LUANA SATURNINO TVARDOVSKAS

DRAMATIZAÇÃO DOS CORPOS

Arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina

Profa. Dra. Fátima Regina Rodrigues Évora
Coordenadora da Comissão de
Pós-Graduação / IFCH / UNICAMP
Matrícula: 174947

Errata: Onde se lê "DRAMATIZAÇÃO DOS CORPOS Arte..."
Leia-se "DRAMATIZAÇÃO DOS CORPOS: Arte..."

CAMPINAS
2013

Universidade Estadual de Campinas

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

LUANA SATURNINO TVARDOVSKAS

DRAMATIZAÇÃO DOS CORPOS

Arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina

Orientador: Profa. Dra. Luzia Margareth Rago

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutora em História, na área de concentração História Cultural.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA LUANA SATURNINO TVARDOVSKAS E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. LUZIA MARGARETH RAGO.

CPG, 03 / 06 / 2013

CAMPINAS
2013

Profa. Dra. Fátima Regina Rodrigues Évora
Coordenadora da Comissão de
Pós-Graduação / IFCH / UNICAMP
Matrícula 174947

Errata: Onde se lê "DRAMATIZAÇÃO DOS CORPOS Arte..."
Leia-se "DRAMATIZAÇÃO DOS CORPOS: Arte..."

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU – CRB8/3387 – BIBLIOTECA DO IFCH
UNICAMP

T899d

Tvardovskas, Luana Saturnino, 1983-
Dramatização dos corpos: arte contemporânea de mulheres no Brasil e Argentina / Luana Saturnino Tvardovskas. - - Campinas, SP : [s. n.], 2013.

Orientador: Luzia Margareth Rago.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Arte – História. 2. Mulheres artistas – Brasil – Séc.XX. 3. Mulheres artistas – Argentina – Séc. XX. 4. Crítica de arte feminista. I. Rago, Luiza Margareth, 1948- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

Informação para Biblioteca Digital

Título em Inglês: Dramatizing the bodies: contemporary women artists in Brazil and Argentine
Palavras-chave em inglês:
Art – History
Women – Artists – Brazil – 20th century
Women – Artists – Argentine – 20th century
Feminist art criticism
Área de concentração: História Cultural
Titulação: Doutora em História
Banca examinadora:
Luzia Margareth Rago [Orientador]
Ana Paula Cavalcanti Simioni
José Alves de Freitas Neto
María Laura Rosa
Norma Abreu Telles
Data da defesa: 03-06-2013
Programa de Pós-Graduação: História

LUANA SATURNINO TVARDOVSKAS

DRAMATIZAÇÃO DOS CORPOS

Arte contemporânea de mulheres no Brasil e na Argentina

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Doutora em História, na área de concentração História Cultural.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA LUANA SATURNINO TVARDOVSKAS, ORIENTADA PELA PROFA. DRA. LUZIA MARGARETH RAGO E APROVADA PELA COMISSÃO JULGADORA EM 03/06/2013.

CPG, 03 /06 /2013.

BANCA

Profa. Dra. Luzia Margareth Rago (orientadora)

Profª. Drª. Ana Paula Cavalcanti Simioni (USP)

Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto (UNICAMP)

Profª. Drª. María Laura Rosa (Universidad de Buenos Aires – UBA)

Profª. Drª. Norma Abreu Telles (PUC – SP)

Suplentes:

Profª. Drª. Carmen Lucia Soares (UNICAMP)

Profª. Drª. Marilda Aparecida Ionta (UFV)

Profª. Drª. Tania Navarro-Swain (UNB)

Profa. Dra. Fátima Regina Rodrigues Évora
Coordenadora da Comissão de
Pós-Graduação IFCH / UNICAMP
Matrícula 174947

CAMPINAS
2013

20131257

Errata: Onde se lê "DRAMATIZAÇÃO DOS CORPOS Arte..."
Leia-se "DRAMATIZAÇÃO DOS CORPOS: Arte..."

Para minha irmã, com amor.

(...) trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira,

ou de tentar fazê-lo num combate incerto.

Deleuze e Guattari

AGRADECIMENTOS

Ao longo de pouco mais de quatro anos, muitas pessoas especiais e generosas permitiram e incentivaram a construção dessa pesquisa. Gostaria de tomar algumas linhas para lembrá-las, ainda que esse gesto seja simples e pequeno perante o quanto recebi das mesmas.

Agradeço à Profa. Dra. Margareth Rago pelo apoio e amizade contínuos e intensos, sem os quais essa tese não teria sido possível. Seu compromisso e ética com a escrita da História seguem inspirando a mim e a muitos outros que anseiam por modos libertários de viver e de criar. Esse trabalho é também resultado de nossos diálogos e trocas intelectuais e afetivas há mais de 10 anos, pelos quais sou imensamente grata.

Também agradeço de modo especial à Profa. Dra. Leonor Arfuch, que me recebeu e orientou com grande atenção e disponibilidade durante minha estadia na cidade de Buenos Aires, assim como ao seu grupo de pesquisadores – ligados ao *Instituto Gino Germani* (UBA) – que me incitaram a pensar em diferentes aspectos dessa pesquisa na Argentina.

Agradeço às artistas diretamente abordadas nessa investigação: Ana Miguel, Cristina Salgado e Rosana Paulino e, na Argentina, Claudia Contreras, Nicola Costantino e Silvia Gai, que me abriram sua arte, seus arquivos e, sobretudo, suas experiências para que esse trabalho fosse realizado. Meu profundo respeito e admiração por suas histórias e pelo valor em escolher uma vida artista. Também expresso meu agradecimento a Ralph Gehre, Mirta Kupferminc e Kela Podestá, artistas que apoiaram em diferentes descobertas sobre a arte contemporânea de mulheres.

A Ana Carolina Murgel, Priscila Vieira, Célia Orlato Selem, Rosamaria Giatti Carneiro, Susel Oliveira da Rosa, Júlia Oliveira, Maurício Pelegrini e Gabriela Laurentiis que acompanharam de perto e com inúmeras sugestões sobre esse trabalho, dialogando em sua construção, sempre com afeto e entusiasmo. Aos colegas da UNICAMP, principalmente aos pesquisadores da Linha de Pesquisa "Gênero, Subjetividades e Cultura Material", pela interlocução e trocas. Também aos discentes que partilharam o semestre de reflexão na disciplina que ministrei no IFCH, "Arte e Feminismos", em 2011.

Aos amigos e amigas ainda que não diretamente ligados ao projeto, discutiram-no e incentivaram-me de diferentes formas, como Lincon Guassi, Nice Triervailer, Paula Fernandez Maestre e Gérman Beines – por meio de vocês, agradeço a todos meus amigos queridos, brasileiros e argentinos, que não possa aqui nomear. A Breno Juz, pelo apoio incondicional – na vida e na universidade, em revisões cuidadosas, com críticas e sugestões que contribuíram enormemente para a

construção dessa tese; pela sua amizade e amor, que me incentivaram a dar o melhor de mim nesse processo.

Às professoras Carmen Soares, Suely Rolnik e Tania Navarro-Swain e aos professores Edson Passetti e Pedro Paulo Funari, presenças constantes em minha trajetória acadêmica, sendo Funari, inclusive, orientador desse trabalho durante os meses de estadia de Margareth Rago na *Columbia University*. Pela leitura rica e cuidadosa do texto de qualificação, às professoras Norma Telles e Ligia Eluf. Principalmente, agradeço aos docentes que compuseram a banca dessa pesquisa, sendo valiosos interlocutores presentes e futuros.

Na Argentina, um agradecimento especial à Profa. Dra. María Laura Rosa e seu esposo Prof. Dr. Mariano Rodríguez que me apoiaram com afeto e amizade para o aprofundamento dessa investigação, acolhendo-me e compartilhando histórias, arquivos e ideias. À nova amiga Georgina Gluzman, à Profa. Dra. Dora Barrancos e às pesquisadoras do *Instituto de Estudios Interdisciplinarios de Género* da UBA, que foram imprescindíveis para o enriquecimento da pesquisa.

À família, em especial a minha mãe Helena Saturnino, a meu pai Laerte Tvardovskas e a minha irmã Lilian Tvardovskas, pelo incentivo amoroso, pela paciência, cumplicidade e amizade – amor sem palavras.

Aos funcionários do Instituto Itaú Cultural, do MAC-USP e da biblioteca ECA-USP. Aos funcionários da UNICAMP que no cotidiano apoiaram-me de inúmeras maneiras. Aos professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em História do IFCH da UNICAMP e da *Universidad de Buenos Aires*, em particular a Ana Longoni e Fernando Davis. À FAPESP, que me forneceu os recursos financeiros e logísticos para a realização dessa pesquisa.

Resumo

Esta tese aborda a poética visual de artistas brasileiras e argentinas, cujas obras de arte empreendem um discurso crítico à violência material e simbólica de gênero, por meio de imagens do corpo. São focalizadas, a partir de uma perspectiva feminista, as artistas contemporâneas brasileiras Ana Miguel, Rosana Paulino e Cristina Salgado, e também as argentinas Silvia Gai, Claudia Contreras e Nicola Costantino que se utilizam de transfigurações, dramatizações e manipulações sobre imagens corporais como manobras transgressivas e de resistência. O trabalho será norteado teórica e metodologicamente pelos estudos feministas e pelo "pensamento da diferença", sobretudo por Michel Foucault e Gilles Deleuze.

Palavras-chave:

História da arte, feminismo, crítica cultural, mulheres artistas contemporâneas, Brasil e Argentina.

Abstract

This research approaches the visual poetics of Brazilian and Argentinian artists whose artworks undertake a critical discourse of violence of gender (material and symbolic) through images of the body. From a feminist perspective, we focus on the Brazilian contemporary artists Ana Miguel, Rosana Paulino and Cristina Salgado and also the Argentinian Silvia Gai, Claudia Contreras and Nicola Costantino. Their work deals with transfigurations, dramatizations and manipulations on body's images as transgressive maneuvers of resistance. The methodology of this work will be guided by the Feminist studies and by the Difference theory, especially by Michel Foucault and Gilles Deleuze.

Keywords:

Art history, feminism, cultural critic, contemporary women artists, Brazil and Argentine.

Sumário

Introdução

Subjetividade e ética na prática artística de mulheres 03

Capítulo 1 - UM MUSEU FEMINISTA IMAGINÁRIO: Histórias da arte e feminismos, diálogos possíveis 11

1.0 A arte como prática da liberdade 13

1.1 Teoria e crítica feminista nas artes visuais 23

1.2 Arte e feminismo numa perspectiva latino-americana 32

Parte I

Capítulo 2 – DE OUSADIAS DISCRETAS E MANOBRAS RADICAIS: mulheres artistas no Brasil 43

2.1 "Quase": a problemática do gênero nas artes visuais brasileiras 62

Capítulo 3 – POTÊNCIA DESCONSTRUTIVA: Rosana Paulino, Ana Miguel e Cristina Salgado 73

3.0 Autobiografia nas artes visuais: feminismos e reconfigurações da intimidade 75

3.1 ROSANA PAULINO 83

3.2 ANA MIGUEL 115

3.3 CRISTINA SALGADO 151

Parte II

Capítulo 4 – CUERPOS AFLICTOS: Arte e gênero na Argentina Contemporânea 187

4.1 "Arte rosa", "arte light*", "arte gay": preconceitos de gênero na crítica e história da arte argentinas* 205

Capítulo 5 - MEMÓRIAS INSATISFEITAS: Silvia Gai, Claudia Contreras e Nicola Costantino 213

5.0 Criação artística perante um passado não cicatrizado 215

5.1 SILVIA GAI 225

5.2 CLAUDIA CONTRERAS 255

5.3 NICOLA COSTANTINO 287

Conclusão

Entre história, fabulação e futuros imprevisíveis 327

Bibliografia 333

Fontes 345

INTRODUÇÃO

Subjetividade e ética na prática artística de mulheres

Às vezes, é preciso que se passem muitos anos para que o que aconteceu, por exemplo, a nova onda do feminismo ao redor de 1968, possa produzir verdadeiramente os novos termos necessários para que ele seja entendido, para que o acontecimento torne-se legível para nós em formas que se encaixem com a ruptura, a novidade e a criatividade que o acontecimento aportou à cultura. A retrospectiva, portanto, não consiste em narrar uma história já conhecida que resulta familiar. O momento de lançar os olhos para trás, com todos os dados do que ocorreu em suas complexas interações e transformações, é o momento de estar finalmente abertos a aprender sobre essa novidade radical. Pode ser o momento em que o que ocorreu na história comece a adquirir sentido para um presente que, após a mudança gerada por dita releitura do passado recente, gere em si mesmo sua própria história posterior, quando outra geração assuma suas potencialidades e ative seu legado em direção a um futuro desconhecido.

Griselda Pollock, 2008.

São muitas as artistas hoje ao redor do mundo que se utilizam de diferentes mídias, das artes visuais, do teatro, da música, do cinema ou da literatura para discutir a constituição de subjetividades femininas, renovando o imaginário social e desconstruindo estereótipos e crenças culturais sobre as mulheres. A arte se compõe, assim, como um dos lugares do social em que são geradas múltiplas resistências e onde se tensionam complexamente os enunciados normativos. Essa investigação propõe discutir as novas formas de crítica cultural feminista presentes em imagens artísticas produzidas por mulheres, assim como suas implicações éticas e políticas na atualidade. No intercurso com a arte, pensadoras como Griselda Pollock perguntam sobre a possibilidade de um futuro do pensamento que seja efetivamente nutrido pelas transformações advindas dos feminismos – por essa "novidade radical" que relampeja em nossos cotidianos. Se agora as mulheres atuam em amplos espaços sociais, políticos e econômicos, ainda se faz necessário elaborar os efeitos dessa presença para a construção de uma cultura verdadeiramente filógina, isto é, amiga das mulheres.[1]

Para colaborar com a construção de uma compreensão mais precisa e aprofundada desses vários impulsos artísticos e culturais, essa tese debruça-se sobre a análise das imagens dramatizadas do corpo na produção de artistas visuais contemporâneas do Cone Sul, sobretudo das brasileiras Ana Miguel (Niterói, RJ, 1962), Cristina Salgado (Rio de Janeiro, RJ, 1957) e Rosana Paulino (São Paulo, SP,

[1] Margareth Rago propõe pensarmos na construção de uma cultura filógina, que aceite positivamente as práticas feministas em sua constituição: "Estas constatações têm-me levado a tentar entender por que à entrada maciça das mulheres na esfera pública, sobretudo nos últimos 30 anos, à decorrente 'feminização da cultura', isto é, à incorporação crescente de valores, idéias, formas, concepções especificamente femininas pelo mundo masculino, não correspondeu uma crescente valorização do feminismo, tanto quanto uma incisiva adesão a ele, seja se o considerarmos como um conjunto de idéias que reivindicam os direitos da mulher, seja se nos referirmos às práticas e lutas que eclodiram e têm eclodido na sociedade. (...). Obs. FILOGINIA, do grego philos, amigo + gyne, mulher - amor às mulheres – antônimo MISOGINIA, aversão às mulheres." RAGO, Margareth. "Feminizar é preciso: por uma cultura filógina". *São Paulo em perspectiva*, São Paulo, v.15, n.3, p.58-66, jul/set. 2001.

1967), e das argentinas Claudia Contreras (Buenos Aires, 1956), Nicola Costantino (Rosário, 1964) e Silvia Gai (Buenos Aires, 1959). Centrando-me nos anos de 1980 a 1990, período de saída de violentos regimes ditatoriais em países latino-americanos, e estendendo a análise até a atualidade, suas produções são estudadas numa articulação da história da arte com o pensamento feminista contemporâneo.

Enquanto parte de um processo de transformação cultural vivenciado ao longo do século XX em diferentes regiões do mundo, em que as identidades sexuais são questionadas, os espaços do poder político são abalados e as vozes de culturas marginalizadas sublevam-se, essas poéticas visuais destacam-se por suas críticas à violência material e simbólica de gênero e pelos novos modos de constituição das subjetividades que anunciam. Desenham-se, assim, outras configurações de pensamento e de linguagem por meio da arte com proposições feministas: fundamentados em registros do corporal, da autobiografia e da memória, artistas contemporâneas desconstroem as composições metafísicas e essencialistas que buscam delimitar o que é "uma mulher", expondo suas autoexpressões em chaves múltiplas e nômades.[2] Esse campo de estudos está teoricamente relacionado ao pós-estruturalismo e às teorias da diferença, em que a sexualidade é tomada em suas construções discursivas e políticas, como espaço da confluência de saberes e poderes historicamente definidos.[3]

Outra das afinidades dessa pesquisa refere-se à elaboração de novos espaços e usos da arte em nosso tempo. Inspirada e indagada pelos estudos de Michel Foucault e Gilles Deleuze, há aqui uma preocupação iminente em me deixar sensibilizar pelas poéticas visuais, e esse também é o convite oferecido ao leitor: que possa transitar pelas intensidades dessas imagens, deixando-se afetar por aquelas que lhe convierem, com as quais possa compor novas forças. Deleuze e Guattari abordam a arte como uma complexa zona de sensações que atua nos corpos por meio de procedimentos variados como a cor, as vibrações, o recuo ou o enlace de sensações na imaginação.[4] Trata-se de um olhar para as imagens artísticas que as compreende como conceitos e, efetivamente, como produtoras de *afectos* e *perceptos*: "o artista acrescenta sempre novas variedades ao mundo".[5] Apreendem a arte como um espaço de resistência por meio do devir, do tornar-se outro (ainda que o mesmo) e da alteridade profunda da qual ela é capaz. É um acontecimento virtual, no sentido de não buscar o ratificar o *mesmo* – o rei, o pai, o partido, a linguagem autorizada do social –, mas por ser espaço da "heterogeneidade compreendida numa forma absoluta".[6]

---

[2] RICHARD, Nelly. *Masculine/Feminine: Practices of difference(s).*Durham/London: Duke University Press, 2004, p. 26.

[3] Cf. FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. 14ª ed., Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001 e BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade.* São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

[4] DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia*? [2ªed.] Rio de Janeiro: Editora 34, 1997b, p. 218-219.

[5] Idem, Ibidem, p. 227. Para Deleuze, uma obra de arte é um composto de sensações, formado por um conjunto de afectos e perceptos: "Os conceitos são inseparáveis dos afectos, ou seja, dos efeitos potentes que têm sobre nossa vida, e dos perceptos, ou seja, de novas maneiras de ver ou de perceber que eles nos inspiram". DELEUZE, Gilles. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*. [Org. David Lapoujade]. Paris: Minuit, 2003, p. 218-220. Ou ainda: "O estilo em filosofia tende para estes três pólos: o conceito ou novas maneiras de pensar, o percepto ou novas maneiras de ver e ouvir, o afecto ou novas maneiras de sentir". Idem. *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 1992, p. 203.

[6] DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Op. cit., p. 229.

Também o pensamento de Foucault potencializou inúmeras problemáticas ao feminismo contemporâneo, desde um questionamento sobre o poder em chaves mais complexas até o detalhamento dos modos de sujeição e, a contrapelo, da constituição de práticas de liberdade.[7] Sobretudo seus textos tardios refletiram sobre a pertinência de uma ética do eu na atualidade, incitando-nos a perguntar pelos modos de subjetivação que queremos promover culturalmente. Em outras palavras, o diálogo com seu pensamento resultou em uma melhor elaboração de conceitos para compreendermos como poderíamos nos constituir de modo inteiramente diferente, como de fato muitas gerações de mulheres anteriores à minha já vinham fazendo: desculpabilizadas por seus desejos e corpos, escolhendo conscientemente seus nomes e representações culturais, adentrando mais livremente em profissões, tarefas e lugares sociais, enfim, elas reescreveram seus próprios caminhos. Margareth Rago, traçando os elementos de aproximação entre os escritos de Foucault e as produções feministas contemporâneas, esclarece que

> (...) para além da profunda crítica ao sujeito, destacando-se as formas de sujeição de que fala Foucault, especialmente ao trabalhar a noção de "corpos dóceis" produzidos pelas disciplinas no mundo urbano-industrial, sua busca por outros modos históricos de constituição de si – as estéticas da existência do mundo greco-romano -, suscitou inúmeras perguntas pelas novas possibilidades de construção da subjetividade feminina, ou mesmo das identidades de gênero.[8]

A produção artística aqui estudada empenha-se nessa transformação das experiências e das relações subjetivas, na medida em que questiona os enunciados sociais que mantêm as mulheres no espaço da restrição, da violência e da inferioridade cultural. Está em jogo também uma outra relação com a verdade, em termos de confrontar o poder que nos assujeita com a insistente possibilidade de nos reinventarmos. Nessa perspectiva, Elizabeth Grosz, no intercurso com o pensamento pós-estruturalista francês, indica como a questão da subjetividade na produção artística relaciona-se fortemente com análises políticas. Na medida em que a própria noção de subjetividade é problematizada, o artista e o autor passam a ser tomados como construções constantes, tanto criadores quanto resultados de redes de sentido que os atravessam: "a text or artwork does not so much reflect or express a subject, a subject who is supposed to pre-exist it, as actively *create* forms of subjectivity through processes of corporeal inscription".[9]

---

[7] Foucault, em seus textos tardios, buscou na Antiguidade Clássica uma tradição de intensificação das relações consigo por meio das chamadas "técnicas de si", como a escrita de si, a alimentação, a meditação ou as relações de amizade e amor. Esses modos de subjetivação visavam à criação de uma existência bela, por meio de um bom governo de si, do cuidado consigo e com o mundo, da temperança e do uso dos prazeres. Rompendo os limites entre a arte e a vida, Foucault sublinhava práticas de elaboração e estetização da existência. Cf. FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade II: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984 e *História da Sexualidade III: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

[8] RAGO, Margareth. "Foucault, a Subjetividade e as Heterotopias Feministas". In: ALVAREZ, M.C.; MISKOLCI, R.; SCAVONE, L. (Orgs.). *O legado de Foucault*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006, p. 101-118.

[9] GROSZ, Elizabeth. "Feminist theory and the Politics of art". In: JONES, Amelia (Ed.). *The feminism and visual culture reader*. New York: Routledge, 2010, p. 129.

Também uma mudança nos modos de pensar a arte foi abraçada por artistas, críticos, historiadores da arte e curadores a partir dos movimentos artísticos de vanguarda latino-americanos, desde os anos de 1960. Conectar arte e vida, romper os limites entre a experiência estética e a política e uma submersão no corpo foram alguns dos desejos vívidos nos anos 60 e 70 do século XX que reverberam em produções contemporâneas. Ainda que tenhamos tido um passado artístico "revulsivo" e fortemente questionador, a exemplo dos trabalhos amplamente reconhecidos de Lygia Clark e Hélio Oiticica, ou também de Arthur Bispo do Rosário, vivemos um momento de paradoxos em nossa relação com a arte. Muitas vezes, somos cooptados pelo capitalismo cultural e por uma fetichização das obras de arte e dos espaços expositivos como os museus.[10] Suely Rolnik atenta para como as estratégias neoliberais geraram, na contemporaneidade, uma anestesia em relação à presença do outro, o que denota também um empobrecimento das esferas sensíveis da existência. Hoje, os modelos almejados de consumo, insuflados pela mídia de massa e pela publicidade, produzem subjetividades flexíveis e com forte apelo à criatividade e inovação, mas onde são diminuídas as expressões da alteridade – "uma relação viva com o outro" – e suas consequentes turbulências e fragilidades: "Como liberar a vida destes seus novos impasses? O que pode nossa força de criação para enfrentar esse desafio? (...) Em suma, como reativar nos dias de hoje a potência política inerente à ação artística, seu poder de instauração de *possíveis?*"[11]

Nesse sentido, pergunto-me sobre a possível construção de outras histórias da arte que ativem essas potências do pensamento, mediante a investigação de artistas latino-americanas de grande força conceitual. A ausência de várias artistas mulheres dos cânones da história da arte e as particularidades enfrentadas pelas artistas contemporâneas que desenvolvem práticas questionadoras são outros termos fundamentais de discussão para a construção desse enfoque. As narrativas da história, sendo uma delas a da arte, são modos de construção da memória social e de legitimação de discursos "verdadeiros" sobre os indivíduos que podem ser continuamente transformados. Afirma Tania Navarro-Swain que,

> Em consequência, a história narrada no masculino aparece como a descrição "verdadeira" das relações societais nas quais as mulheres teriam contribuído apenas com o produto de seus ventres. São as feministas que começaram a revelar a presença ativa das mulheres, sujeitos políticos em todas as épocas, relegadas à reprodução e a um sexo utilitário.[12]

O feminismo, enquanto proposta radical de crítica à cultura androcêntrica e de suas práticas violentas, tem mostrado a importância de desvencilharmo-nos de uma identidade feminina calcada em explicações biológicas, mostrando os processos contínuos de construção das subjetividades, a exemplo das propostas de

---

[10] ROLNIK, Suely. "Geopolítica da cafetinagem". São Paulo, 2006. Disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em 20 ago. 2010.
[11] Idem, Ibidem, p. 12.
[12] NAVARRO-SWAIN, Tania. "O sexo da arte ou a arte é sexuada", 2012. Disponível em < http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/o%20sexo%20da%20arte.htm> Acesso em 28 fev. 2013.

Judith Butler e Rosi Braidotti.[13] Várias pensadoras contemporâneas, como Margaret McLaren, mas também Dianna Taylor e Karen Vints destacam que o feminismo tem nos oferecido visões éticas alternativas, baseadas nas experiências específicas das mulheres como, por exemplo, a maternidade e o cuidado com o outro.[14] Desde mudanças nas práticas comunitárias à transformação da política, das ciências, das estruturas econômicas e dos ideais culturais, elabora-se uma crítica ao sistema patriarcal de supremacia branca, militar, heterossexual, capitalista industrial e militar. Denunciam o *gap* existente entre ética e política no mundo contemporâneo, produzindo valores que pretendem uma mudança sistêmica e interpessoal. O que está em pauta, assim, é a articulação de uma crítica moral contra as práticas e ações que perpetuam a subordinação das mulheres, ao mesmo tempo em que são formuladas proposições sobre outros modos de resistir. Para Rago,

> Assim, se se pode dizer que o feminismo cria "modos específicos de existência", mais integrados e humanizados, já que desfaz oposições binárias como as que hierarquizam razão e emoção, público e privado, masculino e feminino, heterossexualidade e homossexualidade; se se pode afirmar que inventa eticamente, especialmente ao defender um outro lugar social para as mulheres e sua cultura; se se aceita, enfim, que opera no sentido de renovar e reatualizar o imaginário político e cultural de nossa época, especialmente em relação ao feminismo do século 19 ou de início do século 20, trata-se de saber quais os novos modos de constituição de si que introduz para as mulheres e, seguramente, não somente para elas.[15]

No horizonte conceitual, reverberam no texto dessa tese, sobretudo, as categorias de subjetividade, experiência, memória e imaginação feminista. Para a criação de um olhar mais agudo sobre o cotidiano e as práticas artísticas latino-americanas, dialogo com as discussões propostas por Nelly Richard e Leonor Arfuch; no que se refere aos estudos feministas, baseio-me nos escritos de Braidotti e Butler e também das brasileiras Rago, Norma Telles, Rolnik e Navarro-Swain. Foucault e Deleuze são referências teóricas fundamentais que permitem um olhar atento à radicalidade política e ética das imagens artísticas, por meio da análise das relações de saber-poder, mas também pelo destaque dado por esses pensadores aos espaços de resistência e de criação de novas possibilidades de existência em nosso presente.

