teóricas e práticas que estruturaram a pesquisa. Por fim, são apresentados os dados obtidos em cada uma das instituições estudadas, com suas respectivas porcentagens, e uma breve reflexão sobre as políticas institucionais de aquisições e programações.

Palavras-chave: Mulheres nos Acervos; Artistas mulheres; Acervos públicos de artes visuais.

Abstract: This article aims to present the research Mulheres nos Acervos, which since 2018 has been working on the gathering of quantitative data to measure the presence of women artists and their productions in the five public collections of visual arts in the city of Porto Alegre (RS, Brazil). This work addresses the initial stages and reflections of the project, as well as the theoretical and practical references that structured the research. Finally, the data obtained for each studied institution is presented with their respective percentages and a brief reflection about institutional acquisition policies and the institutional schedule.

Keywords: Mulheres nos Acervos; Women artists; Public collections of visual arts.

“Mulheres nos Acervos” é uma pesquisa colaborativa desenvolvida a partir de 2018 pelas pesquisadoras de história da arte Cristina Barros, Marina Roncatto,

Méloti Ferrari e Nina Sanmartin. O objetivo do projeto é apresentar dados quantitativos que dimensionam a presença da produção de artistas

mulheres dentro das cinco instituições públicas de artes visuais presentes na cidade de Porto Alegre:

1) Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – PBSA (1910): pertencente ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS);

2) Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MACRS (1992): pertencente ao Governo do Estado do Rio Grande do Sul;

3) Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS (1954): pertencente ao Governo do Estado do Rio Grande do Sul;

4) Pinacoteca Aldo Locatelli – PINAL (década de 1970): pertencente à Prefeitura Municipal de Porto Alegre;

5) Pinacoteca Ruben Berta – PIRB (década de 1960): pertencente à Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

As informações sobre artistas e obras foram coletadas junto às instituições entre dezembro de 2018 e maio de 2019¹ e sistematizadas pelas pesquisadoras em tabelas do *software* Excel no mesmo período. Em um primeiro momento, a pesquisa obteve dados de caráter mais geral: quantidade de artistas mulheres *versus* quantidade de artistas homens, e quantidade de obras de artistas mulheres *versus* quantidade de obras de artistas homens.

Em um segundo momento, houve a formulação de tabelas com recortes de dados mais específicos como: **a)** a relação entre os gêneros e as técnicas utilizadas nas obras; e **b)** a relação entre os gêneros e gerações – definidas através da informação de ano de nascimento das(os) artistas, considerando gerações com intervalos de 20 anos. Através da formulação de dados sobre gerações, pode-se constatar que artistas nascidas entre as décadas de 1940 e 1960 têm maior representatividade nas coleções estudadas. Com essa informação, também foi possível mapear lacunas históricas, uma vez que, em algumas gerações, a quantidade de homens é dez vezes maior que a quantidade de mulheres. Nessa etapa da investigação, também houve um esforço para estimar a presença de artistas não-brancos nas coleções, e a pesquisa contou com a colaboração fundamental da pesquisadora Izis Abreu (PPGAV-UFRGS), que já havia dimensionado e identificado nas coleções quem eram as(os) artistas racializadas(os) como negras(os) nas coleções estudadas.

Após a conclusão das análises preliminares, entramos novamente em contato com as instituições estudadas para apresentar os resultados para suas equipes. Para este momento de apresentação do projeto e embasamento de seus objetivos gerais, os estudos do grupo estavam alinhados às discussões sobre

“crítica institucional” (Andrea Fraser), “ativismo curatorial” (Maura Reilly) e “descolonização museal” (Brenda Caro Cocotle); e também observavam as metodologias de pesquisas coletivas e ações de projetos como o “A História da _rte” (Amália dos Santos, Bruno Moreschi e Gabriel Pereira), o “MUNA – Mulheres Negras nas Artes” (Fabiola Rodrigues) e o já renomado grupo de artistas ativistas feministas Guerrilla Girls, que desde a década de 1980 trabalha com estatísticas para denunciar as desigualdades étnicas e de gênero no campo da arte.

O objetivo ao apresentar às equipes das instituições um retorno do levantamento efetuado era torná-las participantes do processo de divulgação das porcentagens e análises, de forma que, ao criar diálogos com as(os) profissionais que trabalham diariamente com as coleções estudadas e com as políticas de aquisição e exibição de artistas e obras, poderíamos desenvolver avaliações críticas conjuntamente sobre os contextos excludentes em que essas coleções foram constituídas. Cabe ressaltar, no entanto, que, em todas as coleções estudadas, há uma latente necessidade de reformulação das políticas de gestão dos acervos, levando em consideração que elas não oferecem perspectivas artísticas plurais – pouca participação de artistas negras(os), nenhuma participação de artistas indígenas, apenas uma artista mulher trans, etc. – o que acaba

endossando a existência de cânone masculino, branco e heteronormativo.

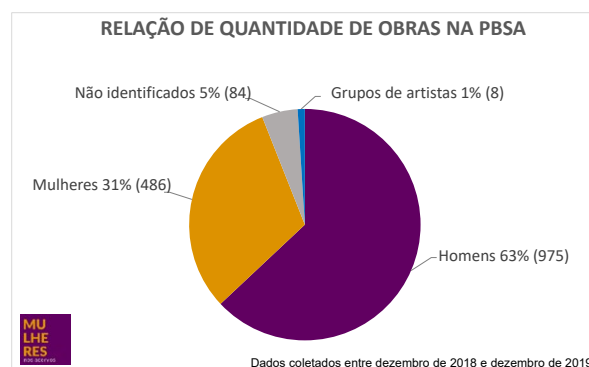
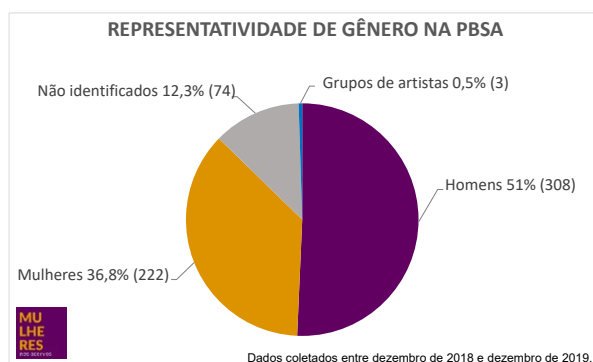
O projeto teve uma boa receptividade por parte das instituições analisadas, de forma que a pesquisa passou a se desdobrar em exposições direcionadas para cada acervo e sua respectiva especificidade. Assim, em 2019, três mostras foram apresentadas e promovidas pela pesquisa Mulheres nos Acervos: a primeira foi “Artistas Mulheres: territórios expandidos”, que ocorreu na Pinacoteca Aldo Locatelli entre os meses de junho e setembro e que fez parte da programação do 33º Festival de Arte da Cidade de Porto Alegre; seguida de “Artistas Mulheres: tensões e reminiscências”, realizada na Pinacoteca Ruben Berta entre os meses de setembro e novembro; e, por fim, “Gostem ou não – artistas mulheres no acervo do MARGS”, que ocupou a galeria Iberê Camargo e a sala Oscar Boeira do Museu de Arte do Rio Grande do Sul entre dezembro de 2019 e março de 2020.

Em função do recorte proposto para esta comunicação, não iremos conferir ênfase à etapa de realização das exposições e apresentação pública dos resultados. No entanto, é importante salientar a importância que os programas educativos desenvolvidos em cada uma das mostras tiveram para a criação de uma esfera pública de debates com a comunidade de públicos que acessam as instituições culturais estudadas sobre a urgência da incorporação de artistas e obras que

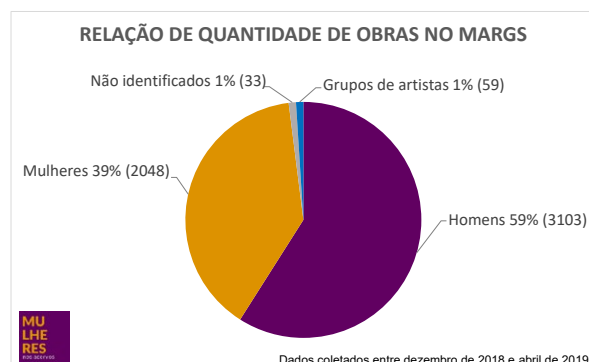
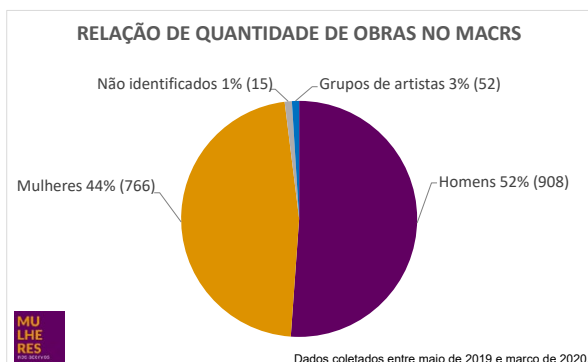
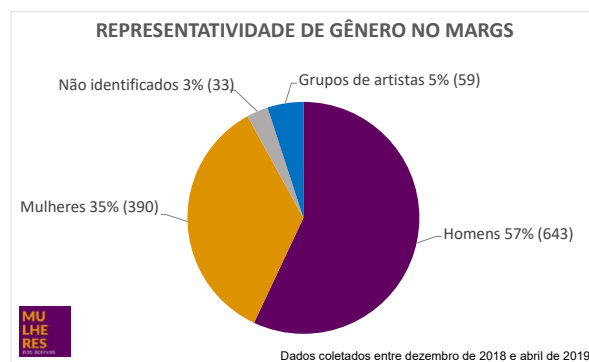
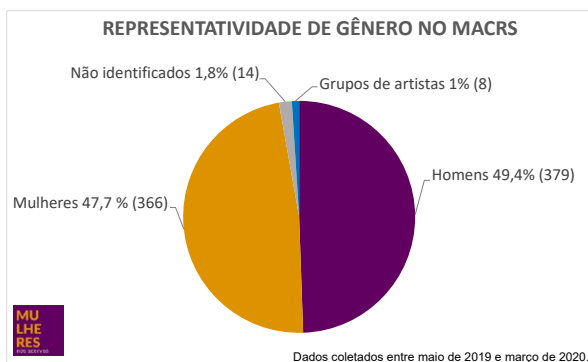
representem, no espaço museal público, as diversas existências e interesses que compõem nossa sociedade.

A seguir, serão apresentados alguns dos dados formulados pela pesquisa² Mulheres nos Acervos nas cinco coleções investigadas.

Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – PBSA: constituído a partir de 1910, o acervo da PBSA possuía 1.553 obras no momento em que a pesquisa teve acesso ao inventário da instituição. Dessas, 975 obras são de artistas homens, 486 são obras de artistas mulheres, 8 são de grupos de artistas e outras 84 obras pertencem a artistas desconhecidos, que não possuem informações cadastradas. Em números de artistas, temos 308 artistas homens, 222 artistas mulheres e 74 artistas desconhecidos com gênero não identificado. Até o momento, apenas 8 artistas racializadas(os) como negras(os) foram identificados: 6 homens e 2 mulheres. Em termos de técnicas, a mídia mais expressiva presente no acervo é a gravura, com 267 obras (sendo 120 de mulheres e 147 de homens), seguida da pintura, com 149 obras (sendo 27 de mulheres e 122 de homens).

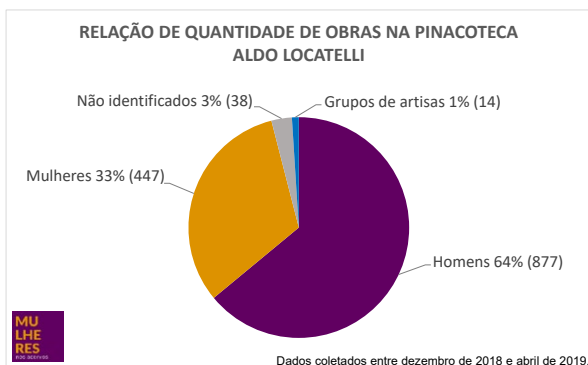
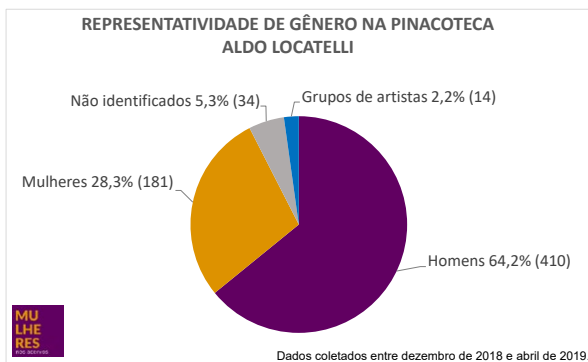


Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul – MACRS: criado em 1992, o acervo do MACRS possuía 1.741 obras no momento em que a pesquisa teve acesso ao inventário da instituição. Dessas, 908 obras são de artistas homens, 766 são obras de artistas mulheres, 52 são de grupos de artistas e outras 15 obras pertencem a artistas desconhecidos, que não possuem informações cadastradas. Em números de artistas, temos 379 artistas homens, 366 artistas mulheres e 14 artistas desconhecidos com gênero não identificado. Até o momento, apenas 7 artistas racializadas(os) como negras(os) foram identificados: 4 homens e 3 mulheres. Em termos de técnicas, a mídia mais expressiva presente no acervo é a gravura, com 240 obras (sendo 133 de mulheres e 107 de homens), seguida da fotografia, com 158 obras (sendo 79 de mulheres e 79 de homens).



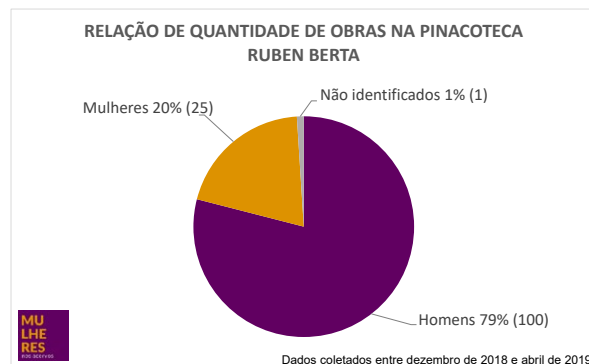
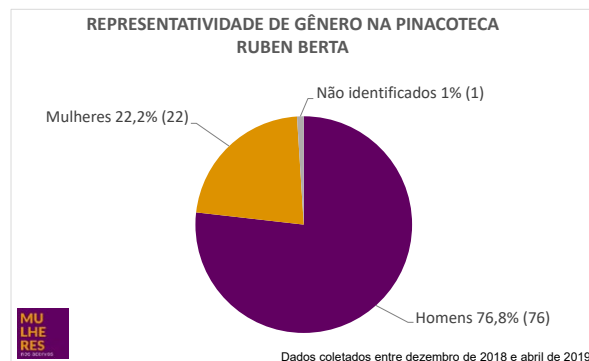
Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS: instituído em 1954, o acervo do MARGS possuía 5.243 obras no momento em que a pesquisa teve acesso ao inventário da instituição. Dessas, 3.103 obras são de artistas homens, 2.048 são obras de artistas mulheres, 59 são obras de grupos de artistas e outras 33 obras pertencem a artistas desconhecidos, que não possuem informações cadastradas. Em números de artistas, temos 643 artistas homens, 390 artistas mulheres e 33 artistas desconhecidos com gênero não identificado. Até o momento, apenas 24 artistas racializadas(os) como negras(os) foram identificados: 23 homens e 1 mulher. Em termos de técnicas, a mídia mais expressiva presente no acervo é a gravura, com 349 obras (sendo 139 de mulheres e 210 de homens), seguida da pintura, com 317 obras (sendo 82 de mulheres e 235 de homens).

Pinacoteca Aldo Locatelli – PINAL: instituído na década de 1970, o acervo da PINAL possuía 1.376 obras no momento em que a pesquisa teve acesso ao inventário da instituição. Dessas, 877 obras são de artistas homens, 447 são obras de artistas mulheres, 14 são obras de grupos de artistas e outras 38 obras pertencem a artistas desconhecidos, que não possuem informações cadastradas. Em números de artistas, temos 410 artistas homens, 181 artistas mulheres e 34 artistas desconhecidos com gênero não identificado. Até o momento, apenas 8 artistas racializadas(os) como negras(os) foram identificados: 7 homens e 1 mulher. Em termos de técnicas, a mídia mais expressiva presente no acervo é a pintura, com 213 obras (sendo 44 de mulheres e 169 de homens), seguida da gravura, com 187 obras (sendo 89 de mulheres e 98 de homens).



Pinacoteca Ruben Berta – PIRB: doado à Prefeitura Municipal de Porto Alegre na década de 1960 pelo jornalista e colecionador de arte brasileiro Assis Chateaubriand, o acervo da Pinacoteca Ruben Berta possui 126 obras e se caracteriza como um acervo fechado, ou seja, é constituído apenas pelas obras doadas na ocasião de sua criação e não realiza mais aquisições. Destas, 100 são obras de artistas homens, 25 são obras de artistas mulheres e 1 obra é de autoria desconhecida. Em números de artistas, temos 76 artistas homens, 22 artistas mulheres e 1 artista desconhecido com gênero não identificado. Apenas 8 artistas racializados como negros foram identificados; todos são homens. Em termos de técnicas, a mídia mais expressiva presente no acervo é a pintura, com 74 obras (sendo 11 de

mulheres e 63 de homens), seguida da gravura, com 16 obras (sendo 8 de mulheres e 8 de homens).



Por fim, é importante termos em mente que inúmeras análises podem ser produzidas acerca dos perfis dos cinco acervos públicos estudados e da história da arte que eles produzem e preservam através dos nomes e obras que os compõem e das exposições que apresentam. Um dos objetivos do projeto é justamente incentivar e embasar novas discussões, relações e pesquisas que possam questionar quem esteve ou está produzindo a história da arte no Rio Grande do Sul (Brasil) através das informações levantadas e da apresentação pública das problemáticas e lacunas contidas nessas coleções.

Ao longo de 2019, em diversas apresentações que o grupo realizou sobre o a pesquisa, não somente no contexto das exposições produzidas, mas em outras falas públicas em escolas e espaços independentes, tornou-se visível o interesse dos públicos em compreender como são formuladas as políticas de aquisição e exibição nas instituições estudadas. Tal inquietação por parte da comunidade que acessou as informações produzidas pela pesquisa evidenciou às pesquisadoras a urgência da criação, por parte das instituições, de uma comunicação com maior transparência sobre as decisões tomadas em relação às aquisições e às programações exibidas anualmente. Nesse sentido, a existência de instâncias

como conselhos e comitês, formados por agentes do campo artístico que estejam empenhados na promoção de representatividades e tenham interesse em tensionar questões de raça e gênero nas tomadas de decisão, torna-se cada vez mais urgente e fundamental.

¹ O levantamento do MACRS foi atualizado em março de 2020 devido ao processo de consolidação de seu inventário que ainda estava em andamento. Já algumas atualizações da PBSA foram inseridas em dezembro de 2019, através do trabalho de conclusão de curso da pesquisadora Marina Roncatto.

² Outras informações sobre a pesquisa Mulheres nos Acervos podem ser consultadas no site do projeto: <<https://mulheresnosacervos.wordpress.com/>>. Além disso, dados mais específicos, não publicados nessa comunicação, podem ser solicitados para as pesquisadoras através do e-mail mulheresnosacervos@gmail.com ou pelo perfil do projeto no Instagram @mulheresnosacervos.

Sobre as autoras: Cristina A. Barros, Marina M. Roncatto, Mélodi Ferrari e Nina Sanmartin são pesquisadoras de história da arte, curadoras e idealizadoras do projeto Mulheres nos Acervos.

Referências

COCOTLE, Brenda Caro. *Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea*. São Paulo: MASP Afterall – Arte e descolonização, 2019, 10 p.

FRASER, Andrea. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*. Revista Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 9, v. 2, n. 13, dezembro de 2008, p. 179 - 187.

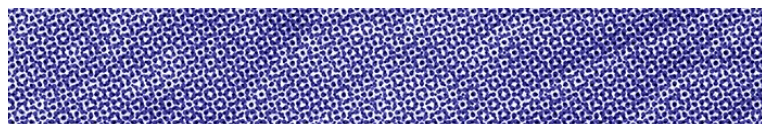
_____. *O que é crítica institucional?* Revista Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 15, v. 2, n. 25, dezembro de 2014, p. 1 - 4.

GUERRILA girls. Disponível em: <https://www.guerrillagirls.com/>. Acesso em: 19 jun 2020.

REILLY, Maura. *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*. Londres: Thames & Hudson, 2018, 240 p.

RODRIGUES, Fabíola. *Rede MUNA – Mulheres Negras nas Artes*. Projeto em andamento desde 2016. Disponível em: <https://facebook.com/mulheresnegrasnasartes/>. Acesso em: 19 jun 2020.

SANTOS, Amália dos; MORESCHI, Bruno; PEREIRA, Gabriel. *A História da _rte*. São Paulo: Menard Editions, 2017. Projeto contemplado pelo Prêmio Rumos Itaú Cultural. Disponível em: <http://historiada-rte.org/>. Acesso em: 19 jun 2020.



O MAC-USP E AS MULHERES NA ARTE

THE MAC-USP AND WOMEN IN ART

Resumo: O presente artigo trata de pesquisa feita no Museu de Arte Contemporânea da USP a respeito das exposições que tiveram a arte de mulheres, feministas ou não, como tema, entre os anos de 1980 e 2009. Buscou-se compreender os diferentes contextos de cada exposição, bem como a curadoria e objetivos discursivos almejados por tais iniciativas. Dessa maneira, pode-se vislumbrar as relações entre os momentos históricos de cada exposição, entre o movimento presente nos Estados Unidos e este no Brasil, bem como os movimentos de maior ou menor espaço ou valor dados ao combate dos silêncios na história da arte nesta importante instituição latino-americana.

Palavras-chave: Mulheres artistas; Exposições; Museu; Feminismo, MAC-USP.

Abstract: *This article deals with research done at the Museum of Contemporary Art at USP regarding the exhibitions that had the art of women, feminists or not, as a theme, between the years 1980 and 2009. We sought to understand the different contexts of each exhibition, as well as the curatorship and discursive objectives pursued by such initiatives. In this way, one can glimpse the relationships between the historical moments of each exhibition, between the movement present in the United States and this one in Brazil, as well as the movements of greater or lesser space or value given to fighting silences in the history of art in this important Latin American institution.*

Keywords: *Women artists; Exhibitions; Museum; Feminism, MAC-USP.*

O Museu de Arte Contemporânea da USP se constituiu, desde sua fundação em 1963 e principalmente durante a gestão Zanini (1925-2013) até 1978, como importante instituição no cenário da arte contemporânea brasileira, latino-americana e internacional, primando pela participação ativa dos artistas na sua construção, bem como visando à experimentação e construção de noções de museu-laboratório e museu-fórum. Nas décadas de 1980,

1990 e 2000, o Museu teve momentos para a discussão das mulheres, do gênero e, de certa forma, do feminismo na arte.

Destacaremos aqui, como um sobrevoo, iniciativas que o MAC-USP desenvolveu nas últimas três décadas a fim de elucidar o desenvolvimento da temática dentro desta instituição. Este sobrevoo parte da necessidade de localização do meu olhar, que

esteve fincado nessa instituição durante a pesquisa de mestrado, mas também da vontade de traçar paralelos e abrir diálogos com a recente e crescente valorização da lente de gênero nas artes no Brasil. É pano de fundo deste trabalho o olhar crítico sobre a função social dos Museus, entendendo-se aqui essas instituições como ferramentas importantes da cultura democrática, inclusiva e crítica da sociedade. Importa sublinhar que este sobrevoo não intenta representar toda a complexidade nacional a partir de um único exemplo institucional, nem esboçar qualquer paradigma museológico.

Começamos com *American Women Artists*, exposição de 1980, cuja curadoria foi uma colaboração entre Glenna Park, Mary Dritsche (1934) e Regina Silveira (1939), que visou ao diálogo entre a produção de artistas estadunidenses e brasileiras e contou com o apoio do diretor do MAC-USP na época, Wolfgang Pfeiffer (1912-2003). Os trabalhos das 46 artistas baseadas nos Estados Unidos presentes na mostra tinham em comum a utilização do suporte papel, dentre desenhos, gravuras, fotografias e outros. O texto do diretor do museu chama atenção, pois parece querer desculpar o fato de que se trata de uma exposição com todas as integrantes sendo artistas mulheres, o que nos parece reverberar aqui um pouco da cautela histórica do sistema artístico brasileiro em se associar a qualquer bandeira feminista.

A prática de expor apenas mulheres já era bastante comum nos Estados Unidos, uma reivindicação por parte da classe artística. No Brasil o cenário era diferente, o que pode nos ajudar a entender o tom do texto do diretor, que parece tentar se defender de uma prevista crítica de “mas por que só mulheres?” (DRITSCHER; PARK; SILVEIRA, 1980). Destoando de Pfeiffer, em que a temática mulheres aparece tímida e a palavra feminismo nem sequer aparece, Glenna Park afirma que “A tônica da exposição é, definitivamente, feminina e, frequentemente, feminista.” Ela ainda situa as participantes da mostra em quatro grupos: artistas que fizeram uso declarado do feminismo enquanto movimento político e social; artistas que fizeram uso de “formas artísticas folclóricas femininas”; outras artistas que possuem uma sensibilidade feminina – o que nos parece uma afirmativa que recai na armadilha biologizante –; e, por último, um grupo de artistas que não têm uma área identificável dentro deste espectro.

Passando para a exposição *Connections Project/Conexus*, de 1989, idealizada e organizada por Josely Carvalho (1942) e Sabra Moore (1943), apresentada primeiro no *Museum of Contemporary Hispanic Art* (MOCHA), em Nova York, entre 8 de janeiro e 8 de fevereiro de 1987: Carvalho e Moore organizaram a colaboração entre 32 artistas dos Estados e do Brasil, dividida em oito temáticas: alimentação, corpo,

espírito, guerra/morte, habitação, meio-ambiente, nascimento e raça. Essas 32 artistas em colaboração produziram um livro e um projeto de arte postal em que, articuladas em duplas e focadas em uma das oito temáticas, corresponderam-se trocando suas artes e estabelecendo diálogo de culturas. A exposição em si contou com uma rede ampliada de 150 artistas.

O livro *Documentação, que compõe* o material produzido pelas artistas, começa com a carta de convocação de Carvalho e Moore, explicando às artistas convidadas que se trata de um projeto baseado nas antigas concepções de carta e de troca como uma escolha consciente de mulheres, de uma prática artística determinada. As convidadas precisavam pensar a respeito de qual é a fantasia e a verdade acerca dos oito temas definidos e, em duplas, trocar e construir o livro de artistas exposto nas imagens, totalizando 32 artistas engajadas no livro.

Josely Carvalho referiu-se em entrevista ao fato de que estavam em um momento anterior ao multiculturalismo, mas que tinham já a consciência e intenção de buscar por diferentes tipos de representação feminina. Ressalta: “tínhamos famosas e não famosas, mais velhas, mais moças, brancas, pretas, indígenas, japonesas” (CARVALHO, 2018). Carvalho também sublinhou que algumas artistas “bem famosas” não

aceitaram o convite por se tratar de uma exposição de artistas mulheres e com temáticas relacionadas ao feminismo. Diz, ainda, que “Foi uma exposição boicotada por artistas e imprensa” (CARVALHO, 2018) e que hoje compreende que sua própria figura como artista foi estereotipada no Brasil, por sempre ter se declarado feminista. É interessante notar que, mais uma vez, salta aos olhos a diferença contextual entre Brasil e Estados Unidos no que diz respeito à abordagem “mulheres na arte”. O livreto conta, ainda, com textos de duas intelectuais de relevância, Lucy Lippard (1937) e Carmen Barroso.

Passando agora para um evento pontual, a vinda de Barbara Kruger para o MAC-USP a convite da professora Ana Mae Barbosa, então diretora em 1992:

Na inauguração do prédio do Museu de Arte Contemporânea (MAC) em outubro de 1992, busquei celebrar os meios tradicionais de arte, arte ritual ou popular, junto com o código hegemônico, chamando a atenção para a produção das mulheres. Bárbara Kruger foi convidada para a inauguração do novo prédio e generosamente aceitou o convite. Seu trabalho em outdoors espalhados na cidade e na frente do museu provocou

a população e até mesmo os acadêmicos da universidade. A questão social levantada por Kruger nos cartazes era “Mulheres não devem ficar em silêncio” (BARBOSA, 2016, p. 238-239).

Sobre os efeitos dos *outdoors* na

comunidade universitária, a professora Ana Mae ressalta que não foram exatamente pacíficos. Houve quem discordasse da ideia de que as mulheres devem romper os silêncios e denunciar/expor as opressões e violências por que passam.

Em 1996, é realizada a exposição

Mulheres artistas no acervo do MAC, fruto de uma viagem que a professora Lisbeth Rebollo Gonçalves fez com bolsa de um programa da embaixada dos Estados Unidos. Visitou o *National Museum of Women in Arts*, de Washington, estabelecendo relações com pesquisadores e curadoras que viriam ao MAC posteriormente. Professora Lisbeth assumiu o compromisso de organizar uma mostra com o acervo, preparada pela então Divisão Científica do MAC USP. A curadoria contou com quatro eixos de organização expográfica, sendo eles o núcleo de fotografias, o núcleo de desenhos/gravuras, o núcleo de pinturas e relevos, e o núcleo de esculturas/instalações/objetos.

No catálogo da mostra, a professora, em tom bastante otimista, localiza

a iniciativa dentro de uma mirada que enfoca o papel das mulheres no novo milênio, levando em consideração, ainda, as comemorações do dia Internacional da Mulher. As ideias de “visibilidade imediata” e “reconhecimento incontestável” (GONÇALVES, 1996) presentes no texto soam bastante positivas e definitivas. Se atentarmos para a representação modernista na mostra, o vocabulário se coloca apropriado, uma vez que o movimento modernista brasileiro povoa o imaginário nacional de maneira contundente, inclusive nas suas expoentes femininas, bem como é parte da formação escolar usual e continua reverberando até hoje como herança e marco da história da arte brasileira.

Contudo, ao olharmos atentamente

todas as 77 integrantes da exposição, a maioria permanece longe dos holofotes e do amplo reconhecimento do público leigo, com exceção daquelas mencionadas acima e poucas outras que têm sido objeto de estudos nos últimos dez anos. O reconhecimento museológico existe e é inquestionável, uma vez que as artistas em questão fazem parte do acervo de um grande museu universitário de arte contemporânea, mas o reconhecimento advindo da memória comum, ou mesmo do mercado, falta à maioria.

Adentrando o novo milênio, é organizado um ciclo de três exposições

intitulado *Mulheres artistas e a contemporaneidade*, organizadas pela professora Lisbeth, então diretora do MAC USP, e pela também professora, pesquisadora e crítica de arte Cláudia Fazzolari. Realizadas em 2007, 2008 e 2009, acompanhadas por eventos conectados à mostra, como palestras e rodas de conversa com artistas.

A primeira, em 2007, aberta para visitação no dia oito de março, chamou-se *Mulheres artistas: olhares contemporâneos*, e contou com obras das artistas Beth Moysés (1960), Elida Tessler (1961), Karin Lambrecht (1957) e Rosana Paulino (1967), todas brasileiras (FAZZOLARI; GONÇALVES, 2007). Em conversa com Claudia Fazzolari (FAZZOLARI, 2018), explica que as três exposições nascem como um desdobramento de um projeto de pesquisa de pós-doutorado apresentado a Lisbeth.

O convite às artistas, em cada ano, sempre foi feito como parte de uma pesquisa de pós-doutorado, ou seja, as artistas em todas as edições tinham ciência de se tratar de uma mostra envolvida dentro de uma situação de produção de saber acadêmico e, como esclarece Fazzolari, isto foi importante para a adesão e entusiasmo das artistas participantes durante as três edições.

O texto de apresentação da mostra começa no mesmo tom daquele de 1996, exaltando de maneira otimista e esperançosa a presença

de mulheres liderando diversas áreas da sociedade. Observa-se a inclusão e reconhecimento de um debate acadêmico-social mais amplo no discurso curatorial, a partir da verificação de uma herança crítica presente na bibliografia sobre arte e mulheres, principalmente a partir da metade do século XX. Nota-se também certo alinhamento com visões feministas alocadas nas proximidades da teoria foucaultiana (FAZZOLARI; GONÇALVES, 2007).

A segunda exposição, realizada em 2008 e também aberta no dia oito de março, obteve o título *Mulheres artistas: relatos culturais*, e se propôs explorar o trabalho de artistas latino-americanas: Ana Miguel (Brasil, 1962), Bruna Truffa (Chile, 1963), Lacy Duarte (Uruguai, 1937-2015) e Paola Parcerisa (Paraguai, 1968) (FAZZOLARI; GONÇALVES, 2008). Na nossa conversa, Fazzolari destacou o enfoque da mostra de 2008 na construção do imaginário e do espaço cultural latino americanos. A curadora ainda destacou que, além da intenção de abarcar mais artistas latino-americanas, a fim de discutir essa identidade e o nosso pertencimento a esse território, definiu sua prática como uma “coletiva de contato, porque não é como uma grande coletiva, uma coletiva com quatro artistas é uma coletiva de contato” (FAZZOLARI, 2018).

A terceira exposição, que fechou a tríade focada nas mulheres artistas contemporâneas, chamou-se *Mulheres artistas: corpos estranhos*. As artistas com obras presentes foram Pilar Albarracín (Espanha, 1968), Regina José Galindo (Guatemala, 1974) e Laura Lima (Brasil, 1971). O catálogo (FAZZOLARI; GONÇALVES, 2009) é aberto com citação de Angela Davis sobre o poder emancipatório da arte progressista, e segue-se novamente texto introdutório da professora Lisbeth, desta vez mais conciso; reforça-se o “corpo como espaço de debate para o contemporâneo” (Idem, 2009), com destaque para as poéticas de cunho crítico das artistas presentes.

Ao término do sobrevoo, podemos inferir que o Museu de Arte Contemporânea da USP, com seu corpo docente e curatorial e sob a liderança de diferentes diretores

e diretoras, tem se inserido nos debates efervescentes a respeito das diversidades de gênero e do papel social cambiante das mulheres na contemporaneidade. Poéticas radicais foram expostas no Museu, com o claro propósito de levantar questões relacionadas às pautas feministas mais ou menos claramente declaradas. A dinâmica de colaboração entre Estados Unidos e Brasil também se mostrou recorrente, revelando semelhanças, mas, principalmente, diferenças sobre os dois contextos artísticos e suas relações com o feminino/feminismo. O discurso presente nos catálogos não foi linear, mostrou-se crítico e ponderado em diferentes momentos, mais recentemente politizando-se no que se refere às discussões acadêmicas de gênero, demonstrando sintonia com a produção acadêmica ocidental sobre os temas e com a recente valorização da lente de gênero nas artes.

Sobre a autora: Mestra em Estética e História da Arte pelo MAC-USP, com a dissertação *Imagens de Gretta Sarfaty: fotografia, performance e gênero* (2018). Possui graduações em História (2012) e Filosofia (2019) pela USP e trabalha como professora na rede privada da cidade de São Paulo.

Referências:

BARBOSA, Ana Mae. Mulheres, artesanato e design. *Revista Trama Interdisciplinar*, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 233-248, jan./abr. 2016.

CARVALHO, Josely. Entrevista concedida a Nadiesda Dimambro. São Paulo, 13 de setembro de 2018.

CARVALHO, Josely; MOORE, Sabra. *Connections Project/Conexus*. São Paulo: Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da USP, 1989.

DRITSCHER, Mary; PARK, Glenna; SILVEIRA, Regina. *American Women Artists*. São Paulo: Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da USP, 1980.

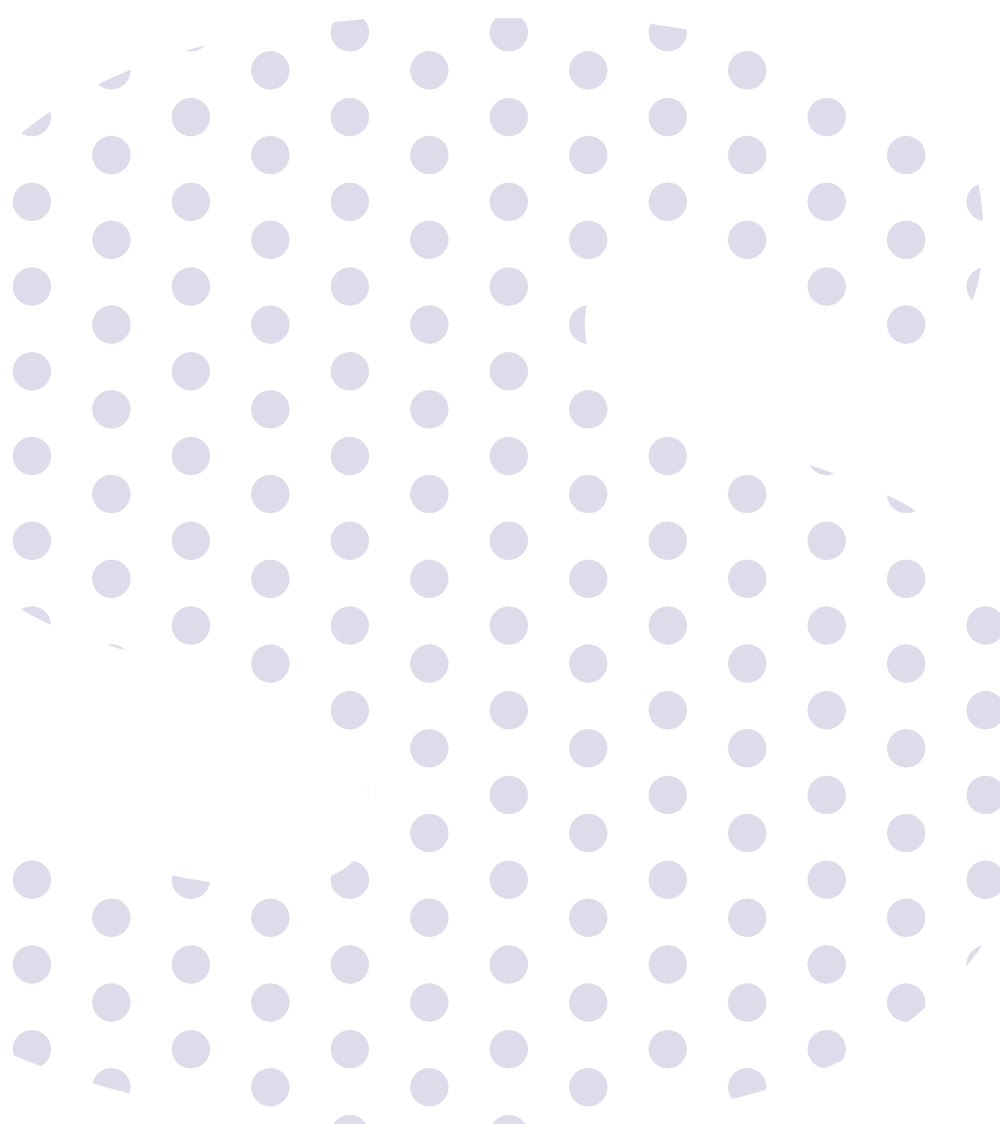
FAZZOLARI, Cláudia. Entrevista concedida a Nadiesda Dimambro. São Paulo, 12 de setembro de 2018.

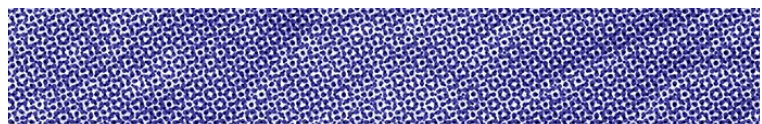
FAZZOLARI, C.; GONÇALVES, Lisbeth. *Mulheres artistas: olhares contemporâneos*. São Paulo: Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da USP, 2007.

_____. *Mulheres artistas: relatos culturais*. São Paulo: Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da USP, 2008.

_____. *Mulheres artistas: corpos estranhos*. São Paulo: Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da USP, 2009.

GONÇALVES, Lisbeth R. *Mulheres artistas no acervo do MAC*. São Paulo: Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da USP, 1996.





ESTEREOTIPAÇÃO: ESCRIVIVÊNCIAS¹ DE MULHERES NEGRAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

ESTEREOTIPACTION: ESCRIVIVENCIAS OF BLACK WOMEN IN BRAZILIAN CONTEMPORARY ART

Resumo: Esse artigo é um estudo de caso da mostra de videoarte *EstereotipAÇÃO: mulheres negras performam*, realizada em 2017 na exposição *Todo Poder ao Povo – Emory Douglas e os Panteras Negras (SP)* e no Centro Cultural Pequena África (RJ). *EstereotipAÇÃO* se pretende uma denúncia dos estereótipos historicamente atribuídos às mulheres negras no Brasil. As obras que compõem o movimento trazem para o campo da arte importantes temas como preterimento e hipersexualização da mulher negra, manutenção do passado escravocrata, genocídio, epistemicídio e violências estéticas. Respalhada por conceitos de Conceição Evaristo, Diane Lima, Grada Kilomba, Joice Berth e Patricia Hill Collins, pretendo mostrar como *EstereotipAÇÃO* se configura como um potente dispositivo de disputa de narrativa na arte contemporânea e na cura do trauma colonial.

Palavras Chave: Mulheres Negras; Videoarte; Arte contemporânea; Ativismo Curatorial; Arte Educação.

Abstract: This article is a case study of the video art exhibition *StereotypACTION: black women perform*, held in 2017 during the exhibition *All Power to the People: Emory Douglas and the black panthers (SP)* and at the *Pequena África Cultural Center (RJ)*. *StereotypACTION* intends to denounce the stereotypes historically attributed to black women in Brazil. The works that compose the exhibition bring to the field of art important themes such as the disregard and hypersexualization of black women, the conservation of a colonial past, genocide, epistemicide and aesthetic violence. Based on concepts by Conceição Evaristo, Diane Lima, Djamilá Ribeiro, Grada Kilomba, Joice Bert and Patricia Hill Collins, we intend to demonstrate how *StereotypACTION* can be considered a powerful device of narrative dispute in contemporary art and cure of the colonial trauma.

Keywords: Black Women; Video Art; Contemporary Art; Curatorial Activism; Art Education.

Em 2017, o SESC Pinheiros (SP) realizou a mostra *Todo Poder ao Povo: Emory Douglas e os Panteras Negras*², uma retrospectiva da obra de Emory Douglas enquanto Ministro da Cultura deste Movimento e principal articulador visual do

Jornal *The Black Panther*. Douglas conseguiu elaborar “todo um sistema comunicacional em bases gráficas, de forte apelo visual, vocacionado a condensar e a fazer circular as ideias, demandas e valores dessa organização” (MIRANDA, 2017, p. 19).

O Partido dos Panteras Negras surgiu nos Estados Unidos na década de 1960 em meio à extrema segregação racial do período. Surge como forma de defesa da violência policial nas regiões marginalizadas e cresce enquanto movimento, organizando-se contra as diversas violências cometidas contra os sujeitos racializados: falta de acesso a educação, saúde, alimentação, direitos civis, etc. O Jornal *The Black Panther* tinha o papel fundamental de denunciar todas essas violências e de criar uma identificação com o sujeito negro que o lia.

Muitas das imagens criadas por Emory eram de mulheres. Mulheres fortes, insubmissas, muitas vezes armadas – com um filho num braço e uma arma no outro. Em um período da história dos EUA em que negros tinham direitos básicos limitados e sofriam forte violência policial, Emory constrói imagens que empoderam.

Quando assumimos que estamos dando poder, em verdade, estamos falando na condução articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autovalorização, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo [...] e de sua história, principalmente, um entendimento sobre a sua condição social e política

e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor. Seria estimular, em algum nível, a autoaceitação de suas características culturais e estéticas herdadas pela ancestralidade que lhe é inerente para que possa, devidamente munido de informações e novas percepções críticas sobre si mesmo e sobre o mundo que o cerca [...], criar ou descobrir em si mesmo ferramentas ou poderes de atuação no meio em que vive e em prol da coletividade (BERTH, 2018, p. 14).

Enquanto educadora nesta exposição e amparada por uma programação paralela que buscava refletir sobre as influências dos Panteras Negras no Brasil, imaginei uma atividade que pudesse investigar essa relação da arte com a imagem das mulheres negras nos dias de hoje. Como artistas negras produzem imagens sobre si mesmas que rompem com o estereótipo perpetuado sobre elas desde o período escravocrata? Assim surgiu *EstereotipAÇÃO: mulheres negras performam*, uma curadoria de vídeos produzidos por artistas negras.

Quem cura, cura o que?
Discurso
Um genocídio da Memória
Enuncio
Onde está a cura para o meu trauma?
Quem me invisibiliza?
Sou parte de um projeto colonizador
E por isso, parto de mim
Me desnudo
Desenho minha própria cor e forma
Meu gesto, meu movimento
Reescrevo
Me conto
E curo seu olhar sobre mim
[...]
Nesse espaço-tempo sou dispositivo
Crio uma contra-história
E falo a minha própria língua
É curando que eu me curo
(LIMA, 2016)

Diane Lima, em seu processo de curadoria do Programa Diálogos Ausentes³ fala de como a curadoria tem sido uma “prática de invisibilização das práticas artístico-culturais afro-brasileiras” (LIMA, 2016) e de como novas curadorias podem transformar o *curar* em caminhos de cura do

trauma colonial. Os vídeos exibidos em *EstereotipAÇÃO*, em sua maioria, fazem parte de uma coleção de vídeos que me curaram, vídeos de artistas negras que ajudaram no meu processo de empoderamento enquanto mulher e também artista – e, agora, curadora. O objetivo era levar esse processo de cura individual para o coletivo.

A escolha pelo vídeo se deu por diversos fatores: a minha intimidade com a linguagem da videoarte/ videoperformance; a praticidade, já que o material podia ser facilmente obtido através da internet; e a objetividade, por ser uma linguagem direta e de fácil decodificação. Assim como Emory Douglas buscava, através da sua arte gráfica, um reconhecimento quase instantâneo dos sujeitos negros e uma reflexão do lugar que ocupavam na sociedade, o trabalho dessas artistas nos faz refletir sobre o lugar da mulher negra a partir da produção imagética delas próprias.

A mostra foi realizada em dois dias, seguida sempre de uma roda de conversa. No primeiro dia, tínhamos trabalhos que questionavam o padrão de beleza branco historicamente imposto aos corpos racializados, tendo como foco trabalhos que tratavam sobre cabelo. Integravam este dia: *Estudo de desenho para uma linha reta*, de Millena Lizia, *Deformação*, de Priscila Rezende, *Duro*, de minha autoria, *Qual é o pente?*, de Juliana dos Santos, *Beleza Natural*, de Nanda

Canuta, *Esclarecimento*, de Olyvia Bynum e *White Face and Blond Hair*, de Renata Felinto.

Neste dia, o público negro feminino era maioria. As mulheres negras, no geral, se reconheceram, se emocionaram e se sentiram compelidas a compartilhar suas experiências. A temática do cabelo mostrou-se muito forte. Todas que estavam ali já tinham passado por alguma, senão todas as experiências citadas nos vídeos: pente quente, chapinha, alisantes, relaxantes, “henê”, cortes e transição capilar. O relato dos cheiros, das dores, da violência, mas também dos afetos relativos a esses processos pareciam um só. Há um compartilhamento de algo que é extremamente íntimo, mas que também é coletivo, que pertencia a todas que estavam ali; lembrou-se o trauma, mas também o curou o compartilhamento dessa dor com as iguais. *Dororidade*⁴.

As pessoas brancas ali presentes, ao assistirem aos vídeos e ouvirem os relatos, se emocionaram e até se chocaram. A experiência estética os fez experimentar um pouco dessa dor colonial já sentida há tanto tempo pelos sujeitos negros.

Quando começamos o processo de descolonização, é um processo de espelho, em que a violência em que nós vivemos depois é sentida no corpo por uma pequena

hora, por uma pequena frase. Mas é uma violência, uma dor no corpo que nós vivemos durante toda nossa biografia. O corpo branco tem o privilégio de escolher vivenciar essa dor ou não, desligar ou não, e tem o privilégio de lidar com o racismo ou não; que é um privilégio que nós como pessoas negras não temos (KILOMBA, 2016).

No segundo dia, tratamos dos lugares sociais em que as mulheres negras historicamente são colocadas. Os trabalhos tratavam do preterimento, da hipersexualização, das violências, da manutenção do passado escravocrata, do genocídio e do epistemicídio. Integravam este dia: *Isto não é uma Mulata*, de Mônica Santana, *Casa-se comigo?* e *Álbum de casamento ou como falar de coisas que não existem*, de Val Souza, *Leite Derramado*, de Ana Musidora, *Nascer em descarte*, de Senzy Garcês, *A carne mais barata do mercado*, de Afrofunk Rio, *Elekô*, de Mulheres de Pedra, *A cama, o carma e o querer*, de Capulanas cia de arte negra e *Silenciação*, de Palomaris Mathias.

Neste dia a mostra teve um público mais diverso. Por citarmos problemas que atuam mais na estrutura da sociedade do que na vida íntima do sujeito racializado, tivemos menos relatos e mais discussões ligadas ao racismo estrutural. Falou-se sobre

racismo institucional, sobre as falsas mudanças estruturais do mercado, sobre ações afirmativas, sobre o papel dos aliados e sobre a resistência do povo preto ao longo dos séculos.

A partir dessa primeira exibição, surgiu o convite para fazer *EstereotipAÇÃO* no Centro Cultural Pequena África. Fundado em 2007, o CCPA atua como uma organização não-governamental destinada a preservar a história da região da Pequena África, que hoje abriga os bairros da Saúde, Gamboa, Santo Cristo e parte do Centro, primeira morada dos africanos que chegaram ao Rio de Janeiro e seus descendentes. Em 2015, o CCPA passou a ocupar o espaço atual, a antiga Casa da Guarda, uma das antigas casas de engorda, onde os escravizados africanos ganhavam peso depois do rapto de África. Se antes falávamos da curadoria enquanto cura do trauma colonial, realizar esta ação neste local, onde se dava a cura física de tantos escravizados no passado, faz essa conversa se potencializar.



Cartaz da mostra *EstereotipAÇÃO* (2017). Arquivo da autora

Nas exposições no CCPA, provavelmente por ser um ambiente afrocentrado, tivemos poucas pessoas brancas presentes. No primeiro dia, além do público adulto, havia algumas crianças. A presença das crianças trouxe um caráter diferente para as discussões. Os pais, que viveram uma experiência opressora com seus cabelos, interessados em proporcionar outra experiência para seus filhos, entenderam que a presença deles ali era interessante para a autovalorização da sua imagem.

A construção imagética dos sujeitos negros na mídia ao longo da história foi amplamente debatida. Foi destacada a importância de exemplos ativos, como os Panteras Negras ou as escravizadas de ganho. Foi analisada também a invisibilidade que artistas racializados ainda sofrem no circuito nacional.

No segundo dia, havia apenas mulheres negras, algumas estrangeiras, o que nos fez refletir sobre a potência comunicativa das imagens para além do idioma. Já que os vídeos refletiam sobre a nossa construção como nação, foi interessante perceber as diferentes feridas que os sistemas escravocratas deixaram pelo mundo. Trabalhos como *Leite Derramado*, de Ana Musidora, que trata das amas de leite, não faziam sentido para aquelas artistas que vinham dos Estados Unidos, por exemplo. Explicar para elas as especificidades do trauma brasileiro e juntas entendermos as

diferentes violências cometidas contra as escravizadas foi extremamente doloroso, a ponto de precisarmos, ao final, fazer um exercício coletivo de afeto e cuidado para que a ferida fosse curada e não apenas remoída.

Depois dessas duas exposições, percebi que as imagens femininas de Emory Douglas e o movimento de mulheres negras na performance/vídeoarte no Brasil promovem visualidades que provocam no espectador negro a autodefinição e a autoavaliação.

Autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana. Em contrapartida, a autoavaliação enfatiza o conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras (COLLINS, 2016, p. 102).

Ao mesmo tempo, a experiência estética dessa reunião de obras consegue trazer à tona o trauma colonial e redistribuir sua violência, fazendo com que aqueles que não são racializados percebam aquela dor, gerando alteridade e empatia.

EstereotipAÇÃO é uma curadoria de vídeos que denunciam o *script* e a estética impostas às mulheres negras. É um conjunto de obras de artistas negras brasileiras que reivindicam novos imaginários, falando em primeira pessoa e *escrevivendo* novos futuros.

¹ O termo cunhado por Conceição Evaristo a partir da junção das palavras “escrita” e “vivência” exprime a ideia da escrita que nasce da experiência e da memória da autora e de seu povo.

² Originalmente concebida por La Silueta e realizada no Banco de La Republica (Bogotá/Colômbia) de 26 de novembro de 2015 a 22 de fevereiro de 2016.

³ Série de encontros mensais que aconteceu de abril a junho de 2016 no Itaú Cultural (SP) e discutiu a obra e a presença de artistas negros em diferentes áreas de expressão.

⁴ Assim como sororidade define uma relação de irmandade (sórora = irmã) entre mulheres, dororidade define uma relação entre as mulheres negras a partir da dor compartilhada desde a escravidão. Ver: PIEDADE, 2017.

Sobre a autora: Renata Sampaio é artista, educadora e curadora independente. Trabalha com performance e vídeoarte. Formada em Artes Cênicas, possui 15 anos de experiência em arte educação. É coordenadora de Mediação do Educativo da 12º Bienal do Mercosul.

Referências:

BERTH, Joice. *O que é empoderamento?* Belo Horizonte: Editora Letramento, 2018.

COLLINS, PH. *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro*. In: Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril. Brasília: 2016.

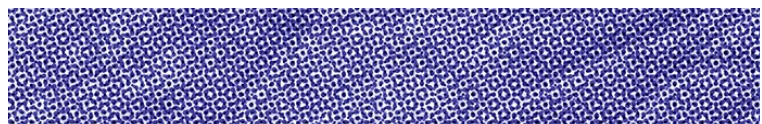
KILOMBA, Grada. *Massa Revoltante, vol. 2/Conversa com Grada Kilomba*. Youtube. 17 agosto de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dGgzqLuXVns>. Acesso em: 10 jan de 2020.

MIRANDA, DS. *Produção Gráfica de uma Luta Histórica*. In: La Silueta (org.). *Todo Poder ao Povo – Emory Douglas e os Panteras Negras*. São Paulo: SESC, 2017. (catálogo de exposição)

LIMA, Diane. *A Cura*. 28 abril 2016. Disponível em: <http://nobrasil.co/a-cura/>. Acesso em: 10 jan de 2020.

PIEDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Editora Nós, 2017.





VESTIDOS EM ARTE: A EXPOSIÇÃO SOBRE OS NUS NOS ACERVOS PÚBLICOS DE CURITIBA E OS CORPOS GENEREFICADOS POR ARTISTAS MULHERES

DRESSED IN ART: THE EXHIBITION ON NUDES IN CURITIBA'S PUBLIC COLLECTIONS AND THE GENDERED BODIES BY WOMEN ARTISTS

Resumo: "O corpo vem em gênero" (J. Butler) é a clara afirmação de que os corpos nunca são neutros, mas sim generificados. São as representações do corpo que formulam nossa instituição como ser humano e sua afirmação, sua inteligibilidade dentro ou fora da matriz normativa. No foco desta matéria biocultural, a exposição "Vestidos em arte – os nus nos acervos públicos de Curitiba", realizada de 14/12/2017 a 25/03/2018 no Museu Oscar Niemeyer, entende-se como uma proposta curatorial que visibiliza com 97 trabalhos os corpos, seus desejos, explorações, abismos e ambivalências numa perspectiva crítica. A comunicação apresenta uma reflexão sobre os corpos feitos por artistas mulheres presentes nesta exposição focando especialmente sobre corpos marginais e doentes, de Denise Queiroz e Fernanda Magalhães.

Palavras-chave: Corpo na arte; Estudos de gênero; Mulheres artistas.

Abstract: "The body comes in gender" (J. Butler) is the clear statement that bodies are never neutral, but rather gendered. It is the representations of the body that formulate our institution as a human being and its affirmation, its intelligibility inside or outside the normative matrix. In the focus of this biocultural matter, the exhibition "Dressed in art - the nudes in the public collections of Curitiba" from 12/14/2017 to 03/25/2018 at the Oscar Niemeyer Museum is understood as a curatorial proposal that makes 97 bodies visible, their desires, explorations, abysses and ambivalences in a critical perspective. The communication presents a reflection on the bodies made by women artists present in this exhibition, focusing especially on marginal and sick bodies by Denise Queiroz and Fernanda Magalhães.

Keywords: Body in art; Gender studies; Women artists.

"O corpo vem em gênero" (BUTLER, 1993, p. 3) é a clara afirmação de que os corpos nunca são neutros, mas sim generificados. A forma visual da figura humana indica com sua variabilidade

histórica e cultural, modelos da ordem simbólica e das práticas culturais. São as representações do corpo que formulam nossa instituição como ser humano e sua afirmação, sua

inteligibilidade dentro ou fora da matriz normativa. O contorno do humano faz-se mediante sua visibilidade corpórea e recebe inscrições discursivas das concepções vigentes de etnia, classe e gênero. O corpo em arte é complexo: ele é a beleza ideal, ele é o outro erótico e sensual, clássico e grotesco, ele é invisível, ele é o abjeto. Ele é limite daquilo que pode ser mostrado (ou não) em arte.

No foco desta matéria biocultural, a exposição “Vestidos em arte – os nus nos acervos públicos de Curitiba”, realizada de 14/12/2017 a 25/03/2018 no Museu Oscar Niemeyer, entende-se como uma proposta curatorial que visibiliza com 97 obras (desenhos, pinturas, gravuras, fotografias) os corpos, seus desejos, explorações, abismos e ambivalências numa perspectiva crítica. A mostra encara o corpo como um território de preservação do humano, do factível, que esconde e arquiva informações, mistérios sobre sua existência e revela complexidades de como o corpo se veste em arte.

Como resultado de uma longa investigação desde 2013 no âmbito dos meus projetos de Iniciação científica no Departamento de Artes da UFPR, a mostra apresenta uma pequena seleção dos setecentos corpos nus em linguagens bidimensionais do século XX até a atualidade que habitam os acervos públicos dos Museus de Curitiba. Que corpos são estes que

foram adquiridos e colecionados? Como estes corpos refletem aquilo que se entende como masculinidade e feminilidade, estas foram as questões que moveram a pesquisa sobre o cânone do nu sob a perspectiva dos estudos de gênero (SCOTT, 1995; BUTLER, 2003).

A diversidade e performatividade do corpo dentro dos regimes de visibilidade são debatidas em sete frentes: *O corpo como objeto artístico* analisa o desafio estético da representação da figura humana; *O corpo na Academia* circunscreve o lugar central da prática no ensino da arte sobre a figura humana que se tornou o alicerce da formação acadêmica; *O corpo e seu desejo* traz à tona os devaneios e fantasias em torno da carne; *O corpo bizarro e grotesco* visualiza a imagem fantasmagórica, surreal ou distorcida trazendo luz a este lado misterioso do corpo; *O corpo fragmentado* lança o olhar sobre o corpo como alvo da fragmentação do sujeito; *O corpo vem em gênero* mostra que nenhum corpo é neutro, mas sim recebe inscrições de gênero daquilo que se entende como masculino ou feminino; *O corpo invisível* destaca os corpos outros que estão na margem, fora dos padrões hegemônicos. A exposição encara o corpo como um território de preservação do humano que arquiva informações, mistérios sobre sua existência e revela complexidades de como o corpo se veste em arte.

No auge do fechamento da exposição “Queermuseum” (Porto Alegre), da censura da performance do Maikon K. (Brasília) e da denúncia da performance de Wagner Schwartz (São Paulo)¹, a exposição sofreu quatro tentativas de encerramento por meio de denúncias alegando um teor pornográfico imoral, inadequado para um museu estatal.

Em seguida, a comunicação apresenta uma reflexão sobre os corpos feitos por artistas mulheres presentes nesta exposição dos núcleos temáticos “o corpo vem em gênero” e o “corpo invisível”, focando sobre corpos doentes e marginais, como os de Denise Queiroz (1967-1994) e Fernanda Magalhães (1962). Estes corpos vulneráveis, muitas vezes autobiográficos, marcam o lugar do corpo como campo de subjetividades femininas e interrogações muito sutis, mas também como campo de batalha! Desde o movimento feminista a partir dos anos 1970 que inverteu as representações tradicionais do corpo, carregado com um sentido político, o nu assume papel paradigmático quando se propõe a despir o abjeto da sociedade, principalmente por ter sido uma categoria na história da arte, capaz de comunicar valores universais. Assim foi-lhe destituído o desejo, a falha, a finitude, o afeto, a expressividade – aquilo que o afastasse, sobretudo, de sua literalidade – reconquistada nas propostas experimentais de artistas mulheres. “O eixo das suas intervenções foi a desestruturação

dos formatos sociais que regulavam o corpo, levando ao surgimento de um novo corpo e à destruição do corpo anterior, culturalmente estabelecido” (GIUNTA, 2018, p. 29). Os próprios corpos das artistas assumem essa “mise-en-scène” (BORZELLO, 1998, p.32) autobiográfica desencadeando transgressões e subversões a partir de uma gender performance, uma vez que as práticas de significação da sua autoimagem são genereficadas.

Denise Queiroz (1967–1994), com uma trajetória muito curta devido à morte precoce, mas intensa, deixou um acervo de obras fortes poeticamente muito potentes em torno do corpo feminino, sua negritude, seu corpo enquanto autorretrato quando ela tensiona nele as condições de doença e fragilidade devido a um câncer de útero e ao mesmo tempo uma porção vibrante que pulsa em prol da vida. Segundo a artista:

A pintura é o registro do meu corpo-vivo, a evidência de minha presença concreta. Costela de adão, meu corpo é a origem deste, que, derivado de mim, é Outro. A presença de figuras e a dimensão das pinturas participam, antes, na construção desta equivalência entre o drama orgânico da matéria consciente de si e sua alteridade. Aqui, corpo e obra são 1:1, a obra exclui relações externas de significação, pois

não é um análogo, e, livre de significar, passa a ser a própria Dor. Carne manifesta, pintura pesada, pintura humana (QUEIROZ, 1998, p. 11).

A artista e poeta declara o corpo

como registro de existência no qual ela inscreve a pulsão corporal por meio uma potência sensorial entre dor e vitalidade. Encontramos nos corpos nus em pinturas monumentais ou desenhos delicados de silhuetas um universo iconográfico de vulvas, úteros, nódulos, frutas, cicatrizes que se mesclam com véus, tecidos, iconografia cristã, “le sacre couer”, e memórias de infância, facas, lâminas, pregos, arames e fios dourados que permeiam também seus escritos com bichos e rituais. Ela inventa uma iconografia pessoal a partir de conexões desses elementos que são autobiográficos e ficcionais das paixões dela. O corpo doente para Denise Queiroz é consciente de sua existência limitada ao lado da presença iminente da morte, é intenso, pois toma consciência de sua visceralidade e tem necessidade de transbordar-se em obra, seja essa de escala 1:1 na pintura expressiva, em bonecos, objetos ou em delicados desenhos. Todos com um grito que não quer calar em prol da vida, tornando tênue a linha que separa arte e vida. Identifico na obra da Denise um certo impulso escatológico. Escatologia no sentido de “reflexões acerca das últimas coisas que vão acontecer no fim da humanidade”, o

termo surgiu a partir do grego *éskhatos*, que significa “extremo” ou “último”, que, agregado ao sufixo *logi* (estudo), forma o significado literal de “estudo das últimas coisas”. Assim ela estuda o seu próprio corpo como uma das últimas coisas, último bastião que a assegura como ser vivo e ao mesmo tempo coloca como discurso central no corpo estigmatizado como lugar que materializa a feminilidade, a negritude e a doença. Esmiuçar esta carne que se manifesta, que grita, que quer viver.

Já os autorretratos da artista e

performer Fernanda Magalhães da série “A natureza da vida” (2011), presentes na exposição “Vestidos em Arte” no Museu Oscar Niemeyer, tratam o corpo obeso nu em espaços públicos em diversas cidades do mundo apontando, em relação às as mulheres gordas, sua opressão e violência, mas também a pose, a encenação, o selfie, autorretrato bem como as linguagens híbridas entre fotografia, vídeo, performance. Mostra-se um corpo incômodo, com toda liberdade em uma ação – proposição que reivindica o seu espaço, que não se detém perante a norma e que não se submete à lógica dos modelos ditados por sistemas capitalistas. As performances são constituídas pela movimentação no espaço e pela ação de tirar a roupa e posar, quase sempre nua, para fotos e vídeos feitos por diferentes fotógrafos, artistas e outras pessoas interessadas em registrar. Um corpo abjeto, na margem e invisibilidade

social se posiciona artisticamente e assume assim um anúncio político diante dos universos de imagem do mainstream da moda, da beleza e do erótico. Mulheres gordas, quando são atreladas ao campo erótico, recebem em geral uma conotação de sentidos violentos, repugnantes de sexo animal, bizarro e esquisito. Na chave do exótico, este corpo é estigmatizado. Assim, o corpo representado nas obras da Fernanda Magalhaes assume este lugar político da batalha no território da manifestação, invertendo performativamente as atribuições normativas ao longo da história do corpo e da história da arte.

A exposição “Vestidos em arte” e as duas breves análises sobre a Denise Queiroz e Fernanda Magalhães apontam claramente que a “história do corpo na arte nessa perspectiva de gênero é ao mesmo tempo uma história de visões específicas sobre o corpo” (BATISTA, 2011, p.27), o lugar percebido do corpo e a dimensão da sua apropriação enquanto território da subjetivação.

¹ Sobre censura de projetos artísticos nestes tempos, ver DUARTE, 2018.

Sobre a autora: Stephanie Dahn Batista (1973, Hannover/Alemanha) possui mestrado em História da Arte, Ciências Culturais e Políticas pela Universidade de Münster, (2000) e doutorado em História pela UFPR (2011), é professora no Departamento de Artes da UFPR.

Referências:

BATISTA, Stephanie Dahn. *O corpo falante: as inscrições discursivas do corpo na pintura acadêmica brasileira do Século XIX*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

BORZELLO, F.. *Seeing ourselves women's self-portraits. Wie Frauen sich sehen. Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten*. München: Karl Blessing, 1998.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

DUARTE, Luisa (org.) *Arte Censura Liberdade. Reflexões à luz presente*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

FUNDAÇÃO Cultural de Curitiba. Denise Queiroz. Catálogo de Exposição. Museu Metropolitano de Arte de Curitiba. Curitiba, 1998.

GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018.

SCOTT, Joan. *Gênero uma categoria útil para análise histórica*. IN: SOS Corpos, Recife, Fev. 1995, p.1-19.



7

ATIVISMO ACADÊMICO. ESTRATÉGIAS DAS HISTÓRIAS DA ARTE FEMINISTAS: DESDE O ESTUDO DE CASO AOS MAPAS E GENEALOGIAS.

Activismo académico. Estrategias de las historias del arte feministas: desde el estudio de caso a los mapas y genealogías.

Academic activism. Strategies of feminist art histories: from case studies to maps and genealogies.

**Colectiva COCO
(Catalina Bunge, Natalia
de León y María Mascaró) 358**

Archivo X: Otras narrativas a la historia del arte
uruguayo

*Archivo X. Another narrative of the history of
uruguayan art*

Daniela Pinheiro Machado Kern... 364

Estratégias de difusão da historiografia feminista
internacional da arte no Brasil: alguns exemplos

*Diffusion strategies of international feminist
historiography of art in Brazil: some examples*

Elisa Iop 370

A mascarada como possibilidade de subversão:
as artistas Regina Vater e Anna Bella Geiger se
disfarçam

*The masked as a possibility of subversion: artists
Regina Vater and Anna Bella Geiger disguise
themselves*

Laura Abreu 377

Resistência, resiliência e feminismo na obra de
Josely Carvalho

*Resistance, resilience and feminism in the work of
Josely Carvalho*

María Elena Lucero 383

Activar desde el cuerpo: constelaciones
feministas de escrituras y performances

*Operating from the body: feminist constellations
of writings and performances*

Mariairis Flores 390

"Mujer, arte y periferia": feminismo y arte chileno
en los ochenta

*"Woman, art and periphery": feminism and
Chilean art in the eighties*

**Nádia da Cruz Senna, Úrsula Rosa da
Silva e Rosângela
Fachel de Medeiros 397**

Caixa de Pandora: experiências de formação e
poéticas feministas

*Pandora's Box: feminist poetics and training
experiences*

Taís Cardoso 405

Maneiras de se fazer a/na história da arte: I Love
Dick, de Chris Kraus e Marcelo do Campo (1969-
1975), de Dora Longo Bahia

*Art history in (self)making: I Love Dick, by Chris
Kraus and Marcelo do Campo (1969-1975), by
Dora Longo Bahia*

Tracy Stonestreet 411

Destabilizing the patriarchal time of art history:
a consideration of the nonlinearity of hybrid
artworks

*Desestabilizando o tempo patriarcal da história
da arte: uma consideração da não-linearidade
das obras de arte híbridas*

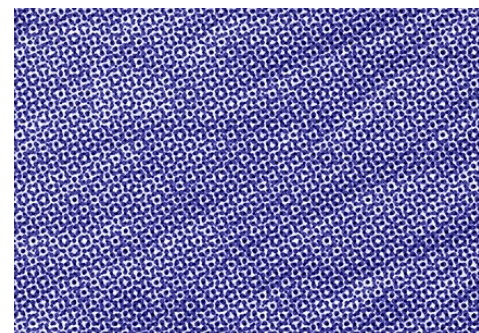
Colectiva COCO

Catalina Bunge

Natalia de León

María Mascaró

colectivacoco@gmail.com



ARCHIVO X: OTRAS NARRATIVAS A LA HISTORIA DEL ARTE URUGUAYO

ARCHIVO X. ANOTHER NARRATIVE OF THE HISTORY OF URUGUAYAN ART

Resumen: Archivo X es una investigación de la colectiva COCO en Uruguay, que revela un relato artístico hegemónico que ha silenciado a las mujeres y otras identidades de género, evidenciando una violencia epistémica institucional sostenida en el tiempo. El proyecto se concreta en varias acciones artísticas y en una plataforma web donde se recopilan y difunden artistas disidentes de una historia del arte nacional patriarcal y dominada por el canon artístico europeo-norteamericano. <http://archivox.uy>.

Palabras claves: Arte; Uruguay; Feminismo; Transfeminismo; Género.

Abstract: *Archivo X, it's an investigation undertaken by art collective COCO (Colectiva Co) in Uruguay, which intends to reveal the epistemological violence sustained over time of our artistic narrative. The project consists of several artistic actions and an online platform (web) that contains the profile and a summary of the works of different dissident artists that do not belong to the national hegemonic patriarchal artistic narrative, dominated by the European-North American canon.*

Keywords: Art; Uruguay; Feminism; Transfeminism; Gender

Desde el nacimiento de la colectiva hemos reflexionado sobre el campo del arte en Uruguay para concluir la misma pregunta que Linda Nochlin hizo al mundo en los setenta, "¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres en la historia del arte en Uruguay?" (NOCHLIN, 1971). La pregunta devino

en la revisión histórica del campo del arte uruguayo en sus diferentes aspectos: exposiciones, publicaciones, reconocimientos, etc., y dio origen a una investigación cuyo objetivo es recorrer la historia del arte nacional con una mirada feminista, atenta a los mecanismos utilizados en su propia

creación. Interrogar las formas, recorrer los caminos, deshilvanar los hilos con los que se construyó un relato artístico en Uruguay que obstaculizó el éxito equitativo entre hombres y otras identidades de género.

Durante los primeros pasos de la investigación reconocimos que la historia cultural en nuestro país es otro campo de conflictos dominado por elementos inconscientes, presentes en documentos y eventos que conforman nuestra memoria social, y que ayudaron a la construcción de un relato patriarcal hegemónico donde abundan formas, olvidos, privilegios y violencias, que sistemáticamente han oprimido a algunxs, privilegiando a otros y empobrecido nuestro presente. El campo artístico en Uruguay reproduce las mismas violencias y ausencias que en otras dinámicas de la sociedad, como explica Andrea Giunta en su último libro, *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*:

El mundo del arte funciona como pantalla en la que estas violencias [las del resto de la sociedad] se replican bajo el formato de la exclusión, la descalificación, los mecanismos de desautorización y de invisibilización. La violencia simbólica es una forma eficaz de eliminar las voces disidentes (GIUNTA, 2019, p. 23).

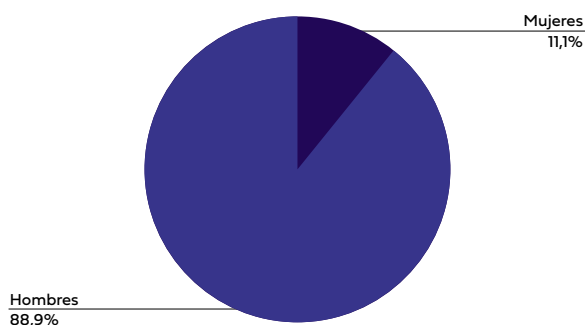
A través de la recopilación y el estudio de datos que componen la historia del arte uruguayo, esta investigación evidenció lo misógino, homofóbico, clasista, transfóbico, racista e imperialista, de los mecanismos en la construcción del relato hegemónico. La construcción misma de este archivo nos permitió activar nuevas líneas de investigación, y promover reflexiones necesarias para la promoción de una construcción cultural inclusiva y diversa, que refleje la sociedad misma y elimine los mecanismos discriminatorios que sustentan nuestra construcción cultural. Hemos problematizado esos mecanismos violentos para cuestionarnos ¿Estamos libres de reproducirlos? ¿Es posible la construcción colectiva y en primera persona de un archivo? ¿Qué sucede al evidenciar y deshacer los hilos conductores de un relato que sustenta la historización de un territorio? ¿Es posible sustituir la historia por múltiples relatos que permitan una identidad amorfa, diversa y no definible de un territorio?

Datos surgidos de la investigación

Al no contar con una investigación del campo artístico uruguayo con perspectiva de género sistematizada y sostenida en el tiempo en el país, la recolección de datos fue dispersa y heterogénea según cada caso. A continuación, presentamos una

selección de algunos datos relevantes para la conclusión, por ejemplo algunos de los datos relevados sobre el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) son bastante paradigmáticos de la situación general del estado del arte en Uruguay. El museo fue creado en 1911 a partir de un acervo enteramente masculino proveniente del ex Museo Nacional, y es recién en 1932 que ingresa la obra de una artista mujer, de origen argentino¹. Cinco años después se incorporan seis artistas mujeres uruguayas, a partir de su participación en el Premio Nacional de Artes Visuales.

Directores del MNAV (hasta el 2019)

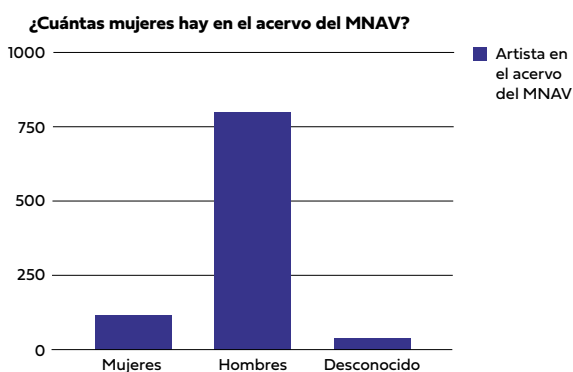


Desde su creación y hasta 2016, hubo 174 muestras individuales, de las cuales solamente treinta fueron de artistas mujeres, realizadas recién a partir del año 1985 cuando se dedicó una muestra a la artista alemana Luisa Richter; sin embargo la primera muestra individual de una artista mujer uruguaya fue en 1995, con la retrospectiva de Amalia Nieto. Según los datos disponibles en la página del Museo, actualmente la colección del MNAV está compuesta por obra de 921 artistas clasificadxs por su género masculino o femenino, del

cual solamente el 13% (119 contra 802 artistas varones) son mujeres. Otro dato relevante a destacar es la desigualdad en la dirección de la institución; desde 1911 hasta la fecha, la dirección fue ejercida por siete hombres y una sola mujer, Jacqueline Lacasa, quien ejerció el puesto durante menos de dos años (1,8 % del tiempo total).

Si hablamos de premios y distinciones

hasta la fecha, las cifras son igual de desalentadoras. La participación uruguaya en la Bienal de Venecia se compone de cuarenta y cinco artistas en total, dentro de los que se encuentran cinco mujeres (11 %) (EL MONITOR, 2019, p. 4). El Premio Figari, entregado por el Banco Central del Uruguay, el Museo Figari y la Dirección Nacional de Cultura (DNC) del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), fue entregado a cincuenta y siete artistas en total, de lxs cuales doce fueron mujeres (21 %), a su vez el jurado estuvo compuesto por cincuenta y ocho hombres y tres mujeres (MUSEO, [201-]). El premio Paul Cézanne, entregado por el MEC y la Embajada de Francia en Uruguay desde 1982, fue otorgado a veinticuatro artistas, de lxs cuales solo seis han sido mujeres. El porcentaje de otras identidades no masculinas en el Premio Nacional de Artes Visuales entregado por el MEC desde 1937 es de 14% (MNAV, [201-]).



Estos números, junto con los relevados en otras colecciones privadas y públicas, archivos y recopilaciones digitales², publicaciones impresas, y cuantificación de reconocimientos varios como nombres de escuelas, calles, imagen en billetes, museos dedicados a sus obras y vidas, etc., nos ayudan a completar un paisaje patriarcal instalado en nuestro relato, que produce una realidad que afecta a nuestro imaginario artístico, asociado a identidades masculinas, blancas y de clase media alta.

Esta normatividad del arte uruguayo, esconde también otras hegemonías, como el canon artístico europeo y norteamericano como valor superior en la producción nacional. La excelencia artística en el campo del arte uruguayo, según el relato artístico develado en los documentos, es determinada por su semejanza y cruces con los artistas del norte, delegando a una subalternidad a aquellxs que desarrollaron su producción enteramente en el país. Esta norma se replicó en la formación de artistas de todas las generaciones,

dado que los grandes talleres que formaron alumnxs durante la historia del arte en Uruguay, fueron, y son, aquellxs liderados por quienes tuvieron su experiencia en Europa o Estados Unidos, prolongando y replicando hasta hoy la colonización en el arte nacional.

Archivo X

Archivo X es una propuesta de reflexión y acción que se concreta en la reunión de artistas disidentes en una plataforma de diseño simple e intuitivo, colectivo y colaborativo, que permite a lxs usuarixs participar activamente del proyecto proponiendo nuevxs artistas. Esta acción colectiva visibiliza, dinamiza y activa el legajo de subjetividades relegadas del relato hegemónico, convirtiéndolo en patrimonio público.

Archivo X no se posiciona como un nuevo relato, o como el sustituto del anterior, sino como otra voz que se suma a las existentes y a las que existirán. Permanece mutable y mutante, nutrido por nuestra mirada y por los intercambios con otras personas y colectivos. Es nuestra intención política cuestionarnos constantemente su construcción, dejarlo abierto a nuevas preguntas sobre nuestras teorías y prácticas.

Archivo X es una reacción a la violencia institucional histórica por raza, género y clase; y busca sumarse a otras iniciativas para visibilizar y proyectar un campo del arte nacional

que incluya identidades ausentes y subalternizadas, como el arte fuera de la capital, las minorías raciales, personas en situación de discapacidad, vulneración económica, etc.

Revisar nuestra herencia cultural a

la luz de nuevas fuentes, discursos y afectos es importante para nuestra construcción como sociedad y como individuos ¿De dónde venimos? ¿A dónde vamos? ¿Es real, justa e interesante una cultura basada en la producción masculina blanca y capitalina? Evidenciar lo misógino, homofóbico, clasista, transfóbico y racista de los mecanismos de construcción del relato hegemónico del arte en nuestro territorio, nos parece fundamental para proyectar una sociedad justa, diversa e igualitaria, es decir, plena, profunda y en continuo crecimiento.

Para finalizar nuestra acción, volvimos a otra gran pregunta de la teoría feminista, formulada por Griselda Pollock en 1990, “¿Se contenta la historia del arte feminista con descubrir artistas mujeres y revalorizar su contribución al arte?”. Nuestra respuesta es no. Un cambio real requiere de acciones afirmativas que luchen por evitar aquellos mecanismos discriminatorios y normalizadores en las prácticas artísticas actuales, en la gestión y en la administración, por parte de todos los agentes culturales.

¹ “Hacia la montaña” (1929) de Ana María Prendergast (Argentina, 1897).

² Autores- *La base de datos de autores de Uruguay* (<http://autores.uy/>) y *Arte Activo – Catálogo Digital de Artistas Visuales de Uruguay* (<https://www.museos.gub.uy/artefactivo/>).

Sobre la colectiva: COCO somos Catalina Bunge, Natalia de León y María Mascaró. Desde 2016 producimos y coordinamos proyectos artísticos de investigación, educación y acción para profundizar en la reflexión sobre género, arte, e identidad en la sociedad contemporánea.

Referencias:

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano*. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. 2a edición. Buenos Aires. Primera edición 2018. Siglo XXI.

EL MONITOR Plástico. *El monitor plástico*: Discurso bienal. Montevideo. Catálogo de la exposición en el Museo Zorrilla del 6 de julio al 10 de agosto de 2019. Disponible en: https://issuu.com/museozorrilla/docs/discurso_bienal_-_monitor_plastico_2019. Acceso en: 20 jun 2020.

MNAV. *Museu Nacional de Artes Visuales*, [201-]. Disponible en: <http://mnav.gub.uy/cms.php>. Acceso en: 20 jun 2020.

MUSEU Figari. *Premio Figari*, [201-]. Disponible en: <https://www.museofigari.gub.uy/innovaportal/v/10360/20/mecweb/historia?breadid=null&3colid=10397>. Acceso en: 20 jun 2020.

NOCHLIN, Linda. *¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?* (traducción al español: Ana María García Kobeh). Cordero, K., y Saenz I. (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare, 2001, pp. 17-44.

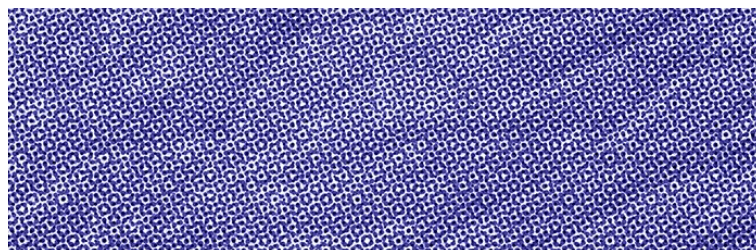
POLLOCK, Griselda. *Historia y Política. ¿Puede la Historia del Arte sobrevivir al Feminismo?*, (1990). Disponible en: <http://www.estudiosonline.net>. Acceso en: 20 jun 2020.





**Daniela
Pinheiro
Machado
Kern**

danielapmkern@yahoo.com.br



ESTRATÉGIAS DE DIFUSÃO DA HISTORIOGRAFIA FEMINISTA INTERNACIONAL DA ARTE NO BRASIL: ALGUNS EXEMPLOS

DIFFUSION STRATEGIES OF INTERNATIONAL FEMINIST HISTORIOGRAPHY OF ART IN BRAZIL: SOME
EXAMPLES

Resumo: Este trabalho se propõe a analisar de que modo está se dando a recepção de figuras expoentes da historiografia feminista internacional da arte no Brasil mediante o estudo de três teses de doutorado publicadas comercialmente e/ou disponibilizadas institucionalmente no Brasil nos anos 2010: *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*, de Luana Saturnino Tvardovskas; *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*, de Roberta Barros; e, finalmente, *Atravessamentos feministas: um panorama das mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*, de Talita Trizoli.

Palavras-chave: Historiografia da Arte; Feminismo; Estudos de recepção.

Abstract: This paper aims to analyze how the reception of exponent figures of international feminist historiography of art in Brazil is taking place, through the study of three doctoral theses published commercially and / or made institutionally available in Brazil, in the years 2010: *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*, by Luana Saturnino Tvardovskas; *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*, by Roberta Barros; and, finally, *Atravessamentos feministas: um panorama das mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*, by Talita Trizoli.

Keywords: Art Historiography; Feminism; Reception Studies.

Em 2016 foi recebida com comemoração no meio acadêmico brasileiro a publicação, pela editora Aurora, do texto *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, de Linda Nochlin, em tradução de Juliana Vacaro.¹ Desde então, à parte a publicação do catálogo *Guerrilla Girls*

Grafica 1985-2017, que acompanhou a exposição homônima no MASP, entre 2017 e 2018, do catálogo *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana, 1960-1985*, que acompanhou a exposição homônima na Pinacoteca de São Paulo, em 2018, e da obra *Histórias das mulheres, histórias feministas:*

antologia, de 2019,² não temos maiores novidades no que diz respeito à publicação de obras de referência da historiografia feminista internacional da arte no Brasil. É preciso considerar ainda que livros de autoras seminais para a historiografia feminista da arte, oriundas do cenário acadêmico anglo-saxão, como Linda Nochlin, Griselda Pollock e Whitney Chadwick, não se encontram ainda publicados na íntegra no Brasil.

Para explicar esse cenário de ausência de traduções, alguns fatores devem ser levados em consideração: o fenômeno que está sendo chamado de Primavera Feminista ainda é recente no Brasil, assim como também é recente seu impacto no sistema das artes brasileiro, sobretudo no acadêmico. Nos últimos anos, em meio à expansão do campo acadêmico das artes, com a criação de novos cursos de graduação e pós-graduação de artes e história da arte, e também a diversificação do universo estudantil por meio da adoção da política de cotas, as abordagens feministas da arte começam a ser institucionalizadas através de sua inserção em currículos e da criação de disciplinas voltadas à arte feita por mulheres. Tal movimento, contudo, ainda não impactou significativamente nas políticas editoriais do campo, e as traduções de textos seminais da historiografia feminista da arte seguem escassas ou mesmo inexistentes.

Mesmo assim, fato é que autoras importantes dessa historiografia estão, lentamente, tornando-se conhecidas do público brasileiro, e isso muito se deve ao trabalho de divulgação indireta de ideias e conceitos que diversas pesquisadoras brasileiras têm feito, sobretudo em suas dissertações de mestrado e teses de doutorado, algumas já publicadas em livro.

A presente comunicação se propõe justamente a analisar de que modo está se dando a recepção de figuras expoentes da historiografia feminista internacional da arte no Brasil, mesmo sem traduções diretas e integrais, mediante o estudo de três teses de doutorado publicadas comercialmente e/ou disponibilizadas institucionalmente no Brasil, nos anos 2010, que assumem de modo explícito uma abordagem feminista e que se valem de diferentes estratégias para ajudar a difundir essas autoras no país.

No capítulo 1, *Um museu imaginário feminista: história da arte e feminismos, diálogos possíveis*, da tese *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina* (publicada em 2015), Luana Saturnino Tvadovskas, em especial no subcapítulo 2, *Teoria e crítica feminista nas artes visuais*, apresenta e coloca em diálogo o pensamento de algumas historiadoras da arte feministas, começando por Linda Nochlin, passando por Griselda Pollock e Roszika Parker e concluindo

com Whitney Chadwick. Tvadovskas contextualiza o cenário em que essas autoras atuam logo no começo do subcapítulo: “Nos países anglo-americanos, o pensamento feminista sobre a história da arte completa já quarenta anos, tendo emergido conjuntamente com o movimento feminista a partir dos anos de 1970. [...]” (2015, p. 51). Tais autoras, segundo Tvadovskas, tinham como metas iniciais compreender a ausência nos cânones artísticos das mulheres artistas e recuperar seus nomes.

Em Linda Nochlin, Luana reconhece o papel de precursora nos escritos feministas sobre história da arte, por ter causado desconforto com seus primeiros textos devido às perguntas incômodas que formulou sobre “a dificuldade das mulheres em aceder aos discursos acadêmicos” (TVADOVSKAS, 2015, p. 51). A seguir, Luana apresenta um breve resumo do famoso artigo de Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?* Quanto a Griselda Pollock, Tvadovskas (2015, p. 51-52) procura mostrar em que difere de Nochlin, ainda que não tenha feito essa aproximação de modo direto. Raça e gênero, além das condições materiais da produção artística de mulheres, já salientadas na abordagem social de Nochlin, são acrescidas no pensamento de Pollock, bem como uma crítica interna ao que há de patriarcal no pensamento marxista. Pollock e Parker, autoras de *Old Mistresses*, não estão interessadas

ali em mostrar por que não houve grandes mulheres artistas, mas em apontar como mulheres sempre fizeram parte da “produção artística”, nisso diferindo de Nochlin em *Why there...* Outros pontos citados por Tvadovskas a respeito de Pollock e Parker são a crítica das autoras às análises valorativas de obras de mulheres que desconsiderem contexto e ideologias do sistema das artes, bem como a crítica que fazem à ausência de mulheres em Gombrich.³

Whitney Chadwick, enfim, tem citado por Tvadovskas seu clássico livro *Mujer, arte y sociedad*, em tradução para o espanhol (TVADOVSKAS, 2015, p. 59-60). Os tópicos do texto de Chadwick destacados por Tvadovskas são a princípio o problema de incluir artistas no cânone e com a inclusão torná-las excepcionais e o problema da definição de autoria, com mulheres participando da confecção de obras coletivas. Para Chadwick, conforme Tvadovskas, não é possível considerar a avaliação da arte das mulheres sem considerar as ideologias que definem no ocidente o espaço ocupado por mulheres. Tvadovskas chama a atenção para o fato de que essas autoras possuem a plataforma de reivindicações comum: “essas pesquisadoras indicam a urgência da desconstrução das bases da disciplina ‘história da arte’, indicando seus processos de legitimação e seu caráter não universal e não neutro” (TVADOVSKAS, 2015, p. 61).

Roberta Barros adota uma estratégia diferente na Introdução de sua tese de doutorado publicada em livro, *Elogio ao toque*, ou como falar de arte feminista à brasileira (2016). Em alguns momentos, Barros reconhece a carência de textos sobre feminismo em geral e sobre historiografia feminista da arte em particular, como neste: “A surpresa, porém, foi a dificuldade de estabelecer um diálogo imediato com suas manifestações da arte brasileira contemporânea e também a escassez de apoio bibliográfico produzido ou traduzido no Brasil sobre o feminismo àquela época” (BARROS, 2016, p. 11). Como Tvadovskas, Barros também apresenta o texto de Nochlin *Why have there...*, pois ele “abriu caminho para o estudo feminista da arte” (BARROS, 2016, p. 16). Mas, diferentemente de Tvadovskas, a análise que Barros faz de Nochlin é extensiva e ocupa boa parte da introdução. São várias as questões trazidas por Nochlin que Barros apresenta, analisa e por vezes critica: o fato de Nochlin ter avisado que os esforços de resgate de mulheres artistas poderiam ter efeito contrário, de que afirmou que não há uma “arte feminina”, uma vez que é contrária ao essencialismo de tal definição e favorável a abordagens sociais da arte. Em suma, para Nochlin, lida por Barros, a ideia de uma subjetividade feminina não se sustenta, e defendê-la seria entre outras coisas se deixar levar por abordagens essencialistas, que são as de quem detém o poder. Por outro lado, e aqui entraremos em

uma questão polêmica, Nochlin em 1971 concordou com o fato de não ter havido mulher artista extraordinária. Barros então imagina como seria se o texto de Nochlin de 1971 tivesse sido escrito vinte anos depois: teria Louise Bourgeois sido indicada como artista excepcional por Nochlin? Barros afirma que Nochlin, no artigo de 1971, não foi capaz de deslocar a noção de grandeza, também não reconheceu mulheres artistas como Bourgeois como grandes, ficando em silêncio. Ao mesmo tempo, Barros admite a importância do artigo para o surgimento de exposições como a retrospectiva dedicada a Louise em 1980 em Nova York no MoMA.

Talita Trizoli, por sua vez, na primeira parte de *Tábula*, capítulo introdutório da tese de doutorado intitulada *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*, de 2018, comentará também historiadoras feministas da arte do mundo anglo-saxônico, com destaque para Nochlin e, sobretudo, Griselda Pollock. De Nochlin, menciona o já citado artigo ‘Why have there been no great women artists?’, que, segundo ela, “inaugura todo um campo de pesquisa e crítica sobre os sistemas das artes e suas relações com as problemáticas de gênero” (TRIZOLI, 2018, p. 17). Depois de uma breve apresentação do artigo, em que destaca a abordagem sociológico-marxista de Nochlin e suas características, Trizoli aproxima a busca de Nochlin por padrões de

desigualdade de gênero no sistema das artes daquela realizada por duas outras autoras, Griselda Pollock e Lea Vergine.

Três obras de Lucy Lippard são mencionadas, *The pink Glass Swan*, *Selected essays on feminist art; Pop art* e *The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. O problema da ausência de traduções para o português se depreende do que Trizoli escreve sobre o pouco conhecimento acerca de Lippard por parte do público brasileiro:

Lippard, no entanto, como autora feminista, permanece uma quase desconhecida para o público brasileiro, já que o primeiro uso de sua produção por teóricos locais se dá via suas elaborações sobre o minimalismo em seus escritos de juventude, sua tese sobre a Pop arte e sua teoria da desmaterialização da obra de arte (TRIZOLI, 2018, p. 27).

Por considerar que “é Griselda Pollock quem elabora um aparato crítico epistemológico sobre a disciplina da história da arte, inclusive apontando as limitações da abordagem de Nochlin” (TRIZOLI, 2018, p. 21-22), é em Pollock que Trizoli se aprofunda nessa parte de sua tese. Para Pollock, em *Vision and Difference*, conforme Trizoli, não basta apenas expandir o cânone artístico, mas é preciso questionar suas estruturas. Já em *Differencing the*

Canon, Pollock já antevê problemas nos estudos feministas no âmbito da história da arte:

“Para tanto, Pollock atenta para duas condições de risco nessa atuação político cultural: ou a uma “guetização” dos estudos feministas em História da Arte, algo que infelizmente se sucede nos meios acadêmicos não apenas nacionais, ou posturas adulatórias e paternalistas sobre a produção de mulheres, negros, homossexuais, latinos, orientais, etc.” (TRIZOLI, 2018, p. 28-29).

Compreender melhor a recepção no Brasil de autoras da historiografia feminista internacional da arte ainda não traduzidas no país é crucial nesse momento de estabelecimento e institucionalização das perspectivas feministas em arte no campo acadêmico, em particular, e social como um todo, uma vez que permite, entre outras coisas, prefigurar ideias, conceitos e autoras estrangeiras de preferência entre autoras nacionais, como Tvadovskas, Barros e Trizoli, aqui brevemente apresentadas, bem como seus modos de apropriação, adaptação e/ou transformação desses sistemas de ideias e conceitos, além de reunir argumentos fortes para que se pleiteie a publicação de um conjunto expressivo de autoras

dessa historiografia internacional em língua portuguesa, o que, sem dúvida, muito contribuiria para o aprofundamento dos estudos feministas locais sobre arte.

¹ No ano seguinte, outra tradução desse artigo foi publicada. Cf. NOCHLIN, 2017.

² Nesta antologia se encontram artigos e partes de livros de Linda Nochlin, Griselda Pollock, Whitney Chadwick, entre outras historiadoras feministas da arte.

³ Cita ainda outro texto de Pollock, *Modernidad y espacios de feminidad* (parte de *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*), p. 58-59

Sobre a autora: Professora Associada do PPGAV e do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. É vice-diretora do Instituto de Artes, onde conduz a pesquisa *Historiografia feminista da arte: tendências e impasses*.

Referências:

BARROS, Roberta. *Elogio ao toque, ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.

NOCHLIN, Linda. *Por que não existiram grandes artistas mulheres?* Trad. Julia Pereira Lima. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (orgs). *Histórias da sexualidade: antologia*. São Paulo: MASP, 2017. p. 16-37.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Trad. Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em: 20 jun 2020

NOCHLIN, Linda. *Women artists: The Linda Nochlin Reader*. Londres: Thames and Hudson, 2015.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: women, art and ideology*. New York: Pantheon Books, 1981.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs). *Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: MASP, 2019.

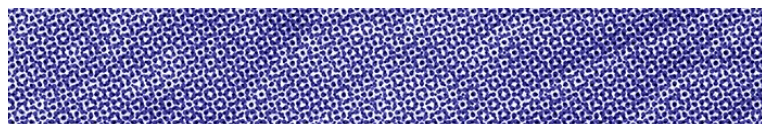
PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (orgs). *Histórias da sexualidade: antologia*. São Paulo: MASP, 2017.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London and New York: Routledge, 1988.

TRIZOLI, Talita. *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo, 2018. (Tese de Doutorado)

TVADOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

VERGINE, Lea. *L'Altra metà dell'avanguardia 1910-1940*. Pittatrici e scultrici nei movimenti dele avanguardie storiche. Milano: Il Saggiatore, 2005.



A MASCARADA COMO POSSIBILIDADE DE SUBVERSÃO: AS ARTISTAS REGINA VATER E ANNA BELLA GEIGER SE DISFARÇAM

THE MASKED AS A POSSIBILITY OF SUBVERSION:
ARTISTS REGINA VATER AND ANNA BELLA GEIGER DISGUISE THEMSELVES

Resumo: Leitura sociocultural das fotoperformances *Tina América* (1975), de Regina Vater (1943), e *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1976/1977), de Anna Bella Geiger (1933), a partir da pesquisa bibliográfica, documental e imagética, tendo o “gênero” enquanto principal categoria analítica. Nessas obras, Vater e Geiger utilizaram a estratégia da “mascarada”, o disfarce, aliada à imitação dos gestos e à maquiagem (no caso de Vater), em uma estratégia para desestabilizar o gênero, já que as diferentes imagens de feminilidade, e, no caso de Geiger, da imagem idealizada do indígena (da mulher), convertem-se em uma máscara que pode levar-se ou abandonar-se. Essas obras revelam “inquietudes feministas” comuns ao movimento feminista brasileiro e à “arte feminista” de Estados Unidos e Europa dos anos de 1970.

Palavras-chave: Fotoperformances; Regina Vater; Anna Bella Geiger; “Inquietudes feministas”; “Mascarada”.

Abstract: Sociocultural reading of *Tina America* photo-performances (1975) by Regina Vater (1943) and *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1976/1977) by Anna Bella Geiger (1933), from the bibliographic, documentary, imagery and “gender” research as the main analytical category. In these works Vater and Geiger used the strategy of the “masked”, the disguise, allied to the imitation of gestures and makeup (in Vater’s case), in a strategy to destabilize the genre since the different images of femininity, and in Geiger’s case of the idealized image of the indigenous (of women), they become a mask that can be taken or abandoned. These works reveal “feminist concerns” common to the Brazilian feminist movement and the “feminist art” of the United States and Europe of the 1970s.

Keywords: Photo-performances, Regina Vater, Anna Bella Geiger; “Feminist unrest”; “masked”.

No Brasil, desde final dos anos de 1960 e ao longo da década de 1970, momento em que surge a segunda onda do movimento feminista brasileiro, as teorias e análises feministas vêm interferindo em

diversas áreas do conhecimento. Contudo, no campo das artes visuais esses estudos ainda são incipientes. Esta comunicação é produto da tese de doutorado *Artistas mujeres durante la dictadura militar en*

Brasil (1964-1979): el cuerpo de las mujeres, el de las artistas, y el de los espectadores en el arte de índole crítico y politizado, defendida na Universidade do País Vasco/Espanha em 2016, sob orientação da doutora Lourdes Méndez, a qual investigou as possíveis influências da segunda onda do movimento feminista brasileiro na produção visual de duas artistas representativas da arte brasileira de índole crítica e politizada do período: Regina Vater (1943, RJ) e Anna Bella Geiger (1933, RJ). Também analisou se essas artistas estavam fazendo quase o mesmo que artistas feministas e/ou orientadas por um *ethos* feminista dos Estados Unidos e países da Europa ocidental. O objeto de estudo foram as obras *Tina América* (1975), de Regina Vater, e *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1976/1977), de Anna Bella Geiger. Partiu-se do pressuposto de que, mesmo não tendo existido no Brasil uma “arte feminista” nos anos de 1960 e 1970, é possível identificar “inquietações feministas” nas obras em estudo, o que é evidenciado pela temática, estratégia e linguagem empregada pelas artistas.

Para desenvolver o estudo, utilizou-se a pesquisa bibliográfica, documental, imagética e audiovisual. Como perspectiva de análise contextual, partiu-se de como Bourdieu (1977) compreende a estrutura e o funcionamento do que denomina “campo da produção artística”, e incorporaram-se as variáveis de sexo/

gênero a seu enfoque seguindo a Méndez (2003). Tomou-se como referência o conceito de gênero enquanto categoria analítica, proposto por Scott (1986), posto em relação à classe social e raça/etnicidade. Outros aspectos-chaves que orientaram em nível teórico foram as teorias feministas desenvolvidas desde a história da arte e os debates em torno do corpo em um período concreto da “arte feminista”.

O contexto sociopolítico em que se situam essas obras configura-se como o período “mais duro” da ditadura militar no Brasil, com a promulgação em 1968 do Ato Institucional Número 5, e abrange o início do processo de “abertura política” do país, em 1979. Durante esses anos, ainda que a contracultura brasileira contribuísse para que, especialmente, os jovens de classe média/média alta mudassem certos comportamentos relacionados com a sexualidade, somente a partir do surgimento da segunda onda do movimento feminista brasileiro é que tem início a luta para superar as desigualdades entre homens e mulheres. As feministas intervíram em diversos setores da sociedade brasileira da época, inclusive no cinema e teatro, porém não nas artes visuais. No campo da arte visual, esse foi o período em que surgiu uma arte de vanguarda, que propõe uma nova relação entre arte e política, e novas poéticas que consideram a importância da cultura de massa, dos avanços tecnológicos e da

inserção da arte na vida cotidiana dos grandes centros urbanos do país. Foi a partir do corpo, lugar/território por excelência, onde se inscreve a opressão das mulheres, que Regina Vater e Anna Bella Geiger abordaram temáticas relacionadas à vida das mulheres brasileiras de forma crítica.

Nos anos setenta, Regina Vater e Anna Bella Geiger, depois de um período em Nova York, quando já existia a “arte feminista”, voltam ao Brasil (Rio de Janeiro) e, influenciadas pelas tendências conceitualistas em voga, tomam o seu próprio corpo para realizar ações performativas especialmente concebidas para desenvolver-se diante da câmera fotográfica. A fotoperformance, por ser uma linguagem que estava começando a tomar forma no Brasil, não estando, portanto, sobrecarregada pelos ditames da história da arte e da técnica, possibilitou uma maior liberdade por parte das artistas para proporem suas “inquietudes feministas”. Com relação ao reconhecimento por parte das artistas de influências da segunda onda do movimento feminista brasileiro e/ou da “arte feminista” em suas produções artísticas dos anos setenta, apenas identificou-se que, no período, Vater se autodenominava como uma “feminista suave”, segundo Trizoli (2011).

Tina América (1975) – figura 1, trata-se de um álbum de casamento com doze fotografias em branco e preto resultantes de ações performáticas

de Regina Vater diante da câmera fotográfica. Vater utiliza o disfarce (roupas e acessórios), além da maquiagem e a imitação dos gestos, para assumir distintas identidades tendo como referência uma reportagem publicada na revista *Veja* (1975) sobre a classe média feminina brasileira. Para interpretar os diferentes estereótipos femininos de mulheres brancas e de classe média, apresentados na reportagem, Vater se disfarça utilizando-se, para isso, de recursos como roupas, acessórios, maquiagem e penteados. Adota distintas identidades, da mulher jovem até a madura; da dona de casa à profissional, e inclusive da guerrilheira à mulher fatal. As expressões e gestos que utilizou buscam caracterizar esses estereótipos femininos, desde a mulher ingênua até a resignada, e passando pela sedutora à descarada. As fotografias foram realizadas por Maria da Graça Lopes Rodrigues (fotógrafa e companheira de Vater em um grupo de psicanálise), em uma única seção de fotos, na casa da artista. Nessa transformação incessante de seu rosto, Vater deseja acerca-se ao tema da construção da feminilidade daqueles anos para ironizar sobre os papéis femininos da mulher branca e de classe média difundidos na reportagem.



Regina Vater. *Tina América* (detalhe), 1975. Álbum com fotos em P&B. Fotografia: Maria da Graça Lopes Rodrigues. Fonte: Trizoli, 2011, p. 139

As fotos, resultantes da ação

performática de Regina Vater, com um enquadramento que remete às fotos tamanho documento, foram colocadas em um álbum de casamento. Nesse álbum, a artista organizou as imagens de forma aleatória, em que cada fotografia é centralizada em uma única página. Assim, ao passar as folhas, se transmite a impressão de surpresa e curiosidade com respeito a essa única mulher que se transforma a cada página, reconstruindo desse modo, em cada uma delas, uma nova mulher, sem afirmar jamais uma única identidade. Portanto, nessa obra, a artista põe de manifesto o caráter arbitrário e estereotipado da construção da identidade feminina no Brasil dos anos setenta, desde sua própria condição de mulher branca e de classe média, vindo inclusive a subverter a função tradicional do álbum de casamento (local em que estão dispostas suas fotoperformances).

Em *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1976/1977), Anna Bella Geiger se apropria de nove cartões postais que correspondem ao estereótipo

de indígenas do Amazonas e de Mato Grosso realizando atividades cotidianas, os quais na época eram publicados e vendidos em lugares públicos, principalmente nas cidades turísticas como símbolos de um Brasil puro. Segundo Navas (2007), tratava-se de imagens de mulheres e crianças bororos, uaicás e outros povos indígenas, fotografadas em seus ambientes naturais. Esses nove postais, apropriados por Geiger, alguns coloridos e outros em preto e branco, correspondem ao estereótipo do indígena realizando atividades presumidamente cotidianas: preparando alimentos, segurando arcos e flechas, dançando em seus rituais, no bosque ou diante das suas ocas. Cada um desses postais se une a um outro que é resultado da ação performática da artista e suas colaboradoras (amigas e filhas) diante da câmera fotográfica, em que elas utilizam o disfarce (roupas e acessórios), além de imitar as expressões e gestos dos indígenas nos cartões postais. As ações foram realizadas no Rio de Janeiro (a maioria na própria casa da artista), e registradas por Luiz Carlos Velho. Algumas fotografias são coloridas e outras em branco e preto igual ao seu referente (os cartões postais). No primeiro trabalho dessa série, publicado na revista *Navilouca* em 1976 – figura 2, o indígena e a artista tencionam o arco e apontam uma flecha para cima. A imitação dos gestos do homem indígena do postal, por parte de Geiger, ao evidenciar

uma aparente obediência, pode ser lida como equiparação da mulher (a artista) e dos indígenas como excluídos sociais. Contudo, se a imagem do indígena corresponde ao que se espera dele, a imagem da mulher se desvia do modelo esperado e recupera o arquétipo da deusa grega Ártemis, mulher caçadora, aquela que “sai a caçar”.



Anna Bella Geiger. *Brasil Nativo/Brasil Alienígena* (detalhe), 1976. Dois postais. 10 x 10 cm (cada)
Fotografia: Luiz Carlos Velho. Fonte: Navas, 2007, p. 46

Em outro postal da série, no lugar de reconhecer seu rosto aparentemente feliz no espelho que ganhou dos conquistadores, Geiger observa, como Narciso, sua imagem no pequeno lago. Ainda em outro, em vez de estar amassando grãos com um pilão, posa com uma bolsa de compras do mercado mais próximo. Segundo Navas (2007), quando, afinal, junto com algumas companheiras, Geiger se fantasia de índia, fica absolutamente claro que ela não leva o menor jeito para o primitivismo, tendo inclusive atrás dos postais: “[...] com o meu despreparo como homem primitivo”. Portanto, em *Brasil*

nativo/Brasil alienígena, a busca de Geiger pela identificação nostálgica com o indígena, a mulher indígena, é apenas aparente. Na realidade, a obra se trata de uma operação crítica carregada de ironia que permite à artista, uma mulher branca e de classe média, desestabilizar um dos mitos da identidade nacional brasileira: o criado e transmitido através da imagem idealizada do indígena, chegando inclusive a parodiar postais em que o protagonista é um homem indígena, assumindo seu papel.

Ainda que Regina Vater e Anna Bella Geiger não tenham realizado de forma tão frequente foterperformances tal como fez a artista estadunidense Cindy Sherman, Vater em *Tina América* e Geiger em *Brasil nativo/Brasil alienígena* partem da mesma intencionalidade explicitada em *Untiled Film Stills* (1977-1980) de Sherman, ou seja, utilizam a ideia psicanalítica da feminilidade como “mascarada” – como representação do desejo masculino de fixar a mulher em uma identidade estável e estabilizadora conforme argumenta Jiménez (1995). Para tanto, adotaram distintas identidades (disfarçando-se e imitando expressões/gestos) e as registram mediante a fotografia. Sherman, em *Stills cinematográficos* sem título, utiliza a estratégia da “mascarada” para apreender os estereótipos femininos produzidos pelo cinema de Hollywood dos anos de 1950 e 1960, assumindo diferentes identidades e ao mesmo

tempo negando, conforme destaca Trigueros (2008), a estabilidade da identidade feminina, ao apresentar a feminilidade como uma construção social, como uma “mascarada”. Já Vater em *Tina América* a utiliza para desvelar a caracterização reducionista do feminino empreendida pelos meios de comunicação da época tendo como referência a reportagem publicada na revista *Veja* (1975), transformando-se em diferentes mulheres brancas e de classe média. Geiger, em *Brasil nativo/Brasil alienígena*, para explicitar um dos principais mitos da “brasilidade”, usa a imagem idealizada do indígena, da mulher indígena. Tanto Vater em *Tina América* quanto Sherman em *Stills cinematográficos* sem título convertem o disfarce (roupas acessórios, maquiagem e cabelo), aliado à imitação de expressões/gestos, em uma estratégia para desestabilizar o gênero, já que as diferentes imagens da feminilidade se tornam uma máscara que pode levar-se ou abandonar-se, conforme argumenta Jiménez (1995). Contudo, Geiger em *Brasil em nativo/Brasil alienígena* dá um passo mais adiante, já que utiliza o disfarce para desestabilizar o gênero

e o estereótipo sobre o indígena. As imagens idealizadas do indígena, da mulher indígena difundidas nos postais brasileiros dos anos setenta como símbolo da identidade nacional, também se tornam uma máscara que pode levar-se ou abandonar-se. Ainda que nas obras analisadas Regina Vater e Anna Bella Geiger não remetam claramente a uma militância feminista, seus trabalhos expressam uma “fala feminina” crítica. Ambas as artistas tomaram o próprio corpo para realizar ações performativas diante da câmera fotográfica no mesmo período em que a expressão “nosso corpo nos pertence” se converteu em *slogan* de vários grupos feministas no Brasil, conforme destaca Pinto (2003), e em que as discussões em torno do caráter arbitrário e estereotipado em relação à construção da feminilidade, sobretudo da mulher branca, começam a ser problematizadas pelo feminismo brasileiro daqueles anos. Por fim, salienta-se que outras obras produzidas por Vater e Geiger no período apresentam “inquietações feministas” que precisam ser desveladas.

Sobre a autora: Artista Visual, professora e educadora. Doutora em Cultura e Sociedade pela UPV/EHU, Espanha, 2016; Mestra em Educação, UFPR/PR, 1999; Desenho e Plástica, UFSM/RS, 1988; Professora de Artes no IFRS – Campus Sertão, desde 2010.

Referências:

BOURDIEU, Pierre. *Outline of a theory of practice*. Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

BREITLING, Gisela. Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina. In: ECKER, Gisela (ed). *Estética feminista*. Barcelona: Icaria, 1986. p. 213-230.

JÍMENEZ, Marina Núñez. Feminidad y mascarada. *Arte, Individuo y Sociedad*, n. 7. p. 53-59, Madrid: Universidad Complutense, 1995.

MÉNDEZ, Lourdes. *Cuerpos sexuados y ficciones identitárias: ideologias sexuales, desconstruções feministas y artes visuales*. Sevilha: IAM, 2003.

NAVAS, Adolfo Montejo (Org.). *Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007. p. 43-54.

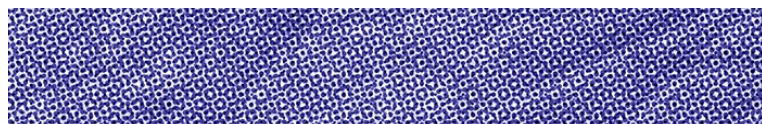
PINTO, Céli Regina Jardim. *Uma história concisa do feminismo no Brasil*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

SCOTT, Joan El género: una categoría útil para el análisis histórico, In: AMELANG, J.S.; NASH, M. (Eds.). *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, Valencia: Alfons el Magnanim, 1986. p. 23-56.

TRIGUEROS, Maria Teresa Alario. *Arte y feminismo*. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2008.

TRIZOLI, Talita. *Trajetória de Regina Vater: por uma crítica feminista da arte brasileira*. (Dissertação) Mestrado em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011 (inérita).





RESISTÊNCIA, RESILIÊNCIA E FEMINISMO NA OBRA DE JOSELY CARVALHO

RESISTANCE, RESILIENCE AND FEMINISM IN THE WORK OF JOSELY CARVALHO

Resumo: A arte contemporânea tem continuamente provocado e exigido mudanças nos cânones que ainda permanecem na arte, a estimular novas e necessárias reflexões sobre as questões feministas, incluindo o desafio ao privilégio secular da visualidade. Propomos uma reflexão sobre estas questões a partir do estudo da instalação olfativa 'Resiliência', da artista Josely Carvalho, apresentada na exposição Diário de cheiros: Teto de vidro, realizada no MAC|USP, em março de 2018.

Palavras-chaves: Arte contemporânea; Arte olfativa; Feminismo; Instalação

Abstract: Contemporary art has continuously provoked and demanded changes in the canons that still remain in art, stimulating new and necessary reflections on feminist issues, including the challenge to the secular privilege of visuality. We propose a reflection on these issues from the study of the olfactory installation Resilience, by the artist Josely Carvalho, presented in the exhibition Diário de smiros: Glass ceiling, held at MAC | USP, in March 2018.

Keywords: Contemporary art; Olfactory art; Feminism; Installation



Josely Carvalho e escultura de vidro com o cheiro Barricada. Fotografia: João Caldas. Arquivo Josely Carvalho.

Josely Carvalho (1942) é uma artista multimídia, natural de São Paulo, que vive e trabalha em Nova York,

mantendo ateliê também no Rio de Janeiro. Seu trabalho é o resultado da pesquisa e da reflexão pautadas sobre as questões relativas ao corpo, ao abrigo, ao exílio, à violência das guerras, ao meio ambiente e também àquelas relacionadas ao feminismo. O ativismo político e feminista da artista nos remete à década de 1970. Seu trabalho sempre foi e é uma forma de resistência. A artista, que lê o todo de seu trabalho em forma de diários, intitulou as obras de Diário de Imagens. Essas obras formam

capítulos ou livros, narrativas do cotidiano impregnadas de questões que transitam entre o individual e o coletivo. Destacamos, por exemplo, a série Na forma da mulher (1970-86), em que, focada em desenvolver projetos artísticos coletivos, abordou questões como estupro, gravidez e aborto. Obras desta série participaram da mostra Mulheres radicais: arte latino-americana, 1965-1980 nos EUA e em São Paulo, em 2018. Citamos ainda o Conexus/Connections Project (1986), que desenvolveu junto com Sabra Moore e que reuniu 150 artistas brasileiras e norte-americanas num livro de artista criado a partir de temas como Corpo, Meio ambiente, Guerra e Morte. Em 1990, a obra Meu corpo é o meu país tocou em aspectos sobre pertencimento, abrigo e desamparo, que afetam a todos nós.

Em meados de 2000, trazendo à tona memórias que sempre estiveram por perto, a artista abriu o Diário de Cheiros, com a obra Nidus Vitreo, instalação interativa em que ela recriou o ninho, eterno abrigo, por meio de galhos feitos de resina acrílica e criou pela primeira vez um cheiro, o do ninho¹, que exalava da escultura por meio de dispersores. Outras obras como a instalação Estilhaços, de 2015, incorporam cheiros originais, que se tornaram elementos constituintes de sua obra plástica.

O que se pretende neste texto é a reflexão sobre os sentidos e os

significados, em especial, da instalação Resiliência apresentada em sua exposição Diário de cheiros: Teto de vidro, realizada no MAC/USP, em março de 2018. A mostra proporcionou ao público uma experiência artística/olfativa – permeada de sutilezas e nuances entre cheiros de bombas de dispersão e outros reconfortantes –, cacos de vidro e estilhaços que nos remetem a questões relacionadas aos conflitos sociais, políticos e àquelas profundamente relacionadas à mulher. A mostra reuniu três instalações trabalhando como conceito geral as barreiras invisíveis que nos limitam, nos colocam à margem, impedindo-nos de avançar e adentrar em territórios marcadamente, ainda, masculinos – por isso o título Teto de vidro, barreiras que existem apesar de transparentes.



Instalação Resiliência na mostra Diário de cheiros: Teto de vidro, no MAC USP, 2018. Fotografia: João Caldas. Arquivo Josely Carvalho.

A instalação Resiliência reúne esculturas de vidro transparentes (as Ânforas) que contêm seis cheiros criados pela artista. São eles: Anóxia (ausência de oxigênio no ar), Pimenta, Poeira, Barricada, Lacrimae (lágrima em

latim) – que tiveram como referência aqueles que foram sentidos pelas ruas do Rio de Janeiro, por ocasião das manifestações contra o aumento das passagens de ônibus, em 2013 –, e Dama da Noite, o elemento feminino. A Dama da noite sugere a fragilidade da flor e a força inebriante de seu cheiro e representa também a pausa necessária para retomarmos o ar, além de ser a nota de esperança em meio ao mundo de violências em que vivemos. Não é à toa que, para a artista, esses seis cheiros reunidos representam o da Resiliência. Faz parte da instalação a escultura que recebeu o nome da socióloga e vereadora carioca Marielle Franco. Essa obra foi feita a partir de estilhaços de vidros que restaram pelas ruas da cidade após os conflitos anteriormente citados, que foram recolhidos pela artista.

O processo criativo e a trajetória

artística de Josely Carvalho incorporaram na forma site-specific o seu discurso e nela encontraram a situação ideal para a realização de muitas de suas obras. O espaço onde a instalação acontece é essencial para que haja complementaridade entre as peças e para que as alianças necessárias entre elas se estabeleçam, proporcionando uma conexão e um envolvimento dela com o público. Na instalação Resiliência, a artista criou um espaço e um significado uníssonos onde o protagonismo é a potência feminina interagindo com objetos, sujeitos, sentidos.

Os cheiros, elementos essenciais na narrativa da artista, fazem parte da instalação como obra, não isolada, mas enquanto conjunto. Para o espectador, esse é um elemento novo, causador de estranhamento. Rosalind Krauss afirmou em suas pesquisas que “O novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado” (KRAUSS, 1979, p.129). Nesse sentido é possível perceber que, na instalação, o espectador busca em sua memória formas semelhantes nas ânforas de vidro, esculturas transparentes que contêm as nanocápsulas impregnadas dos cheiros, por exemplo. Na tentativa de identificar a forma de cada uma delas, há um certo conforto. Ainda será possível relacioná-las a algo que já se tenha visto. O desconforto poderá surgir pelo inevitável e incontrolável impacto provocado pelos cheiros que irão penetrar pelo nariz. Fora da visualidade, a partir de então, a experiência é abstrata, impalpável e particular. Algo novo, completamente novo, se apresenta.

Os cheiros são moléculas voláteis que flutuam no ar e, detectadas pelo nariz, são transmitidas ao cérebro, onde são processadas as informações olfativas. Estudos recentes² trouxeram à luz novas informações importantes, tanto sobre a estrutura do sistema olfativo como sobre as influências que exercem sobre ele o ambiente que nos cerca, em cada um de nós, de uma forma individualizada. Para o prof. Fábio

Papes, do Instituto de Biologia da Unicamp:

Se os sentidos são distintos para cada pessoa, não somente porque suas fisiologias são diferentes, mas também porque a própria construção celular de seus órgãos dos sentidos não é igual, então devemos encarar cada ser humano como único do ponto de vista sensorial (GUIMARÃES, 2017, p. 51).

O que importa para nós aqui

é lembrarmos que há uma individualidade sensorial: um determinado cheiro pode ser considerado de maneiras diferentes por diferentes pessoas, provocando diversas reações.

A instalação Resiliência cria um espaço olfativo/visual. O espaço olfativo provoca o perder-se em pensamentos, em memórias e sensações, desfocando a atenção do mundo real visível para um mundo imaterial, que armazenou imagens, impressões e sensações. Reside aí, possivelmente, o desconforto do acontecimento inesperado que pode ser provocado por uma obra de arte olfativa, na verdade, multissensorial. Podemos fechar os olhos diante da experiência e, ainda, haverá uma imagem residual. Podemos tampar nosso nariz, mas ainda, as imagens e sensações acessadas persistem.

A arte nos requisita tempo, percepção.

O tempo que hoje parece tão difícil de se ter para dar. Em nosso cotidiano tensionado pela sua falta, pela saturação de imagens, pelos cheiros das ruas e cidades, pelos apelos do consumismo, em que a dispersão nos impede de assimilar e observar com atenção o mundo a nossa volta, até que ponto a arte nos possibilita recuperar a noção de um tempo possível, como também a nossa capacidade de observar, de refletir, de pensar, de perceber e de resgatar nossa capacidade sensível, nossos sentidos e reaprender a usá-los? A filósofa e historiadora Susan Buck-Morss, discorrendo sobre sinestesia, percepção e experiência, afirmou que, em uma "... situação de 'crise na percepção', a questão já não é educar o ouvido rude para ouvir música, mas devolver a audição. Já não se trata de treinar o olho para ver a beleza, mas de restabelecer a 'perceptibilidade'" (BUCK-MORSS, 2012, p. 169).

A instalação Resiliência expõe o

pensamento e o olhar particular da artista sobre questões como conflitos sociais, o feminino em sua potência, a violência contra a mulher e o feminicídio e, na soma de tudo, seu olhar sobre a resiliência, a capacidade humana de lidar com as crises e superá-las. Lembro aqui da escultura de vidro que tem dentro de si uma imagem que nos remete àquela de um cordão umbilical, onde repousa e exala o cheiro da flor dama da noite.

O que pretendemos é também propor uma reflexão sobre até que ponto a crítica da arte contemporânea e nós como público estamos sendo capazes de refletir e acolher a expansão dos sentidos no campo da criação artística. Parece-nos que o olfato ainda é um obstáculo a se vencer, já que a expansão cada vez maior dos materiais utilizados pelos artistas atualmente é um fato quase totalmente incorporado. Também pretendemos estimular a reflexão sobre questões caras de nosso tempo relacionadas com o campo da arte: as ameaças aos direitos da mulher e a violência que nos atinge.

A arte é um espaço expandido onde a resistência acontece. Em tempos que o individualismo e os mundos virtuais imperam, não perder de vista a noção do que de fato existe no mundo real parece-nos ser uma tarefa imprescindível. Nesses tempos de crise, não é apenas o sentido da visão que está sendo requisitado pela arte. A visibilidade nas artes plásticas durante muitos séculos foi privilegiada, se comparada aos outros sentidos. Mesmo tendo sido impactada, em meados do século XIX pelo Impressionismo, por exemplo (CRARY, 2004, p. 67-93). Transbordar os limites e romper padrões foi sempre o trabalho do moderno e do contemporâneo.

Neste campo, Josely Carvalho, uma das poucas artistas no Brasil e fora dele que cria cheiros que potencializam a sua obra, nos propõe a atenção aos sentidos, retomando-os como requisitos indispensáveis para acessar o mais potente de nós mesmos, a nossa sensibilidade, como, também, o despertar de nossa percepção amortecida. A instalação Resiliência dá visibilidade ao que não se deve esquecer, reafirma que o campo da arte é, além de espaço de propostas estéticas, um lugar de resistência, de reflexão, de debate. Um espaço com potência transformadora.

¹ A artista desenvolve os cheiros em parceria com a Givaudan do Brasil.

² A pesquisa envolveu 17 pesquisadores de quatro laboratórios especializados no estudo da olfação, em três países. São eles: no Brasil, o Laboratório de Genômica e Expressão (LGE) do Instituto de Biologia (IB), Unicamp, cuja equipe é coordenada pelo professor Fábio Papes; nos Estados Unidos, a Universidade de Duke e o Monell Chemical Senses Center; e, no Reino Unido, o Wellcome Trust Sanger Institute, sendo neles as pesquisas coordenadas pelo professor Darren Logan. O resultado do trabalho foi publicado na Revista eLife, em 2017.

Sobre a autora: Laura Abreu é historiadora da arte e foi curadora do Museu Nacional de Belas Artes | MNBA RJ. Das exposições de Josely Carvalho foi curadora da mostra Diário de Cheiros: Nidus vitreo no MNBA/RJ, em 2010, e Teto de vidro no MAC/USP, em 2018.

Referências:

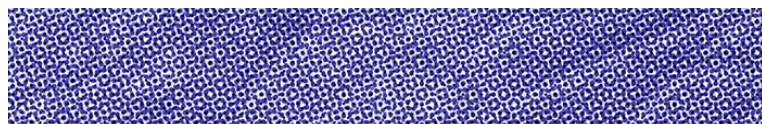
BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma consideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: CAPISTRANO, Tadeu (org.). *Benjamin e a obra de arte. Técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no final do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2004.

GUIMARÃES, Maria. Variações do olfato. *Revista Pesquisa Fapesp*, São Paulo, ed. 255, mai. 2017. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/2017/05/23/variacoes-do-olfato/>. Acesso em: 03 dez. 2019.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado, 1979. *Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, PUC-Rio, 1984, p.129 - 137. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf. Acesso em: 03 dez 2019.





ACTIVAR DESDE EL CUERPO: CONSTELACIONES FEMINISTAS DE ESCRITURAS Y PERFORMANCES¹

OPERATING FROM THE BODY: FEMINIST CONSTELLATIONS OF WRITINGS AND PERFORMANCES

Resumen: Este artículo recupera las experiencias literarias y visuales de cuatro protagonistas del campo artístico latinoamericano del siglo XX, Ana Cristina César, Lenora de Barros, Pola Weiss y Tununa Mercado, para establecer vínculos entre escritura e imagen donde los cuerpos impulsan un feminismo artístico y activo. Nos enfocaremos en sus prácticas culturales en tanto presentan intereses poéticos compartidos. Estas observaciones permitirán establecer zonas de contacto donde lo corporal funciona como materialidad básica. Se integrarán aspectos teóricos del feminismo artístico contemporáneo (Giunta), de la perspectiva de género (Richard) y del concepto de “intervenciones feministas” (Pollock) en el análisis de las obras.

Palabras clave: Cuerpo; Escritura; Feminismo; Prácticas artísticas.

Abstract: This article revisits the literary and visual experiences developed by four key figures of the Latin American artistic field in the 20th century (Ana Cristina César, Lenora de Barros, Pola Weiss, and Tununa Mercado) with the aim of drawing links between writing and image, in which bodies leveraged an active and artistic feminism. We will focus on cultural practices of the above artists as they feature shared poetic interests. Our observations will help establish common ground where the corporeal operates as basis materiality. For the analysis of the works, we will integrate theoretical aspects of contemporary artistic feminism (Giunta), gender perspective (Richard), and the concept of “feminist interventions” (Pollock).

Keywords: Body; Writing; Feminism; Artistic practices.