As obras de arte discutidas nessa pesquisa convergem para essa perspectiva; não sendo militantes políticas, as artistas aqui contempladas são *herdeiras* de uma linhagem crítica feminista que emerge nos anos de 1970, ainda que nem sempre dela conscientes e dialogam com o mundo por meio de algumas de suas principais referências e impulsos desconstrutivos. Pretendo compreender as experiências específicas pelas quais passam as mulheres artistas (e observar suas

[13] Cf. BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos Nómades*. Barcelona: Paidós, 2000.
[14] McLAREN, Margaret. *Feminism, Foucault and embodied subjectivity*. New York: State University of New York Press, 2002. TAYLOR, Dianna; VINTGES, Karen (Eds.). *Feminism and the final Foucault*. Chicago: University of Illinois Press, 2004.
[15] RAGO, Op. cit., 2006, p. 03.

dificuldades e desafios no campo da arte), evidenciando os impulsos feministas que são constitutivos da produção contemporânea. Ao longo dos últimos anos tive o prazer de conhecê-las, entrevistá-las, recolher materiais diversos para essa pesquisa, como catálogos e textos críticos, além de visitar exposições artísticas que eram primordiais para o entendimento dessa produção. Em suas obras, as imagens corporais ocupam um espaço valioso para a reflexão sobre a construção do feminino, permitem contestar a autoridade masculina dos discursos, a tradição canônica e revisitar criticamente determinações culturais sobre os papéis sexuais. Cada artista possui uma história específica e particular e suas produções respondem a anseios pessoais e estéticos seguramente amplos. Além de considerar essas diferenças, dediquei-me a observar como suas poéticas visuais mergulham em referências históricas e feministas, deslocando os sentidos estabelecidos e proporcionando experiências mais criativas de relação com o corpo, o desejo, a sexualidade e os contatos humanos.

▪

A seguir, no **Capítulo 1 – UM MUSEU FEMINISTA IMAGINÁRIO: Histórias da arte e feminismos, diálogos possíveis***,* apresento as reflexões teóricas que orientam esse trabalho. Inicialmente, no item *A arte como prática da liberdade,* analiso como o pensamento feminista contemporâneo, no intercurso com a produção de Foucault, oferece balizas mais adequadas para abordar a arte contemporânea enquanto um território capaz de gerar novas constituições subjetivas, que são também espaços de liberdade no mundo contemporâneo. Ainda, no item *Teoria e crítica feminista nas artes visuais,* formulo uma análise de algumas pesquisadoras que debatem as transformações do campo da história da arte a partir das problemáticas feministas. Discorro por fim, no item *Arte e feminismo numa perspectiva latino-americana*, sobre a complexidade e os limites de trabalharmos com algumas referências teóricas e metodológicas que derivam de países centrais como EUA, Espanha e França, ao analisarmos a produção de mulheres latino-americanas, por suas particularidades históricas.

Esta tese está dividida em dois núcleos, sendo o primeiro referente à história das artistas mulheres no Brasil e o segundo, concernente à perspectiva argentina. No **Capítulo 2 – DE OUSADIAS DISCRETAS E MANOBRAS RADICAIS: Mulheres artistas no Brasil***,* abordo, a partir da perspectiva de pensadoras e críticas de arte como Heloisa Buarque de Hollanda e Aracy Amaral, como se discutiu em nosso país a questão da produção das mulheres na arte, a partir da década de 1970 e do fortalecimento do movimento feminista. Aponto, ainda, como a temática de gênero está sendo tratada pelos contextos curatoriais e pelas pesquisas acadêmicas brasileiras, mais recentemente.

No **Capítulo 3 – POTÊNCIA DESCONSTRUTIVA: Rosana Paulino, Ana Miguel e Cristina Salgado***,* passo a investigar alguns elementos importantes sobre a produção destas artistas contemporâneas brasileiras. Rosana Paulino, por contar, além do âmbito de gênero, com discussões sobre a etnicidade, exige a ampliação de nosso campo teórico. A abordagem que Paulino dá ao problema do racismo e do patriarcado é impactante e sem precedentes na arte brasileira. Em suas obras, revisita criticamente a história colonial e problematiza a experiência da opressão, sobretudo das figuras femininas: amas-de-leite, servas, escravas. Instiga a outros modos de constituição da subjetividade das mulheres

negras por meio da crítica aos modelos de beleza, invariavelmente balizados pela cultura branca ocidental, apontando a permanência de práticas autoritárias nos dias de hoje. Em seguida pesquiso mais fortemente a poética visual de Ana Miguel, artista que elabora críticas agudas às relações instrumentais e violentas de nossa época, apostando na imaginação como espaço de liberdade, utilizando-se de instalações, fotografias, vídeos e também esculturas e gravuras. Como exemplo destaca-se seu uso consciente e aprofundado da prática tradicionalmente considerada feminina do tecer, traçando conexões entre suas obras e a desconstrução dos mitos femininos como Penélope, Ariadne e Aracne. Também abro espaço para uma análise da produção de Cristina Salgado, que é plena de referências ao surrealismo e ao feminismo. Salgado trabalha com materiais e cores extremas, do ferro a, mais recentemente, pequenos carimbos comerciais. Ela apresenta corpos duplicados, fragmentados e retorcidos, criando, por meio de suas obras, sensações potentes de distúrbio e confronto às estáveis imagens da identidade feminina.

Examino, assim, como essas três artistas investem no questionamento da subjetividade feminina, na medida em que negociam e criticam os modelos forjados culturalmente do ser "mulher". Ainda nesse capítulo, em diálogo com Foucault, sobretudo a partir do conceito de "escrita de si", observo como a arte de mulheres investe na reflexão sobre o cotidiano, a casa e o corpo. São gestos autobiográficos que não pretendem criar um retrato estável de si, mas justamente repensar e deslocar os sentidos estabelecidos do eu e do próprio feminino.

O **Capítulo 4 – CUERPOS AFLICTOS: Arte e gênero na Argentina contemporânea**, apresenta discussões sobre arte, política e gênero na Argentina contemporânea. Busco aí traçar uma cartografia das potências feministas anunciadas nos anos de 1980 na cidade de Buenos Aires, período de abertura política pós-ditatorial. Investigo ainda como a crítica de arte, nas últimas décadas, produziu discursos de conteúdo misógino, sem ter em conta as críticas políticas presentes em imagens do corpo, da sexualidade e do cotidiano.

Abordo no **Capítulo 5 – MEMÓRIAS INSATISFEITAS: Silvia Gai, Claudia Contreras e Nicola Costantino**, como as imagens dramatizadas do corpo feminino têm o potencial político de contribuir para a elaboração da memória da dor, do trauma e da violência. Essas artistas parecem anunciar uma nova discussão sobre as narrativas traumáticas, na medida em que estremecem as balizas tradicionais do testemunho pela construção de imagens ficcionais capazes de propor uma cultura da escuta, do compartilhar e da elaboração das experiências vividas na atualidade.

Em um primeiro momento discuto mais pausadamente a produção de Silvia Gai, artista que utiliza o crochê como matéria escultórica e produz, assim, complexas imagens dos corpos e de seus órgãos internos, problematizando a dimensão cultural dos mesmos. Ela também irá aludir à violência que incide sobre corpos aflitos, sobretudo aos preconceitos e à dor relativos à epidemia de HIV que invade o globo nos anos de 1980. Analiso em seguida a produção de Claudia Contreras, que se utilizando de elementos do cotidiano feminino e doméstico, como a costura e o bordado, tece ampla crítica às fraturas do corpo social na Argentina. Evidencia a violência do Estado e os difíceis problemas da construção de lugares de memória e do testemunho traumático relativo às perdas humanas e culturais derivadas da última ditadura militar. Por fim apresento Nicola Costantino,

que trabalha a partir de sua autoimagem criando retratos muito surpreendentes de si mesma. Assim, ela discute os estereótipos femininos, como o casamento, as tarefas femininas e a maternidade. Também concebe uma crítica irônica às exigências narcísicas com o corpo e as pressões por beleza e saúde no mundo neoliberal, usando sua própria imagem como manobra para abordar a violência na cultura Argentina contemporânea.

UM MUSEU FEMINISTA IMAGINÁRIO

histórias da arte e feminismos, diálogos possíveis

CAPÍTULO 1

A arte como prática da liberdade

Podem as práticas artísticas contemporâneas ser compreendidas como espaços de resistência ao empobrecimento ético, político e subjetivo atual?[16] Numa conjunção entre crítica cultural e história, busca-se aqui problematizar esse potencial, tendo em vista que as poéticas visuais de mulheres anunciam novas possibilidades de intervenções na cultura.[17] Essas *imagens-pensamento* também seriam, então, capazes de confrontar as práticas de subjetivação atuais que muitas vezes estão permeadas por violências simbólicas e por arbitrariedades de toda espécie.[18] Tal inquietação que emerge no campo artístico acentua-se a partir de um problema filosófico perseguido por Foucault, a saber, como se dá historicamente a constituição das subjetividades e quais as consequências éticas e políticas de tais definições.[19] Trata-se de uma perspectiva ontológica que diz respeito à maneira como os sujeitos são constituídos em relações de poder-saber, e também na relação consigo. Para o pensador, na dimensão ética expressa na relação de si para consigo, o indivíduo pode confrontar o poder e criar um modo de vida mais livre e intensificado.

---

[16] A questão do empobrecimento da experiência é um tema que entrecruza áreas do saber e preocupa diferentes pensadores, mas aqui me refiro às discussões inaugurais de Walter Benjamin, para quem a racionalização e o empirismo da vida contemporânea destituíram a aura da experiência, assim como a da arte, minando também a capacidade de narrá-la e compartilhá-la: "Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie." BENJAMIN, W. "Experiência e pobreza" In: *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.* São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 115.

[17] Poética visual refere-se ao *processo* de elaboração do(a) artista e de construção de conhecimento, não simplesmente visando um resultado plástico, mas também a transformação de si e da cultura. A imbricação da *poiésis* com a crítica cultural foi abordada mais extensamente em minha dissertação de mestrado: "A arte é um saber, uma forma de conhecimento e ao mesmo tempo um manifesto e um modo de resistência, possuindo o potencial de captar a historicidade das relações sociais e elementos do inconsciente coletivo e da linguagem. Nesse sentido, ela é fluição, pois capta e transmite expressões, emoções e ações de seu próprio tempo. A arte não produz, no entanto, um retrato fiel de sua sociedade, mas está repleta de sentidos da mesma, podendo esquivar-se das amarras da razão para expressar intenções mais sutis." TVARDOVSKAS, Luana S. *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2008, p. 12-15.

[18] Com o termo *imagem-pensamento,* inspirado no vocabulário de Deleuze, pretendo explicitar a obra de arte em sua existência produtiva, afetiva e ativa. Penso com desse filósofo: como uma obra de arte pode funcionar como uma máquina de fabricar conceitos? Como máquina de implodir verdades constituídas ou gerar novos horizontes ou uma nova suavidade? Foucault também se questionou sobre os efeitos da arte em nossas subjetividades: "Why should a painter work if he is not transformed by his own painting?" FOUCAULT, Michel. "An Ethics of Pleasure". In: *Foucault Live: Collected Interviews, 1961-1984.* New York: Columbia University Press, 1996, p. 379. Cf. DELEUZE; GUATTARI. Op. cit., 1997b.

[19] FOUCAULT, Michel. "A ética do cuidado de si como prática da liberdade". In: *Ditos e escritos V: Ética, sexualidade e política.* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 264.

No entanto, nem toda prática de si prevê uma ativação das experiências vividas e da relação com o outro. Ao contrário, no *descontinuum* da história, o que presenciamos hoje é um profundo grau de humilhação e desvalorização vivenciado pelos indivíduos, cada vez mais atomizados e dependentes de mercadorias desenhadas para a satisfação imediata e fugaz. Por todos os lados são vistas políticas de subjetivação produtoras de "subjetividades mercadológicas", em que as relações com o mundo e consigo são empobrecidas em favor dos contatos flutuantes estimulados pelo capitalismo da informação.[20]

O feminismo pós-estruturalista compreende a opressão às mulheres em chaves amplas, coincidindo com Foucault sobretudo ao criticar a ideia de corpos naturais, analisando em termos de saberes e práticas a estrutura disciplinar sobre os corpos femininos. McLaren afirma que "somos seres corpóreos, situados no mundo em relação a uma variedade de práticas sociais que moldam não apenas nossa compreensão de nossos corpos, mas a materialidade de nossos corpos".[21]

O corpo aí tem papel central, principalmente compreendido como uma fonte de conhecimento, como local de resistência e de constituição da subjetividade. O feminismo tomou como prioritária a tarefa de dissociar o dualismo entre mente e corpo e a consequente ligação das mulheres com o corpo, a natureza e as emoções e dos homens com a mente, a cultura e a razão. Deste modo, foi formulada a crítica ao sujeito racional e incorpóreo, enfatizado pelo Iluminismo e pela filosofia *mainstream*, de Descartes a Sartre. Além de rejeitar os binarismos, as feministas politizaram o corpo, denunciando como o poder patriarcal trabalhava por meio de normas culturais sobre o feminino. Em outras palavras, suas reflexões mostraram que o poder afeta diretamente os corpos, convergindo para uma compreensão de que as questões da subjetividade são inseparáveis das questões do corpo.

> If bodies emerge as the result of conflicting forces and the play of dominations, then both the commonalities of women's bodies and the differences can be accounted for. For example, all women are affected by the general representation of women's bodies as passive, weak, inferior, and all women are affected when medical research on new drugs include only men.[22]

Butler, em *Problemas de gênero*, desconstrói a naturalidade das categorias de sexo e gênero, mostrando como esses são inscritos no corpo por meio de uma gestualidade repetida cultural e historicamente, analisada por ela em termos de *performatividade*.[23] Mostra, assim, o aspecto produtivo do poder para a manutenção das práticas sociais, também indicando o artifício de se autoproclamarem como categorias naturais, confrontando-as com seus significados maleáveis e permanentemente constituídos por ações. O gênero não é uma expressão de um sexo natural; assim como Foucault, Butler indica que a sexualidade é um produto dos discursos sobre o sexo, sendo o binarismo da sexualidade heterossexual outra

[20] ROLNIK, Suely. "Lygia Clark e o híbrido arte/clínica". In: *Percurso: Revista de Psicanálise*, São Paulo, Ano VIII, nº 16, p. 43-48, 1º semestre de 1996, p. 44.
[21] McLAREN, Op. cit., p. 15, tradução minha.
[22] Idem, Ibidem, p. 114.
[23] BUTLER, Op. cit., 2003.

das categorias que contribuem para a normalização dos indivíduos. Suas problemáticas aguçaram importantes redefinições para o feminismo: da despatologização de sexualidades tidas como "anormais" à maior complexidade para compreensão da constituição das subjetividades, mostrando o alto preço social pago quando são transgredidas as normas de gênero.

A partir da compreensão foucaultiana de um poder que atua por meio de modelos de sujeição, mas também de internalização e de interpretação, passa-se a compreender o corpo como mais do que um simples recipiente da inscrição cultural e social, abrindo ao feminismo novas articulações sobre as práticas de constituição da feminilidade. Em constantes negociações, implosões e desconstruções das normas de gênero as mulheres moldam suas subjetividades, debatendo os discursos que mantiveram o feminino associado à domesticidade, à reprodução e à natureza. O corpo, para feministas como Grosz e Butler, é um ponto de resistência na cultura que muitas vezes escapa às inscrições culturais.[24] Por meio da experiência feminina são confrontados os enunciados binários e as práticas sexuais falocêntricas, sendo pensadas novas configurações dos prazeres e uma multiplicidade de práticas e saberes produzidos pelos corpos:

> The deployment of sexuality – through discourses, institutions, and practices – constitutes our experience of ourselves as normal or pathological. Women's sexuality has been pathologized from the male point of view. Feminist resistance, then, is a reversal of power, taking women's experience as primary and exposing the workings of phallocentric power in the dominant discourse.[25]

Essas políticas do corpo e as práticas de si não começam ou terminam no sujeito, porque são sociais, culturais e históricas. Assim, tais abordagens não pretendem reduzir a política ao individual, mas ampliam a arena do político, ao incluir fatores sociais e culturais. Foucault indica como todas as civilizações investiram em técnicas de si, nessas práticas de constituição dos sujeitos, procedimentos e prescrições que determinam as identidades e as relações de autorregulação e autoconhecimento. Para McLaren, essa noção pode ser frutífera quando aplicada a algumas práticas feministas contemporâneas. A autora explora, sobretudo, como a prática feminista de compartilhar tomadas de consciência (*consciousness-raising*) em grupos de reflexão nos anos de 1960 em diante pode ser mais bem compreendida se elaborada como uma prática do dizer verdadeiro, em aproximação à abordagem formulada por Foucault sobre a *parrhesia* – uma arte da existência que envolvia tanto o cuidado consigo quanto com a cidade, referindo-se à *techne tou biou*.[26] No entanto, não se trata de transpor acriticamente sua abordagem

---

[24] GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994 e BUTLER, Judith. *Bodies that matter: On discursive limits of "sex"*. New York/London: Routledge, 1993.

[25] McLAREN, Op. cit., p. 114.

[26] Interessado na questão do sujeito e sua relação com a verdade, Foucault debruça-se em diferentes textos sobre o tema das artes da existência. Para ele, nas civilizações antigas greco-romanas, concentrando-se nos anos I e II AC., haveria uma experiência pautada na afirmação da liberdade e na ética, com o intuito de criação de uma existência boa e bela. Haveria aí prescrições e cânones coletivos, porém sem a constituição de um código de regras como viria a se instaurar no cristianismo, cumprido por meio da obediência a uma vontade soberana de Deus: "Com o cristianismo, vimos se inaugurar

sobre a Grécia ao mundo atual mas de perceber, por meio desses conceitos, espaços de criação da liberdade e do cuidado com os demais, formulado por práticas éticas de autoconstituição. O que está em pauta, assim, é o propósito de dar visibilidade às práticas feministas contemporâneas que visam a autotransformação, a desconstrução de modelos políticos autoritários e de representações misóginas sobre os corpos femininos. Compreender essas práticas levadas a cabo por mulheres como práticas de si amplia o olhar para as resistências micropolíticas, no plano das subjetividades que aspiram também uma transformação cultural, social e política mais copiosa.

Uma prática da liberdade envolve a relação de si para consigo e almeja um refinamento do espírito e da conduta, ainda que em constante embate com as tecnologias de dominação. Trata-se de buscar modos não normatizados de viver e de se relacionar com os demais, que sejam também uma forma nova de criação da cultura, como esclarece Foucault: "the creation of new forms of life, relationships, friendships, in society, art, culture and so on through our sexual, ethical, political choices".[27] Essa perspectiva se aproxima às demandas por uma outra cultura das mulheres, não como um separatismo, mas como multiplicidade e proliferação de diferentes modos de ser que resistam à força normalizadora da cultura dominante:

---

lentamente, progressivamente, uma mudança em relação às morais antigas, que eram essencialmente uma prática, um estilo de liberdade. Naturalmente, havia também certas normas de comportamento que regravam a conduta de cada um. Porém, na Antiguidade, a vontade de ser um sujeito moral, a busca de uma ética da existência eram principalmente um esforço para afirmar a sua liberdade e para dar à sua própria vida uma certa forma na qual era possível se reconhecer, ser reconhecido pelos outros e na qual a própria posteridade podia encontrar um exemplo." (FOUCAULT, Michel. "Uma estética da existência", Op. cit., 2006, p. 289-290.)

Descontinuidades e rupturas são apontadas por Foucault na relação do sujeito com a verdade na tradição ocidental. A capacidade de conduzir a própria vida liberta da moral em termos de juízo de valor é o que está em pauta nessa discussão. O campo aberto de problematizações sobre as artes de viver, explorado por Foucault, e anteriormente por Nietzsche, não trata, como se poderia pensar literalmente, de investigar uma vida de prazer ou de alegria entediada. Antes, conforme explicita o teórico alemão Wilhelm Schmid, "(...) significa apenas fazer de sua própria vida objeto de uma espécie de saber e de arte". (SCHMID, Wilhelm. "Dar forma a nós mesmos: Sobre a filosofia da arte de viver em Nietzsche". *Verve: revista do NU-SOL*, São Paulo, nº 12, out. 2007, p. 46.)

Governar a si mesmo, a autarquia antiga, define-se então pela capacidade de dar forma a si próprio e de modular seus próprios valores, não se submetendo a uma moral dominante e normalizadora. É importante lembrar que Foucault, ao tratar de processos culturais e históricos, sempre tinha no horizonte a discussão sobre a própria atualidade: a questão do presente, ou o que ele chamava de uma ontologia histórica do presente. Quando ele investiga as estéticas da existência na experiência greco-romana, quer marcar uma diferença, um estranhamento em relação a nós. Explicita que o anseio de constituir a si mesmo como um indivíduo livre, um cidadão da polis, é um dos elementos chave dessa experiência antiga. Tal objetivo é constituído por práticas com uma intenção de transformação e atenção a si mesmo chamadas por Foucault de técnicas de si. Estas consistiam em áreas de atenção como a alimentação - a dietética, as relações amorosas - a afrodisia, a elaboração de si pela escrita, como os cadernos de anotação chamados Hupomnêmatas, o falar francamente - como a parrésia cínica. Essas ações estavam destinadas à constituição de um cidadão e, nesse sentido, as artes da existência contemplavam o cuidado com o outro, a constituição de si por meio de relações de amizade, de amor e de aprendizado - embora esse cuidado de si possa soar erroneamente aos ouvidos contemporâneos como uma espécie de egocentrismo. (FOUCAULT, Michel. "A escrita de si", Op. cit., 2006, p. 147. Idem, *A coragem da verdade.* São Paulo: Martins Fontes, 2011.)

[27] FOUCAULT, Michel. "Sex, Power and the Politics of Identity" In: *The essencial works of Foucault: vol I. Ethics, Subjectivity an Truth.* [Ed. Paul Rabinow]. New York: New Press, 1997, p. 164 Apud McLAREN, Op. cit., 2004, p. 161.

"Indeed, given his conception of the subject as embodied and as constituted in and through social practices, it is hard to see how self-transformation could be separated from social and political transformation."[28] Muitas pensadoras feministas viram em tais problemáticas uma fértil interlocução para elaborar ainda mais reflexões libertárias, tendo em vista que as mulheres precisaram lutar, ao longo de décadas, para livrar-se das imposições patriarcais. Rago investiga como as práticas feministas geram transformações no cotidiano, sobretudo por seu caráter relacional:

> Vale lembrar aqui que não se trata de práticas individualistas burguesas, que isolam o indivíduo da comunidade e o fecham dentro de si mesmo, como prega o "culto californiano do corpo". Muito ao contrário, essas práticas de si são ao mesmo tempo relacionais, pautadas pela abertura pessoal à alteridade, próximas daquilo que Deleuze entende como devir. A cultura de si define uma intensificação das relações de si para consigo, mas não como narcisismo, e sim através de relações interindividuais, trocas e comunicações, como prática social. A ética como estética da existência é entendida como organização da vida, a relação dos indivíduos e a relação de si para consigo, como liberdade frente às normas e às convenções, como artes, enfim, que se opõem a formas fascistas de vida.[29]

Autoras como Taylor e Vintges aprofundam tais ideias ao pensar o feminismo contemporâneo em termos de um *ethos*, constituído por meio de práticas de si. Esse *ethos*, ou atitude, como apresentado por Foucault, refere-se a um engajamento com o presente, da tomada de responsabilidade em relação a si mesmo e ao mundo, promovendo e expandindo o trabalho da liberdade.[30] Os feminismos, para essas autoras, facilitaram a produção de subjetividades femininas que contestavam as noções tradicionais do que significava ser uma mulher. Ao longo de séculos, diferentes mulheres resistiram aos ditames sociais porque almejavam a transformação de si e das normas sociais. Virginia Woolf, por exemplo, elaborou um pensamento ético por meio de práticas de si críticas, transgressivas e criativas. Artistas mulheres, sobretudo no século XX, tomaram para si a tarefa de explorar sua experiência e uma perspectiva própria sobre seu cotidiano, transformando o imaginário e propondo manifestações variadas de identidades feministas, subjetividades e modos de existência.

Foucault também analisou os processos de subjetivação, em parte, como resultado de normas sociais e práticas de controle, como a confissão. Ao confessar-se, numa via dupla, o sujeito é impelido a dizer a verdade sobre si a uma autoridade que é o representante das normas religiosas, ao mesmo tempo em que, por meio dessa fala, constitui a si mesmo. A confissão exige, ao menos em parte, a participação do sujeito em sua autoconstituição.[31] Essa ação, enquanto uma prática

---

[28] McLAREN, Op. cit., 2004, p. 161.

[29] RAGO, Op. cit., 2006, p. 06.

[30] TAYLOR; VINTGES. "Introduction: engaging the present", Op. cit., 2004, p. 04.

[31] Tomar a si mesmo como uma obra de arte a ser formulada, lapidada, pintada em cores ou cantada em sons harmônicos, na Antiguidade fora compreendido como expressão de temperança e domínio de si. Obviamente, estamos tratando de uma chave muito distante da já integrada tradição cristã, onde o controle dos desejos, do corpo e das emoções visa reafirmar a própria inadequação do sujeito perante os

de elaboração dos pensamentos e desejos a partir de normas externas, é um modo de constituição das identidades que poderia reforçar a dominação. Segundo Helen O'Grady, para as mulheres, muitas dessas opressões formularam-se historicamente em termos de desequilíbrio entre o cuidado com os outros e consigo mesmo: a exigência social de negação de seus desejos e anseios próprios desenhava-se como uma renúncia a si.[32] Viver de acordo com as expectativas de outros, medindo a si mesmo pelas categorias estabelecidas de normalidade, são ainda outros aspectos desta mesma estratégia. No entanto, Foucault alertava para alternativas em nossa própria tradição, mostrando que nem sempre a prática de dizer a verdade sobre si resultaria em opressão, mas que, ao contrário, poderia devir na formação de um sujeito ético por meio do cuidado de si.

Teóricas como McLaren utilizaram tais nuances no pensamento do filósofo para abordar, por exemplo, como as autobiografias de mulheres podem ser vistas como técnicas de si contemporâneas, já que nelas o sujeito ocupa um papel central em sua autoconstituição. Nestes casos, uma autobiografia não se constitui como uma espécie de confissão e deixa de necessariamente reiterar discursos normativos, passando a ser compreendida como um processo de subjetivação, que criticamente examina esses discursos. Esta autora atenta que as autobiografias críticas são resultado de uma atitude eleita pelo indivíduo e não estão garantidas de antemão:

> Autobiographies as projects of self-constitution are perilously poised between being an exercise of subjetion and exercise of subjectification. There no guarantees that an autobiography will be an exercise of freedom. Nonetheless, autobiography clearly contributes to the individualization and self-constitution of the subject.[33]

Chloë Taylor, discutindo esses mesmos processos de transformação propiciados pelos feminismos, indica que a intersecção com o conceito de tecnologias de si permite novas abordagens, também, à história da arte. Se as autobiografias podem ser lidas como práticas de autoconstituição dos indivíduos e,

---

desígnios de Deus. É o que Foucault identifica como renúncia a si na experiência cristã, consolidada a partir de técnicas de exame de si, como a confissão. Em suas palavras: "O homem, no Ocidente, tornou-se um animal confidente. (...) Daí também [derivou], essa outra maneira de filosofar: procurar a relação fundamental com a verdade, não simplesmente em si mesmo – em algum saber esquecido ou em um certo vestígio originário – mas no exame de si mesmo que proporciona, através de tantas impressões fugidias, as certezas fundamentais da consciência. A obrigação da confissão nos é, agora, imposta a partir de pontos diferentes, já está tão profundamente incorporada a nós que não a percebemos mais como efeito de um poder que nos coage; parece-nos, ao contrário, que a verdade, na região mais secreta de nós próprios, não "demanda" nada mais que revelar-se; e que, se não chega a isso, é porque é contida à força, porque a violência de um poder pesa sobre ela e, finalmente, só se poderá articular à custa de uma espécie de liberação." FOUCAULT, Op. cit., 2001, p. 59-60.

Em termos mais comuns e correntes, na tradição cristã confessional, vive-se sempre o olhar do outro ou adota-se esse outro – seja ele Deus, o Estado, o médico, o pai, etc. - como aquele que possui a verdade sobre nós e que, portanto, tem mais autoridade e capacidade para definir o que é o bom e o correto, assim como o mau e o condenável. Deve-se falar de si ao outro, numa operação em que se ajusta ao discurso verdadeiro que não reside mais em si. Trata-se de um problema sobre a verdade e sua posse, na medida em que os indivíduos constituem-se norteados por valores morais. Toda uma tradição dominante baseia-se nessa impotência do indivíduo perante o deslocamento do eixo da verdade para fora de si.

[32] O'GRADY, Helen. "An ethics of the self". In: TAYLOR; VINTGES, Op. cit., 2004, p. 91-117.

[33] McLAREN, Op. cit., 2004, p. 152.

em alguns casos, podem ser analisadas como modos de resistência, sobretudo quando rebatem as identidades cristalizadas do social, assim também poderíamos compreender alguns tipos de autorretratos, expandindo tal associação às imagens artísticas com conteúdo biográfico. Taylor compreende que, por exemplo, na leitura feminista das pinturas da artista barroca Caravaggista Artemisia Gentileschi, as obras de arte podem "funcionar como uma transformação autoconsciente do artista ou como uma alternativa à confissão".[34] Artemisia, tendo enfrentado uma exposição púbica por ter sido vítima de um estupro e de sua consequente desonra para a sociedade italiana do século XVII, passou à história como uma mulher licenciosa e promíscua, na mente do público, mesmo que tivesse alcançado reconhecimento artístico em sua época. Sua abordagem do tema bíblico "Susana e os velhos", de 1610, foi lida por historiadoras contemporâneas feministas da arte como uma espécie de denúncia à sua experiência particular da violência – ainda que não tenha pintado um autorretrato, mas também como uma recusa às visões masculinas sobre personagens femininos, que muitas vezes representavam as mulheres como corpos disponíveis para o olhar e ação dos homens (Imagem 1). Taylor também problematiza outros trabalhos dessa artista, indicando como o confronto, por meio da arte, com o trauma, poderia ser interpretado como um cuidado de si, em termos foucaultianos, resultando em efeitos de empoderamento em suas autorrepresentações posteriores: "(...) Artemisia did not simply adopt the resources she found in her culture, but subverted them selectively against their dominant interpretations in order to make them suit her purposes in the reconstruction of her life".[35]

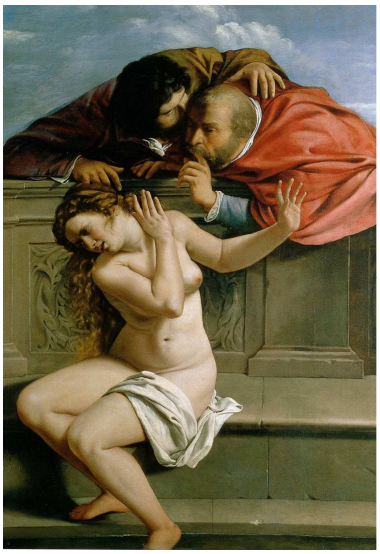


Imagem 1 – Artemisia Gentileschi, *Susana e os Velhos*, 1610.

Essas perspectivas teóricas convergem para um modo de pensar a arte que interessa em especial à produção de artistas mulheres contemporâneas, em que a própria vida é tomada como matéria de trabalho. As experimentações artísticas realizadas por Ana Miguel, Rosana Paulino e Cristina Salgado, e também pelas argentinas Nicola Costantino, Silvia Gai e Claudia Contreras são proposições sobre modos de conduzir as próprias existências de modo mais autônomo e criativo. Ao contestar em suas obras o caráter conservador e misógino do mundo atual, apresentam um espaço privilegiado de intersecção com o pensamento feminista contemporâneo, já que estabelecem uma relação crítica com as verdades estabelecidas, repensando os modos de construção das subjetividades. A antropóloga e historiadora Norma Telles atenta que as artes trazem à tona possibilidades de percepção sobre o humano que muitas vezes métodos de investigação racionais e científicos não dão conta de alcançar.

> É no entroncamento de inúmeras veredas, onde os fios de várias disciplinas se cruzam, enrolam, desenrolam que as criações culturais adquirem todas as suas significações e que o imaginário não corre o risco de ser trancado numa análise racionalista imóvel ou instrumental que asfixiaria sua pregnância numa lógica mecanicista e linear do social.[36]

[34] TAYLOR, Chloë. *The culture of confession from Augustine to Foucault: a genealogy of the 'Confessing animal'*. New York: Routledge, 2009, p. 200.
[35] Idem, Ibidem, p. 208.
[36] TELLES, Norma. "Fios Comuns". *Estudos de literatura brasileira contemporânea: questões de gênero*, Brasília, nº32, p. 115-125, jul./dez. 2008, p. 116.

A postura crítica das artistas aqui abordadas promove um deslocamento no modo tradicional de pensar o trabalho artístico, na medida em que a elaboração da vida ganha destaque. Não se trata, então, de afirmar a identidade do "artista", já que simplesmente produzir uma obra não garante ao sujeito um compromisso ético como o aqui destacado. É preciso *viver artista,* através de práticas de si que promovam a construção de uma existência ética e política; por meio da feitura de imagens poéticas que desejem compor, transformar e inspirar a si e ao outro a fortunas impensadas, a lugares de criação da vida e de si mesmo ainda inexplorados.

A arte, em suas mais variadas formas, pode ser interpretada como uma prática de autoconstituição de si, sobretudo na contemporaneidade, em que a tarefa do artista ganha contornos autobiográficos, como espaço de expressão de posições éticas, estéticas, políticas e também afetivas. A arte pode ser vista, assim, como um espaço do dizer verdadeiro no mundo contemporâneo, porque guiada por um ethos de dar forma ao ser, na medida em que o artista expressa sua percepção e concepções sobre a vida social, pretendendo criar um estilo próprio. Outro dos elementos que permitem esta aproximação é seu potencial de transformação e crítica histórica aos modelos impostos e normas sociais. Um artista compõe imagens para um embate: imagens-pensamento que estão destinadas a afetar o espectador com problemas, medos, prazeres, dúvidas ou êxtases perpassados por sua visão individual. Os artistas são, eles mesmos, constituídos por normas de gênero, assim como por referências religiosas, raciais, de classe e geração. No entanto, podem confrontar tais proposições e discutir as imposições e modelos binários, se desejarem ativar seu fazer artístico como um espaço de elaboração de si e de transformação social. Paul Veyne fornece alguns interessantes argumentos a respeito da relação dos artistas com seu tempo e de como a arte nos força a ampliar os limites da compreensão histórica. Permitam-me uma citação mais extensa, porém esclarecedora:

> A alma não é apenas substância pensante, e para quem não é cartesiano, o inconsciente não oferece dificuldade. Um artista não sabe que aplica a gramática visual de sua época, que ela está presente, implicitamente, em sua criação. Ele não tem consciência de a ter assimilado durante os anos de sua formação: os mecanismos mentais da educação escapam ao *cogito* que, deles, só conhece os efeitos. É claro que o indivíduo permanece, ontologicamente, uma instância decisiva: se o artista se submete a uma gramática visual, também poderia não se submeter. Essa gramática está em cada artista, mas também é elaborada por ele. Por essa razão, ela não é historicamente inexplicável, ela não nasceu do capricho de um intelecto agente coletivo, à maneira averroísta. Contudo, o indivíduo não se resume ao *cogito*: a consciência é uma parte mínima da psique. Os instintos, as faculdades, as tendências, os *habitus*, os mecanismos do espírito, bem como seus fins, são um mundo de realidades psíquicas que não afloram à consciência senão por seus efeitos, do mesmo modo que a gramática de uma língua, as formas do silogismo ou as lembranças latentes. É a reflexão que descobre as formas do silogismo. Se chegarmos

> algum dia a escolher aquilo que pode haver de positivo na psicanálise, essa contribuição situar-se-á muito naturalmente aqui.[37]

Nesse prisma, diferentes artistas contemporâneas têm captado e recriado algumas das importantes problemáticas feministas de nossa época, produzindo discursos na cultura que são valiosos espaços de compreensão sobre a atualidade. Este fazer artístico das mulheres, no contexto dessa tese, é abordado enquanto um trabalho, consciente ou não, de reflexão sobre si e uma espécie de autoexame. Trazer à tona suas próprias experiências em chaves autobiográficas, expor seus corpos, desejos, confrontar a repressão ou violência sobre sua história e sexualidade, são alguns dos elementos que, dentro de uma grande variedade de propósitos, podem ser pensados como práticas feministas de si nas obras de arte destas mulheres. Imagens artísticas são, ainda, modos de tomar consciência sobre o que antes as mulheres consideravam patologizações individuais, abordando esses temas enquanto processos culturais e sociais de opressão. No século XIX a sexualidade feminina foi patologizada, o prazer das mulheres negado e a histeria converteu-se no modo dominante de interpretar as reações indesejadas das mulheres perante a cultura masculina. Os discursos dominantes como a misoginia, o racismo, o preconceito de classe e heretossexismo, assim como as tradicionais definições do que é o sucesso, são narrativas sociais tóxicas: desumanizam, objetificam e marginalizam indivíduos e grupos sociais, considerando-os desviantes por meio de separações entre o normal e o anormal. Constituir-se por meio de práticas de liberdade, nesse sentido, demanda um questionamento sobre os investimentos que recaem sobre as subjetividades, num movimento constante de empoderamento, em que as verdades universais possam ser desmontadas e os indivíduos criem espaços alternativos para a construção de saberes. Pensando politicamente, é cada vez mais urgente, então, um conhecimento situado e incorporado que deixe de lado os pseudo-universalismos e uma visão falogocêntrica do mundo. Trata-se de ensaiar propostas mais múltiplas e fragmentadas, que tomem em conta a diversidade de experiências culturais e históricas e não apenas a do sujeito masculino, branco e ocidental – estandarte dos discursos verdadeiros. Como assinala Navarro-Swain,

> Jogo de palavras? Não, pois em minha materialidade sou um lugar de fala, em meu corpo sexuado, sou um sujeito generizado, localizo-me em um mundo de representações, nas quais o corpo e a sexualidade são identificatórios. Sou porém nômade, e esta concretude é apenas o reflexo no espelho, pois este "eu" que vejo refletido não sou "eu". Este "eu" forjado em valores e normas históricas, por teorias e discursos de saber, por limites e entraves erigidos em sexo e sexualidade não sou eu: é apenas uma passagem, um momento de mim.
>
> Na imagem invertida no espelho vejo apenas a imitação de mim em um eu unificado, categorizado, tão ilusório quanto as dimensões que se abrem na superfície polida. Esta é a identidade nômade: uma heterotopia de mim, um espaço outro, que conectado a todos os espaços dos quais eu

[37] VEYNE, Paul. "A História Conceitualizante". In: NOVAIS, Fernando; SILVA, Rogerio F. da (Orgs.). *Nova História em Perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 499.

> falo e sou, abre o caminho para a transformação. Na perspectiva da resistência, como queria Foucault, "[...] nós somos sempre livres e [...] há sempre a possibilidade de transformar as coisas. (Foucault, 1994,740)[38]

Quais são os espaços na atualidade que imprimem sentidos de transformação à experiência? A arte, sem dúvida, é um desses, ainda que nem toda produção artística invista em tal proposta. Tradicionalmente, apenas os saberes legitimados pelo racionalismo adquirem o estatuto de verdade. O viés poético, em que a arte possui um papel fundamental, oferece certamente inúmeras outras propostas para a compreensão da experiência humana, tão cara à história. A imaginação artística, segundo Gaston Bachelard, investe no campo simbólico, ao mesmo tempo em que produz, por meio do devaneio e da experimentação, um caminho alternativo para a construção dos saberes.[39] Tais caminhos foram dicotomizados pela moderna ciência ocidental, mesmo que em vivências culturais próximas a nós latino-americanos, esses saberes estivessem muitas vezes mesclados ou fossem equivalentes, como em diversos grupos indígenas, árabes, africanos e judaicos. Pois bem, no campo das práticas cotidianas, são conhecidos os demolidores resultados de tais hierarquizações, que tendem à desvalorização do sensível, das expressões artísticas, corpóreas ou mesmo aquelas tidas como femininas.

Nesse sentido investigo, ao longo deste trabalho, como obras das brasileiras Ana Miguel, Cristina Salgado e Rosana Paulino e das argentinas Claudia Contreras, Nicola Costantino e Silvia Gai formulam críticas culturais contundentes, também considerando que a arte contempla zonas de sensibilidade que o tradicional pensamento científico não alcança. Prisma de análise este que considera a arte como um território potente para a criação de um pensamento ético e politicamente informado no presente.

---

[38] NAVARRO-SWAIN, Tania. "Identidade nômade: heterotopias de mim". *Colóquio Foucault/Deleuze*, nov. 2010. Disponível em:
<http://www.tanianavarroswain.com.br/chapitres/bresil/heterotopias%20de%20mim.htm>.

[39] BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 11.

Teoria e crítica feminista nas artes visuais

O feminismo voltou para vingar-se do mundo da arte.

Amelia Jones

É tarefa árdua dos feminismos contemporâneos desconstruir discursos dominantes de nossa cultura, em grande medida patriarcais, que constituem sistemas fechados e hegemônicos de pensamento. Vertentes feministas pós-estruturalistas, também ligadas ao campo de estudos aberto por Foucault, Deleuze, Derrida e Barthes, reiteram a urgência política e ética de tratar desses discursos enquanto práticas culturais e sociais que legitimam violências e opressões. São jogos de poder e de saber que mantêm subordinadas as mulheres, mas também o próprio feminino enquanto conjunto de significados forjados cultural e historicamente.[40]

No pólo oposto da fermentação feminista, a tradição naturaliza as diferenças, justificando no corpo e na carne as hierarquias de valor, a desvalorização das esferas da existência tidas como femininas e a violência material e simbólica contra as mulheres. Mas é bem sabido que onde há poder, há também resistências, e o campo artístico é um dos lugares de crítica contundente à misoginia. Diferentes mulheres artistas intervêm de modo radical, mas também lúdico e irônico nesses enunciados sociais e propõem um novo pensar sobre os lugares do feminino e do masculino na atualidade.

Dar conta dessas inúmeras e várias expressões artísticas exige dos pesquisadores e críticos novas categorias analíticas e a formulação de perguntas que façam vibrar suas inquietações e denúncias ao *status quo*. Pretendo, nas próximas páginas, acompanhar o desdobramento do pensamento de algumas teóricas feministas que problematizam a produção de mulheres como um importante lugar de discussão social e cultural.

Nos países anglo-americanos, o pensamento feminista sobre a história da arte completa já 40 anos, tendo emergido conjuntamente com o movimento feminista a partir dos anos de 1970. Também escritoras europeias trouxeram muitas contribuições a esse campo, conjugando em suas análises diversas metodologias como a sociologia e a política.[41] Inicialmente nesses países, várias pesquisadoras investiram em compreender tanto a ausência das artistas mulheres nos cânones da história da arte quanto recuperar seus nomes, buscando igualar em seus discursos os valores de suas produções. Os primeiros textos da historiadora da arte Linda Nochlin, como o inaugural "Why Have There Been No Great Women Artists?", de 1971, são reconhecidos como aqueles que abriram uma problemática, tendo formulado perguntas incômodas que expunham a dificuldade

[40] Cf. JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Eds.). *Gênero, Corpo e Conhecimento*. Rio de Janeiro: Record /Rosa dos Tempos, 1997. BUTLER, Op. cit., 2003. RAGO, Margareth. *Foucault, História e Anarquismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

[41] Como o caso da pesquisadora espanhola Estrella de Diego, que no final dos anos de 1980 lança o livro *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 1987.

das mulheres em aceder aos discursos acadêmicos.[42] Nesse artigo, a pensadora elabora a tese de que a ocultação das criadoras na história da arte é resultado de discursos de poder, produzidos do ponto de vista masculino, incitando a uma reescrita da história e a uma revalorização das produções femininas. Mais adiante nessa pesquisa veremos que Nochlin, mais recentemente, já desdobrou alguns de seus argumentos iniciais, mas seu primeiro ensaio continua reverberando por sua formulação de uma questão cara ao feminismo.[43] A partir de seus textos, muitas historiadoras passaram a perguntar-se não apenas pelo porquê de as mulheres não terem sido reconhecidas como grandes mestras, mas, sobretudo, pelas estratégias de poder e de saber da própria disciplina que justificavam tais exclusões. Disso derivaram muitas outras perguntas, como a relação entre a construção da subjetividade feminina em relação ou mesmo em oposição à criatividade, os modos de produção da cultura e sobre os usos da arte como espaço de transformação social.

Griselda Pollock é uma das pesquisadoras de língua inglesa que trabalha nesse campo de análise e discute como o debate feminista veio ampliar a compreensão da produção cultural como um espaço influenciado não apenas pelas condições materiais, como as divisões de classe, mas também pela raça e pelo gênero. Nesse sentido, compartilha com o marxismo a visão de que a arte deve ser estudada como uma produção material, mas afirma que o feminismo tem o importante papel de formular a crítica da história social da arte em seus "inquestionáveis prejulgamentos patriarcais".[44] O investimento das feministas no campo da arte também se justifica, para ela, perante a importância dada pela ideologia burguesa à arte e à construção do artista como um homem universal e "sem classe social":

> Além disso, nossa cultura encontra-se permeada de ideias sobre a natureza individual da criatividade, de como os gênios sempre venceram os obstáculos sociais, de que a arte é uma esfera inexplicável quase mágica, que deve ser venerada, mas não analisada. Esses mitos são produto de ideologias próprias da história da arte e depois se difundem nos canais que transmitem documentários pela televisão, edições populares de arte ou novelas biográficas sobre vidas de artistas.[45]

Perspectivas feministas vêm desconstruir esses discursos estabelecidos, como a afirmação de que a própria esfera da criatividade é um atributo masculino e de onde tradicionalmente se conclui que o termo artista se refere diretamente a um homem.[46] Gabhart e Broun, em 1972, por ocasião da exposição *Old Mistresses:*

---

[42] NOCHLIN, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?". In: *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Westview Press, 1988, p.147-158.

[43] Idem, "Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After". In: ARMSTRONG, Carol; ZEGHER, Catherine (Eds.). *Women Artists at the Millennium*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006, p. 21-32.

[44] POLLOCK, Griselda. "Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo". In: CORDERO, Karen; ROMERO, Sáenz (Comps.). *Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte*. Universidad Iberoamericana: México, 2007, p. 48.

[45] Idem, Ibidem, p. 48, tradução minha.

[46] As teorias pós-estruturalistas francesas, sobretudo os trabalhos de Foucault, Derrida, Kristeva e Irigaray compuseram as bases da crítica ao conceito de autor, assim como ao de uma fonte criativa ou originária,

Women Artists of the Past, aludiam diretamente nesse título a essa presunção social de que o termo "antigo mestre" não tem um equivalente significativo para as mulheres e que, quando o transferem para o feminino, ele assume outros sentidos. Assim, a falta de um vocabulário específico para nomear as artistas mulheres nos mostra a relação profunda entre linguagem e poder. Como culturalmente o feminino constitui-se em oposição binária ao masculino, pode-se dizer que a subjetividade das mulheres se molda também como o negativo do artista e que, portanto, a mulher como gênio não existe. O que se encontra implícito nessa problemática é a posição subordinada das mulheres como trabalhadoras menos recompensadas ou mesmo como mães, numa hierarquia entre os sexos que define socialmente a masculinidade e a feminilidade. Ao mesmo tempo, a fascinação pelo corpo das mulheres presente no cânone, disponível para a apreciação e controle masculinos, foi denunciada como uma representação que estava a serviço de um grupo social ou de uma classe, evidenciando como a dominação cultural masculina esteve atravessada pela construção de um estereótipo feminino.[47]

Diferentes historiadoras feministas da arte fizeram um amplo trabalho de recuperação de nomes de mulheres artistas na tentativa de inclusão no discurso tradicional da disciplina.[48] No entanto, esse movimento foi absorvido como algo marginal, sem chegar de fato a discutir ou desestruturar os discursos formadores da história da arte. Essa resposta pouco contundente ao trabalho das feministas deve-se diretamente àquilo que são as bases dessa disciplina, leia-se, sua incapacidade de desfazer-se daquilo que ela se esforçou para criar: a crença no gênio na arte. Na medida em que o feminismo se insere numa batalha por um terreno culturalmente estratégico, compromete-se com uma outra política do conhecimento que evidencia as profundas relações entre a discriminação contra as mulheres e sua ausência da história da arte.

Esse apagamento remonta ao estabelecimento da história da arte como uma disciplina acadêmica, no século XX. No entanto, Pollock, em suas pesquisas, não se interessou em superar essa negação ou em mostrar os obstáculos enfrentados pelas mulheres que não as permitiram atingir o status de "grandes artistas". Para ela e Rozsika Parker – com quem escreveu o já celebre livro *Old Mistresses, Art and Ideology* (1981) – há que se começar com a premissa de que as mulheres sempre participaram da produção artística e atentar ao fato de que aqueles livros que a elas se referiam sempre as mostravam como insignificantes e inferiores.

A pesquisa desenvolvida por elas indica como, antes do estabelecimento da disciplina no século XX, muitas mulheres artistas faziam parte dos livros sobre arte – citando, por exemplo, o tratado considerado inaugural de Giorgio Vasari, que

---

mostrando as camadas de sentido e os ecos intertextuais presentes em toda a criação. GROSZ, "Feminist theory and the Politics of art". In: JONES, Op. cit., 2010, p. 129.

[47] DUMONT, Fabienne. "La rébellion du Deuxième Sexe: sus une histoire de l'art androcentrée! Penser une épistémologie des multitudes". In: *La rébellion du Deuxième Sexe: L'histoire de l'art au crible des théories feministas anglo-américaines (1970-2000)*. Paris: Les Presses du réel, 2011, p. 16.

[48] Poderíamos citar como parte deste esforço inicial das feministas em recuperar os nomes de mulheres artistas, os trabalhos dos anos de 1970 de Lucy Lippard, mas também de Mary Garrard e Amelia Jones. Idem, Ibidem, p. 13.

Imagem 2 – A escultora Properzia de'Rossi é contemplada na obra de Vasari, que também apresenta a gravura acima. (VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Op. cit., 1993).

remonta ao século XVI (Imagem 2).[49] Ainda que o lugar ocupado por elas estivesse imerso em estereótipos culturais, é surpreendente observar, segundo Pollock e Parker, como uma grande quantidade de artistas eram conhecidas até o século XIX e, em contraste, como todas elas foram negadas pelos escritores desse período.

> O gotejamento de referências às mulheres artistas no século XVI cresce até o século XVIII, até tornar-se uma inundação no século XIX. Prolongados levantamentos sobre as mulheres na arte da Grécia aos dias modernos foram publicadas por toda parte da Europa.
>
> (...) Curiosamente os trabalhos sobre mulheres artistas diminuem precisamente no momento em que a emancipação social das mulheres e o aumento da educação deveriam, em teoria, haver instigado o crescimento da consciência da participação das mulheres em todas as áreas da vida.[50]

Perseguir a história das mulheres e da arte é um caminho de crítica aos próprios modelos de escrita da história. Para estas historiadoras, também o *modo* de apresentar a produção feminina, mais do que um desprezo infundado, demonstra o papel estruturante que tal desvalorização teve na formação da própria história da arte. A produção das mulheres geralmente via-se avaliada em termos de estereótipos "femininos", dotada de qualidades de status inferior e tais critérios tinham o papel implícito de tornar ainda mais valioso seu oposto: a arte dos mestres e gênios.

> O estereótipo feminino, sugerimos, opera como um termo necessário de diferença, pelo qual o privilégio masculino, nunca reconhecido pela arte, se mantém. Nunca dizemos homem artista ou arte de homens; simplesmente dizemos arte e artista. Essa prerrogativa sexual escondida se encontra assegurada pela asserção de uma negativa, um "outro", o feminino como um ponto necessário de diferenciação. A arte feita por mulheres tem que ser mencionada e logo depreciada, precisamente para assegurar essa hierarquia.[51]

A valoração ou desvalorização de um artista pela crítica é um modo de consumir a arte que nos impede, assim, de compreender as maneiras por meio das quais as mulheres artistas produziram. Sempre que a argumentação se volta para uma apreciação valorativa tal como se concretiza na ideia burguesa de modernização, apagam-se as marcas dos modos de produção e as especificidades históricas da mesma. Pollock sugere que deveríamos fugir de qualquer tipo de

---

[49] Mesmo que Giorgio Vasari em sua história da arte italiana de 1550, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti,* (livro que o fez ser considerado o pai da história da arte), tenha dedicado um capítulo à escultora Properzia de'Rossi e também citado os trabalhos de Sofonisba Anguissola, Madonna Lucrezia e Irmã Plautilla, tais artistas não foram transmitidas às histórias da arte tradicionais de séculos subsequentes. VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti.* [2ª ed. revisada de 1568] Roma: Grandi Tascabili Economici, 1993.

[50] PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Pandora, 1981, p. 3, tradução minha.

[51] Idem, Ibidem, p. 52, tradução minha.

análise valorativa para responder efetivamente às estratégias de poder presentes na construção dessa disciplina.

No entanto, essa análise das condições de produção proposta pelo feminismo, ao mesmo tempo em que se aproxima da teoria cultural do marxismo das últimas décadas (Pollock refere-se, sobretudo, à L. Althusser, P. Hirst, J.O. Thompson e J. Lavrain), aponta algumas críticas contundentes à mesma, principalmente às generalizações por ela formuladas. Primeiramente, é preciso pensar no problema de uma teoria do reflexo que considera a história como um pano de fundo para a produção artística. Tal prisma de análise arrisca-se à generalização ao considerar o artista individual como representante de um grupo social. Quando aplicado às mulheres, essa perspectiva pode recorrer no erro de considerar uma artista mulher e suas práticas em particular como representantes de um sexo, caindo numa perspectiva igualmente forçosa. Essa perspectiva converge para a crítica feminista das identidades sexuais e da naturalização do conceito de sexo, como formulado por Butler.[52]

Outro problema em trabalhar com categorias muito gerais seria o risco do reducionismo às condições econômicas ou mesmo ideológicas, quando em verdade os processos históricos são permeados por contradições e fraturas que tampouco atingem igualmente a todos os atores sociais. O ponto incide então na compreensão de que não é possível falar em uma "arte das mulheres" como uma categoria ideológica unitária, sendo imprescindível o exercício historiográfico para a compreensão do lugar ocupado pelas mulheres artistas no processo histórico.