Las tensiones productivas entre las escrituras y las expresiones visuales son relevantes para pensar las prácticas culturales. En esa operatoria, el cuerpo ha ocupado un lugar privilegiado y protagónico. Desde lo corporal se escribe, se produce, se actúa, se interpela el entorno cotidiano. Consideraremos algunos proyectos

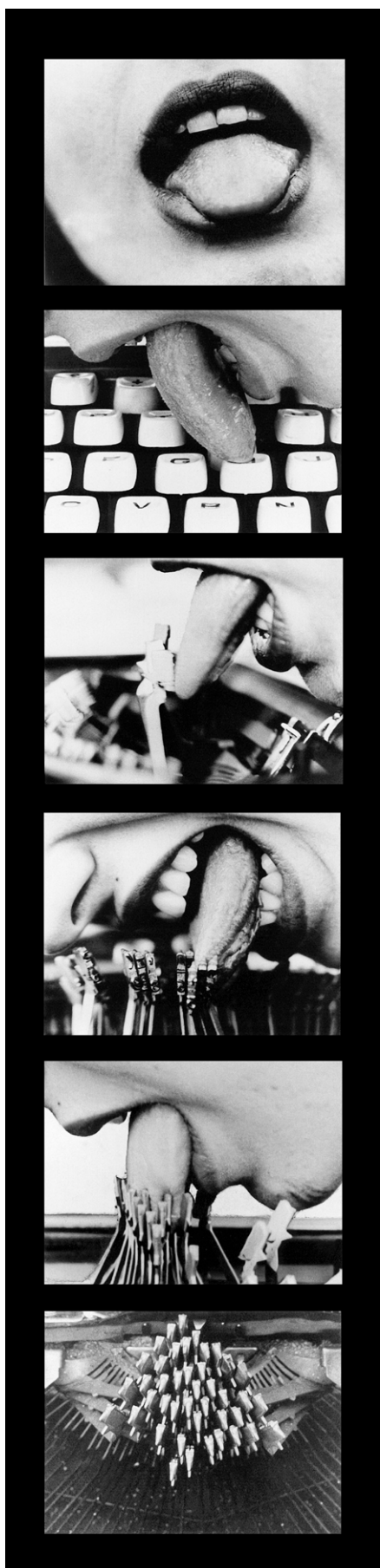
que se inscriben en los años setenta y ochenta del siglo XX. En Brasil, en 1979, la poeta Ana Cristina César (1952–1983) publicó en la revista *Almanaque 10*, de Río de Janeiro, un artículo sobre la relación entre literatura y mujeres. Ana C. construyó una narrativa que impugnaba el lenguaje académico al instaurar el género epistolar como

fuente de la creación poética. El texto fusiona teoría literaria y trabajo poético, rasgo definido como "método documental" en el cual la acción se convierte en lenguaje performático. La autora cuestiona la delicadeza femenina en la escritura porque refuerza "la idea de buscar una poesía femenina" que en definitiva "es una idea de los hombres, la manifestación, en algunos críticos, de un complejo de superioridad masculino" (CÉSAR, 2013, p. 85). Ante un panorama cambiante donde "la militancia instrumenta con furia una pirueta circense, una dialéctica del conflicto, una errata diabólica" la autora advierte la emergencia de una nueva poética (de la cual ella misma también forma parte) donde la mujer "escupe a los cuatro vientos que ayer se masturbó en la cama y es desafiante, chispeante, perniabierta" (2013, p. 90). De esta manera Ana C. promueve un paradigma feminista que rebate las nociones preconcebidas acerca de la escritura de las mujeres.

En ese mismo año, Lenora de Barros (1953) realiza *Poema*, una obra que se despliega en una serie de secuencias donde la artista arrastra su lengua sobre el teclado de una máquina de escribir. *Poema* se compone de fotogramas que narran el encuentro entre su propia lengua y las teclas, donde a partir del estrecho contacto experimenta el pellizco de los brazos metálicos (Figura 1). Tadeu Chiarelli señala "a compressão extrema

da sensualidade, ou do caráter francamente sexual da língua penetrando o cóncavo da máquina, excitando as letras" (CHIARELLI, 2011, p. 129) presente en la acción de Lenora. El poema es forjado desde el encuentro sexualizado que atraviesa dos planos de la existencia cotidiana, el corporal y el herramental. Así se configura una unidad entre movimientos, sensaciones, sensibilidades, tacto, gusto y la producción visual. *Poema* sugiere rasgos compartidos con el vocabulario de Ana C. Por un lado ambas artistas sostienen un modo de enunciación (verbal y visual) rupturista, por otro se evidencia en sus obras la presencia de materiales cotidianos, vulgares o prosaicos.

Exiliada política en México a raíz de la dictadura cívico-militar en Argentina, Tununa Mercado (1939) desarrolló una extensa labor literaria. Su escritura se ha identificado con un impacto sensorial con el que relata mundos íntimos que exploran diferentes percepciones a partir del cuerpo. En *Antieros* de 1987 la autora narra las vivencias frecuentes en el interior de una vivienda, recorre las habitaciones, describe el olor de las verduras al cocinar, los aceites, acaricia las texturas de los terciopelos que integran el mobiliario y repara en la brisa que circula. En *Canon de alcoba* de 1988, reflexiona sobre la sexualidad, los cuerpos y las experiencias hápticas, visuales y sensitivas: "Lo que la escritura dice es un juego imaginario de



Lenora de Barros. *Poema*, 1979. Fotografía: Fabiana de Barros. Cortesía de la artista.

constante búsqueda, desciframiento, diferencia, consumación en arco sin dejar que se apaguen los últimos estallidos del deseo, recomposición, búsqueda, descubrimiento (...) orgasmo, permanencia en la consumación, descenso al agotamiento (...) acción, pasión, la actividad recompensada, el deseo siempre” (MERCADO, 1998, p. 149). En 1980 en Ciudad de México, Tununa Mercado redactó un texto para el catálogo que acompañaba la presentación de la videasta Pola Weiss (1947–1990) en la Plaza Reforma, en cuya fragmento final señala:

Mujer disparada al espacio por pura obstinación creadora, Pola Weiss es un ejemplo de la arrolladora fuerza de la mujer en libertad. Subvierte lo que toca, transgrede lo que roza porque en su desnudez de venusina -ella no es terrícola- abandonada a su último recurso, el de ser artista, se aleja de un arte concebido en y para los escenarios del poder (MERCADO, s/f).

La Venusina Renace y Reforma de Pola Weiss fue una *performance* donde la artista colocó espejos en la calle con espacios libres para que la gente pudiese deambular entre ellos. Vestida con una túnica blanca y prendas de baile, transitaba el sitio con pasos de danza entre los asistentes. La escritura de Mercado resalta el vigor

y la potencia de Weiss, quien llevaba siempre consigo una cámara filmadora para registrar y registrarse (Figura 2). Estas búsquedas en el ámbito visual poseen un denominador común, la teatralidad, la liminalidad y el aspecto procesual de la obra. Ileana Diéguez Caballero (2014) desarrolla el concepto de liminalidad y lo describe como la emergencia de un modo creativo que hace posible habitar el mundo de manera poética. Lo liminal deviene en desplazamiento, es desterritorializado, transitorio y supone un canal de pasaje de un estado a otro, tal como sucede con la *Venusina*. El cuerpo de Pola Weiss se desmarca de la norma y de las convenciones, interactúa con el público a los fines de expandir el alcance estético y poético de sus acciones.

Proponemos recuperar estas experiencias literarias y visuales a los fines de establecer una serie de vínculos entre escritura y visualidad, la palabra y la carne, el texto y la materia, a la luz de determinados enfoques teóricos. Una serie de interacciones habilitan estas prácticas hacia una doble lectura: la del diálogo entre escritoras y artistas visuales, y la que subraya la relación entre imagen, sensorialidad y política, anunciando búsquedas que caracterizarán los feminismos artísticos posteriores. A partir de las reflexiones de Andrea Giunta sobre el feminismo artístico y su referencia al impulso político y revolucionario de los años sesenta y setenta, observamos el modo en que



Folleto de *La Venusina Renace y Reforma*, 1980. Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, México DF. Fuente: Fondo Pola Weiss, Centro de Archivo y Documentación Arkheia.

las expresiones visuales se inscriben en las poéticas de lo corporal. De acuerdo a Giunta, la politización de las representaciones del cuerpo que surgía en la articulación de arte y feminismo fue decisiva tanto para la politización de los cuerpos en las prácticas contemporáneas como para el análisis

de los discursos que puntualizaron dichas políticas. No obstante en esa coyuntura los vínculos entre arte y feminismo se opacaron a partir de “los discursos acerca del modo correcto de tratar las relaciones entre arte, cultura y sexualidad” (GIUNTA, 2018, p. 82), enunciados correctivos que anularon el desborde, el exceso o la radicalidad. América Latina atravesaba una etapa histórica de dictaduras militares donde la visibilidad del feminismo (como todo pensamiento emancipador) se limitó drásticamente. En el caso de nuestro país, tal como lo señala María Laura Rosa, la violencia de los años setenta “llevó a que las feministas iniciaran un proceso de silenciamiento dentro del país o se fueran al exilio” (ROSA, 2014, p. 47). De ahí la importancia de reconsiderar las manifestaciones visuales y/o literarias que discuten no solo el sitio que en general se le ha destinado a las mujeres en la cultura, sino los lenguajes poéticos convencionales.

El concepto de intervenciones

feministas que formula Griselda Pollock alude a modalidades de enfrentar los discursos circulantes sobre los que se apoyan las significaciones canónicas del arte, y donde se prioriza al sujeto masculino. Estas formas de intervención asumen un reconocimiento de las relaciones de poder y género habituales en el ámbito artístico – sen general bajo el dominio masculino – y la construcción de la diferencia sexual ligada al par

masculino/femenino. En ese contexto una obra feminista es “una práctica en funcionamiento, un laboratorio de crítica y teoría, que interviene en y negocia las condiciones de la producción y, obviamente, del fallo de la diferencia sexual como eje crucial de significado, poder, subjetividad” (POLLOCK, 2010, p. 63). En tercer lugar, las nociones que Nelly Richard plantea desde la perspectiva de género resaltan la noción de cuerpo como una construcción social. El concepto de género “visibiliza teóricamente el corte entre *naturaleza* (cuerpo sexuado) y *cultura* (construcción social de la diferencia sexual) para convertir esta separación en un sitio de intervención conceptual y de transformación política de lo “femenino” que se opone al determinismo biológico” (RICHARD, 2008, p. 95). Podemos concebir al cuerpo en las prácticas artísticas y literarias como un constructo: desde la escritura prosaica, sensible, sexualizada, y la *performance*, desafiante, erotizada.

Estos tres ejes (la inscripción de

los cuerpos en un determinado período histórico y político, la obra como intervención feminista y el género como constructo social) nos permiten adentrarnos en los casos citados, en los cuáles se reconfiguran distintas nociones de lo femenino. En las producciones de 1979 de Ana C. y Lenora de Barros se advierte un énfasis en lo sexual que conlleva a manifestaciones insurrectas en relación

a una tradición cultural que cristalizó la idea de femineidad. La provocación y el desafío al poder tiene resonancias del tropicalismo, el cual impulsó una visión del Brasil anclada en la cultura de masas, la estética de las *favelas*, el ritmo *beat* y el *kitsch* como un modo de resistencia a la opresión de la dictadura. La estrategia cultural que utilizan ambas es explícita, implementan repertorios de palabras e imágenes que tienden a quebrar los códigos instituidos a partir de la exacerbación de lo corporal y la sexualidad. Sobre la construcción del género y en relación a la idea extendida de femineidad, Ana C. afirma que “tal vez lo femenino sea algo más violento. Tal vez tenga más sangre, esté ligado a la tierra” (CÉSAR, 2013, p. 137). Esta visión es correspondida por Lenora de Barros cuando en *Poema* arremete contra un aparato metálico, lo embiste y permite un contacto que es sensual pero agresivo a la vez. Durante 1980 Tununa Mercado y Pola Weiss se encuentran en México y del diálogo colaborativo surge el texto para la *Venusina Renace y Reforma*, donde se trazan contactos literarios y estéticos relacionados con la corporalidad, el movimiento y el dinamismo. La “arrolladora fuerza de una mujer en libertad” que Mercado le adjudica a Pola Weiss es clave para entender un momento cultural e histórico crucial, donde el cuerpo se expresa libremente. Los gestos y acciones de la artista mexicana estimularon procesos físicos y corporales donde lo femenino

va transformándose a partir de su intervención en el espacio e interacción con el público. Los lazos entre palabra e imagen constituyen un campo de significaciones múltiples que pivotan sobre una temática que ocupaba a gran parte de las manifestaciones artísticas de aquella década.

En las artistas y escritoras mencionadas el uso del cuerpo impulsa un feminismo artístico que acopia, potencia e incrementa el sentido político de las experiencias previas. Ante un panorama incierto donde se tendía a neutralizar las proposiciones disruptivas surgieron estas expresiones vitales que, con distintos niveles simbólicos, subrayaron el rol del cuerpo en tanto activador de la conciencia crítica.

Nos referimos, en ese sentido, a constelaciones feministas que lograron articular la palabra escrita, la efervescencia del pensamiento y las imágenes. Constelaciones que, ante el vigor de lo carnal en todas sus dimensiones recrean una red de lecturas que traman nuevos sentidos y sororidades, en una coyuntura histórica significativa para la emergencia de los feminismos.

¹ El presente artículo amplía la investigación “Escrituras corporales. Textos, imágenes y performances”, presentada en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, en 2018.

Sobre la autora: Doctora en Humanidades y Artes y con Posdoctorado por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Profesora Titular de Grado y Posgrado (UNR). Autora de publicaciones sobre cultura visual y feminismo. Curadora de exhibiciones artísticas.

Referencias:

CESAR, Ana Cristina. *El método documental*. Buenos Aires: Manantial, 2013.

CHIARELLI, Tadeu. "Isso não tem graça nenhuma: notas sobre alguns trabalhos de Lenora". En: *Relivro. Lenora de Barros*. Rio de Janeiro: Automática, 129-135, 2011.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. México DF: Paso de Gato, 2014.

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2018.

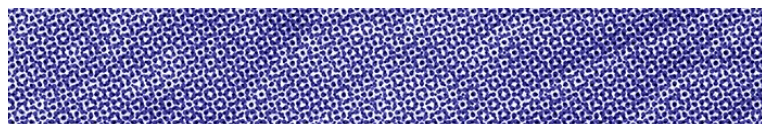
MERCADO, Tununa. *La Venusina Renace y Reforma*. Fondo Pola Weiss, Centro de Archivo y Documentación Arkheia, Museo Universitario de Arte Contemporáneo,

UNAM, México. *Canon de alcoba*. Buenos Aires: Ada Korn Editora, 1998.

POLLOCK, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual. Tiempo, espacio y el archivo*. Madrid: Cátedra, 2010.

RICHARD, Nelly. "Género". En Altamirano, Carlos (director). *Términos Críticos de sociología de la Cultura*. Buenos Aires: Paidós, 95-101, 2008.

ROSA, María Laura. *Legados de libertad. El arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Biblos, 2014.



“MUJER, ARTE Y PERIFERIA”: FEMINISMO Y ARTE CHILENO EN LOS OCHENTA¹

“WOMAN, ART AND PERIPHERY”: FEMINISM AND CHILEAN ART IN THE EIGHTIES

Resumen: En el año 1987, se realizó la exposición “Women, art and periphery” en The Floating Curatorial Gallery, espacio dependiente del proyecto feminista Women in focus (Vancouver, Canadá). Esa muestra contó con la curaduría de Lotty Rosenfeld (1943), Diamela Eltit (1949) y Nelly Richard (1948) y presentó las obras de 13 artistas chilenas. La exposición reunió fotografía, pintura, poesía, video e instalación bajo una lectura feminista inédita para estas obras, las que fueron producidas bajo el contexto de la dictadura cívico-militar chilena (1973-1990). El siguiente texto ingresa en la propuesta curatorial que analizó críticamente el ser mujer, artista y latinoamericana en un circuito metropolitano. Crítica que a la luz de nuestro presente reviste especial importancia.

Palabras clave: Feminismo; Chile; Dictadura; Exposición; Curaduría

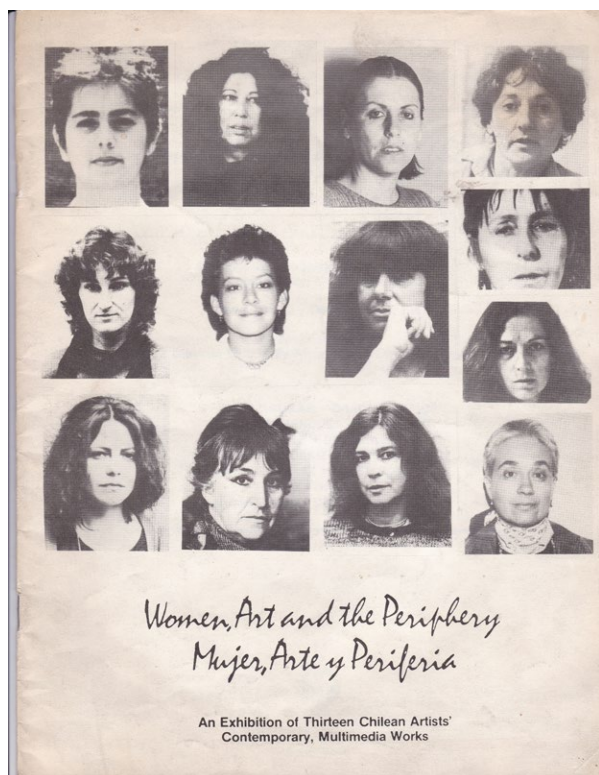
Abstract: In 1987, the exhibition “Women, art and periphery” was held at The Floating Curatorial Gallery, a space dependent on the feminist project Women in Focus (Vancouver, Canada). It was curated by Lotty Rosenfeld (1943), Diamela Eltit (1949) and Nelly Richard (1948), and showed the works of 13 Chilean artists. The exhibition brought together photography, painting, poetry, video and installations under an unprecedented feminist reading for these works, which were produced in the context of the Chilean civic-military dictatorship (1973-1990). The following text delves into the curatorial proposal that critically analyzed being a woman, artist and Latin American in a metropolitan artistic circuit. Critic that in our present is of special importance.

Keywords: Feminism; Chile; Dictatorship; Exhibition; Curating

En el año 1987, se realizó la exposición “Women, art and periphery”²(WAP) en The Floating Curatorial Gallery, dependiente de Women in focus. WIF fue un proyecto fundado en 1974 en Vancouver, Canadá, cuyo objetivo era producir y distribuir videos y películas feministas. En el año 1986 inauguraron su espacio de exhibición,

y en 1987 acogió esta exposición de 13 artistas chilenas bajo la curaduría de Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit y Nelly Richard. La exposición reunió fotografía, pintura, poesía, video e instalación bajo una lectura feminista inédita para obras producidas entre 1976 y 1987.

Las artistas fueron: Gracia Barrios, Carmen Berenguer, Roser Bru, Luz Donoso, Virginia Errázuriz, Paz Errázuriz, Nury González, Helen Hughes, Julia San Martín, Paulina Aguilar y Julia Toro; además de Rosenfeld y Eltit. La curaduría se organizó en torno a dos ejes, el primero se hizo cargo del contexto en el cual habían sido producidas las obras presentadas, es decir, la dictadura cívico militar encabezada por Augusto Pinochet. Eltit, en el catálogo definió este período como “una de las crisis de poder más aguda de la historia del país, después de la rearticulación étnica motivada por la conquista española” (ELTIT, 1987, p. 2). Considerando este escenario de descomposición institucional y del tejido social, el arte elaboró una serie de estrategias críticas para hacer frente al “descampado”.



Portada del catálogo, 1987. Archivo Nelly Richard.

Un año antes de esta exposición, Richard publicó “Márgenes e instituciones”, texto que definió cierto arte chileno del período bajo la denominación: “Escena de avanzada” y que apostó por una lectura de obras articulada en torno a “problemas”. Alrededor de 10 núcleos problemáticos cuestionan la producción artística, construyendo un itinerario complejo en torno a los artistas y sus procedimientos de obra. Menciono esto, pues el segundo eje de la curaduría, que se centró en la producción artística y el ser mujer no se encontró explícitamente entre los problemas desarrollados en “Márgenes e instituciones”. Sin embargo, Richard era feminista y planteó una línea teórica en torno al feminismo, la que paradójicamente quedó en segundo plano en sus propuestas para el arte. En 1983 escribió:

Si bien la investigación feminista en Chile está desarrollándose con seriedad en el campo de las ciencias sociales, son aún muy escasas (por no decir, inexistentes) sus perspectivas de análisis referidas a los procesos de lenguaje. Junto con postergar el análisis de sus propios modos de conformación discursiva, el Feminismo tiende aún a subestimar lo creativo (el arte, la literatura) como área de menor responsabilización social o

política otorgándole a dichas prácticas una importancia subsidiaria (RICHARD, 1983, p. 120).

Richard enunció una lectura sobre el estado de cierto feminismo con relación al arte en Chile, no obstante, no realizó una interpretación feminista dedicada a obras hasta WAP. Lo más probable es que esto se debiera al diagnóstico ahora citado. Es recién en un contexto internacional y dedicado al arte que Richard apuesta por el feminismo, en compañía de Rosenfeld y Eltit, puesto que reconocen que existen los marcos de recepción adecuados, aun cuando carguen con su condición de extranjeras.

Es importante traer en este punto los planteamientos de Laura Cottingham, respecto a la relación entre arte contemporáneo y feminismo, la que sería abierta, pues la perspectiva del espectador no coincide necesariamente con la intención de la artista, al respecto señala:

Cierto trabajo que yo llamaría feminista está abierto también a interpretaciones no-feministas y anti-feministas (...) Este tipo de corrimiento, entre intencionalidad e interpretación, entre artista y observador y entre observadores, es parte del legado crítico más interesante

de la última década (COTTINGHAM, 1995, p. 88).

A partir de eso, no resultaría incongruente ofrecer una lectura feminista para obras que no habían sido analizadas en dicha perspectiva. De hecho, la misma Richard señala: “no todas las obras aquí presentes se reconocen necesariamente en su corte, ni consideran su trazado como definitorio de algo que las marque o las interpele” (RICHARD, 1987, p. 8).

Volviendo a la curaduría, esta elaboró una propuesta que desde su título delimitó un campo de acción. Al respecto, Richard consignó:

Cualquiera de las intersecciones posibles de ser combinadas en el interior de este enunciado (mujer/arte, arte/periferia, mujer/periferia) cruza diferentes formas de desinserción y por ende, de cuestionamiento a las redes de legalidad y pertenencia del discurso autocentrado de una cultura hegemónica (RICHARD, 1987, p. 8).

Es decir, identificó tres características determinantes: ser mujer, artista y latinoamericana. Tales cruces, de acuerdo a lo planteado, sirvieron como una hipótesis que permitió “tensionar el total de la muestra con un conjunto de interrogantes que se articulan en la conjunción de lo femenino y de lo

latinoamericano, tomadas no como categorías esenciales, sino como estrategias discursivas” (RICHARD, 1987, p. 9). Evidenciar el género y la nacionalidad en su condición periférica son estrategias de enunciación operativas para proponer una crítica desde el arte.

Richard, coherente con su programa crítico, organizó a las artistas en torno a “problemas”. El primero se tituló: “Dos economías de la resta, del menos” y reunió las obras de Virginia Errázuriz y Rosenfeld, artistas de la instalación. La obra de Errázuriz se caracteriza por trabajar con el residuo y lo encontrado, objetos menores que limitan con el desecho y construye instalaciones atravesadas por luces. Mientras que Rosenfeld interviene el espacio público dejando registro en video, que utiliza en instalaciones multimedia. Una de sus acciones extendidas en el tiempo es “Una milla de cruces en el pavimento”, intervención sobre las líneas discontinuas de los caminos donde produce cruces; distintos territorios han sido el escenario de esta acción, la que se resignifica en cada espacio. Sobre estas operaciones, Richard destacó un modelo de trabajo que hace uso de lo “mínimo”, materialmente con Errázuriz y procedimentalmente con Rosenfeld, siendo la capacidad de transformación de estas operaciones la que permite no llegar a un cierre, impidiendo la reificación de la obra. Esto es denominado por Richard como una práctica de “elisión”, es decir como

una práctica destinada a desaparecer, en su lectura: “elaborado por y desde la mujer, que pone la grandilocuencia bajo sospecha, señala ejemplarmente desde el Chile de hoy su desconfianza hacia las distintas formas de inflación discursiva y de relleno ideológico de las ilusiones totalitarias” (RICHARD, 1987, p. 12).



Vista de la exposición, The Floating Curatorial Gallery, Canadá. 1987. Archivo Nury González.

Continuando con esta revisión, el siguiente núcleo es “Huellas y desapariciones” que agrupó la obra de las pintoras Roser Bru y Gracia Barrios, con la de Luz Donoso, grabadora, quien desarrolló un trabajo de intervenciones en el espacio público. Barrios formó parte de “Signo”, grupo reconocido por la historiografía del arte chileno como los iniciadores de la puesta en cuestión de la pintura. Bru, generó una producción caracterizada por un figurativismo expresivo fácilmente reconocible. Para Richard, las obras expuestas: “ponen en escena los quebrantos de un retrato encadenado a la memoria como huella y borradura a la vez” (RICHARD, 1987, p. 14).

El retrato durante la dictadura chilena adquirió una inusitada relevancia, pues se transformó en el testimonio con el cual los familiares reclamaban a sus detenidos desaparecidos, en este sentido y siguiendo a Richard:

Las obras de Bru, Barrios y Donoso recomponen un cuadro de este exterminio, transfiriendo la estadística de la ausencia a la presencia de la huella, del rastro o de la seña, que fantasmagorizan el recuerdo de una carne viviente en la sombra impresa del número que censa la conjetura de su muerte (RICHARD, 1987, p. 14).

La obra de Donoso, es una instalación que exhibe en una pantalla una serie de rostros de detenidos desaparecidos, y es parte de la serie "Delito persistente", que alude a la "desaparición forzosa", método de exterminio de la dictadura. Estas artistas se enfrentaron de forma explícita a la dictadura al abordar la crisis política y humanitaria que significó miles de desaparecidos.

El tercer núcleo es "Matriz y orígenes", dedicado a Paulina Aguilar, Nury González y Julia San Martín. El trabajo de Aguilar fue leído por Richard de forma más independiente, puesto que su propuesta construyó un imaginario explícito en torno a la vida privada de una mujer. Se trató de tres papeles murales en los que estaban grabados

un calendario menstrual, un útero y una pareja, de esto Richard destacó el cruce entre biología y cultura que estampó "en la obra las imágenes/roles de mujer que la domesticidad recorta para ella en un más acá de la historia" (RICHARD, 1987, p. 16). De la pintura de González y San Martín resaltó su carácter iconográfico que se retraía de los signos del mercado de la imagen, apostando por lo no figurativo, que configura vestigios y residuos que son a su vez

[...] preguntas por los orígenes pero no desde la metafísica de un retorno arcaizante a las fuentes, sino desde las estratificaciones materiales y simbólicas del imaginario de una pre-territorialidad (González) o de una pre-corporalidad (San Martín) obsesionadas por el corte naturaleza/cultura que escinde el "continente oscuro" en su acepción triplemente obturada de: América, mujer e inconsciente (RICHARD, 1987, p. 18).

El siguiente eje es "La triangulación del deseo en el acto fotográfico", que revisó el trabajo de Paz Errázuriz, Helen Hughes y Julia Toro. Para introducir sus fotografías Richard preguntó:

¿Qué se modifica dentro del escenario de la foto cuando una fotógrafa-mujer

usurpa el lugar del que convencionalmente mira y objetiva en imágenes: es decir, cuando una fotógrafa-mujer se introduce en la imagen como retocadora de los roles y funciones que hasta ahora solo habían decidían de ella en cuanto paciente y no agente? (RICHARD, 1987, p. 18).

Errázuriz exhibió su serie de

boxeadores, mientras que las fotos de Hughes mostraban las imágenes de un Chile represivo. Las fotos de Toro también registraron a hombres, no obstante y a diferencia de Errázuriz, el ojo que captura no lo hace de forma frontal y declarada, sino que como voyerista nos comparte una escena.

La lectura propuesta cierra con “La lengua paria”, enfocada en la literatura. En forma de audio se reprodujo en voz de sus propias autoras el poema “Santiago punk” de Carmen Berenguer y un fragmento de “Lumpérica” de Diamela Eltit. La inclusión de lo literario, siguiendo a Richard, se debe a que en el campo de la escritura es donde más claramente en Chile se desarrolló una reflexión sobre la mujer y la problemática de la diferencia sexual:

Sobre las condicionantes de habla que sujetan la relación mujer/escritura a un marco sociomascuino de autoridad y represión, y

sobre las circunstancias de emergencia de una nueva textualidad femenina como registro simbólico-literario de sexualación de la marca del género (RICHARD, 1987, p. 19).

Llevar a la exposición el trabajo de

Berenguer y Eltit permitió mostrar una escritura capaz de descentrar el “yo” y cuestionar inclusive el lugar de lo femenino que les sería inherente.

Este sucinto recorrido que sigue el guion

establecido por la curaduría, busca relevar las discusiones que estaban en el arte chileno de los ochenta, pero que no circularon mayormente. Con el proceso de transición democrática vivido en Chile a principios de los 90, el movimiento feminista, fundamental en la resistencia a la dictadura, vivió un cambio. Muchas de sus participantes se dedicaron a la militancia en los partidos políticos tradicionales y confiaron en la institucionalidad que ofrecía el recién creado “Servicio Nacional de la Mujer”. Entonces se produjo un periodo de latencia, que tuvo su eclosión en los últimos años, reapareciendo también en la escena del arte chileno y permitiendo visitar su pasado. “WAP” estuvo doblemente fuera de la escena chilena, debido a que su propuesta no tuvo cabida y porque estuvo geográficamente alejada, ambas cuestiones se conjugaron para generar este desconocimiento, que se tradujo en una falta de genealogías para la curaduría y crítica feministas. Frente

a esto, es el trabajo de archivo el que nos ayuda a reelaborar estas tramas, que nos permitirán construir un saber que, desde un pasado que no pasa, se proyecta en nuestro presente.

¹ Este artículo forma parte de la investigación "Bajo el signo mujer" (FONDART de investigación en Artes Visuales 2020).

² Esta curaduría también contempló un ciclo de proyección de videoarte, en las que encontramos una serie de artistas que no formaban parte de la exposición, participaron: Marcela Serrano, Sybil Brintrup, Magali Meneses, Sandra Quilaqueo, Tatiana Gaviola y Gloria Camiruaga. Además, hubo una visita guiada y un workshop, a cargo de las curadoras.

Sobre la autora: Investigadora en arte contemporáneo y Magíster en Teoría e Historia del Arte por la Universidad de Chile. Actualmente desarrolla una investigación FONDART: "Bajo el signo mujer", dedicada a las exposiciones de mujeres artistas chilenas (1973-1991).

Referencias:

COTTINGHAM, Laura. Política feminista y arte, *Atlántica: Revista de arte y pensamiento*, nº 9. Canarias: Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995

ELTIT, Diamela. "Introducción" en ELTIT, Diamela; RICHARD, Nelly. Catálogo *Women, art and periphery*. Vancouver: Women in focus, 1987.

RICHARD, Nelly. "Desde Chile: Estética del despojo y de la oblicuidad". En ELTIT, Diamela; RICHARD, Nelly. Catálogo *Women, art and periphery*. Vancouver: Women in focus, 1987.

RICHARD, Nelly. "Los descontroles del sentido" en MELLADO, Justo; RICHARD, Nelly. *Cuadernos de/para el análisis*. Santiago: Autoedición, 1983.



**Dra. Nádia da
Cruz Senna**

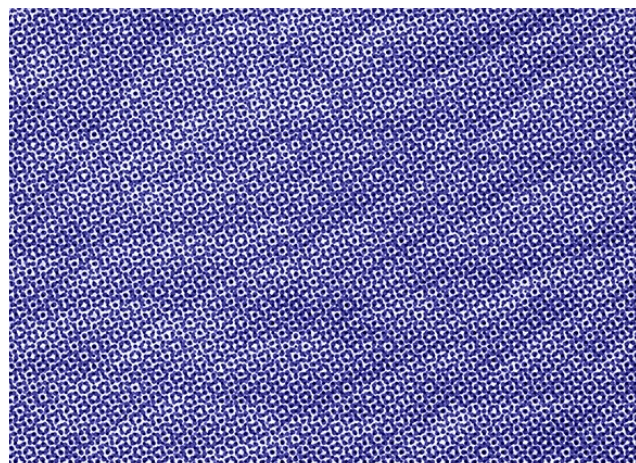
**Dra. Úrsula
Rosa da Silva**

**Dra. Rosângela
Fachel de Medeiros**

alecrins@hotmail.com

ursularsilva@gmail.com

rosangelaFachel@gmail.com



CAIXA DE PANDORA: EXPERIÊNCIAS DE FORMAÇÃO E POÉTICAS FEMINISTAS

**PANDORA'S BOX:
FEMINIST POETICS AND TRAINING EXPERIENCES**

Resumo: Este texto apresenta o GP Caixa de Pandora (CNPq), que, além de estudos em gênero, arte e memória, realiza práticas e vivências com literatura e fazeres manuais, com grupos de mulheres na Região de Pelotas, para realizar trocas e promover o processo de conscientização de sua importância no mundo. O artigo traz referências de artistas e pensadoras pesquisadas ao longo da existência do grupo, bem como a produção deste com a realização do SIGAM (Simpósio Internacional Gênero, Arte e Memória). As relações da pesquisa refletem a necessidade de revisão e inovações epistemológicas e práticas dos currículos de formação nas artes para que contemplem mulheres artistas, pensadoras, negras, latino-americanas, as quais ainda têm pouca inserção no âmbito acadêmico.

Palavras-chave: Mulheres artistas; Mulheres pensadoras; Gênero; Poéticas feministas; Feminismo.

Abstract: This text presents the research group Caixa de Pandora, CNPq, and which in addition to studies developed in gender, art and memory, has carried out practices and experiences, with literature and manual arts, with groups of women in the Pelotas Region, to make exchanges and promote the process of awareness of their importance in the world. The article brings references from artists and thinkers researched throughout the group's existence, as well as their production with the realization of SIGAM (International Symposium on Gender, Art and Memory). The research relationships reflect the need to revise the training curriculum in the arts, which include women artists, thinkers, blacks, Latin Americans, who still have little insertion in the academic field.

Keywords: Women artists; Women thinkers; Gender; Feminist poetics; Feminism.

O grupo de pesquisa Caixa de

Pandora: Estudos de Gênero, Arte e Memória (CNPq/UFPel) existe desde 2007, e surgiu da necessidade de aprofundar estudos sobre a produção de mulheres na arte e na filosofia e inseri-las nos currículos destes cursos, na Universidade Federal de Pelotas – UFPel. Desde sua origem, o projeto conta com a participação de professores e estudantes da UFPel, das áreas de artes e humanidades, para desenvolver pesquisas e ações que abordam gênero, diversidade e inclusão para promover a visibilidade de temas e grupos tradicionalmente colocados à margem.

Ao longo de treze anos, o Caixa de

Pandora tem realizado pesquisas, publicações e ações extensionistas para a propagação destes estudos, como o Simpósio Internacional Gênero, Arte e Memória (SIGAM), já em sua 6ª. edição bienal, que possibilita o intercâmbio com autoridades nacionais e internacionais cujos estudos constituem referências na área. Além desse evento, o grupo tem atuado em diversas ações junto à comunidade. Em 2019, atuamos em parceria com outros grupos e núcleos interessados na discussão sobre gênero, arte e cultura. Destacamos as atividades desenvolvidas com o grupo Lugares/Livro, coordenado pela professora Helene Sacco, no qual promovemos oficinas de crochê, de artesanato e de bonecas de pano, ações performáticas, oficina Tecituras e Leituras; Oficina Lendo Juntas e mostras de poesias.

Entre as pensadoras que são referência

teórica para o grupo, destacamos Linda Nochlin (1931-2017), Ana Mae Barbosa (1936), Guacira Lopes Louro (1945), Michelle Perrot (1928), Whitney Chadwick (1943), Griselda Pollock (1949), Patricia Mayayo (1967) e Ana Paula Cavalcanti Siminioni. Autoras que nos alertaram sobre a ausência das mulheres na história da arte e na filosofia, cujos estudos atentam para contextos sociais e políticos responsáveis pela implantação e manutenção desse alijamento; ou ainda, como o sistema das artes não valora protagonismos e reforça representações do feminino a partir de um olhar masculino.

Ana Simioni (2008)¹ aponta para a

situação de certo esquecimento das mulheres artistas pela historiografia e pela crítica de arte no Brasil. Michelle Perrot (2007), por sua vez, aprofunda a questão da dificuldade de fazer registros sobre a produção das mulheres, que, segundo ela, decorre da falta de fontes – seja em função do pouco material produzido pelas mulheres ou de sua destruição por elas mesmas por não reconhecerem sua capacidade. Ou, ainda, pela pouca presença das mulheres nos espaços públicos, por estarem delimitadas ao ambiente doméstico. A consequência desta ausência é uma história escrita por homens, plena de um imaginário masculino, que não fala *sobre* mulheres, mas *de* mulheres, uma história de imaginação e representação.

As primeiras pesquisas do Caixa

de Pandora se voltaram para uma retomada de mulheres artistas, pensadoras, historiadoras, poetisas, sociólogas desde o Renascimento, com Cristina de Pisano (1363-1430) e Lucrecia Bórgia (1480-1519), e também com outras mais conhecidas, como Camille Claudel (1864-1943), Hannah Arendt (1906-1975), Frida Kahlo (1907-1954) e Simone de Beauvoir (1908-1986). Depois tivemos alguns estudos mais desafiadores, buscando, por exemplo, aprofundar leituras a respeito do ideário filosófico africano pela visão de três grandes filósofas, pensadoras do contexto mundial contemporâneo, as nigerianas Marie Pauline Eboh² e Sophie Bosede Oluwole (1953-2018)³ e a tunisiana Fatma Chamakh-Haddad (1936)⁴.

Marie Pauline Eboh tem um trabalho de investigação filosófica sobre normas morais, sociais, culturais e desenvolve a filosofia *ginista*, que aborda questões além do feminismo, pois busca a emancipação das dominações masculina, estrangeira e neo-colonialista. Fatma Chamakh-Haddad, por sua vez, entende que o uso da filosofia é imprescindível para abolir formas de discriminação, exclusão e intolerância. A nigeriana Sophie Bosede Oluwole destaca que o pensamento filosófico acontece em todas as partes do mundo, em toda a África, mas em cada contexto tem suas peculiaridades. A questão seria saber se há algum componente filosófico

que esteja permeando e abarcando todas as diferenças culturais, pois não é possível continuar considerando que os sistemas ocidentais de argumento e racionalidade trazem as verdades apodíticas. Oluwole identifica a tradição oral africana nativa como o arcabouço suficiente para uma investigação filosófica, e procurou nas tradições da linguagem IFA, conhecida por se referir à feitiçaria, as máximas que busca sistematizar e compreender na forma de pensamento racional. Dentro de um panorama de pobreza, guerra civil, degradação ambiental, vive um grande continente, a África.

Paralelamente, aos poucos, o foco do grupo vem se voltando mais para os séculos XX e XXI e para o contexto nacional e latino-americano, o que levou à percepção de que, se nas artes a força de uma expressão das mulheres está sendo evidenciada com grande esforço, ainda há outras vozes – como as de indígenas, negros e indivíduos LGBTQTs – igualmente pouco privilegiadas pela história e pelos currículos das universidades, que precisam ter espaço e, sobretudo no contexto latino-americano, precisam ser pensadas em sua interseccionalidade (CRENSHAW, 2002).

Evidenciar autoras e autores

latino-americanos torna-se uma meta quando buscamos nos (re)conhecer e questionar representações nas artes, nas mídias, na cultura, e na sociedade de um modo geral. Com destaque

para as “epistemologias feministas” (MAFFIA, 2014) em perspectiva de(s) colonial e antirracista, tais como as das argentinas Maria Lugones (1944) e Rita Segato (1951), da boliviana Julieta Paredes (1967), da dominicana Yuderkys Espinosa Miñoso, da colombiana Diana Marcela Gómez Correal, da mexicana Karina Ochoa Muñoz, da venezuelana Gioconda Espina (1948), da boliviana María Galindo (1964) e da brasileira Sueli Carneiro (1950). Perspectivas que colocam em questão os conceitos nos Estudos Culturais, estéticos e sociais, como propõem Catherine Walsh (1964), norte-americana radicada no Equador, e a chilena Nelly Richard (1948). Para Catherine Walsh (2017), os Estudos Culturais devem ser um projeto intercultural, intepistemológico e de orientação decolonial, para enfrentar desafios urgentes dentro e fora da universidade, sendo um campo de formação, articulação e encontro entre disciplinas, projetos intelectuais, políticos e éticos que provêm de distintos lugares tanto históricos como epistemológicos e que têm como propósito enfrentar as divisões disciplinares, epistemológicas, geográficas, assim como a fragmentação social-política e cultural como problemáticas locais e globais. Ou seja, como afirma Nelly (2010), o termo “Estudos Culturais”, ao menos na América Latina, não designa um campo homogêneo, mas, sim, um conjunto plural de práticas cujo significado e posição variam

conforme os contextos sócio-históricos e universitários.

Uma maré feminista na América Latina

A segunda década do século XXI na América Latina será lembrada pelas inúmeras manifestações multitudinárias de insurgência feminina – “potência feminista” (GAGO, 2019) – contra a cultura machista que permeia a América Latina e que fez do corpo feminino território dizimado (femicídios e transfemicídios) e dominado pelo patriarcado – #NiUnaMenos, #VivasNosQueremos e #UnVioladorEnTuCamino. E a *mareja verde* contra a violência de gênero e em defesa do direito ao aborto – legal, seguro e gratuito – se expandiu pelo continente por meio de intervenções sociopolíticas, culturais, midiáticas e artísticas. Nesse sentido, voltar-se para mulheres artistas latino-americanas se impõe como prioridade para o Caixa de Pandora. A professora Rosângela Fachel investiga os enquadramentos (BUTLER, 2018) identitários de gênero e raça e suas intersecções nas narrativas audiovisuais contemporâneas latino-americanas, orientando trabalhos sob essa perspectiva.

E dentre os diversos estudos em pleno desenvolvimento pelo grupo se destaca o foco nas artistas do Sul do Brasil, de nossa região e da fronteira. Um dos projetos busca dar visibilidade

às artistas pelotenses que ousaram romper com a formação acadêmica recebida na antiga Escola de Belas Artes de Pelotas, instaurando um pensamento e uma estética moderna na cidade. Essas pioneiras formaram coletivos, fundaram associações e galerias, participaram de salões e inovaram o ensino de arte na região, assumindo turmas em espaços formais e informais.

Inah Costa (1918-1998)⁵ e Arlinda Nunes (1928) pertencem a essa geração desbravadora; sobre elas desenvolvemos pesquisas que articulam exposições, oficinas e publicações. As produções buscam revelar percursos e processos criativos dessas artistas visuais que impactaram o sistema das artes na região – protagonismos que, no entanto, ainda são pouco reconhecidos no meio acadêmico brasileiro.

A importância de Inah Costa para o surgimento de uma nova concepção estética é explorada no livro *Inah D'Ávila Costa: marinha poética*, que integra uma coleção em desenvolvimento pelo projeto "As Artistas do Sul", coordenado pela professora Nádia Senna, que objetiva o reconhecimento e a valorização das artistas junto à comunidade escolar através da construção de materiais propositivos e paradidáticos voltados ao público infanto-juvenil. A ilustração segue o processo criativo da artista, porém, associado a um software de

edição, que permite modificações, geometrizações e colorização por camadas, explorando ritmos sonoros e visuais na composição, que vai se transformando à medida que as páginas são viradas, como uma imagem sequencial.

Arlinda Nunes também se faz presente na coleção. A ilustração foi construída a partir de uma oficina que revisita técnicas e materiais experimentados pela artista. O diferencial desse livro-objeto é o seu formato aberto, que permite ao leitor montar e remontar a narrativa visual para contar essa história de vida que se funde com a própria poética. Sua curiosidade e espírito agregador foram responsáveis pela formação de coletivos e associações de artistas, abrindo espaço para a fruição, produção, circulação e conhecimento da arte em nossa região. Sua longa e versátil trajetória artística foi dada a ver na exposição retrospectiva que ocorreu no Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo (MALG)⁶, em 2017, que referenciou o livro *A arte de Arlinda Nunes*, de Ursula Rosa da Silva.

Maria Lídia Magliani (1946-2012), primeira mulher negra a se formar em artes na UFRGS, é tema de investigações com diferentes enfoques. Interessam-nos suas figuras expressionistas que evocam sentidos e emoções viscerais. Harly Couto teve seu processo pictórico revisitado e reunido no livro organizado por Ursula Rosa da Silva, que aguarda o

lançamento. Seli Maurício, a tia Seli dos fantoches, protagoniza uma narrativa visual na Praça da Paz, terreno baldio que ela revitalizou como espaço lúdico para as crianças do bairro Laranjal, e são os desenhos delas que se misturam aos nossos para ilustrar essa história de amor pela arte e pela natureza. Essas artistas integram nosso elenco de mulheres cujos processos e percursos foram investigados e explicitados em nossas produções e publicações. Lenir de Miranda (1945), Judith Bacci (1918-1991), Helena Pinto Ferreira e Graça Antunes serão tema das próximas pesquisas.

No âmbito das poéticas, a produção recente de mestrandas vinculadas ao grupo tem abarcado várias instâncias dos “feminismos latino-americanos” (ALVAREZ, 1998). Angélica Daiello propõe uma “Poética da Indignação” centrada no encontro e na escuta de mulheres para criação de narrativas fotográficas e audiovisuais que se organizam, sobretudo, ao redor de temas como útero, grito, loucura e “corpo para o outro”. Rafaela Inácio utiliza o desenho e a poesia para tratar de questões autobiográficas cotidianas, relacionadas ao corpo feminino e à busca pela produção de uma subjetividade autônoma. Mirna Xavier Gonçalves explora diferentes materiais e técnicas para expressar sua experiência como mulher e fêmea por meio da articulação com uma iconologia relacionada às religiões pré-cristãs em diferentes mitologias,

símbolos e perspectivas, como os baralhos de tarô. Diana Krüger utiliza diferentes técnicas artísticas para explorar questões que emergem de suas vivências junto à crença evangélica, especialmente aquelas que tangenciam as particularidades da condição feminina em tal ambiente.

Ao apresentarmos e inter-relacionarmos os projetos (de ensino, pesquisa e extensão) das professoras/ pesquisadoras/artistas e as produções das alunas/pesquisadoras/artistas –, queremos dar visibilidade à articulação intrínseca, efetiva e afetiva, que se constitui nos processos de formação, vivências e partilhas fomentados no/ pelo Mestrado em Artes Visuais e pelo Caixa de Pandora. Porque é preciso avançar e construir uma história mais íntegra e cidadã.

¹ Ana Simoni, historiadora brasileira.

² Marie Pauline Eboh é membro e foi diretora do “Institute of Foundation Studies”, instituto estabelecido em 1981, no sul da Nigéria, para ampliar a perspectiva educacional de toda a comunidade, que busca a conscientização e criticidade, por parte dos jovens da região, bem como dos líderes comunitários; atualmente, atua como professora de filosofia.

³ Sophie Bosede Oluwole é professora da Universidade de Lagos, Nigéria. Estudou filosofia na Alemanha e, quando voltou para seu país, lecionou Egíptologia, considerada como a filosofia africana da Antiguidade, fonte onde os europeus antigos e, sobretudo, os gregos, beberam.

⁴ Fatma Chamakh-Haddad é professora de filosofia, do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade da Tunísia e membro do comitê nacional de Bioética médica, da Tunísia, com publicações na área de direitos humanos, principalmente, em direitos das mulheres. Participou de fóruns e congressos promovidos pela UNESCO, com foco na discussão do desenvolvimento sustentável e incentivo à cultura africana.

⁵ Inah Costa foi tema da tese de doutoramento de Rebeca Correa e Silva (UFSC, 2019), que iniciou

seus estudos junto ao Grupo Caixa de Pandora. A investigação foi conduzida sob orientação da professora Joana Maria Pedro e coorientação de Ursula Rosa da Silva. O foco dessa pesquisa é o abstracionismo da artista, os anos de formação, o desenvolvimento da poética e a repercussão na cena artística pelotense.

⁶ O MALG é um museu universitário ligado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL). <https://wp.ufpel.edu.br/malg/>

Sobre as autoras:

Dra. Nádia da Cruz Senna

Integrante do Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora, artista visual, professora associada CA/UFPeL, na graduação e mestrado em Artes Visuais. Coordena pesquisas e projetos focados na produção e ensino das artes, estudos culturais e de gênero. Projeto atual “As artistas do Sul: experiências lúdicas e educativas”.

Dra. Úrsula Rosa da Silva

Líder do Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora, professora titular, diretora do Centro de Artes/UFPeL. Tem experiência na área de artes, com ênfase em filosofia da Arte, estética, gênero e cotidiano na contemporaneidade. Coordena o Simpósio Internacional de Gênero Arte e Memória (SIGAM).

Dra. Rosângela Fachel de Medeiros

Integrante do Grupo de Pesquisa Caixa de Pandora, professora visitante do Mestrado em Artes Visuais CA/UFPeL, pesquisa e orienta investigações com foco nas narrativas audiovisuais em articulação com questões de gênero, cultura e identidade latino-americana.

Referências:

ALVAREZ, Sonia E. Feminismos Latinoamericanos. *Rev. Estud. Fem.* V.6 N.2, 1998, pp. 265-285. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/12008/11293>. Acesso em: 19 Jan 2020.

BUTLER, Judith. *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?*. Tradução Sergio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 4°. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. *Rev. Estud. Fem.*, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 171-188, Jan. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2002000100011&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 19 Jan. 2020.

GAGO, Verónica. *La potencia feminista – o el deseo de cabiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2019.

MAFFIA, Diana. Epistemología feminista: La subversión semiótica de las mujeres en la ciencia. *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, Caracas, v. 12, n. 28, p. 63-98, jun. 2007. Disponível em: http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-37012007000100005&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 19 Jan 2020.

PERROT, Michelle. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

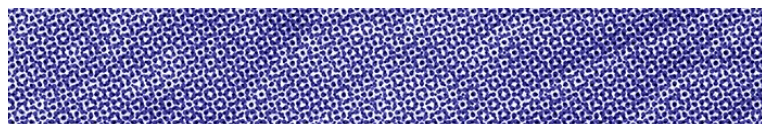
SCAVONE, Lucila. *Estudos de gênero: uma sociologia feminista?*, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v16n1/a18v16n1.pdf>. Acesso em: 19 jan 2020.

RICHARD, Nelly. Respostas a un Cuestionario: posiciones y situaciones. In: RICHARD, Nelly. *En torno a los estudios culturales localidades, trayectorias y disputas*. Santiago do Chile: Editorial Arcirs – CLACSO, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. 1ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

WALSH, Catherine. *Entretejiendo lo Pedagógico y lo Decolonial: Luchas, caminos y siembras de reflexión-acción para resistir, (re)existir y (re)vivir*. Colombia: Alternativas, 2017.





MANEIRAS DE SE FAZER A/NA HISTÓRIA DA ARTE: *I LOVE DICK*, DE CHRIS KRAUS E *MARCELO DO CAMPO (1969-1975)*, DE DORA LONGO BAHIA

ART HISTORY IN (SELF)MAKING: *I LOVE DICK*, BY CHRIS KRAUS AND *MARCELO DO CAMPO (1969-1975)*, BY DORA LONGO BAHIA

Resumo: Nesta comunicação apresento o desenvolvimento comparado de dois estudos de caso, de duas autoras mulheres, a partir das seguintes publicações: *I Love Dick* (1997/2006), da norte-americana Chris Kraus (1955-), e *Marcelo de Campo (1969-1975)* (2003/2006), da paulistana Dora Longo Bahia (1961-). Analiso como a relação de ambas com a produção de conhecimento teórico e acadêmico se dá inevitavelmente a partir de uma relação com a própria biografia, especialmente com o fato de serem mulheres. Enquanto Chris Kraus cria uma personagem que leva seu nome e parte de suas experiências de vida para gerar uma narrativa que ela considera ficção, Dora Longo Bahia cria um artista fictício e com obras que na realidade são performadas por ela.

Palavras-chave: Chris Kraus; Dora Longo Bahia; Crítica de Arte; História da arte; Subjetividade

Abstract: *In this communication I present the comparative development of two case studies, by two female authors, based on the following publications: I Love Dick (1997/2006), by the North-American Chris Kraus (1955-), and Marcelo de Campo (1969-1975) (2003/2006), by the Brazilian Dora Longo Bahia (1961-). I analyze how the relationship of both with the production of theoretical and academic knowledge happens inevitably from a relationship with the biography itself, especially with the fact that they are women. While Chris Kraus creates a character who takes her name and part of her life experiences to generate a narrative that she considers fiction, Dora Longo Bahia creates a fictional artist with works that are actually performed by her.*

Keywords: Chris Kraus; Dora Longo Bahia; Art Critic; Art History; Subjectivity

É possível construir um caminho singular de pesquisa que não apaga a nossa própria vida, nossa maneira de fazer e falar, ao mesmo tempo que pensamos/sentimos que isso é algo necessário no mundo, como

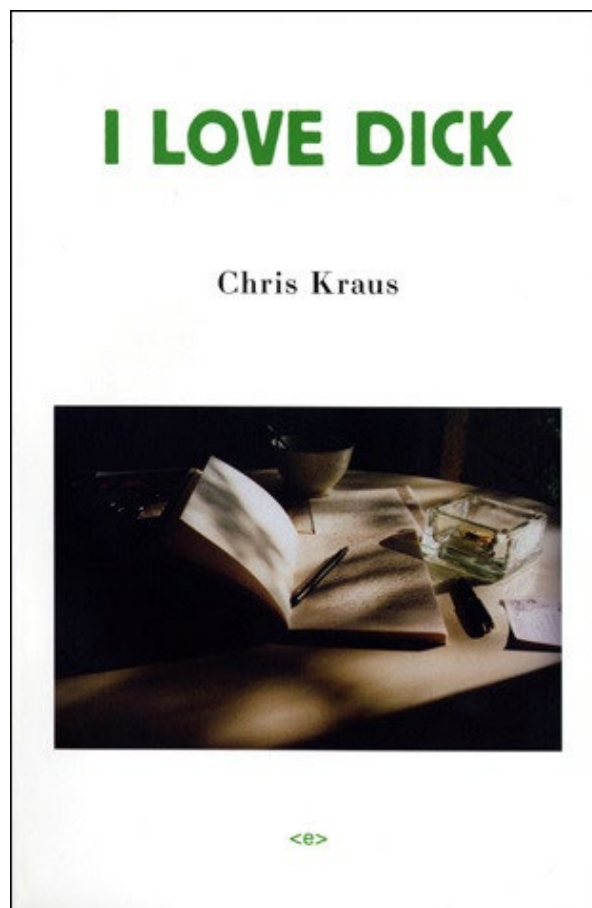
contribuição às práticas e às histórias em curso? Ao mesmo tempo, como deixar transparecer a subjetividade, falar de nós mesmos em nossos processos, sem soar narcísicas ou narcísicos? E, ainda, seguindo por esse

caminho, em que medida é possível confrontar a ideia de essência do sujeito através da construção de uma singularidade não identitária? Suely Rolnik sugere que, mais do que falar em subjetividades, o que precisamos é esmiuçar os *processos de subjetivação*.

Na intenção de pensar sobre essas questões e processos, apresento nessa breve comunicação¹ o desenvolvimento comparado de dois estudos de caso, de duas autoras mulheres, utilizando para isso suas seguintes publicações: *I Love Dick* (1997/2006), da norte-americana Chris Kraus (1958-), e *Marcelo do Campo* (1969-1975) (2003/2006), da paulistana Dora Longo Bahia (1961-). Investigo a relação de ambas com a produção de conhecimento teórico e/ou acadêmico, considerando como essa produção se dá inevitavelmente *em relação* com a própria biografia e com o fato de serem mulheres.

***I Love Dick* é o primeiro livro publicado** pela (ex-)cineasta, editora e crítica de arte Chris Kraus, pela editora *Semiotext(e)*. Nele Kraus parte de suas experiências – especialmente seus estudos em performance, a tentativa de fazer filmes que não tiveram interlocução, o casamento com o teórico francês Sylvère Lotringer², a *intimidade* com o pós-estruturalismo e a edição do textos de outras autoras mulheres – para narrar uma *história de amor* escrita através de cartas redigidas ao crítico cultural Dick Hebdige, as quais se tornam a maneira

que ela encontra para escrever sobre arte. Os personagens narrados por ela são pessoas reais, mas a narrativa é considerada por ela uma obra de ficção.



Chris Kraus, *I Love Dick* (1997/2006) – 277 páginas, Edição Semiotext(e), Los Angeles. Arquivo da autora

***Marcelo do Campo* (1969-1975)** (2003/2006) é a dissertação apresentada pela artista, acadêmica e professora da ECA/USP Dora Longo Bahia, transformada em livro três anos depois, através de um financiamento do Itaú Cultural. Nela Bahia parte de diversos documentos que registraram estudantes/artistas em suas ações na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

da USP/FAU-USP nas décadas de 1960 e 1970, e sua *afinidade* com artistas como Robert Smithson (1938–1973) e Gordon Matta-Clark (1943–1978) para criar Marcelo do Campo, um personagem-artista com uma biografia fictícia. Os personagens narrados por ela são fictícios, mas seu contexto de trabalho é real.



Dora Longo Bahia, *Marcelo do Campo (1969-1975)*, 2006 – 100 páginas, Edição Itaú Cultural, São Paulo. Arquivo da autora

A escolha por essas obras, e não algum outro trabalho das mesmas autoras, se deu por eu identificar nelas uma tomada de posição em suas trajetórias que incorpora nesses projetos *processos de subjetivação*. Antes de escrever *I Love Dick*, entre o final dos anos 1980 e início dos anos 1990, Chris Kraus realizou 8 curtas-metragens e um longa-metragem. Esses filmes não entraram em nenhum festival e nem tiveram qualquer tipo de interlocução significativa, a ponto de ela se sentir um fracasso. É desse momento

de vida que ela parte no livro e a partir dele que ela se torna uma escritora e crítica de arte e passa a publicar vários outros livros depois. Dick, e toda a carga simbólica que esse nome sugere, funciona como um disparador para uma jornada estético-moral que explora sua condição de mulher, sujeito e autora no mundo.

Já Dora Longo Bahia é uma artista

que começou sua trajetória nos anos 1990, trabalhando com vídeo e também com pintura, que ela também lecionava na FAAP. Nesse período, Bahia fez umas algumas séries em que representava na pintura retratos de sua família e também registros de violência doméstica que encontrava nos jornais, e seu trabalho começou a ser classificado como arte feminina, mas não era assim que ela sentia. Conforme pontuou em entrevista³, “será que eu tenho questão feminina porque eu sou mulher? Quer dizer, se eu for homem falando da mesma coisa, essas questões, elas deixam de ser femininas?” (BAHIA, 2017). A criação do personagem de Marcelo do Campo foi a maneira que ela encontrou para pensar sobre isso. Dessa maneira, observo como tanto em *ILD* como em *MC (1969-1975)* há por parte das autoras um exercício de invenção de si que se sobrepõe ao gesto de falar de arte.

Conforme coloca Rolnik, construir uma teoria da subjetividade que comporte as singularidades e sua potência de transfiguração implica

deslocar-se radicalmente de um modelo identitário e representacional, que busca o equilíbrio e que, para obtê-lo, despreza as singularidades. Trata-se de apreender a subjetividade em sua dupla face: por um lado, a sedimentação estrutural e, por outro, a agitação caótica propulsora de devires, através dos quais outros e estranhos eus se perfilam, com outros contornos, outras linguagens, outras estruturas, outros territórios (ROLNIK, 1999, sem paginação, grifos meus).

Penso que tanto no caso de Kraus quanto no caso de Bahia existe uma *sedimentação estrutural* quando pensamos que elas desenvolvem publicações que dialogam com um universo teórico que utilizamos para pensar sobre a realidade e também que parte de suas perspectivas de mulheres brancas. Por outro lado, há também uma *agitação caótica propulsora de devires* na medida em que elas elaboram suas próprias histórias enquanto reações críticas ao seu desconforto diante desse universo. Parte da *potência de transfiguração* dos trabalhos está não só no que as autoras dizem, mas especialmente nos lugares que criam para dizer o que dizem, que, em alguma medida, soam desconfortáveis e estranhos ao leitor(a).

Em uma das entrevistas⁴ que concedeu após o relativo sucesso de *ILD*, Chris Kraus comenta sobre a sua relação com pós-estruturalistas franceses como Félix Guatarri (1930–1992) e Jean Baudrillard (1929–2007) em ambiente doméstico. Eram todos amigos de Sylvère Lotringer (1938–), e Kraus frequentava suas casas em Paris. Isso influenciou a maneira como ela apreendeu a teoria desenvolvida por eles. A *intimidade* de Chris Kraus com o pós-estruturalismo através do convívio com esses autores num ambiente privado a fez ver que, embora se dissessem transgressores, buscassem misturar a produção intelectual que acontecia dentro das universidades à contracultura que proliferava fora dela e escrevessem sobre as entranhas da sexualidade, os textos seguiam sendo escritos em grande parte por homens brancos. E, por mais que cada um deles tivesse um jeito de escrever, nenhum deles incluía suas experiências pessoais, e sexuais, no texto. Ela não se sentia representada por eles.

ILD é dividido em duas partes.

A primeira, intitulada *Cenas de um casamento*, assim como o filme de Bergman, é também uma reflexão sobre o casamento nos moldes burgueses: a dependência econômica da parte de Chris, a falta de interesse sexual, a intimidade goela abaixo e que perde o seu sentido reconfortante. “Uma vez que não já fazem sexo, eles conservam a intimidade por meio da desconstrução. Por exemplo, contam

tudo um ao outro” (KRAUS, 2019, p.15). Ao mesmo tempo, o gesto de escrever para Dick acaba se tornando um espaço de reflexão que ao longo do livro vai ganhando um outro significado. Na segunda parte, *Toda carta é uma carta de amor*, Chris e Sylvère estão separados, e a escrita em primeira pessoa ganha força até o ponto de ela dizer: “Caro Dick, acho que, em certo sentido, matei você. Você se tornou Meu Querido Diário” (KRAUS, 2019, p.88). Nesse segundo momento, Chris expressa opiniões teórico-críticas sobre arte contemporânea, principalmente a partir das exposições que visita de R.B. Kitaj (1932–2007) e Eleanor Antin (1935–), além da intensa e memorável defesa que faz de Hannah Wilke (1940–1993), que ela diz ser um modelo para tudo que ela quer ser.

Já em MC (1969–1975), de Dora Longo Bahia, tudo nos leva a crer que estamos lidando com uma pesquisa acadêmica realizada através da investigação de manuscritos e imagens coletadas dos anos 1960 e 1970. Todavia, embora existam, sim, em sua pesquisa imagens e informações desse período, ela opta por conduzir sua investigação a partir da biografia de Marcelo do Campo, cuja invenção ela propositalmente omite⁵. Marcelo do Campo é uma evidente referência a Marcel Duchamp (1887–1968) e a sua visão de arte. Todavia, como sabemos, Marcel Duchamp pouco se importava com a falta de participação e reconhecimento da atuação das mulheres na arte,

assim como todo o seu entorno. O máximo que ele fez nesse sentido foi criar a persona de Rose Sélavy, que, embora servisse para negar a tradição do herói masculino, não tinha uma personalidade própria e uma percepção que exigissem novos critérios de produção. Rose Sélavy era apenas Duchamp vestido de mulher, sem pensar muito se existem consequências advindas dessa transformação. Uma vez que Bahia teve suas obras classificadas pelo fato de ser mulher, ela joga com essa percepção de Duchamp e cria vídeos para Marcelo do Campo. Nesses trabalhos, Bahia aparece fisicamente, mas *não como ela mesma*, e sim como uma atriz que performa os trabalhos criados por Marcelo do Campo, que, não por coincidência, falam da violência dos homens em relação às mulheres. Ao mesmo tempo que critica as possibilidades que condicionam sua trajetória enquanto artista, acena para nuance ficcional contida na construção de qualquer biografia.

A maneira como Kraus e Bahia se articulam junto às pessoas em seus trabalhos não é aleatória e é em si mesma uma reflexão sobre os limites entre realidade, teoria, ficção. Em suas publicações, as distinções entre o original e a citação ficam borradas, tornando indistinguível o que são elas, o que são personagens, o que é teoria. A realidade existe, mas é articulada pelos discursos. Pessoas do círculo intelectual norte-americano que

Kraus ao mesmo tempo admira e faz chacota se tornam personagens da sua história, e ela descreve suas interações a partir do seu próprio ponto de vista. Na mesma medida em que Bahia joga com a situação/sensação que sentimos quando achamos que somos donas e donos de nossa própria condição até percebermos que somos parte de um sistema que nos move, como uma correnteza da qual não conseguimos nos libertar, e do qual nos sentimos então personagens.