> O que temos que enfrentar é o jogo conjunto de múltiplas histórias – dos códigos da arte, de ideologias do mundo da arte, das instituições da arte, das formas de produção, das classes sociais, da família, das formas de dominação sexual, cujas mútuas determinações e independências devem ser traçadas juntas em configurações heterogêneas e precisas.[53]

Assim, passa-se a compreender a arte como constitutiva de regimes de verdade e como uma tecnologia de gênero, não sendo simplesmente um reflexo ou uma representação de modelos sociais que poderiam existir autonomamente.[54] Muito próxima ao pensamento de Foucault, tal perspectiva analisa a arte como um conjunto de práticas significantes que produzem significados e que intervêm ativamente para as definições da categoria "mulher". Nesse sentido, a produção de mulheres também pode ser vista em sua potência radical de transformação dos enunciados patriarcais, já que o próprio patriarcado – sistema de dominação dos homens sobre as mulheres – pode ser compreendido como uma rede de relações psicossociais que define as diferenças sexuais, mas que pode ser modificada.[55]

---

[52] Cf. BUTLER, Op. cit., 1993.

[53] PARKER; POLLOCK, Op. cit., 1981, p. 59, tradução minha.

[54] LAURETIS, Teresa de. "Tecnologias do gênero" In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura.* Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

[55] Uma compreensão ácida do patriarcado como sistema de dominação masculino é formulada por Navarro-Swain: "Christine Delphy, Colette Guillamin identificam, com pertinência, "a classe dos homens", ampla coalizão em um sistema histórico e social, o patriarcado, que lhes confere "naturalmente" autoridade, prestígio e a posse das mulheres também enquanto classe, o que as transforma NA MULHER, singular que apaga todas as singularidades. Neste sentido, a prostituição e o estupro, a violência doméstica que povoam o cotidiano das mulheres condensam o poder masculino sobre os corpos

No que se refere às análises formuladas por algumas autoras feministas, há ainda a necessidade de desmistificar tendências que se utilizam de uma concepção "transhistórica" da mulher ou mesmo que projetam intencionalidades feministas sobre as artistas de outros séculos. Ainda que algo como uma consciência de gênero possa ser analisada na produção de artistas de outros tempos, (por exemplo, Pollock aponta no século XVII a pintora holandesa Judith Leyster, 1609-1660) é prioritário que cada caso seja analisado em suas particularidades, pois "além dos conflitos específicos em torno do gênero como os quais puderam ou não estar comprometidas, as mulheres estiveram muitas vezes envolvidas em lutas ideológicas e de classe contemporâneas" (Imagem 3).[56]

Observar e analisar essas condições históricas específicas irá evitar que se caia em generalizações sobre os obstáculos que tenham enfrentado. Por exemplo, trata-se de explicar como as mulheres nas academias de arte dos séculos XVIII e XIX foram impedidas de pintar os gêneros maiores, ao lhe ser negado o estudo dos nus, sendo permitidos apenas a natureza morta, o retrato e a paisagem. Tal visão serve aos historiadores como fonte para a compreensão de como essa segregação foi pouco a pouco se transformando num enunciado usado para comprovar a desigualdade de talentos entre as artistas mulheres e os homens. Para Pollock, "a exclusão oficial das mulheres do nu assegurou que não tivessem modo de determinar a linguagem elevada da arte ou de fazer suas próprias representações do mundo, desde seu próprio ponto de vista, para resistir ou responder à hegemonia de classe ou do sexo dominantes".[57]

Posteriormente a ordem burguesa alterou o conceito de artista, afastando-o ainda mais da identidade da mulher. A força da ideologia burguesa e do culto à mãe e à família como receptáculo da felicidade apresentou-se aí fortemente. Nesse sentido, as análises sobre a arte conectam-se aos amplos estudos de feministas que mostram como se configura uma feminilidade burguesa ligada ao papel reprodutivo e que, ao mesmo tempo, priva as mulheres de poder, voz e visão.

O século XX, pouco a pouco, diferenciou radicalmente as esferas da procriação dos filhos e da criação artística. Inundaram nos livros os argumentos de que a genialidade derivava da originalidade masculina e que as mulheres, quando muito, não necessitavam ocupar essas linhas, já que suas obras eram derivativas, como cópias das obras realmente significantes dos grandes artistas. Pollock e Parker mostram como na primeira edição de um livro de referência como o de E. Gombrich simplesmente nenhuma mulher artista era citada, nos inícios da década de 1950.[58] As concepções de originalidade e de genialidade, assim, sustentaram

---

femininos, reproduzindo, em seu medo ou aviltamento a sexualidade na violência, o poder ligado ao sexo. As mulheres enclausuradas em seus véus, as meninas vendidas e usadas neste grande festim mundial onde se consome o feminino transformado em carne e orifícios são do patriarcado a expressão mais clara: elas são e estão no mundo para servir os homens, de todas as formas, nas dobras de seus desejos e injunções". NAVARRO-SWAIN, Tania. "Entre a vida e a morte, o sexo". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.10, jun./dez. 2006. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys10/livre/anahita.htm>. Acesso em 19 mar. 2011.

[56] PARKER; POLLOCK, Op. cit., 1981, p. 67, tradução minha.

[57] Idem, Ibidem, p. 75, tradução minha.

[58] Idem, Ibidem, p. 06. Sobre sua crítica a uma história da arte unitária ou unilateral, Pollock afirma sobre o livro de Ernst Gombrich. *The Story of Art*. London: Phaidon Press, 1950: "A obra, que se converteu em uma das histórias da arte em um só volume mais vendidas em língua inglesa, esta destinada a princípio a crianças e adolescentes. Agora ela vai por sua 16ª. Edição e vendeu mais de quatro milhões de

grande parte da literatura sobre a arte no século XX, numa estratégia que afastou as mulheres do espaço de reconhecimento e valor artísticos. Mais do que denunciar as causas dessa exclusão ou mesmo incorporar nomes ao inventário da disciplina, essas historiadoras feministas refletem sobre as configurações simbólicas, ideológicas e políticas que constituíram, no mundo moderno, uma separação estrutural entre o feminino e a arte.

Pollock aborda, por exemplo, como as mulheres artistas foram banidas da história do modernismo, sobretudo pela força dos mitos masculinos que o embasavam. Ela questiona: "(...) por que o território do modernismo é muitas vezes um modo de tratar com a sexualidade masculina e seu signo, os corpos das mulheres – por que o nu, o bordel, o banho? Que relação existe entre sexualidade, modernidade e modernismo?".[59] A quê responde, enfocando o exemplo da França, pela assimetria histórica entre homens e mulheres existente nos finais do século XIX – "uma diferença social, econômica e subjetiva que (...) é produto da articulação social da diferença sexual e não uma imaginária distinção biológica". Tais diferenças marcam a produção das artistas da época como Berthe Morisot (1841-1896) e Mary Cassatt (1844-1926), intensamente envolvidas e reconhecidas na comunidade impressionista de Paris, que abre espaço para assuntos relacionados à vida doméstica, até então rejeitados pela pintura de gênero (Imagens 4 e 5) .

Um ponto interessante deste argumento é que a arte trata de temas e referências da experiência cotidiana e que, no modernismo, o território mítico era o do ócio, do consumo, do espetáculo e do dinheiro – em muito afastado da vivência feminina. Assim, Cassatt e Morisot apresentam em suas obras artísticas temas e mecanismos de representação do espaço diferenciados, porque diferentes são as relações que um homem ou uma mulher estabelece com os espaços e seus ocupantes naquele contexto histórico.

> Os espaços da feminilidade operam não apenas no nível do representado, como o quarto de desenho ou de costura. Os espaços da feminilidade são aqueles desde os quais esta se vive como uma localização no discurso e na prática social. São produtos de um sentido experiencial de localização social, mobilidade, visibilidade, nas relações sociais de ver e ser visto. Configurado dentro das políticas sociais do olhar, demarcam uma particular organização da atenção, que em si mesma se dedica a assegurar uma determinada ordem social da diferença sexual. A feminilidade é tanto condição como efeito.[60]

Imagem 3 – Judith Leyster, *Autorretrato*, 1630.

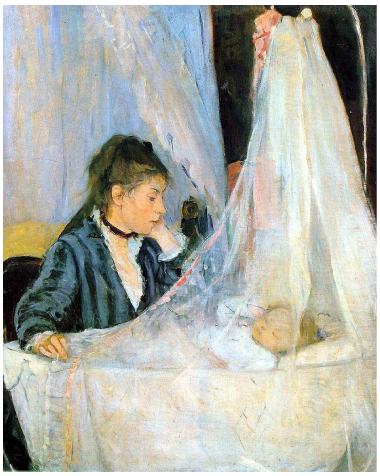


Imagem 4 – Berthe Morisot, *Le berceau* (The Cradle), 1872

Imagem 5 – Mary Cassatt, *The Child's Bath*, 1893.

exemplares. Em 1962 a seguiu a *History of Art* de H. W. Janson, agora em sua sétima edição. Em nenhum dos dois volumes originais se mencionava uma só mulher e segundo algumas fontes Janson afirmava que nenhuma mulher havia produzido inovação alguma na arte que merecesse sua inclusão em uma história sucinta da arte. Ambos os autores eram refugiados da Europa continental e introduziram na língua inglesa a tradição alemã das histórias da arte condensadas da arte universal". POLLOCK, Griselda. "Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma". In: ARAKISTAIN, Xabier; MÉNDEZ, Lourdes (Comps.). *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. Vitoria-Gasteiz: Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, 2008, p. 43.

[59] POLLOCK. "Modernidad y espacios de la femineidad". In: CORDERO; ROMERO, Op. cit., 2007, p. 254, tradução minha.

[60] Idem, Ibidem, p. 262, tradução minha.

Imagem 6 – Georgia O'Keeffe, *Grey Line with Black, Blue and Yellow*, 1923

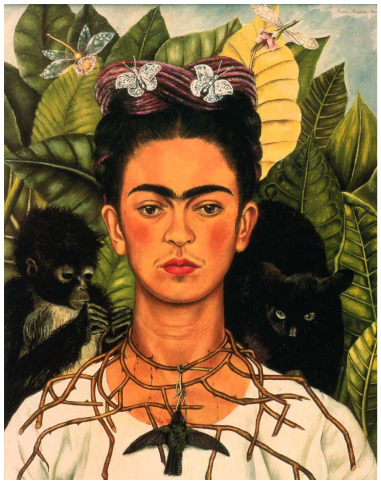


Imagem 7 – Frida Kahlo, *Self Portrait with Thorn Necklace, Hummingbird, Cat and Monkey*, 1940.

Deslocamentos conceituais como esses fazem parte de uma ampla crítica feminista aos estatutos tradicionais da arte, como as concepções de gênero ou gênio artístico. Inspiradas pelo pensamento feminista a partir da década de 1970, grupos de mulheres artistas, sobretudo nos EUA, mas também em países europeus, lutaram por objetivos mais gerais como repensar as políticas de criação artística e de reconhecimento social, assim como promover a participação de mulheres na arte, também criando imagens que pudessem expandir críticas ao significado de ser mulher num sistema patriarcal.

Outro ponto de vista teórico bastante próximo é formulado por Whitney Chadwick, quando apresenta o propósito de seu livro *Art, women and society*, de 1990.[61] Nele, essa autora também contempla as diferentes etapas pelas quais passaram as investigadoras desde a década de 1970. Num primeiro momento, o trabalho de pesquisa sobre artistas agora consagradas como Berthe Morisot, Georgia O'Keeffe (1887-1986) e Frida Kahlo (1907-1954), tinha a intenção de incluí-las no cânone, mas ao mesmo tempo e, consequentemente, essa tentativa de inserção as definiu na história como excepcionais (Imagens 6 e 7). Desse primeiro movimento, passam a surgir problemas metodológicos e teóricos que vieram a ampliar as discussões do campo. Como pensar no fato de que não havia linhagem artística possível para elas, já que eram afastadas da docência e não estavam inseridas em grandes círculos? Também havia o problema da definição mesma da autoria, da compreensão da totalidade da obra ou mesmo de sua importância, já que as mulheres muitas vezes pintaram nos ateliês de "grandes mestres", mas ficaram relegadas ao anonimato por suas obras serem atribuídas aos artistas homens.[62] O tamanho ou a concepção das obras femininas também era colocado em questão, passando-se a compreender essas particularidades como consequência de uma menor produção em vista do trabalho doméstico que geralmente exerciam. É sabido que muitas obras de mulheres foram desvalorizadas por serem consideradas "íntimas" em comparação com seus contemporâneos homens que trabalhavam em escala monumental. Para Chadwick, questões como essas mostravam que "a avaliação histórica e crítica da arte das mulheres tornou-se um tema inseparável do das ideologias que em geral definem seu lugar na cultura ocidental".[63]

A partir dos anos 1980, também quando em países da América Latina como o Brasil, iniciavam-se algumas preocupações mais amplas sobre a relação das mulheres com a arte, pesquisadoras feministas fizeram aproximações teóricas com a psicanálise, o estruturalismo e a semiótica, em busca de referenciais teóricos que debatessem a ideia de um sujeito universal masculino, assim como as representações de gênero, discutindo os conceitos de natureza e verdade. Estava

[61] CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino, 1999.

[62] Germaine Greer, no final da década de 1970 também problematiza as dificuldades enfrentadas pelas mulheres artistas para conseguirem criar, também produzindo um valioso trabalho historiográfico ao recuperar as histórias de diferentes mulheres. Hoje, sua obra pode ser tomada como fonte desse debate inicial efetuado pelas feministas, ainda que vários de seus argumentos ainda iluminem problemáticas contemporâneas. Cf. GREER, Germaine. *La Carrera de obstáculos: vida y obra de pintoras antes de 1950*. Madrid: Editorial Bercimuel, 2005.

[63] CHADWICK, Whitney. "Las mujeres y el arte". *Debate Feminista*, México, ano 4, vol.7, mar. 1993, p. 261, tradução minha.

em jogo a desnaturalização do conceito "mulher" e a compreensão das estratégias de significação e circulação das imagens.

Dos anos 1990 até a atualidade, pesquisadoras vinculadas ao pós-modernismo e ao pós-estruturalismo contemplaram outras perguntas, em muito próximas às teorias do discurso de Foucault e Jacques Derrida, mas também em diálogo com a teoria psicanalítica de Freud e Lacan, às análises de Marx e Louis Althusser, assim como aos estudos linguísticos estruturalistas, que têm como premissa os escritos de Ferdinand Saussure e Emile Benveniste. Chadwick esclarece acerca dessas conexões:

> Todas as formas de pós-estruturalismo partem do suposto de que o significado se constitui dentro da linguagem, que não é a expressão fiel de um sujeito que enuncia, e que não existe um conjunto de características emocionais e psicológicas "basicamente" masculinas e femininas que estejam determinadas biologicamente. Os textos pós-estruturalistas tornam evidente o papel da linguagem que repõe o significado e constrói uma subjetividade que não está fixa, mas que se negocia constantemente dentro de uma ampla gama de forças econômicas, sociais e políticas. Também minaram a tão acalentada visão do escritor e do artista como indivíduo único que cria a imagem da criação divina (...) e da obra de arte como reduzível a apenas um significado verdadeiro. Demonstraram que uma das formas em que está estruturado o poder patriarcal é através do controle dos homens do poder de ver as mulheres.[64]

Como resultado dessas aproximações teóricas, Chadwick indica uma grande transformação no modo de compreender a história da arte, como já apontado anteriormente. Antes mesmo da proposição de uma história da arte feminista, 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. A história enquanto enunciado pretensamente verdadeiro e absoluto não serve ao feminismo. Apenas quando a história é compreendida como um campo de forças e de jogos de poder, como bem explicitou Foucault, é possível percorrer o terreno da genealogia buscando as procedências e as proveniências dos enunciados que subjugaram as mulheres e o próprio feminino.[65] Para Rago,

> Numa referência a Nietzsche, Foucault afirmará que as coisas estão na superfície, e que atrás de uma máscara há outra máscara e não essências. Nesse sentido, o filósofo propõe um deslocamento fundamental para o procedimento histórico, propondo que se parta das práticas para os objetos e não o inverso, como fazíamos.[66]

Várias pesquisadoras vinculadas a estas perspectivas teóricas irão, assim, voltar-se às problemáticas do poder, da sexualidade e das tecnologias do gênero,

[64] Idem, Ibidem, p. 261-262, tradução minha.
[65] Cf. FOUCAULT, Michel. "Nietzsche, a genealogia e a história" In: *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
[66] RAGO, Op. cit., 2004, p. 77.

desvinculando-se das tradicionais categorias de "arte" e "artista".[67] Também ampliarão o olhar para as diferenças como classe, raça e geração, criando olhares múltiplos que contrastam com as representações dominantes.[68] Para Pollock, serão "intervenções feministas no mundo da arte", porque conscientes de seu lugar localizado e politicamente informado.[69] Algo, portanto, como uma "história geral da arte feminista" é uma pretensão epistemológica que aqui não está em pauta, tendo em vista que estamos conscientes da riqueza de produções, análises e perspectivas teóricas necessárias para contemplar a produção cultural. A escrita da história, quando em perspectiva pós-estruturalista e feminista, revela assim seu caráter fragmentado, sempre inconcluso e parcial e exige a crítica à univocidade dos discursos.

▪

Arte e feminismo numa perspectiva latino-americana

Nochlin afirma, em uma revisão teórica escrita 30 anos após seu texto inicial, que sob o impacto das teorias do discurso e dos feminismos a história da arte transformou-se profundamente.[70] Tanto a incorporação de visões fortemente teóricas sobre a história da arte quanto a mudança de paradigma que abandona um tipo de análise focada nos "grandes mestres", na visão de Nochlin, são contribuições dos feminismos ao pensamento contemporâneo sobre a arte. Amelia Jones é ainda mais provocativa, afirmando que o feminismo está de volta para se vingar no mundo da arte.[71]

Este panorama alude mais diretamente à trajetória das norte-americanas e europeias do que à realidade latino-americana abordada nessa pesquisa, ainda que nos dê perspectivas de comparação e de crítica. Esclareço tal ponto para que saibamos que não é possível aproximar-se inadverditamente da experiência dos países chamados centrais e desenvolvidos para pensar nas histórias da arte no eixo Sul em países como o Brasil, Argentina, Uruguai ou Chile.

Sobretudo os países anglo-americanos, mas também a França e a Espanha viram acontecer nos últimos 10 anos exposições expressivas sobre o impacto do feminismo na cultura e na arte produzida por mulheres, como as recentes *Elles@centrepompidou*, no Centre Pompidou, em Paris, no ano de 2009 ou *Global Feminisms, New directions in contemporary art*, no Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, no Brooklyn Museum, em Nova Iorque, organizada por Nochlin e

---

[67] Teresa de Lauretis mostra como a discussão de Foucault irá contribuir dentro do feminismo como um potencial epistemológico radical: "(...) pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma 'tecnologia sexual'; desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como autorepresentação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana". LAURETIS, Teresa de. "Tecnologias do gênero" In: HOLLANDA, Op. cit., 1994, p. 208.

[68] Cf. MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003 e HARO, Amparo Serrano. *Mujeres en el arte*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, 2000.

[69] POLLOCK Apud CHADWICK, 1993, p. 263.

[70] Cf. NOCHLIN, Op. cit., 2006.

[71] JONES, Amelia. "Cerrando El círculo? 1970-2008. El regreso del arte feminista". *Exitbook: feminismo y arte de género*, Madrid, n.9, p. 8-15, 2008.

Maura Reilly.[72] Essa última foi realizada num centro totalmente dedicado à arte feminista e à história da arte das mulheres, fundado em 2007, espaço de reconhecimento inédito até então. Além do efeito cultural positivo e dos avanços a comemorar, há inúmeras questões a ser pensadas decorrentes desse movimento.

Perante tal visibilidade e crescente reconhecimento da produção das mulheres artistas, Jones aponta a necessidade de refletir sobre a apropriação dessas obras como mais um produto do circuito artístico ou como mais uma "temática" para exposições, numa manobra que enfraquece o potencial crítico das artistas, inserindo-as num simples jogo de mercado. Nesse sentido, o interesse ressurgido pelo feminismo nesses países – em contraste com uma suposta derrocada do feminismo que era assegurada por muitos – evidenciou inúmeras complexidades. Se o feminismo promoveu uma ampla crítica epistemológica, denunciando o sujeito universal e a visão masculina sobre a cultura, a política e a sociedade, por outro lado, autoras como Jones advertem sobre o perigo da captura das temáticas feministas como mais um produto do mercado de arte no mundo ocidental. Ela pontua que não é o fato de se ganhar dinheiro com a arte que evidencia a podridão desse sistema, mas sim

> (...) porque é suspeito e reacionário fingir ora que, como é tradição, a arte tem um valor que transcende o capital (mais tipicamente dos centros eruditos do mundo artístico), ora festejar os projetos de arte crítica que supostamente subvertem as forças do mercado assinalando-lhes assim de maneira hipócrita um valor de mercado.

E continua,

> Ainda evidentemente que o feminismo não tenha conseguido destruir as estruturas machistas que continuam sustentando o mundo da arte em todas as suas vicissitudes, o que sim conseguiu em relação às artes visuais é uma aceitação em larga escala da arte feminina como algo tão viável como a masculina. No entanto, o corolário dessa valoração da arte feminina é, como não, uma valoração econômica: tornar a colocar-nos no mesmo centro (como seja) do problema do capital.[73]

Estas reflexões nos dão pistas para interessantes desdobramentos quando problematizamos a América do Sul. Focalizando a produção artística feminina na Argentina e no Brasil, em especial, essa tese irá percorrer caminhos que exigem um olhar para as diferenças históricas em relação aos países europeus e aos EUA. Ainda que as teorias feministas anteriormente apresentadas sejam de grande importância para uma leitura crítica das histórias da arte brasileira e argentina, há várias especificidades que necessitam ser levadas em conta. Aponto inicialmente alguns problemas que me saltam aos olhos, sem a pretensão de esgotar aqui essa discussão.

---

[72] Poderíamos, ainda, destacar *WACK! Art and the Feminist Revolution*, organizada por Connie Butler no Museum of Contemporary Art, Los Angeles e, na Espanha, a exposição *La Batalla de los Géneros,* realizada em 2007 no Centro Gallego de Arte Contemporáneo em Santiago de Compostela, organizada por Juan Vicente Aliaga.

[73] JONES, Op. cit., 2008, p. 09, tradução minha.

Primeiramente, é preciso compreender como o desenrolar das ditaduras latino-americanas ritmou diferentemente a ampliação do movimento feminista nesses países e, consequentemente, teve efeitos também outros no campo artístico.[74] Nos casos brasileiro e argentino, por exemplo, uma maior liberdade das discussões do movimento de mulheres ganhou forma apenas com o fim dos regimes autoritários, como veremos nos capítulos 2 e 4. Não é viável ou produtivo ensaiar uma periodização para a crítica feminista da arte no Brasil, Argentina, Chile ou Uruguai buscando que esta seja coincidente com as efervescências europeias e, sobretudo, com a norte-americana da década de 1970 em diante. Ainda que mulheres artistas em períodos ditatoriais latino-americanos possam haver demonstrado interesse nos temas do feminismo, tais empreitadas não chegaram a constituir-se como um movimento nas artes visuais. Essa especificidade exige, assim, um olhar mais afinado com as urgências políticas dos anos de ditaduras militares. Apenas a partir dos anos de saída desses regimes violentos o feminismo impactou mais amplamente a indústria cultural e também o terreno das artes.

Outro ponto a ser considerado é a própria natureza do mercado de arte no Brasil. Mesmo que nosso país cada vez mais ocupe um espaço de destaque no mundo globalizado, não se pode assumir que os interesses capitalistas pela arte ajam em igual proporção em terras tupiniquins. Agora interessantes ao mercado na Europa e EUA, os temas feministas na arte sofrem aqui de raquitismo. Em minha dissertação de mestrado intitulada *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó*, observei a dificuldade de encontrarmos artistas brasileiras que se posicionem como ativistas do feminismo.[75] Foi preciso pensar sobre essa aparente "negação", enfrentando essa complexidade ao longo da pesquisa. Em realidade, as práticas feministas de diversas criadoras de países periféricos têm a característica de não se formular enquanto identitárias, ou seja, não "levantam bandeiras" no sentido mais óbvio da palavra *feminista*. Elas não se compreendem como um grupo, nem mesmo consideram como sua a tarefa de lutar contra o mercado institucional e os discursos canônicos que reincidentemente desvalorizam a produção feminina. Sua atuação está mais ao lado das poéticas feministas, na medida em que suas obras reinventam narrativas sobre o feminino e o masculino, desconstroem estereótipos misóginos e ironizam as práticas do poder. Ao mesmo tempo, a não articulação em termos políticos pode representar algum grau de apagamento das experiências ao longo do tempo e, também, gerar uma falta de transmissão sobre a importante luta das mulheres às artistas mais jovens. A artista mexicana Mónica Mayer – integrante do grupo *Polvo de Gallina Negra* – que acompanhou fortemente esse movimento no México e EUA, faz apontamentos intrigantes a respeito da relação conflituosa das artistas jovens com o feminismo em seu país:

> Apesar dos avanços que temos visto e de quando falo com as artistas mais jovens, estas me dizem que tudo mudou e que já não percebem o sexismo em nosso meio profissional (ainda que as que começam a ter

[74] ALVAREZ, Sonia E. "Um outro mundo (também feminista...) é possível: construindo espaços transnacionais e alternativas globais a partir dos movimentos". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n.2, p. 533-540, dez. 2003. Disponível em: < http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/14112009-104032alvarez.pdf >. Acesso em 03 mar. 2011.
[75] TVARDOVSKAS, Op. cit., 2008, p. 200.

> filhos parecem que estão mudando de opinião), a mim continuam me despesesperando as carências.[76]

Quando conscientes desses jogos do mercado, a tarefa de sublinhar as perspectivas críticas que se evidenciam no Brasil e Argentina torna-se desafiante. As artistas latino-americanas enfatizadas nessa pesquisa não estão amparadas por grandes exposições com temáticas "feministas" ou por novos recortes e interpretações de gênero e parece haver nelas um intento de manter um espaço de liberdade em relação às pressões do capital. Também poderíamos levar em conta que o mercado de arte ainda não se constitui com o mesmo furor apresentado nos EUA, França e Inglaterra e que, de fato, as temáticas advindas do feminismo que lá já foram amplamente incorporadas, ainda passeiam tímida e lentamente em nossos circuitos artísticos latino-americanos, sendo que há uma escassez de textos traduzidos para o português que se constituem como referência para novas escritas da história da arte num prisma feminista.

Como afirma a pesquisadora espanhola Estrella de Diego, é como se as discussões já tivessem chegado "amadurecidas" em países periféricos como Brasil e Argentina, em muito pautadas pelas discussões pós-estruturalistas e pelo feminismo da diferença.[77] Como resultado dessa apropriação mais tardia, também não houve no Brasil uma revisão do cânone como a princípio ocorreu nos escritos de língua inglesa, nem mesmo uma grande discussão ou rememoração sobre as artistas de outros períodos históricos. Há por se fazer e construir múltiplas histórias da arte e, como adverte Pollock:

> As intervenções feministas não são correções de um descuido benigno da história da arte e o que temos que dizer não pode ser incorporado ao arquivo que é a História da Arte tal como se configurou na atualidade. O feminismo põe em marcha um combate mais profundo sobre o poder de determinar se somos capazes de conhecer o mundo por completo com toda sua complexidade e todas as suas diferenças.[78]

Quanto às problemáticas curatoriais, vale repensar o quanto essas escolhas são continuamente resultado de negociações de saber-poder que escolhem o que é digno de ser preservado e inserido no imaginário e na memória social, assim como excluem aquilo que definem como sem importância, pela perspectiva androcêntrica, como as práticas artísticas femininas. Relativo ao interesse das curadorias de museus e instituições brasileiras, algumas valiosas exceções existem, certamente, sobretudo a partir dos anos de 2000, como a iniciativa da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2004, com a exposição *Mulheres Pintoras, a casa e o mundo*, que resultou em uma exposição e publicação de um catálogo em que são

[76] MAYER, Mónica. "De La vida y el arte como feminista". In: CORDERO; ROMERO, Op. cit., p. 411, tradução minha.
[77] DE DIEGO, Estrella. "Durante El feminismo de la igualdad: Historiografía, teoría y prácticas artísticas". *Exitbook: feminismo y arte de género*, n.9, Madrid, 2008.
[78] POLLOCK, Op. cit, 2008, p. 45, tradução minha.

expostas as vidas e as obras de artistas brasileiras do século XIX até os anos 50 do século XX.[79]

Também vale destacar a visão pioneira de Heloisa Buarque de Hollanda na curadoria da exposição *Manobras Radicais*, no CCBB – SP, em 2006.[80] Hollanda, ao lado de Paulo Herkennhof, trouxe a público um elenco de importantes artistas brasileiras das mais várias gerações, destacando o potencial crítico presente em suas poéticas visuais. Tais obras promovem uma desconstrução da tradição, mostrando a falência dos universalismos e atacando os discursos dominantes, invariavelmente patriarcais em nossa cultura. Ao contrário do apagamento promovido pelos discursos oficiais, a exposição mostrou que o pensamento dessas mulheres estava a pleno vapor, contestando os códigos culturais e reinventando possibilidade de existência. Mais recentemente, a partir de 2007, uma iniciativa de Lisbeth Rebollo Gonçalves e Claudia Fazzolari no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC–USP) resultou em três pequenas exposições que contemplavam artistas latino-americanas, essas sim com um viés mais entrecortado pelo pensamento feminista e crítico das violências simbólicas contra as mulheres (*Mulheres artistas, olhares contemporâneos* – 2007, *Mulheres artistas, relatos culturais* – 2008 e *Corpos Estranhos* – 2009).[81]

Ao longo da década de 1990 até a atualidade aconteceram, por exemplo, algumas exposições em São Paulo com o recorte "mulheres", mas que não possuíam intenção ou problemática feminista, nem mesmo questionavam os papéis sociais e culturais determinados às mesmas. Veremos, também, na segunda parte dessa pesquisa, como em Buenos Aires nesta mesma década as produções femininas foram unidas sob a fachada de "obras de gênero", mas foram igualmente anuladas em suas potencialidades críticas. No Brasil, podemos citar como exemplos "Mulheres artistas" com trinta pintoras brasileiras, no ano de 1997, na Escola Paulista de Arte e Decoração – SP e "Mulheres artistas no acervo do MAC", com 95 obras de mulheres, como Tarsila do Amaral, Mira Schendel e Tomie Ohtake, em 1996. Em 1992 ocorreu também a exposição "Mulheres artistas/Pedro Alexandrino revisitado/ Madalena Schwartz", na Pinacoteca do Estado – SP. A modo de comparação houve, mais recentemente, a abertura de uma exposição promovida pelo governo da atual presidenta Dilma Rousseff, em homenagem ao dia internacional das mulheres, 8 de março de 2011, intitulada "Mulheres, artistas e brasileiras". Como o projeto da curadoria não era pautado por um pensamento crítico feminista que desconstruísse os papéis de gênero, tal abordagem pretendeu reunir importantes obras de artistas brasileiras mas deixava intocadas as dificuldades, problemas e silenciamentos inerentes à história que

---

[79] Catálogo *Mulheres Pintoras. A casa e o mundo.* (Curadoria de Ruth Sprung Tarasantchi). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004.

[80] Catálogo *Manobras radicais.* (Curadoria de Heloisa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

[81] Uma iniciativa do governo de Florença, Itália, trouxe ao Brasil, no mesmo ano de 2007, uma exposição mais crítica, "Mulher, Mulheres. Um olhar sobre o feminino na arte contemporânea", SESC–SP, curadoria de Adelina von Fürstenberg. Desta mostra participaram 19 artistas, homens e mulheres, sendo 5 brasileiros: Lenora de Barros, Nelson Leirner, Rochelle Costi, Fabiana de Barros e Rosana Palazyan. Havia uma preocupação do texto de apresentação de questionar a natureza feminina, postulando as questões que as mulheres viviam e temiam na atualidade. SESC–SP. "Olhares sobre o feminino". *Revista E*, São Paulo, nº 118, mar. 2007.

procurava narrar.[82] Essas iniciativas aqui apresentadas, todavia, não estão legitimadas como para promover discussões no âmbito acadêmico e produções críticas, sendo preciso considerar o caráter até então precário do campo que conjuga arte e feminismo no Brasil.

Como modo de melhor esclarecer esse ponto, ainda gostaria de pontuar um interessante movimento presente em vários países do mundo como Suíça, Alemanha, África do Sul, Albânia, EUA, México, Argentina, Costa Rica, entre outros: a criação de museus de mulheres, a partir da década de 1980.[83] Organizadas em uma rede, essas iniciativas problematizam o lugar das mulheres na cultura, suas vozes e história. Apresentando interessantes alternativas, esses museus interpelam o mercado de arte em seus ditos patriarcais. No Brasil, até o momento, existe uma intenção de construção de um museu de mulheres em Belém do Pará, ainda em projeto, liderada pela fotógrafa Lene Pampolha, que trabalha no primeiro museu de mulheres do mundo, em Bonn, Alemanha, criado em 1981.[84] Mulheres artistas, historiadoras e críticas de arte de diferentes países reúnem seus esforços e experiências, solidarizando-se para gerar um espaço de atuação em prol da visibilidade e memória das artistas de diferentes períodos históricos. No *III Encontro de Museus de Mulheres*, realizado em 2010 em Buenos Aires, discutiu-se a necessidade de institucionalização em espaços "oficiais" em contraposição à necessidade de criação de museus que verdadeiramente gerem uma memória viva, política e eticamente atuante. Esses conflitos exprimiam a necessidade real de verbas, espaços expositivos e uma elaboração teórica própria que dê conta de pensar a produção feminina em diferentes contextos históricos. Abordo brevemente esses dados para ter-se em conta que essas iniciativas de criação de museus de mulheres já comemoram seus 30 anos, enquanto que o Brasil vive ainda um tanto quanto indiferente a essas conquistas e discussões.

Se para o bem ou para o mal, a dinâmica do mercado de arte no Brasil tem nos preservado, pelo menos até o momento, de um uso inadvertido e esvaziado de sentido das temáticas do feminismo. Jones aponta como é preciso diferenciar mulheres artistas que investem em uma perspectiva crítica sobre o gênero, o corpo e a sexualidade, promovendo experiências estéticas feministas daqueles artistas – sejam mulheres, homens, gays etc. – que tenham um uso das temáticas "em voga" no circuito internacional de arte.[85] O compromisso ético e estético de

[82] Nesta exposição, organizada em parceira com a FAAP, foram selecionadas obras das principais pintoras e escultoras brasileiras do século XX, como Anita Malfatti, Djanira, Maria Leontina, Tomie Otake, Maria Martins, Carmela Gross, Leda Catunda, Beatriz Milhazes, Regina Silveira, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Rosangela Rennó, Mary Vieira, Anna Bella Geiger, Yolanda Mohalyi, Maria Bonomi, Lygia Clark, entre outras.

[83] Cf. Patrimonio en feminino (http://www.mcu.es/museos/MC/PatrimonioFemenino/Enlaces.html)

[84] Cf. Frauenmuseum (http://www.frauenmuseum.de/).

[85] A crítica à apropriação do conceito de gênero de modo esvaziado pelo ambiente acadêmico brasileiro tem sido formulada, por exemplo, por Navarro-Swain: "Esta é talvez a razão de sua aceitação na academia, já que perdeu sua força de indisciplina, de indignação e se tornou uma categoria domesticada, que não representa nenhuma ameaça para o patriarcado e sua história dita "universal", da qual as mulheres são apagadas. O gênero assim utilizado afasta o perigo dos feminismos, de sua insubmissão, de seu desejo de transformação. O gênero, que não problematiza, penas descreve, submete-se às garras do patriarcado que renascem sem cessar e se agarram sobre novas superfícies para reproduzir os esquemas de poder". NAVARRO-SWAIN, Tania. "A construção das mulheres ou a renovação do patriarcado", 2012. Disponível em < http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/renovacao%20patriarcado.htm> Acesso em 28 fev. 2013.

autotransformação, a "coragem da verdade", nos termos propostos por Foucault, é o que baliza a escolha das artistas dessa investigação.[86] Há nelas um confronto com os enunciados misóginos, com o lugar da verdade na cultura, em que as artistas mostram-se cônscias da associação entre os discursos patriarcais e a violência da cultura ocidental, sobretudo em relação às mulheres.

Vale pensar em como, num terreno ainda não totalmente consolidado, temos a tarefa aberta de criar modos diferenciados de apresentar, discutir e dar visibilidade às artistas contemporâneas brasileiras, mas também às artistas de outros países latino-americanos, que não sejam em termos puramente mimetizados da crítica estrangeira europeia e norte-americana. Produzir um olhar que contemple as perspectivas locais e que seja capaz de dar forma às urgências e problemáticas específicas é um dos desafios teóricos dessa pesquisa.

A América Latina é uma vastidão, com multiplicidades e historicidades às vezes convergentes, outras vezes não. Quase sempre, esse é um nome que nos une, latino-americanos, em um guarda-chuva de subdesenvolvimento, colonialismo, sucessivas ditaduras militares e ampla violência social, sexual e histórica. Nesse cenário, cruzar produções artísticas é uma tarefa de fabricação, de aproximação consciente por escolhas pessoais, mas que são também políticas e éticas. Por fim, talvez seja importante esclarecer que a estadia em Buenos Aires no ano de 2010 para pesquisar a produção feminina contemporânea foi a um só tempo uma experiência de surpresa perante a multiplicidade de artistas nessa cidade e de abrir-me mais às nossas diferenças do que propriamente ver similitudes. Pretendi abordar essa riqueza de perspectivas e pluralidade de produções da melhor maneira possível, ainda que o caráter deste texto me cobre restringir a análise a algumas instigantes criadoras contemporâneas.[87]

Se hoje há ainda fragilidades quanto ao reconhecimento e ao incentivo da produção feminina nas artes, as mulheres já expandiram enormemente seus horizontes, inclusive ao se organizar em espaços alternativos como são os museus de mulheres, buscando discutir esses lugares sociais. Numa perspectiva teórica, Pollock problematiza as potencialidades críticas das artistas em nossa cultura, propondo pensarmos em um *museu feminista virtual*.[88] No entanto, tal abordagem não se refere à criação de iniciativas na internet ou de espaços cibernéticos para as artistas – como de fato já estão criados blogs, museus on-line etc. Argumenta, sim, por uma prática teórica que seja crítica aos discursos unitários e canônicos, produzindo novas e múltiplas narrativas sobre a arte e rompendo com falsas generalizações:

> Lo que hace que los estudios feministas críticos de las artes visuales sean diferentes empieza con las posibilidades variadas que reclamamos para reconstruir las relaciones entre las obras de arte fuera de las categorías museales de nación, estilo, periodo, movimiento, maestro, obra, de forma que las obras de arte puedan hablar de algo más que de los principios abstractos de la forma y el estilo o el individualismo de su autor creativo.

[86] Cf. FOUCAULT, Op. cit., 2011.

[87] Vale enfatizar que esse projeto restringiu-se às cidades de Buenos Aires, São Paulo e Rio de Janeiro, com algumas incursões em Brasília e Belo Horizonte.

[88] POLLOCK, Griselda. *Encuentros en el museo feminista virtual: tiempo, espacio y el archivo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010, p. 54.

> (…) Si nos aproximamos a las obras de arte como proposiciones, como representaciones y como textos, es decir, como sitios para la producción de significados y de afectos por medio de operaciones visuales y plásticas entre y para espectadores/lectores, cesan de ser meros objetos que la evaluación estética debe clasificar o para la autoría idealizada. Las obras de arte demandan ser leídas como *prácticas* culturales que negocian los significados conformados por la historia y el inconsciente. Piden que se les permita cambiar la cultura en las que intervienen a través de ser consideradas creativas: *poïetic* y transformativas.[89]

Em outras palavras, estão por vir histórias da arte de maior liberdade e crítica. Pollock aborda tais projetos tomando de Deleuze o conceito da virtualidade, enquanto efeitos abertos e instáveis, "a ideia de um livro aberto, hipertextual, em que se inscrevem, releem e reinscrevem uma série de escritos e práticas que seguem avançando".[90] Serão devires, conexões impensadas e potências continuamente reinventadas. Um museu imaginário feminista, nesse sentido, é um acontecimento que se dá por meio de uma conjunção de forças criativas antipatriarcais, nem sempre com visibilidade no plano concreto imediato, mas que apostam nas verdades que habitam a invenção. *Aberto*

[89] Idem, Ibidem, p. 54.
[90] Idem, Op. cit., 2008, p. 46.

parte I

DE OUSADIAS DISCRETAS E MANOBRAS RADICAIS

mulheres artistas no brasil

CAPÍTULO 2

■

O que a história não diz, não existiu.

Tania Navarro-Swain

A arte, assim como as demais esferas da sociedade, está constituída, em maior ou menor grau, pelos *regimes de verdade* como as desigualdades de gênero, tendo em vista que pertence ao campo da cultura, com suas tensões e historicidade. Não é todo o fazer artístico que pretende a potencialização de práticas éticas e políticas, assim como seria errôneo crer que o circuito artístico está completamente isolado dos problemas sociais e culturais, como o falocentrismo. Tal perspectiva reporia um sistema de valores muito contestado na pós-modernidade, em que os artistas supostamente poderiam flutuar sobre a cultura, acima da mesma. Pode-se hoje reconhecer que a arte é feita por homens e mulheres com interesses específicos e que ela mesma está submersa no capitalismo da informação, servindo muitas vezes aos seus propósitos. Numa perspectiva histórica, percebe-se que nem mesmo a maestria artística ou intelectual de indivíduos homens os salvou de reiterar discursos opressores às mulheres. Estavam imersos na cultura ocidental que, como bem frisou Norma Telles, reforçava que as mulheres eram incapazes de arte, assim como de amizade e filosofia.[91]

No Brasil, diferentemente de um movimento artístico feminista organizado – por exemplo, como ocorreu com força de ativismo político nos EUA e, mais recentemente, na França ou ainda no México -, os diálogos com temas relativos às mulheres aconteceram de maneira mais individualizada e autônoma. Hoje, há toda uma geração de jovens artistas brasileiras cuja produção foi influenciada direta ou indiretamente pelas problemáticas de gênero. Ainda que não se intitulem feministas – desviando-se de qualquer fixidez identitária – muitas delas incorporam e discutem essas questões, como atenta Hollanda: "Enfim, essas novas artistas, que dizem não querer mais nada com o feminismo, são o maior exemplo da vitória arrasadora das conquistas feministas".[92] São transgressoras no campo do imaginário, das práticas e do simbólico e produzem arte com um conteúdo político específico ao reciclar imagens da vida cotidiana e da experiência feminina, em campos expandidos da arte. Expandidos porque se situam em zonas instáveis entre escultura e objetos; entre vídeo e áudio; entre escrita, desenho e gravura; entre fotografia e pintura; entre instalação e performance. São propostas plurais que rompem determinações ou limites dos gêneros artísticos, respondendo mais diretamente às problemáticas vividas do que a terrenos definidos. Obviamente, há muitas outras que são excelentes artistas, cujas preocupações não envolvem as temáticas de gênero. De todas as formas, a entrada massiva de mulheres no circuito artístico contemporâneo não deixa de ser um dos indícios da enorme transformação cultural advinda dos feminismos em nosso país.

---

[91] TELLES, Norma. "Fragmentos de um mosaico: escritoras brasileiras no século XIX". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.8, ago./dez. 2005. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys8/literatura/norma.htm>. Acesso em 17 mai. 2010.

[92] HOLLANDA, Heloisa Buarque de. In: *Manobras radicais*, Op. cit., 2006, Catálogo da exposição, p. 97.

Na contramão da conformidade e do conservadorismo que invadem a indústria cultural e que norteiam inúmeras relações públicas e íntimas na atualidade, as poéticas visuais de Ana Miguel, Rosana Paulino e Cristina Salgado lançam no ar inquietações e relampejos imaginativos. De grande reconhecimento no terreno das artes, nacional e internacionalmente, as três artistas possuem trajetórias e opções estéticas bastante diferenciadas, mas todas elas percorrem o terreno das experimentações, das instalações e da produção de obras tridimensionais.

Ana Miguel (1962), artista carioca, é gravadora e escultora, estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1979, e fez inúmeros cursos durante sua formação artística. Estudou, paralelamente, Antropologia e Filosofia Contemporânea na Universidade Federal Fluminense (UFF) e na Universidade de Brasília (UnB) e viveu em Barcelona entre 1991 e 1994.[93] Atualmente, vive e trabalha na cidade do Rio de Janeiro.

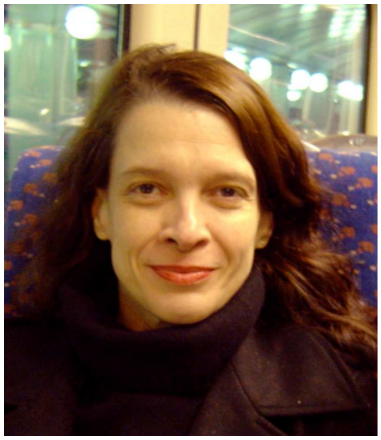
Seus trabalhos primam pela delicadeza dos detalhes e materiais empregados, como bordados, algodão, lã, agulhas etc. Há uma recorrência das cores branca, cor-de-rosa e vermelha, numa composição suave que contrasta com as temáticas abordadas, como as críticas culturais, os conflitos políticos e sofrimentos íntimos. Na obra *Má-má,* de 1998, um sutiã de crochê, feito com lã na cor bege possui transpassado no lugar do mamilo um dente natural (Imagem 8). Esse dente está fundido sobre um material semelhante a um dedo, feito de cera na cor vermelha, o que gera um estranhamento do corpo, da própria amamentação e maternidade. Esse seio torna-se ameaçador e ativo, onde as representações naturais entram em suspensão e outros sentidos críticos proliferam. Em Ana Miguel são utilizados elementos comuns e cotidianos, criados por meio de trabalhos manuais tipicamente femininos, como bordados e costura e "essa aparente suavidade, porém, contrasta com um humor corrosivo, que gera *assemblages* perversas, feitas de lã e olhos de vidro, veludo e alfinetes, garras e dentes".[94] Cria e molda, por meio do encontro inusitado de temáticas e materiais, o espaço da intimidade e do corpo, promovendo uma crítica do empobrecimento da experiência e dos contatos humanos na contemporaneidade.

[93] Suas obras estão em importantes coleções públicas, tais como Coleção Gilberto Chateaubriand; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; coleção Cândido Mendes; Museu de Arte de Brasília; *Centre de Lectura*, Reus, Catalunha e na Seção de Gravura Contemporânea da Biblioteca Nacional de Madri. Catálogo da Bienal de São Paulo, 2002. Disponível em <http://bienalsaopaulo.globo.com/artes/artistas/artista_descritivo.asp?IDArtista=11742> acesso em 27 jun. 2011.

[94] Catálogo *Território Expandido III*, SESC/Pompéia, São Paulo, 2001.

Imagem 8 – Ana Miguel, *Má-má*, 1998.

Ana Miguel



Cristina Salgado

Cristina Salgado (1957) vive e trabalha no Rio de Janeiro. É pintora, desenhista e escultora. Estudou desenho e pintura com Roberto Magalhães, Rubens Gerchman e Astrea Al Jaick, entre 1977 e 1978, e litografia com Antonio Grosso, em 1981, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, onde se tornou professora em 1988. Em 1997, participou do Panorama da Arte Brasileira, MAM-SP. É doutora em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora no Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e no Departamento de Artes e Design da Pontíficia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ).[95]

Suas obras investem nas intensidades, apresentando corpos fragmentados, povoados por referências ao universo feminino e masculino. O artista e crítico de arte Ricardo Basbaum, acerca da obra de Cristina Salgado, comenta que ações como "fragmentar o corpo, dividi-lo em pedaços, perfurá-lo, juntar suas partes de outras maneiras, alterar sua funcionalidade, sua simbologia", fazem parte do procedimento da artista.[96] Há em seu trabalho dois aspectos marcantes: "a cor e a forma orgânica".[97]

[95] Possui trabalhos no Museu de Arte Moderna de Niteroi – MAC/Niterói (João Sattamini Collection); no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Gilberto Chateaubriand Collection); na University of Essex Collection of Latin American Art e na Shell do Brasil.

[96] BASBAUM, Ricardo. "Humana/inumana", texto crítico disponível em: <http://www.cristinasalgado.com/>.

[97] SALGADO, Cristina. "Entrevista". In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Coord.). Catálogo *Quase Catálogo 2, artistas plásticas no Rio de Janeiro 1975-1985*. Rio de Janeiro: CIEC/ Escola de Comunicação/ UFRJ, 1991, p. 90.

Imagem 9 – Cristina Salgado, Sem título, série *Nuas,* 1999.

Diversas de suas séries como *Nuas* (1999) tratam de temas pesados e violentos, como a dificuldade de enfrentar o olhar acusatório sobre o corpo feminino, por meio do deslocamento de clássicos elementos de sedução como pérolas, meias de seda e sapatos de salto alto, misturados com outros tradicionalmente domésticos como bonecas e camas (Imagem 9). Suas obras produzem enunciados de distúrbio e conflito sobre as identidades femininas e parecem sussurrar inconformidades nessas definições, por meio de sensações aterradoras.

Rosana Paulino

Rosana Paulino (1967) é gravadora, vive e trabalha em São Paulo. Entre os anos de 1993 e 1995 fez estágio no Ateliê de Restauro de obras de Arte em suporte de papel do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). Em 1995 tornou-se bacharel em Gravura pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Também fez especialização em gravura pelo *London Print Studio*, em Londres, por meio da Bolsa APARTES/CAPES e possui doutorado em Artes Plásticas pela ECA/USP.[98]

A artista adentra o campo de discussão do gênero e da etnicidade e trabalha com as imagens de mulheres negras e mestiças, por vezes remetendo ao

[98] Possui obras em várias coleções públicas, dentre as quais se destacam Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM); Pinacoteca Municipal – Centro Cultural São Paulo; Fundação Cultural Cassiano Ricardo (São José dos Campos, SP) e Universidade Federal de Uberlândia, MG. Cf. Galeria Virgílio: Rosana Paulino (http://www.galeriavirgilio.com.br/artistas/rpaulino.html). Acesso em 30/11/2011.

espaço doméstico e a funções sociais específicas, como a tecelã e a operária.[99] Na obra *Bastidores*, de 1997, a artista formula uma instalação onde bastidores de costura, utilizados para bordado, sustentam um tecido de algodão onde grava fotografias em preto e branco de mulheres negras (Imagem 10). Sobre essas fotografias, Paulino faz intencionalmente um bordado grosseiro sobre as bocas ou os olhos dessas figuras femininas – imagens retiradas de seus próprios álbuns de família. A mãe da artista trabalhou como costureira na periferia de São Paulo e em sua infância ela conviveu com essa prática. Paulino discute a construção da subjetividade da mulher negra em muitas de suas obras, focando como é na intimidade que as práticas de submissão forjam-se e mantêm-se. O elemento biográfico, nessa obra, cruza-se com imagens e memórias coletivas sobre a relação das mulheres no espaço doméstico, por vezes permeada de silêncio e humilhação subjetiva. O problema do preconceito racial e sexual é enfrentado pela artista, que o aborda em sua dor e crueldade, como um meio de intervir nas práticas estabelecidas, sensivelmente usando a arte para abrir outros caminhos de constituição de si que sejam compostos por relações de liberdade e não de resignação.

Imagem 10 – Rosana Paulino, *Bastidores*, 1997.

Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura – 30,0 cm diâmetro

[99] Cf. FAZZOLARI, Cláudia. "Da estratégia ficcional/da poética visual para o gênero feminino na contemporaneidade: Carmen Calvo, Rosângela Rennó, Rosana Paulino e Ana Prada". In: *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 7*, UFSC, Florianópolis, ago. 2006. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/C/Claudia_Fazzolari_35.pdf>. Acesso em 02 mai. 2010.

As três artistas iniciam suas carreiras no momento de abertura política no Brasil, na década de 1980, em que o término do regime ditatorial coincide com o desejo dos artistas de ousarem caminhos estéticos inusitados e experimentação em suportes e materiais. Nessa década, foram vistas amplas manifestações públicas de artistas e de suas produções, mobilizando o público de maneira até então inédita, num clima de euforia perante as possibilidades de mudança que se apresentavam no país.[100] Segundo a pesquisadora Ligia Canongia,

> O início da década foi marcado pelo episódio da explosão de uma bomba no Riocentro (Rio de Janeiro, 1981), como manobra virulenta da direita para bloquear o processo de abertura política no Brasil. O país, porém, prosseguiu nos rumos da redemocratização, saindo progressivamente de um regime ditatorial até a campanha das *Diretas Já*, em 1984, que indicava o começo de uma nova era. A palavra "abertura" tinha, portanto, para os artistas brasileiros, um significado mais amplo e libertário do que as próprias investidas estéticas que praticavam, alinhando-se a uma renovação ideológica, social e institucional.[101]

A ditadura militar brasileira, que se estendeu de 1964 a 1985, passou por diferentes etapas que configuraram cenários culturais bastante particulares. Em seus anos iniciais houve ainda uma relativa liberdade de expressão, mas a partir de 1968 até 1972, viu-se o período mais violento e repressivo do autoritarismo. Nesse momento a população foi obrigada a conviver com a promulgação arbitrária de vários Atos Institucionais (AIs) que cercearam direitos civis e com práticas de perseguição, tortura e assassinato de militantes políticos e de opositores ao regime. Com o AI-5 e o recrudescimento do regime, muitos artistas, políticos esquerdistas, intelectuais e acadêmicos são forçados ao exílio por ter sido presos, por correr o risco de o ser, ou pela truculência que havia tornado intolerável permanecer no país.[102] No entanto, mais do que uma excessão presenciada durante a ditadura, as práticas de violência eram fatores constituintes da história política brasileira que reverberavam nas produções artísticas daqueles anos:

> A escravidão, por exemplo, fora baseada na brutalidade física que incluía mutilação, espancamentos impiedosos e execução, e havia se mantido no Brasil até 1988 (o trabalho forçado de índios amazônicos continuou por ainda mais tempo), durando mais do que em qualquer outro lugar das Américas. No Brasil do início da década de 1960, maus-tratos físicos por parte da polícia eram práticas correntes em relação a cidadãos comuns, o que em parte era uma herança da violência que cercava a escravidão. Mas era também inerente à manutenção da sociedade altamente hierárquica que a República brasileira herdara. Desde o início da República em 1889

[100] COSTA, Marcus de Lontra. "Os anos 80: uma experiência brasileira". In: Catálogo *Onde está você, geração 80?* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005, p. 4.