¹ Essa comunicação é uma espécie de comentário sobre a minha dissertação de mestrado, defendida em 2017 no PPGAV–UFRGS. Por isso eu agradeço de antemão a Tania Rivera, a Monica Zielinsky e a Eduardo Veras, pois é com os comentários que eles fizeram na minha banca de defesa que eu estou dialogando aqui, e também a Cristina Ribas, que também me apontou caminhos quando conversamos em função de uma disciplina conduzida por ela, que eu cursei após a defesa.

² Sylvère Lotringer foi um dos responsáveis, na década de 1970, por traduzir e difundir o pensamento francês nos Estados Unidos, através da revista e posteriormente editora *Semiotext(e)*.

³ Entrevistei Dora Longo Bahia em março de 2017. A entrevista está anexada a minha dissertação de mestrado.

⁴ Kraus, Chris. *The White Review*, Londres, nº 8, 2013. Entrevista concedida a Lauren Elkins.

⁵ Há um apêndice no livro onde a artista explica suas escolhas, mas, ao longo de todo o resto da narrativa, somos levados a crer que Marcelo do Campo é um artista que realmente existiu.

Sobre a autora: Mestre em História, Teoria e Crítica pelo Instituto de Artes e Bacharel em Ciências Sociais, ambos pela UFRGS. Atua como pesquisadora, produtora e curadora independente em projetos relacionados à arte contemporânea.

Referências:

BAHIA, Dora Longo. *Marcelo do Campo (1969-1975)*. São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

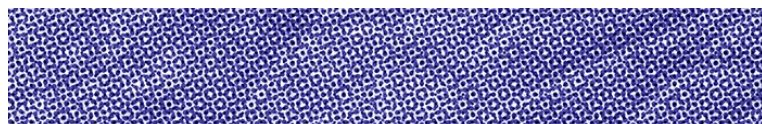
CARDOSO, Taís. *O que é uma autora? Autoficção e performatividade nas escritas da arte de Chris Kraus e Dora Longo Bahia*. 2017. 176 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2017.

KRAUS, Chris. *I Love Dick*. Los Angeles: Semiotext(e), 2006. [1997]

_____. Entrevista concedida a Lauren Elkins. *The White Review*, Londres, nº 8, 2013.

_____. *Eu amo Dick*. São Paulo: Todavia, 2019.

ROLNIK, Suely. Novas figuras do caos: mutações da subjetividade contemporânea. In *Caos e Ordem na Filosofia e nas Ciências*, org. SANTAELA, Lucia; VIEIRA, Jorge Albuquerque. Face a Fapesp, São Paulo, 1999; p. 206-21.



DESTABILIZING THE PATRIARCHAL TIME OF ART HISTORY: A CONSIDERATION OF THE NONLINEARITY OF HYBRID ARTWORKS

DESESTABILIZANDO O TEMPO PATRIARCAL DA HISTÓRIA DA ARTE: UMA CONSIDERAÇÃO DA NÃO-LINEARIDADE DAS OBRAS DE ARTE HÍBRIDAS

Abstract: Hybrid artworks that contain both performance and static objects offer a particularly complicated and exciting challenge to hegemonic systems of ordering. Because of their nonlinear connections between contingent parts and live events, these works collapse both the temporal and physical distance between action and reception and disrupt the teleological, object-centered model of art history. Artworks by contemporary artists such as Janine Antoni, EJ Hill, and Cassils are considered for their refusal of a linear temporal structure that privileges the final artwork. Such refusals encourage more expansive and generative ways of thinking about art that promotes alternative futures.

Keywords: Performance; Nonlinearity; Janine Antoni; EJ Hill; Cassils

Resumo: Obras de arte híbridas que contêm tanto objetos estáticos quanto de desempenho oferecem um desafio particularmente complicado e empolgante para os sistemas hegemônicos de ordenação. Por causa de suas conexões não lineares entre partes contingentes e eventos ao vivo, esses trabalhos colapsam a distância física e temporal entre ação e recepção e interrompem o modelo teleológico da história da arte, centrado em objetos. Obras de artistas contemporâneos, tais como Janine Antoni, EJ Hill e Cassils, são consideradas por sua recusa a uma estrutura temporal linear que privilegia a obra de arte final. Tais recusas encorajam maneiras mais amplas e generativas de pensar sobre a arte que promovem futuros alternativos.

Palavras-chave: Performance; Não linearidade; Janine Antoni; EJ Hill; Cassils

Sitting precariously at the edge of a white pedestal, a small copper gargoyle cranes out, close-winged and open-mouthed. Its spout is oxidized at both ends with a deep verdigris patina in imprecise splashes, a noticeable contrast to the dull brown discoloration

of the rest of its surface. Above the gargoyle hangs a large photograph of Caribbean-American artist Janine Antoni (1964), windswept against the sky above New York City, using the gargoyle to urinate off the 61st floor of the Chrysler Building. The action,

photograph, and gargoyle together form *Conduit* (2009), Antoni's visual metaphor for her body as architecture (ANTONI, 2009, p. 122). The three elements (action, photograph, object) are both visually and temporally entangled; they are codependent parts of a single work of art.

Like that of many artists in the late 20th and early 21st centuries, Antoni's creation of static artworks in tandem with symbolic action blurs the distinctions between performance and objects, as well as between art and documentation. By resisting simplifications to a single type category (performance, sculpture, or photography, for example), these artworks complicate historical definitions of art, as well as institutional demands for classification. In addition to material classifications, hybrid artworks also resist time categories: their blend of process and outcome entangles the past, present, and future, collapsing such distinctions into a nonlinear field of time. In what follows, I consider how the nonlinearity inherent in this type of making might also disrupt the teleological, object-centered model of art history. Such a disruption not only challenges the standard practices of the discipline but also makes space within art historical processes for non-normative ways of being.



Janine Antoni. *Conduit*, 2009. © Janine Antoni; Courtesy of the artist and Luhring Augustine, New York.

Historically, objects related to performances are considered either as stand-alone artworks separate from their performance, or as documents, remains, or remnants of the performance. These simplifications are teleological, as they position the art object as the effect caused by the performance. There are several reasons why this does not work for hybrid artworks. First, a teleological approach to such objects puts too much emphasis on the performance as a planned production, limiting the reading of the artists' actions in the performance to strategic, intentional

gestures of art-making. Artists execute or endure actions in their performance for multiple reasons, and to simplify or reduce these all to an intention to create a premeditated art object is to miss the benefits of that complication. Secondly, a teleological approach creates an asymmetrical value relationship between the performance and the objects, by either prioritizing the object (and seeing the performance only as live art-making) or prioritizing the performance (and seeing the object as documentation of the performance). In both cases, the elements of the artwork are assigned either primary or secondary positions along different linear axes of value. What I am arguing for — and indeed what I think should be celebrated — is a recognition of the nonlinear relationships between the components of these works. By realigning them as horizontal and interdependent, we can preserve the tensions, complications, and beauty inherent in their hybridity.

The exploration of nonlinearity as a political act has gained traction in feminist and visual studies over the past ten years. In *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Elizabeth Freeman considers the societal implications of what she terms chrononormativity – how, through regulated systems of time and time management like time zones, calendars, and schedules, hegemonic and institutionalized powers are naturalized (FREEMAN, 2010, p. XI).

As a type of institutionalized control, chrononormativity is a form of interesting time: that is to say, a standard form of structuring temporalities that serves specific economic or personal interests. Terms for time's refusal of such structures include the heterochronic, coined by Nicolas Bourriaud, and heterotemporality, developed by Dipesh Chakrabarty. (BOURRIAUD, 2016, and CHAKRABARTY, 2000). In *Feminism, Time, and Nonlinear History*, Victoria Browne adapts these concepts to the term polytemporality, shifting the prefix from hetero to poly in order to eschew any association to heteronormativity (BROWN, 2014, p. 27-28). Browne sees a multi-directional view of time as "maintaining critical reflexivity around what we bring to the idea of history; yet also being open to the surprise and strangeness of the past, allowing the present to be interrupted and transformed through the re-emergence of the past" (BROWN, 2014, p. 51). In "Telling Feminist Stories," Clare Hemmings further positions historical time itself as multi-directional, suggesting that "all history takes place in the present, as we make and remake stories about the past to enable a particular present to gain legitimacy" (HEMMINGS, 2005, p. 228).

Hemmings's description suggests that the overlapping of time is generative: her phrase "to enable a particular present" infers the potentiality of the

present to become something other than what it is. This thinking draws in not only multiple versions of the past and present, but also multiple futures.

From July to October 2016, American artist EJ Hill (1985) spent multiple hours a day lying motionless on a small, bed-sized platform in the Studio Museum in Harlem, surrounded by an engulfing 41-foot model roller coaster. The coaster, an undulating wooden construction lined in fuchsia neon lights, filled a narrow gallery in the museum so that viewers had to pass the bulk of the sculpture in order to see Hill at the end of the room. Entitled *A Monumental Offering of Potential Energy*, this hybrid artwork is part of Hill's ongoing exploration of endurance as artistic material. Although Hill's positioning on the platform references death and violence through the all-too-frequent image of slain black men, his alertness counters with promise, life, and potential action. As Hill said, "This work isn't about seeing a Black man lying motionless – It's about seeing him get up" (OFFICER-NARVASA, 2016). The artwork occurs simultaneously in the present and future, as viewers accept this future action as part of the work.

The following year, Hill reinstalled the sculpture at Human Resources in Los Angeles, this time with the title *A Subsequent Offering*. Although the small interior platform lay empty, a

modified stage was added to the side, and several events were held over the duration of the exhibition. While Hill appeared in the audience, local musicians and artists took the stage for poetry readings, performances, and concerts. The empty interior platform brings Hill's previous performance into the presence of these events, charging them with multi-temporal energy. Hill's engagement as an audience member, as well as his invitation for community participation, extends the hybrid artwork both spatially and temporally.

While it is easy to simplify Hill's work as either a performance or a sculpture, such simplifications severely limit the scope and scale of the artwork. If it is considered as a performance in the historical sense of the term, the artwork becomes anchored in time — as having a beginning and end, clearly resigned to the past. A descriptive priority of it will be limited to historical accounts of the live event — who was there and what happened — leaving the sculpture as simply a prop. If it is considered as a sculpture, then priority will be given to its static, formal qualities, and the performances become secondary gallery programming. Hill's decision to leave the interior platform empty during *A Subsequent Offering* loops his past performance into its present iteration, charging the sculptural object with its own performative energy and further refusing a separation of object and performance. His entanglement of past, present, and future challenges the

art historical chronology that privileges the final artwork, as the promise of future iterations makes the work open-ended. Such an artwork requires a re-orientation of the temporal gaze of art history, from one oriented to the past to one focused on an entangled present. Such a re-orientation requires a nonlinear approach to art that complicates set boundaries of past and present, liveness and record, and presence and absence.

On April 2, 2015, Canadian-American artist Cassils (1975) waited on a lit stage of the National Theatre in London while audience members found their seats. A team of assistants then entered the stage and, for nearly twenty minutes, arduously applied black clothing coated in freezing solution to the artist's body, obscuring every surface except their eyes and bringing the artist to a near hypothermic state. Cassils then stepped into a white fire-retardant hooded jumpsuit, and, arms outstretched, was set ablaze. For fourteen seconds, they stood motionless, burning in front of the audience as the only source of light in the then darkened theatre. At the shouted command of a team member, Cassils dropped to the ground and was engulfed in the white blast of fire extinguishers. This was the only live performance of *Inextinguishable Fire*, Cassils' hybrid artwork consisting of film, performance, photography,

and object. As audience members filed out, they were met with the film component of the artwork, projected onto the exterior wall of the theatre. The film, produced two years earlier on a sound set in Los Angeles, shows the fourteen seconds of Cassils' burn slowed down to fourteen minutes, followed and looped seamlessly with a fourteen-minute reversal.

The high production value of the film component of *Inextinguishable Fire* heightens the violence portrayed as both performed and real, and the threat to the artist's life as both a construction and an actuality. In contrast to the brief actual time of the live performance, the extended duration of the slowed and reversed footage grants viewers the temporal space to slowly witness and consider the gravity of the artist's actions. This temporality is shifted again with the sculptural element – the burned jumpsuit Cassils wore during the filmed iteration of *Inextinguishable Fire*, included in their 2015 solo exhibition *Incendiary* at MU Eindhoven, Netherlands. The jumpsuit locates the body of the artist in space, confirming their lives and, in this case, corporeally threatened existence. It extends the time of the performance from a single fourteen-second experience of the artist to a durationally extended state of being on fire through its perpetual reception by viewers. The continued survival of the jumpsuit parallels the continued survival of the artist, their material, and durational existence both

mutually affirming.

A temporal re-orientation of hybrid artworks from teleological to nonlinear opens up a wide field of possible effects, as it disrupts in potentially corrective ways our historically normative systems of looking, categorizing, and archiving art. In the longer version of this project, I explore how recognition of elements of liveness in static forms enhances our understanding of subjectivity and agency as they relate to the artist and their representation within

art historical archives. How might static objects point to action, and through that action, the artist? How might they confirm the endurance or existence of the performer? And how, through that confirmation, might new understandings of personhood and institutional inclusion be rendered? As detailed so far, the first step to answering these questions is to recognize the nonlinearity of performance-based art practices and to celebrate the complications of their multiple futures.

About the author: Tracy Stonestreet is an affiliate graduate faculty at Virginia Commonwealth University in Richmond, Virginia. She received her Ph.D. in Media, Art, and Text from Virginia Commonwealth University, and her MFA from the University of North Carolina – Chapel Hill.

References:

ANTONI, JANINE. "Escape Hatch: Janine Antoni in Conversation with Douglas Dreishpoon," in *Art and America* Vol. 97 No. 9. October 2009.

BOURRIAUD, NICOLAS. *The Exform*, trans. Erik Butler. London: Verso Futures, 2016.

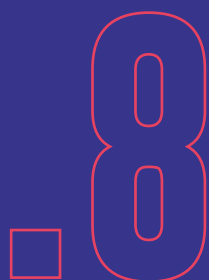
BROWNE, VICTORIA. *Feminism, Time, and Nonlinear History*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

CHAKRABARTY, DIPESH. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

FREEMAN, ELIZABETH. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham: Duke University Press, 2010.

HEMMINGS, CLARE. "Telling Feminist Stories," in *Feminist Theory* 6(2), 118. 2005.

OFFICER-NARVASA, AMBER. "Alive Someplace Better: EJ Hill's Horizontal Poetics," in *Arts.Black*. August 5, 2016.



8

ATIVISMOS E PEDAGOGIAS. ACADEMIA, CURRÍCULOS, CURSOS E SEMINÁRIOS: O PODER DAS BIBLIOGRAFIAS

Activismos y pedagogías. Academia, currícula, cursos y seminarios: el poder de las bibliografías.

Activisms and pedagogies. Academia, currícula, courses and seminars: the power of bibliographies.



Paula Parisot e Jessica Mitrani ··· 419

A crucigramista | América Feminizada

A Crucigramista | America Feminized

Snyder Moreno Martín ··········426

Escuela de Guías de Beatriz González: una subversiva aula en un museo de Bogotá (1970's)

School of Guides of Beatriz González: A subversive classroom in a museum in Bogotá (1970's)

**Taís Ritter e Luciana Gruppelli
Loponte ············432**

Arte, feminismos e educação: multiplicar horizontes éticos e estéticos

Art, feminisms and education: multiplying ethical and aesthetic horizons

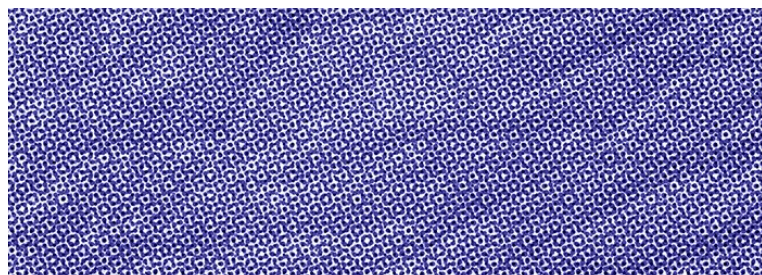


**Paula
Parisot**

**Jessica
Mitrani**

parisotpaula@gmail.com

jessica.mitrani@gmail.com



A CRUCIGRAMISTA | AMÉRICA FEMINIZADA

A CRUCIGRAMISTA | AMERICA FEMINIZED

Resumo: A *Crucigramista | América Feminizada* (2019) trata de temas relacionados à criatividade e aos feminismos da América Latina. América Feminizada implica dar ao continente um caráter feminino. O feminino é um atributo que tem sido desvalorizado e associado com os fracos, subjugados, explorados. Escolhemos o termo feminizado para dar valor ao princípio feminino como qualidade fundamental, enfatizando que reconhecer e ativar o feminino em cada um de nós é o caminho para a sobrevivência de todos os indivíduos e do planeta. Os sete vídeos foram estruturados a partir de arquétipos fundamentais para a construção do feminino: virgem, mãe, musa, rainha, visionária, tecelã e self.

Palavras-chave: Educação; Identidade; América Latina; Feminismo; Descolonial

Abstract: *A Crucigramista | America Feminizada* (2019) deals with themes related to creativity and feminisms from Latin America. FEMINIZED AMERICA implies giving a continent a female character. The feminine is an attribute that has been devalued and associated with the weak, subdued, exploited. We chose the term feminized to give value to the feminine principle as a fundamental quality, emphasizing that recognizing and activating the feminine in each of us is the path to survival of all individuals and the planet. The 7 videos were structured from fundamental archetypes for the construction of the feminine: virgin, mother, muse, queen, visionary, weaver and SELF.

Keywords: Education; Identity; Latin America; Feminist; Decolonial

Em 2015 o canal ARTE1 nos convidou para fazer um programa que abordasse a produção de arte latino-americana de maneira interdisciplinar, mostrando diferentes formas de expressão artística: literatura, cinema, artes visuais e performance.

Qual a diferença entre a televisão hoje e a televisão quando não havia internet? Afinal, com a tecnologia atual, temos acesso imediato a todo tipo de informação em diversos formatos. Então nos perguntamos ainda: como criar uma série que ofereça muitas

referências – espécie de *hiperlinks* – para que o espectador interessado possa buscar por si mesmo outras ferramentas para se aprofundar nos temas mencionados?

A CRUCIGRAMISTA foi concebida com um formato educativo concentrado, por serem episódios curtos, de sete minutos. A estrutura dos vídeos de *A CRUCIGRAMISTA* é baseada em um jogo de palavras cruzadas. A apresentadora dá uma pista. Aparece a palavra no jogo de palavras-cruzadas. Cada palavra é um segmento do programa. Cada vídeo tem seis palavras.

Levando em conta que somos artistas latino-americanas, uma brasileira, outra colombiana, imprimimos ao programa nossa forma de ver e pensar a arte na América Latina, sem esquecer o fundamental: além de informar, deveríamos instigar e provocar os 15 milhões de assinantes do canal ARTE1.

O roteiro está escrito de uma forma em que nós, as autoras, aparecemos no princípio e contamos algo pessoal ou damos uma opinião em primeira pessoa. O intuito é deixar evidente que a informação e o conteúdo do programa são subjetivos e parciais.

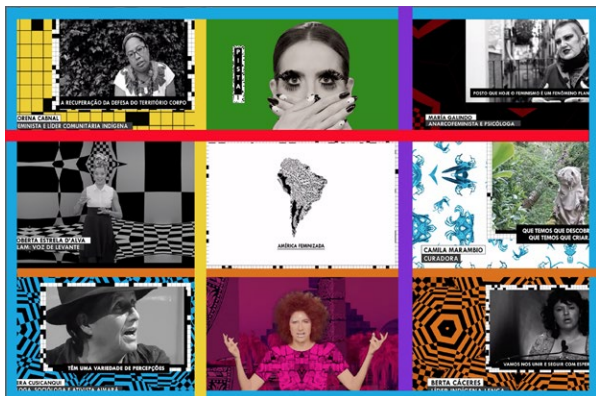


A Crucigramista – América Invertida. Arquivo das autoras.

A primeira temporada se chama AMÉRICA INVERTIDA. Partimos dos seguintes temas: identidade, memória, residência, progresso, emancipação e fronteiras (cada um dos sete temas é abordado em um episódio). Com senso de humor, a primeira temporada examina ideias que servem de base para a construção e formação do que seria “uma identidade latino-americana”, subvertendo-as e criando um diálogo entre figuras consagradas e artistas contemporâneos.

A segunda temporada é intitulada AMÉRICA FEMINIZADA e trata de temas relacionados à criatividade e ao feminino na América Latina, utilizando uma pedagogia feminista que busca politizar a partir de uma estética própria. Nesta temporada substituímos as seis palavras do jogo de palavras-cruzadas por nomes próprios femininos, uma vez que o sobrenome é patriarcal – seja vindo do pai ou do marido. Há um segmento chamado *CUIDADO COM OS OBJETOS DOMÉSTICOS!*, um

intervalo dentro do vídeo em que se apresentam obras de arte relacionadas ao âmbito doméstico. E ao final há uma “observação” que é um chamado ao espectador à ação.



A Crucigramista - America Feminizada. Arquivo das autoras

A autorreflexão foi um dos nossos métodos de investigação para a criação de *AMÉRICA FEMINIZADA*. Pessoalmente o feminismo nos deu o vocabulário para conhecer-nos e sermos coerentes com nós mesmas. Uma busca individual pela própria identidade, que inevitavelmente leva a nos conectar com o legado de artistas e pensadorxs que se atreveram e vêm se atrevendo a romper com as estruturas patriarcais que colocam as mulheres e os corpos feminizados em um lugar de menos direitos.

***AMÉRICA FEMINIZADA* implica dar a** um continente um caráter de fêmea. O feminino é um atributo que vem sendo desvalorizado e associado ao débil, subjugado, explorado. Escolhemos o termo *feminizada* para

dar valor ao princípio feminino como atributo fundamental, dando ênfase à percepção de que reconhecer e ativar o feminino em cada um de nós é o caminho para a sobrevivência de todos os indivíduos e do planeta.

Os sete vídeos foram estruturados a partir de sete arquétipos fundamentais para a construção do feminino: virgem, mãe, musa, rainha, visionária, tecedora e si mismx (self). Os arquétipos são os pilares do nosso inconsciente coletivo, os quais todas as pessoas têm a possibilidade de ativar. Partindo destes arquétipos, questionamos como a cultura machista perpetua a representação estereotipada da mulher.

A sequência dos sete vídeos não é arbitrária.

Ao examinar o arquétipo da VIRGEM queríamos abordá-lo como símbolo da potência, capacidade de ser, que ainda não foi explorado nem utilizado ao máximo, aquele que contém em si todas as possibilidades. Como cada arquétipo contém em si o seu oposto, incluímos *Pesquisas* (2017) de Teresa de Margolles (1963), onde fica evidente que o cerceamento da potência feminina na nossa sociedade não tem sido apenas simbólico; o femicídio é uma realidade contundente. Incluímos obras como: *Virgens Urbanas* (2006), de Ana de Orbegoso (1964), e *Madona do Silêncio* (1944), de Débora Arango (1907-2005), que subvertem e tornam

a representação da figura da Virgem mais complexa ou, no caso de *Virgem das Xoxotas* (2010), do Coletivo As Sucias, levam-na de um lugar sagrado a um lugar profano. E ainda a ideia do arquétipo da VIRGEM como origem, onde vemos como artistas latino-americanas tiveram de reinventar as narrativas que acompanham as imagens bíblicas, resgatando cosmogonias indígenas e negras, como é o caso de Rosana Paulino (1967) na obra *As Filhas de Eva* (2014).

O segundo vídeo apresenta o arquétipo MÃE, que, no seu aspecto positivo, proporciona nutrição e proteção como a Pachamama, a mãe terra, a mãe natureza, a qual nos dias atuais com mais urgência do que nunca também necessita de uma mãe que a cuide e proteja como diz a líder indígena Lenca Berta Cácares (1971–2016). Nutrir também inclui alimentar culturalmente, e por isso incluímos o arquivo de Ana Victoria Jiménez (1941) no México e o arquivo da Memória Trans na Argentina para insistir na necessidade de acesso a um legado feminista, especialmente para mulheres artistas que têm sido sistematicamente excluídas e ignoradas ao longo da história. Quando falamos de proteção, estamos falando de movimentos como as Mães da Plaza de Mayo. O arquétipo da MÃE inclui mães biológicas e artistas dos anos 1970, que tornaram visível a sua experiência materna, incluindo-a como parte da sua prática artística. Ao mesmo tempo, artistas como

Monica Mayer (1954) foram ativistas pioneiras pelo direito de não ser mãe e pelo direito ao aborto, luta que ainda continua. E ao final observamos que, em um simples insulto, “Filha da Puta”, fundem-se as categorias binárias, puta e mãe, resolvendo assim o complexo prostituta/madona. Assim, da próxima vez que alguém te chamar de Filha da Puta, responde: “obrigada”.

O terceiro vídeo aborda o arquétipo da MUSA e questiona: como escapar da imagem de mulher criada na história da arte pelos homens e para os homens? Na obra *Elementos de Beleza* (2014), a artista Carla Zaccagnini (1973) refere-se aos ataques das sufragistas inglesas às obras de arte que perpetuam o padrão de beleza feminina. Na obra *Rua de Vinagreiros* (1978), de Karen Lamassone (1954), a mulher reclinada se levanta, lê e produz, subvertendo a imagem estereotipada da musa. Mas a mulher cuja identidade é representada pelo homem não se encontra apenas na história da arte. Na vida cotidiana, muitas mulheres só existem em função do homem. Segundo estatísticas no Brasil, de cada três mulheres assassinadas, duas são mortas dentro de casa, ou seja, estar casada é uma atividade muito perigosa. A misoginia é também internalizada por muitas mulheres, como vemos na obra *A Palestra das Nádegas* (2013), do Coletivo Zunga. Aleta Valente (1986) desafia estes mesmos estereótipos que assolam as redes sociais criando um movimento online conhecido como as “anti-musas”.

O arquétipo da RAINHA, apresentado no vídeo quatro, invoca autoridade e soberania. Se tomarmos a autoridade como uma faculdade para decidir, temos de ter em conta que até ao início do século XX as mulheres eram consideradas incapazes perante a Lei. O feminismo lutou para obter o reconhecimento da autoridade feminina não só a nível legal, mas também a nível artístico. A história da arte está repleta de mulheres que eram desvalorizadas e ignoradas como Marisol (1930–2016), Carmen Herrera (1915), Luchita Hurtado (1920), que agora são reconhecidas por diferentes instituições. Quando falamos de soberania, incluímos o coletivo argentino Mulheres Públicas, que é formado por ativistas e artistas. Estas *ativistas* colocam em evidência os estereótipos da beleza feminina que tiranizam as mulheres, como nos mostram Teresa Burga (1935) na obra *Perfil da Mulher Peruana* (1980) e Susana Delahante (1984) em *Nós usamos cacheado* (2015). Não é uma coincidência que, com a negação da autoridade feminina, exista a fantasia de uma monarquia feminina, como vemos na obra *Eu merecia a Coroa* (1968), de Clemencia Lucena (1945–1983), que faz uma crítica aos inúmeros de concursos de beleza. Finalmente, incluímos as artistas do cinema experimental latino-americano que propõem novos modelos políticos e emocionais diante dos aparelhos de poder.

O quinto vídeo apresenta o arquétipo da VISIONÁRIA, que inclui bruxas, xamãs, místicas, sábias, históricas, loucas. De acordo com Perlonger (1949–1992), as loucas são todas minorias que foram feminizadas: bichas, sapatas, putas, feministas... todxs silenciadxs ao longo da história. Escutamos a historiadora e visionária Beatriz Nascimento (1942–1995): a história do Brasil foi uma história escrita por homens brancos. Ela revisa o passado criando uma nova narrativa que desenha um futuro para além da vitimização. Beatriz Nascimento foi assassinada em 1995. Marielle Franco (1979–2018) foi assassinada em 2018. Não há nada mais antissistema do que a visualização de um mundo que ainda não existe.

O arquétipo da TECEDORA ou TECELÃ, que aparece no sexto vídeo, traz a ideia de que não somos apenas indivíduos, mas tramas coletivas, *somos um todo*, e todos estamos interconectados, incluindo a terra, como nos explica a feminista comunitária Lorena Cabnal (1973). O corpo é território, e o território é corpo. O feminismo dos povos originários pensa uma política baseada no desejo da terra comunal. O tear da TECEDORA não é considerado arte clássica como a pintura e a escultura; foi relegado a arte popular por ser um trabalho primordialmente feminino. Aqui incluímos obras como os quipús de Cecilia Vicuña (1948), que nos dão a possibilidade radical de conexão com uma linguagem quase perdida.

Encerrando a série dos sete vídeos, temos o arquétipo do SI- MESMX (SELF). O arquétipo do SI-MESMX seria a totalidade, não no sentido de perfeição, mas a totalidade onde o ser está em harmonia com todas as identidades fragmentadas que o compõem. Neste episódio, abordamos artistas e obras híbridas, mutantes, não binárias e o vocabulário que temos hoje para nomear identidades de gênero fluídas. Porém, como nos explica Silvia Cusicanqui (1949) nas sociedades andinas, os Chacha Warmis já tinham um conceito de permutabilidade de papéis masculinos e femininos. No México, as muxes transgênero nascem com genitais masculinos e são educadas para desempenhar um papel feminino na comunidade. Propomos um feminismo inclusivo para mulheres, homens e tudo o que está no médio.

Pareceu-nos necessário insistir em uma plataforma para artistas mulheres e corpos feminizados, já que a marginalização da mulher continua acontecendo no mundo da arte contemporânea.

Mostramos artistas, ativistas, escritorxs, pensadorxs, coletivos de arte, feminismos exclusivamente

latino-americanos, tomando como ponto de partida os feminismos desde Abya Yala, os feminismos negros e indígenas e os movimentos atuais das mulheres que marcham juntas como *Ni una a menos*, onde a solidariedade entre as mulheres está gerando mudanças na sociedade.

Para nós o feminismo não é apenas um movimento de um período determinado, nem é um feminismo que pretende hierarquizar identidades, mas é um feminismo interseccional. Nosso feminismo coloca em evidência a linguagem dominante e propõe escutar ao outro na sua própria língua. Acreditamos em um feminismo que inclui mulheres, homens, pessoas não humanas, plantas, animais ou o que quer que cada um se considere.

A criação destes vídeos foi um caminho de transformação para confrontar a nossa própria masculinidade tóxica, nossa misoginia interna e a da sociedade.

Nossa intenção é criar e compartilhar um espaço que interroga a ideia do feminino, reconhecendo-nos e dialogando com seres vibrantemente diferentes e vitalmente iguais.

Sobre as autoras:

Paula Parisot é escritora e artista visual. Seu trabalho é fundamentalmente interdisciplinar, uma vez que une literatura, pintura, desenho, performance e vídeo.

Jessica Mitrani é cineasta, seus trabalhos multivalentes preocupam-se fundamentalmente em explorar as construções sociais, linguísticas e estéticas do feminino.

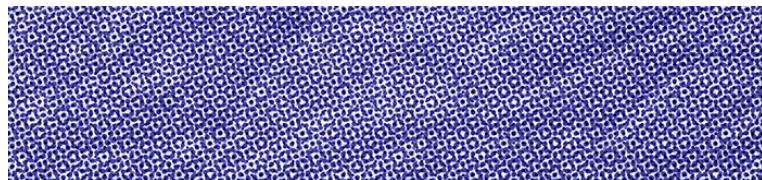
Referências:

NASCIMENTO, Beatriz. *A história do Brasil é uma história escrita por mãos brancas*, [201-]. Disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1307207409364486>. Acesso em: 15 jun 2020.

PERLONGHER, Nelson. *Los devenires minoritários*. Buenos Aires: Editorial Norda Comunidad, 1991.

SILVIA Rivera Cusicanqui sobre género y diversidad, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=c-eytSCY2rU>. Acesso em: 15 jun 2020.





ESCUELA DE GUÍAS DE BEATRIZ GONZÁLEZ: UNA *SUBVERSIVA* AULA EN UN MUSEO DE BOGOTÁ (1970´S)

SCHOOL OF GUIDES OF BEATRIZ GONZÁLEZ: A *SUBVERSIVE* CLASSROOM IN A MUSEUM IN BOGOTÁ (1970´S)

Resumen: En la década de los setentas, la artista Beatriz González constituyó en el Museo de Arte Moderno de Bogotá una escuela de guías, la cual es considerada como la primera de su tipo en un museo colombiano. Este espacio, además de ser un escenario de formación para artistas, educadores y teóricos, también fue un lugar de experimentación sobre las prácticas pedagógicas al interior de un museo y sobre los límites entre curaduría y educación. Este texto surge de un proceso de investigación de fuentes, archivos fotográficos y de prensa, así como de una serie de conversaciones con Beatriz González.

Palabras clave: Beatriz González; Museo de Arte Moderno de Bogotá; Mediación; Curaduría; Educación

Abstract: *In the seventies, Beatriz González established a school of guides at the Museum of Modern Art of Bogotá, which is considered the first of its category in a Colombian museum. This space offered new perspectives on education inside a museum and the boundaries between curating and education. Also, it was a formative space for artists, educators, and theorists. This text arises from research in primary sources, photographic and press archives, as well as a series of conversations with Beatriz González carried out for four years.*

Keywords: *Beatriz González; Museum de Modern Art of Bogota; Mediation; Curating; Education*

El presente texto parte del libro “No sé a qué horas pinté. Beatriz González, los procesos educativos y el Museo de Arte Moderno de Bogotá 1971-1983”, el cual está en proceso de publicación por el Museo de Arte Moderno de Bogotá. La idea inicial del libro surgió hace siete años cuando era mediador en la Usina del Gasómetro, recuerdo que en una corta conversación con

Mônica Hoff – quien era la curadora pedagógica – percibí que sabía muy poco sobre los procesos educativos en Colombia, y eso movió mi deseo por investigar.

Participar del equipo de mediación de la 9ª Bienal me permitió pertenecer a una red de afectos, percibir que el arte está donde aparentemente no está

– parafraseando a Mônica Hoff, – y que el aprendizaje sucede diariamente y en los momentos menos esperados.

Hoy, siete años después, reconozco a la Bienal del Mercosur como una gran Escuela.

A modo de introducción

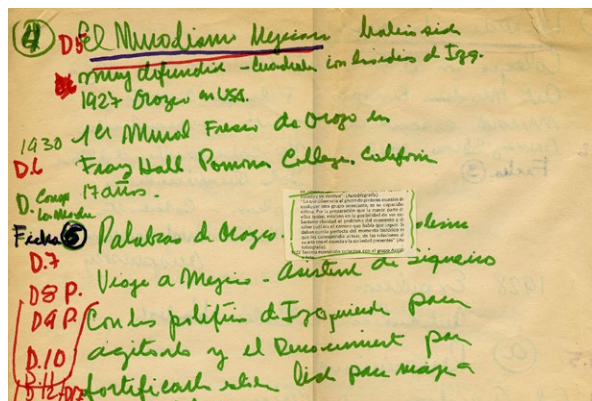
Hablar de Beatriz González (1938)

es hablar de una de las figuras más emblemáticas en la historia reciente del arte colombiano. Sin embargo, para mí, escribir sobre ella representa disertar sobre mi maestra, durante años participé de grupos de estudios en donde me acogió con comprensión y generosidad. Por lo tanto, este relato está matizado por mi afecto y agradecimiento como estudiante.

Beatriz es reconocida internacionalmente como artista, la crítica suele destacar la actualidad de sus temáticas y la constante experimentación técnica, no obstante, quiero resaltar la diversidad de enfoques con los que ha asumido su actuación en el campo artístico: además de trabajar en la producción de obra, ha desarrollado procesos curatoriales, investigación histórica y diversos procesos educativos. Uno de los que más me ha llamado la atención, ha sido la Escuela de Guías que constituyó en la década de los setentas en el Museo de Arte Moderno de Bogotá (MAM)¹, considerada la primera de su tipo en un museo colombiano. Sobre este suceso se basa el presente

texto, el cual surge de años de conversaciones con González, algunas de ellas citadas en las siguientes páginas.

No quisiera comenzar sin mencionar que los espacios educativos carecen del debido reconocimiento dentro del campo del arte, y las condiciones laborales de los y las educadoras raramente son favorables. Por lo tanto, confío en que este escrito valore y dignifique su trabajo, mostrando cuán fundamental es su labor en la construcción del campo artístico.



Cartelera sobre Muralismo Mexicano realizada por Beatriz González como apoyo didáctico a las sesiones de la Escuela de Guías del MAM. 1978-1983. Archivo Beatriz González.

Escuela de Guías del Museo de Arte Moderno de Bogotá

En la década de los sesentas, luego de graduarse de Bellas Artes en la Universidad de los Andes, en Bogotá, Beatriz González comenzó a realizar visitas guiadas en el MAM, su trabajo inicialmente consistía en recibir

grupos de colegio y realizar recorridos comentados por las exposiciones del museo; este era un trabajo arduo, debido a que era la única guía de la institución y tenía que recibir numerosos colegios semanalmente. Es importante anotar que el MAM es fundado en 1955, sin embargo, comienza sus actividades en 1963 bajo la dirección de la crítica e historiadora del arte Marta Traba; tuvo varios cambios de sede, hasta que a finales de la década de los setentas se inicia la construcción de su edificio actual.

En 1971 Beatriz González es invitada a participar de la XI Bienal de Sao Paulo. En el marco de la exposición, la Bienal le solicita realizar una charla a un grupo de guías. Esta experiencia le permitiría confrontarse con su propio trabajo en el MAM. “Cuando llegué –refiriéndose a su viaje a Sao Paulo–, dije: esto es lo que tengo que hacer. No puedo seguir sacrificándome aquí, (...) enseñándole a todos los colegios. Entonces resolví crear la Escuela de Guías” (GONZÁLEZ, 2014).

Sin embargo, es solo hasta 1978, es decir, siete años después, que González retoma esta experiencia y decide crear la Escuela de Guías. Esta decisión marcaría un momento decisivo para González, pues dejaría de dedicarse exclusivamente a dar visitas guiadas, para encargarse de la organización del grupo y la investigación dentro del Museo.

Así, siendo directora de la Oficina de educación, González decide enviar una serie de cartas a diferentes universidades de Bogotá convocando a estudiantes de las facultades de Artes y Filosofía para que participaran en la nueva Escuela de Guías. A esta convocatoria acuden cuatro estudiantes, entre ellas, Doris Salcedo, Claudia Fischer y Daniel Castro.²

Este grupo se reunía una vez a la semana en la biblioteca del MAM a estudiar textos escogidos por González, los cuales nutrían las visitas guiadas que realizaban por las exposiciones. Al respecto, es importante mencionar que Beatriz nunca produjo un “guion” para ser memorizado, por el contrario, propiciaba que cada quien encontrara sus propias maneras de realizar los recorridos. Este es un gesto importante en un momento temprano de la educación en museos en Colombia, pues favorecía la generación de una voz propia en lugar de la reiteración de un discurso hegemónico, característico de la educación escolar predominante.

Poco a poco fueron ingresando más estudiantes como Luis Luna, José Alejandro Restrepo, Marta Calderón, María Fernanda Cardoso, Carolina Franco, Clara Sofía Pinto, Martha Morales, Gloria Merino, Hilda Piedrahita, Carmen Helena Carvajal, Rodrigo Trujillo, Ricardo Castillo, Francisco Restrepo, Beatriz Duque, Elsa Borrero, Vicky Possin, Page Abadi, entre otros, quienes llegarían a constituir

un grupo de aproximadamente veinte personas. Aunque había un grupo regular de participantes, más personas podían asistir a las sesiones debido a que eran abiertas al público, como es el caso de José Roca (Curador de la 8ª Bienal del Mercosur), quien trabajaba en ese entonces en el Museo. También se vincularía Carolina Ponce de León, como colaboradora de González en asuntos logísticos y relacionados con el contenido de las sesiones.

Hoy en día varios de los participantes son reconocidos por su contribución a la conformación del campo del arte en Colombia desde lugares como la práctica artística y curatorial, la reflexión teórica y el trabajo educativo. Esto demuestra la singularidad del espacio creado por Beatriz González en tanto que sirvió como un semillero de formación que, si bien tenía un aspecto pedagógico, funcionaba al margen de la universidad. Esto les permitía a los participantes profundizar en temas de interés personal y vincularse con el medio artístico local.

El proceso de la Escuela de Guías terminaba aproximadamente cada año con una sesión de graduación. En estas sesiones se organizaba un almuerzo patrocinado por González al cual se invitaban artistas de mayor trayectoria a escuchar las presentaciones realizadas por los estudiantes.

Los años de experiencias que Beatriz tenía como guía del MAM le permitirían

proponer una serie de estrategias pedagógicas que implementó en la Escuela:

- **Refrescar las visitas:** Beatriz percibió que el trabajo de los guías no debía volverse monótono, sino que podía ser una oportunidad para aprender y sorprenderse, así que propuso que para cada visita el/la guía debía leer algo nuevo, así fuera una página corta.
- **La ante-imagen:** Notaría que los grupos tenían que recorrer largas distancias para llegar al MAM y que, para muchos de ellos, esta sería su primera experiencia en un museo. Por ello concibió que se debían realizar actividades en las instituciones antes de las visitas.
- **Apoyos didácticos:** Como manera de compartir las investigaciones de la Escuela, se realizaron afiches que serían expuestos en las salas del museo.

Dado que el grupo no era remunerado económicamente, González sentía la necesidad de retribuir al máximo su participación. Ella gestionaba publicaciones del museo e invitaciones para que los guías asistieran a las exposiciones. Al respecto se ha de mencionar que Beatriz González trabajó sin devengar un sueldo durante todo este tiempo.

Salida del MAM

“No era limitarnos a los públicos, sino era intervenir en terrenos de la curaduría”.

(GONZALEZ, 2014)

La Escuela de Guías fue un proceso *sui generis* en el contexto local, y al no tener un semejante o un referente próximo, se generaría la sensación de no estar haciendo el trabajo adecuadamente o de estar extralimitándose. No obstante, esta situación de indefinición propiciaría también un campo de posibilidades y experimentación.

Con el tiempo, los procesos de investigación que la Escuela desarrollaba se volverían más complejos, y ésta se convertiría en una voz enérgica al interior del MAM, lo cual, generaría tensiones con el Departamento curatorial. Implícitamente se concebía que la actuación de un departamento de educación en un museo no se limitaba a realizar actividades a partir de un contenido dado por el departamento curatorial, sino que, por el contrario, involucraba una rigurosa investigación y una dimensión expositiva, lo cual generaba un terreno difuso respecto a los límites de las propuestas curatoriales y las educativas.

La presencia de Beatriz González en el MAM concluiría con la exposición *Historia de la Fotografía en Colombia* (1983), puesto que el espacio donde se realizaban los talleres para niños fue convertido en una sala de exposición. Ello haría que Beatriz cuestionara las prioridades del museo y prefiriera aislarse de la institución. Sin embargo, la Escuela de Guías siguió funcionando bajo la dirección de algunos miembros del antiguo grupo.

A modo de cierre

“No sé cómo la cultura podía ser subversiva, pero sí, éramos subversivos dentro del esquema del museo”.

(GONZÁLEZ, 2016)

La subversión de la cual habla Beatriz es la subversión de una maestra movida por el inconformismo y el deseo de aprender, que junto a su grupo de guías genera un proceso de aprendizaje que logra ampliar la visión de mundo de sus participantes y, por consiguiente, del público del museo. De esta manera, asume que el conocimiento es dinámico y susceptible de ser ampliado, criticado y modificado, y en el caso de la institución, no está dado jerárquicamente por el departamento curatorial. González muestra así la potencia revolucionaria del aula de clases y el potencial epistemológico del departamento educativo al interior de un museo.

Al igual que Beatriz encontró

inspiración en un viaje a São Paulo, yo la encontraría 42 años después en un viaje a Porto Alegre. Ella no sabía que luego de éste constituiría la primera escuela de guías en un museo en Colombia, yo no sabía que escribiría un texto recopilando su experiencia.

En estos momentos donde no nos es posible encontrarnos físicamente, confío en que el proyecto educativo y curatorial de la Bienal siga siendo un eje articulador de procesos del sur global y que siga constituyendo una red de pensamientos, afectos y experiencias vitales compartidas. Confío en que el equipo de mediadores, quienes se

caracterizan por ser un cuerpo crítico, propositivo e imaginativo, encontrará rutas para sortear los dilemas que estos tiempos presentan a la posibilidad del encuentro, el aprendizaje y el crecimiento espiritual desde el arte.

¹ Al Museo de Arte Moderno de Bogotá se le empezó a llamar por sus siglas "MAMBO" a comienzos de los años 2000. En este texto se le llamará como "MAM", que es la manera en que originalmente se le nombraba, puesto que se están tratando asuntos concernientes a dicha época.

² Se ha procurado encontrar el nombre de esta cuarta persona, tanto en archivos como en conversaciones, pero lamentablemente no ha sido posible. Me excuso con esta cuarta persona, es mi interés como escritor proporcionar la mayor cantidad de información y la más veraz en este texto.

Sobre el autor: Snyder Moreno Martín (Colombia, 1991-) Artista. Actualmente trabaja en procesos espirituales, de sanación y aprendizaje. Aprende de la naturaleza y explora la relación entre arte, curaduría y educación. Cursa un MA en el Royal College of Arts gracias al programa Jóvenes Talentos del Banco de la República de Colombia.

Referencias:

GONZÁLEZ, Beatriz. Beatriz González: entrevista [18 oct. 2014]. Entrevistador: Snyder Moreno Martín. Bogotá, 2014.

GONZÁLEZ, Beatriz. Beatriz González: entrevista [8 abr. 2016]. Entrevistador: Snyder Moreno Martín. Bogotá, 2016.



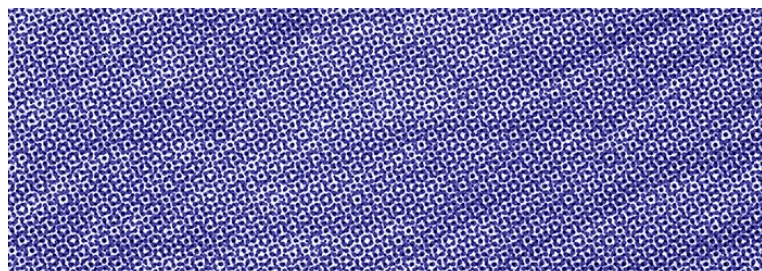


Tais Ritter

**Luciana
Gruppelli
Loponte**

tais.ritter@gmail.com

luciana.arte@gmail.com



ARTE, FEMINISMOS E EDUCAÇÃO: MULTIPLICAR HORIZONTES ÉTICOS E ESTÉTICOS

ART, FEMINISMS AND EDUCATION: MULTIPLYING ETHICAL AND AESTHETIC HORIZONS

Resumo: Frente aos sistemáticos ataques, tentativas de criminalização e silenciamento dos debates de gênero, que acometem tanto o campo da arte quanto o da educação, o presente texto argumenta sobre a potencialidade ética e estética das práticas de artistas mulheres enquanto multiplicadoras de subjetividades no ensino de arte. Neste sentido, tendo em vista também as contribuições de historiadoras e críticas de arte sobre esta problemática, anunciamos algumas abordagens possíveis para a docência em arte, delineando estratégias que podem fazer pulsar o caráter vibrante das práticas artísticas de mulheres.

Palavras-chave: Mulheres artistas; Educação; Feminismos.

Abstract: In the face of systematic attacks, attempts to criminalize and silence gender debates, which attack the field of art and education, this text discusses the ethical and aesthetic potential of the practices of female artists as multipliers of subjectivities in artistic education. In this sense, also taking into account the contributions of historians and art critics on this subject, we announce some possible approaches to teaching art, outlining strategies that can boost the vibrant nature of women's artistic practices.

Keywords: Women artists; Education; Feminisms.

O cenário que recobre o tempo

presente é marcado por uma intensificação das “políticas de ódio” (ZAGO, 2017, p. 81), em que o ataque à alteridade, ao conhecimento, à cultura, ao pensamento divergente ganha o estatuto de agenda política. Sem dúvida, o governo das condutas de

gênero e sexualidade tem sido um dos destinos preferenciais de tais políticas. A desqualificação, a patologização e o silenciamento de formas de vida que desobedecem às representações hegemônicas têm, progressivamente, circunscrito discursos e práticas estatais e, para além delas, os mais

miúdos gestos cotidianos. O afã por usurpar e criminalizar o debate de gênero assume diversas frentes, em um engenhoso amálgama discursivo que busca imprimir uma verdade única sobre modos de viver gênero e sexualidade. Cabe lembrar que, nos últimos anos, sucedeu uma avalanche de manifestações artísticas as quais, sob o jugo moral de determinados grupos, foram interditas e alvos de linchamento. Concomitantemente, o discurso que combate a chamada “ideologia de gênero” e movimentos como o Escola Sem Partido vêm arregimentando diferentes setores sociais e pautando instâncias legislativas.

Ao colocar as teorias de gênero como um “inimigo imaginário comum” (JUNQUEIRA, 2017, p. 221) da sociedade, os segmentos que encabeçam tais movimentos têm atuado na sistemática subtração da palavra “gênero” de alguns documentos e diretrizes nacionais na área da educação no Brasil. As alegações utilizadas para a retirada, ou vedação, das discussões de gênero nos estabelecimentos de ensino alegam que estaria ocorrendo uma suposta doutrinação que suspenderia as noções tradicionais de família, homem e mulher. Claramente ancorados em um fundamentalismo religioso, os “missionários da família natural” (JUNQUEIRA, 2017, p. 222) têm encontrado na educação um espaço para consolidar seu poder e cativar

novos públicos. Essa penetração da religião em instâncias, a priori, seculares, como a educação e a cultura, acena para uma crescente politização da religião, em que o debate público, as liberdades individuais, o bem comum passam a ser geridos em conformidade com os valores privados de algumas religiões (SEFFNER, 2015). Tal politização da religião atravessa fronteiras, caracterizando um fenômeno global (MISKOLCI; CAMPANA, 2017), o que, no contexto da América Latina, é bem evidenciado pelo documentário *Gênero sob ataque* (2018).

Os movimentos antigênero que, subitamente, passaram a ditar o tom desta paisagem obscura evidenciam que a escola e a arte são, estrategicamente, posicionadas como ameaças a certos ideais conservadores. Tais movimentos deixam entrever, por outro lado, que, se a arte e a escola são ameaças a tal projeto ultraconservador, é porque são entendidas como espaços de multiplicação de possibilidades, de representações, de saberes, de existências e modos de viver. Ao que parece é, precisamente, esse caráter multiplicador, vocação da arte e da escola, que esses movimentos buscam refrear. Nesse sentido, a distopia do apagamento dos corpos marginalizados no sertão nordestino de *Bacurau* – filme lançado em 2019, dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles – nos empresta uma metáfora potente: é na escola

e no museu da pequena cidade que os moradores encontram proteção e forjam sua resistência contra tal apagamento. O museu, a arte e a escola como espaços de resistência, eis o que defendemos no presente texto.

Diante de tal cenário, nos questionamos:

o que isso diz à docência em arte? Quando definições reducionistas de gênero ganham o terreno social, urge pensar: que imagens do feminino povoam as aulas de arte? Como estas imagens podem corroborar ou transgredir estereótipos enraizados na cultura? Como as práticas artísticas podem inspirar posturas de enfrentamento às políticas de ódio?

Tendo em vista tais questões,

argumentamos a favor das dimensões ética, estética e política que residem em inúmeras práticas artísticas de mulheres e da sua importância para o ensino de arte – isso porque as obras de muitas artistas ensejam constelações de vidas e experiências que podem dissuadir representações hegemônicas do feminino preponderantes nos meios de comunicação de massa e, inclusive, nas versões clássicas da história da arte ocidental; apontam para formas de habitar o gênero e o próprio corpo que escapam das catalogações prévias do pensamento binário; descortinam as verdades sobre o ‘natural’ do feminino e incitam posturas de enfrentamento aos discursos que engessam a nossa própria identidade.

Para esboçar proposições didáticas em torno do tema, pode ser útil lembrar como ele tem sido abordado no campo artístico. Nesse sentido, uma estratégia primeira e recorrente em diversos estudos feministas nas artes visuais tem sido o resgate de criações de mulheres artistas apagadas nas versões consagradas da história da arte, sobretudo, após a indagação basilar de Linda Nochlin (1971) *“Por que não houve grandes mulheres artistas?”*.

Contudo, frente à recorrência de discursos,

em grande parte oriundos do interior do próprio campo artístico, de que a ausência das mulheres na arte é um problema menor ou já solvido, é preciso insistir na permanência e no profundo alcance social e político dessa questão. É inegável que, hoje, o cenário artístico é diferente daquele dos anos 1970, em que uma nova geração de pensadoras feministas parecia acender as primeiras lâmpadas para iluminar um problema obscurecido durante séculos. De fato, temos um território menos hostil às mulheres, todavia ainda refratário a muitas das demandas feministas e, decididamente, longe de ser igualitário. Levantamentos recentes como os realizados por Maura Reilly (2015), *Guerrilla Girls* e por Andrea Giunta (2019), fazem desvanecer os discursos de que este é um problema superado, revelando que, em todos os postos de trabalho do mundo da arte, elas permanecem em número expressivamente menor (o que engloba a história da arte, crítica de arte, curadoria, colecionismo, direção das instituições artísticas, entre outros).

Acerca da extensão da problemática da presença/ausência das artistas na arte, Andrea Giunta (2019, p. 69) afirma que

Não cabe só destacar o que as mulheres artistas estão perdendo em termos de representação e consagração, mas o que todos – homens, mulheres, cidadãos com sexualidades não normativas – estamos perdendo frente a um tipo de censura ao trabalho das mulheres artistas baseada na classificação administrativa de mulheres/homens [tradução nossa].

Concordando com a autora, ressaltamos que a desigualdade que afeta as mulheres (e de forma mais ostensiva as negras, as lésbicas, as trans, as de regiões periféricas, as indígenas, as pobres) é uma questão concernente à sociedade como um todo. Logo, a invisibilidade das mulheres na arte não é um problema apenas daquelas artistas que têm as possibilidades de acesso ao campo artístico, sistematicamente, bloqueadas – o que, por si só, é signo de uma assimetria estrutural –, mas trata-se de um problema mais amplo, que produz marcas nas subjetividades e no imaginário social. Mais do que uma questão estatística, é uma questão ética e estética. Trata-se de uma política de “controle do olhar” (GIUNTA, 2018, p. 70) que ressoa nos modos como mulheres e homens são narradas

e narrados, como se relacionam entre si e, em suma, nos modos de viver feminilidades e masculinidades. O que está em jogo na erradicação dessas desigualdades, neste sentido, são outras políticas de produção de subjetividades que podem trazer consigo relações mais éticas, a produção de saberes e narrativas plurais, a instauração de novos modos de vida. A tarefa inadiável, portanto, é nos perguntarmos o que podemos fazer em nossos campos de atuação e nas minúcias do cotidiano para a dissolução desse quadro de assimetrias que ainda acomete as mulheres.

Na esteira desses estudos, acreditamos que a luta pela visibilidade da mulher artista é mister. Ecoando a premência desse resgate e deslocando-o para o terreno escolar, resta-nos problematizar: como tornar as mulheres artistas visíveis em nossas aulas? Nesse sentido, uma possibilidade que se anuncia para docentes em arte é a realização de projetos em torno do tema “mulher artista”. Esta rota pode ser o vetor para reverberar a multiplicidade de femininos, desnaturalizando estereótipos existentes no cotidiano escolar e em outras esferas sociais. É necessário, contudo, ter atenção às narrativas criadas em torno dessas artistas e manter os sentidos afiados ao que pode estar interdito pela própria narrativa que criamos, à revelia de nossas intenções.

Uma postura que não fortaleça um feminino hegemônico e essencializado pode emergir, por exemplo, do questionamento da categoria “mulher” que estamos colocando em jogo em nossas práticas. Nessa direção, talvez possamos elaborar continuamente a nossa coleção de experiências para que a diversidade das práticas das artistas nos distintos contextos e épocas seja mobilizada, multiplicando o campo do pensar e do agir. Além disso, estabelecer tramas diversas com marcadores raciais, religiosos, regionais, nacionais, étnicos, de idade e de sexualidade, pode fazer florescer a profusão de subjetividades sob o guarda-chuva da expressão “mulher artista”. Com esses cruzamentos, cria-se uma abertura para problematizar a miríade de poéticas de enfrentamento que as artistas levam a cabo em seus trabalhos, além de trazer à tona uma multidão heterogênea de representações femininas.

Não obstante, para além de projetos que incluam apenas as artistas mulheres, pensamos que se deva fazer o esforço para que elas possam estar presentes nas demais abordagens da história da arte desenvolvidas

por docentes. Essa estratégia requer uma atenção permanente às nossas escolhas, àquilo que produzimos com o que apresentamos a alunes e àquilo que produzimos mediante o que deixamos de apresentar. É uma postura de reconhecimento de que nossas práticas docentes também são parte das relações de poder e de que com elas produzem-se muitas coisas (LOURO, 2003).

Ademais, problematizar estereótipos de gênero é tarefa de ordem política fundamental, visto que muitos deles continuam a dar suporte à permanência das desigualdades e das discriminações. As diferentes práticas artísticas das mulheres podem ser uma aliada potente nessa tarefa. Contaminando-nos por suas poéticas, talvez possamos assumir uma postura de questionamento perpétuo das relações de poder que balizam visões de mundo racistas, misóginas e excludentes. Talvez possamos inscrever em nossos horizontes representações de gênero menos condicionadas aos jogos de poder, num movimento de abertura ao outro e a outros modos de existência que transgridam o pensamento dominante.

Sobre as autoras:

Taís Ritter Dias

Doutoranda e Mestra em Educação pelo PPGEDU-UFRGS, sob orientação da Prof^a Dr^a Luciana Gruppelli Loponte. Licenciada em Artes Visuais (UFRGS). Atua como professora da disciplina de Arte na rede pública estadual desde 2014.

Luciana Gruppelli Loponte

Doutora em Educação, professora da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Líder do ARTEVERSA – Grupo de estudo e pesquisa em arte e docência.

Referências:

GIUNTA, Andrea. *Feminismo y arte latino: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo XXI de Editores Argentina, 2019.

JUNQUEIRA, Rogério Diniz. "Ideologia de gênero": a invenção de uma categoria polêmica contra os direitos sexuais. In: RAMOS, Marcelo M.; NICOLI, Pedro A. G.; ALKMIN, Gabriela C. Alkmin (orgs.). *Gênero, sexualidade e direitos humanos: perspectivas multidisciplinares*. Belo Horizonte: Initia Via, 2017, p.221-236.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. 6ª ed. Editora Vozes, 2003.

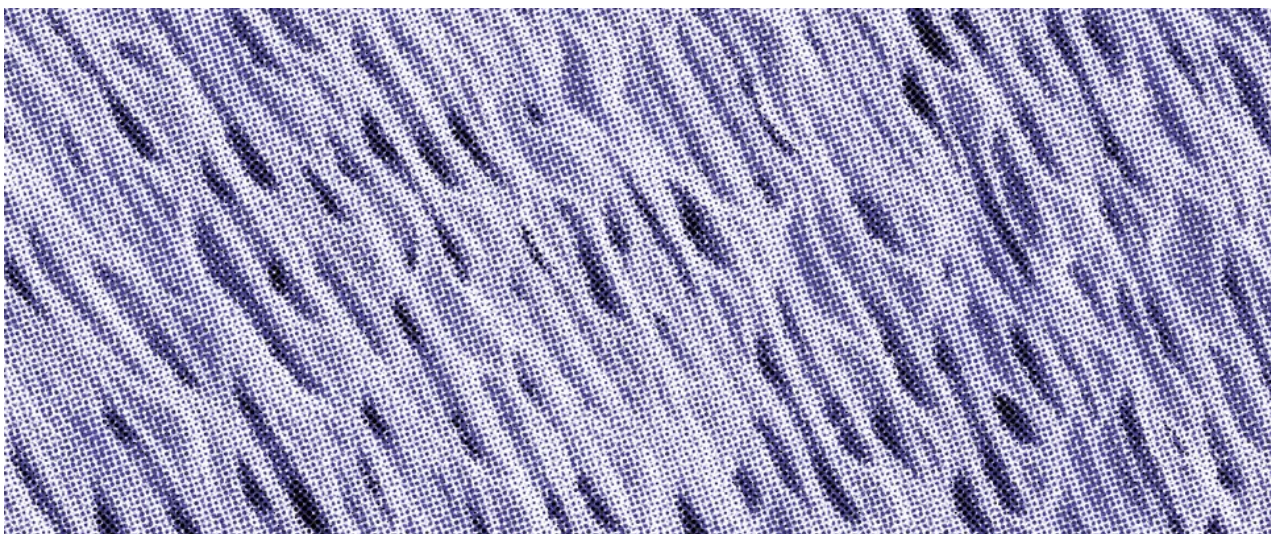
MISKOLCI, Richard; CAMPANA, Maximiliano. "Ideologia de gênero": notas para a genealogia de um pânico moral contemporâneo. In: *Revista Sociedade e Estado*, v. 32, n. 3, 2017, p. 725-747.

NOCHLIN, Linda. Why have there been no great women artists? In: _____. *Women, art and power and other essays*. Colorado: Westview, 1989.

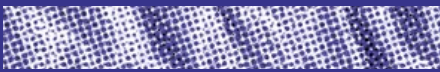
SEFFNER, Fernando. Modus vivendi, liberdade religiosa e liberdade sexual: o que a escola tem a ver com isso? In: NARDI, Henrique Caetano; MACHADO, Paula Sandrine; SILVEIRA, Raquel da SILVA (orgs.). *Diversidade sexual e relações de gênero nas políticas públicas: o que a laicidade tem a ver com isso?* 1ª ed. Porto Alegre: Editora Deriva/ ABRAPSO, 2015, v. 1, p. 81-104.

REILLY, Maura. *Taking the measure of sexism: facts, figures and fixes*. In: *ArtNews*, Nova York, 2015.

ZAGO, Luiz Felipe. Conhecimento em tempos de ódio: a pesquisa não fascista e a pesquisa impertinente com gênero e sexualidade. In: *Bagoas: revista de estudos gays*. Natal: EDUFRN, v.11, n.16, 2017, p. 79-110.



9



ATIVISMOS ECOLÓGICOS. ARTE, ARTISTAS E FEMINISMO.

Activismos ecológicos. Arte, artistas y feminismo.

Ecological activisms. Art, artists and feminism.



Gina McDaniel Tarver440

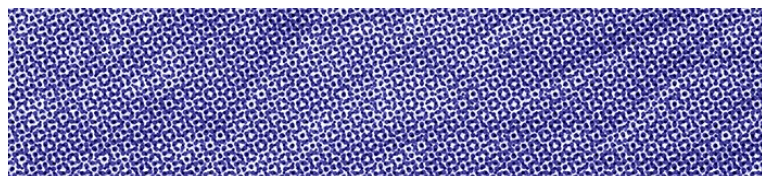
Transparency and Ecocritical Art: Seeing Art History through (to) Alicia Barney's *Yumbo*

Transparência e Arte ecocrítica: vendo a história da Arte a partir de Yumbo de Alicia Barney

Mari Fraga447

Agente Húmus - arte e ecofeminismo como táticas cosmopolíticas

Humus Agent - art and ecofeminism as cosmopolitic tactics



TRANSPARENCY AND ECOCRITICAL ART: SEEING ART HISTORY THROUGH (TO) ALICIA BARNEY'S *YUMBO*

TRANSPARÊNCIA E ARTE ECOCRÍTICA: VENDO A HISTÓRIA DA ARTE A PARTIR DE *YUMBO* DE ALICIA BARNEY

Abstract: Alicia Barney's *Yumbo* (1980/2008), an ecocritical artwork that makes air pollution visible, is itself virtually invisible within art history. It does not appear even within specific histories of ecological art. This work that is made up of glass cubes provides a basis to reflect upon physical and conceptual transparency, values, and art historical canon formation. Looking at overlooked works such as *Yumbo*, and seeing them together with more recent ecocritical artworks by women, such as Amy Balkin's *Public Smog* (2004–2014), creates an ecofeminist genealogy with the agency to visibilize more clearly possibilities beyond the Western-style man-handling of nature. Simultaneously, the creation of such a genealogy helps change the master narratives of art history.

Keywords: Transparency; Ecocritical art; Ecofeminist genealogy

Resumo: *Yumbo* de Alicia Barney (1980/2008) é uma obra de arte ecocrítica que torna visível a poluição do ar e é praticamente invisível na história da arte. Não aparece nem em histórias específicas da arte ecológica. Este trabalho, composto de cubos de vidro que fornece uma base para refletir sobre a transparência física e conceitual, os valores e a formação de cânones históricos da arte. Olhar obras negligenciadas como *Yumbo* e vê-las juntamente com obras de arte ecocríticas mais recentes de mulheres, como *Public Smog* de Amy Balkin (2004–2014), criando uma genealogia ecofeminista, permitindo uma visualização mais clara de possibilidades além do estilo ocidental de controle da natureza. Simultaneamente, a criação dessa genealogia ajuda a mudar as narrativas mestras da história da arte.

Palavras-chave: Transparência; Arte ecocrítica; Genealogia ecofeminista

Transparency is a fascinating quality, involving seeing and not seeing simultaneously: seeing one thing precisely because you can look right through another thing without noticing it. Unsurprisingly, the word “transparent” used conceptually has

opposite meanings. Most commonly, it indicates that which is easily perceived, unhidden, open to scrutiny. In the field of computing, though, it describes processes or interfaces that function without the user being aware of them. Returning to the physical, transparent

material is changeable, tricky. Light passes through it, and you clearly view whatever is on the other side, and then, with a slight shift of perspective, light bounces off of it, and you see instead a reflection, perhaps of yourself. Either way, the transparent material maintains a superficial invisibility.

I focus on transparency, both physical and conceptual, in relation to *Yumbo* by Colombian artist Alicia Barney (b. 1952), beginning with a photograph of the artwork. Barney made *Yumbo* in 1980 and recreated it in 2008. The photograph shows what remains of the original work—lined up against the wall—and the recreation—laid out perpendicular to the original. Neither *Yumbo* nor Barney are well known. They are virtually invisible within art history. I want to look at and through *Yumbo*, to examine the power of its transparency. Within art history, metaphorically, I want to shift the light, or our perspective, so that what was previously unnoticed gives us a reflection of ourselves.



Alicia Barney. *Yumbo*, 1980/2008. 47 glass cubes and particulates, 20 x 20 x 20 cm each. Photograph by José Kattan. Courtesy of the artist.

In the photograph, we notice the precise, repeated form of the cube. Especially visible are the edges, which appear clearly delineated as dark lines. We see that the cubes are made of transparent material since we discern the checkered pattern of the tiled floor through the tops of some of them. The right sides of the cubes, though, reflect the light, mirroring the floor. Vision is strained when we attempt to count the units since those in the back of the diagonal row are optically compressed.

What do we make of this seemingly straightforward yet visually complicated artwork? Perhaps we see a reasonable system, or a pattern, especially in this venue with its checkerboard floor tiles. Perhaps we see architecture, an echo of the “white cube” of the gallery itself. Maybe we see a series of minimalist objects. For viewers with knowledge of art history, Barney’s cubes may conjure any number of more famous ones, like Hans Haacke’s *Condensation Cube*, 1963–65 (LARSEN, 2018).

What we do not see is what Barney intended to make visible: the particulate air pollution deposited within the transparent containers. Barney originally created *Yumbo* in 1980. Early on February 1 of that leap-year, she went to a site in *Yumbo*, an industrial city adjacent to Cali, Colombia. There she placed twenty-nine identical glass cubes, without their tops.¹ She returned

the following morning, and each subsequent morning that month, to retrieve and cap a cube, each grimmer than the previous as they collected particulate matter from the air, making visible the cumulative effects of pollution. In 1980, such pollution was increasing with industrial emissions. One major polluter, for example, was the Swiss-based multinational Eternit, known for its trademarked asbestos fiber cement (VILLAMIZAR, 2012). The cement industry is currently responsible for about 5–7% of human-generated CO₂, also emitting nitrogen and sulfur compounds, metals, and other air pollutants (STAJANCA; ESTOKOVÁ, 2012). Companies like Eternit established themselves in *Yumbo* beginning after World War II, in a period of rapid industrialization and urban growth (VÁSQUEZ, 1990, p. 14).

***Yumbo* is the first of many ecocritical artworks** Barney produced and the first contemporary ecocritical artwork created or exhibited in Colombia. Barney is best-known for such work that exposes the environmental damage resulting from factors such as the increased presence of industry, a more concentrated urbanization, and lack of government regulation, yet even within her native country her artwork lacks deserved prominence. One of my goals is to contribute to the visibility of her work within art history, and in doing so to create a new view of ecocritical art.

Reasons for *Yumbo's* lack of visibility are complicated and include the artwork's very nature: the transparency of the glass cubes and the minuscule scale of the particulates makes it difficult to capture photographically. But certainly, the invisibility is also indicative of larger trends linked to the art historical canon's sexism and Euro- and US-centrism. In their treatment of contemporary environmental and ecological art's origins, art histories concentrate overwhelmingly on the large-scale works of male artists like Robert Smithson, Michael Heizer, and Alan Sonfist. In fact, *Earthworks*, the most famous form of early environmental art—generally conceived of as seminal in histories of ecocritical art—has been presented as if it *requires* “the strength, muscularity and stamina traditionally associated with masculine power” (BOETTGER, 2004, p. 55). Although some female environmental and ecological artists, such as Nancy Holt and Helen Mayer Harrison (in collaboration with her husband Newton Harrison) have a place in the canon, many innovative women who pioneered both environmental and ecological art do not (WILDY, 2011), including Barney. Furthermore, surveys of this kind of art infrequently include Latin American artists, like Ana Mendieta (1948–1985) or Cecilia Vicuña (b. 1948).

There is a parallel between the relative invisibility of ecocritical women artists and the quality of their artworks

that is particularly revealing of both valuation and values. Their artworks tend to be small-scale, fragile, immediate, and often ephemeral, qualities that can make them more difficult to see — especially over time — in comparison with the famous Earthworks.² Many women eco-artists intentionally rejected approaches to the environment that were huge, forceful, and highly visible, seeing in the aggressive reshaping of the land both machismo and Western civilization's attempts to control nature. Their decision to concentrate on subtle, minimal interventions follows a practice of walking lightly on the earth and valuing characteristics traditionally designated (and denigrated) as "feminine" (WILDY, 2011). Their formal decisions furthermore draw attention to the intangibility and mutability of many of the most important aspects of our ecosystems. Minimal or limited visibility — relative invisibility — can be both a metaphor for those aspects of material reality that we either cannot or do not see, because of our conceptual limitations and a catalyst for moving beyond an emphasis on the visual and strictly empirically-grounded approaches to understanding, to a consideration of other forms of experience and knowledge.

Returning to *Yumbo*, transparency is obviously a key characteristic, both as a physical attribute and concept. Barney used transparent material to promote conceptual transparency around the

problem of pollution — revealing its physical aspect as a step toward encouraging people to pay attention to it and, ideally, act to prevent it. But *Yumbo's* history demonstrates the trickiness, the ambiguities, of transparency, its links to both visibility and invisibility.

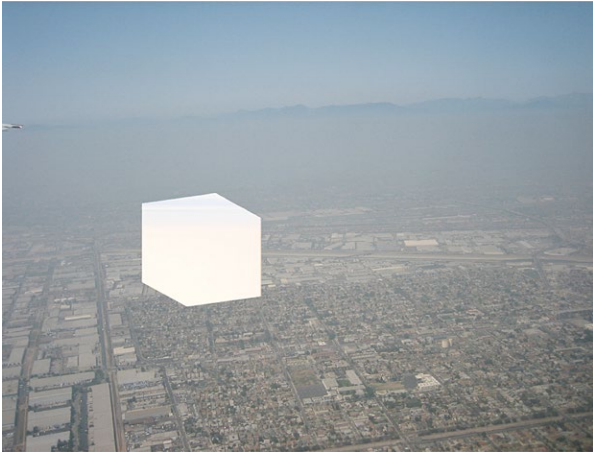
Taking the reduction of pollution as the ultimate goal of *Yumbo*, the work is a failure, as emphasized by its recreation twenty-eight years later. Its making-visible is insufficient. The failure of *Yumbo* in part derives from, or at least connects to, our society's enduring Enlightenment-era belief in science and in human's separation from and ability to control the natural world. Barney had been hopeful that, giving an audience clear empirical evidence, she might induce action. An activist at heart, Barney declared, "art should transform reality, not reproduce it" (GONZÁLEZ, 1979, p. 12).³ Her approach was in line with contemporaneous developments within the growing Colombian environmental movement, which aimed at giving proper visibility to ecological problems. The movement, ca. 1972–1983, was joined by university professors who denounced ecological degradation, becoming activist-scientists, tackling problems with scientific rigor rather than mere opinion (TOBASURA, 2003). Like these scientists, Barney presented empirical evidence of a problem. And *Yumbo* shows us "contamination that we suspect cannot be contained,

even if her series were to be extended indefinitely in rows and rows of specimen cubes with greasy, toxic nothingness" (LARSEN, 2018, p. 16–17). What is not visible in *Yumbo*, though, includes multinational companies' ability to impact or even to evade political and legal systems, and the nature of capitalism to incentivize the exploitation of natural resources, valuing profit above all: powerful invisible forces that are part of the larger ecosystem.

How to move forward, then, not only to create a place in ecocritical art history that acknowledges Barney's, and other women's, contributions but also helps to expand old projects beyond unachieved utopian proposals, to enable activist artworks to continue to *work*? Pioneering works such as *Yumbo* could be aligned with more recent ecocritical artworks by women, especially those dealing with the same issue in resonating but differing ways, in order to create an ecofeminist genealogy with the agency to visibilize more clearly possibilities beyond the Western-style man-handling of nature and to help change "the master story" (PLUMWOOD, 1993, p. 190).

For example, we can trace connections between *Yumbo* and Amy Balkin's *Public Smog* project that began in 2004. Visual images are only a small aspect of Balkin's project, which entails the complex process of buying up carbon emission credits that are

part of a market-based approach to pollution control (DEMOS, 2016). Balkin participates in this cap-and-trade system — and subverts it, though minimally — by retiring rather than using or trading acquired offsets, thus creating clean air. She visualized the result as fluctuating clean air "parks" over specific geographic locations such as Los Angeles (PUBLIC, n.d.). Such parks, a physical impossibility, are "speculative counter-spaces" (DONOVAN, 2011). That she pictured them as clean white cubes superimposed over smoggy skies connects them, in reverse, to Barney's *Yumbo*. Balkin's picture-cubes are opaque, their whiteness suggesting an erasure of filth, a containment of pure breathing space. The project's manifestation is less tangible than *Yumbo*, yet Balkin's approach to pollution control is active and direct, entangled with and revealing political, legal, and economic systems, as exposed by the paperwork that comprises part of the project's documentation. The project questions the efficacy, and transparency, of those systems.



Amy Balkin. *Public Smog over Los Angeles*, part of Public Smog project, 2004–2014. Courtesy of the artist.

When projects such as *Yumbo* and *Public Smog* are seen together, the transparent, virtually invisible cube comes to light as a foil in an incipient ecofeminist genealogy: a trace of the old and persistent systems that continue to frame, and to stymie, attempts to remediate environmental damage. But the transparent cube is also now visible as a tool that *has* been put to new critical uses, creatively

utilized to envision thinking — and acting — outside the box. As Balkin said, quoting Walter Benjamin, “One of the foremost tasks of art has always been the creation of a demand which could be fully satisfied only later” (DONOVAN, 2011). Art generates both desire and hope, necessary in order to visualize and achieve a better future. The inclusion of works like *Yumbo* in art history is not just about the past — not just reparation in the name of equity — but also about revealing a past that reflects us now, allowing a clear view of the history of our struggles in order to inspire us to see through to the future.

¹ Twelve cubes from the original artwork are lost or destroyed.

² Not to say that there are no small-scale works with a prominent place in the canon; Haacke’s *Condensation Cube* is an example.

³ Translation from Spanish is the author’s.

About the author: Gina McDaniel Tarver, associate professor at Texas State University, investigates modern and contemporary Colombian art and is the author of *The New Iconoclasts: From Art of a New Reality to Conceptual Art in Colombia, 1961–1975* (Universidad de los Andes, 2016).

References

BOETTGER, Suzaan. Behind the earth movers. *Art in America* 92, no. 4 (April 2004), p. 55–63.

DEMOS, T.J. *Decolonizing nature: contemporary art and the politics of ecology*. Berlin: Sternberg Press, 2016.

DONOVAN, Thom. 5 questions (for contemporary practice) with Amy Balkin. *Art21 Magazine*, February 17, 2011. Available at: <http://magazine.art21.org/2011/02/17/5-questions-for-contemporary-practice-with-amy-balkin/>. Accessed on: Jun 15, 2020.

GONZÁLEZ, Miguel. El azar como expresión. *El País* (Cali), December 30, 1979.

LARSEN, Lars Bang. Synchronizing with the other — Alicia Barney Caldas' poietics. In: ROCA, José; SUÁREZ, Sylvia. *Alicia Barney Caldas – de lo precario*. Bogotá: Seguros Bolívar, 2018, p. 13-23.

PLUMWOOD, Val. *Feminism and the mastery of nature*. London; New York: Routledge, 1993.

PUBLIC Smog. Available at: www.publicsmog.org. Accessed on: Jun 15, 2020.

STAJANCA, Miroslav; ESTOKOVÁ, Adriana. Environmental impacts of cement production. *Lviv Polytechnic National University Repository*, 2012. Available at: <http://ena.lp.edu.ua:8080/bitstream/ntb/16692/1/55-Stajanca-296-302.pdf>. Accessed on: Jun 15, 2020.

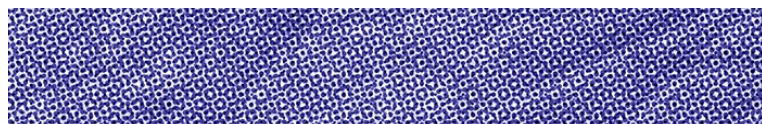
TOBASURA, Isaías Acuña. El movimiento ambiental colombiano, una aproximación a su historia reciente. *Ecología Política*, no. 26 (2003), p. 107-119.

VÁSQUEZ, Edgar. Historia del desarrollo económica y urbano en Cali. *Boletín Socioeconómico*, no. 20 (April 1990): 1-28.

VILLAMIZAR, Guillermo. Daros Latinoamérica — memorias de un legado peligroso. *esferapública*, December 3, 2012. Available at: <http://esferapublica.org/nfblog/daros-latinamerica-memorias-de-un-legado-peligroso/>. Accessed on: Jun 15, 2020

WILDY, Jade. The artistic progressions of ecofeminism: the changing focus of women in environmental art. *The International Journal of Arts in Society* 6, no. 1 (2011), p. 53-65.





AGENTE HÚMUS - ARTE E ECOFEMINISMO COMO TÁTICAS COSMOPOLÍTICAS

HUMUS AGENT - ART AND ECOFEMINISM AS COSMOPOLITIC TACTICS

Resumo: Esse texto é uma perspectiva artística sobre as interações entre o agente humano e a natureza diante da crise ecológica e climática e sob a luz do Ecofeminismo. Tem como ponto de partida uma reflexão sobre o termo Antropoceno para indagar sobre a concepção hegemônica de *ântropos* e de espécie humana. Em contraponto, o texto mobiliza o debate em torno da associação histórica entre mulher e natureza, investiga a analogia corpo-Terra, e propõe, a partir do pensamento ecofeminista, a personagem fictícia *agente húmus*.

Palavras-chave: Arte; Ecofeminismo; Mulher; Natureza; Antropoceno

Abstract: *An artistic sight into the interactions between the human agent and nature in face of the ecological crisis and in the light of Ecofeminism. The starting point is to reflect about the term Anthropocene to question the hegemonic ideas of anthropos and human species. In opposite, the text considers the debate around the historical association between woman and nature, investigates the body-Earth analogy, and proposes the fictional character humus agent.*

Keywords: Art; Ecofeminism; Woman; Nature; Anthropocene

Considero meu corpo
o território político que
neste espaço-tempo posso
realmente habitar.

Dorotea Gómez Grijalva

Nas últimas duas décadas, autores como Bruno Latour, Isabelle Stengers, Donna Haraway, Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro questionaram o termo “Antropoceno” – nome da atual época geológica,

na qual o humano passou a ter um impacto geofísico no planeta (CRUTZEN; STOERMER, 2000). Euroceno, Tecnoceno e Capitaloceno foram alguns termos alternativos sugeridos para analisar a complexidade desse impacto. No centro da discussão estava a naturalização do modelo branco-ocidental-tecno-capitalista como o “humano”, o que perpetua a invisibilização de outros modos de viver. Esta naturalização culpabiliza a todos pelos impactos, generalizando-

os dentro do termo “espécie”, e mantendo os reais responsáveis como sujeitos ocultos.

A crise do presente é climática e ecológica, mas também social, política e econômica – atualmente exacerbada pela pandemia do Covid-19, um vírus que surgiu devido às interações entre humanos e animais. Os autores observam a importância da arte e da filosofia neste momento, visto que a crise se coloca também na linguagem e no imaginário. Nosso atual vocabulário – textual, imagético e simbólico – não está à altura das críticas formuladas. Como reafirmar, por exemplo, que a separação entre natureza e cultura é uma construção histórica e continuar utilizando essas palavras, que marcam significados antagônicos? Seguimos afirmando que **natureza é artifício**, provocando um curto-circuito na linguagem, porém patinando no paradoxo.

A construção histórica moderna que separa natureza e cultura teve origem no sistema de poder patriarcal, racista e elitista – eurocêntrico e colonial. Observo que esta construção promoveu também uma associação entre o mito da “Mulher” e o mito da “Natureza”. De modo geral, dentro das correntes de pensamento que sedimentaram a dicotomia natureza e cultura, as mulheres e todas as minorias políticas – negros, indígenas e demais povos originários – estão mais próximas da natureza. Segundo a

análise de Anne McClintock, pesquisas científicas fundamentaram posturas racistas e sexistas e justificaram a hierarquização e exploração de seres humanos – processo que data da expansão colonial, com repercussões graves ainda em curso.

Simbolicamente ligadas à terra, as mulheres são relegadas a um domínio além da história e, assim, mantêm uma relação particularmente vexatória com as narrativas de mudança histórica e de efeito político. E, o que é ainda mais importante, as mulheres são figuradas como propriedade pertencente aos homens e, portanto, estão fora, por definição, das disputas masculinas sobre terra, dinheiro e poder político (MCCLINTOCK, 2010, p. 58).

Ecofeminismo é uma corrente

que associa feminismo e ativismo ecológico. Conforme analisado por Val Plumwood (1993), a aproximação entre estes dois movimentos foi recusada por algumas correntes feministas, já que a associação mulher-natureza foi utilizada sistematicamente como mecanismo de opressão ao longo da História. Tal associação renegaria as mulheres ao irracional, ao passional, à passividade e à reprodução: corpos que devem ser civilizados pelo Homem. Como observa Plumwood:

A inferiorização de qualidades humanas e aspectos da vida associados à necessidade, natureza e mulheres – natureza-como-corpo, natureza-como-paixão ou emoção, natureza como pré-simbólico, natureza-como-primitivo, natureza-como-animal e natureza como o feminino – continuam a operar para a desvantagem de mulheres, da natureza e da qualidade da vida humana (PLUMWOOD, 1993, p. 21).

Outro ponto importante é que

a associação mulher-natureza também pode ser utilizada como um mecanismo discursivo que associa o feminino apenas a virtudes como empatia, amor, nutrição e cooperação, deslocando o “anjo do lar” para o “anjo do ecossistema”, e escondendo o papel ativo de mulheres nos sistemas de desigualdade, especialmente aqueles relacionados a raça e classe (PLUMWOOD, 1993, p. 09).

É compreensível, portanto, que

algumas correntes do feminismo tenham se colocado contra a associação mulher-natureza, enquanto defendiam a inserção de mulheres na esfera da cultura, com ênfase na tomada de postos de trabalho remunerado e representação política. Em contraponto, o Ecofeminismo argumenta pela necessidade de repensar o modelo patriarcal de

humano e sociedade, agregando outras experiências culturais como proposições transformadoras.

Dessa forma, o Ecofeminismo

contemporâneo se aproxima das lutas de raça e classe para propor questionamentos estruturais, ao invés de aceitar e se inserir no modelo patriarcal vigente – que, além de nocivo ecologicamente, permitiria apenas uma inserção controlada de mulheres brancas de classes média e alta, perpetuando privilégios e desigualdades. Portanto, o Ecofeminismo atualmente é mais uma camada interseccional que agrega entre as minorias políticas também os seres não-humanos e compreende que justiça social deve incluir garantias ecológicas e alimentares. Trata-se de uma cosmopolítica feminista – humana e não-humana.

Em 2014, o Ecofeminismo tornou-se

importante para minha pesquisa artística. Passei a pensar na *Terra como um corpo* e no *corpo como um território*. Nessa pesquisa, o corpo da mulher serve como exemplo para um sistema de exploração que atravessa as demais minorias. São corpos e terras explorados pelo capitalismo neocolonialista, em pleno funcionamento global, atualmente operado por grandes corporações e agências de controle internacionais (FEDERICI, 2019).

Se, como observa Viveiros de Castro (2015), o xamã yanomami Davi Kopenawa solicitou ao governo a demarcação de um *território* indígena por compreender que só nestes termos poderia garantir a terra ao seu povo – pois *território* indica fronteira e propriedade, conceitos centrais do capitalismo colonial –, afirmar o corpo como território é uma forma de demarcar fronteiras e lutar pela sua autonomia política.

Dorotea Gómez Grijalva afirma:

Assumo meu corpo como território político porque o entendo como histórico, e não biológico. E, conseqüentemente, assumo que ele foi nomeado e construído a partir de ideologias, discursos e ideias que justificaram sua opressão, exploração, submissão, alienação e desvalorização. A partir daí, reconheço meu corpo como um território com história, memória e conhecimentos, tanto ancestrais quanto próprios, da minha história íntima (GRIJALVA, 2020, p. 10).

Investigar a analogia entre o corpo da mulher e a terra traz à tona dois estereótipos fundamentais para nossa sociedade: o primeiro é a “Terra Mãe”, nutridora, que deve servir e cuidar. O segundo é a “Mata Virgem”, pura e

intocada. Dois estereótipos fundadores do que compreendemos por mito da “Mulher” e mito da “Natureza”, que servem como justificativa para o controle de terras e corpos.

Cabe indagar, portanto, o que fazemos com esse corpo-terra. O corpo é um recurso? O corpo é um sujeito ou um objeto a ser explorado? O que sobra entre os estereótipos da Terra Mãe e da Mata Virgem?

Penso numa mulher minerada, terra-de-ninguém, devastada, objetificada e explorada. E, seguindo a analogia, penso na terra estuprada, explorada sem escrúpulos, à disposição para o uso e abuso do homem. Essa mulher e essa natureza, à margem dos estereótipos românticos, compõem o interesse da presente pesquisa.

Neste sentido, realizei uma série de obras que relacionam o corpo e a terra, utilizando betume, agulhas de acupuntura, sal grosso, madeira e carvão mineral – trabalhos atravessados pela crise política no Brasil, em pleno golpe parlamentar de 2016, no qual a Petrobrás e o Pré-sal estavam no centro da disputa geopolítica e dos escândalos de corrupção.¹

Posteriormente, impactada pelo rompimento de barragens de mineração em Minas Gerais², realizei a exposição “Minério-Hemorragia”. O ferro da terra, o ferro do sangue.

A mineração como hemorragia. Na escultura em ferro, escorre um rio de ferrugem; um *slide* médico mostra causas patológicas da hemorragia uterina.

No ano seguinte, realizei a escultura “Barragem”, feita com lençol e lama.³ O lençol remete ao corpo e faz pensar: quais são nossas barragens? O que fazemos com todo o resíduo tóxico contido neste corpo continuamente controlado? O rompimento da barragem materializada no trabalho funcionou ao modo de uma *psicomagia*⁴, libertando a ferocidade de um corpo que não se quer domesticado.



Mari Fraga. *Minério-Hemorragia*. Escultura (ferro cortén, sal grosso, terra e ferrugem). Mostra “Minério-Hemorragia”, galeria do Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 2018. Arquivo da autora.



Detalhe do slide médico na instalação *Causas Patológicas de Hemorragia Uterina*. Mostra “Minério-Hemorragia”, galeria do Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto, Rio de Janeiro, 2018. Arquivo da autora.

Fóssil e húmus são como dois extremos da relação humano-natureza. O fóssil (petróleo, gás, carvão, minério) é a energia do Antropoceno, enquanto o *húmus* (compostagem natural) fertilizaria o hipotético *Humusceno* – época geológica imaginada, com liberdade poética e algum humor. Seguindo o desafio de imaginar figurações que nos ajudem a lidar com as crises do presente, a proposição se insere no esforço de *decompor o ântropos* para, em uma *compostagem cultural e política*, compor a *agente húmus* – agente ecofeminista que surge no resgate *húmus* da palavra humano.

Imaginei esta agente húmus a partir das ideias do ecofeminismo, assim como do trabalho de Donna Haraway, de artistas como Ana Mendieta, Celeida Tostes, Mary Beth Edelson, Agnes Denes, Ana Maria Maiolino, além da analogia corpo-Terra. Donna Haraway ressalta a importância de valorizar o elo sensual entre o corpo humano e a terra. A autora lembra de slogans ecofeministas como “compost is so hot”, em trocadilhos que tratam a terra como um corpo de desejo (HARAWAY, 2015b, p. 260). Reunir corpo e terra é pensar o humano enquanto composto, ou seja, formado em composição com o mundo (LATOURET, 2011, p. 03). A visceralidade desta aproximação remete à sexualidade e aos ciclos de fecundação, nascimento e morte, como processos de transformação e regeneração.

Um mundo composto e uma humana húmus – cultivada e cultivadora. Trata-se de imaginar o humano enquanto agente de fertilidade, assim como imaginar o mundo enquanto campo de cultivo múltiplo e consorciado, como a agrofloresta. Na abordagem de Davi Kopenawa, a fertilidade *ně rope*, que se materializa na umidade em interação com a “pele da floresta” – camada superficial da terra, formada pelo acúmulo de matéria orgânica – é um “valor”.

Esse orvalho fresco é um líquido como o esperma. Ele emprenha as árvores,

penetrando em suas raízes e em suas sementes. É ele que as faz crescer e florescer. Se vier a acabar, a terra perderá seu cheiro de fertilidade e ficará estéril. Não dará nenhum alimento. Quando ele a impregna, ao contrário, ela fica preta e bonita. Exala um forte perfume de floresta. [...] É seu valor de fertilidade *ně rope* que a torna viva e lhe propicia sua abundância (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 470-471).

Nesta compostagem política, tanto corpos quanto terras são matérias férteis em interação – dinâmicas sensuais que envolvem múltiplas espécies, inclusive a humana, que pode gerar, ao invés de destruição, a fértil “terra preta de índio”, resultado de ocupações humanas nas florestas há milhares de anos.

A agente húmus surge, portanto, como uma contraposição ao *ântropos*, assumindo sua proximidade com a natureza e resgatando referências de culturas ancestrais a partir de um ponto de vista contemporâneo, que reflete sobre o passado e o presente para disputar o futuro. Ela é imaginada como uma força de resistência contra processos de exclusão, exploração e devastação engendrados pelo patriarcado tecnocapitalista. Cabe ressaltar que a *agente húmus* não é a autora ou qualquer pessoa específica,

mas uma atitude que pode ser encarnada por qualquer corpo, real ou imaginário. Talvez a primeira *agente húmus* seja uma minhoca ou uma rede de fungos. A proposta é experimentar existências férteis, sensuais e ecofeministas para sonhar novos futuros.

¹ Trabalhos exibidos na exposição individual “Tempo Fóssil”, Galeria Ibeu, Rio de Janeiro, 2016.

² Rompimento das barragens de mineração em Mariana (2015) e Brumadinho (2019), em Minas Gerais.

³ Exibida na exposição “Desordem Ordinária”, organizada pela Cooperativa de Mulheres Artistas, da qual sou integrante, realizada na galeria EV Largo das Artes, Rio de Janeiro, 2019.

⁴ Prática terapêutica desenvolvida por Alejandro Jodorowsky (JODOROWSKY, 2009).

Sobre a autora: É artista, pesquisadora e professora da Escola de Belas Artes, UFRJ. Doutora em Artes Visuais (PPGArtes UERJ, 2016), co-líder do Grupo de Pesquisa GAE Arte e Ecologias, criadora e editora da Revista Carbono e integrante da Cooperativa de Mulheres Artistas.

Referências:

CRUTZEN, Paul J.; STOERMER, Eugene F. The Anthropocene. In: *The International Geosphere–Biosphere Programme (IGBP) Global Change Newsletter* Nº 41. Stockholm: IGBP, 2000.

MCMICHAEL, C.H.; et al. Predicting pre-Columbian anthropogenic soils in Amazonia, 2014. *Proceedings of the royal society Biological Sciences*. Disponível em: <https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rspb.2013.2475>. Acesso em: 18 jun 2020.

DANOWSKI, Déborah; CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*. Desterro [Florianópolis]. Cultura e Barbárie: Instituto Socioambiental, 2014.

FEDERICI, Silvia. *O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019.

FREGA, Marina Ferreira. *Do Fóssil ao Húmus: Arte, Corpo e Terra no Antropoceno*. 2016. 369 páginas. Tese (Doutorado). Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

GRIJALVA, Dorotea Gómez. *Meu corpo é um território político*. Dinamarca: Bibliotek DK, 2020. Disponível em: <http://www.zazie.com.br/pequena-biblioteca-de-ensaios-1>. Acesso em: 18 jun 2020.

HARAWAY, Donna. Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin. In *Environmental Humanities*, vol. 6, 2015. Durham: Duke University Press, 2015a. 159-165p. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/environmental-humanities/article/6/1/159/8110/Antropoceno-Capitalocene-Plantationocene> Acesso em 24 jun 2020.

..... Anthropocene, Capitalocene, Chthulucene In: DAVIS, Heather; TURPIN, Etienne (Ed.). *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Londres: Open Humanities Press, 2015b.

JODOROWSKY, Alejandro. *Psicomagia*. São Paulo: Devir, 2009.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LATOUR, Bruno. *An Inquiry into Modes of Existence – an anthropology of the moderns*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

..... Politics of Nature: East and West Perspectives. In: *Ethics & Global Politics*, Vol. 4, Nº 1, 2011. Londres: Taylor and Fancis Online, 2011. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.3402/egp.v4i1.6373> Acesso em 24 jun 2020.

MCCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

MITCHELL, Timothy. *Carbon Democracy – Political Power in The Age of Oil*. London: Verso, 2011.

PLUMWOOD, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge, 1993.

ROSENDO, Daniela et al (Org.). *Ecofeminismos: Fundamentos teóricos e práxis interseccionais*. Rio de Janeiro: Ape'ku, 2019.

STENGERS, Isabelle. *No tempo das Catástrofes*. São Paulo, Cosac Naify, 2015 [2009].

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Prefácio - o recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.



10



**ATIVISMOS
EDITORIAIS: REVISTAS,
LIVROS, ENSAIOS.
ESCREVER PARA
TRANSFORMAR.**

Activismos editoriales: revistas, libros, ensayos.
Escribir para transformar.

Editorial activities: magazines, books, essays.
Write to transform.



Alice Porto dos Santos457

Xoxotas de Pelotas – publicações feministas independentes e estratégias coletivas de visibilidade

Pussies from Pelotas – independent feminist publishing and collective strategies for visibility

Aline Daka463

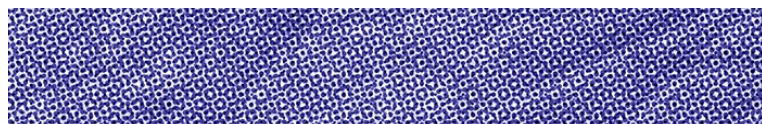
MULHERES CAÍDAS: Artistas rebeldes numa pesquisa em quadrinhos em Arte e Educação

FALLEN WOMEN: Rebellious artists in a comic book research on Art and Education.

Madeline Murphy Turner469

Unfaithful archetypes: Carmen Boullosa and Magali Lara's *La bruja* (1987)

Arquetipos infieles: La bruja (1987) de Carmen Boullosa y Magali Lara



XOXOTAS DE PELOTAS – PUBLICAÇÕES FEMINISTAS INDEPENDENTES E ESTRATÉGIAS COLETIVAS DE VISIBILIDADE

PUSSIES FROM PELOTAS – INDEPENDENT FEMINIST PUBLISHING AND COLLECTIVE STRATEGIES FOR VISIBILITY

Resumo: Abordo aqui um conjunto de publicações que se delineiam com base em práticas artísticas coletivas (oficinas, performances, modos de habitar e marcar a cidade) entre Pelotas e Porto Alegre, no estado do Rio Grande do Sul, que propõem estratégias para estender o momento da troca e da participação através da elaboração de seus vestígios gráficos, textuais e sonoros.

Palavras-chave: Publicação de artista; Arte feminista; Arte colaborativa; Pelotas.

Abstract: *Here, a set of publications that emerge from collective artistic practices (workshops, performances, ways of inhabiting and marking the city) between Pelotas and Porto Alegre, in the state of Rio Grande do Sul (Brazil) are addressed, which offer strategies to extend the moment of exchange and participation through the elaboration of its graphic, textual and sound traces.*

Keywords: *Artist publication; Feminist art; Collaborative art; Pelotas.*

Xoxotas de Pelotas é uma publicação independente coletiva, da qual participei como artista e organizadora, constituída como um desdobramento para uma série de oficinas ministradas por e para mulheres no espaço cultural *Las Vulvas*, na cidade de Pelotas/RS, em 2016, um período especialmente prolífico para a produção e discussão sobre arte feminista local. A primeira dessas oficinas, de poesia, foi ministrada pela escritora Angélica Freitas, também nascida em Pelotas,

e autora de *O Útero é do Tamanho de Um Punho* (2012), livro cujo título estava, à época dessas oficinas, bastante presente em pichações nas ruas da cidade, e obra que hoje é uma referência para a poesia feminista, no Brasil e no exterior.

Angélica propôs exercícios de escrita poética, e um deles envolvia a construção de metáforas relativas à nossa genitália, o que colocou a todas em busca de uma linguagem para

abordar este ponto de intersecção: o corpo da mulher. Diz Angélica, na introdução do livro:

Ainda na um tanto ingênua década de 1990, só as mais boquirrotas diziam buceta. Elas e os meus primos da Z3¹. Estou fazendo um esforço, porém não me lembro de ninguém dizendo xoxota em território pelotense até os anos 2000. Terá vindo de carona com a leva dos estudantes que aqui aterrissaram por causa do Enem? (YAMAMOTO *et al.*, 2017, p. 4).

Esta introdução deixa claro um problema de linguagem para abordar essa parte do corpo feminino: por um lado, o vocabulário técnico/médico; por outro, o chulo/pornográfico, restando por fim a metáfora e o eufemismo. Esse exercício gerou uma série de escritos permeados por questões políticas que se desdobram a partir da experiência do corpo: sexualidade, autoconhecimento, padrões de beleza, feminilidade, entre outros.

Na segunda oficina, de desenho, ministrada por mim, conferimos imagens ao exercício iniciado na oficina de poesia. E na terceira oficina, de autopublicação, ministrada conjuntamente por mim e Angélica, discutimos formatos e organizamos os fragmentos a serem editados em forma

de zine para ser lançado na Parada Gráfica, feira de publicações na qual eu seria expositora.

Editamos² a publicação a partir do material produzido nas oficinas e posteriormente agregamos outros trabalhos em diversas mídias realizados pelas 21 autoras do zine, de forma a ampliar as relações entre o que foi realizado naquelas tardes e nossas práticas artísticas individuais. Além dos escritos e desenhos, também havia bordados, fotografias de pichações na cidade e um link para uma música composta também coletivamente, intitulada “eu vejo bucetas em tudo”, que foi também o título do texto introdutório, escrito por Angélica. Dessa forma, Uma produção desencadeava outra e depois outra, construindo uma rede de interconexões criativas entre as artistas durante o tempo da produção do zine.

A música se refere a esse estar juntas, e à sensação de fortalecimento derivada da coletividade. A primeira estrofe, “eu vejo bucetas em tudo/ bucetas que brilham no escuro/ que atiram pedras nos carros/e acabam com o patriarcado”, faz referência a uma instalação que realizei numa confraternização desse coletivo, com centenas de post-its serigrafados, em cores fluorescentes, prateado e fosforescente, com um mesmo desenho repetido de buceta dentro de um coração. Esse trabalho foi realizado para a festa junina lésbica

que fizemos na casa de Angélica, em 2015, cuja entrada era restrita apenas para mulheres (apesar de protestos). As folhas de post-its foram distribuídas em blocos, e com elas decoramos a casa. Este mesmo desenho também aparece nas guardas do zine.

Essa publicação abarca uma amostra significativa da produção e serve como um instantâneo da arte feminista em Pelotas no ano entre 2015 e 2016³, assim como reflete simultaneamente um circuito afetivo que se configura pela busca de uma linguagem comum ligada a uma convivência num território e à experiência do corpo.

No vídeo *Não quero nem ver* (2005), Lenora de Barros, com o rosto coberto por um tecido escuro e denso, em um enquadramento que enfatiza sua boca e um pedaço do nariz, sussurra um poema que aborda também esse lugar de pensar a partir do corpo. Ela diz:

A mulher/ o corpo/ o corpo da
mulher/ o corpo de ideias da
mulher/ o corpo de imagens
da mulher/ há mulheres/
há mulheres que pensam
o corpo/ há mulheres que
pensam o próprio corpo/ há
mulheres que pensam com
o corpo/ há mulheres que
pensam através do corpo/
há mulheres que pensam
para o corpo/ há mulheres
que pensam a partir da ideia
de corpo/ há mulheres que

pensam a partir do corpo
da ideia/ há mulheres que
pensam a partir da imagem
do corpo/ há mulheres que
pensam a partir do corpo da
imagem/ há mulheres que
pensam/ a mulher (BARROS,
2005).

Esse texto, expresso pela voz que se projeta de um rosto velado, desenha um limite entre corpo como presença e corpo como ideia, assim como trânsitos e construções possíveis nesse lugar – das possibilidades de se produzir essa coabitação, de ser simultaneamente corpo material e corpo de ideias, de falar a partir desse corpo, de apossar-se dele. Refere-se claramente à continuação de uma tradição de artistas que, influenciadas pela teoria crítica feminista da segunda onda, pautaram o sexo feminino em seus trabalhos – tais como Judy Chicago e Valie Export, para citar apenas duas. Historicamente definido a partir da perspectiva masculina, seja na filosofia, na medicina, na arte ou em outras áreas de conhecimento, docilizado e submetido, o corpo da mulher ainda é um fértil espaço de construção artística e política pela perspectiva de quem o habita.

A presença de pichações na zine remete a uma visível presença nas ruas do centro histórico da cidade, antes recoberto por grafites majoritariamente produzidos por homens, mas agora ostentando frases em letras cursivas

delicadas que carregam mensagens agressivas e desenhos de vulvas, marcas de uma presença firme que confronta a dualidade entre espaço público (masculino) e privado (feminino).



[Um útero é do tamanho de um punho]/ Série Cidade das Mulheres, 2019. Cartão postal. Arquivo da autora.

A percepção de uma persistência e multiplicação dessas pichações feministas pelas ruas da cidade, assim como o interesse de contrapor seu inevitável apagamento, levou a uma outra publicação – em formato de cartão postal – com fotografias dessas inscrições, propondo um jogo entre patrimônio e vandalismo que chamei de *Cidade das Mulheres* (2018). O título faz uma referência ao livro homônimo, escrito em 1405 pela italiana Christine de Pisan, através do qual a autora cria uma cidade utópica habitada apenas por mulheres virtuosas, uma inversão alegórica do discurso misógino da época.

O cartão postal como formato permite a inserção dessas imagens em espaços simbólicos que seriam supostamente destinados a representações de pontos

turísticos, propondo assim novos mapas de referências urbanas que surgem a partir de ações realizadas na cidade por coletivos artísticos e ativistas.



Gracyzine, 2019 (detalhe). Zine em risografia, impresso em duas cores. Arquivo da autora.

Em uma dessas inscrições nos muros, podemos ler “Menstruei Dourado”, escrita com tinta dourada sobre um portão azul (cores que remetem ao sagrado na história da arte), deslocando o fluido menstrual do lugar de tabu para adquirir uma característica quase mágica de presença, aproximando o gesto da tinta spray à menstruação e às ações dos homens que corriqueiramente marcam a cidade com seus próprios fluidos. Interessa aqui o picho como uma linguagem territorial, o qual possibilita uma inserção aos trânsitos e códigos da cidade por via de ações vândalas, infiltrando como um ruído a presença invisibilizada de mulheres artistas/ativistas.

Os textos dessa publicação, fotografados nos muros de Pelotas (e às vezes Porto Alegre) em minhas

caminhadas são escolhidos a partir de usos lúdicos da linguagem, quando extrapolam frases de protesto e reivindicações, trazendo elementos poéticos ou gráficos, frequentemente com humor. Conversando com essas mulheres que picham em Pelotas, soube que, para superarem a dupla perseguição (pelos homens e pela polícia), é necessário criar estratégias coletivas com o fim de vigiar o espaço e umas às outras.

Publiquei em outubro de 2018 o zine *Instant Band Grrrls/Gracyzine*, que reúne imagens e poesias do projeto de performance sonora *Banda de Garotas Instantâneas - IBG*, do qual participo juntamente com Marion Velasco, Andressa Cantergiani e Mariana Kircher. Um dos textos que utilizamos nas performances foi apropriado do zine *Xoxotas de Pelotas*, o que cria portanto um vínculo de citação entre essas duas publicações/projetos.

Como bem lembra Lenora Barros, “há mulheres que pensam com o próprio corpo”. Me identifico com esta premissa quando falo de peculiaridades relacionais de experiências cotidianas através de um corpo de mulher, ao recitar minhas poesias durante as performances da IBG. Cito parte de um texto intitulado *Gracyanne*, por exemplo (que se refere à fisiculturista e ícone midiático fitness Gracyanne Barbosa): “eu queria ser bombada, eu queria ser muito bombada, eu queria ter

dois metros quadrados, eu queria ser uma mulher fruta, pra deixar os caras com medo”. A escolha pelo português mais próximo da oralidade em prol do vernacular situa o texto na rua, ou mais especificamente na calçada, usando um vestido curto, talvez, calculando a segurança dos passos em determinada rua em função do respeito que deriva ou não do tamanho dos bíceps.

Esse conjunto de publicações aqui abordado reflete uma parcela de um circuito artístico que, de outra maneira, arriscaria permanecer invisível e isolado em si, até seu inevitável desfazimento. A publicação funciona então como uma estratégia para reformular, aproximar, fazer circular, criar linguagens híbridas entre texto, som e imagem, com o objetivo de fortalecer esse panorama de trocas e colaborações entre mulheres artistas de diversas atuações (seja na poesia, na música, no desenho, na gravura, na fotografia, no bordado, no cinema, em performances, em intervenções urbanas, etc) que ocorrem em um território compartilhado, situado à margem dos principais centros de circulação e visibilidade de arte no país. As citações entre trabalhos criam uma rede de visibilidade referencial, assim como cada publicação possui seu próprio fluxo por espaços específicos que dialogam com seu conteúdo, que podem variar de galerias, bibliotecas, espaços expositivos a feiras, saraus, festivais de música, seminários de pesquisa ou encontros feministas.

¹ Z3 é uma colônia de pescadores, bairro periférico da cidade de Pelotas.

² Diagramação realizada por Camila Cuqui.

³ Em dezembro de 2018, realizamos novamente oficinas de poesia e desenho, ministradas por mim e Angélica, para a produção do segundo volume de Xoxotas de Pelotas, atualmente em estado de edição e finalização.

Sobre a autora: Alice Porto é doutoranda em Poéticas Visuais pela UFRGS, mestre em Poéticas Visuais pela mesma instituição e bacharel em Gravura pela UFPel. Sua produção envolve relações entre gravura, desenho, arte feminista e publicações de artista. Participa do projeto pluri-autoral de performance sonora Banda de Garotas Instantâneas.

Referências:

BARROS, Lenora. *Não quero nem ver / I don't want to see nothing*. 2005. (1m3s). Disponível em: <https://vimeo.com/39018853>. Acesso em: 20 jun 2020.

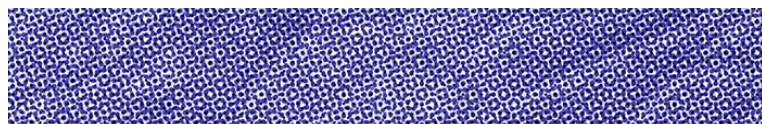
FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PISAN, Cristine de. *La ciudad de las damas*. Tradução por Marie-José Lemarchand. Madrid: Ediciones Siruela, 2001.

PORTO, Alice. *Instant Band Grrrls/Gracyzine*. Porto Alegre, publicação independente, 2018.

YAMAMOTO, Adriana et al; prefácio de Angélica Freitas. *Xoxotas de Pelotas*. Florianópolis: Editora Caseira, 2017.





MULHERES CAÍDAS: ARTISTAS REBELDES NUMA PESQUISA EM QUADRINHOS EM ARTE E EDUCAÇÃO

FALLEN WOMEN: REBELLIOUS ARTISTS IN A COMIC BOOK RESEARCH ON ART AND EDUCATION.

Resumo: A proposta apresenta a dissertação de mestrado *Mulheres caídas: cacografias na educação* na linguagem de uma HQ, que propõe um modo poético experimental e fragmentário de se fazer uma pesquisa em Arte e Educação. A cacografia coloca em xeque os dogmatismos da representação visual em torno das subjetivações da mulher rebelde nas artes e pensa questões urgentes em perspectivas transversais, abordando temas como violência contra a mulher, identidade, “artes menores” e invisibilidade feminina na História da Arte. Referências da contracultura e do pop compõem os quadrinhos, além de outras figuras marginais ou anônimas. O trabalho é pioneiro no Brasil como uma produção acadêmica realizada inteiramente na linguagem dos quadrinhos.

Palavras-chave: Educação em arte; Mulheres caídas; Quadrinhos; Cacografia.

Abstract: *The proposal presents the masters thesis Fallen Women: cacography in the education in the language of a comic, that proposes an experimental and fragmentary poetic way of doing research in Art and Education. Cacography challenges the dogmatisms of visual representation around the subjections of rebellious women in the arts and thinks urgent issues in cross-cutting perspectives, addressing issues such as violence against women, identity, “minor arts”, and women’s in-visibility in Art History. References of the counterculture and pop compose the comics, in addition to other marginal or anonymous figures. The work is a pioneer in Brazil as an academic production made entirely in the language of comics.*

Keywords: Education in art; Fallen women; Comic book; Cacografia.

Não tenho ideias, só o
contorno de uma sintaxe.
(ritmo)

Ana Cristina Cesar

A pesquisa de mestrado em quadrinhos
*Mulheres Caídas: cacografias na
educação*² é um projeto poético gráfico
que compõe um inventário imagético
do que se denomina “Mulheres

Caídas³”, que são figuras discursivas
visuais, perspectivadas em Arte e
Educação. Para isso, desenha-se uma
investigação no modo citacional,
fragmentário e não-linear, valendo-se
da produção de artistas mulheres
e criadoras marginais que foram
referência de uma formação artística.

As figuras femininas das Mulheres

Caídas são operacionalizadas no trabalho de modo experimental, como um jogo que institui a sua própria lógica e compõe com fluxos, processos e conexões de imagens, afim de problematizar uma diversidade de clichês, tensionar a própria linguagem nas quais elas são usualmente reportadas e recriá-las, atualizando as suas forças. O termo *cacografia* refere-se ao método criado para a composição desse trabalho e trata-se de um processo de bricolagem fabulatória que desenha e monta poeticamente essas figuras, numa justaposição em *cacos* com outros textos, versos e expressões verbais que misturam falas da autora ao de poetas e artistas pesquisadas. Essas artistas são em sua maioria oriundas de um universo *underground* e *contracultural* da literatura, das artes visuais e do cinema, mas o trabalho também produz com criadoras marginais, bem como as figuras punks anônimas que fizeram parte de experiências de vida da autora. Nas páginas a seguir, visualiza-se o feito, isto é, a sua textualidade e o seu modo combinatório de compor as Mulheres Caídas. Na primeira página está Diane di Prima (1934), que mistura sua fala à da autora > potência de vidas entremeadas, animadas pelas forças de uma relação rebelde na linguagem, sem começo nem fim.



Aline Daka. Duas páginas da HQ *Mulheres Caídas: cacografias na educação*, 2018. Nanquim sobre papel, 2018. Arquivo da autora.

Está visível na HQ um modo

confeccional de expressão em que aparecem as manualidades da autora, como a letra cursiva e o traço em preto e branco. O que insere essa arte entre as publicações marginais no contexto contemporâneo das artes gráficas e que remete aos *fanzines*⁴.

Como figuras de um discurso inventado,

as Mulheres Caídas *caem* no corpo do trabalho numa intensidade desenhística que constrói uma poética de urgências. Esse in-pulso *de cadere* faz com o pensamento aconteça, age diretamente na vontade de vida, desacomodando os hábitos de se manter o dogmático nas imagens através de interpretações, de representações e de reconhecimentos consensuais de mundo. Este trabalho é um desvio, numa perspectiva da multiplicidade que se inscreve em *linhas de fuga* e não se deixa sobrecodificar e virar estrutura, tal como escreveram Deleuze e Guattari:

Uma tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear. Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza (DELEUZE, GUATTARI, 1995, pág. 31).

Para que a experiência gráfica do trabalho aconteça, torna-se necessário um envolvimento com a sua proposta de interlocução, o modo de seu deslocamento, o que faz da pesquisa um movimento ou uma espécie de heterotopia da mulher, como um lugar provisório e de passagem, de dissolução de identidades e à fuga do clichê. Num plano filosófico, elementos de senso comum são problematizados nesse deslocamento, em que ora se afirma o reconhecível em posturas críticas e ora se dilui em descomposturas poéticas mais radicais, de inesperada abertura de sentidos.

O que faz com que todo o exposto possa ser apropriado pelo/a leitor/a em afinidades ou em estranhamentos, e ao mesmo tempo, se for o caso. Ao deslocar a discussão das identidades e da categoria analítica constituída em termos de gênero, afirma-se a mulher como signo de uma partição que sujeita os humanos. A fabulação ou criação gráfica da mulher está envolvida num operatório entre forças dominadas e dominantes, tensionando as relações de poder que “se inserem em todo lugar onde existem singularidades” (DELEUZE, 2005, pág.38). O próprio conceito de queda da mulher é problematizado no folhear das páginas, mostrando-se agora enquanto *potência* de criação. As *quedas* são imagens que pensam por ações, por meio de sensações, trânsitos e efeitos intensivos de diferenças.

Nessa extemporalidade gráfica que o trabalho cria, as mulheres artistas estão muitas vezes desenhadas enquanto referências diretas, que pensam a existência delas enquanto criadoras atuantes na vida, porém marginalizadas, obscuras em nossas heranças artísticas e culturais. O que influencia diretamente as nossas perspectivas e os modos de composição dos quais nos reinventamos, pensando também na relação com a Educação. Por isso o trabalho problematiza a necessidade das fontes legitimadas para que algo se diga como existente, verossímil e digno de uma pesquisa,

o que desconsidera outros tipos de movimentos criadores, que são efêmeros, permanecem sem registro, se perdem no tempo. Nas páginas a seguir apresentam-se composições em referência às personagens anônimas do Jazz e às artistas vinculadas ao movimento surrealista francês.



Aline Daka. *Dois páginas da HQ Mulheres Caídas: cacografias na educação*, 2018. Nanquim sobre papel, 2018.

A HQ faz uma interlocução com uma página⁵ de revista elaborada por André Breton (1896-1966), publicada em *La Revolución Surrealiste*, nº12, dezembro de 1929. Ela foi composta originalmente com imagens dos autores do movimento, fotografados de olhos fechados, dispostos ao redor de uma pintura de René Magritte (1898-1967), localizada no centro. Na montagem acima, na segunda página, aparecem em contraponto Hannah Höch (1889-1978), Leonor Fini (1907-1996), Ady Fidelin, Nush Éluard (1906-1946), Valentine Penrose (1898-1978), Nadja⁶, Claude Cahun (1894-1954), Joyce Mansour (1928-1986), Única Zürn (1916-1970), Remedios Varo

(1908-1963), Toyen (1902-1980), Lenora Carrington (1917-2011), Lee Miller (1907-1977) e Dorothea Tanning (1910-2012). E desta vez, abrindo os olhos para afirmar a visão periférica em torno do Surrealismo.

Em se tratando delas, encontramos as matérias de pesquisa nos lugares mais ordinários, em fragmentos de registros que questionam o modo como se produzem memórias, hábitos e verdades. Por esse motivo, esse trabalho é feito com aquilo que poderia ser apontado como “fontes não seguras”, que são os documentos não oficiais ou legitimados, por demais cotidianos. Ou melhor, em parte, pois, culturalmente aí estão as metodologias que os asseguram como fontes de pesquisa, e sendo um crivo preciso, alimentam uma trama. Nelas estão os poucos vestígios da vida intensa que essas autoras de si mesmas desejaram mostrar, e que quando apropriados por nós, se recria. Essas produções, consideradas *menores*, concentram um potencial de mudança pelo simples fato de existirem. Podemos supor que, pela poética, muitas dessas artistas manipularam o pensamento sobre a vida e a linguagem como desafio às suas próprias experiências de mundo, e é exatamente isso que fazemos agora com elas. Pois precisamos desse acesso para atentar ao modo como nos apropriamos de nossas próprias heranças, manipulando o que nos constrói. A emergência contemporânea com relação à visibilidade das mulheres

artistas nos exige uma tomada de posição quanto à maneira nas quais as valoramos. São noções que definem a estética de suas vidas, e nelas, a experiência de criação superando o que para elas estava destinado. O trabalho problematiza essas experiências de discurso, chamando atenção para aquilo que as limitam enquanto artistas, mas de modo a afirmar a sua potência enquanto desvio *com o contemporâneo*. É daí que dedicar atenção às forças dessas expressões sobreviventes, numa concepção *tradutória* e criadora (pois impossibilitada de representá-las) torna-se uma ação política.

A HQ atua desse modo, como uma composição ficcional, produzindo uma invenção contemporânea de vidas imagéticas que atravessa o tradicional, numa proposta de intransitividade em seu funcionamento para provocar um deslocamento do pensar. E desse modo, poder reinventar o real pela necessidade de se perceber a vida como uma complexidade, de uma transversalidade imensa que nos escapa como um todo. O que fazemos é uma simples costura do que pensamos produzir com ela, ao nosso modo de fazer perceber e afetar, enquanto somos por ela reinventados. Desse ponto de vista, organizam-se procedimentos que nos desafiam em nossas próprias tendências e destinos, e que provocam novas possibilidades de se viver de forma mais potente e sob qualquer circunstância. O que

poderíamos chamar de resistência em arte e educação, motiva a necessidade de mutação, de uma constante renovação de perspectivas e de um cuidado de si (e de outros).

¹ Aline Daka é o nome artístico de Aline da Rosa Deorristt: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4425497T1>.

² Dissertação de mestrado *Mulheres Caídas: cacografias na educação* (UFRGS/PPGEDU), orientação de Paola Zordan. Link de acesso para o trabalho completo: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/188194>.

³ O termo “Mulheres Caídas” foi traduzido do castellano “Mujeres Caídas” e encontrado em dois momentos históricos. Na Espanha da Guerra Civil, em meados de 1936, as *Mujeres Caídas* eram aquelas mulheres que foram exiladas do campo e que caíram na superfície de uma grande cidade tragicamente, sem eira nem beira. Como correção deste desvio, o ditador Franco criou para elas a *Obra de Redención de Mujeres Caídas*, em 1941, com o objetivo de regenerá-las, mas encarcerá-las. E provavelmente, usando da religião em referência aos Anjos Caídos. Sabe-se que noutro momento as mulheres também ganharam uma identidade como *Mulheres Caídas* por repetição deste movimento: sair de casa/dia/signo > rua/noite/fora. Na região latinoamericana do Río de la Plata era assim que também chamavam as milonguitas do tango.

⁴ Fanzines são publicações independentes, confeccionadas manualmente e fotocopiadas para distribuição em pequena escala. Os movimentos de Contracultura utilizaram desse instrumento como um modo de expressão.

⁵ Link para visualização: Link: <http://www.expressio.fr/expressions/l-arbre-qui-cache-la-foret.php> . Acesso em 11/01/2020.

⁶ *Nadja* (1928) é a protagonista de um livro de mesmo nome do escritor André Breton (1896-1966), considerado o marco do Surrealismo. Especula-se pelas cartas de Breton que sua personagem realmente existiu, e que se chamava Léona Delcourt⁴¹ (1902-1941), uma balconista, dançarina, prostituta e traficante de drogas. Breton escreve no livro “a beleza será convulsiva, ou não será” (BRETON, 2007, pág. 146), como uma liberação inspirada em Delcourt. Fonte: <https://www.pba-auctions.com/en/lot/99721/10827137>.

Sobre a autora: Aline (Daka) da Rosa Deorristt atua como pesquisadora e educadora, também nas artes visuais e gráficas. É doutoranda em Educação (PPGEDU/UFRGS) e trabalha com pesquisas poéticas e científicas transversais, que atravessam as Artes Visuais, a Literatura e a Filosofia.

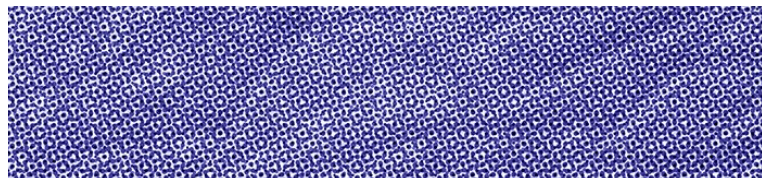
Referências:

CESAR, Ana Cristina. *Antigos e soltos: poemas e prosa da pasta rosa*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2008.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Coleção Trans, v. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DEORRISTT, Aline. *Mulheres Caídas: cacografias na educação*. 2018. 230 f. Dissertação (Mestrado em Educação)- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós- Graduação em Educação, Porto Alegre, 2018.





UNFAITHFUL ARCHETYPES: CARMEN BOULLOSA AND MAGALI LARA'S *LA BRUJA* (1987)

ARQUETIPOS INFIELES: *LA BRUJA* (1987) DE CARMEN BOULLOSA Y MAGALI LARA

Abstract: In 1987, artist Magali Lara (b. 1956) and writer Carmen Boulosa (b. 1954) completed *La bruja*, a collaborative, accordion-bound artists' book that contains drawings and a poem. With this work and others, Boulosa and Lara reclaimed the witch and other monstrous female archetypes from heteropatriarchal society through depicting acts of transformation as an everyday occurrence. By examining how the artist's book and writing functioned as methods for establishing narratives outside of male-dominated society in the context of Mexico, this text ultimately argues that Lara and Boulosa circulated and archived a de-sensationalized and nuanced portrayal of women's lived experiences.

Keywords: Artist's book; Magali Lara; Carmen Boulosa; Mexico; Feminisms

Resumen: En 1987, la artista visual Magalí Lara (1956) y la escritora Carmen Boulosa (1954) realizaron *La bruja*, un libro de artista diseñado en formato acordeón que contenía dibujos y un poema. A lo largo de esta y otras obras en colaboración, Boulosa y Lara recuperaron la imagen de la bruja y la de otros arquetipos de figuras femeninas monstruosas de la sociedad heteropatriarcal a través de la representación de actos de transformación como fenómenos cotidianos. Al analizar el modo en que el libro de artista y la escritura funcionaron como métodos para establecer narrativas por fuera de la sociedad patriarcal en el contexto de México, este trabajo sostiene que Lara y Boulosa distribuyeron y archivaron una imagen no sensacionalista y matizada de las experiencias de vida de la mujer.

Palabras clave: Libro de artista; Magali Lara; Carmen Boulosa; Mexico; Feminismos

In 1987, Magali Lara (b. 1956) and Carmen Boulosa (b. 1954) completed *La bruja*, a collaborative, accordion-bound artists' book that contains drawings and a poem. Written from the perspective of a woman addressing a lover, Boulosa's text begins "todos

saben que desaparezco / menos tú." As the poem progresses, it becomes clear that the subject moves between two personas: one when she is alone, and one when she is with the person to whom the poem is addressed. Accompanied by Lara's drawings

that show the progression of a flower morphing into full bloom, the poem finishes, “pero contigo (¡déjame creerlo!) soy como una perla que ha

creado mi triste, mi rugosa alma.” Together, text and image conjure instances of transformation that can be envisioned as both natural and magical.



Carmen Boullosa e Magali Lara. *La Bruja*, 1987. Published by La tercera parte de la noche, México, D.F., edition 10/25. Courtesy of the artists.

***La bruja* reflects the extent to which** women artists in the late 1970s and 80s Mexico not only addressed the archetypal roles that heteropatriarchal systems of power had long assigned to women but also dismantled them. The 1975 International Women’s Year in Mexico was promoted as an event to unify women from all classes and backgrounds but ultimately failed to acknowledge the extreme diversity of women across Mexico. In the wake of this event, Boullosa, Lara, and others contended with the lack of nuanced knowledge about women. To do so, they moved away from universalizing concepts — ones that, for example, conflated the distinct concerns of indigenous women with those of middle-class white women. Instead, they focused on individual stories to begin an artistic archive of women’s lived experiences.

Particularly through the medium of the artist’s book, Lara and Boullosa inscribed, both visually and verbally, the multifarious reality of being a woman. This essay proposes that Boullosa and Lara collaboratively detailed individualized experiences as a method to overturn the oppressive stereotypes used against their gender. I focus specifically on *La bruja* to demonstrate how Boullosa and Lara depicted instances of witchcraft in everyday life, which lessened the severity of a term that has been used to portray women as devious. Furthermore, by maximizing the potential of the artist’s book — a medium that is inexpensive and easy to circulate — they utilized its capacity to record and share unique perspectives while remaining on the periphery of institutionalization.

In Mexico, the term artist's book came into popular use among artistic communities through the efforts of three expatriates: Felipe Ehrenberg, Martha Hellion, and Ulises Carrión. Ehrenberg and Hellion left Mexico in 1969 for Devon, England where they co-founded the experimental publishing house Beau Geste Press (DEBROISE; MEDINA, 2007). Returning to Mexico City in 1974, Ehrenberg soon began giving informal workshops on printmaking and self-publishing at the Academia de San Carlos, where Lara was studying at the time (EHRENBERG; LARA; CADENA, 1985); Magali Lara, personal communication (February 2019). In the early 1970s, Carrión had visited Beau Geste Press and, upon returning to his adopted city of Amsterdam, established Other Books and So, the first space dedicated to publishing and exhibiting artists' books. By 1979, the project developed into the Other Books and So Archive (OBASA), which Carrión conceived of to create a sense of collective history, one that challenged the dominant ideology established by institutional archives (SCHRAENEN, 2015). Through her correspondence with Carrión and studies at the Academia de San Carlos in the mid-1970s, Lara was attuned to the international approaches to the artist's book and its infinite possibilities as an independent archival practice.

By working with the artist's book, Boullosa and Lara apprehended the stories told and documented

about women. This approach to self-expression was not unusual at the time, especially due to the exchange of feminist ideas — such as consciousness-raising— between Mexico and the United States through figures such as the artist Mónica Mayer (MCKELLIGAN HERNÁNDEZ, 2016). Furthermore, the rising popularity of the *testimonio* genre throughout Latin America in the 1970s and 80s introduced a form of written first-person narrative that could operate outside the confines of the “high” literature of the male-dominated Latin American literary boom (YÚDICE, 1991).

Women's self-expression was particularly subversive in the face of the Mexican national imagination, which, as Octavio Paz has detailed, is predicated on the culturally imagined binary of the Virgin of Guadalupe and La Malinche. This dichotomy establishes a juxtaposition between the virgin mother and the violated mother, a contrast that disavows subjective complexity and, as Paz indicates, reinforces the woman as a passive figure (PAZ, 1961). In fact, for centuries books have been a tool for women in Mexico to take possession of their own narrative. As Jean Franco argues, for the seventeenth-century nun and intellectual Sor Juana Inés de la Cruz, “literature became a game of masks that allowed her to assume any identity, to change genders or to become neuter” (FRANCO, 1989, p. xv). That is, women wrote to imagine

themselves in the narratives from which they had been expunged. The paradox is that as Spanish-speaking women achieved higher levels of literacy and autonomy, the male pantheon of power retaliated. Untangling the deeply ingrained fear of women's autonomy, Cristina Santos writes, "one cannot ignore that women's writing, just as her sexuality, has sometimes been perceived as a threat to the pre-established patriarchal value system since it can be interpreted as a dangerous and/or threatening unleashing of women's self-expression" (SANTOS, 2017, p. 21). This very threat, and the reactions to it, became the subject of Boullosa and Lara's series of artists' books, *La infiel* (1986–87).