[101] CANONGIA, Ligia. "O Brasil nos anos 80". In: *Anos 80: embates de uma geração.* Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 2010, p. 26.

[102] O Ato Institucional nº 5 foi promulgado pelo governo ditatorial em 13 de dezembro de 1968, permitindo-lhe dissolver o Congresso e dando-lhe poderes plenos. Isso significou que toda ação considerada subversiva poderia ser punida com prisão, sem direito a *habeas corpus*.

> o governo recorreu repetidamente à declaração de estado de sítio, permitindo, assim, a suspensão das garantias judiciais. Durante os protestos populares contra a vacinação compulsória no Rio em 1904, por exemplo, as multidões eram bombardeadas por artilharias. Mais de trezentos dos detidos foram então deportados, sem nenhum procedimento judicial, para campos distantes no Amazonas. Táticas de internamento semelhantes foram empregadas na esteira da revolta naval de 1910.[103]

Com a repressão indiscriminada do governo militar, lentamente as instituições como a Igreja Católica e a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB) começaram a denunciar as práticas de tortura mas, segundo Skidmore, como não tinham poder efetivo contra os militares, "o melhor que podiam fazer era divulgar mensagens discretas entre a elite ou passar informações para amigos no exterior".[104] Somente durante a chamada política de distensão, de 1974 a 1979, instituída pelo general Ernesto Geisel, houve uma revigoração das demandas da sociedade civil e a produção cultural brasileira se transformou. Houve um abrandamento da censura e da vigilância policial, pois "o autoritarismo foi se desgastando aos poucos pela interação dos militares da linha moderada e da oposição civil crescentemente altissonante".[105] Na literatura, no cinema e também nas artes visuais entraram em cena os temas do medo e da violência, mas também críticas às práticas de poder no âmbito privado, como casamento heteronormativo e a despolitização da sociedade.[106]

A militante Maria Amélia Teles mostra como houve, na década de 1970, ainda sob a ditadura militar, um crescimento da atuação feminista no Brasil, tendo o movimento conquistado um maior impacto sobre a opinião pública, sobretudo com a definição do ano de 1975 pela ONU como o ano Internacional da Mulher.[107] Já havia, então, alguns grupos de mulheres que estavam se organizando, como no movimento pela anistia, mas também por reivindicações como creches e a melhoria do custo de vida, ainda que de modo difícil e restrito pela repressão do regime militar. Nesses anos, alinhada ao desejo de expressão e ação, a abertura de jornais feministas como o *Brasil Mulher*, em 1975 e o *Nós Mulheres*, em 1976, contribuiu para a divulgação das propostas como o combate à discriminação e à violência contra as mulheres.

Sob o clima de repressão política, essas questões também encontraram equivalência na produção artística de mulheres como, por exemplo, nos trabalhos de Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro, 1933-) e da ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino (1942-), entre outras. A esse respeito, Paulo Herkenhoff adverte que esses discursos eram "(...) muito sutis porque ainda era um país que torturava, no qual o artista, além de fazer a obra, tinha de construir o espaço de inscrição social

---

[103] SKIDMORE, Thomas. *Uma história do Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1998, p. 245.
[104] Idem, Ibidem, p. 247.
[105] Idem, Ibidem, p. 256.
[106] MARSCH, Leslie. *Embodying Citizenship in Brazilian Women's Film, Video, and Literature, 1971 to 1988*. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Michigan, Ann Harbor, MI, 2008.
[107] TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 85.

Imagem 11 – Anna Maria Maiolino, *Por um fio* da série Fotopoemação, 1976.

de sua obra, e esta tinha de trazer embutida a estratégia de sobrevivência física, para não ser preso, nem censurado".[108]

Maiolino, mostrando sua inconformidade com a ditadura militar utilizou, durante a década de 1970, seu corpo como espaço visceral de reação. Na obra *Por um fio* (1976), que a artista compreende como "uma fotografia, um poema visual e um discurso político", conectava três gerações de mulheres a partir de um barbante que elas sustentavam pela boca – a própria artista, sua mãe e sua filha (Imagem 11). Nessa imagem autobiográfica, ela associa de maneira intuitiva a censura política ao silenciamento histórico das mulheres, também produzindo sentidos sobre a vulnerabilidade existente nas relações femininas e políticas do período, que estavam "por um fio". A historiadora feminista Catherine de Zegher, sobre Maiolino e a produção artística de mulheres na década de 1970, afirma:

> (...) como artista, ela celebra exatamente as forças "obscuras" que mais apavoram o sujeito: a sexualidade, o júbilo, o inconsciente, entregando-o à fragmentação. Ela o faz por meio da gravura, do desenho, da pintura e da escultura de matéria subjetiva abjeta, tal como o doméstico e o escatológico, considerados impróprios pela cultura conservadora, ou por meio da performance e da filmagem de partes do corpo (com frequência feminino), zombando do ideal de plenitude. (...) Em algum lugar entre mostrar o individualismo e o antiindividualismo, na década de 1970 a obra performática de Maiolino e outras artistas do sexo feminino, tais como Ana Mendieta (Cuba) e Martha Rosler (Estados Unidos), levanta questões não apenas sobre o corpo como artigo comercializável, produto institucional em exibição, obsessão industrial e fragmentação mecânica, mas também sobre a mutilação militar no colonialismo, na guerra e na ditadura.[109]

Imagem 12 – Anna Bella Geiger, *Brasil nativo/ Brasil alienígena*, 1976/1977, série de nove pares de cartões postais Fotos Bloch Editores e Luis Carlos Velho (10x15 cada).

Eram, então, cada vez mais explícitas as desigualdades crescentes de um Brasil que havia assistido, pouco tempo antes, a tentativas espantosas de entrarmos na modernidade, como por meio da construção de Brasília, buscando abandonar a imagem de um "encrave tropical letárgico".[110] Durante a ditadura, seguiram-se ao forjado "milagre econômico" – plano de estabilização financeira que produziu uma onda de industrialização apoiada em imensas dívidas externas – um sem número de injustiças sociais. Esses embates foram criticados por outra artista mulher, Geiger, que indicava nessa mesma década os contrastes sociais por meio de suas obras, como na série de nove fotomontagens *Brasil nativo/ Brasil alienígena* (1976/1977) (Imagem 12). Em uma dessas obras a artista, filha de judeus alemães, apresenta duas imagens lado a lado: um cartão postal em que um indígena posiciona-se com um arco-e-flecha – vendido nas bancas de jornal nos anos de 1970 – e sua própria imagem mimetizada em índio, no terraço de sua casa, segurando arma similar, em postura guerreira. Para a estudiosa Dária Jaremtchuk, a respeito dessa série,

---

[108] HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Catálogo *Manobras radicais.* São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 83.

[109] ZEGHER, Catherine de. "'Ciao bella' uma migrante por dentro e por fora". In: *Anna Maria Maiolino: entre muitos*. (Curadoria de Paulo Venâncio Filho). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005-2006, pp. 78-79.

[110] SKIDMORE, Op. cit., 1998, p. 236.

> Nos anos de 1970, (...) o índio é ao mesmo tempo a figura estereotipada e empecilho à expansão territorial e à modernização do interior do país. Apesar das constantes degradações a que foram sujeitos pelo processo modernizador intensificado nos anos da ditadura, circulam imagens que os apresentam como bons selvagens e com seus costumes preservados. Nesse imaginário, qualquer conflito é escamoteado. Assim, a sociedade se tranquiliza com a permanência de um autêntico passado impoluto e oferece ao turista um emblema exótico. As apropriações e cenas simuladas de Anna Bella contribuem para a desconstrução deste imaginário.[111]

Em reportagem para Silas Martí, Geiger comenta que "se existe um Brasil nativo, existe um Brasil alienígena." Mais do que alienígena, uma terra erodida. "É uma comoção, não em relação ao índio, mas com o fato de todos estarmos aí com uma cidadania capenga."[112] Agenciam-se nessa série, assim, as contradições de seu papel como artista mulher, suas difíceis possibilidades de expressão e a fragilidade das promessas de representação da identidade nacional.

No início dos anos de 1980, o movimento feminista e movimentos de mulheres melhoram sua articulação, também impulsionados pela maior possibilidade de comunicação, como no Congresso da Mulher Paulista, organizado em 1979, ano da anistia e do retorno ao Brasil de muitas exiladas.[113] Há também um breve momento de euforia, de grande confiança e valorização dos princípios democráticos ao redor do ano de 1984 – quando Tancredo elege-se por eleições indiretas, sendo, após sua morte inesperada, substituído pelo vice José Sarney.[114] Se naquele período podia-se sonhar com um governo democrático que garantisse algum avanço político e melhorias nas condições de vida, essas expectativas foram aos poucos destruídas, sobretudo perante o fracasso da política econômica, com o Plano Cruzado: "a insatisfação social, decorrente desse quadro, gerou as decepções que se refletiram na queda do entusiasmo pela democracia, em especial no Brasil, passados os primeiros tempos após a queda do regime autoritário".[115]

Após os anos de desmontagem do regime militar, os movimentos sociais como o feminismo foram fortalecidos e as mulheres impunham-se como sujeitos

---

[111] JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Edusp, 2007, p. 120.

[112] MARTI, Silas. "Anna Bella Geiger pensa origens e rumos do Brasil em seus mapas", *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jun. 2009.

[113] CORRÊA, Mariza. "Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal". *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 16, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332001000100002&lng=en&nrm=iso> . Acesso em 18 abr. 2011.

[114] FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002).* São Paulo: Editora 34, 2005.

[115] O conjunto de medidas econômicas lançado pelo governo de José Sarney, em 1986, pretendia conter o processo inflacionário, por meio de práticas como o congelamento de preços de bens e serviços, da taxa de câmbio, além de uma reforma monetária e correção dos salários para acompanhar a inflação, entre outras medidas. O fracasso do plano deveu-se, sobretudo, ao congelamento dos preços, que reduziu a rentabilidade dos produtores e gerou escassez de produtos no mercado, somado às perdas de grandes quantias de reserva internacional, pelo descontrole dos gastos do governo. Para conquistar maior aceitação nas eleições seguintes foram feitas intervenções populistas, que agravaram o prejuízo econômico. Idem, Ibidem, p. 461.

políticos, atuando de maneira crítica em várias áreas como a produção cultural, o poder legislativo e a área acadêmica. Segundo Hollanda, "todo um novo tecido social vem à tona na luta pelo direito à cidadania; discutem-se novas formas de pensar e fazer política, consolida-se o debate conduzido pelas chamadas 'minorias'".[116] Nesse momento de profundo debate social feminista, artistas ainda mais jovens como Miguel, Salgado e Paulino – então com aproximadamente 20 anos – também expressavam uma rebeldia contra os estereótipos vinculados às mulheres, com desejos de liberação do corpo bastante radicais e inovadores, como veremos no capítulo 3.

As discussões sobre a autonomia das mulheres, assim como a problemática sobre a necessidade de se desvincular de partidos políticos entraram fortemente em pauta. As mulheres, participando das intensas discussões que permearam esse processo político em torno da cidadania, repensaram o corpo, redefiniram as categorias de gênero e os significados sobre a sexualidade feminina, assim como seus papéis de mães, esposas e filhas. Muitas delas participaram ativamente dos debates da Constituinte, no ano de 1988, o que trazia novo fôlego à luta feminista. No entanto, após o surgimento de Fernando Collor de Mello no cenário nacional, nas eleições presidenciais de 1989 e sua rápida queda por *impeachment,* em 1992, o país viu-se em um clima ainda maior de incertezas, com a população brasileira traumatizada por vários anos, devido ao fracasso econômico do Plano Collor.[117]

A partir dos anos de 1990, as obras de mulheres passaram a interagir ainda mais fortemente na transformação do imaginário misógino, respondendo tanto à maior abertura cultural derivada do fim dos governos autoritários, como à crescente visibilidade e legitimidade alcançadas pelos movimentos feministas. Podemos perguntar, ainda, por outras proveniências históricas dessa radicalidade – utilizando-nos da genealogia foucaultiana – que são também as condições de possibilidade de existência dessas poéticas visuais hoje.[118] Essas produções são compreendidas, então, como lugar de emergência de um discurso cultural ao mesmo tempo descontínuo e afetado por práticas anteriores, tais como as obras de mulheres artistas que reagiram aos ditames culturais na história de nosso país. Como afirma Navarro-Swain, abordando as possibilidades da história como discurso múltiplo, que sublinha suas instabilidades e rupturas:

> As problematizações são oriundas das condições de produção e de possibilidade e também das condições de imaginação presentes no imaginário das formações sociais, em suas especificidades, da possibilidade de pensar o possível, uma alteridade radical. *É assim que o olhar enxerga apenas o que quer ver nos indícios e discursos oriundos do passado.* (...) Para Foucault, a descontinuidade quebra as evidências e as certezas,

[116] HOLLANDA, Op. cit., 1991, p. 7.

[117] Prometendo a modernização do país, Collor lançou planos econômicos que pretendiam conter a inflação e revitalizar a economia. No entanto, medidas como o congelamento dos preços e salários, bloqueio de conta-correntes e poupanças, além de demissões de funcionários e diminuição de órgãos públicos, geraram uma forte oposição popular. Seguiram-se inúmeras denúncias de corrupção, lavagem de dinheiro e tráfico de influência, levando ao ápice de descontentamento, com a população tomando as ruas, exigindo a saída de Collor da presidência. FAUSTO; DEVOTO, Op. cit., 2005, p. 465.

[118] Foucault, abordando os acontecimentos como espaços de latência e de ruptura, criticava uma busca pelas origens. FOUCAULT, Op. cit., 1978, p. 20.

> restituindo ao social sua multiplicidade e, ao mesmo tempo, sua singularidade.[119]

Ou seja, trata-se de buscar outras possíveis linhagens que não as tradicionais periodizações simplificadoras ou segmentações por escolas artísticas que sejam capazes de tornar inteligível para nós a bagagem crítica das artistas priorizadas nessa investigação pois, como aponta Hollanda, "a historiografia tradicional da arte, tal como normalmente concebida, não dá conta do recado da arte feita por mulheres nem hoje, nem ontem".[120] A potência dessas tramas discursivas contemporâneas instiga-nos a indagar, assim, pelos momentos na história da arte brasileira em que reverberaram posturas contestadoras de mulheres, e, deste modo, ensaiar um olhar atento às manobras e resistências, sutis ou explícitas, que as constituíram.

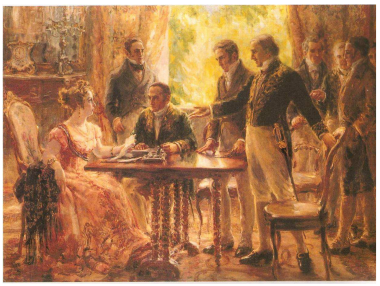


Imagem 13 – Georgina de Albuquerque, *Sessão do Conselho de Estado,* 1922.

▪

Historicamente, sabe-se da dificuldade existente para mulheres adentrarem no circuito educacional artístico brasileiro até meados do século XIX, como discutiu Ana Paula Simioni.[121] Essa pesquisadora investigou mulheres artistas antes de 1922, a fim de compreender como se dava a presença feminina na arte neste período. Destaca as produções de algumas artistas acadêmicas premiadas como Abigail de Andrade, Berthe Worms (uma artista francesa que produziu no Brasil) e Georgina de Albuquerque, além das escultoras Nicolina Vaz de Assis Pinto do Couto e Julieta de França. Simioni mostra as dificuldades para a construção de suas trajetórias profissionais, já que apenas em 1892 mulheres puderam ter acesso à *Academia Nacional de Belas Artes* e aos cursos de ensino superior. A autora destaca, também, que diferentemente da imagem mais corrente da presença das mulheres no modernismo brasileiro, houve um apagamento das artistas anteriores à década de 1920 e de suas discretas ousadias. Segundo sua análise, tal exclusão foi derivada dos discursos misóginos que atribuíam inferioridade e amadorismo às mulheres, pois eram "(...) percebidas como seres por excelência domésticos, sensíveis e com aptidão para a beleza decorativa, suas obras eram uma extensão das capacidades concernentes ao âmbito do privado exibidas em público".[122]

Georgina de Albuquerque (1885-1962) por exemplo, ousou ultrapassar, por meio de táticas sutis e inúmeras renegociações, os ditames culturais que restringiam as mulheres às pinturas de gênero – flores, animais, natureza e cenas da vida comum e doméstica -, julgando-as incapazes de se alçar às pinturas históricas (Imagem 13). Teve que compor a imagem de mãe, companheira e feminina a de uma artista e intelectual, mas sem negligenciar as obrigações do lar. Ela foi a primeira mulher a ocupar um lugar no júri de pintura, em 1920, após ter ganhado a medalha de ouro na Exposição Geral de Belas Artes de 1919. Simioni mostra

[119] NAVARRO-SWAIN, Tania. "Por um saber libertário, para além das evidências". In: BRANCO, Guilherme C.; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Foucault: filosofia & política.* Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2011, p. 398-399.

[120] HERKENHOFF; HOLLANDA, Op. cit., 2006, p. 101.

[121] SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ FAPESP, 2008.

[122] Idem, Ibidem, p. 10.

Imagem 14 – Anita Malfatti, *O farol*, 1915.

Imagem 15 – Tarsila do Amaral, *Esboço para negra*, 1923.

também como a conquista de seu lugar ao lado dos mestres acadêmicos deu-se no mesmo ano em que o sistema acadêmico sofreu as críticas mais demolidoras, abrindo espaço para o modernismo.

> É curioso notar que, pouco antes de Anita Malfatti e Tarsila do Amaral se consagrarem como artistas exemplares do modernismo, justamente o estilo que se insurgia contra o primado da Academia carioca, era uma outra mulher que, navegando por outras correntes estéticas, conseguia o reconhecimento pleno de sua relevância artística e profissional.[123]

O reconhecimento de Tarsila do Amaral (Capivari, 1886-1973) e Anita Malfatti (São Paulo, 1889-1964), na posteriormente intitulada Semana de Arte Moderna de 1922, contribuiu para estabelecer a importância das mulheres no terreno das artes visuais brasileiras e criar um sentido aparente de que não haveria no país uma distinção significativa entre artistas homens e mulheres (Imagens 14 e 15).[124] Criou-se a representação na mídia e na historiografia de que a presença dessas duas artistas confirmava que no Brasil não existiam problemas de gênero no território artístico. No entanto, o efeito desses discursos foi o ocultamento de experiências históricas anteriores e também a monumentalização da vida das modernistas.

Herkenhoff confronta tais perspectivas, por exemplo, ao indicar como a crítica de Monteiro Lobato[125] a Malfatti não respondia simplesmente ao seu desgosto pelo modernismo, mas estava imbuída por preconceitos de gênero, como ao utilizar os termos paranoia ou mistificação para classificá-la: "O que é paranoia? Loucura. O louco é incapaz. Já mistificação ele relaciona com crianças, que também são incapazes. Então, uma mulher moderna só podia ser louca, situada entre loucos, crianças, ou seja, no plano dos juridicamente incapazes, para não dizermos racionalmente incapazes."[126] A historiadora Marilda Ionta também atenta aos jogos discursivos e às seleções históricas, analisando a relação de amizade entre Mário de Andrade e Malfatti.[127] Mário foi responsável por afirmar o lugar dessa artista na história como a que lançou o germe do movimento, em 1917, consolidando a imagem de um "esplendoroso pioneirismo matriarcal". Ainda que ele pudesse reconhecer muitas matizes em sua amiga criou-se, a partir de seus escritos, uma imagem monumental que permitiu que lhe fixassem uma identidade de artista exaltada, sem grande espaço para a narrativa de suas lutas, derrotas e anseios. Em uma perspectiva de gênero, Ionta problematiza como a construção da imagem excepcional de Malfatti também foi responsável por um apagamento dessas nuances e das próprias dificuldades enfrentadas pela mulher-artista em sua carreira:

> O problema é o que se perdeu quando se fixou Anita Malfatti em uma história monumental e em uma identidade primeira. Creio que perdeu-se a "transmissão de uma experiência", no sentido apontado por Walter

[123] Idem, Ibidem, p. 298.
[124] Cf. TVARDOVSKAS, Op. cit., 2008.
[125] LOBATO, Monteiro. "A propósito da exposição Malfatti", *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1917.
[126] HERKENHOFF; HOLLANDA, Op. cit., 2006, p. 41.
[127] IONTA, Marilda. *As cores da amizade: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. São Paulo: Annablume, 2007.

> Benjamin (1985), perdeu-se aquilo que não tem história, uma experiência feminina: a dor, a luta, o árduo processo de uma mulher que desejava pertencer a si mesma durante as primeiras décadas do século XX.[128]

Mesmo que os manifestos modernistas *Pau-Brasil* e *Antropófago* intencionassem emancipar culturalmente o país da hegemonia europeia, afirmando nossos traços culturais, muitas críticas podem hoje ser formuladas ao movimento, como afirma Hollanda, já que "(...) do ponto de vista do racismo e do sexismo, a Antropofagia foi meio desastrosa." Para ela, assim, é preciso problematizar essa produção que, da perspectiva das mulheres, não consistiu em uma poética muito radical: "(...) ainda estamos sob a égide do modernismo como grande *turning point* da cultura brasileira, o que, a essa altura do debate cultural, parece-me incabível".[129] A autora, a exemplo, comenta sobre o conservadorismo que permeou muitas escolhas de Tarsila do Amaral, que era de família aristocrática mas havia se apropriado do imaginário popular em suas pinturas sobretudo por meio da influência de Oswald Andrade, sendo considerada uma musa pelos modernistas. Respeitando-a como artista, Hollanda explicita, no entanto, a necessidade de situá-la mais ao lado de uma arte feminina, como "um ícone emblemático da mulher tradicional", não ocultando suas relações com a oligarquia. A exemplo, Aracy Amaral, pesquisadora e biógrafa da artista, comenta sobre sua aproximação com discussões sociais, formuladas nos anos de 1930: "Numa década de aspirações populistas dificilmente Tarsila poderia se encaixar com naturalidade: não sendo de origem proletária, não tendo vivido a problemática da discriminação ou da luta social, não tinha condições de identificar-se com facilidade com as posições que via à sua volta". [130]

Imagem 16 – Nair de Teffé, *Sem título*, 1910.

A multiplicidade e riqueza da vida e obra de Tarsila do Amaral, assim como as de Malfatti, não serão abordadas nessa pesquisa, mas vale destacar como novas categorias analíticas são produtoras de releituras dos documentos, evidenciando os regimes discursivos que recaem sobre certos agentes históricos. Certamente, aprofundar-nos na vida dessas mulheres desconstrói seu caráter extraordinário e combate a produção de discursos que reforcem o apagamento das experiências femininas. Hoje conhecemos a obra de muitas outras importantes artistas, como a caricaturista Nair de Teffé (Rian, 1886-1981), que começou a carreira na revista *Fon-Fon* (1907) e que retratou presidentes e figuras da sociedade em *portrait-charges* e caricaturas (Imagem 16), mas também Djanira (1914-1979) e Maria Leontina (1917-1984), outras grandes intérpretes do modernismo no Brasil. No entanto, sabe-se que a estratégia de incluir seus nomes nos cânones da História da Arte sem uma devida problematização da escrita da história pode relegá-las a categorias de amadorismo ou baixa qualidade artística, resultantes de discursos de senso comum fortemente misóginos.

[128] Idem, Ibidem, p. 146.
[129] HERKENHOFF; HOLLANDA, Op. cit., 2006, p. 37.
[130] AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1975, p. 341.

Imagem 17 – Maria Martins com sua obra *O impossivel,* 1940.

A partir de 1951, com a 1ª. Bienal de Artes de São Paulo, vê-se surgir outro forte envolvimento feminino nas artes, já que esse evento contou com a organização da escultora Maria Martins (1894-1973), também inspiradora da criação do *Manifesto Neoconcreto* no Brasil. Ela entrou no círculo dos surrealistas europeus durante a II Guerra Mundial, a partir da amizade com André Breton, tendo depois se relacionado amorosamente com Marcel Duchamp, experiência que marca profundamente a obra de ambos. O desvelamento de suas correspondências explicitou o romance acalentado até a morte de Duchamp, mantido em segredo pelo fato de Maria ser casada com um diplomata brasileiro, o que permitiu inúmeras releituras da importância dessa artista no circuito surrealista.[131] Maria tensionou erotismo e introspecção, criando imagens de impactante força por meio da elaboração de suas experiências pessoais, como na famosa obra *O impossível*, de 1940 (Imagem 17).[132] Corpos impacientes, dramáticos e plenos de violência e desejo lançam-nos a difícil tarefa dos encontros amorosos. Para Hollanda, sua produção apresentou estratégias radicais, principalmente por formular experimentações sobre a expressão feminina, fortemente vinculadas à constituição de sua subjetividade.[133]

O neoconcretismo também foi profundamente associado a duas mulheres que lhe aportaram experiências inovadoras: Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920-1988) e Lygia Pape (Rio de Janeiro, 1927-2004). [134] A produção de Clark fez ecoar rompantes críticas da cultura, propondo um certo *ethos* para a arte contemporânea de mulheres, que vale a pena ser destacado. Esses são "fios comuns", como escreveu Telles, que permitem recompor as táticas de resistência e de reinvenção subjetiva presentes nas três artistas brasileiras abordadas mais diretamente nessa investigação.[135] Hollanda os vê como *efeitos de propagação*, remetendo a Guattari: "As conquistas femininas necessariamente produzem contágios sistêmicos que induzem mudanças em vários outros processos de subjetivação, de produção de sentido e de linguagem".[136]

Segundo Suely Rolnik, a arte contemporânea no Brasil e em outros países afetados pelas ditaduras militares e pelo terrorismo de Estado, sobretudo após a década de 1990, passa a trabalhar num movimento de reativação de forças intensivas presentes na arte das décadas de 1960 e 70, abafadas violentamente pelo momento político e social.[137] Para Rolnik, não se trata apenas de uma

---

[131] Duchamp inspirou-se no corpo da artista, usando-o como modelo, para produzir a obra *Étant donnés*, de 1944-66, mantida em segredo por quase uma década e somente exibida após a morte do artista, em 1968, no Philadelphia Museum of Art.

[132] Cf. COSAC, Charles (Org.). *Maria*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

[133] HERKENHOFF; HOLLANDA, Op. cit., 2006, p. 37.

[134] Cf. <http://www.museus.gov.br/noticias/museus-mostram-trajetoria-da-mulher-na-arte-brasileira/>. Acesso em 30/09/2012.

[135] "E isso foi feito, no percurso das quatro últimas décadas da crítica literária feminina, no sentido de romper com as imposições lineares e restritivas das definições culturais ocidentais, em trabalhos genealógicos que se dedicaram a construir uma memória alternativa. O mesmo ocorreu em várias outras disciplinas, foi um passo importante o, digamos, contágio entre as muitas áreas de pesquisa. A partir das décadas de 1970 e 80 inúmeras foram as pesquisas, teorias e discussões e elas tiveram um impacto não só sobre verdades tidas como naturais e imutáveis a respeito das mulheres em nossa sociedade, como também forçaram revisões do paradigma das humanidades." TELLES, Op. Cit., 2008b.