Boullosa originally conceived of *La infiel* as a group of poems in 1982: *La bruja*, *La gigante*, *La enemiga*, and the titular *La infiel*, in addition to others, are intimate reflections that subtly express the narrator's infidelity to the expectations placed upon her. Drawing inspiration from the series, Lara created works for an exhibition of the same name at the Museo de Arte Carrillo Gil in 1986, and the following year the two expanded the project with the exhibition *Los libros de la infiel* at the Roma Norte experimental bookstore and exhibition space El Archivero. The individual titles of their collaborative artists' books adopt labels that have been used to depict women as deviant or shameful. Specifically,

La bruja contends with an archetype that alleges an incriminating sense of fear around women who reject a life of docile femininity. Highlighting how monstrosity has been weaponized against women, Santos argues, "it has been a customary practice within male-dominated societies to depict women who fail to accept their predefined roles within their culture and society as monstrous" (SANTOS, 2017, p. 6). With *La bruja*, Boullosa and Lara orient their work from the perspective of these women, overturning negative associations by portraying them as individual figures that are more intricate than the terms that denounce them to reveal the humanity of the so-called monstrous female.

The situation proposed in *La bruja* is familiar — that one transforms into an entirely different person when in certain situations or with specific people. The various artists' books that constitute *Los libros de la infiel* all center on the perspective of the woman who declines to conform to patriarchal values. In many of these artists' books, Lara represents the rejection of these criteria and the search for autonomy with the image of the flower. Detailing her choice of floral images, Lara links the human and the flower:

si me incline por los objetos,
es que éstos se parecen
mucho a las personas,
ocupan una especie de lugar

inabarcable, muy personal, resumen el humor y la tragedia. El modo en que uno coloca un objeto nos remite a una sensación; en el caso de las flores, por ser tan efímeras, se me fueron dando como una metáfora de la huída (SCHWARTZ, 1986, p. 20–21).

La bruja demonstrates a practice of internal transformation that humans, and even non-human entities, can experience in everyday life; it conveys the emotional power of these quotidian occurrences, aligning them with “witchcraft.” De-mystifying the archetypal figure of the witch, Lara and Boullosa express that inner emotion can seem supernatural and, most importantly, can be enacted by all.

La bruja was not the first instance that Boullosa and Lara turned to the figure of the witch. In 1984, they collaborated with performance artist Jesusa Rodríguez and musician Liliana Felipe to stage *Cocinar hombres*, a play written and directed by Boullosa that premiered at the Teatro El Cuervo in Coyoacán. The production featured actresses Miriam Aragón and Rossana Césarman as Ufe and Wine, two ten-years-olds who, after attending a magical ceremony, wake to find that they have been transformed into adult witches (Magali Lara and Carmen Boullosa, personal communication, February 2019). Trapped in an indefinite space and time, they realize that they

must choose between their previous life or the new one. The title, *Cocinar hombres*, references the plot point that to return to their original lives as adolescents, the two girls must cook up a man, that is, materialize the thing they sexually desire as both adults and witches.

Encounters with witchcraft in everyday life had previously been imagined by women artists in Mexico as a form of subversive empowerment. The British-born Mexican artist Leonora Carrington frequently included the image of the cauldron and other occult activities within a domestic setting, such as in the painting *The House Opposite* (1945). Discussing Carrington and her friend, the Spanish-born Mexican artist Remedios Varos, Janet Kaplan argues, “Using cooking as a metaphor for hermetic pursuits they established an association between women’s traditional roles and magical acts of transformation” (KAPLAN, 1988, p. 96). Building on Kaplan’s proposal, art historian Susan Aberth maintains that Carrington transmuted the realm of the feminine domestic into a space of liberation through the powers of the occult (ABERTH, 2012).

La bruja and the additional artists’ books of *Los libros de la infiel* confront the struggle faced by Lara, Boullosa, and others who refuse to conform to the expectations placed upon their gender. They highlight the subtle infidelity to female norms

that take place in both thought and action, and clarify the links between such acts and the way in which they have been aligned with the devious woman. In doing so, the experience of transformation is brought back down to earth; the witch is de-sensationalized. Furthermore, while the title signals that the artists' book will be dramatic or frightening, narrative and image prove otherwise. They are tranquil and meditative, recounting intimate perspectives on discrete moments or thoughts.

With *La bruja* in mind, I return to the medium of the artists' book and its connection to the archive. Ulises Carrión imagined an archive of artists' books as a space for a collective history that documents and circulates stories that occur outside the

dominant narrative; stories that have yet to be welcome into the archive of the governing body. Furthermore, while Jacques Derrida framed the repository as powerful and exclusive, others, such as Carolyn Steedman, have described the archive as a place of the ordinary and the common (STEEDMAN, 2001). As such, with *La bruja*, Lara and Boullosa inscribed a female perspective, which had often existed beyond the heteropatriarchal narrative, to present the acts of transformation that the woman experiences as relatable and relatively unremarkable. By writing and drawing this narrative into a medium that, in the hands of women, has been liberating and threatening, Lara and Boullosa circulated an anti-archetypal portrayal of women's lived experience.

About the author: Madeline Murphy Turner is a Ph.D. Candidate at NYU's Institute of Fine Arts, where she focuses on contemporary art from Latin America. She is the 2019–20 recipient of the Vilcek Curatorial Fellowship, which she is completing at the Museum of Modern Art, New York.

References:

ABERTH, Susan L. "The Alchemical Kitchen: At Home with Leonora Carrington." *Nierika: Revista de Estudios de Arte* 1.1 (June 2012).

DEBROISE, Olivier; CUAUHTÉMOC, Medina (eds.) *The Age of Discrepancies: Art and Visual Culture 1968–1997*. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

EHRENBERG, Felipe, MAGALI, Lara; CADANE, Javier. "Independent Publishing in Mexico." In: LYONS, Joan (ed). *Artist's Books: A Critical Anthology and Sourcebook*. New York: Visual Studies Workshop Press, 1985.

FRANCO, Jean. *Plotting Women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press, 1989.

GIUNTA, ANDREA. "Feminist Disruptions in Mexican Art, 1975–1987." *Artelogie* 5 (October 2013). Available in: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article271>

KAPLAN, Janet. *Unexpected Journeys: The Art and Life of Remedios Varo*. New York: Abbeville, 1988.

MCKELLIGAN HERNÁNDEZ, Alberto. "Pinto mi Raya (I Draw My Line): Feminist Archival Practices in Contemporary Mexican Art." *Nierika: Revista de Estudios de Arte* 10.5 (July–December 2016): 8–26.

PAZ, Octavio. *The Labyrinth of Solitude: Life and Thought in Mexico*, trans. Lysander Kemp. New York: Grove Press Inc., 1961.

SANTOS, Cristina. *Unbecoming Female Monsters: Witches, Vampires, and Virgins*. Lanham; Boulder; New York; London: Lexington Books, 2017.

SCHRAENEN, Guy. "A Story to Remember." In: *Dear reader. Don't read*, Guy Schraenen, ed. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 2015.

SCHWARTZ, Perla. "Encuentro con Magali Lara". *Claudia* 252 (September 1986).

STEEDMAN, Carolyn. "Something She Called a Fever: Michelet, Derrida, and Dust". *The American Historical Review*, 106.4 (October 2001).

YÚDICE, George. "Testimonio and Postmodernism." *Latin American Perspectives* 18.3 (Voices of the Voiceless in Testimonial Literature, Part 1) (Summer, 1991).



11



ATIVISMOS DO TEXTO: MANIFESTOS, COMPROMISSOS, CARTAS, DECLARAÇÕES.

Activismos del texto: manifiestos,
compromisos, cartas, declaraciones.

Activism of the text: manifestos,
commitments, letters, statements.



**Cooperativa de
Mulheres Artistas478**

O Doméstico é Político

Domestic is Political



O DOMÉSTICO É POLÍTICO

DOMESTIC IS POLITICAL

Resumo: O texto parte da experiência de fundação da Cooperativa de Mulheres Artistas para fazer uma reflexão sobre a associação entre mulher e espaço doméstico e a diferenciação histórica entre trabalho “produtivo” e “reprodutivo”, questões agravadas pela crise sanitária causada pela Covid-19. Os atravessamentos entre trabalho artístico e doméstico e o desafio de inserção de mulheres em um mercado de arte patriarcal, racista e elitista mobilizam as ações da Cooperativa e se expressam na “Manifesta”, escrita em janeiro de 2019 e apresentada ao fim do texto.

Palavras-chave: Arte; Doméstico; Feminismo; Casa; Cooperativa

Abstract: This article takes the experience of the foundation of Cooperativa de Mulheres Artistas (Women Artists Cooperative) as a starting point to reflect about the association between women and domestic space and the historical differentiation between “productive” and “reproductive” work, issues aggravated by the Covid-19 sanitary crisis. The crossings between artistic and domestic work and the challenge of the women insertion in a racist, elitist and patriarchal Art Market move the Cooperativa’s actions and are expressed in the “Manifesta”, written in January 2019 and presented at the end of the text.

Keywords: Art; Domestic; Feminism; House; Cooperative

A Cooperativa de Mulheres Artistas nasceu na Residência de Mulheres Artistas, realizada na Serrinha do Alambari / RJ, em janeiro de 2019. Esta “autorresidência” foi organizada por doze mulheres que co-habitaram o espaço por sete dias. Regurgitamos a casa para em seguida iniciarmos um processo de elaboração sobre os modos de habitar, cuidar e trabalhar. A presença de sete crianças foi incluída e, junto delas, uma abertura para pensar novas formas de maternidade.

Durante o processo, uma pergunta insistiu em se fazer presente: é possível criar em meio ao que nos é imposto como obrigação nos cuidados domésticos? Procuramos desconstruir essa pergunta habitando a casa e experimentando outros modos de ocupá-la.

A associação histórica entre o feminino e a casa é atravessada pelas desigualdades da sociedade brasileira. Atualmente no Brasil são 7,7 milhões de

famílias sem moradia em oposição a 7,9 milhões de imóveis vazios – um abismo intransponível. Dados do IPEA indicam que 40,5% das famílias brasileiras são chefiadas por mulheres, um fato que não se reflete necessariamente em autonomia: na cidade de São Paulo, por exemplo, maior metrópole do país, apenas 33% das residências são propriedade de mulheres, que correspondem a 52% da população (SPÉCIE; JACOB, 2017). Patrimônio *versus* matrimônio? O que os dados nos dizem a respeito do lugar ocupado pela mulher na sociedade?

O tensionamento entre vida pública e vida privada, e a definição de tarefas produtivas e reprodutivas ainda se apresentam como pautas urgentes para a luta feminista. Ao longo dos últimos setenta anos, mulheres ampliaram seus direitos e conquistaram espaços na vida pública em diversos países, ainda que com salários inferiores, situações precárias e jornadas duplas em suas casas. Avanços como a equidade salarial, a representatividade em cargos públicos ou a legalização do aborto são, no entanto, muitas vezes ameaçados por reações conservadoras, como observamos atualmente no Brasil.

Uma parcela significativa da sociedade brasileira estimula que as mulheres voltem aos seus lares e se comportem de acordo com sua suposta “biologia”. Assim, faz-se necessário enfrentar o ideal feminino fundado nos bons

costumes e na moral europeia do século XIX, que associam o lugar da mulher ao ambiente reservado da família, onde seu papel é manter o funcionamento do lar. Desde sua estruturação política, a vida privada é diferenciada da vida pública: a vida na *pólis* constituiu-se como o espaço de discussão política, enquanto o lar mantinha em segredo os modos de violências e desigualdades restritos às mulheres, aos escravizados e às crianças.



Pedra. Serrinha do Alambari, 2018. Série de fotografias realizada na autorresidência. Arquivo da Cooperativa.

Atualmente, aos três meses de isolamento social devido à pandemia Covid-19, a experiência coletiva da quarentena colocou o espaço doméstico em evidência, reverberando questões que as feministas discutem há tempos. Quem pôde ficar em casa observou a jornada do trabalho doméstico atravessar a do trabalho remunerado. O doméstico tornou-se um espaço ao mesmo tempo “produtivo” e “reprodutivo”, evidenciando a arbitrariedade da

distinção entre o trabalho que deve ser remunerado e aquele considerado gratuito. Como já observava Silvia Federici no histórico texto “Salários contra o trabalho doméstico” de 1975:

Essa fraude que se esconde sob o nome de “amor” e “casamento” afeta a todas nós, até mesmo se não somos casadas, porque, uma vez que o trabalho doméstico é totalmente naturalizado e sexualizado, uma vez que se torna um atributo feminino, todas nós, como mulheres, somos caracterizadas por ele. [...] Podemos não servir a um homem, mas todas estamos em uma relação de servidão no que concerne ao mundo masculino como um todo (FEDERICI, 2019, p. 46).

Segundo o levantamento do IBGE em 2019, mulheres gastam bem mais horas de trabalho doméstico (18,5) em relação aos homens (10,4). Novos fatores intensificam este trabalho, como a suspensão do funcionamento das escolas, o aumento dos cuidados de saúde e higiene devido ao risco de contágio, o cuidado especial com os idosos, as desigualdades de classe e raça, a precariedade de moradias e serviços públicos básicos, a violência doméstica e a violência policial, e já podemos prever que o risco e a sobrecarga sobre mulheres são crescentes, especialmente entre

negras e pobres. A saída do isolamento social, com a retomada progressiva das atividades presenciais, também colocou mães em posição difícil, já que as escolas estão entre as últimas atividades a serem normalizadas e muitas mulheres não têm com quem deixar suas crianças para trabalhar fora de casa.

No campo da produção científica, comparativos indicaram uma queda relevante na submissão de artigos escritos por mulheres no período de quarentena, especialmente como primeiras autoras (CANDIDO; CAMPOS, 2020). Na linha de frente da luta contra a pandemia, mulheres compõem 78,9% dos profissionais de serviços de saúde, ocupando maioria absoluta em todas as profissões de cuidado de indivíduos, com a exceção da medicina (47,5%), que tem maior valorização salarial (HERNANDES; VIEIRA, 2020). Ainda não há dados específicos sobre gênero na mortalidade de profissionais de saúde por Covid-19 no Brasil, porém Itália e Espanha já indicam uma tendência: respectivamente 66% e 72% dos óbitos são femininos – ainda que o vírus tenha índice de maior mortalidade masculina na população como um todo.¹

Como vemos, mulheres estão na linha de frente do trabalho de cuidado, o que as coloca sob maior risco e as sobrecarga, dentro e fora de casa. Uma casa que pode ser tão diversa quanto são as situações de mulheres no Brasil.

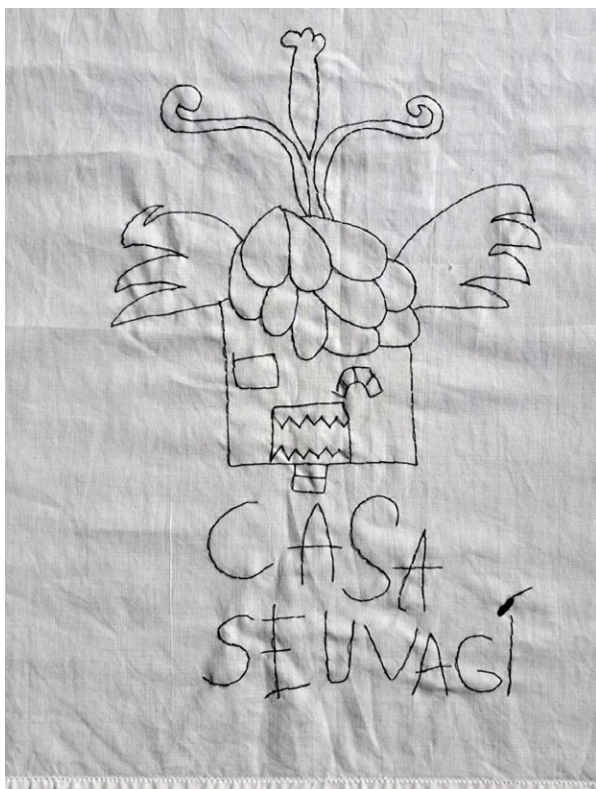
Porto seguro ou cárcere? Lugar de conforto ou confinamento? O aumento da violência doméstica e a dificuldade de denunciar durante a quarentena são preocupações crescentes. O doméstico é também político.

Estas questões, que já se apresentavam para nós à época da criação da Cooperativa de Mulheres Artistas, tornaram-se cada vez mais inquietantes. Acrescentamos ao cenário a grande recessão econômica prevista para os próximos anos e a crise ecológica e climática – em que, novamente, mulheres de países pobres figuram como o grupo mais vulnerável aos impactos (NELLEMANN; VERMA; HISLOP, 2011) – e observamos uma tendência de crescente precarização, pobreza, exploração e violência para mulheres. A pluralidade de formas de ser mulher, discrepantes realidades sociais, e os diversos feminismos que se expandem no presente demonstram a complexidade da luta feminista diante das formas de opressão contra a mulher – entre elas, o doméstico como espaço de violência e exploração de sua força de trabalho, o que nos faz questionar: de que doméstico estamos falando?

Dessa forma, inspirada por experiências como a *Womanhouse*², nossa residência em 2019 buscou a desconstrução do lugar instituído à mulher na casa, assim como à mulher artista no campo da arte. Retiramos objetos de sua ordem ordinária; fizemos da sala de jantar nosso espaço de escrita

coletiva; a cozinha e o jardim se tornaram lugares de performances; as interrupções das crianças adentraram os processos artísticos; afinamos nossas escutas e engravidamos de palavras; nos contaminamos umas com as outras formando uma rede de criação e cuidado para transbordar em agenciamentos político-artísticos. Como poderá ser a experiência de um doméstico rebelde como espaço potencial de criação, atravessado constantemente pelo fora?

Como nos inspira Lygia Clark: se a casa é o corpo, qual é a casa dos corpos livres? A Cooperativa surgiu dessa experiência compartilhada e das frequentes discussões do grupo sobre estas questões, bem como sobre os desafios impostos ao tentar adentrar um mercado de arte que, como todos os sistemas não-solidários, é construído sobre a exclusão e a especulação dos valores do que é vivo. A partir da percepção de que este sistema não nos contempla e não é suficiente, assim como inspiradas por diversas autoras e pela história da luta feminista, escrevemos um manifesto que funda a Cooperativa e tem como proposição criar fissuras nos modos de operação do circuito econômico e político da arte.



Casa Seuvagi, 2020. Bordado sobre linho. O trabalho integra o conjunto de cartazes realizados pela Cooperativa de Mulheres Artistas. Arquivo da Cooperativa

MANIFESTA CoMA

Hoje fundamos a Cooperativa de Mulheres Artistas. Somos mulheres, artistas, professoras, curadoras, pesquisadoras, estudantes, ativistas, _____, mães, não-mães.

1. O mercado da arte, como todos os sistemas não solidários, é construído sobre a exclusão e a especulação dos valores do que é vivo. É masculino, patriarcal, racista e elitista. Não nos contempla, não é suficiente.

Criar é enorme. Tratamos do cuidado. Estamos com o peito inchado.

1. Cooperativa, colaboração ativa, experiências e resultados compartilhados. Nossa proposta é construir, acolher, distribuir, mas principalmente criar fissuras no modo de operação do mercado. Nosso corpo coletivo é uma estratégia de transformação para um novo modo de economia artística.

A Cooperativa é uma metodologia de ação. Cooperar em seu caráter performático. Trabalhar a partir da não-competitividade, buscando uma estética conectiva.

A Cooperativa é uma obra.

1. Não temos pretensão de unificar, responder ou solucionar todos os problemas que se colocam às mulheres. Buscamos desvelar os mecanismos de operação da arte e instaurar outras possibilidades. Habitamos o fazer artístico em experiência compartilhada. A arte não pode ser um monólogo.

Não dou conta. A conta não fecha. Eu faço de conta. Todas somos muitas. Morte ao patrão. Vamos colocar a banca. O corpo é próprio, mas não estou sozinha.

1. A casa não será mais um espaço de confinamento. A louça, as crianças, o cuidado, o conflito, a limpeza, a comida, a roupa suja, o aluguel, a dúvida: tudo é desejo e também fardo, informa e forma o fazer artístico. Todos esses trabalhos não estão

refletidos nas valorações econômicas que a sociedade patriarcal organiza. A autonomia financeira é uma parte chave da emancipação da mulher. O doméstico e a manutenção da vida também são partes do processo artístico.

Devorar a casa. Habitar é demorar-se. Nossas mãos e mesas estão cheias de roupas e livros. Gotas de angústia. Todo sintoma é acolhido; toda dor é compartilhada. Os filhos são mal vistos nas vernissages. Como continuar o trabalho quando a criança está com febre?

1. Nosso prazer é político. O nosso gozo é um grito. Estamos e não estamos mães. Estamos no estado de cuidar e de sermos cuidadas. Cuidar para não desistir. Cuidar do desistir. Sinto culpa. Chega do romantismo e da obrigatoriedade da maternidade. Eu me masturbo, tu te masturbas, nós nos masturbamos.

O corpo feminino pressupõe riscos. Roupa suja se lava fora de casa. Nossa presença modifica o espaço público. Nenhuma violência é só doméstica. Coragem é acolher o medo. Ser mulher é uma multiplicidade. Invocamos outros imaginários: foram muitas antes de nós, as lutas feministas nos formam e alimentam.

1. Provocar o curto-circuito: outros modos de operação produtivos e reprodutivos. A exposição é

uma tática, mas não é a única. A experiência, seus sujeitos e objetos, convivências, o estar continuamente contaminado. Complexificar os ideais de sucesso. Complexificar o ser mulher, do biológico ao corpo social. Compreendemos a mutabilidade do corpo físico como uma construção de identidades e encontros. Pelo direito ao corpo em sua estranheza. Desgenitalizando o binário, desbinarizando o gênero.

A vulnerabilidade é necessária para a transformação. Não há empatia sem vulnerabilidade. Juntas, nossas loucuras encontram abrigo. E só cabe a nós nomear nossas próprias loucuras.

Precárias venceremos.

Janeiro de 2019

¹ Para dados detalhados durante a crise sanitária Covid-19, ver o artigo: HERNANDES, Elizabeth Sousa Cagliari; VIEIRA, Luciana. A guerra tem rosto de mulher: trabalhadoras da saúde no enfrentamento à Covid-19, 2020. In: ANESP Associação Nacional dos Especialistas em Políticas Públicas e Gestão Governamental, 2020. Disponível em: <http://anesp.org.br/todas-as-noticias/2020/4/16/a-guerra-tem-rosto-de-mulher-trabalhadoras-da-sade-no-enfrentamento-covid-19>. Acesso em: 15 jun 2020.

² A Womanhouse foi realizada em 1972 e liderada por Judy Chicago e Miriam Schapiro. Diversas artistas mulheres ocuparam uma casa em Los Angeles e promoveram renovações na sua estrutura e ações artísticas.

Sobre a cooperativa: A *Cooperativa de Mulheres Artistas* tem como proposta a construção de novos modos de agenciamento no campo da arte contemporânea. Nosso corpo coletivo é heterogêneo, composto de artistas, educadoras, curadoras, pesquisadoras, psiquiatra, poetas, ativistas, mães e não-mães.

Referências:

FEDERICI, Silvia. *O Ponto Zero da Revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. São Paulo: Elefante, 2019.

FONTOURA, Natália; REZENDE, Marcela; LOBATO, Ana Laura; MOSTAFA, Joana. *Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça – 20 anos*, [201-]. Disponível em: https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/170306_apresentacao_retrato.pdf. Acesso em: 15 jun 2020.

UKELES, Mierle Laderman. *Manifesto for Maintenance Art. Proposal for an exhibition "CARE"*, 1969. Disponível em: https://www.queensmuseum.org/wp-content/uploads/2016/04/Ukeles_MANIFESTO.pdf. Acesso em: 15 jun 2020.

NELLEMAN, Christian; VERMA, Ritu; HISLOP, Lawrence (eds). *Women at the frontline of climate change: Gender risks and hopes*. Noruega: United Nations Environment Programme, GRID-Arendal, 2011

CANDIDO, Marcia Rangel; CAMPOS, Luiz Augusto. Pandemia reduz submissões de artigos acadêmicos assinados por mulheres, 2020. In: *DADOS Revista de Ciências Sociais*. IESP, UERJ, 2020. Disponível em: <http://dados.iesp.uerj.br/pandemia-reduz-submissoes-de-mulheres/>. Acesso em: 15 jun 2020.

HERNANDES, Elizabeth Sousa Cagliari; VIEIRA, Luciana. A guerra tem rosto de mulher: trabalhadoras da saúde no enfrentamento à Covid-19, 2020. In: *ANESP Associação Nacional dos Especialistas em Políticas Públicas e Gestão Governamental*, 2020. Disponível em: <http://anesp.org.br/todas-as-noticias/2020/4/16/a-guerra-tem-rosto-de-mulher-trabalhadoras-da-sade-no-enfrentamento-covid-19>. Acesso em: 15 jun 2020.

SPÉCIE, Priscila; JACOB, Miguel. *As mulheres são donas de uma São Paulo duas vezes menor do que os homens: por quê?*, 2017. Disponível em: <https://cepesp.wordpress.com/2017/11/08/as-propriedade-imobiliaria-das-mulheres-em-sao-paulo/>. Acesso em: 15 jun 2020.

WANDERLEY, Ed; BARROS, Lorena. *Déficit habitacional atinge maior marca em 10 anos; solução pode vir da Academia*, 2019. Disponível em: <https://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/2019-08-31/deficit-habitacional-atinge-maior-marca-em-10-anos-solucao-pode-vir-da-academia.html>. Acesso em: 15 jun 2020.

.12



**ATIVISMOS E REDES
INTERNACIONAIS.
ALIANÇAS PARA ALÉM
DAS FRONTEIRAS.
FORMALIZAÇÕES E
ADESÕES.**

Activismos y redes internacionales. Alianzas más allá de las fronteras. Firmas y adhesiones.

Activism and international networks. Alliances beyond borders. Signatures and accessions.



Cristina Thorstenberg Ribas487

Estéticas do Aborto. A presença do lenço verde na luta pela descriminalização

Abortion aesthetics. The presence of the green handkerchief in the struggle against criminalization

ESTÉTICAS DO ABORTO. A PRESENÇA DO LENÇO VERDE NA LUTA PELA DESCRIMINALIZAÇÃO

ABORTION AESTHETICS. THE PRESENCE OF THE GREEN HANDKERCHIEF IN THE STRUGGLE AGAINST CRIMINALIZATION

Resumo: O artigo faz uma primeira exposição de uma pesquisa em processo que procura analisar e mobilizar as estéticas do aborto (os modos expressivos que surgem ao redor da luta pela legalização e contra a criminalização e que relatam experiências de aborto). No presente artigo, apresento a “passagem” do lenço branco das Madres de la Plaza de Maio, que se torna lenço verde na luta pela legalização, primeiramente na Argentina e depois internacionalmente. A pesquisa analisa a violência heteropatriarcal em relação aos direitos reprodutivos como um todo e percebe a emergência do signo verde no fluxo consciente/inconsciente, tomando o espaço público, apresentando a transversalidade dessa demanda entre os movimentos feministas e a multiplicária invenção de signos, corpos, eventos e mais.

Palavras-chave: Aborto; Estética; Feminismo; Lenço verde; Multiplicidade

Abstract: *The article makes a first presentation of an on going research that seeks to analyze and mobilize the aesthetics of abortion (the expressive ways that arise around abortion experiences and struggle for legalization and against criminalization of abortion). In this article I present the “passage” of the white handkerchief of the Madres de la Plaza de Maio, becoming the green scarf in the struggle for legalization, first in Argentina and then internationally. The research analyzes heteropatriarchal violence in relation to reproductive rights as a whole and perceives the emergence of the green sign in the conscious / unconscious flow, taking over the public space, presenting the transversality of this demand between feminist movements and the multiplicity of invention of signs, bodies, events and more.*

Keywords: Abortion; Aesthetics; Feminism; Green handkerchief; Multiplicity

“Educação sexual para decidir,
conceptivos para não abortar,
aborto legal para não morrer.”

**Luta internacional pela
legalização do Aborto**

Diversas manifestações e expressões
de resistência a partir de movimentos
feministas mais ou menos organizados
têm centralizado na descriminalização
do aborto uma de suas bandeiras mais
fortes. O ‘pañuelo’ verde (lenço verde)

tem alcançado ampla disseminação e, junto da pauta que ele carrega, o símbolo evidencia que as semióticas dos movimentos atravessam os tempos, reunindo momentos históricos distintos, e também são uma maneira possível de pensar contemporaneamente a estética. Refiro-me aqui a uma estética das expressões, das formas de expressão, quebrando dicotomias entre signo, obra e corpo, entre individualidade e coletividade. O contexto de produção que assinalo aqui se situa, portanto, na expressão estética das multiplicidades feministas. Percebo que as formas de expressão que surgem ao redor das defesas pela legalização do aborto povoam uma multiplicidade: vidas, formas de relacionar-se, direitos reprodutivos, *corpas*¹ dissidentes. Neste contexto são fomentados também espaços que borram ou atritam estéticas circunscritas aos espaços de enunciação da arte.

Estéticas do aborto é uma pesquisa em processo de manifestações e expressões estéticas que relatam experiências de aborto e demandam sua legalização, analisando a violência heteropatriarcal em relação aos direitos reprodutivos como um todo (no fluxo consciente/inconsciente) e a transversalidade dessa demanda entre os movimentos feministas. Estéticas do aborto é, inevitavelmente, também um dispositivo de escuta.² É crucial para essa pesquisa entender de que forma as novas constituições políticas

e o trabalho turbilhão dos signos no movimento feminista pró-legalização abarcam a estatística que marca o aborto: mães (2/3 dos casos), mulheres indígenas e mulheres negras são as que mais abortam no Brasil. Portanto é pertinente perguntar a partir de que corpos vemos a luta contra a criminalização e pró-legalização, e analisar se as expressões estéticas das lutas pró-aborto estão dando conta (também) de representar essas vidas, algo de que não darei conta neste texto.

A luta contra a criminalização tem surgido com mais força em meio às mobilizações e movimentos feministas nos últimos dez anos na América Latina (escopo de que consigo tentar dar conta com esse texto). A luta pela descriminalização é também a luta por direitos reprodutivos, uma questão de saúde pública. A aparição do verde como cor significativa dessa luta acontece em 2003, no *Encuentro Nacional de Mujeres en Rosario* (Argentina), segundo a pesquisadora Carolina Muzi (2019). Neste momento, a cor lilás já marcava o movimento feminista internacional, mas a luta contra a criminalização ainda não tinha uma identidade específica. O verde se tornará alguns anos depois o lenço “verde-aborto”, apreendendo da luta das Mães e Avós da Praça de Maio, que desde 1977 reclamam a desaparecimento de seus filhos (e netos) em meio à ditadura da Argentina. Elas têm o lenço branco como signo mais

unitário da sua luta. “Somos *madres* de 30.000 (desaparecidos)”, elas dizem. O lenço branco vem do “pañal”, literalmente fralda em castelhano, que passa a ocupar as cabeças, primeiro com o bordado do nome dos filhos desaparecidos, a data e sua ocupação. Ana Longoni escreve: “E é, como a fralda, recipiente de fluidos corporais íntimos, que se deseja conter, esconder ou esconder (lágrimas, suor e muco)”³. O lenço branco, como marca filogenética, invoca os filhos arrancados pelo estado. Por outro lado, o movimento conservador demanda que deve haver filhos que sejam forçados a nascer. A “socialização da maternidade” nas ruas de trinta anos atrás não é, contudo, para as *Madres e Abuelas*, a maternidade compulsória, é a socialização sobre a condição colocada pelo opressor – como aquele que impõe o direito de quem pode morrer e quem pode viver. O que deve estar em jogo, antes, é o direito a decidir.

Como se interpelam a violência

do estado no corpo da mulher, os processos de resistência e novos signos que emergem? Que narrativas dão conta dessas invenções? A defesa da vida para o(a) conservador(a) é uma. A defesa da vida para as lutas feministas é outra. É pela capacidade das próprias mulheres de decidirem, e pela preservação da vida da mulher em primeiro lugar. Posições que defendem o aborto “como mal menor”, em relação ao “sofrimento ao qual leva o nascimento sem desejo” não

são consenso (BUSTOS; VIÑAMBRES, 2007, p. 215). A perda da capacidade de decisão é uma marca histórica da dominação sobre o corpo da mulher, dominação que produz o próprio gênero (SEGATO, 2018; GALINDO, 2014). O cartoon de Caro Jago mostra bem isso – como assim a mulher pode decidir (se aborta ou não), se para o patriarcado ela sequer existe?



Caro Jago. *Cartoon*, sem data. Campanha Pró-legalização do Brasil. Fonte: Corpas... (2018, online).

Resistindo às concepções de vida

substanciada a ser defendida e às identidades sociais que a polaridade conservadora projeta, as perspectivas feministas têm se posicionado precisamente, turbilhonando signos e formas de expressão contra o comportamento regimentar, repressor.⁴ Para além da discursividade política, da articulação incessante de grupos,

assembleias, protestos, os movimentos feministas e artistas feministas têm inventando uma infinidade de modos expressivos: de blocos de maracatu e carnaval a exposições, festivais, congressos e mais. Nesse movimento, demanda-se que úteros, vulvas, vaginas e clitóris sejam expostos sem segredo em meio aos corpos. Feitos públicos, são bordados, pintados, esculpido. Interpelados também a partir de seus corpos coletivos – na perspectiva dos devires (ROLNIK, 2011; OLIVAR, 2013). As coletividades elencam, por isso, a transformação estética como parte de uma relação intersubjetiva e transgeracional. Uma relação entre signos, tempos, lutas políticas e modos de existência.

Ni una Menos da Argentina explodiu este signo que se torna central: o lenço verde, aprendido das Madres de la Plaza de Mayo. O lenço das Madres, originalmente branco, aqui se torna verde – lenço pela legalização, contra a criminalização. A amplitude de disseminação desse signo ganha literalmente o mundo – mundos povoados por comunidades de feministas, situadas no Sul Global ou migradas para outras partes. O lenço para ser colocado sobre a cabeça, amarrar no pescoço, no punho, no braço. Lenços nas ruas, em manifestações, nos braços levantados em riste, lenços em tamanho gigante em estátuas públicas. O signo-triângulo-lenço-verde evidencia a potência de um signo no regime

de visibilidade de algo forçado à ilegalidade, à invisibilidade, ao silêncio – a experiência do aborto. Se pode pensar por meio desse signo também a experiência do aborto das *hijas*, e das *nietas*, o silenciamento patriarcal sobre esse controle ao corpo das mulheres que se coloca contra o direito de escolher. Como escreveu a pesquisadora Milena Costa de Souza (2017), “ser mulher é constantemente limitado a ter um útero e ter um útero cerceia as decisões individuais sobre o próprio corpo.” Ao passo que o útero se mantém ‘dentro’ (revertendo a organicidade dessa opressão), o triângulo-lenço se expressa num fora. Um fora coletivo, atravessando as ruas e os espaços produtivos que estão atentos à estética como forma de resistência e de vidas e corporeidades dissidentes.



Manifestação nas ruas da Argentina. Campanha Pró-legalização da Argentina. Fonte: ABORTO... (2018, online).

Mujeres Creando, grupo ativista da Bolívia, criou um “Espaço para Abortar”, instalado no piso térreo do pavilhão da Bienal de Arte de São Paulo, em 2014. Desde o dia de

abertura, elas escutavam relatos de mulheres.⁵ Maria Galindo, uma das criadoras do grupo, disse que, ainda que pautas feministas sejam apoiadas por partidos progressistas, a descriminalização do aborto ainda não é levada a sério, “já que todos (partidos políticos e movimentos sociais) estariam no mesmo balcão de negociações”. Na Bienal, atentas aos efeitos dissonantes que a instalação iria criar, o grupo construiu um “casulo-útero” móvel (SOUZA, 2017), que foi carregado por duas mulheres por vez, em uma espécie de procissão. Vestir esse útero-tecido transparente me faz pensar nos pañuelos, como escreve Longoni sobre as Madres: “al cubrirse la cabeza con el pañuelo/pañal blanco las Madres no se esconden sino que se erigen públicas, y convierten su dolor y su llanto íntimos en una potencia política colectiva.” Essa potência política coletiva é o que conclama também Mujeres Creando, para quem a rua como espaço público a ser reclamado é dotada de efeitos imprescindíveis aos feminismos, contra os machismos, patriarcalismos, racismos. Não havia um útero propriamente dito na instalação ou mesmo o lenço verde, mas duas pernas abertas, com uma vagina e uma projeção de lábios vaginais prateados. Esse corpo sem centro me faz pensar também em como é de uma experiência coletiva que se tratam esses agenciamentos.

A emergência do lenço verde transpõe com sua força sintética de signo, sem sobrepôr as singularidades. A proliferação de narrativas e imagens em que signos são turbilhonados me faz pensar na produção do inconsciente (GUATTARI, 1988), longe da dicotomia do inconsciente como o desconhecido e o consciente como o dado socialmente (representado), mas também... para além de pensar o inconsciente como repositório pré-formado, produzir inconsciente, e um inconsciente descolonizado (ROLNIK, 2016), novos desejos só podem emergir da potência desobediente dessas multiplicidades que se constituem. Produzir inconsciente significa, nas estéticas do aborto, produzir repertório capaz de modificar nossa percepção do mundo, nossa própria voz e corpo. Paul Preciado (2011) fala muito bem dessas mutações. Trata-se sem dúvida de inaugurar subjetividades que estejam ancoradas em reversões de opressões históricas, na viragem de pautas que são confundidas pelos conservadores, já que o aborto é acusado de ser a negação máxima do cuidar. Nesse movimento, novas constituições políticas apresentam transformações que não estão separadas de processos estéticos multiplicatórios, cujos signos pedem análises e poéticas, visto que têm força para serem reprojatados e atualizados, colocando em cheque o repertório estabelecido em certas formas políticas consolidadas, e da própria estética no seu escopo de estudo, pesquisa e produção.

¹ O conceito de *corpas* vem sendo aplicado por diversas mulheres e por comunidades *queer* como forma de sinalizar a dissidência ou o não binarismo de gênero e como forma de singularizar a experiência.

² Como pesquisa em processo, apresento aqui um recorte relacionado ao lenço verde. Nesta pesquisa, me situo não só como artista e como pesquisadora, mas também com minha própria experiência com abortos – assim como com a maternidade.

³ “Pañuelos: de cómo las Madres se volvieron feministas y las feministas encuentran Madres” (texto inédito, acessado para essa pesquisa com autorização da autora).

⁴ Isso não quer dizer que não existam diversas diferenças e formas de controle que se perpetram ‘dentro’ dos movimentos feministas eles mesmos. Em vários contextos diferentes, por exemplo, polaridades se estabelecem entre aquelas que se definem feministas por uma biologia/fisiologia – mulheres cis, e que se posicionam contra a transgeneridade.

⁵ Mujeres Creando, mais que um grupo de ativistas, é um projeto de acolhida a mulheres em situação de vulnerabilidade. São famosas pelos enunciados que replicam nos muros das casas de La Paz, tais como “para ella la culpa, para él la disculpa”. <http://mujerescreando.org/>

Sobre a autora: Trabalha como artista, pesquisadora e gosta de escrever. É pós-doutoranda no PPGAV Instituto de Artes da UFRGS (CAPES PNPd), e doutora pelo Goldsmiths College University of London (2017). Integra o grupo de pesquisa Epistemologias Afetivas Feministas e a Red Conceptualismos del Sur. Desarquivo.org

Referências:

ABORTO legal na argentina. *Aborto legal na argentina*, 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/aborto.legal.en.argentina/community/?ref=page_internal. Acesso em: 2 jun 2020.

BUSTOS, Casilda Rodríguez; VIÑAMBRES, Ana Cachafeiro, *La represión del deseo materno y la génesis del estado de sumisión inconsciente*. Barcelona: Ediciones Criminales, 2007.

CORPAS em risco. *Cartoon*, 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/corpasemrisco/photos/a.2176488252640842/21845038151726192018>. Acesso em: 2 jun 2020.

GUATTARI, Félix. *O Inconsciente Maquínico: ensaios de esquizoanálise*. Campinas: Editora Papirus, 1988.

GALINDO, Maria. *¡A despatriarcar! Feminismo urgente*. Buenos Aires: La Vaca, 2014.

MUZI, Carolina. La historia del pañuelo verde, 2018. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2018/08/05/la-historia-del-panuelo-verde-como-surgio-el-emblema-del-nuevo-feminismo-en-argentina/>. Acesso em: 15 mai 2020

OLIVAR, José Miguel Nieto. *Devir-puta: Políticas de prostituição de rua na experiência de quatro mulheres militantes*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

PRECIADO, Paul, 2011. *Quem defende a criança queer?* Tradução de Fernanda Nogueira. Disponível em: <http://desarquivo.org/node/1704>. Acesso em: 24 jan. 2019.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre, RS: Sulina, Editora da UFRGS, 2011.

SEGATO, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.

SOUZA, Milena Costa de. *Mujeres Creando: um espaço para abortar na 31a. Bienal de São Paulo. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos)*, Florianópolis, 2017.

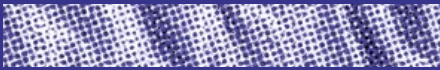
(S)

(S)

(S)

(S)

.13



ATIVISMOS DOS CONCEITOS GÊNERO / FEMINISMO: CAPITAL SIMBÓLICO, POLÍTICO E CONTEXTOS.

Activismos de los conceptos.
Género / feminismo: capital
simbólico, político y contextos.

Activisms of the concepts. Gender /
feminism: symbolic capital, politics
and contexts.



Emily Citino496

Participation as protest: staging resistance in Regina Vater's performance *Nós* (1973)

*Participação como protesto: encenando resistência na performance *Nós* (1973) de Regina Vater.*

María Paz Amaro Cavada503

Maya Goded, Omar Gámez y Zanele Muholi.
Activismo visual en la obra de tres fotógrafos

*Maya Goded, Omar Gámez and Zanele Muholi.
Visual Activism in work of three photographers*

Mónica Salazar509

Marcelaygina: Contesting Local Feminine Stereotypes in Times of Globalization

Marcelaygina: contestando estereótipos locais femininos em tempos de globalização

Nancy Deffebach 516

Visual indictments: Images by Débora Arango protesting the sexual abuse of women and adolescents

Acusaciones visuales: imágenes de Débora Arango en protesta contra el abuso sexual de mujeres y adolescente

Sheila Scoville 522

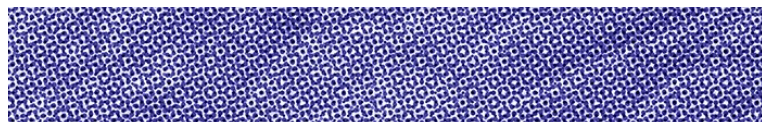
Nahua Cyborgs: the contemporary codices of Rurru Mipanochia

Nahua Ciborgues: os códigos contemporâneos de Rurru Mipanochia

Sicília Calado Freitas528

Arte e política em tempos difíceis: questões de gênero e engajamento na obra de Clara Ianni

Art and politics in times of trouble: gender and engagement issues in the Clara Ianni's artwork



PARTICIPATION AS PROTEST: STAGING RESISTANCE IN REGINA VATER'S PERFORMANCE *Nós* (1973)

PARTICIPAÇÃO COMO PROTESTO: ENCENANDO RESISTÊNCIA NA PERFORMANCE *Nós* (1973) DE REGINA VATER.

Abstract: In 1973, the Brazilian artist Regina Vater staged an art performance titled *Nós* (*Knots/We*) in a public square in Rio de Janeiro. During this three-hour performance, participants interacted with rope in any way they desired, creating a variety of gestures, poses, and structures out of their creative manipulation of the material. Although a playful tone permeated the square that day, Vater's performance aimed to address the oppressive atmosphere instilled by the Brazilian military dictatorship (1964–1985). This analysis of *Nós* situates the performance within the political and artistic contexts of Brazil during the 1970s, revealing the possibilities for a work of art to stage a moment of dissent for the public during this politically oppressive moment in Brazilian history.

Keywords: Regina Vater; Performance art; Feminism; Brazilian military dictatorship

Resumo: Em 1973, a artista brasileira Regina Vater encenou uma performance artística, intitulada *Nós*, em uma praça pública do Rio de Janeiro. Durante essa performance de três horas, os participantes interagiam com a corda da maneira que desejavam, gerando uma variedade de gestos, poses e estruturas a partir de sua criatividade manipulando o material. Embora um tom lúdico tenha permeado a praça naquele dia, a performance de Vater visava abordar a atmosfera opressiva instilada pela ditadura militar brasileira (1964-1985). Essa análise de *Nós*, situa a performance nos contextos político e artístico do Brasil durante os anos de 1970, revelando as possibilidades de uma obra de arte encenar um momento de dissidência para o público durante esse período politicamente pesado na história brasileira.

Palavras-chave: Regina Vater; Performance artística; Feminism; Ditadura militar brasileira

On Sunday, September 16, 1973, the Brazilian artist Regina Vater (b. 1943, Rio de Janeiro) staged a performance titled *Nós* (*Knots/We*) in a public square in Rio de Janeiro. Vater brought packages of rope to Praça Nossa Senhora da Paz ("Our Lady of Peace Square") and invited people to handle

the material however they wished (CORDOVA, 2004). For three hours, two photographers, Hugo Denizart and Sérgio da Matta, captured images of the participants' creative actions while a children's psychologist, Halina Grynberg, asked the participants questions such as "Do you feel tied

up?” and “What are the things that tie you up in life?”¹ Though children, women, and men are photographed using the material to play games, construct tree swings, and bind themselves to each other, several adults are recorded performing more ominous gestures. One image depicts a woman with her head twisted through a network of rope resembling a spider’s web. Her position mimics that of prey ensnared inside a predator’s web, though unlike the paralyzed state of prey, her body moves freely through the netting. In another photograph, a man stands listlessly in front of a tree, rendered immobile by the rope tightly coiled around his body, and has his face covered by a beige canvas bag. Through *Nós*, Vater aimed to foster a space where participants could exercise their creative freedoms, uninhibited by institutional regulations. This is a significant feat as Brazil was in the midst of the most severe period of its military dictatorship (1964-1985), an era marked by the rise of oppressive measures such as censorship, torture, and forced disappearances under the administration of General Emílio Garrastazu Médici (1969-1974).²



Regina Vater. *Nós*, 1973. Photograph. Courtesy of Regina Vater and Jacqueline Martins Gallery.

In order to prevent police intervention, a possibility given the heightened suspicion a public gathering would arouse, Vater received permission from the city’s parks and recreation department, advertising the performance as an “afternoon of creativity for children” (CORDOVA, 2004). Among the factors that contributed to Vater successfully obtaining government approval was her status as a little-known woman artist. Throughout the 1960s and early 1970s, Vater was largely recognized for her paintings of quaint beach landscapes and peculiar representations of women bound by rope, with the latter series evoking themes of gendered oppression (TRIZOLI, 2011). Working between Rio de Janeiro and São Paulo, Vater found opportunities in advertising, graphic design, and teaching, and participated in two São Paulo Biennials in 1967 and 1969. Vater’s previous experience teaching art classes, along with her seemingly innocuous artistic reputation, imaginably strengthened her proposal, as an art teacher requesting a space

for a children's activity would generate little hesitation from officials.³

In an article from *Jornal do Brasil*, titled "Exposição Tropicalista, Pintura de Mulher" [Tropicalist Exhibition, Woman Painting] and dated February 10, 1969, Vater stated that as a woman in the 20th century, she is part of an ongoing endeavor to emancipate women from the confining background roles of partner and mother, arguing that "in the dynamic world in which we live, there is nothing sadder than being a passive agent of society" (EXPOSIÇÃO, 1969, p. 5). Vater later elucidated on her particular struggles as a woman artist by describing the art scene in Rio de Janeiro as a "boys club," occupied by artists like Carlos Vergara, Antonio Dias, and Rubens Gerchman (CORDOVA, 2004). Vater recalled that Gerchman, a painter belonging to the Nova Figuração movement, behaved towards her in an "ironic way, like I was never going to succeed" (CORDOVA, 2004). Vater's assertion of her position as a woman artist is notable as feminism or gender identities were not necessarily embraced by women artists during this time. It was not until the mid-1970s, when the dictatorship's authority began to weaken and democracy was slowly restored, that feminism grew in popularity among citizens and grassroots organizations (SHTROMBERG, 2016).

The *Nós* performance features people of all ages, races, and genders, providing

them each with the opportunity to handle rope. Vater recalls approaching children and their families at the square first and asking them to play with the rope (CORDOVA, 2004). The surviving photographs depict a largely female base at the square, capturing women participants as they rotate between active and passive roles, tightening and loosening the rope around their bodies. *Nós* depends upon the active contribution of women, from the participants to Vater's position as organizer, to exist as an artwork and elude military censors, as women were largely not viewed as political threats (JOFFILY, 2016). For Vater to use traditional views of women to her advantage in obtaining bureaucratic consent thus provided her a way to subvert the gender specific limitations imposed by Brazilian society. Despite Vater's guarantee to the city that the lively afternoon event was for children, the artist later confirmed that *Nós* performance was her artistic strategy to challenge institutional and governmental authority, saying "it was really a protest, a very creative, you know. And I didn't tell people how to do it; they invented their own way" (CORDOVA, 2004).

In her research on artistic resistance during the Chilean military dictatorship (1973–1990), the cultural theorist Nelly Richard posits the body as an effective vehicle for bypassing censorship within authoritarian contexts (RICHARD, 2000). Positioning the body as the

“domain of the unsayable,” Richard proposes that corporeal gestures engaging in political critique are able to escape censors more than other modes of communication (RICHARD, 2000, p. 215). Richards’ conception of the political body provides a useful framework for understanding Vater’s *Nós* performance. The participants in *Nós* maneuver their bodies into uncomfortable positions to impersonate episodes of torture, maintaining a level of control that generates a moment of individual agency. Further, the dual translation of *Nós* as “knots” and “we” suggests that a collective body can be formed by linking individuals together through rope.

An interrogative tone emerges from the questions Grynberg poses to the participants (ALZUGARAY, 2013). Generally, the participants offered vague answers, acknowledging that they felt restricted in their lives but stopped short of pinpointing the causes. As news of the violent persecution faced by those opposing the dictatorship circulated among the Brazilian population, it is possible that participants felt uneasy describing the oppressive forces in their lives. Unlike standard interrogative strategies, where prisoners are subjected to physical and psychological abuse by police, Grynberg’s open-ended inquiries allowed the participants to examine the depths of their psyches without fearing punishment.⁴ Her

questioning thrived due to the performance’s site of a welcoming, sun-lit public square, rather than a dark room populated with aggressive military officials and instruments of pain.

Through their vague responses and tense poses, it is evident that many of the participants exercised self-censorship to evade surveillance, articulating with their bodies what they could not voice out loud. Denizart and da Matta’s decisions to capture these particular creative actions strengthens the assertion that participants were alluding to authoritarian practices of torture and censorship. It is unclear if any of the performers were directly aware of Vater’s intention to structure the performance as a response to the dictatorship. Yet, these deliberate photographic choices suggest a potential collaboration between the photographers, the performers, and Vater herself. These particular endeavors reinforce the interpretation that the participants, while surrendering their voices to censorship, performed scenes of torture as a strategy of resistance.



Regina Vater. *Nós*, 1973. Photograph. Courtesy of Regina Vater and Jacqueline Martins Gallery.

Inherent to the potential of *Nós* in providing a space of liberation is the element of social engagement between Vater, her team, and the public. The performance collapses the traditional distance between artist and spectator, aligning itself with the tenets of Neo-Concrete Art. Popularized during the 1960s in Rio de Janeiro, the movement championed art that eschewed institutional formats and encouraged collaborations with society, emphasizing freedom of expression and experiential practices over the art object. The optimistic belief in performance art as a viable artistic strategy for facilitating the blend of art into life, and thus revolutionizing everyday life, can be observed within many prominent

Neo-Concrete works (JONES, 1998). Vater's *Nós* performance, although it exists within an oppressive political period, ultimately retains some of the optimism of Neo-Concrete art by adhering to the movement's core principles of active participation, sensorial experiences, and removing the separation between art and life.

The events of *Nós* were described in two separate newspaper articles from the week after the performance, though these texts focus predominantly on the creative atmosphere of the performance (REGINA, 1973; O NÓ..., 1973). The appearance of Vater's performance-turned-protest in newspapers is noteworthy given the regulations the press faced. Sanctions were placed on newspaper reports, radio transmissions, and television broadcasts, though these rulings were often arbitrary in their judgements (SHTROMBERG, 2016). Vater's ingenious decision to disguise her performance as an afternoon of children's entertainment shielded *Nós* under the protective force of bureaucracy, allowing it to serve, among other things, as an impromptu public protest.

In a 2018 interview, Vater postulates her absence from the canon of Brazilian art is due to her independent and feminist persona in a patriarchal society (GARCIA, 2018). Despite her exclusion, Vater's *Nós* performance

exemplifies the popular artistic strategies surrounding performance and participatory art. *Nós* conveys an optimistic tone, believing in the capability of artworks to remove the separation between art and life and initiate social change. Vater's position as a woman artist navigating artistic and political environments dominated by men should not be underestimated. Strengthened by the patriarchal view of women as passive subjects, it is likely that government officials saw no conceivable reason to reject Vater, a gallery painter and art teacher, in her request to host a children's activity in a public square. Through the public's reimagining of the violence perpetrated by the regime, the participants experience a symbolic moment of autonomy over their bodies, a power stolen from them by the state. Vater's performance emphasized freedom of expression while evading censors on the ground level. To this day, the *Nós* performance remains one of the few artworks to protest and acknowledge the human rights abuses committed by the dictatorship without reprisal. Vater's *Nós* performance exposes how

women artists subverted patriarchal conceptions of femininity in order to enter activist and political circles, creating strategies of resistance under the Brazilian military dictatorship.

¹ The audio and photographs of *Nós* were obtained from Jaqueline Martins Gallery, the São Paulo-based gallery that represents Vater along with other Brazilian artists prominent during the 1970s, including Letícia Parente, Martha Araújo, and Hudinilson Jr.. To listen to the audio, refer to <https://vimeo.com/294945494>. Accessed October 17, 2018.

² The Institutional Act #5 (AI-5) passed in 1968 and suspended basic human rights (*habeas corpus*), prohibited political demonstrations, and justified the use of torture against political prisoners in the name of national security.

³ In an interview in *Jornal do Brasil* (titled "Uma Investigação Interior", dated July 26, 1972) with Celina Luz, Vater stated that she led art classes following the format of the *Domingos da Criação* (*Sundays of Creation*), an influential collaborative series between the Museum of Modern Art, Rio de Janeiro and the public. Organized by art curator and critic Frederico Moraes, the *Domingos* emphasized freedom of expression and transformed the site of art production into a space of unrestrained experiential learning.

⁴ For more insight into the use of torture by the Brazilian military, see *Brazil: A Report on Torture*, directed by Saul Landau and Haskell Wexler, 1971. The film interviews former political prisoners, detailing the psychological impact of their interrogations by military police.

About the author: Emily Citino holds an M.A. in Art History from the University of Utah where her research centered on Modern and Contemporary Latin American art with a focus on experimental practices by Brazilian women artists from the 1970s.

References:

CORDOVA, Cary. Oral history interview with Regina Vater. Interview by Cary Cordova. *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, February 23-25, 2004. Transcript. Available at: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-regina-vater-1290>. Accessed on: Oct 17, 2018.

TRIZOLI, Talita. *Trajelórias de Regina Vater: Por uma crítica feminista da arte brasileira*. MA Thesis, University of São Paulo, 2011.

LUZ, Celina. Uma Investigação Interior. *Jornal do Brasil*, July 26, 1972, p. 5. Regina Vater Artist File, São Paulo Biennial Foundation.

EXPOSIÇÃO Tropicalista, Pintura de Mulher, *Jornal do Brasil*, February 10, 1969, p. 5. Regina Vater Artist File, São Paulo Biennial Foundation.

SHTROMBERG, Elena. *Art Systems: Brazil and the 1970s*. Austin, TX: University of Texas Press, 2016.

JOFFILY, Olivia Rangel. *Esperança equilibrista: Resistência feminina à ditadura militar no Brasil*. Florianópolis: Editora Insular, 2016.

RICHARD, Nelly. Margins and Institutions: Performances of the Chilean *Avanzada*. In: *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, edited by Coco Fusco, 203-217. London, UK: Routledge, 2000.

ALZUGARAY, Paula. Regina Vater: Four Ecologies. In: ALZUGARAY, Paula. *Regina Vater: Quatro Ecologias*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, p. 27-39, 2013.

BRAZIL: A Report on Torture. Directed by Saul Landau and Haskell Wexler. 1971.

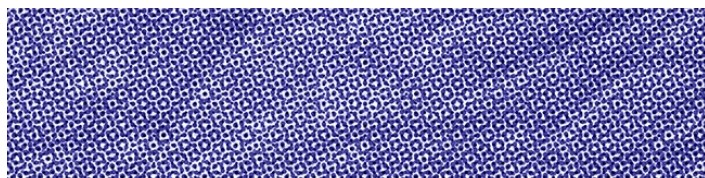
JONES, Amelia. *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1998.

REGINA Vater, Desata o Nó. *Jornal do Brasil*, September 21, 1973, p. 4. Regina Vater Artist File, São Paulo Biennial Foundation.

O NÓ a caminho do laço. *O Globo*, September 26, 1973, unpagued. Regina Vater Artist File, São Paulo Biennial Foundation.

GARCIA, Cynthia. A Maverick Life: Exploring the Radical Art of Regina Vater, 2018. Available at: <https://www.newcitybrazil.com/2018/12/11/a-maverick-life-exploring-the-radical-art-of-regina-vater/>. Accessed on: March 3, 2019.





MAYA GODED, OMAR GÁMEZ Y ZANELE MUHOLI. ACTIVISMO VISUAL EN LA OBRA DE TRES FOTÓGRAFOS

MAYA GODED, OMAR GÁMEZ AND ZANELE MUHOLI. VISUAL ACTIVISM IN WORK OF THREE PHOTOGRAPHERS

Resumen: Las historias de resiliencia de comunidades marcadas por la exclusión y su visibilidad por medio de la imagen es lo que une la obra de los tres artistas abordados. Su análisis asume cualquier reconceptualización o interpretación, toda vez que ha sido desnaturalizada por el orden heteropatriarcal del sistema artístico. La producción fotográfica de los mexicanos Goded y Gámez, y la sudafricana Muholi subvierte las formas en que la política, la identidad y sus nociones colaterales –alteridad, otredad– se habían planteado hasta el pasado siglo.

Palabras clave: LGBTI; Resiliencia; Género; Activismo; Fotografía.

Abstract: Stories of resilience in communities troubled by exclusion, and their visibility through image is what gathered the work of these three artists. Their analysis takes over any kind of interpretation once it had been re-naturalized by the heteropatriarchal order of the current artistic system. The photographic production of the Mexicans Goded and Gámez, and south African Muholi subverts the ways in which politics, identity and their collateral notions –alterity, otherness– have been considered until the past century.

Keywords: LGBTI; Resilience; Genre; Activism; Photography.

Como cualquier otro hombre,
quiero ser contada en la
Historia.

Quiero producir esa Historia.
Básicamente quiero decir:
“Esta soy yo”.

Zanele Muholi

En el conjunto de obra de los
artistas que referiré, encuentro
vasos comunicantes de historias de
resiliencia en comunidades marcadas
por la exclusión, y de su visibilidad
por medio de la imagen. Aun cuando
sus posturas activistas podrían diferir,
pues mientras unos reconocen un
carácter insubordinado en su obra

destinado a cambiar las formas propias del sistema heteropatriarcal, otras entienden su posición desde distintos flancos. Las fotografías de estos autores son el culmen de un proceso de involucramiento y relación de largo aliento con los fotografiados. Si en los casos de Omar Gámez (1975) y Zanele Muholi (1972), ellos optan por revertir los estereotipos heterosexuales globales presentes en el imaginario mercantil al retratar a miembros de la comunidad LGBTI, en Maya Goded (1967) giramos la mirada hacia donde no se quiere mirar, en la búsqueda de puentes de diálogo alrededor de mujeres marginadas por condiciones que subyacen a la noción de género.

La serie más difundida de Goded es el registro de las trabajadoras sexuales de La Merced por más de veinte años, que culminó con el documental *Plaza de la Soledad* (2016). En paralelo, Goded ha fotografiado casos donde la violencia sistematizada contra las mujeres en México se ha normalizado: “Dentro de las comunidades marginadas, las mujeres sufren de mayor exclusión. Empecé a fotografiar esta normalización de la violencia, interesada en las mujeres que luchaban por romper estos patrones y rechazar aquello que la sociedad espera de ellas” (TURATI, 2019, p. 126).

Zanele Muholi resume su corpus de obra en esta enunciación: “¿Puedo ser dueña de mi propia voz? ¿Puedo ser dueña de mí misma?, porque mi madre nunca

tuvo la oportunidad de adueñarse de su propia voz hasta que murió” (ART21, 2018). Es a través de distintas series de fotos que abordan facetas varias de la marginación social, donde Muholi reivindica su voz y la de otros. Muholi enfatiza la intolerancia racial, la opresión causada por las normas de género impuestas y la explotación de las comunidades marginalizadas. Es la misma Muholi quien señala: “¿Por qué la gente ordinaria aparece en una revista sólo cuando se trata de una tragedia? ¿Por qué incluso no hay imágenes de gente homosexual, especialmente negra?” (Difficult love, 2010).

Gran parte de la trayectoria del fotógrafo Omar Gámez, ha afrontado el mundo de la comunidad LGBTI en México. En *Mestizo* (2014), los formatos en los que fue producido este proyecto derruyeron la institución museal, desjerarquizaron el arte y vaciaron sus categorías en postales y posters distribuidos en gimnasios locales, y exhibidos en tamaño gigante al interior de uno de los centros comerciales con mayor afluencia al estar enclavado en una zona clave donde convergen varias estaciones de transporte. Las fotos fueron acompañadas de *slogans* que contravienen las formas preconcebidas de racialidad y pigmentación, presentes en la publicidad imperante. En contra del ciclo capitalista de consumo-encarecimiento, algunas de las vestimentas y los accesorios aluden al lugar de origen étnico de los modelos.

La misma serie recuerda a los retratos hechos por Muholi, en los que los modelos llevan faldas zulúes decoradas con cuentas que las mujeres usan como símbolo del paso de la niñez a la madurez sexual. Claramente, los objetos simbólicos en ambos proyectos contradicen sus usos establecidos a nivel social. En su serie *Somnyama Ngonyama*¹, la fotógrafa sudafricana posó con toda suerte de objetos cotidianos y de limpieza doméstica que devienen accesorios femeninos y que apuntan a las injusticias propias del sistema social, económico y ambiental a nivel global. Para quienes sufrieron el apartheid, las relaciones simbólicas en la imagen donde un collar habitual es sustituido por la goma de un neumático, remite a cuando se ataba con estas a los rebeldes y se les prendía fuego. Lo anterior se debe leer también en relación con la producción fotográfica representativa de dicho periodo, donde negritud equivalía a resistencia, en contraste con los actuales tiempos donde la mayoría de la población negra considera a la homosexualidad una anomalía traída de Occidente y las mujeres lesbianas de color son sometidas a *violaciones curativas* para borrar mágicamente su tendencia sexual.

El proyecto actual de Maya Goded se intitula "Sanación, cuerpo y territorio". Al haber recorrido el país fotografiando mujeres o su ausencia a causa de feminicidios, también retrató brujas e indagó en su historia desde tiempos

de la Colonia. Fue así como empezó a sanar el miedo que se alojaba en su cuerpo ante realidades tan crudas de representar. Parte de su actual trabajo capta el paisaje derruido, trastocado por las minas de cielo abierto en correlación con quienes luchan para defender este territorio. Es el cuerpo retratado de las mujeres curanderas y activistas y, a la vez, el cuerpo del país, de la Tierra misma. Goded no considera su trabajo como una suerte de activismo en un lugar donde la impunidad es moneda de cambio. Vivir en carne propia las angustias ante lo presenciado, arriesgar su vida y meterse en zonas peligrosas la remite a una búsqueda personal de contactar ese estado de fragilidad que siente desde su niñez. No busca la justicia sino el milagro al rastrear procesos de sanación de comunidades en las que la violencia ha sobrevenido como un mecanismo operativo ancestral desde tiempos de la Colonia y en donde la curación no parte de lo racional. El caso de Muholi y Gámez es distinto en otros matices. La primera se autodeclara parte de un movimiento activista dentro del espectro sexual y Gámez, aunque no se pronuncie de manera tácita, busca generar efectos equiparables.



Omar Gámez. *Kenya*, 2019. Cortesía del artista.

El proyecto actual de Gámez se desarrolla en Tlatelolco, importante zona desde tiempos prehispánicos, con una carga histórica que recuerda la matanza estudiantil de 1968 hasta los recientes crímenes transfóbicos acaecidos en zonas aledañas. *Tlatelolco 2021* alude al mestizaje, a quinientos años de conquista y a lo que él llama “las disidencias” relativas a la gente desplazada que desde Tenochtitlan se desplazó a ese montículo y, tras años de vivir ahí, construyeron una pirámide más grande que el Templo Mayor y el mercado mayor de Latinoamérica en su momento. En *Hospital*, Gámez toca la urbanización que devino ruina en sí misma desde el momento de su

construcción para evitar la “herradura del tugurio” que el gobierno en turno deseaba desplazar. Luego de varios éxodos, Gámez retrata personas de la comunidad de la Casa de Muñecas Tiresias² en las ruinas de un hospital abandonado. La idea de los rostros tomados a contraluz rehúye a la idea común del documental en un acto que cuestiona la visibilización social de estos seres; una silueta que representa a muchos otros individuos presentes, ausentes y anónimos. Para este mismo proyecto, fotografió el acto performático de *Las Gardenias* que se celebra cada 4 de octubre como una forma de activismo a través del deporte, en tanto juegan para hacer visible su diferencia en un contexto tan complejo como lo es el del barrio de Tepito. Al ser el fútbol un deporte marcadamente heterosexual, el *sketch* planeado viola sus propias reglas. El proyecto actual de Gámez incluye un concurso de talentos para la comunidad LGBTI que escapa a las formas tradicionales en que se organizan los concursos de belleza. Al escoger al individuo que representará a Tlatelolco en 2021, un comité convocado por el artista elegirá a un ciudadano común representativo de esa zona en su diversidad que culminará con la producción de un calendario con los finalistas, en oposición a productos comerciales como el de *Pirelli*, famosos por objetualizar el cuerpo femenino.



Omar Gámez. *Fin del partido*, 2019. Cortesía del artista.

En mi esfuerzo por conjuntar este análisis de obra, aun cuando el trabajo de Goded tiene otras intenciones y alude en apariencia a cuerpos semánticos distintos, debe entenderse también como una denuncia inmanente. Las curanderas con las que recientemente se ha relacionado son mujeres involucradas en la salud y el estado perentorio de la comunidad. Si la represión llega, son las primeras en ser reprimidas; en zonas como el Istmo encabezan las marchas junto con los niños. Para Goded, los curanderos son los mediadores en este lodo que queda entre el deseo de vivir en equilibrio y la tensión a la que están sometidos los pobladores por el Estado, las compañías transnacionales y el crimen organizado, triada que, en México, opera en conjunto para lograr sus objetivos.

Como señala Mariana Botey, la mayoría de esta clase de prácticas artísticas, estarían separadas de la esfera o del régimen de representación convencional. En todos los casos, el resultado productivo es la imagen

misma, la representación a partir de la cual algo se manifiesta, en alusión a lo que recuerda como el ídolo – *ixiptla* – de las culturas indígenas en las que “la imagen no actúa como medio para la representación sino como agente para la manifestación” (BOTHEY, 2014, p. 28).

Los tres fotógrafos reflejan la crisis

epistemológica enunciada por Judith Butler de la sociedad global actual alrededor de las construcciones ficticias de identidad que soportan los distintos regímenes del poder y remodelan una noción de la imagen a contrapelo de aquello prescrito por la producción general, independientemente de que sea artística, comercial o documental (BUTLER, 2015). Más allá de lo que cada artista manifiesta, están las intenciones particulares: en Muholi, el traslado de la iconografía de género, poder y jerarquía aunado a una intimidad fecunda que a veces es de una extraordinaria ternura. Si a Muholi le interesa que se asome una belleza espontánea en los individuos retratados, a Goded le interesa transmutar el dolor en posibilidad y evidenciar las profundas carencias del proceso estabilizador mexicano. En Gámez, la doble lectura es el lugar común y se articula en función de donde se coloque el espectador, como en su serie *Flores*, ganadora de la XVIII Bienal de Fotografía (2018), que linda los límites entre lo visible y lo secreto, lo subversivo y lo irónico (pues pocos avistan la presencia de semen en cada uno de los bodegones), lo conceptual

y lo formalista (BIENAL XVIII, 2018).³ Todos interpelan la marginalidad y su hibridación atendida por la manera en que sus distintas procedencias e historias se entretajan entre ellos, en las dicotomías urbano/rural, oriundo/tránsfuga, diverso/heteronormativo que enfatizan la dificultad de rastrear aquello que funge como evidencia común de la sociedad global. A la vez, apelan a una inclusión primera en el ámbito del consumo amplio de imágenes que refuerce nuevos modos de relación para con determinados sectores de la población consideradas hasta ahora como minorías. Omar Gámez, Maya Goded y Zanele Muholi

nos expresan en su trabajo que el exceso de imágenes imperante hoy en día debe también de tener la capacidad de hablarnos de muchos mundos posibles, pese a todo y contra todo presagio.

¹ Traducido del zulú, *Salve a la Leona Oscura*, (2014-2017).

² Casa de cobijo para personas en situación vulnerable situada en la Colonia Guerrero.

³ Ver: Catálogo de la XVIII Bienal de Fotografía 2018. México: Centro de la Imagen/Secretaría de Cultura.

Sobre la autora: María Paz Amaro (Santiago de Chile, 1971) es Doctora en Historia del Arte por la UNAM Es autora de la novela *Anatomía de un fantasma* (Penguin-Random House México, 2016) y el libro de ensayo *Tres formas de sostener el mundo. Los atlas de Gerhard Richter, Luis Felipe Ortega y Alex Dorfsman* (Secretaría de Cultura/Centro de la Imagen, 2017).

Referencias:

ART21. *Johannesburg, 2018*. Disponible en: <https://www.pbs.org/video/johannesburg-fjplbz/>. Acceso en: 20 jun 2020

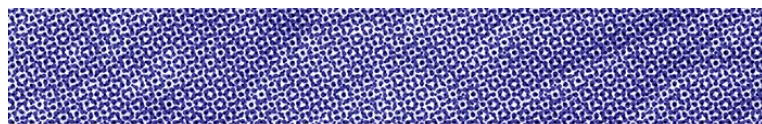
BOTEY, Mariana. *Zonas de disturbio. Espectros del México indígena en la modernidad*. México: Siglo XXI Editores, 2014, p. 28.

BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2015, p. 316.

DIFFICULT Love. Dirección de Muholi Zanele y Peter Goldsmid. Sudáfrica, 2010 (48 min.)

TURATI, Marcela. A History of Violence - Maya Goded and Mayra Martell in Conversation with Marcela Turati. *Revista Aperture*. México City, Otoño 2019. no. 236, p. 124 – 131.

XVIII BIENAL de Fotografía. Ciudad de México: Centro de la Imagen, 2018. Disponible en: https://issuu.com/c_imagen/docs/xviii-bienal-defotografia-2018-catalog. Acceso en: 20 jun 2020.



MARCELAYGINA: CONTESTING LOCAL FEMININE STEREOTYPES IN TIMES OF GLOBALIZATION

MARCELAYGINA: CONTESTANDO ESTEREÓTIPOS LOCAIS FEMININOS EM TEMPOS DE GLOBALIZAÇÃO

Abstract: The artistic collective Marcelaygina emerged within the turbulent decade of the 1990s, along with a generation of young Mexican artists whose lives were marked by a series of national crises. This paper explores the radical nature of Marcelaygina's work as an often overlooked part of a new kind of art that emerged in the margins of the Mexican "official" culture of the 1990s. It examines some performance pieces by Marcelaygina in relation to the concurrent structural changes in the political economy of the country in order to argue that their work went beyond mocking traditional feminine roles. While a strong feminist perspective is evident in their work, the collective's rebelliousness also extends to other dimensions of their peripheral condition.

Keywords: Marcelaygina; Neoliberalism; Neo-conceptualism; Feminism; Mexico.

Resumo: O coletivo artístico Marcelaygina surgiu na turbulenta década de 1990, juntamente com uma geração de jovens artistas mexicanos, cujas vidas foram marcadas por uma série de crises nacionais. Este artigo explora a natureza radical do trabalho de Marcelaygina como parte frequentemente negligenciada da arte que surgiu nas margens da cultura "oficial" mexicana dos anos 1990. Examinando algumas performances de Marcelaygina em relação às mudanças estruturais simultâneas na economia política do país, a fim de argumentar que seu trabalho foi além de zombar dos papéis femininos tradicionais. Embora uma forte perspectiva feminista seja evidente em seu trabalho, a rebeldia do coletivo também se estende a outras dimensões de sua condição periférica.

Palavras-chave: Marcelaygina; Neoliberalismo; Neoconceptualismo; Feminismo; México

Putas Chops (Fucking Chuletas) was a performance piece by the artist collective Marcelaygina that was presented in the *Galería Bf15*, in Monterrey, Mexico in 1999. For this piece, the artists who conform to the collective, Marcela Quiroga (1970) and Georgina Arizpe (1972), sat down in an enclosed space to binge on junk

food and beer, while the public in the gallery watched them through a monitor. That same year, Marcelaygina performed in the *Ex Teresa: Arte Actual* museum in Mexico City their piece *Kitty Combo Superstar (Jumping arracheras)*, in which both artists jumped on a cot for an hour to show their underwear to the public.



Marcelaygina Collective. *Putas Chopes* (Fucking Chuletas), 1999. Source: Livas... (2018, online).

While both performances constituted clear attacks on the constraints of the social norms that are imposed over young women in a conservative city like Monterrey, they were nevertheless symptomatic of the drastic structural changes the country was undergoing. This paper explores the radical nature of Marcelaygina's work as an often overlooked part of a new kind of art that emerged in the margins of the Mexican "official" culture of the 1990s. It examines some performance pieces by Marcelaygina in relation to the concurrent structural changes in the political economy of the country in order to argue that their work went beyond mocking traditional feminine roles. While a strong feminist perspective is evident in works like *Putas Chops*, their

Quinceañera photographs, and *Kitty Combo Superstar*, the collective's rebelliousness also extends to other dimensions of their marginal condition.

Marcelaygina emerged within the turbulent decade of the 1990s, along with a new wave of young Mexican artists whose lives had been marked by a series of national crises. They belong to what Carlos Monsiváis referred to as the generation of North Americans born in Mexico; a generation that witnessed the fall of the one-party political system that had dominated Mexican politics for over seventy years, the forced opening to the international markets through NAFTA, and the indígena guerrilla movement in Chiapas. Such events, along with incipient globalization worked as catalysts for the new kind of conceptual art that developed in the last decade of the Twentieth Century. Moreover, in the specific case of Marcelaygina, the particular cultural and socioeconomic conditions of the city of Monterrey were also determinant in the contestatory nature of their performances.

"The North works, the Center thinks, and the South dreams" is a fairly popular phrase that seems to capture the fundamental idiosyncratic differences among Mexico's regions. Indeed, one can assert that the northern state of Nuevo León, which has a 9-mile border with the American state of Texas epitomizes the working

North. Monterrey, its capital – where Marcelaygina was based from 1997 to 2010 – is Mexico’s third-largest urban center (with 4.5 inhabitants) and the center of an elite of industrialists whose modern outlook and business practices closely resemble those of the United States despite the region’s strong conservative Catholic values. In the context of emergent globalization fueled by a strong desire to emulate the American development model and conditioned by restrictive norms and expectations, the artistic collective Marcelaygina was born. Although — as indicated by Marcela Quiroga in personal communication — the artists were not thinking about feminism, their work nevertheless challenges the patriarchal structures that constrained women in an ultra-conservative society as Monterrey. Pieces such as *Kitty combo superstar* where both artists “entertained” the audience by showing their underwear while jumping on a cot for an hour constitutes an assault to the most basic notion of feminine decorum in a society where modesty and purity are women’s highest regarded values.

Like most of their fellow young “neo-conceptual” artists, Marcelaygina’s work revamped a stagnant Mexican art and in turn were mostly left out from official institutions. The collective belonged to an early generation of artists who tended mock institutions and operated in underground circuits in its beginning – giving it its countercultural

flare and further contributing to Marcelaygina’s radicalness. Although their performances – as well as the work of their fellow neo-conceptualists – was not welcomed by the Mexican State in the late Twentieth century; their ideological basis was nevertheless highly compatible with the principles of neoliberalism that the government so fervently promulgated. While on the surface both the State and the neoconceptual artists of the 1990s seemed to be at odds, they shared essential concepts: their focus on individualism; their intention to take part in the “First World”; and, ultimately, their denial of national traditions. Apparently unconcerned with politics, Mexican neo-conceptualist artists wanted to be able to create an art free from any responsibility to communicate the “national culture”; they were advocating for individual freedom, the same freedom that is at the core of neoliberalism, the economic model that was being adopted at the time (MEDINA, 2014, p.380). Considering that “neoliberalism assumes that individuals and their respective private properties, which are assigned by competition, generate their respective societies” and supposes that “economic freedom, is the main mean and end for any society” helps explain why individualism was championed by both the government and the “rebellious” new art that flourished in the outskirts of the Mexican society (DUSSELL, 2006, p.122). In this sense,

rather than being “marginalized” for “their discrepancy with the general local culture,” these artists’ cries for individual freedom were often echoed in the Salinista discourse (MEDINA, 2014, p.380).

Marcelaygina’s challenge of local femininity standards was concurrent with a nationwide process of redefining a national identity that was demanded by the country’s entrance into the globalized world. The fact that the artists used their own bodies as media, as representations of the social stereotypes they were challenging further support this point. The collective’s clear reference of American or mainstream feminism of the 1970s, in which feminist artists such as Carolee Schneemann (1939–2019) or Hannah Wilke (1940–1993) used their female body as both medium and message in their pioneering performances evinces both a need to redefine their role as young female artists in Monterrey and an overarching desire to establish a connection with the international art scene. Thus, their anachronistic “borrowing” and “recycling” from mainstream feminist art exemplifies how the art that was emerging outside official institutions always sought foreign influences, the same way the official regime sought to open the national frontiers and emulated the economic model of the West. In other words, while the content of Marcelaygina’s work represented a blunt critique of the establishment, its

form and methodology sought a connection with the mainstream art circuits, making it compatible with the same system it was critiquing.



Tlacuilas y retrateras. La fiesta de XV años, 1984. Archivo Ana Victoria Jiménez, Biblioteca Francisco Xavier Clavigero, UI; Archivo Yolanda Andrade; Archivo Pinto mi Raya, Archivo Liz Misterio. Source: Mayer, (2016, online).

The increasing interest in contemporary Mexican art of the last four decades is visible in several texts, catalogs, and exhibitions produced both within Mexico and abroad. Out of the group of artists from the 1990s who appear in such studies, Marcelaygina is one of the few artists who were not based in Mexico City – others include *los Lichis* and the *Tercerounquinto* collective. These artists belonged to a new generation of artists who were involved with *Galería BF15*, which was akin to Mexico city’s independent spaces in which Marcelaygina’s Mexico city’s counterparts formulated and exhibited their work (GUTIERREZ, 2009, p.36). Independent spaces such as *La Quiñonera*, *Salon des Aztecas*, *La Panadería*, or *Temístocles 44* in Mexico city and *Galería BF15* in Monterrey

had a symbiotic relationship with the development of the new art of the 1990s. Scholars such as Cuahutémoc Medina have discussed the importance of these “no-lugares” (no-places) in terms of the Government’s rejection of emerging artists, explaining their appearance as a response to a need (MACIAS, 2014, p.380). Others such as Daniel Montero tend to view these alternative spaces as a consequence of the opening of the Mexican economy, as examples of the privatization of Mexican art. All of these places were crucial in the elaboration of the emergent critical discourses. One can argue that the relevance of both the art spaces that emerged outside the country’s capital such as Galería BF-15 and the artists they associated with such as the Marcelaygina collective went beyond supporting the nascent neo-conceptual movement; they defied the hegemony of Mexico City as the undeniable center of artistic production.

Inadvertently, Marcelaygina’s performances engaged in a feminist conversation that had started to take place decades earlier in Mexico City. A case in point is the 1984 performance “La fiesta de quince años” the first project of the *Tlacuilas y Retrateras* feminist group, whose members included art historian Karen Cordero and performance artist Monica Mayer. The event took place in the San Carlos Academy and according to Mayer, it was no less than (a replica of) the

victory of Samothrace, dressed as a quinceañera, which welcomed the more than 2000 visitors. The maids of honor were female artists each of whom designed their own gown using elements that ranged from chastity belts to exposed crinolines. The quinceañera party consisted of traditional dance, a series of performances, poetry readings, exhibitions, play, and an art exhibition, all of which were decidedly feminist (MAYER, 2007, p.405-6). Over a decade later and unfamiliar with “La fiesta de quince años” and other important works of early Mexican feminists such as Monica Mayer or Maris Bustamante, Marcelaygina picked up the still very popular quinceañera theme. Dressed up in pink gowns and shiny tiaras, the duo had their studio portraits done in typical quinceañera fashion. Besides sharing the obvious kitschy aesthetic of the quinceañera trope, Tlacuilas y Retrateras’ and Marcelaygina’s pieces share a similar denunciatory spirit as they stand against patriarchal oppressive cultural norms. Despite these similarities as well their mutual irreverence and lack of institutional support, there are important differences among both pieces; the most fundamental being their authorial intent. The 1984 Fiesta was a very conscious, well-articulated feminist manifesto while Marcelaygina’s work was a younger, defiant, and almost disinterested work of art.

Although the collective used their bodies as a medium for their performances — as the participants of the fiesta and earlier generations of mainstream feminists did — they did not use it as a locus of pain or sexual desire, but to elaborate a more playful social critique. However, the lighthearted nature of their work does not indicate their message is less serious than the one established by their predecessors. Instead, the disinterested and rebellious tone of their work is symptomatic of their time; it is shared by a generation that sought to reconcile their new globalized status with their own peripheral condition. In that sense, the mocking of the quinceañera ritual or the bingeing on junk food and beer that takes place in

Putas Chops does not only dismantle local societal rules of femininity, but it also offers a commentary on the American way of life that was starting to invade Mexican culture. Their work possesses a defiant marginality in terms of their challenging of feminine roles, while it takes part in the reconfiguration of a changing national identity. In other words, given the climate of instability and change that prevailed in Mexico during the 1990s, the duo's work surpassed its local, feminist critique; it helped redefine the country's self-image. Their work should be acknowledged as an intention to realize new means of artistic expression that better suited a nation that saw itself on the verge of becoming global.

About the author: Mónica Salazar is a lecturer at the University of North Texas where she teaches courses on contemporary art and theory and history of Latin American art. She holds a Ph.D. in aesthetic studies from The University of Texas at Dallas.

References:

DUSSELL P. E. The Mexican economy since NAFTA: socioeconomic integration or disintegration? In: Plehwe D.; Walpen B.; Neunhöffer, G. *Neoliberal Hegemony: A Global Critique*. New York: Routledge, 2006.

GUTIERREZ, R. *Arte emergente: una vision parcial*. Mexico: Fondo Editorial de Nuevo León, 2009

LIVAS, Paola. *Review of a Twenty-year prediction. Artistic Production Conditions in Monterrey for 2018*, 2018. Available at: <https://www.lar-magazine.com/single-post/prediction-monterrey>. Accessed on: Jun 19, 2020.

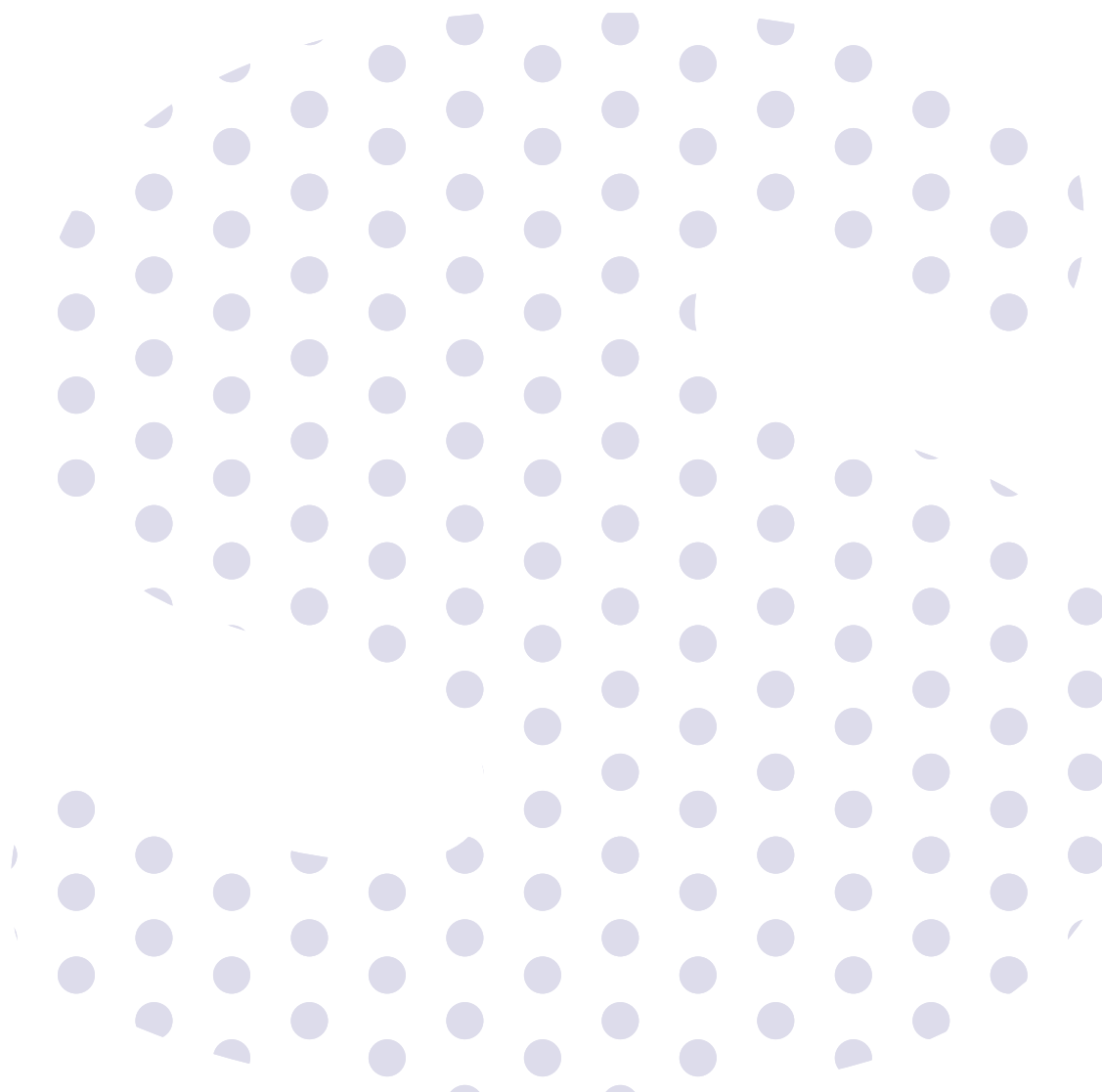
MACIAS, V. Espacios alternativos de los noventa. In: Medina, C.; Debroise, O. (Ed.) *La era de la discrepancia*. Mexico: Turner, 2014.

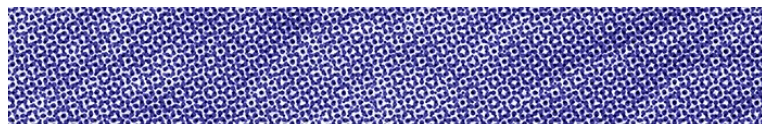
MAYER, Monica. De la vida y el arte como feminista. In: Cordero, K.; Saenz, I. (Ed.) *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2007.

_____, Monica. *La fiesta de XV años del grupo de arte feminist tlacuilas y retrateras*, 2016. Available at: <http://>

pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/28-la-fiesta-de-xv-anos-del-grupo-de-arte-feminista-tlacuilas-y-retrateras. Accessed on: 19 jun 2020.

MEDINA, C. De la intemperie al estilo crítico. In: MEDINA, C.; DEBROISE, O. (Ed.) *La era de la discrepancia*. Mexico: Turner, 2014.





VISUAL INDICTMENTS: IMAGES BY DÉBORA ARANGO PROTESTING THE SEXUAL ABUSE OF WOMEN AND ADOLESCENTS

ACUSACIONES VISUALES: IMÁGENES DE DÉBORA ARANGO EN PROTESTA CONTRA EL ABUSO SEXUAL DE MUJERES Y ADOLESCENTE

Abstract: This text examines three works by the Colombian artist Débora Arango (1907–2005) that address sexual abuse and violence within relationships of unequal power: the undated paintings *Justicia* (*Justice*) and *La despedida* (*The Farewell*) are well-known in Colombia; the third piece is an untitled drawing. The images depict the police, military, and clergy in violent or abusive relationships with women or adolescents. Individually they convey disturbing messages; together they denounce the perversion of authority within institutions that should protect everyone, especially the most vulnerable.

Keywords: Violence against women; Abuse of power; Police brutality; Sexual abuse of minors; Predatory priests

Resumen: Este texto examina tres obras de la artista colombiana Débora Arango (1907–2005) que tratan el abuso sexual y la violencia en relaciones de poder desigual: las pinturas *Justicia* (ca. 1945) y *La despedida* (sin fecha) son bien conocidas en Colombia; la tercera obra es un dibujo sin título. Las imágenes representan a la policía, el ejército y el clero en relaciones violentas o abusivas con mujeres o adolescentes. Individualmente transmiten mensajes alarmantes; juntas denuncian el abuso de autoridad dentro de instituciones que deben proteger a todos, especialmente a los vulnerables.

Palabras clave: La violencia contra las mujeres; Abuso de poder; Brutalidad policial; Abuso sexual de menores; Sacerdotes depredadores

This text examines three works by the Colombian artist Débora Arango (1907–2005) that address sexual abuse and violence within relationships of unequal power: the undated paintings *Justicia* (*Justice*) and *La despedida* (*The Farewell*) are well-known in Colombia; the third piece is an obscure untitled

drawing. The images depict the police, military, and clergy in violent or abusive relationships with women or adolescents. Individually they convey disturbing messages; together they denounce the perversion of authority within institutions that should protect everyone, especially the most vulnerable.



Débora Arango. *La despedida* (*The Farewell*), undated (first reproduced in 1955). Watercolor, 97 x 66 cm. Photograph by Carlos Tobón. Collection of the Museo de Arte Moderno de Medellín.



Débora Arango. Untitled pencil drawing, undated. 22 x 15.5 cm. The sketch is one of two drawings that appear on the same sheet of paper. Collection of the Banco de la República de Colombia, Bogotá.

During the years that Arango

actively made and exhibited art, she encountered relentless problems with censorship that was usually directed at her female nudes, which she began painting in 1938, rather than her images that addressed social problems and critiqued society, which were her main themes in the following decade. Santiago Londoño has observed that in the 1940s Colombians were

less offended by paintings that documented vice and abject misery than her representation of female desire or her defense of her right to paint nudes (LONDOÑO, 1986).

Two days before Arango's first solo exhibition opened, at the Teatro Colón in Bogotá in 1940, she told a reporter:

Life with all its admirable force can never be appreciated among the hypocrisy and concealment of the upper class: for that reason my themes are hard, caustic, almost barbarian. Because of this they disturb people who want to make life and nature something that in reality they are not. I am moved by nude and violent scenes, which is why I painted *Los Matarifes* (*The Slaughterers*). I like nature in all its splendor: this is why I paint landscapes and nudes. I do not believe I am immoral because of this. ("Débora Arango, mujer valiente")

The critical reception of Arango's first

solo exhibition focused on her life-size female nudes, a genre that was still unusual and controversial in Colombia and sparked a national scandal. At the same time as her solo show, she contributed two paintings to the Primer Salón Anual de Arte Colombiano that demonstrate her nascent interest in the working class and the demimonde:

Braceros (Workers) and *En el barrio (In the Neighborhood)*. Her most powerful paintings of the 1940s document the harsh life of marginalized people, protest injustice, and argue for compassion toward the poor. Women, especially subaltern women, are the protagonists in these pictures. Some of her most powerful paintings examine the intersection of gender and justice.

Despite Arango's choice of subject, she was neither underprivileged nor part of a Bohemian community. On the contrary, she came from a prosperous Medellín family, was a devout Catholic, never married, and lived with family throughout her life. From 1932 to 1935 she studied art with the traditional painter Eladio Vélez (1897–1967). After she saw Pedro Nel Gómez (1899–1984) painting frescoes at the Palacio Municipal in Medellín, she switched teachers in order to study with the more modern artist, whose work was heavily influenced by Mexican muralism. In 1938, she began working independently. The images she created as a mature artist are indebted to Gómez and Mexican muralism for their engagement with class issues, but her examination of women's lives and her condemnation of sexual violence are not.

***Justicia* (ca. 1944) visualizes the** abuse of power by policemen in their interactions with a prostitute. The canvas depicts an inebriated woman being roughly detained by military

police. She is probably mixed-race, has short, irregularly cut hair, wears heavy rouge and scarlet lipstick, and has misaligned facial features that testify to past physical abuse. Her tight clothing is rendered to reveal more than it conceals. The two military police wear low-slung caps that obscure their eyes, while their half-open mouths bare filed, pointed teeth, a characteristic that Arango employed to portray the vilest of characters. Each policeman grabs one of the prostitute's arms and brandishes a phallic club in a way that implies she will be beaten or sexually assaulted. In the background a third man represented in profile opens a door to a vehicle. He has been identified as a third policeman, a disinterested bystander, or a bureaucrat in the legal system, but he may be the woman's customer, who was not arrested. If so, then Arango is not only protesting violence against women, but the unequal administration of justice that punishes the sex worker but not the client. In *Justicia* Arango depicted a prostitute with unflinching realism, but aimed her harshest criticism at the people who abuse her.

Prostitution was and is legal in Colombia, but the laws included "public women" in the list of those who could be arrested on vagrancy charges. Prostitutes were frequently handled with hostility and blackmailed by the police (REYES CÁRDENAS, 212). As an adolescent walking to school, Arango witnessed police mistreat women

who worked in or frequented bars and taverns. Many years later she recalled: "When one was arrested, she was dragged by force through the street amid shouts and shoved up into a car for beasts" (LONDOÑO VÉLEZ, 1997, p. 26). Arango insisted that she never saw men or animals treated this badly.

Arango verbalized her objection to entrenched double standards when the inclusion of several of her nudes in a group exhibition at the Museo Zea (now the Museo de Antioquia) in Medellín prompted a phone call from the archbishop to interrogate and scold her for *Adolescencia* (*Adolescence*), an image that addresses female desire and alludes to autoeroticism. She asked the archbishop if he had already phoned Pedro Nel Gómez, who was exhibiting nudes in the same show. The archbishop protested: "He is a man." Arango responded: "I didn't know that there were men's sins and women's sins" (LAVERDE TOSCANO, 46). The archbishop told her that she would be excommunicated if she did not remove her paintings from the show. She removed them.

Approximately a decade after creating *Justicia*, Arango painted *La despedida*, a watercolor that portrays a weeping woman clutching a large white handkerchief to her face in front of a man whose back is to the viewer and who tips his hat as he departs. While the gesture conceals his face, his uniform with gold-trimmed epaulets,

his prominent cartridge belt, and his wooden club emphatically identify him as a high-ranking military officer, though, interestingly, he is not wearing a Colombian uniform. The woman's black hair is severely cropped and her garment or wrap has slipped to reveal a bare white shoulder and most of her right breast. The image is usually understood as a sad farewell, but details of the painting suggest a different theme. The woman's lower lip is badly swollen, her cheek bears a blotchy red mark, her misaligned nose is probably broken, the spangles of her earring look like exclamation points of pain, and her raggedly shorn hair is accented with green highlights that draw attention to it. The painting was first exhibited in Arango's 1955 solo exhibition in Madrid, and the artist may have created it during the sixteen months that she lived in Spain. In Europe and elsewhere a long tradition exists of forcibly cropping or shaving a woman's hair to shame her for trespassing against society's mores. During World War II women who had sex with enemy soldiers frequently had their heads shaved (BEEVOR, 2020). This punishment for "horizontal collaboration" was recorded in photographs by Robert Capa, Lee Miller, and Carl Mydans. The most famous victim of this form of shaming is the character of Maria in Ernest Hemingway's novel *For Whom the Bell Tolls* (1940), set in Spain during the Spanish Civil War. In the novel the young Maria has extremely short

hair that is just beginning to grow out after members of Franco's army killed her parents, raped her, and shaved her head in reprisal for her family's loyalty to the Republican cause. In 1943 Hemmingway's best-selling novel was turned into a film starring Gary Cooper as Robert Jordan and a short-haired Ingrid Bergman as Maria, guaranteeing that the story of Maria and her cropped hair was widely known. I believe that Arango intended to suggest that the woman depicted with ragged short hair in *La despedida* has been beaten, raped, and shamed by having her hair forcibly cut by the military officer. The seemingly innocent title of the painting is ironic.

The most daring of all of Arango's social criticism is an undated sketch that addresses sexual misconduct by the Catholic clergy. The drawing (one of two images on the same page) shows a corpulent friar seated at a round table with two significantly smaller — and presumably much younger — companions who are not fully clothed. The friar turns toward and gazes with great interest at the girl on the left, who holds a glass of wine and is wrapped in a sheet or blanket that has slipped down to reveal her breasts. She has short curly hair, a pointed chin, and slanted eyes with long lashes that endow her face with a feline appearance. On the other side, the second teenager, whose sex is unspecified, twists toward the friar and laughs drunkenly. The second

adolescent also has short hair and wears a cloth wrapped around his/her body.

The man's robe and tonsured hair identify him as a monk, but who are his companions? Are they both female? And if so, why do they have such short hair? Are they orphans, novices, nuns, or prostitutes? Could the figure on the right be an altar boy or a seminary student? Regardless of the exact identity of the monk's companions, the drawing bears witness to vice among the clergy and depicts sexual abuse within the Catholic Church decades before journalists in numerous countries began documenting the wide-spread problem and advocating for reform and transparency.

The sketch was reproduced in the catalogue to *La virtud del valor: Débora Arango Pérez* (1995), curated by Alberto Sierra (p.8). When I spoke to Sierra in 2016 about another work by Arango, *Levitación (Levitation)* (no date), which depicts a brown-robed friar squatting awkwardly on a chamber pot with an apple-bearing snake of temptation floating above his head, he observed: "there were always rumors" about the clergy (Alberto Sierra, author's interview, April 8, 2016). In 1997 the drawing was acquired by the Banco de la República and is currently visible on the bank's website, but until now no one has written about it.

In Justicia, La despedida, and the sketch of the friar drinking with partially disrobed youths, Arango provided concrete examples of how relationships of unequal power put vulnerable people at risk. The villains in these graphic narratives are not just individual men but the institutions that ignore their malfeasance. Arango's visual indictments of violence against women and the sexual abuse of minors constitute an early examination of issues that have become major topics in art and society but remain raw, painful, and unresolved.

Acknowledgement: Several people contributed in important ways to this essay. I wish to thank Dora Escobar, Cecilia Londoño de Estrada, Alberto Sierra, María Isabel Duarte Gandica, Carlos Tobón, Rosamaría Graziani, and Judy Rohr.

About the author: Nancy Deffebach is an art historian who specializes in modern and contemporary Latin American art. She is the author of *María Izquierdo and Frida Kahlo: Challenging Visions in Modern Mexican Art* (University of Texas Press, 2015) and holds a doctoral degree from the University of Texas at Austin.

References:

BEEVOR, Anthony. "An ugly carnival," *The Guardian* (London), June 4, 2009. Available at: <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2009/jun/05/women-vivtims-d-day-landings-second-world-war>. Accessed in: Jan 12 2020

COLECCIÓN de Arte del Banco de la República. Available at: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte>. Accessed in: Jun 3 2020

"DÉBORA Arango, mujer valiente." *El Liberal* (Bogotá), October 3, 1940. Reprinted in *Débora Arango, exposición retrospectiva 1937-1984*. Exhibition catalogue. Medellín: Museo de Arte Moderno de Medellín, 1984.

HEMINGWAY, Ernest. *For Whom the Bell Tolls*. New York: Scribner, 1940.

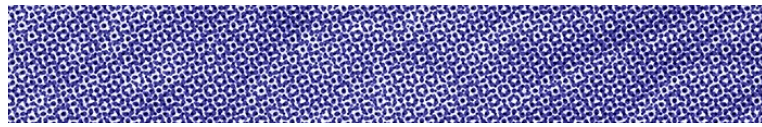
LAVERDE TOSCANO, María Cristina. "Una pintora proscrita." In *Así hablan los artistas*, 39-54. Edited by María Cristina Laverde Toscano and Álvaro Rojas de la Espriella. Bogotá: Fundación Universidad Central, 1986.

LA VIRTUD del valor: Débora Arango Pérez. Exhibition catalogue. Medellín: Suramericana, 1995.

LONDOÑO, Santiago. "Paganismo, denuncia y sátira en la vida de Débora Arango." In: *Débora Arango. Museo de Arte Moderno*. Bogotá: Villegas Editores, 1986.

LONDOÑO VÉLEZ, Santiago. *Débora Arango: vida de pintora*. Bogotá: Ministerio de Cultura, República de Colombia, 1997.

REYES CÁRDENAS, Catalina. *Aspectos de la vida cotidiana en Medellín, 1890-1930*. Bogotá: Colcultura, 1996.



NAHUA CYBORGS: THE CONTEMPORARY CODICES OF RURRU MIPANOCHIA

NAHUA CIBORGUES: OS CÓDIGOS CONTEMPORÂNEOS DE RURRU MIPANOCHIA

Abstract: The contemporary codices of the Mexican artist Rurru Mipanochia revise indigenous culture to promote queer identity, sexual dissidence, and body positivity. Catering to every flavor of kink, body type, sexuality, and gender expression, Mipanochia's irreverent portrayals of the Mesoamerican pantheon replace the fertility of ancient Mexico's religious imagery with non-normative, non-reproductive eroticism. The artist's illustrations suggest that similar to how the sexually dissident fall off prescribed timelines for failing to meet capitalist standards of biological and social productivity, the modern nation-state excludes native groups from present considerations and plans for the future. These iconoclastic interpretations of pre-Hispanic heritage trouble nationalist origin stories and apply bodily pleasure as a historical method.

Keywords: Codex; Genderqueer; Cyborg feminism; Chrononormativity; Erotohistoriography.

Resumo: Os códigos contemporâneos do artista mexicano Rurru Mipanochia revisam a cultura indígena para promover a identidade queer, dissidência sexual e positividade do corpo. Atendendo a todos tipos de corpos, sexualidade e expressão de gênero, os retratos irreverentes de Mipanochia do panteão mesoamericano substituem a fertilidade das imagens religiosas do México antigo por erotismo não normativo e não reprodutivo. As ilustrações do artista sugerem que, semelhante à maneira como os dissidentes sexuais caem em prazos prescritos por não cumprirem os padrões capitalistas de produtividade biológica e social, o moderno Estado-nação exclui os grupos nativos das considerações e planos atuais. Essas interpretações iconoclastas da herança pré-hispânica perturbam as histórias de origem nacionalista e aplicam o prazer corporal como método histórico.

Palavras-chave: Codex; Gênero queer; Feminismo ciborgue; Crononormatividade; Erotohistoriografia.

Rurru Mipanochia (1989), a self-identified cyborg who prefers the pronoun it, is an illustrator from Mexico who makes codices promoting queer identity and "dissident sexualities" (MIPANOCHIA, October 2014). In irreverent portrayals of Mesoamerican deities, Mipanochia revises Indigenous

iconography to focus on sexuality instead of fertility and to protest reproductive heteronormativity. Its illustrations conflate indigeneity with queerness based on a perception that neither conforms to modernity and capitalist productivity. In the same process, Mipanochia denormalizes

traditional *Mexicanidad*, recalling the televisual practice of the early contemporary artist Pola Weiss Álvarez (1947–1990). The pastiches of Mesoamerica by the Gen-Y artist perform many dances: they thrust the native under a genderqueer banner; cut the tripwires of essentialism by deploying cyborg feminism; commit the time-worn sin of native appropriation to imagine utopia; perform drag to disidentify with shades of normativity; retrofit Indigenous bodies; antique queer folk, and write history as erotica.

Tlazolteotl, an undated drawing based on the *Codex Borbonicus*, typifies Mipanochia’s sources and themes. Like the Nahuatl goddess of fertility and carnality in the sixteenth-century manuscript, the new rendering shows the deity squatting and frothing at the mouth. Mipanochia’s re-enactments, however, are wildly unfaithful. *Tlazolteotl*’s robe of flayed human skin is swapped with contemporary youth apparel, and her styling now includes nipple rings and hot-pink nails. Rife with present-day signifiers, all the illustrator’s portraits play sexy dress-up with the ancient Mexican pantheon in this way. *Tlazolteotl* also shifts the focus of the *Codex Borbonicus* from fertility to intersexualism and eroticism. In her new incarnation, the goddess, exposing breasts and a penis is shown defecating or oozing fluid, instead of giving birth to the maize god Centeōtl. On *Tlazolteotl*’s left foot, a

rainbow-colored sneaker broadcasts a mission to support queer, non-sexually reproductive, and body-positive identities. Mipanochia states: “I illustrate pre-Hispanic sexual rites and try to question the canons of beauty imposed on us...to promote sexualities peripheral to heterosexuality” (MIPANOCHIA, May 2014).



Rurru Mipanochia. *Tlazolteotl Goddess of Sexuality 1*. n.d. Mixed media. Source: Posture... (2017, online)



Tlazolteotl in the *Codex Borbonicus*. 16th century. Source: Mexicolore ([201-], online)

Sexual liberators in search of prototypes of female empowerment, gender fluidity, and non-reproductive sex need look no further than Nahua visual culture. Mipanochia's orgiastic scenes abide by the Nahua view of women as sexual initiators (SIGAL, 2011, p. 37-38). Although the artist's subjects often wield phalluses, like the candy-striped penis in *Chilobo-Tezcatlipoca* (2014), they lean more toward female on the gender spectrum. Another aspect of Indigenous religions resonant with Mipanochia are gender-fluid deities; a penis does not disprove the femininity of the illustrator's figures, and patterned, neon-colored sex organs suggest gender as a construct. Moreover, Nahua's fertility rituals involved "vaginal and anal intercourse, manual and oral stimulation of male and female genitals...and the use of nonbodily objects" (SIGAL, 2011, p. 12). The ceremonial inclusion of non-reproductive sex aligns with Mipanochia's promotion of non-heteronormative sexualities. Catering to every flavor of kink, its portfolio features a panoply of sex acts, scarcely any involving heterosexual vaginal intercourse.

Mipanochia's illustrations counter reproductivity, a hierarchy of sex in societies in which the capitalist imperative of hyper-productivity discourages homosexuality and any sexual or gender expression not dictated by human reproduction

(WARNER, 1991, p. 9). Modern psychology, for example, discourages "taboo sexual practices," according to Elizabeth Freeman, who observes: "Orality, anality, fetishism, and so on became, in the Freudian itinerary, places that children visited on their way to reproductive, genital heterosexuality, but not places to stay for long" (FREEMAN, 2010, p. 565-68). Prevailing ideas maintain non-reproductive intercourse indicates regression and subversion of progress as a collective purpose, following Freeman's concept of chrononormativity, or the serialization of an individual's life according to a set timeline (FREEMAN, 2010, p. 463). By relegating "anal" and "oral" to childhood, chrononormativity positions heterosexual vaginal sex as the ideal. Grown-up behavior — heteronormative sex most of all — is defied by the promiscuity and juvenilia in Mipanochia's art. Dripping candy pop and crap, the drawing *Cago, meo, follo, como por el ano* (Shit, piss, fuck, like the anus) radiates psychosexual infancy. Cavorting deities engage in acts of emphatically non-reproductive sex: masturbating, dry humping, defecating, and ejaculating from ersatz phalluses.

Mipanochia initiates Mesoamerican deities as honorary members of the queer nation, mingling the pre-Columbian with the present to propose what is dissident was once normal. Its critique relies on Amerindians as the Other, while it takes up the tradition of appropriating indigeneity in re-

imagining selfhood in opposition to a dominant culture. However, the current era radically diverges from pre-colonial ideas on sexuality; in fact, Pete Sigal asserts that the Nahua did not conceive of sexuality (2011, p. 10). Furthermore, fertility — not sex — was the preoccupation of ancient American civilizations, which “envisioned sexual relations as elements of a larger set of ritual practices designed to promote fertility: of gods, humans, animals, and the earth” (SIGAL, 2011, p. 12). Artistic reinterpretations of Mesoamerica risk a haphazard understanding, and enlisting subaltern groups into one’s cause can misrepresent their culture and muddle their interests. Such projects present a compelling case for assessing the practicalities of building “conscious coalition” imagined in Donna Haraway’s *A Cyborg Manifesto*: does the artist “craft a poetic/political unity without relying on a logic of appropriation, incorporation, and taxonomic identification” (HARAWAY, 1990, p. 156-157)?

Mipanochia’s coalescence of Indigenous culture with queer politics does imply coalition — if not a fully “conscious” one. Rather than consigning Amerindians to the past, the artist involves them in contemporary social discourse: “How come the vast majority of the society admires indigenous people, the ones that are already dead, but at the same time mistreat the current indigenous folk?” (Interview with Mipanochia Ruru

[sic], 2016) Like queer resistance to reprosexuality, indigeneity falls out of sync with mainstream society, resulting in the exclusion of the Indigenous from present considerations and future plans. Mipanochia aligns this demographic erasure with the impetus for queer activism and suggests not only a reversal of native and queer suppression but also an affirmation of both groups’ right to live in perpetuity. Chrononormativity, Freeman explains, determines who is and who is not included in political agendas: “These teleologies of living...structure the logic of a ‘people’s’ inheritance...inheritance becomes the familial and collective legacy from which a group will draw a properly political future” (FREEMAN, 2010, p. 495-99).

Idealizing Mesoamerica to the point

of the eulogy is a continuing issue. “Indigenismo glorified indigenous cultural heritage as a relic of the past and erased the living indigenous communities” explains Gabriela Aceves-Sepúlveda (2015, p. 54) in her analysis of Pola Weiss Álvarez, a Mexican artist active in the 1970s who also pushed back against embalming and enshrining pre-Hispanic culture as national symbols. Like Mipanochia, Weiss figured indigeneity into her vision of a utopic future, and produced “hybrid couplings,” but through “an embodied relation with technologies of vision,” rather than non-normative sex (ACEVES-SEPÚLVEDA, 2015, p. 54). Weiss’ pairings of the self with the

camera manifested her conception of a “cosmic man,” a reference to the ideology of the politician José Vasconcelos, an influential writer in Mexico following its revolution. In 1925, Vasconcelos published “The Cosmic Race,” predicting “a spiritual and aesthetic new age in Latin America in which...the ongoing racial mixture would lead to the cosmic race” (ACEVES-SEPÚLVEDA, 2015, p. 54). This *indigenismo* visualized Mexican self-determination through the lens of pre-Hispanic heritage. Weiss took aim at the “masculine intellectual genealogy that crafted and dictated the state policies of *indigenismo*,” and generated “a powerful critique of dominant intellectual traditions and conventions of representation that have produced and reproduced hierarchies of difference in Mexico” (ACEVES-SEPÚLVEDA, 2015, p. 53-54). Likewise, Mipanochia protests the patriarchal, homophobic ethnonationalism of *Mexicanismo*. Reverse-engineering national identity, Mipanochia’s neo-codices dismantle the original basis for inclusion and exclusion: socio-historical categories essentialized to suit the anticolonial platform of many, but not all. Its hybrids of race, gender, species, matter, and time disavow the tenets opposed by Haraway’s cyborg feminism: wholeness, idealism, a “plot of original unity out of which difference must be produced and enlisted in a drama of escalating domination of woman/nature” (HARAWAY, 1990, p. 151).

Mipanochia’s pleasurable

boundary confusion qualifies as erotohistoriography, Freeman’s concept of “historical consciousness as something intimately involved with corporeal sensations,” an alternate historical methodology dependent on “bodily response, even pleasurable ones” (FREEMAN, 2010, p. 2151). This approach supplements the “melancholia” predicating queer identity on a history of shared trauma (FREEMAN, 2010, p. 629). When a decolonized mindset reflects, it also perceives suffering, a wounded heritage on which to graft post-revolutionary selfhood. A tied Aztec emperor, his feet held to the fire by Spanish captors, *Cuauhtémoc* (1946) painted by David Alfaro Siqueiros, bakes torture into a national morphology. Freeman, however, believes “erotic bliss may be as potentially ‘historical’ as trauma” (FREEMAN, 2010, p. 2591). Mipanochia swaps the immolation of native bodies with their gratification, hurt supplanted by erotic joy.

To advance feminist, queer, sexually dissident, and sex- and body-positive politics, Mipanochia’s illustrations remix Mexican *indigenismo*. Its neo-codices carve out space for those excluded by traditional *Mexicanidad* due to their refusal of normative sex and gender roles. Under certain light, these illustrations refuse to observe the Indigenous from an anthropological distance; under another, they are spoofs of archival objects and

distortions of Amerindian culture to suit an agenda. Their queer, embodied hermeneutics, however, suggest an alternative to the Western intellectual tradition, which imposed its epistemic

systems on native knowledge. The drawings de-sequester the erotic from subjectivity and self-indulgence and apply bodily pleasure as a historical method.

About the author: Sheila Scoville earned her MA in art history at the University of Houston and begins a Ph.D. at Florida State University this fall. Her interests include Latin American and Latinx art, Mesoamerican foodways, and feminist and queer theory.

References:

ACEVES SEPÚLVEDA, Gabriela. "Imagining the Cyborg in Náhuatl: Reading the Videos of Pola Weiss." *Platform: Journal of Media and Communication* 6, n. 2. 2015. p. 46-60.

FREEMAN, Elizabeth. *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham, NC: Duke University Press Books, 2010. Kindle edition.

HARAWAY, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century." In: *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, p. 149-81. New York: Routledge, 1990.

MEXICOLORE. *Codex Borbonicus*, [201-]. Available at: https://www.mexicolore.co.uk/images-6/652_01_2.jpg. Accessed in: Jun 15 2020.

MUÑOZ, José Esteban. *Disidentifications: Queers of Color and the Performance of Politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

MIPANOCHIA, Rurru. "Ilustra con códices, los antiguos y modernos ritos sexuales." Interview by Samuela Nickel. *Hablando de Cultura*, May 13, 2014. Available at: <https://hablandodecultura.wordpress.com/2014/05/13/ilustra-con-codices-los-antiguos-y-modernos-ritos-sexuales/>. Access in: June 15 2020.

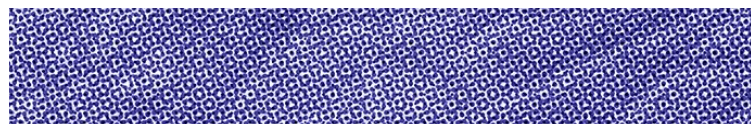
_____. "Interview with Mipanocha Ruru [sic]." Interview by Beatriz Paz. Translated by Laura Viera A. *Solkes*, May 3, 2016. Available at: <https://solkes.com/en/interview-mipanocha-ruru/>. Access in: 15 June, 2020.

_____. "Rurru Mipanochia." Interview by Nicolas Simoneau. *KALTBLUT Magazine*, October 26, 2014. Available at: <http://www.kaltblut-magazine.com/rurru-mipanochia-2/>. Accessed in: 15 June 2020.

POSTURE mag. *Tlazolteotl Goddess of Sexuality 1*, 2017. Available at: http://posturemag.com/online/wp-content/uploads/2017/09/Rurru_Tlazolteotl-Goddess-of-Sexuality_1.jpg. Accessed in: Jun 15 2020.

SIGAL, Pete. *The Flower and the Scorpion: Sexuality and Ritual in Early Nahua Culture*. Durham, NC: Duke University Press, 2011.

WARNER, Michael. "Introduction: Fear of a Queer Planet." *Social Text*, n. 29.1991.p. 3-17.



ARTE E POLÍTICA EM TEMPOS DIFÍCEIS: QUESTÕES DE GÊNERO E ENGAJAMENTO NA OBRA DE CLARA IANNI

ART AND POLITICS IN TIMES OF TROUBLE: GENDER AND ENGAGEMENT ISSUES IN THE CLARA IANNI'S ARTWORK

Resumo: Este trabalho é parte de um projeto mais amplo de pesquisa que visa a examinar diálogos entre arte e política a partir da (re)ação de artistas ao atual cenário político do país, a partir de uma perspectiva crítica e socialmente engajada. Desse modo, analisa aspectos da obra de Clara Ianni que questionam e revelam, particularmente, questões socioculturais e de gênero que constituem o projeto hegemônico de poder presente na história do país. Com base em um estudo bibliográfico e de documentos sobre a produção da artista, foi possível compreender estratégias poéticas de Clara Ianni que elaboram uma crítica da sociedade brasileira, através de uma investigação das relações de gênero, raça, classe, história, memória e ideologia que a artista constrói em suas obras.

Palavras-chave: Clara Ianni; Arte contemporânea; Política; Gênero.

Abstract: *This work is part of a broader study that aims to examine dialogues between art and politics. Specifically, this paper addresses art productions resulted from the (re)action of artists to the country's current political scenario based on a critical and socially engaged perspective. The paper analyzes the Clara Ianni's works that question and reveals, in particular, socio-cultural and gender issues that constitute the hegemonic project of power present in the country's history. The study was conducted from bibliographical and documentary research. The findings reveal the Clara Ianni's poetic strategies, showing how she elaborates a critique about the Brazilian society, through an investigation of the relations of gender, race, class, history, memory, and ideology that the artist builds in his works.*

Keywords: Clara Ianni; Contemporary art; Politics; Gender.

No dia 12 de maio de 2016, após o Impeachment da Presidente Dilma Roussef, Michel Temer assumiu interinamente a Presidência da República e empossou seus 23 novos ministros. Vinte e três mãos masculinas e brancas, empunhando canetas, assinavam o livro de posse.

Nenhuma mulher, nenhum negro, nenhum indígena. A cerimônia, transmitida ao vivo em todo o país, revelava, em takes amplos, as características definidoras daqueles que exercem o poder no Brasil. As imagens apresentavam os políticos juntos: um grupo homogêneo, de

senhores brancos uniformemente vestidos, aparentemente orgulhosos do solene momento. A cada assinatura, era introduzido um take em close, enfocando as mãos do político.

A cena narrada acima representa um momento icônico que demarcou o desenrolar de um período de intensa crise econômica, social, ética e política que se instaurou no Brasil desde os protestos de 2013 conhecidos como “Jornadas de Junho” (também conhecidas por “Manifestações pelos 20 Centavos”), abrangendo as passeatas pró-impeachment da presidente Dilma Rousseff, bem como a Operação Lava Jato, e que se consolidou com o Impeachment da Presidenta Dilma Rousseff, ao final de 2015. Com o afastamento da Presidenta, assumiu como interino o vice Michel Temer com uma agenda de princípios conservadores e neoliberais, o que passa a redefinir os rumos da política brasileira neste período.

A artista Clara Ianni, em sua instalação Tratado (2016), elabora uma análise visual desse momento, organizando e (de)compondo frames da transmissão televisiva em uma instalação com 23 dípticos. Emoldurando as imagens, a artista apresenta uma escala cromática baseada nos tons de pele das mãos dos políticos, ressaltando sua homogeneidade: todas brancas e masculinas. Este trabalho, que emerge contemporaneamente ao processo político em curso, questiona

um acontecimento recente e sua narrativa oficial cuja repercussão ainda estamos avaliando. Clara Ianni faz, assim, um registro sensível, crítico e revelador desse “agora”, numa espécie de “documentação” que decompõe a visualidade característica da estrutura racista e misógina que ainda persiste erodindo a frágil democracia brasileira desde os tempos da colonização.

Buscando compreender os possíveis

diálogos entre arte e política na arte contemporânea brasileira, este trabalho é parte de um projeto mais amplo de pesquisa, que visa a examinar como os artistas estão (re)agindo ao atual cenário político do país, a partir de uma perspectiva crítica e socialmente engajada. Desse modo, analisa como a obra de Clara Ianni questiona e revela aspectos da condição social e política do país, considerando trabalhos produzidos pela artista que indagam particularmente questões socioculturais e de gênero que constituem o projeto hegemônico de poder presente na história do país. Assim, esta proposta busca compreender estratégias poéticas de Clara Ianni ao elaborar uma crítica da sociedade brasileira contemporânea, através da investigação das relações de gênero, raça, classe, história, memória e ideologia que a artista constrói em suas obras.

Nascida em São Paulo, Clara Ianni (1987) integra uma importante

geração de artistas jovens brasileiros que vêm se destacando nacional e internacionalmente com uma contundente e politicamente engajada produção artística contemporânea. Como em *Tratado*, o conteúdo das obras de Clara Ianni está em sintonia com importantes circunstâncias políticas e temas sociais contemporâneos à sua produção, estabelecendo relação direta com os atuais acontecimentos políticos no Brasil, mas também os relacionando com outros momentos marcantes na nossa história política, como, por exemplo, a Ditadura. A artista faz uso de diferentes mídias como instalação, intervenção, escultura e vídeo.

Arte, política e gênero: perspectivas na atualidade

A arte e as transformações de seu sentido e de seus modos de se expressar no e/ou o mundo contemporâneo está intimamente associada ao questionamento das hegemonias e normatividades da sociedade tanto no nível cultural quanto político. Assim, pensar arte, política e gênero, nessa direção, significa considerar o campo relacional em que a arte contemporânea se instituiu, se deslocando do campo específico do meio artístico, com foco na experimentação da linguagem, para o campo ampliado das relações e, conseqüentemente, suas implicações com demandas da coletividade

e o debate da agenda social em curso. Nesse sentido, arte e política tornaram-se campos indissociáveis, como discute Rancière (2005), bem como as implicações dialéticas dessa relação no plano social. Através da produção artística, os artistas investigam modos de ser, de existir e de se posicionar socialmente, buscando outros significados da nossa existência, seja em uma visão mais particular ou da coletividade.

As questões de gênero, por sua vez, associam-se a perspectivas macro e micropolíticas, presentes respectivamente nos debates mais coletivos sobre igualdade e diferença, referentes à garantia de direitos e liberdade de expressão, discursos de classe, de raça, do trabalho, da sexualidade e suas categorias, bem como nas discussões sobre subjetividades, corpo e cotidiano. Assim, na inter-relação entre arte e gênero, atravessam concepções do feminino e agendas feministas e, principalmente, tensionamentos e oposições contra qualquer forma de violência e exclusão que são enfaticamente apresentadas em significativas produções contemporâneas.

Clara Ianni, ao enredar esses “agoras” da política e da sociedade brasileira, recria narrativas emergidas de uma realidade numa espécie de “estética de urgência” (MESTRE, 2019), onde é possível uma dar uma resposta

artística inter-relacionada à política – resposta que não está necessariamente representada por um engajamento explícito, mas na condição de criar novas maneiras de habitar, pensar e sentir o mundo. Estratégias estéticas que possam permitir “(nos) associar e (nos) dissociar, criar rupturas e cisões sensíveis” com a realidade, possibilitando “práticas da pluralidade” (MESTRE, 2019) onde a relação entre arte e política possa assumir distintas nuances em vez de uma estética mais panfletária que por vezes corrobora mais um “embotamento da nossa imaginação política”, como explica Saflate (2019), do que lança novas maneiras de habitar e perceber o mundo politicamente. Essa dimensão utópica da arte é o que Rancière (2005) considera como ficções, desdobramentos das interações entre arte e sociedade/ política e sociedade. Ficções que não são histórias imaginárias, mas narrativas possíveis construídas entre a aparência e a realidade, entre o visível e o seu significado, entre o singular e o comum.

Duas obras, duas perspectivas sobre gênero e engajamento em “Apelo” e “Desenho de Classe”

Clara Ianni é uma artista de múltiplas influências e formação. Graduada em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo, com mestrado em Visual and Media Anthropology pela Freie Universität, de Berlim,

Ianni promove em suas obras uma investigação histórica, sociopolítica e poética da sociedade contemporânea, elaborando uma revisão crítica de acontecimentos históricos e estruturas de poder hegemônicas que constituem o mundo capitalista globalizado. Na sua trajetória é possível perceber um aprofundamento gradual desse interesse, intensificado em 2013 (momento em que a virada conservadora na política se estabeleceu), especialmente por investigar a violência e a necropolítica instituídas no país, às quais está submetida a população mais pobre e marginalizada. Para a artista, arte e vida, arte e sociedade, arte e política são instâncias em constante relação. Considera que a arte tem um sentido contextual e que seus métodos e temas estão sempre em diálogo com algo externo ao campo da arte, tal como conceitua na entrevista concedida a Luiz Camilo Osorio (OSORIO, 2016).

Osorio, nessa mesma entrevista, definiu a dimensão crítica e política da obra de Clara Ianni sob duas vertentes de formalização: “deslocamento poético” e “empoderamento político”, estratégias que a artista elabora em suas produções. Na análise do crítico, essas estratégias se constituem como “duas políticas da arte”, quais sejam: intervalo/desconexão; e conscientização. Na primeira estratégia, a artista “produz intervalos entre o ver e o dizer”; na segunda, “cola o ver e o dizer naquele que ganha voz

através do trabalho”. Em resposta ao que Osorio definiu como políticas da arte em sua obra, Clara Ianni diz que compreende essa perspectiva como duas frentes de trabalho distintas, que por vezes podem se confundir: uma mais analítica, na qual a artista reconhece, decompõe e recompõe um determinado material, documento ou processo para confrontá-lo e abri-lo a uma leitura crítica e reveladora; e outra que ela considera mais “propositiva”, onde utiliza a arte “como instrumento e plataforma para a criação de encontros” (OSORIO, 2016).

Apelo (2014) é um vídeo apresentado na 31a. Bienal de São Paulo, que Clara Ianni produziu em coautoria com Débora Maria da Silva, fundadora do Movimento Mães de Maio, coletivo formado por mulheres que perderam seus filhos assassinados pela Polícia Militar de São Paulo em maio de 2006, em resposta aos ataques do Primeiro Comando da Capital/PCC, para exigir investigação e justiça. Filmado no Cemitério Dom Bosco, no Bairro dos Perus, em São Paulo (construído para receber os cadáveres das vítimas da Ditadura Militar), Apelo se configura nessa vertente poética mais engajada politicamente, de acordo com a definição de Camillo Osorio; e propositiva, como compreende a própria artista. Entretanto, utiliza táticas de deslocamento, nas quais a artista sobrepõe narrativas do passado e do presente para dar voz aos injustiçados pela violência

institucionalizada na história do nosso país e praticada por um Estado opressor; e cria um distanciamento entre tempo, espaço e narrativas numa estratégia de sensibilizar politicamente o espectador. Neste trabalho, é possível ainda compreender claramente a busca poética da artista, que acredita “no trabalho do artista como um trabalho transversal, capaz de cruzar diferentes perspectivas. Através de deslocamentos, justaposições e montagens de diferentes enunciações, o trabalho da arte pode afetar lugares e funções naturalizadas, tensionando-as. É um trabalho de encontro, de relação, de prática de sentido”, afirma Clara Ianni em entrevista a OSORIO (2016).