[136] HERKENHOFF; HOLLANDA, Op. cit., 2006, p. 75.

[137] ROLNIK, Suely. "Desentranhando futuros". In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs.). *Conceitualismos do sul/sur*. São Paulo: Annablume, 2009a, p. 155.

reapresentação dessas obras produzidas na contracultura, mas de um desejo de tornar sensível tais produções, num movimento micropolítico, onde está em jogo sermos afetados pela arte em nossos próprios corpos.

Mudanças na produção artística, principalmente a partir da década de 1960, apontavam para uma valorização do processo de criação, sem que este gerasse necessariamente um "objeto de arte". Reapropriações de objetos, como no *ready-made* duchampiano, multiplicaram seus sentidos. As propostas estéticas de Lygia Clark, por exemplo, se materializam muitas vezes no próprio corpo do artista ou no contato do espectador com a obra, como é o caso de suas últimas obras, seus *Objetos Relacionais* (Imagem 18).[138] São saquinhos de pano, de plástico, com areia e água; ou canos, conchas e panos, entre outros elementos cotidianos, que ela utilizou nas sessões em seu apartamento/consultório experimental, onde se enriqueciam as fronteiras entre a arte e a clínica. Para Hollanda e Herkenhoff, Lygia Clark foi aquela que colocou importantes perguntas ao território do feminino, sendo "a primeira artista radical na arte brasileira", ao deslocar continuamente as fronteiras e categorias estáveis:

Imagem 18 – Lygia Clark, *Objetos relacionais*, 1980.

> A manobra especialíssima que Lygia Clark fez no campo político, em um momento em que as mulheres estavam, de certo modo, bloqueando suas demandas mais pessoais, como a questão do corpo, em favor de uma postura política mais voltada para a defesa de seus direitos sociais, foi tocar, de forma direta e incisiva, em questões do universo privado – coisas, então, não muito bem vistas -, sobretudo na relação entre o eu e o outro. Como se deve contextualizar esse movimento de Lygia Clark? Uma transgressão programada dos limites da arte? Já um namoro com a psicanálise? Um gesto político feminista *avant la lettre*? Onde colocar o ineditismo contextual de sua preocupação com o eu e com o outro?[139]

Nesse sentido, o corpo passou a ser explorado radicalmente, tornando-se parte do trabalho em si, um elemento primordial que guardava vestígios do vivido, como lugar de constituição subjetiva e de contatos relacionais (Imagem 19). A artista comenta sobre seu processo: "Se a pessoa, depois de fazer essa série de coisas que eu dou, consegue viver de uma maneira mais livre, usar o corpo de uma maneira mais sensual, se expressar melhor, amar melhor, comer melhor... Isso, no fundo, me interessa muito mais como resultado do que a própria coisa em si que eu proponho a vocês. Isso é um exercício para a vida." [140] Esse fluxo feminino, como atenta Herkenhoff, percorrido por artistas como Clark ou Clarice Lispector, também "foi capaz de contaminar artistas que tinham uma porosidade generosa,

Imagem 19 – Lygia Clark, *Diálogo*, 1966.

[138] Segundo Rolnik, "Objeto Relacional é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de *Estruturação do Self* – trabalho praticado de 1976 a 1988, no qual culminam as investigações da artista que envolvem o receptor e convocam sua experiência corporal como condição de realização da obra. Incorporada ao próprio nome dos objetos, sua qualificação indica de antemão que a essência dos mesmos se realiza na relação que com eles estabelece o 'cliente' da proposta da artista". ROLNIK. "Breve descrição dos objetos relacionais", s/d.
Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricaorelacionais.pdf>. Acesso em 20 dez. 2009.

[139] HERKENHOFF; HOLLANDA, Op. cit., 2006, p. 33.

[140] Cf. *O Mundo de Lygia Clark*, 1973, direção: Eduardo Clark, PLUG Produções. Depoimento da artista sobre *Baba antropofágica*, 1973.

Imagem 20 – Hélio Oiticica, *Parangolé*, Nildo da Mangueira com P15, Capa 11, *Incorporo a revolta*, 1967.

Imagens 21 e 22 – Lygia Pape, *Divisor*, 1968. Registro de duas diferentes performances coletivas.

Imagem 23 – Hélio Oiticica. Bólide, Caixa 22, Poema caixa 4, Apropriação, *Mergulho do Corpo*, 1967.

como Hélio Oiticia e Tunga".[141] Oiticica – cuja relação com Clark foi de intensa troca afetiva e estética, com seus *Penetráveis*, *Bólides*, projetos ambientais etc., promovia a imersão do espectador em espaços de luz, cores e formas, propondo novas formas de habitação subjetiva do mundo. Com suas capas chamadas *Parangolés*, a arte toma a forma de roupas que são a cor vestida no corpo (Imagem 20). O corpo aí se torna a "pintura depois do quadro" e seu movimento anima as cores do mundo.[142]

> Desde a formulação do Parangolé como programa ambiental Hélio sabe que suas propostas trazem uma nova vitalidade, aberta à transformação no espaço e no tempo. (...) Por meio de suas obras, Hélio visava atingir, incorporar o outro, dissolver as barreiras das pessoas à percepção das coisas, desabituá-las de seu dia a dia. A participação do espectador na realização das proposições artísticas para Hélio — assim também como para Lygia Clark e Lygia Pape — é exercício de desprogramação e descondicionamento, que tendem a resultar em mudanças de atitude perante a vida. Não se trata de conscientizar. (...) Trata-se aqui de invenção de mundos, sem rótulos identitários que fixem o caminho da experiência, trata-se de liberação e expansão de forças sempre novas.[143]

Também Lygia Pape, no ano de 1968, propunha a performance coletiva *Divisor*, em que os participantes formavam um corpo coletivo por meio de um tecido/roupa que os unia, gerando experiência de comunhão e laços intersubjetivos (Imagens 21 e 22). As obras são, neste prisma, objetos que carregam uma potência de diferenciação, que não foram criados para ser simplesmente expostos, mas que dependem da experimentação e confronto subjetivo do espectador para realizar sua tarefa criativa. Há toda uma força de transformação gerada nessas décadas de 1960 e 1970 que é bebida por artistas da nova geração, preocupados com o reavivamento dessa experiência estética marcante. Convergências e traços éticos podem ser encontrados nesse cruzamento. Para Rolnik,

> Tais afirmações tem sentido se entendermos a produção, tanto de conceitos quanto de formas de existência (sejam elas individuais ou coletivas) como atos de criação, tal como os que se efetuam na arte. Nessas ações micropolíticas, produzem-se mudanças na cartografia vigente. A pulsação desses novos diagramas sensíveis, ao tomar corpo em criações artísticas, teóricas e/ou existenciais, as tornam portadoras de um poder de contágio potencial de seu entorno.[144]

As poéticas visuais são aqui pensadas enquanto propostas alternativas de constituição dos indivíduos em práticas mais livres e imaginativas: a arte deve servir à vida, à ativação de nossos corpos, à intensificação das experiências. Podem

[141] HERKENHOFF; HOLLANDA, Op. cit., 2006, p. 72.
[142] CARNEIRO, Beatriz. *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário/Fapesp, 2004, p. 237.
[143] Idem, "A invenção da vida como obra de arte: o anarquismo em Hélio Oiticica", s/d. Disponível em: <http://www.nu-sol.org/agora/pdf/beatrizsciglianocarneiro.pdf>. Acesso em 20 dez. 2009.
[144] ROLNIK, Op. cit., 2009a, p. 157.

ser lidas na chave teórica das *práticas de si*, na medida em que a arte é um dos mais importantes componentes da existência humana, como elemento funcional.[145]

A arte contemporânea, rompendo a distância estabelecida tradicionalmente entre o espectador e a obra, reconhece que o ato de criação está intimamente ligado à intervenção do observador. Trata-se de uma perspectiva experiencial da arte, um modo de ver e de submergir na vivência do corpo, como já convidava Oiticica em *Mergulho do corpo*, de 1967 (Imagem 23).[146] Outra relação conosco e com o mundo é proposta aqui: não mais a transcendência a uma suposta verdade que residiria fora de si, mas vibrações da vida mesma, do corpo. Uma proposta de imanência que tangencia o que Deleuze aborda a partir de Espinosa: "ainda não sabemos o que pode o corpo".[147] Lygia Clark, Lygia Pape, Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), Hélio Oiticica, Anna Maria Maiolino, Anna Bella Geiger e muitos outros investigaram esse contato explosivo entre o corpo, a subjetividade e a política, em que toda e qualquer cristalização identitária ou desejo de transcendência é negado.[148] A produção artística da década de 1980 em diante – anos em que Ana Miguel, Cristina Salgado e Rosana Paulino estabelecem suas carreiras – atualiza de modos vários a radicalidade das propostas estéticas dessas décadas anteriores, priorizando certamente suas urgências e trilhando caminhos próprios. Desenham-se conexões que investem num olhar crítico sobre as experiências vividas. Sublevam-se multiplicidades ou matilhas, como instigam Deleuze e Guattari, já que não é o nome próprio do artista o indicador da força criativa aqui presente, mas o contágio, a propagação, a ocupação. Nesse sentido, os fios e nós que ligam essas poéticas visuais não permitem ser pensados como causalidade ou imitação, mas como devires que os atravessam.[149]

---

[145] Cf. GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas, cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

[146] Numa apropriação de um verso de Ferreira Gullar, Hélio Oiticica produz essa obra: Bólide, Caixa 22, Poema caixa 4, Apropriação, *Mergulho do Corpo*, 1967.

[147] Sobre esse tema, Deleuze e Guattari afirmam "Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou para ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente". DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 1997a, p. 43.

[148] CARNEIRO, Op. cit., 2004, p. 105-107.

[149] "Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda sua consistência; ele não se reduz, ele não nos conduz a 'parecer', nem 'ser', nem 'equivaler', nem 'produzir'". DELEUZE; GUATTARI, Op. cit., 1997a, p. 19-20.

▪

"Quase": a problemática do gênero nas artes visuais brasileiras

Em Washington, nos anos 1990, o curador Herkenhoff, em texto ao catálogo da exposição realizada ao lado de Aracy Amaral intitulada *Ultramodern: the art of contemporary Brazil*, polemizava ao sugerir que a mulher não fez uma contribuição para a arte brasileira do século XX.[150] Numa estratégia crítica, ele afirmava que não devemos falar em contribuição, já que esta palavra traz implícita a diferença entre um processo principal e outro de importância secundária, lido como complementar. As artistas mulheres não contribuíram simplesmente, dizia ele, mas construíram efetivamente – ao lado dos homens – a arte brasileira do século XX. É interessante destacar seu argumento, tendo em vista que a entrada das mulheres no circuito artístico profissional, como vimos anteriormente, foi um movimento de percalços ao longo do século XIX, mas já bastante evidente em princípios do século XX, sendo amplamente consolidado com o impacto do feminismo nos anos de 1960 em diante.

Nesse catálogo Amaral também mostrava o lugar ocupado pelas mulheres artistas no Brasil buscando explicar o porquê de seu grande sucesso, justificando que a tradição ibérica tornou nossa cultura mais aberta à relação das mulheres com os trabalhos manuais, sendo a arte considerada um passatempo feminino ou uma "atividade de mulher".[151] É interessante notar que seus argumentos naturalizavam de certo modo esses papéis de gênero, por exemplo, ao considerar que o feminino na arte refletia aspectos tidos por biológicos como a delicadeza, a natureza e o intuitivo. No entanto, seu texto apresentava algumas dúvidas latentes, como peças que não se encaixavam, o que confrontava essa autora com uma realidade mais árdua do que aquela que estava procurando esboçar. Por exemplo, Amaral indaga-se sobre as dificuldades enfrentadas por Tarsila para ser reconhecida por seus pares, sugerindo algumas desigualdades de gênero.[152] Podemos nos contrapor a seu enunciado, se pensarmos que sim, a educação das mulheres de elite no século XIX

---

[150] Catálogo *Ultramodern: the art of contemporary Brazil.* (Textos de Aracy Amaral e Paulo Herkenhoff). Washington D.C.: The National Museum of Women in the Arts, 1993, p. 34.

[151] AMARAL, Aracy. "A mulher nas artes". In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005), vol 3., Bienais e artistas contemporâneos no Brasil.* São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 222.

[152] Amaral questiona-se: "No entanto, fica no ar a indagação de por que razão, durante longos anos, a pintura da fase máxima de Tarsila do Amaral – anos 20 – ficaria desapercebida, o mesmo não ocorrendo com Segall, Di Cavalcanti ou Portinari. (quando da realização da I Bienal de São Paulo (1951), Tarsila do Amaral increveu-se como qualquer artista jovem à época, postulando a possibilidade de ser selecionada pelo Juri de Seleção do evento)." Ou ainda, referindo-se à um artigo de Jane Ellison "(...) mulheres que abandonam suas carreiras, mulheres artistas casadas com artistas, que permanecem na obscuridade a fim de ceder espaço para a projeção de seus companheiros, não raro menos criativos que elas próprias. Eis aí uma situação vivenciada por inúmeras brasileiras, em função da natural necessidade da imposição do homem como 'cabeça' do casal e do núcleo familiar, e que afeta também a mulher, embora frequentemente ela não se dê conta dessa circunstância". Por fim, percebe o tratamento dado a Tarsila, como estando atravessado pelos preconceitos de gênero: "O escritor Mário de Andrade, contudo, não deixou de registrar na pintura de seu período máximo (1923-1930) um 'certo decorativismo' no gosto pelo arranjo, pelo bem feito, que pode ser identificado como característica perfeccionista feminina". Idem, Ibidem, p. 223, 226, 227.

no Brasil se dava em parte pelas tarefas artísticas – pelo ensino da música e da pintura –, mas nunca esse propósito pedagógico deveria reverberar em autonomia, em maior poder de criação e de exposição no espaço público. Nota-se que Amaral, ao invés de buscar a historicidade desses discursos, aceita-os com certa naturalidade: se as moças eram estimuladas a se tornar mais doces e aceitáveis por meio das prendas como tocar, cantar, bordar e pintar (características alinhadas com a domesticidade e passividade), isso, de modo algum, significou um estímulo por parte do patriarcado à sua liberdade artística e de pensamento. Vale problematizar, assim, se a repetição desses enunciados não poderia resultar em histórias de arte que desconsideram as tensões de gênero e, em grande parte, a luta desses sujeitos para alçar o campo profissional na arte, como veementemente abordado por Simioni.

Uma das bases para a construção desse argumento de Amaral, admiravelmente, espelha-se em um outro texto, escrito quase trinta anos antes, por Mário Pedrosa. Em 1961, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, sob a direção então de Paulo Mendes de Almeida, a presença das mulheres se fazia notar com a exposição *Contribuição da mulher às artes plásticas do país*.[153] Realizada antes da instauração da ditadura militar, essa iniciativa leva-nos a discutir como as artistas impactavam um cenário predominantemente masculino, pressionando por outras modulações no discurso curatorial. Pedrosa, crítico então amplamente reconhecido – marcado pelo trotskismo –, permite-nos entrever a dificuldade para a aceitação dessa proposta, que apresentou trabalhos de mais de 60 artistas brasileiras:

> Se, à primeira vista, poder-se-ia em certos meios sofisticados, torcer o nariz à iniciativa, na verdade ela acaba por ser de inapreciável valor documentário e cultural. Com efeito, ela vem demonstrar algo que estava passando desapercebido aos nossos melhores observadores: a importância, realmente excepcional, do papel das mulheres na evolução da arte moderna no Brasil".[154]

Produzindo algumas das afirmações que se legitimariam, mais tarde, como verdades para a história da arte em nosso país, Pedrosa enaltece a genialidade de nossas precursoras modernistas, Anita e Tarsila. Busca demonstrar, assim, um cenário cultural plácido e amigável para com as mulheres pois, mesmo em comparação com a França, a Itália e a Espanha, "no Brasil, a contribuição do gênio criador feminino é consideravelmente maior". Ainda, o crítico destaca que "já não distinguimos mais, entre os criadores de mais força, os que são de um ou de outro sexo".[155] Suas palavras, bastante datadas em relação à validade dos ideais de gênio artístico, previam que a verdadeira arte, efetivamente, não distinguiria sexos, classes ou contextos, respondendo à expressão livre de um indivíduo – ao que diferentes teóricas feministas se contrapõem.[156]

---

[153] Catálogo *Contribuição da mulher às artes plásticas no país.* (Textos de Mario Pedrosa e Maria de Lourdes Teixeira). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, dez. 1960 a jan. 1961.

[154] PEDROSA, Mario. Ibidem, p. 01.

[155] Idem, Ibidem, p. 01.

[156] TRANSFORINI, Maria Antonietta. *Bajo el signo de las artistas: mujeres, profesiones de arte y modernidad.*Valencia: PUV, 2009, p. 18.

Maria de Lourdes Teixeira, a introdutora da mostra acima referida, também escreve para esse catálogo, fazendo levantamentos estatísticos em Bienais, procurando evidenciar, assim, a crescente contribuição das mulheres no cenário artístico nacional. Afirmando a emancipação feminina, ela celebrava que "longe se vão os tempos em que, quando alguma (artista), por vocação real ou por anseios de vedetismo, resolvia ser pianista, atriz, cantora, tinha que superar montanhas de preconceitos e tabus e arrostar o destino com maiores probabilidades de malôgro do que de êxito".[157] Apresentava, assim, um discurso de superação da misoginia e dos conflitos de gênero, o que buscava comprovar pela importância das modernistas e pela crescente participação das mulheres em exposições. De modo paralelo ao de Pedrosa, estava em pauta, então, valorizar o papel das mulheres na construção de todas as esferas do social na década de 1960 e, para que fosse possível estabelecer esse lugar simbólico, os autores respaldavam-se em discursos de conciliação entre os sexos.

Não se pretende aqui, gratuitamente, invalidar o enunciado de que no Brasil não existem diferenças consideráveis entre homens e mulheres na arte – posicionando-se contra o argumento de Pedrosa e Teixeira, também repetido por Amaral e Herkenhoff -, mas de adensá-lo e de formular novas perguntas. Uma possível reflexão propiciada pela exposição de 1961 seria lê-la, sim, como resposta a uma relativa abertura do campo de produção da arte para as mulheres no período que antecede a instalação da ditadura militar no Brasil, ao que se seguiu um maior fechamento derivado do momento violento e repressivo do regime.

Se, ao mesmo tempo, a exposição de fôlego lançava luz às artistas modernas – sendo assim um acontecimento de prestígio raro para o país –, por outro lado poderíamos suspeitar se sua proposta não passou à história como um acerto de contas já saldado que, efetivamente, dava por encerrado em seu discurso a necessidade de problematizar a arte produzida por mulheres em suas especificidades e dificuldades. A historiadora da arte Maria Transforini explicita essa contradição ocorrida na modernidade em relação às mulheres artistas:

> De hecho, la modernidad y las transformaciones que la acompañaram fueron para las mujeres de diferentes clases sociales una gran, aunque contradictoria, oportunidad de formación de una nueva conciencia de sí, de autonomía y de presencia pública, de movimiento en la metrópolis moderna y de posibilidad de grandes viajes. En el campo del arte, este abrió horizontes apasionantes de emancipación que produjeron los resultados y efectos contradictorios de una nueva visibilidad, pero también (...) de una nueva invisibilidad.[158]

Essa pensadora atenta ao fato de que muitas mulheres, sim, estiveram presentes na construção dos movimentos artísticos modernos, mas sua desaparição da memória social, no século XX, nos leva a indagar sobre os processos de visibilidade e invisibilidade na construção da história da arte. Se nos anos de 1960 no Brasil poderia haver certo entusiasmo sobre a emancipação feminina e o lugar das mulheres na construção da cultura, o feminismo ainda não

[157] TEIXEIRA, Maria de Lourdes. In: Catálogo *Contribuição da mulher às artes plásticas no país,* Op. cit., p. 02.
[158] TRANSFORINI, Op. cit., 2009, p. 18.

tinha ganhado espaço no país e pouco se discutia na mídia sobre a opressão sofrida pelas mulheres. Deste modo, não devemos tomar os discursos produzidos nesses anos como sintomas de uma verdade atemporal que alcança o século XXI. Durante a ditadura militar, somado ao momento político de cerceamento da cultura, esses mitos de igualdade produziram efeitos de invisibilidade sobre as artistas mulheres e suas manobras e resistências para adentrar num território masculino. Nas escritas da história da arte da atualidade ainda reverberam, como efeito dos preconceitos de gênero e das tradicionais narrativas pautadas no masculino universal, modelos explicativos que cristalizam os sentidos sobre a ação das mulheres.

Passados mais de trinta anos dessa exposição, Hollanda, já no ano de 1991, deu destaque à discussão no Brasil entre as mulheres e as artes plásticas, a partir de um prisma muito diferente do produzido por Aracy Amaral, ainda que a ele contemporâneo. Seu texto para o catálogo ironicamente intitulado *Quase Catálogo 2* discutiu as dificuldades e percalços enfrentados pelas mulheres dentro da profissão artística, respondendo, de alguma forma, às falas culturais de apaziguamento e igualdade na condição das mulheres formuladas nas décadas precedentes.[159] Conta a autora que essa iniciativa surgiu a partir do debate realizado no *Centro interdisciplinar de estudos contemporâneos*, na UFRJ, no ano de 1987, que contou com artistas como Lygia Pape, Ana Maria Tavares e Iole de Freitas. As discussões, nessa ocasião, deram-se em torno da pesquisa de Margarethe Jochimsen "Qualidade artística: conceito controvertido e instrumento político-cultural", na qual a autora explicitava como as relações de gênero determinavam as supostamente neutras definições de qualidade na arte. Jochimsen, experiente crítica de arte e professora, trazia suas referências também a partir de mostras no exterior, diagnosticando as relações de poder entre os gêneros.[160]

Hollanda indica que, nesse momento, surpreendentemente, as artistas participantes "insistiam em afirmar que esses sintomas não encontravam equivalência no caso brasileiro", defendendo o papel das mulheres no modernismo em nosso país. A autora comenta,

> Sem dúvida, a história da arte brasileira registra a presença de algumas artistas excepcionais, principalmente em momentos de efervescência político-social e de mudança de certos paradigmas artísticos. Entretanto, fica a pergunta sobre a adequação da norma das "grandes mulheres" como medida para a avaliação da produção artística de uma época.[161]

Com a urgência de resgatar a produção feminina, a equipe liderada por Hollanda produz, então, esse levantamento de mulheres no circuito das artes no Rio de Janeiro. Ela também comenta como os critérios de definição já colocavam problemas práticos, a ver, "como as artes femininas por excelência como a pintura

[159] HOLLANDA, Op. cit., 1991.

[160] Jochimsen havia sido também presidente da Associação de Artes de Bonn, o que não deixa de ser interessante, se lembrarmos ser nessa cidade a primeira iniciativa do mundo para a criação de um museu de mulheres, no ano de 1981, na Alemanha.

[161] HOLLANDA, Op. Cit., 1991, p. 06.

em porcelana, a tapeçaria, a ilustração ou a cerâmica promovem sempre um certo desconforto frente ao cânone que estabelece o que é e o que não é arte".[162]

O momento eleito para o levantamento foi de profunda transformação social brasileira, entre os anos de 1975 a 1985, em que também o mercado de arte sofria os impactos das discussões feministas efervescentes com os eventos ligados à Década Internacional da Mulher. Debates das minorias, política de distensão e abertura ao diálogo com intelectuais e artistas deram o tom desses anos de saída do regime militar, como abordado anteriormente. Também o mercado de arte respondia com entusiasmo, lançando novas galerias que aproveitavam o *boom* no mercado de capitais. A chamada geração 80, marcada pela exposição "Como vai você, geração 80", realizada na *Escola de Artes Visuais do Parque Lage*, no Rio de Janeiro, em 1984 – que reuniu 123 artistas de todo o país, e na qual Ana Miguel e Cristina Salgado participaram –, dialogou com essas fortes mudanças do período,

> Ao contrário do experimentalismo e dos exercícios conceituais dos anos 70, os novos artistas, para a desolação da crítica, voltavam, com o maior empenho, para o trabalho com as técnicas tradicionais do desenho e da pintura, procuravam como compromisso as imagens contundentes e vibrantes da indústria cultural e desprezavam as preocupações formais "desnecessárias", segundo eles.[163]

Hollanda pergunta-se, no princípio da década de 1990, sobre a prática de mulheres nesses anos "tão complexos e tão ricos em questões que envolviam mudanças políticas, embates geracionais e especulação financeira no reino das artes". O catálogo aqui referido apresenta trechos de entrevistas nas quais se buscava compreender como os papéis de gênero teriam ou não influenciado as produções femininas. As respostas a essas inquietações, de maneira destoante daquela impressão inicial descrita no debate com Jochimsen, marcavam que a experiência como mulher havia sim deixado marcas e reflexões políticas para as artistas brasileiras:

> As artistas entrevistadas mostraram-se extremamente preocupadas com sua condição como mulheres, discutiram na sua maior parte os mitos e discursos construídos sobre o que seria uma sensibilidade feminina e os aspectos de controle que estas construções atualizam.[164]

É interessante destacar que Ana Miguel e Cristina Salgado apresentam, já na ocasião dessa grande exposição no Parque Lage, obras que aludem ao universo feminino, imprimindo um olhar sensível às transformações culturais e crítico dos papéis tradicionais de gênero. A obra de Miguel intitulada *Menina recomponha seu discurso!* (1983/84), são gravuras de sapatinhos femininos, enfeitados com laço de fita, que compõem uma trilha ironicamente endereçada às interdições feitas às moças (recomponha-se!), mas também parecem referir-se aos silenciamentos políticos dos anos anteriores (Imagens 24 e 25).

[162] Idem, Ibidem, p. 07.
[163] Idem, Ibidem, p. 12.
[164] Idem, Ibidem, p. 13.

Imagem 24 – Ana Miguel, da série *Menina recomponha seu discurso!*, 1984/84.

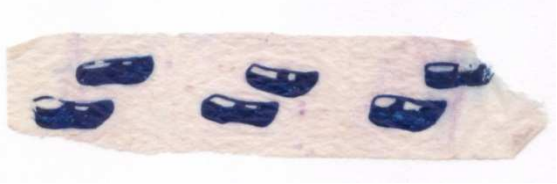


Imagem 25 – Ana Miguel, Estudo em gravura para a série *Menina recomponha seu discurso!*, Acervo da artista, s/d.

A escultura apresentada por Salgado nessa ocasião mostra um corpo desconstruído, marcado por elementos femininos, pintado sobre madeira, compondo a peça *Sem título* (Mulher sobre a terra, 1984). Parece aludir à construção da subjetividade feminina, explicitando um corpo em fragmentos ou camadas que se transmutam, ganham vida e geram um estranhamento de um corpo que tudo vê (Imagem 26).

Imagem 26 – Cristina Salgado, *Sem título* (Mulher sobre a terra), 1984.

A década de 1980 marcou-se, também, pela força poética e hedonista impelida pela visão de um novo país que estava surgindo, como afirma o curador de "Como vai você, geração 80?", Marcus de Lontra Costa. Para ele "se o Brasil não caminhou da maneira que acreditávamos, ou se a 'Geração 80' fez festa para um país que não houve, isso não importa". Incorporar a diversidade cultural, abrir espaços para a cultura e a democracia valorizando as sensações, o corpo e a sexualidade, estavam em pauta e marcaram fortemente uma transformação na produção artística brasileira nesses anos de estardalhaço: "entre o barroco e o pop,

Imagem 27 – Fernanda Magalhães. *Gorda 3*, Série A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia, 1995.