Em “Desenho de Classe” (2014 – em andamento), série de dípticos apresentada em “Histórias Feministas: artistas depois de 2000”, Clara Ianni elabora “uma cartografia do deslocamento ‘lar-trabalho’”. São mapas produzidos a partir dos trajetos que patrões, patroas e empregadas domésticas realizam diariamente de sua casa até o local de trabalho, apresentados por uma linha tenue em páginas brancas emolduradas. A esses atores é solicitado que desenhem o trajeto em papel vegetal, sobre o mapa de São Paulo e depois anotem os valores dos salários que recebem. Composto a instalação, são anexadas plaquetas com informações relativas ao participante e trechos de falas colhidas durante o processo de realização do trabalho (IANNI, 2019). A distância

apresentada aqui não se resume a uma distância física e geográfica apenas, trata-se de uma diferença simbólica que representa a desigualdade conectada ao gênero e à classe social, herança de um passado e um presente ainda colonial que se perpetua na nossa sociedade.

Nessas duas propostas, Clara Ianni dá voz a narrativas do feminino silenciadas

pela violência institucional e histórica de nossa sociedade, negociando sentidos, deslocando espaços e posicionamentos, agudizando as diferenças, exclusões e discriminações decorrentes das condições de gênero, raça e classe social, numa tentativa de recriar narrativas, reativar memórias e reescrever a história em tempos difíceis.

Sobre a autora: Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Concluiu Pós-doutorado na University of Texas at Austin em 2019. É Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba, com pesquisas em arte contemporânea e política.

Referências:

IANNI, Clara. *Clara Ianni* (site oficial da artista). Disponível em: <http://claraianni.com/>. Acesso em: 01 mar 2019.

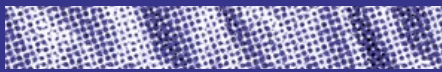
OSORIO, Luiz Camillo. *Entrevista com a finalista do Prêmio Pipa 2016, conheça Clara Ianni*, 2016. Disponível em: <http://www.premiopipa.com/2016/08/entrevista-com-finalista-do-pipa-2016-conheca-clara-ianni/>. Acesso em: 01 mar 2019.

MESTRE, Marta. *Leia Lu(ta)*. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2018/04/leia-luta-texto-critico-de-marta-mestre/>. Acesso em: 01 mar 2019.

RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. In.: *São Paulo S.A. – práticas estéticas, sociais e políticas em debate*. São Paulo: Sesc, 2005.



14



**POLÊMICAS,
CENSURAS E
AUTOCENSURAS. ARTE,
ESTADO, RELIGIÕES.
EXPRESSÕES EM
REGIMES DE EXCEÇÃO.**

Polémicas, censuras y auto censuras. Arte, estado, religiones. Expresiones en regímenes de excepción

Polemics, censorship and self-censorship. Art, state, religions. Expressions in exceptional regimes.



Cynthia Francica536

Animalidad, reproducción y vidas híbridas en el arte visual de Nicola Costantino

Animality, reproduction and hybrid lives in the visual art of Nicola Costantino

Guilherme Tadeu de Godoy542

Os cartazes feministas como instrumento político durante a ditadura brasileira: origens e desdobramentos

Feminist posters as a political instrument during the Brazilian dictatorship: origins and developments

Isadora Mattioli549

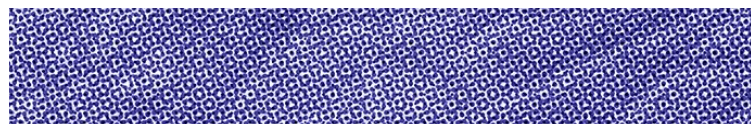
O corpo é a fissura: representações de violência na obra de artistas mulheres durante a ditadura militar no Brasil

The body is the fracture: representations of violence in the work of Brazilian women artists during the military dictatorship

Mirtes Marins de Oliveira556

Letícia Parente: feminismo em contexto da ditadura brasileira

Letícia Parente: feminism in the context of Brazilian dictatorship



ANIMALIDAD, REPRODUCCIÓN Y VIDAS HÍBRIDAS EN EL ARTE VISUAL DE NICOLA COSTANTINO

ANIMALITY, REPRODUCTION AND HYBRID LIVES IN THE VISUAL ART OF NICOLA COSTANTINO

Resumen: Enfocándome en las obras *Bolas* (1998-2004) y *Cajas* (2000-2005) de la artista argentina Nicola Costantino (1964), argumento que el despliegue de lo animal problematiza allí el vínculo entre producción y reproducción en el que se sustenta el bagaje simbólico y material de la nación. Las obras remiten a la precariedad inherente en la función del sostenimiento de la vida que, a través de la reproducción, ha sido ejercida tradicionalmente por las mujeres. La figuración de cuerpos animales nonatos puede leerse como una estrategia de resistencia que por un lado contrarresta la re/producción compulsiva de cuerpos animales y humanos precarizados en tanto objetos de disciplinamiento, explotación, placer y desecho, mientras que por otro reafirma y acrecienta, desde la lógica de preservación y sacralización de la obra de arte, su valor de mercado.

Palabras clave: Arte argentino; Animalidad; Género; Reproducción; Campo

Abstract: *Focusing on the works *Bolas* (1998-2004) and *Cajas* (2000-2005) by Argentine artist Nicola Costantino (1964), I argue that the deployment of the animal in these pieces problematizes the link between production and reproduction on which the symbolic and material imaginaries of the nation are predicated and sustained. The works evoke the precarity inherent in the function of life sustenance which, through reproduction, has traditionally been exercised by women. The figuration of unborn animal bodies can be read as a strategy of resistance that on the one hand counteracts the compulsive re/production of precarious animal and human bodies as objects of disciplining, exploitation, and pleasure while simultaneously reaffirming and increasing, on account the logic of preservation and sacralization of the work of art, its market value.*

Keywords: Argentine art; Animality; Gender; Reproduction; Countryside

Desde sus inicios como artista, Nicola Costantino (Argentina, 1964) se ha visto envuelta en todo tipo de polémicas. Su apuesta por visibilizar las conexiones entre el deseo, el erotismo, el consumo y la muerte ha izado cejas inquisidoras y ha despertado acalorados llamados a

la ética y la moral. Su serie relacionada a los animales, en la que me centraré aquí, es particularmente extensa. *Peletería Humana* (1998-2013) consiste en una colección de vestimentas realizadas en base a calcos de piel, tetillas y anos humanos que,

desafiando las distinciones entre lo animal y lo humano, generó reacciones viscerales al literalizar y explorar los vínculos entre la moda femenina, la muerte y la abyección. Obras como *Bolas* (1998-2004), *Cajas* (2000-2005), *Cochon sur canapé* (1992), *Animal Motion Planet* (2004), *Frisos* (2000-2008), *Carneada* (2000-2002) y su serie fotográfica *Alteridad* (2012) profundizarían algunas de estas líneas de trabajo. En el presente artículo analizaré una dimensión poco trabajada del trabajo de esta artista que se centra en los modos en que el despliegue de lo animal se enmarca en y remite al espacio rural argentino, problematizando el complejo vínculo entre producción y reproducción en el que se sustentan los imaginarios fundacionales de la nación.

De madre costurera y padre cirujano, Costantino parece consumir ambos oficios en la realización de sus series *Bolas* (que incluyen 'ternerobolas', 'chanchobolas', 'pollo-bolas' e incluso 'ñandubolas') y *Cajas*, en las que me centraré aquí. Para producir la serie *Bolas*, Costantino manipula cadáveres animales carneados y rellenos con goma espuma. Las esculturas reproducen mediante la técnica del calco la cabeza, pezuñas y patas de animales despellejados y forzados a presión en moldes esféricos. El cuero animal es trabajado con silicona, resina y aluminio atomizado de modo que, como señala el crítico Marcelo Pacheco, el resto y la suciedad a menudo

asociada con estas materias orgánicas se transforma en sutiles piezas metálicas (1998). El procedimiento técnico que da origen a la serie *Cajas* es similar, ya que estas últimas toman forma a partir de calcos de animales nonatos prensados.



Nicola Constantino. *Ternerobolas*, 2000. Instalación de calcos de terneros en estancia Halcón Blanco, Entre Ríos, Argentina. Cortesía de la artista.



Nicola Constantino. *Cajas*, 2000. Instalación con cajas de madera y calcos de potrillos y terneros nonatos. Cortesía de la artista.

Las bolas y cajas de Costantino remiten a formas de violencia biopolítica que se abocan a la manipulación y (de)

formación de cuerpos otros –cuerpos concebidos como meros depositarios de deseos ajenos. En este sentido, las terneros insertas en la inmensidad del campo remiten al proceso económico y social de formación de la Nación y a la concomitante colonización del territorio y de sus cuerpos. La obra evoca violencias fundacionales asociadas al espacio del campo y la producción – violencias marcadas en términos no sólo de especie sino también de género, sexualidad, raza y clase – que dan forma e impulso al proyecto país. En este contexto, los cuerpos animales maniatados vuelven desde la muerte física y simbólica como silencioso testimonio de esa violencia fundante. Es importante señalar la centralidad de la muerte animal en la constitución misma de los imaginarios nacionales argentinos. Gabriel Giorgi retoma la tradición de la representación del matadero en la literatura argentina, cuyo gesto fundante lo realiza Esteban Echeverría en el siglo XIX (1838-40) para plantear que la cultura inscribió este espacio de saber biopolítico y lo volvió un lugar clave para pensar la relación entre animalidad y política en consonancia con dos modos de política: por un lado, “la política ‘arcaizante’, barbarizante y premoderna de la violencia soberana” que se exhibe por excelencia en el matadero, y por otro “las políticas ‘modernizadoras’ del capital en tanto “máquina o dispositivo biopolítico que enlaza los cuerpos – de los animales y de los trabajadores –

en torno a la producción de la carne como mercancía” y la consecuente instrumentalización de la capitalización de la vida y de la muerte (GIORGIO, 2014, p. 134). Ambos modos de (bio) política se encuentran latentes en estas obras de Costantino.

En Cajas, sin embargo, se suma aún otra dimensión biopolítica marcada en términos de género: una serie de configuraciones afectivas conectadas con el sacrificio y el duelo vinculan los destinos del animal y la dimensión reproductiva, materializada a través del trabajo con animales nonatos. Como señala Silvia Federici, la dimensión reproductiva es, junto con el trabajo doméstico, el otro gran pilar del capitalismo: “la disponibilidad de una fuerza de trabajo estable, bien disciplinada, es una condición esencial para la producción en cualquiera de los estadios del desarrollo capitalista” (FEDERICI, 2018, p. 27). La dimensión reproductiva es, por tanto, fundamental para el establecimiento de la nación, cuyos imaginarios fundacionales en torno a la fertilidad y prosperidad se asocian en el caso de Argentina tanto a la promesa de una población en expansión como a la producción agropecuaria.

En este sentido, es importante señalar que el paisaje rural argentino, en un período de profunda crisis y reconfiguración desde los años 90, se ha movido al ritmo de la hiperproducción de soja transgénica, que

creció hasta recientemente de manera desproporcionada y en desmedro de la rotación de cultivos, la tala de árboles e incluso la explotación ganadera. La percibida toxicidad del campo nacional se asocia en la actualidad a una serie de corporalidades y formas de vida híbrida y monstruosa que, originadas en la manipulación genética y las nuevas tecnologías de re/producción, indagan los bordes inter-especie y los crecientemente complejos modos de intervención del ser humano en el medio. El hacinamiento en los criaderos de pollos, las mutaciones genéticas, la medicalización y el engorde artificial de los animales en pos de la rentabilidad, la explotación indiscriminada del suelo y la toxicidad de los procesos de fumigación son algunas de las imágenes que estas obras de Costantino evocan. En esta línea, ecofeministas como Maria Mies y Ariel Salleh argumentan que el desdén general por las actividades reproductivas, junto con la idealización de la tecnología, el trabajo industrial y el dominio humano sobre la naturaleza, pueden ayudar a explicar el vínculo entre el descuido absoluto y el agotamiento al que han sido sometidos tanto los recursos naturales que sostienen la vida como el trabajo reproductivo y doméstico que han llevado a cabo las mujeres a lo largo de la historia moderna (FEDERICI, 2018). En el contexto de un país latinoamericano fuertemente patriarcal y con altas tasas de femicidios que, a la vez, consigna la producción y el consumo de carne animal como un

elemento fundamental del imaginario y la identidad nacional, la vinculación sensorial y estética de la materialidad animal y la función reproductiva, asociada convencionalmente a lo femenino, resulta sugerente en tanto vuelve tangible la pertenencia del animal y la mujer a una esfera marginal común pero simultánea y paradójicamente central en la conformación de la nación.

Los animales nonatos con los que

Costantino trabaja en *Cajas* se encuentran, como el fantasma que retorna, atascados en un espacio de transición, un plano intermedio entre la vida y la muerte. En un escenario marcado por la creciente intervención bio-tecnológica y la alarmante violencia ejercida sobre cuerpos femeninos y animales, es justamente su *in-betweenness* – esa posición de umbral entre dos mundos – lo que inaugura potenciales vías de escape ante la linealidad y el progreso compulsivo de la producción material y simbólica capitalista (en torno al consumo) y patriarcal (en torno a la reproducción y la maternidad). Fijados en formas tortuosas, los animales nonatos se nos presentan, cual espectros, como aquello que elude a la vez que se instala en una forma determinada. Si, como plantea Avery Gordon, “las apariciones reavivan espectros y alteran nuestra experiencia del tiempo, la forma en que distinguimos el pasado, el presente y el futuro” (2008, xvi), los animales

que obcecadamente retornan en estas obras lo hacen justamente desde la anacronía. Estos seres acceden, así, a temporalidades otras por fuera de la linealidad re/productiva capitalista que consigna tanto su vida como su muerte a la función de efímeros objetos de consumo y sostenimiento de la vida. En este sentido, las obras señalan y literalizan el modo en que el desarrollo vital de estos cuerpos animales resulta coartado a raíz del impulso productivo al tiempo que explora los tiempos y espacios que persisten por fuera de la lógica de dicho impulso.

Asimismo, las Cajas de Costantino

preservan la relación física y afectiva entre nonatos de distintas especies. Enlazados e indiferenciables, los cuerpos que habitan esa suerte de fosas comunes se trenzan en una intimidad incómoda, encarnando un destino y una afectividad compartidos. Estos restos híbridos conforman nuevas materialidades que, desde su inespecificidad inter-especie, parecen anticipar lúdicamente la expansión de la ingeniería genética y la transgénesis en el paisaje rural nacional. La regulación y normativización de la vida en pos de la cadena de consumo emergen, así, como elementos fundamentales en la configuración material, afectiva y simbólica de la violencia sistémica en el campo argentino. De manera amplia, las obras remiten a la precariedad inherente en la función del sostenimiento de la vida que, a través de la reproducción,

es ejercida tradicionalmente por las mujeres como parte del imaginario fundacional de la nación, asegurando la imprescindible expansión de la base de ciudadanos y trabajadores – entre ellos, los propios trabajadores del campo y el matadero. En esta coyuntura, la figuración de los cuerpos nonatos como obstinadamente paralizados en un estadio interrumpido de desarrollo puede leerse como una estrategia de resistencia que por un lado contrarresta la re/producción compulsiva de cuerpos animales y humanos precarizados en tanto objetos de disciplinamiento, explotación, placer y desecho, mientras que por otro reafirma y acrecienta, desde la paradójica lógica de preservación y sacralización de la obra de arte, su valor de mercado.

Estas piezas forman parte, así, de una búsqueda de otros modos de pensar y concebir los cuerpos, y las relaciones entre cuerpos, que hoy trazan los contornos de la producción material y cultural argentina. En el contexto de una coyuntura histórica que nos precipita aceleradamente hacia el terreno de lo posthumano, el trabajo de Costantino, podemos pensar, se aboca a la búsqueda de una estética de los restos – una estética capaz de problematizar los vínculos de las corporalidades y materialidades híbridas del campo argentino con la función histórica de la mujer en el sostenimiento de la vida para engendrar comunidades de seres

que no habitan en ninguna parte.
Seres que sugieren, más bien, nuevos territorios posibles en el cruce de lo animal, lo femenino y lo inerte. Restos que, constituidos en la intersección

de lo vivo y lo muerto, lo matérico y lo fantasmal, lo animal y lo humano, prefiguran las formas materiales, estéticas y temporales de los nuevos cuerpos de la Nación.

Sobre la autora: Doctora en Literatura Comparada por la Universidad de Texas en Austin. Actualmente es Directora del Magíster en Literatura Comparada e investigadora del Centro de Estudios Americanos (CEA) de la Universidad Adolfo Ibáñez en Santiago, Chile.

Referencias:

FEDERICI, Silvia. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

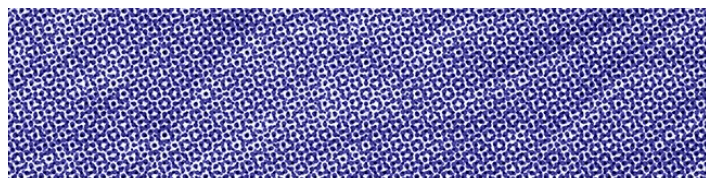
GIORGI, Gabriel. *Formas Comunes: Animalidad, Cultura, Biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

GORDON, Avery. *Ghostly matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

MERUANE, Lina. *Fruta podrida*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2007.

PACHECO, Marcelo. "Sobre chanchos y otros bichos". En: NICOLA Constantino. Buenos Aires: Galería Ruth Benzacar, 1998. Disponible en: http://cvaa.com.ar/02dossiers/costantino/04_anto_03a.php. Acceso en: 9 jul 2020.





OS CARTAZES FEMINISTAS COMO INSTRUMENTO POLÍTICO DURANTE A DITADURA BRASILEIRA: ORIGENS E DESDOBRAMENTOS

FEMINIST POSTERS AS A POLITICAL INSTRUMENT DURING THE BRAZILIAN DICTATORSHIP: ORIGINS AND DEVELOPMENTS

Resumo: Após 56 anos do golpe de 1964, ainda são necessárias análises sobre o comportamento dos cartazes de movimentos sociais brasileiros desse período. Centros de documentação concentram vasta gama de materiais de propaganda de resistência ao regime militar brasileiro, com claro destaque à produção de cartazes. Este artigo busca discutir a produção feminista como instrumento político durante a ditadura brasileira e seus desdobramentos no campo da arte e do design. Através da coleta de indícios que vão além do objeto cartaz, foi possível criar um percurso de como pode ter sido o processo de produção desses materiais, relacionando o contexto de produção técnica da época às questões sociais. Este movimento possibilitou interpretar como artistas estavam construindo seus repertórios visuais naquele momento.

Palavras-chave: Design gráfico; Cartazes brasileiros; Ditadura brasileira; Movimento feminista.

Abstract: After 56 years of the 1964 coup, analyzes on the behavior of the posters of Brazilian social movements of that period are still needed. Documentation centers concentrate a wide range of propaganda materials that resist the Brazilian military regime, with a clear emphasis on the production of posters. This article seeks to discuss feminist production as a political instrument during the Brazilian dictatorship and its developments in the field of art and design. Through the collection of evidence that goes beyond the poster object, it was possible to create a journey of how the production process of these materials may have been, relating the context of technical production at the time to social issues. This movement made it possible to interpret how artists were building their visual repertoires.

Keywords: Graphic design; Brazilian posters; Brazilian dictatorship; Feminist movement.

A proposta apresentada para esse seminário é um desdobramento da dissertação intitulada *Design gráfico e resistência: análise dos*

cartazes do movimento feminino pela anistia, realizada no Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi,

defendida em 2017 sob orientação da Prof.^a Dr.^a Mirtes Marins. A pesquisa se desenvolveu sob a perspectiva da demanda, ainda necessária, por análises sobre o comportamento visual e gráfico dos materiais elaborados pelos movimentos sociais brasileiros no período do regime militar. O estudo destes materiais permitiu fomentar outras óticas sobre o campo da história recente do Brasil, particularmente na localização e identificação de referências que contribuíram para a construção de repertórios visuais para os campos da arte, do design e da cultura do nosso país.

As universidades e fundações

partidárias concentram uma vasta gama de documentos de resistência ao regime militar brasileiro, com claro destaque à produção de cartazes. Universitários, trabalhadores sindicalizados, partidos políticos, artistas e manifestantes contrários ao golpe militar de 1964 demonstraram, por meio dos cartazes, suas insatisfações contra a ditadura vigente. Compuseram o *corpus* desta investigação os cartazes distribuídos entre os acervos do Arquivo Edgard Leuenroth da Unicamp, do Centro de Documentação e Informação Científica Professor Casemiro dos Reis Filho da PUC-SP, do Centro de Documentação e Memória da Unesp, além da Fundação Perseu Abramo, pertencente ao PT.

Por meio de uma triagem nos acervos supracitados, a pesquisa buscou

determinar as incidências temáticas, as frentes idealizadoras e/ou as características gráficas que pudessem ser definidas como marcantes do período abordado pela pesquisa. Após esse processo, constatou-se que a quantidade de materiais feministas era de importante relevância, não apenas no sentido de contribuir para os estudos visuais, mas principalmente para propor mudanças nas perspectivas históricas predominantes, que ainda mantêm uma narrativa masculina que ignora a importância da mulher nos registros e feitos de impacto social, político e cultural.

A história também mostra que a relação feminismo/cartaz é basilar: as feministas foram as pioneiras no uso de cartazes em manifestações, muito em função do fato de o protestantismo norte-americano incentivar a alfabetização das mulheres, desenvolvendo uma classe média de mulheres alfabetizadas que viriam a formar o primeiro núcleo do feminismo no EUA. A partir desse histórico, e observando a representação dos cartazes brasileiros, percebeu-se que a produção nacional dos cartazes do período da ditadura fez alusão contínua a esse discurso de força, liberdade e igualdade de direitos, assim como os cartazes sufragistas. É possível que esse histórico tenha sido acessado pelas autoras que produziram os cartazes feministas nacionais entre os anos de 1960 e 1970, uma vez que o movimento sufragista tem grande

quantidade de registros gráficos organizados desde os anos de 1940.

Além deste dado relacional entre os cartazes do movimento sufragista norte-americano e o movimento feminista brasileiro dos anos de 1960 e 1970, a pesquisa conseguiu elencar, a partir dos acervos, as frequências de aparições dos cartazes, sejam elas de artistas ou de instituições. Virginia Artigas, por exemplo, foi responsável pela produção dos cartazes do Ano Internacional da Mulher, exercendo influência no estilo gráfico dos cartazes feministas subsequentes; a designer Marta Pope, convidada pelos Correios a desenhar o selo comemorativo do Ano Internacional da Mulher, e a artista plástica Anna Bella Geiger, com destaque à obra *Burocracia*, também são exemplos que impactaram na construção do repertório visual da produção feminista da época. Foi possível, ainda, deparar-se com uma significativa quantidade de conteúdos sem assinatura, mas ligados diretamente às frentes feministas da classe trabalhadora – como, por exemplo, a produção de cartazes e cartilhas do Sindicato dos Metalúrgicos de SP.

O ano de 1975 marca o início da retomada pelo movimento pela anistia geral: o movimento feminista encontra, nesse contexto, espaço para inserção de suas pautas. Pode-se dizer que grande parte desses debates encontraram representações em terras

brasileiras, tal como Therezinha Zerbini. Em entrevista ao projeto *Resistir é preciso*, do Instituto Vladimir Herzog, Therezinha diz que se opunha à postura feminista dentro do comitê pois, para ela, a luta exercia pilares para paz nos quais não cabiam questionamentos feministas. A ideia inicial foi, então, criar um braço militante feminista dentro do MPFA levando pautas que ultrapassavam a ideia inicial de uma luta exclusiva pela anistia às pessoas perseguidas pelo regime de exceção.

Impulsionado pela pluralidade

cultural e por outros ambientes que também serviam como laboratório questionador, como a moda e as relações do espaço do corpo, o movimento feminista da década de 1970 se estruturou a partir do pensamento de Simone de Beauvoir. Originalmente publicado em 1949, *O Segundo Sexo* aborda como a condição feminina trabalha na constante desmistificação do imaginário comum em que a mulher se transforma em uma peça secundária da sociedade, exercendo funções como a administração do lar e a reprodução da espécie. Segundo Beauvoir (2009), as mulheres, autodenominadas feministas ou não, exerciam e exercem uma militância de resistência, quase próxima da instintiva, aos percalços impostos pela sociedade contemporânea.

Esse raciocínio, amplamente difundido

na época, torna possível afirmar que os questionamentos sobre a

hierarquia masculina fizeram com que mecanismos de resistência da mulher, para além da anistia geral, pudessem ser novamente colocados em pauta, já que a estrutura organizacional predominantemente masculina não atendia às reivindicações especificamente femininas. Criou-se, assim, a necessidade de fortalecimento de uma frente que, aliada a uma pauta de maior aderência, pudesse levantar questionamentos que ultrapassavam a anistia geral, mas que tinham igual urgência nesse período político brasileiro, ou seja, o movimento feminista pela anistia – que acaba por integrar-se à terceira onda do feminismo no mundo, capitaneada pelo impacto da publicação de Beauvoir.

Historicamente, do ponto de vista político e do design, foco dessa pesquisa, é fundamental destacar que a figura feminina já tinha sido retratada pela propaganda estatal soviética pós-revolução de 1917 como ligada à força e à luta revolucionária. A artista Llya Pavlovich Makarychev representou, em seus cartazes, a importância da mulher bolchevique na revolução soviética (CCBB, 2010).

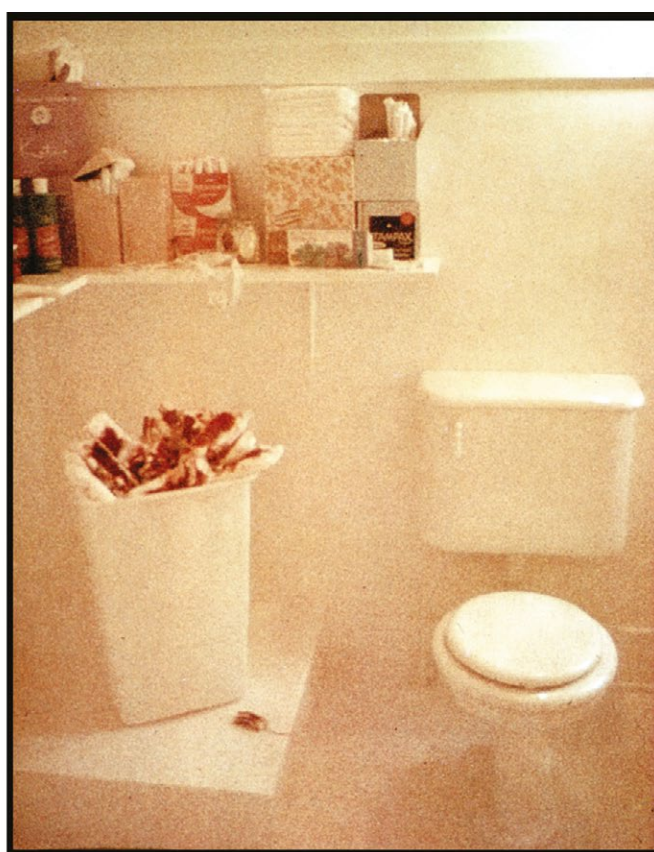
Já no ano de 1925, os questionamentos sobre a posição social da mulher eram publicizados em formato de cartaz. Sob o título de *Não fique ocupada na cozinha*, o cartaz que convocava a participação da mulher na vida política ilustrava o sentimento

de necessidade de pertencimento igualitário entre mulheres e homens fora dos estereótipos. No entanto, compreende-se que essa série foi produzida mais como uma propaganda para um público específico do que como parte do que hoje se denomina como feminismo. Obviamente, o cartaz contém os direcionamentos estéticos e ideológicos desse movimento, mas provavelmente ainda não se apresentava sob esse nome.

Outras ações históricas podem ser consideradas, mais aproximadas cronologicamente aos cartazes do movimento da anistia, servindo como referência para sua constituição. No ano de 1972, na Califórnia, sob curadoria das artistas plásticas Judy Chicago e Miriam Schapiro, encontram-se mais indícios de manifestações artísticas típicas de inquietações e questionamentos feministas direcionados diretamente ao ambiente das artes visuais – já sob a égide declarada do feminismo. Trata-se da instalação denominada *Womanhouse*, que teve seus primeiros passos idealizados no ano de 1971 por Paula Harper, historiadora de arte do Programa de Arte Feminista do Instituto de Artes da Califórnia. A ideia não foi criar uma linguagem tipicamente feminista, mas sim criar um ambiente criativo para as mulheres, onde elas poderiam expressar suas demandas.

Não se pode notar uma referência gráfica direta entre o cartaz brasileiro e as instalações presentes na *Womanhouse*; porém, o discurso feminista que questiona o espaço e a identidade da mulher na sociedade é encontrado nesta exposição. Na instalação *Womanhouse*, mais especificamente o trabalho de título *Menstruation Bathroom*, da artista plástica Judy Chicago, explora o

universo feminino estereotipado por meio de um banheiro extremamente limpo e de cor branca, com absorventes íntimos usados e visíveis em uma lixeira, revelando como a condição feminina de “menstruada” não raro se torna um obstáculo moral aos olhos da sociedade, que denomina como sujo, repugnante e oculto um evento biológico fundamental da vida humana.



Cartaz *Saia da sombra*, 1975 | Judy Chicago. *Menstruation Bathroom*, 1972. Fonte: Arquivo Edgar Leueroth; *Womanhouse*, ([201-], online).

Nesse mesmo sentido de difamar o corpo da mulher, resgata-se mais um indício componente do cartaz *Saia da sombra / diga conosco / liberdade*. Trata-se do anúncio publicitário da Lugolina, do início do século XX.

Como grande parte da propaganda do período, “era pitoresca a propaganda nas primeiras décadas do século XX. Ingênuos ou adjetivados, tratando o leitor com um formalíssimo ‘vós’, os reclames, como eram chamados,

ofereciam enorme variedade de mercadoria e serviços” (A REVISTA..., 2000, p. 204).

A Lugolina era uma espécie de medicamento milagroso criado pelo Dr. Eduardo França (A REVISTA, 2000), o qual prometia atender às mulheres desde seus problemas com rugas, passando pela interrupção de corrimentos íntimos femininos, chegando até a ser um eficiente produto para a “preservação íntima das senhoras”. Vê-se aqui uma exposição do universo feminino estereotipado, já que a Lugolina nada mais era do que nome mercadológico para uma loção glicoboroiodada – ou, em termos simples, o que hoje se chama de loção perfumada e desodorante.

Este tipo de ilustração publicitária foi comum até a segunda metade do século XX; o anúncio da Lugolina, por exemplo, foi publicado por mais de cinquenta anos, ainda que com algumas variações do original. A representação gráfica da ilustração sofreu metamorfoses, assim como as tipografias aplicadas; porém, o movimento labial fonético se manteve em todas as suas variações, tal como uma marca didática que passou por gerações de mulheres durante mais de cinquenta anos.

Artista plástica, ilustradora e gravurista, Anna Bella Geiger possivelmente apropriou-se, no sentido de experimentar artisticamente, da

representação inicial da Lugolina em uma série denominada *Burocracia*. A primeira aparição dessa série foi em uma ilustração feita em grafite e lápis de cor que data o ano de 1976 – ou seja, um ano após a aparição do cartaz *Saia da sombra / diga conosco / liberdade*. Porém, a construção visual da obra de Geiger envolve características muito mais próximas visualmente do original do início do século XX.

Sendo assim, pode-se acreditar que a série de obras intituladas *Burocracia* produzida por Geiger também estava ligada à representação iconográfica do anúncio publicitário da Lugolina. Logo, *Saia da sombra / diga conosco / liberdade* não faz uma menção gratuita ou apenas visual a esse anúncio publicitário: pode-se identificar uma crítica à representação estereotipada da figura feminina.



Anna Bella Geiger. *Burocracia*, 1976. Ilustração. Fonte: Artsy, ([201-], online).

A construção de mecanismos de combate por meio de cartazes foi parte fundamental da luta pela liberdade feminina (SACCHETTA, 2012), especialmente nos grupos contrários ao regime ditatorial. Investigar este material ajudou a compreender a participação das mulheres nas narrativas de resistência, especialmente como novas formas de investigação que podem contrariar o discurso histórico administrado pela visão masculina, elitista e branca.

Cabe ainda trazer à luz que, durante o desenvolvimento desta pesquisa, foi possível constatar a negligência com a

qual o trabalho de artistas mulheres é tratado pelas pesquisas históricas – e esta pesquisa pôde inferir os modos pelos quais tal negligência prejudica o avanço dos estudos das artes visuais e do design. Nesse sentido, este trabalho contribui para que a arte e o design estabeleçam sua posição para além de suporte técnico de construção de uma peça gráfica e se coloquem também como disciplina componente de toda construção social. Muito mais que uma pesquisa técnica visual que prioriza escolas e estruturas formais, buscou-se interpretar a arte e o design como ferramentas ativas na constituição do processo histórico e cultural.

Sobre o autor: Guilherme Godoy, designer e professor universitário, é Doutorando (bolsista CAPES) em Design pelo Programa de Pós-graduação em Design da Universidade Anhembi Morumbi, sob orientação da Prof^a. Dra. Mirtes Cristina Marins de Oliveira.

Referências:

A REVISTA no Brasil. São Paulo: Editora Abril, 2000.

ARTSY. *Anna Bella Geiger*, [201-]. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/anna-bella-geiger-burocracia>. Acesso em: 20 jun 2020.

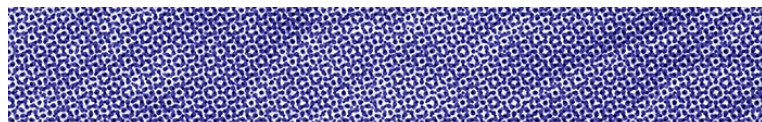
BEAUVOIR, Simone de. *O segundo Sexo*. São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 2009.

CCBB. Catálogo da exposição “Gráfica Utópica: Arte Gráfica Russa 1904-1942. 2001.

SACCHETTA, V. (org.). *Os cartazes desta história: memória gráfica da resistência à ditadura e da redemocratização*. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog e Escrituras Editora, 2012.

SAIA da sombra diga conosco liberdade. Movimento feminino pela anistia, [1975]. Disponível em: <https://www.ael.ifch.unicamp.br/>. Acesso em: 20 jun 2020.

WOMANHOUSE, [201-]. Disponível em: <https://mcchicago.org/Publications/Websites/West-By-Midwest/Research/Topics/Womanhouse>. . Acesso em: 20 jun 2020.



O CORPO É A FISSURA: REPRESENTAÇÕES DE VIOLÊNCIA NA OBRA DE ARTISTAS MULHERES DURANTE A DITADURA MILITAR NO BRASIL

THE BODY IS THE FRACTURE: REPRESENTATIONS OF VIOLENCE IN THE WORK OF BRAZILIAN WOMEN ARTISTS DURING THE MILITARY DICTATORSHIP

Resumo: Temas relacionados à violência estão presentes em fotografias e vídeos de artistas mulheres realizados durante a ditadura militar no Brasil. Nesses trabalhos, elas apontam as câmeras para si, tornando seus corpos objetos de pesquisa visual. Neste artigo, analiso essa produção considerando a repressão política como norteadora dessas poéticas, fundamentada por entrevistas inéditas com as artistas. Também os estudo por uma perspectiva de gênero, pelas semelhanças com a arte feminista internacional de segunda onda, e por considerar que o corpo como objeto artístico não é neutro. Demonstro, desta maneira, que numa leitura feminista desses trabalhos, faz-se indispensável pensar a especificidade do contexto político vivido pelas artistas.

Palavras-chave: Artistas mulheres; Ditadura militar; Corpo; Arte conceitual; Arte feminista.

Abstract: *Violence related themes are present in photographs and videos of women artists made during the military dictatorship in Brazil. In these works, they set the cameras to themselves, making their bodies the objects of visual research. In this article, I analyze this production considering the political repression as a ground for these poetics, based on first-hand interviews with the artists. I also approach these works by a gender perspective, by similarities to second-wave international feminist art and by considering the body as a never-neutral artistic object. I demonstrate, in such, that in a feminist reading of these works it is fundamental to think about the specificity of the political context experienced by the artists.*

Key-words: *Women artists; Military dictatorship; Body; Conceptual art; Feminist art.*

As fotografias e vídeos realizados por artistas mulheres durante a ditadura militar no Brasil (1964–1985) têm semelhanças em seus procedimentos e temáticas, os quais informam sobre esse contexto social, político e artístico. Neste artigo, analiso alguns

desses trabalhos das artistas: Regina Vater (1943), Anna Maria Maiolino (1942), Sonia Andrade (1935) e Lygia Pape (1927–2004). Nestes, as artistas apontaram as câmeras para si mesmas, produzindo imagens de seus corpos. As ações registradas têm em comum

gestos de violência ou indicam um corpo violentado.

Essas obras se alinham às práticas artísticas conceituais desse período da arte no Brasil, notáveis por suas características experimentais, multimídia e colaborativas. Relacionam-se, também, com os processos artísticos da arte feminista internacional.¹ Busco evidenciar uma relação entre artes visuais e feminismo própria ao contexto latino-americano, bem como destacar especificidades dessa produção dentro da categoria de arte conceitual.

A tortura como repressão política na ditadura militar no Brasil possui uma dimensão de gênero e manifestou agressões específicas às mulheres, que vão do menosprezo de suas capacidades políticas à violência física (RAGO, 2013). O autoritarismo de Estado dificultou o surgimento de um movimento feminista amplo e de caráter público.² As vidas das artistas analisadas nesta pesquisa são marcadas de maneira radical por essa experiência política: do exílio à prisão.³ Seus corpos, quando explorados como objeto de representação nessas imagens, apontam para questões da vida privada, mas também para uma coletividade. O corpo não é neutro: ele é generificado e carrega consigo sua trajetória.

O vídeo “Miedo” (1977), de Regina Vater, relaciona-se com o período

de opressão política das ditaduras instituídas na América Latina por golpes de Estado. Esse trabalho foi realizado no Centro de Artes y Comunicación (CAYC), em Buenos Aires, espaço conhecido pela dedicação à arte experimental, naquele momento coordenado por Jorge Glusberg (Argentina, 1932–2012). Em “Miedo”, Vater encena expressões de horror em imagens close up preto e branco, filmadas por Glusberg.

Esse trabalho foi realizado no retorno da artista à América Latina, após a sua residência artística nos Estados Unidos. Em entrevista, ela menciona o penoso regresso ao Brasil sob regime militar (VATER, 2017). No exílio, Vater executa esse projeto processual intitulado “Miedo”. Primeiro, a artista fez uma série de entrevistas com transeuntes da Praça San Martín, perguntando a eles: “O que é medo para você?” O contexto político era a queda da Presidenta Isabelita Perón (1931) pelo golpe de Estado (1976). O áudio das entrevistas serviu de trilha para o vídeo que Vater realizou em seguida, um “ensaio das faces do medo” (VATER, 2017), acima mencionado.

De acordo com Rago (2013, p.66), a importância em narrar o passado pessoal e coletivo, no contexto da ditadura militar, está em construir uma contra-história à discursividade oficial. As narrativas artísticas, através de suas imagens, expõem as circunstâncias daquele momento. “Miedo”, de Vater,

dialoga com essa memória contra-histórica, uma vez que a artista escolhe o seu próprio corpo como vetor do medo sob essa condição política. Imagens como essa trazem à tona uma elaboração simbólica que diverge, muitas vezes, das narrativas oficiais.



Sonia Andrade. *Sem título (gaiolas)*, 1974 – 1977. Vídeo
Cortesia da artista.

Outro vídeo que pode ser pensado como contra-histórico é o “Sem título” (gaiolas) (1974–1977), de Sonia Andrade. Numa ação para a câmera, Andrade está sentada ao redor de gaiolas, de diversos formatos. Primeiro, a artista retira os sapatos, para em seguida dar início ao procedimento de encaixar cada uma dessas gaiolas às extremidades de seu corpo. Começa pela cabeça, depois é a vez dos pés, seguidos pelas mãos. Com o corpo aprisionado, ela tenta com bastante dificuldade se levantar. Quando consegue equilíbrio, caminha desajeitadamente em direção à câmera.

O depoimento de Andrade sobre os seus vídeos dos anos 1970 demonstra uma motivação artística de reação à ditadura militar: “(...) eu não aguento essa conversa de “opressão feminina”.

Mas tudo bem. A opressão que a gente tinha era outra, né? Eram amigos presos, torturados, mortos, sabe? Era censura.” (ANDRADE, 2017). A artista manifesta incômodo ao perceber que, apesar de a situação política do Brasil não ser ignorada internacionalmente, alguns críticos olham para a sua produção somente pela perspectiva feminista.

Segundo Calirman (2013, p.49), os estudos sobre o uso da tortura em presos políticos mostram que o corpo é a principal mira de opressão em contextos totalitários. A tortura, na visão de Rago (2011, p.76), coisifica, objetifica, torna submissa a posição da pessoa violentada e tem como consequência mais profunda a sensação de perda de identidade. O corpo fica suscetível à constante vigilância, controle, ameaça, privação.

Apesar de o corpo ser o alvo de repressão, teorias revolucionárias dos grupos de resistência ao regime negavam o corpo e a subjetividade, conforme Rago (2013, p.94). Essas teorias ignoravam os sentidos, as emoções, os prazeres – questões consideradas pequeno-burguesas, e julgavam o mesmo sobre as lutas feministas. Os estudos sobre o corpo, sexualidade, subjetividade e feminismos se popularizaram somente a partir dos anos 1980.

No campo das artes visuais, a afirmação do corpo como “canal da mensagem e

motor da obra”, nas palavras de Morais (1970), inicia-se desde o final da década de 1950, com os primeiros *happenings*. Segundo Freitas (2013, p.274), era o discurso do corpo livre que unia toda a pluralidade das novas vanguardas. A fusão arte-vida, fundamental às poéticas contemporâneas, elegeu a alegoria do corpo como a sua metáfora mais importante.

O trabalho “É o que sobra” (1974), da série foto-poema-ação, de Anna Maria Maiolino (1942), demonstra a aproximação arte-vida, uma vez que as imagens relacionam-se com aquele momento político. As fotografias representam a artista manuseando uma tesoura grande e pontiaguda próxima ao seu rosto. Na primeira imagem, Maiolino faz a insinuação de cortar o nariz; na segunda, a língua; e, na terceira, a de perfurar os olhos, ao mesmo tempo em que simula cortar o nariz. As cenas em preto e branco exibem o rosto da artista em *close up*, fortemente iluminado, enquadramento similar ao usado por Vater em “Miedo”, e também na fotografia “Língua Apunhalada” (1968), de Lygia Pape.

Maiolino comenta em entrevista que o corpo feminino como objeto de desejo e fetichismo foi um tema das pesquisas artísticas nesse período. Para a artista, o uso de seu corpo não representa sua imagem individual, não tem uma intenção subjetiva, pois simboliza um corpo coletivo (MAIOLINO, 2017). Além da questão fetichista, Maiolino menciona o impacto do contexto político sobre o corpo:

Eu estou pensando a representação do meu corpo como um corpo coletivo. Porque na verdade estou falando do sofrimento de criação com a censura. Então não é só um corpo individual, meu, como artista (MAIOLINO, 2017).

A sugestão de decepar as partes do próprio corpo aponta para uma situação limite frente a essa situação de impotência, além de indicar a autocensura.

Quando Maiolino afirma seu corpo como um signo que representa o



Anna Maria Maiolino. *É o que sobra*, 1974. Fotografia. 152 x 37cm. Fonte: Longman (2018, online).

coletivo, a artista está discutindo a passagem da vida privada para a pública. Sendo crítica ao regime militar, a artista elabora a sua experiência pessoal em imagens que aludem a um contexto político e, portanto, compartilhado. Nos trabalhos em que as artistas se investigaram como objeto visual, nota-se essa ideia de que “o pessoal é político”, tal como nos discursos feministas daquele momento. No caso das fotografias e vídeos citados nesse artigo, todavia, o “pessoal” não se refere apenas às questões de gênero e da vida privada, pois implica também a subjetividade política das artistas.

“Língua Apunhalada”, de Lygia Pape, é uma imagem em preto e branco do rosto da artista, na qual vemos a sua língua para fora da boca, exibindo um corte transversal na mucosa, que sangra. O enquadramento é feito em primeiríssimo plano e nota-se certa renúncia à técnica pela falta de nitidez, provocada pelo foco desajustado, que enfatiza o sangue e, conseqüentemente, torna difusas as características do rosto. A sensorialidade é despertada por essa imagem: a língua sangrenta e lustrosa suscita ao mesmo tempo repulsa e fascínio. A placidez do olhar da artista desperta estranhamento: logo, nota-se que aquela ferida não é física, que simboliza outras camadas de opressão, pelo impedimento da expressão verbal.

A transposição do estado de revolta política para o âmbito da arte é característica dessa produção. Vater, com suas entrevistas relativas à sensação de medo, permitiu um debate sobre a opressão política que seria incorporado às suas “faces do medo” filmadas. Andrade, ao enclausurar o seu corpo, abordou o tema da privação de liberdade. Maiolino, e a sua ideia de corpo coletivo, aproxima-se de uma memória que deixa de ser individual para tornar-se emblemática do que ficou conhecido como “anos de chumbo”. Pape, em “Língua Apunhalada”, constrói um corpo que aponta para uma fisicalidade radical, e imagem plurissignificativa a partir do contexto de violência política e de gênero.

A esse respeito, é importante lembrar que essas fotografias e vídeos não foram as mídias de principal investigação dessas artistas, que se dedicaram também a outras pesquisas formais e temáticas. Mesmo as artistas que seguiram se dedicando ao vídeo, como Andrade, ou ao filme, como Pape, por exemplo, nem sempre seguiram o procedimento de colocarem-se frente às câmeras.

Minha dissertação de mestrado, “O corpo como questão: relações entre feminismos e arte contemporânea no Brasil” (2017), demonstrou que as artistas brasileiras não tinham intenções feministas em sua produção e, ainda, não simpatizam com essa

leitura teórica sobre as suas obras. Também não testemunham ter vivido um movimento feminista no país. Isso é confirmado pela característica multifacetada, espaçada e moderada das ações feministas no Brasil em contraste com o movimento feminista público e expressivo praticado nos Estados Unidos nos anos 1970, denominado “segunda onda”.

As linguagens, procedimentos, estética e radicalidade dessas artistas abordadas demonstram que suas produções poéticas não são herméticas: foram realizadas em um momento envolto pelas discussões acerca da condição social das mulheres, cada contexto com as suas pautas específicas. E também dialogam com a pesquisa visual conceitual e experimental desse período. Os trabalhos analisados trazem imagens que dizem respeito às circunstâncias da mulher no Brasil nos anos 1970 e são atravessados, principalmente, pela repressão política – conjuntura que precisa ser privilegiada numa análise

feminista das artes visuais na América Latina. O corpo não é neutro: ele tem gênero e é “made in Brazil.”⁴

¹ Na dissertação “O corpo como questão: relações entre feminismos e artes contemporânea no Brasil” (2017), realizo uma investigação sobre as influências do movimento feminista na produção de artistas brasileiras nos anos 1970. Os trabalhos com temáticas acerca da violência, e que referem-se à ditadura militar, são os que menos se aproximam do conteúdo feminista daquele momento. Todavia, guardam similaridade pelos processos artísticos e pela ideia de que as experiências do privado devem ser discutidas publicamente.

² No artigo “O corpo é a casa: a vida privada ressignificada na vida pública” (2018), analiso como o mote “o pessoal é político”, tônica do feminismo de segunda onda, está presente na produção de artistas no Brasil.

³ Residiram fora do Brasil durante a ditadura militar as artistas Regina Vater (de 1972 a 1976), Anna Maria Maiolino (de 1968 a 1972) e Sonia Andrade (que, a partir de 1978, passou a morar entre o Rio de Janeiro e Paris). Lygia Pape foi presa e torturada pelo DOI - CODI (Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna) em 1973.

⁴ A expressão “Made in Brazil” é usada numa referência ao vídeo “Marca Registrada”, da artista brasileira Letícia Parente (1930 - 1991).

Sobre a autora: Isadora Mattioli é mestre em história, teoria e crítica de arte pela UFRGS e graduada em artes visuais pela UFPR. É professora do CAMPUS I da UNESPAR e da Pós-graduação em História da Arte e Curadoria da PUC Paraná. Atua como curadora independente.

Referências:

ANDRADE, Sonia. Entrevista concedida a Isadora Mattioli. Rio de Janeiro, janeiro, 2017. [Entrevista transcrita na dissertação: O corpo como questão: relações entre feminismos e arte contemporânea no Brasil.]

CALIRMAN, Claudia. *Arte Brasileira na Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

FREITAS, Artur. *Arte de Guerrilha*. São Paulo: Edusp, 2013.

LONGMAN, Gabriela. Exposição 'Mulheres Radicais' transforma corpo feminino em sujeito, 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/exposicao-mulheres-radicais-transforma-corpo-feminino-em-sujeito.shtml>. Acesso em: 17 junho 2020.

MAIOLINO, Anna Maria. Entrevista concedida a Isadora Mattioli. Chamada de vídeo, março 2017. [Entrevista transcrita na dissertação: O corpo como questão: relações entre feminismos e arte contemporânea no Brasil.]

MATTIOLLI, Isadora. *O corpo como questão: relações entre feminismos e arte contemporânea no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

MATTIOLLI, Isadora. *O corpo é a casa: a vida privada ressignificada na esfera pública*. *Arte & Ensaios* (PPGAV - UFRJ). Rio de Janeiro, nº36, P.72-83, 2018.

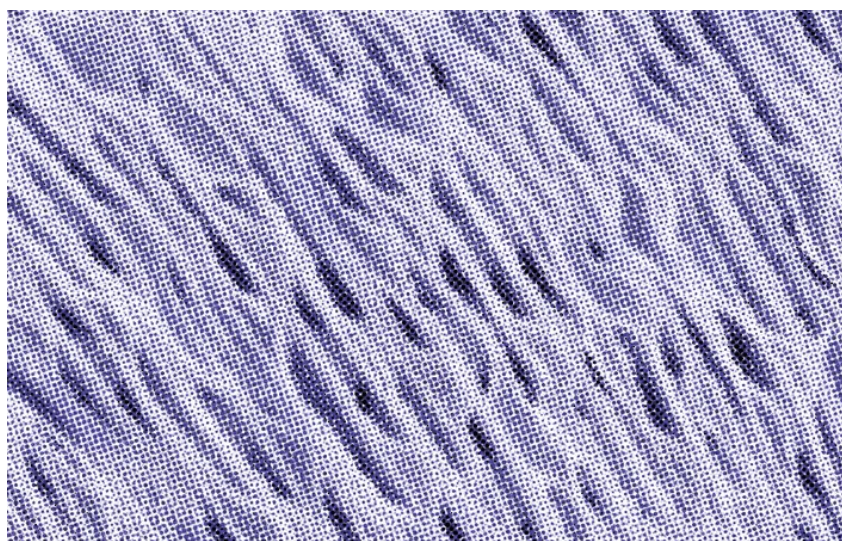
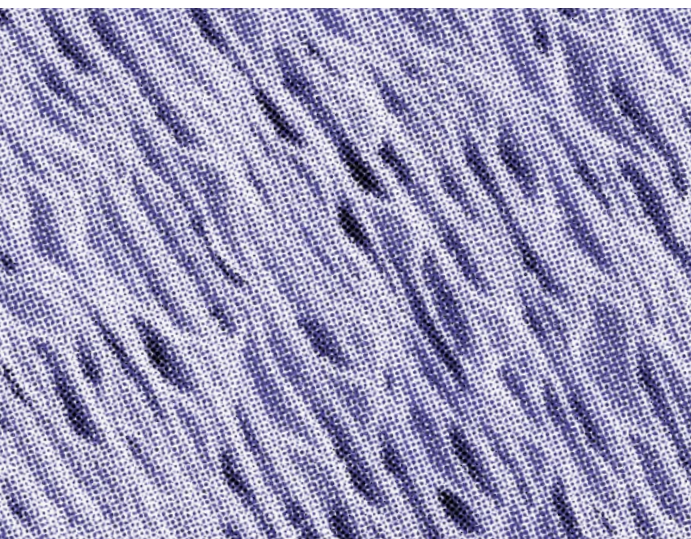
MATTAR, Denise. *Lygia Pape – Intrinsecamente Anarquista*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura, 2003.

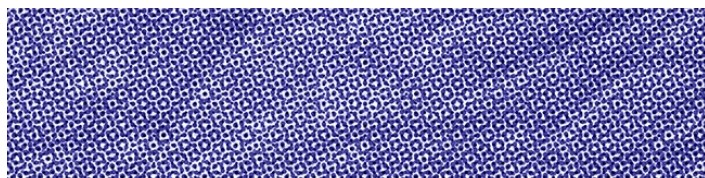
MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. *Revista de Cultura Vozes*, Rio de Janeiro, ano 64, v. 64, n. 1, p. 45-59, jan./fev. 1970.

RAGO, Margareth. *A aventura de contar-se – Feminismos, escritas de si e invenções da subjetividade*. Campinas: Editora UNICAMP, 2013.

TRIZOLI, Talita. *Trajetórias de Regina Vater: por uma crítica feminista da arte brasileira*. 2011. 288p. Dissertação de mestrado. Programa Interunidades de Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo.

VATER, Regina. Entrevista concedida a Isadora Mattioli. Rio de Janeiro, janeiro, 2017. [Entrevista transcrita na dissertação: O corpo como questão: relações entre feminismos e arte contemporânea no Brasil.]





LETÍCIA PARENTE: FEMINISMO EM CONTEXTO DA DITADURA BRASILEIRA

LETÍCIA PARENTE: FEMINISM IN THE CONTEXT OF BRAZILIAN DICTATORSHIP

Resumo: A obra de Letícia Parente (1930–1991) é marcada pelo protagonismo da vídeo-arte, mas caracteriza-se também por visão crítica, ativista, feminista, em diálogo com o contexto social e político brasileiro durante as décadas de 1970 e 1980. O artigo enfoca trabalhos específicos – *Preparação I* (1975) e *Tarefa I* (1982) – a partir de uma dupla dialogia. A primeira, localizando essas obras e outras da artista em contexto da ditadura brasileira. Outra, buscando conexões entre seu trabalho e a produção internacional hegemônica produzida por artistas homens vinculados a uma História da Arte consagrada, institucional e ocidental, mas também com outras de artistas – homens e mulheres – atentos à coisificação dos indivíduos no sistema capitalista.

Palavras-chave: Feminismo; Vídeo-arte; Leticia Parente.

Abstract: *Letícia Parente's work (1930-1991) is marked by its protagonism in videoart, but it is also characterized by a critical, activist, feminist vision in dialogue with the Brazilian social and political context during the 1970's and 1980's. This article focuses on specific works - Preparation I (1975); and Task I (1982) - in a double dialogue. The first, locating these works in the context of the Brazilian dictatorship. Another, looking for connections between her work and hegemonic international production by male artists linked to a consecrated, institutional and Western Art History, but also with the art of men and women - attentive to the reification of individuals in the capitalist system.*

Keywords: *Feminism; Videoart; Leticia Parente.*

A trajetória de Letícia Parente (1930–1991) é marcada por seu protagonismo na linguagem da vídeo-arte, mas é mais extensa e densa do que esse marco histórico. Parente produziu em várias linguagens, e seus trabalhos são caracterizados por uma visão artística crítica, ativista, feminista,

em forte diálogo com o contexto social e político ditatorial no qual o Brasil estava imerso durante as décadas de 1970 e 1980. Além disso, produziu trabalhos em xerox e arte postal, vídeo e videotexto, “cuja obsolescência de equipamentos e fragilidade material do resultado e, também, certo despreparo

na preservação desses procedimentos por parte de instituições brasileiras levou ao desaparecimento de seus registros” (PARENTE, 2014). Uma das pioneiras da vídeo-arte no Brasil, seus trabalhos nessa linguagem são elaborados no âmbito das relações com outros agentes com os quais compartilha esse pioneirismo, durante os anos de 1974 e 1982, e, também juntamente com eles, disseminará as experimentações realizadas: Sônia Andrade (1935), Fernando Cocchiarale (1951), Anna Bella Geiger (1933), Paulo Herkenhoff (1949), entre outros (PARENTE, 2014).

Segundo Mello (2007, p.2), é “o momento de rupturas e desmontagem de princípios totalizantes modernistas por meio de”, segundo a autora, uma “reconfiguração tropicalista”. É um instante de recuperação da operação antropofágica em novo contexto das relações culturais desiguais, em um ambiente no qual a força das mídias de massa reconfigura as diferentes dimensões da vida: lazer, educação, economia, comunicação, entre muitas outras, das mais pessoais às coletivas. Não apenas o nacional e internacional são justapostos e confrontados, mas evidenciam sua irreconciliabilidade, aquela que as diversas ondas antropofágicas, ao longo da história, puderam evidenciar.

Dois são os trabalhos específicos comentados no presente artigo – *Preparação I* (1975) e *Tarefa I* (1982)

– a partir de uma dupla dialogia. A primeira, localizando essas obras e outras da artista em contexto da ditadura brasileira, buscando revelar a precisão de seus posicionamentos artísticos em relação ao ambiente repressivo em seus elementos políticos e comportamentais. Outra, tentando estabelecer conexões entre seu trabalho e a produção internacional, aquela mais hegemônica e produzida por artistas homens vinculada a uma História da Arte consagrada, institucional e ocidental, mas também à arte – elaborada por homens e mulheres – atentos à coisificação dos indivíduos no sistema capitalista. Essa produção – crítica ao capitalismo – tem caráter ambíguo, já que nela a situação da mulher não é necessariamente apontada: algo que se configura a partir da intervenção feminista a partir dos anos 1970 e que recoloca o problema da coisificação em sintonia com militância e ativismo.

Preparação I é um vídeo de 3’28”¹ que aponta para a condição de circulação e interação que caracteriza a vida social, aquela na qual é necessário recobrir com uma espécie de filtro as ações de *ver* e o *falar*. Esses filtros não são mera cobertura com finalidade de interrupção dos fluxos – de imagens e falas – mas uma atribuição de nova superfície para esses lugares de escoamento. As imagens mostram a artista, frente a um espelho, vedando olhos e boca, aparentemente com esparadrapos ou fitas adesivas.

No momento seguinte, desenha representações dos olhos e da boca sobre essas coberturas, que passam a servir como máscaras. Ao longo de todo o tempo gravado, estão presentes os ruídos da rua: bate-estacas, sirenes, carros, buzinas. Por fim, depois de terminada a ação, a protagonista sai do recinto, aparentemente doméstico, um banheiro talvez, para outro lugar. Pode ter se retirado do local do extremamente íntimo que é o banheiro para outra camada dessa intimidade, ainda a casa. Ou pode ter ido para o lugar sempre evocado (no vídeo) da rua. Mas sai “preparada”, como o nome do trabalho indica. A obra pode ser lida em muitas camadas. É possível apontar para o trato da condição específica da mulher, que exigiria a maquiagem ou a representação de um “feminino” convencional para uma inserção no espaço público, a elaboração de uma persona que caracterizaria o gênero socialmente. Outra possibilidade é ainda voltada para a mesma necessidade de ocultamento, agora compreendida como urgência política, sendo o ano de 1975, o mesmo de elaboração do trabalho, emblemático no âmbito das prisões e torturas realizadas pela ditadura no Brasil, sendo a mais significativa delas a que resultou na morte do jornalista Vladimir Herzog (1937-1975) nas instalações do Destacamento de Operações de Informação – Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI), em São Paulo. É o momento de ápice de violência do regime e marco de seu declínio graças à luta por democracia.

Letícia Parente produz seus trabalhos

com forte vínculo com obras de artistas feministas do final dos anos 1960 e início da década de 1970.

O percurso globalizado de circulação da informação também torna recorrente o apontamento de debates e ações similares em diferentes pontos do ocidente, articulados aos contextos locais. Como exemplo, há os trabalhos das artistas participantes da exposição Womanhouse (1972), em Los Angeles, localizados em ambiente doméstico, burguês. Naquela exposição, a série de trabalhos exibia um amálgama entre ambiência doméstica e o corpo feminino submetido às normas sociais, elementos também presentes na produção de Parente. Há, ainda, Martha Rosler (1943), que não participou de Womanhouse, mas é autora da icônica performance em vídeo Semiotics of the Kitchen, também de 1975.

Tarefa I tem 1'57''² de duração e mostra

uma mulher branca que se deita sobre uma tábua de passar roupa.

Uma outra, preta e vestida com algo aproximado dos uniformes típicos de funcionárias domésticas, passa a realizar seu trabalho: passar a roupa no corpo daquela que está deitada.

O corpo aqui é claramente um objeto, um manequim de carne. André Parente (2014) aponta para a dialogia desse trabalho com a obra de Édouard Manet (1832-1883), Olympia (1863). Sem dúvida, os elos são densos. Olympia de Manet oferecia ao visitante da obra no Salão de 1865, em Paris, quando foi

exibida, uma atrevida demonstração da nova mulher em contexto da Paris reformada de Haussmann, aquela que usava seu corpo como bem entendesse no ambiente do capitalismo, como mercadoria. No trabalho de Parente, ambas as retratadas não mostram os rostos, impedindo a identificação, mas fica muito evidente o papel de protagonista da mulher que passa o corpo: depende dela a caracterização social – de gênero e classe – da mulher branca que está deitada.

Questão que finaliza a proposta, mas não desimportante, pelo contrário, é a da inserção da artista no contexto do circuito artístico dos anos 1970 a partir de uma produção fora do estabelecido e ativa em novas linguagens, algumas que até os dias de hoje são pouco incorporadas em coleções de museus ou particulares. Tendo iniciado sua

formação artística tardiamente e com uma carreira acadêmica sólida em outro campo, o científico, Parente pôde exercitar de forma mais radical suas experimentações nessas novas linguagens. Mas, como muitos dos artistas que produziram a partir da pauta contracultural, desviar da condição mercantil do trabalho era uma premissa importante, e esse eixo – o da obra que recusa a mercadoria – vai dificultar sua inserção posterior pelo circuito, que, no contexto do capital, transforma conhecimento e crítica também em mercadoria.

¹ O vídeo pode ser visualizado em <https://www.youtube.com/watch?v=KLX9mfuFh8k>.

² O vídeo pode ser visualizado em <https://www.youtube.com/watch?v=Vu82m8hXGrg>.

Sobre a autora: É crítica, curadora, pesquisadora e docente no PPG-Design da Universidade Anhembi Morumbi (SP). Pesquisadora Colaboradora na Faculdade de Educação - USP e professora convidada no curso de Arte, Crítica e curadoria da PUC-SP.

Referências:

MELLO, Christine. *Vídeo no Brasil: experiências dos anos 1970 e 1980. Anais V Congresso Nacional de História da Mídia*. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/outros/hmidia2007/resumos/R0174-1.pdf>. Acesso em: 15 jun 2020.

PARENTE, André. "ALÔ, É A LETÍCIA?". In: *Revista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014. Disponível em: <https://performatus.com.br/estudos/leticia-parente/>. Acesso em: 15 jun 2020.

Organização do seminário internacional

Fundação Bienal do Mercosul – Bienal 12 Porto Alegre

Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS

Curso de Artes Visuais, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, UERGS

Center for Latin American Visual Studies, The University of Texas at Austin, CLAVIS / UT

Realização

Fundação Bienal do Mercosul

Comissão do seminário

Andrea Giunta, Curadora geral Bienal 12, Universidad de Buenos Aires

Dorota Biczal, Curadora Adjunta Bienal 12, University of Houston

Fabiana Lopes, Curadora Adjunta Bienal 12, New York University

Igor Simoes, Curador Pedagógico Bienal 12, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

Daniela Kern, Vice-diretora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Carmen Lucía Capra, Professora adjunta, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul

George Flaherty, Diretor, Center for Latin American Visual Studies, University of Texas at Austin

Adele Nelson, Director associado, Center for Latin American Visual Studies, University of Texas at Austin

Direção de produção executiva:

Carina Dias

Coordenação editorial:

Carolina Bouvie Grippa

Produção prévia do seminário:

Isabella Mendonça, Laís Werneck e Nelson Azevedo

Design gráfico e editoração:

Néktar Design

ISBN: 978-65-992728-0-6

BIENAL12

PATROCÍNIO:



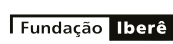
CO-PATROCÍNIO:



APOIO:



APOIO INSTITUCIONAL:



REALIZAÇÃO:



FINANCIAMENTO:



GOVERNO DO ESTADO
RIO GRANDE DO SUL
SECRETARIA DA CULTURA

REALIZAÇÃO:

SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DA
TURISMO