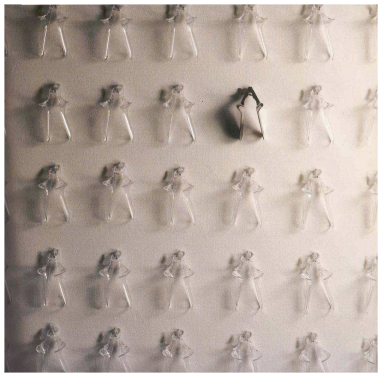


Imagem 28 – Nazareth Pacheco, *Espéculos,* instalação, 1994.

entre o drama e a comédia, essa nova geração de artistas sonhava com a rua, com o sucesso popular (...). O momento era de extroversão e era preciso ocupar as ruas, os espaços, 'arte por toda parte', festa do olhar".[165]

Além do Parque Lage no Rio de Janeiro, em São Paulo muitos desses artistas jovens orbitavam ao redor da *Escola de Artes da Fundação Armando Álvares Penteado* (FAAP) e da ECA (USP), tendo como professores nomes como Nelson Leiner, Julio Plaza e Regina Siveira.[166] Outro ponto que vale ser destacado é a referência no senso comum da "volta à pintura" presente nesses mesmos anos. Segundo Daniela Name, ao contrário de um simples retorno, uma desconstrução da ideia de pintura como "grande arte" percorreu as pesquisas de inúmeros artistas.[167] Mesmo que os pintores realmente dominem a cena, vários artistas, como Ana Miguel e Cristina Salgado, desenvolveram brilhantes carreiras utilizando outros suportes, transitando posteriormente entre o objeto e a instalação. E é certo que aí também se revelaram pintores importantes como são Beatriz Milhazes, Leonilson, Leda Catunda, Karin Lambrecht, Adriana Varejão, entre vários outros, mas que usam formas híbridas em suportes e materiais, criando modos não usuais de pintar, flertando com objetos e com a tridimensionalidade. Todos, de uma ou outra forma, também possuem uma sensibilidade alinhada às memórias e ao corpo, não deixando de se aproximar de visões que tipicamente são consideradas "femininas":

> Os artistas que começam a trabalhar nos anos 80 não fizeram a mera restauração de anos e anos de tradição. Não houve uma volta ao que era feito antes, como se estivessem seguindo um impulso conservador, numa reação à desmaterialização da arte e ao conceitualismo das duas décadas anteriores.[168]

O momento de abertura política incitou o desejo de espantar o "silêncio dos 20 anos de ditadura militar" e de expressar livremente o prazer do encontro com o corpo, a memória e a subjetividade, envolvendo as questões da sexualidade, da intimidade, da autobiografia e das referências históricas e políticas do país que estremeceram as vidas individual e coletivamente. Marcas importantes, sobretudo, numa abordagem que compreendia a liberação sexual, a dissolução de papéis de gênero e uma crítica da misoginia cultural.

Nesse trânsito complexo, nos anos de 1980 e de 1990 emerge uma produção artística que, numa dupla via, aborda com honestidade a relação entre a história pessoal e o imaginário brasileiro. Trabalhos subversivos que desconstroem os enaltecimentos à nação, mas que não deixam de compreender que o "pessoal é político", como destacado pelo pensamento feminista. Para Katia Canton, em várias produções de mulheres artistas no final do século XX há uma "manipulação de materiais diretamente relacionados ao universo da manualidade doméstica, como tecidos, bordados, travesseiros, mantas e brocados", que discutem os ícones

[165] COSTA, Op. cit., 2005, p. 07.
[166] AMARAL, Aracy. "Uma nova geração", Op. cit., 2006, p. 205.
[167] NAME, Daniela. "Galeria do Centro Empresarial Rio, vitrine da Geração 80". In: Catálogo *Onde está você, geração 80?*, Op. cit., p. 11.
[168] Idem, Ibidem, p. 15.

dessa domesticidade, formulando contundentes críticas culturais.[169] Podemos destacar outras artistas brasileiras contemporâneas que elaboraram, principalmente a partir de 1990, questões sensíveis ao corpo e ao cotidiano femininos como Fernanda Magalhães, Rosângela Rennó, Márcia X., Rosana Palazyan, Brígida Baltar, Nazareth Pacheco e Rivane Neuenschwander (Imagens 27, 28, 29 e 30).

Rosana Paulino, por exemplo, que inicia mais fortemente sua produção na década de 1990, dialoga com a condição sócio-histórica brasileira ao mesmo tempo em que aborda as memórias familiares e individuais que marcam sua construção subjetiva (Imagem 31). Nesse sentido, trabalha com imagens de uma sensibilidade feminina culturalmente determinada, sobretudo questionando os lugares sociais destinados às mulheres negras.

> Manipulando a diferença na arte, Paulino expandiu suas "retratospectivas" que trabalhavam com antigos retratos familiares, falando de um universo negro e feminino, para lidar com novas instalações utilizando suportes originais. Uma de suas séries utiliza patuás, inserindo comentários sobre a condição feminina dentro da ligação pessoal de sua família com o candomblé.[170]

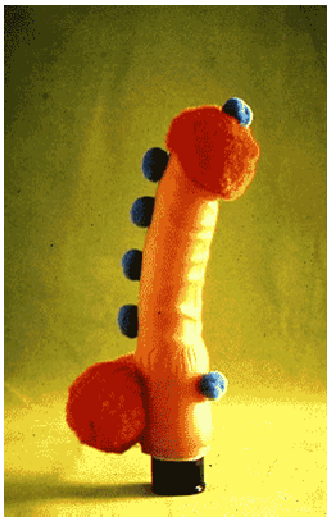


Imagem 29 – Márcia X, da série *Fábrica Fallus*, 1992-2004.

Imagem 30 – Rosângela Rennó, *Afinidades Eletivas*, 1990.

Seus patuás remetem a uma prática de proteção presente no sincretismo afro-católico. Essas referências que combatem o apagamento das tradições africanas e também das memórias negras indicam um campo que interessa diretamente a essa artista. Cruza, desse modo, referências do passado escravocrata e da experiência da opressão vivenciada hoje por grande parte da população pobre e negra. São mesclas de memórias, de biografia, mas também de lendas, de mitos e de um legado histórico dramático. Nesse prisma, sua produção é também um testemunho de uma história pessoal e coletiva que reage ao esquecimento, constituindo uma crítica cultural atualíssima. O racismo, a violência doméstica, os conflitos com o próprio corpo e as pressões para adequar-se aos padrões de beleza bombardeados cotidianamente, são outros temas que também ganham destaque. Por meio de seus desenhos, que sempre ocuparam um papel especial na poética visual da artista, uma percepção fantasmática do corpo ganha forma. Surgem seres disformes, imagens de bonecas, crianças e até mesmo de abortos, figuras femininas com inúmeros seios, muitas vezes remetendo a metamorfoses animais, que carregam grande impacto sensível (Imagem 32). A artista compõe em cada uma de suas imagens uma relação de estranhamento com os corpos e com a sexualidade, imprimindo sensações variáveis nessas representações culturalmente binárias e naturalizadas.

Esse potencial de *desterritorialização* das imagens estáveis da diferença sexual e dos papéis de gênero são um ponto central para a pesquisa aqui desenvolvida.[171] Investigarei a seguir, mais pausadamente, as práticas artísticas de Rosana Paulino, Ana Miguel e Cristina Salgado, que carregam um potencial político e ético de grande valor para novas configurações das relações públicas e privadas na atualidade.

---

[169] CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 89.
[170] Idem, Ibidem, p. 90.
[171] Sobre o conceito de Deleuze e Guattari, Cf. *Mil Platôs, vol. 4*, São Paulo: Ed. 34, 1997a.

Imagem 31 – Rosana Paulino, *Parede da Memória* (detalhe), 1994.
Tecido, microfibra, xerox, linha de algodão e aquarela. 8,0 x 8,0 x 3,0 cm cada elemento

Imagem 32 – Rosana Paulino, Desenho da série *Carapaça de Proteção*, 2003.

Essas imagens artísticas tensionam o território das subjetividades, sobretudo no que se refere aos conflitos entre a experiência do corpo feminino e a misoginia ainda presente na cultura globalizada. Tais poéticas geram deslocamentos conceituais e de valores, desnaturalizando a relação culturalmente estabelecida entre as mulheres, a natureza e a domesticidade. Nesse prisma, a arte contemporânea pode ser mais bem compreendida na intersecção com as *estéticas da existência*, ao evidenciar espaços de liberdade e de resistência às normas que podem ser criados a partir da imaginação. Há uma impactante atuação política nessas recentes produções que, nas rupturas promovidas com os padrões culturais, contestam a hierarquização dos gêneros, ousam caminhos novos para tratar o desejo e reelaboram o passado brasileiro de modo contundente.

POTÊNCIA DESCONSTRUTIVA

rosana paulino, ana miguel e cristina salgado

CAPÍTULO 3

Autobiografia nas artes visuais: feminismos e reconfigurações da intimidade

Um aspecto que ganha destaque na produção artística contemporânea de mulheres é a utilização de elementos autobiográficos em instalações, pinturas, literatura e performances. Interessa-me, aqui, observar como esse é um campo onde são formuladas críticas culturais contundentes, sobretudo por problematizar esferas historicamente consideradas "femininas", como a memória, a casa e o corpo.[172] No Brasil, tais imagens artísticas conectam-se com críticas feministas contemporâneas, como a desconstrução das identidades sexualmente hierarquizadas, as disputas pela revisão do passado escravocrata e patriarcal, assim como uma dissolução da dicotomia entre o espaço público e privado.[173] Objetos biográficos como diários, fotografias, agendas, roupas, cabelos, livros – elementos de uma história pessoal – são ressignificados pelas mulheres artistas e compõem as mais diversas obras. A arte possui grande potencial de transformação da experiência vivida, sendo um dos campos profícuos para a criação de modos de viver mais intensificados e livres – tão urgentes perante os fascismos cotidianamente experimentados por nós.[174] É justamente nessa capacidade de ativação do sensível da arte – compreendida como a possibilidade de liberação de padrões de recalque das emoções, da criatividade, da sensibilidade – que essa problemática investe.[175]

Pretende-se explorar elementos de uma radicalidade política e ética profundamente marcada pelo debate feminista, crítico do esvaziamento da experiência e da subordinação das esferas sensíveis da existência. Em suas poéticas visuais, há uma desintegração de corpos e de elementos tipicamente íntimos e privados. Nelas, as marcas do vivido conjugam-se a problemáticas culturais, imprimem sensações e conceitos e propõem caminhos diferenciados para a constituição das subjetividades na atualidade. A seguir, antes de analisarmos as obras de Ana Miguel, Cristina Salgado e Rosana Paulino, vale destacar alguns debates derivados da literatura e da filosofia que podem servir como pontos de partida ao investigarmos as complexas relações existentes entre a produção artística visual de mulheres e os elementos autobiográficos.

Tradicionalmente, a autobiografia é tomada como um projeto de elaboração consciente de um sujeito sobre sua própria existência. Por meio da escrita constrói-se, mesmo que de modo incompleto, um discurso que pretende ser a verdade sobre si, sobre as experiências vividas, sobre o passado. De qualquer modo, tal projeto é sempre inconcluso, posto que o indivíduo que escreve sobre si

---

[172] PERROT, Michelle. "Práticas da memória feminina". *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.9, n.18, ago-set. 1989, p.13.

[173] RAGO, Margareth. "Os feminismos no Brasil: dos 'anos de chumbo' à era global". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n. 3, jan./jul. 2003. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys3/web/bras/marga1.htm>. Acesso em 25 fev. 2009.

[174] Cf. Idem, "Dizer sim à existência". In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009a.

[175] Cf. GUATTARI; ROLNIK, Op. Cit., 2005.

mesmo abarca – a partir de certas cronologias, seleções e prioridades – fatos de sua vida até o presente momento, não podendo contemplar o seu futuro ou rememorar claramente o passado. A autobiografia, mesmo respondendo a diferentes propósitos, expressa um desejo de *escrever a vida*, de criar linhas de sentido para existências móveis e fragmentadas.[176]

Como gênero, considera-se que a autobiografia funda-se com o texto de Rousseau, no fim do século XVIII. Ele sofre modificações e usos diversos, mas mantém-se no sentido da *anamnesis*, de uma evocação voluntária do passado. Os diários íntimos, segundo Jean-Philippe Miraux, escritos em segredo e sem pretensões de publicação, seriam um viés da escrita do eu, embora não proponham uma totalidade de vida como projeto, como no caso da autobiografia. São instantâneos, instantes de anunciação, impressões, perceptos, recordações. Outro elemento de uma escrita do eu seriam os ensaios, que como gênero limítrofe à autobiografia, estariam mais interessados nas experiências e episódios da existência do que em relatos de uma vida.[177]

Os principais estudiosos da literatura de si – Georges Gusdorf, Philippe Lejeune, entre outros -, destacam como principais referências históricas para emergência dessa prática de escrita o exame de consciência e o exame de si.[178] Em resposta ao questionamento da Antiguidade "Quem sou?" e à indicação "Conhece-te a ti mesmo", a tradição platônica é retomada por Montaigne, que a transforma numa exploração de si. O desejo de colocar a vida por escrito emerge conjuntamente com a criação do moderno sentido de individualismo, onde aquele que escreve sobre si segue regras precisas, como o pacto de verdade com o leitor, além de um compromisso com uma suposta transparência perante seu passado. Tal perspectiva está embebida dos conceitos morais cristãos, sobretudo da tarefa confessional – onde o sujeito deve investigar a si mesmo como meio de produzir uma liberação e purificação. Arfuch, investigando as interrelações entre memória, espaço e tempo – por meio do conceito de "espaço biográfico" – destaca a confluência de fatores que contribuiram para a ascensão da intimidade, também inspirada pelas reflexões de Hannah Arendt.[179]

> Si bien podríamos reconocer en algún período de la antiguedad griega o en la familia romana lejanos ancestros de lo que hoy llamamos intimidad, su sentido cabal sólo aflora en el siglo XVIII, con el afianzamiento del individualismo y el mundo burgués. (...) Así enriquecida, la esfera privada deja de tener su vieja connotación de privación – el estar desprovisto de algo – para asumir la doble función de cobijar lo doméstico, el hogar – "tangible" – y de proteger lo íntimo – "intangible" – del asedio de una sociedad donde cada vez se tornan más rígidas las normas de conducta.[180]

---

[176] MIRAUX, Jean-Philippe. *La autobiografia: las escrituras del yo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 2005, p. 14.
[177] Idem, Ibidem, p. 17-19.
[178] Idem, Ibidem, p. 25.
[179] ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro-RJ: Ed. da UERJ, 2010.
[180] Idem, "Cronotopías de la intimidad". In: ARFUCH, L. (Comp.). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias.* Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 240.

Esse é o sentido estabelecido da tradição autobiográfica, muito conhecido em nosso tempo, na qual a primeira pessoa encarrega-se da enunciação num esforço de busca da verdade em seu interior. Em contrapartida, Foucault pesquisando na Antiguidade greco-romana experiências de constituição subjetiva diferenciadas, aborda como a *escrita de si* nessas sociedades ocupava um espaço profundamente diverso e estranho a nós. Segundo Foucault,

> Dentre as tarefas que definem o cuidado de si, há aquelas de tomar notas sobre si mesmo – que poderão ser relidas -, de escrever tratados e cartas aos amigos, para os ajudar, de conservar os seus cadernos a fim de reativar para si mesmos as verdades da qual precisaram.[181]

A escrita era uma das "técnicas de si" que visavam a *estética da existência*, por meio das quais o indivíduo formulava questões fundamentais sobre seus dias e construía-se como cidadão livre e autônomo, objetivando uma vida bela. As *hupomnêmatas* citadas por Foucault eram cadernos de anotações onde se podia escrever a respeito de fatos e pensamentos importantes, ensinamentos e impressões que apoiassem nesse percurso da vida.[182] Outro modo de constituir sua existência como um cidadão livre era a prática das correspondências, por meio da qual formulava-se uma reflexão sobre si na relação com o outro. Nesse sentido, a Antiguidade não possuia o problema da verdade sobre si mesmo por meio da escrita, como posto a partir do século XVIII, mas o da *constituição* de uma vida temperante e exemplar, com o foco para a liberdade, o governo de si e o governo da pólis.

Na atualidade, as autobiografias com enfoque ético e político muitas vezes questionam construções supostamente acabadas do indivíduo, não sendo formuladas mais como modo de marcar um espaço individualizado de si ou para contar histórias de êxito pessoal. Também é importante notar como a tradição autobiográfica possui conexão com um tipo de subjetividade masculina mais conservadora que se formulava por homens e para homens e na qual as mulheres eram pouco incorporadas, ao menos até o século XX. Segundo Júlia Salmerón, mais do que os homens, as mulheres em suas autobiografias tendem a enfatizar detalhes domésticos e pessoais de suas vidas privadas sendo, na maioria das vezes, histórias fragmentadas e irregulares, compostas por imagens de múltiplos papéis vividos.[183] Tais produções parecem possuir um sentido mais próximo das "técnicas de si" – como constituição de uma existência bela, ética e esteticamente, na medida em que explicitam o caráter moldável das identidades – do que de um projeto autobiográfico tido de antemão.

Debates sobre as diferenças entre a produção de mulheres e de homens incidem sobre a questão da experiência vivida e das respostas às preocupações e normas sociais. Virginia Woolf havia mostrado contundentemente, em obra de 1928, a dificuldade enfrentada pelas mulheres que escrevem. Uma vida com poucos recursos financeiros, difícil acesso à educação e escasso incentivo social

---

[181] Cf. FOUCAULT, Michel. "Uso dos prazeres e as técnicas de si". In: *Ditos e escritos V,* Op. cit., 2006.

[182] Idem, "A escrita de si", Ibidem, p. 147.

[183] SALMERÓN, Julia. "Las memorias políticas de Leonora Carrington: Down Below". In: SALMERÓN e ZAMORANO, Ana (Coords.). *Cartografías del yo: escrituras autobiográficas en la literatura de mujeres en lengua inglesa*: Editorial Complutense, 2006, p. 24.

para a prática da literatura, afastava as mulheres do gabinete e da caneta tinteiro e marcava profundamente seu modo de escrita.[184] Essas diferenças de produção nos falam, além das desigualdades culturais entre homens e mulheres, de como a relação com a escrita também se constituiu de maneiras variáveis ao longo da história.

No correr da história, a partir da década de 1970 e do impacto cultural do feminismo, não cessaram as discussões acerca da problemática de se haveria uma escrita especificamente feminina. Na medida em que a escrita – e as artes em geral – eram historicamente impróprias às mulheres, não é raro encontrarmos produções de mulheres que, conscientes de tal subalternidade, de modo estratégico são capazes de representar a si mesmas numa literatura menor e marginal. Se as relações de poder estabelecem e mantêm o falogocentrismo também na produção cultural, as mulheres artistas de algum modo parecem contradizer, subverter e transgredir a definição de si mesmas na medida em que revertem a imagem silenciosa, passiva e subordinada do feminino.[185]

O pensamento pós-estruturalista e feminista concebe essas diferenças em termos de práticas culturais e ataca as concepções pautadas em determinismos biológicos, justamente por seu cárater arbitrário.[186] Não é incomum que temas íntimos, domésticos e cotidianos surjam "tipicamente" em abordagens de mulheres, mas o que se propõe pensar perante a prática artística – aqui ampliando o debate para as artes visuais – é o confronto crítico com tais imagens sociais. Suas obras aludem a referências femininas e inserem marcas dissonantes nos enunciados naturalizados que ligam as mulheres à esfera doméstica, ao corpo e à casa. Desconstróem o caráter conservador de definições como o lar, potencializando tal espaço como proposta libertária. Elas, em seu modo de criação, propõem a feitura de uma escrita de si que foge à descrição heroica, que escolhe a experiência dinâmica da vida ao autorretrato final de si. A partir de suas percepções de gênero, as artistas negociam, reagem e invertem fortemente os padrões estabelecidos do feminino e da identidade "Mulher", constituindo imagens muito surpreendentes de si mesmas.

■

Gestos autobiográficos nas artes: resquícios de intimidade habitam o museu

A autobiografia comporta um desejo de lembrar – a mémoria, o passado – cruzado com um princípio de individuação, com as especificidades do eu que narra. Se no gênero literário ela propõe uma tentativa de unidade do ser, na medida em que por meio da escrita o sujeito elabora e ressignifica seu passado, atualmente, perante a veloz fragmentação subjetiva vivenciada nas sociedades ocidentais, a autobiografia transmuta-se em expressões de si mais ácidas e críticas.

---

[184] Cf. WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.

[185] Destaco algumas autoras importantes para esse debate como Virginia Woolf, Elaine Showalter, Sandra Gilbert e Susan Gubar, Julia Kristeva, Luce Irigaray, Hélène Cixous e Judith Butler.

[186] Cf. RAGO, Margareth. "Epistemologia feminista, gênero e história". In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (Orgs.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

Na produção de vários artistas modernos e contemporâneos, elementos e gestos autobiográficos compõem imagens artísticas. Nesse caso, não há um sentido primeiro de colocar a vida em narração, nem mesmo organizá-la segundo regras precisas.

Um aspecto bastante intrigante na produção artística consiste na capacidade de formulação de imagens que, numa dupla via, se conectam e invadem as memórias individuais do espectador, ao mesmo tempo em que desconstróem a estabilidade de tais experiências, numa crítica política coletiva. Também aí as subjetividades mostram-se por uma multiplicidade, trazendo à tona, além do gênero, marcas da colonização, das condições econômicas e materiais da vida. Formula-se, por meio de imagens artísticas, uma crítica ao sujeito branco, masculino e universal, onde elementos autobiográficos – típicos do individualismo ocidental – são revertidos e ressignificados em nome da pluralidade e da intensificação das experiências vividas.

Várias artistas mulheres jogam e performatizam com resquícios da intimidade. Utilizam-se de objetos associados ao universo feminino, como agulhas, fios, tecidos etc., transformando o sentido impregnado nos mesmos. Quando apropriados artisticamente, esses vestígios da vivência individual tensionam com as memórias emblemáticas, com a história e com a cultura atual. Não podemos exigir deles um sentido de veracidade ou autenticidade, já que no mais das vezes a arte não responde a essas preocupações. Evocam memórias trazidas a público que não têm o sentido de explicar linearmente o porquê da produção de determinada obra.

Os usos de elementos autobiográficos, segundo Arfuch, remetem a um movimento contemporâneo de exposição do privado, também visto em outras esferas sociais, de modo muitas vezes reativo, como na mídia. Se o mundo íntimo, para essa pensadora, em muito sofre de uma hipervisibilidade, trata-se de uma reação à grande fragmentação e destroçamento da esfera pública. Na Antiguidade romana, a separação entre a vida privada, marcada pela família, e a vida pública, espaço da política, da pólis, era bastante definida, como aborda Éliane Chiron:

> À Rome, la vie privée, régie par les necessités de la vie biologique, était soumise au chef de famille, à l'inégalité, à la soumission, à la violence, à l'absence de liberté. Dans la *domus,* on cachait les corps, ceux des esclaves voués au *labor*, ceux des femmes vouées au « travail » (à l'enfantement). Les lieux cachés étaient ceux où l'on naissait et où l'on mourait. À l'opposé, au domaine public étaient réservées la liberté et l'absence de soumission. Le mot « privé » signifiait: privé du regard de la communauté sur les violences domestiques.[187]

Em nossa época, em que o íntimo e o privado se confundem e são cada vez mais midiatizados, a arte nos incita a alargar e a problematizar as oposições tradicionais entre esses conceitos. Alguns dos sentidos mais arraigados quanto à ideia de espaço privado são aqueles ligados à intimidade como segredo, como aquilo que se deve ocultar, proteger ou que é de pouca importância. No entanto, ao expor o corpo como território fronteiriço entre o privado e o público – entre o eu e o outro, entre o familiar e o estrangeiro – algumas artistas exploram as

[187] CHIRON, Éliane. "Preface". In: CHIRON, É.; LELIÈVRE, Anaïs (Orgs.). *L'intime, le privé, le public dans l´art contemporain.* Paris: Publications de la Sorbonne, 2012.

Imagem 33 – Tracey Emin, *My bed*, 1998.

contaminações entre esses lugares simbólicos, usando esta tensão para amplificar o potencial político do corpo, abordando sua "inquietante familiaridade"[188]. A intimidade como recurso estético é composta, assim, por uma narrativa intersubjetiva – uma ficção de si voltada para o outro e não por um exercício solitário.[189] Trata-se, portanto, de observar o uso desses fragmentos autobiográficos como uma prática cultural contemporânea, onde são elaborados desejos de escuta pelo outro, de compartilhar experiências e memórias, muitas vezes traumáticas, como resposta às pressões sociais, mas também às necessidades individuais internas.

Se uma autobiografia tradicional pode elencar alguns segredos sexuais em tom confessional, em obras como da artista inglesa Tracey Emin (1963-), os limites entre o público e o privado são testados, como atenta Arfuch. Na obra *My bed,* de 1998, ela apresenta exposta na galeria sua própria cama desarrumada, cercada de marcas e impressões vividas (Imagem 33). Os lençóis estão amassados, há ao redor da cama roupas sujas, preservativos usados, restos de comida, de bebida alcoólica e bitucas de cigarro. Indícios de noites permeadas por sexo, drogas e insônia. Também existe uma organização muito precisa dessa "desordem", uma composição que conjuga objetos de modo planejado, como um animalzinho de pelúcia, pantufas, livros – todos dispostos no chão, próximos à cama, ao acesso da mão. A cama é muito limpa, os lençóis brancos, mesmo desarrumados, são aconchegantes e convidativos.

Diz-se que Emin reproduziu o quarto onde passou quatro dias reclusa em meio a confusão emocional e pensamentos suicidas. A obra foi recebida com estranhamento por apresentar os objetos de uso próprio da artista, ressignificá-los e expô-los como arte de modo irônico e intempestivo. Arfuch aborda o tema do uso de objetos comuns na arte contemporânea:

> Los objetos cotidianos, en su más cruda materialidad, también pueblan los espacios de las artes visuales, generalmente en el marco de una instalación y en una sintaxis narrativa que los distingue del *ready made*: no remiten a sí mismos, como gestos provocativos que adquieren su valor por su localización "fuera de lugar" en el museo sino en un contexto significante que (re)define semánticamente ese lugar.[190]

Nesse sentido, a instalação de Emin aborda a vida mesma, suas obsessões, a repetitiva rotina, sua intimidade como elemento artístico. O corpo da artista está presente na cama por meio de sua ausência; ele existe na experiência do espectador perante a obra. Arfuch, a respeito dessa obra de Emin, comenta:

> Para seguir el objeto más recóndito de la privacidad, *My Bed* de Tracey Emin (...) funcionaría como un "autorretrato" reactivo y escandaloso – al

[188] Susanne Müller, a partir do termo alemão *Unheimlich*, ou "inquietante familiaridade", utilizado por Freud, problematiza a questão da intimidade na arte contemporânea: "L'art nous met em contact avec notre propre *Unheimlich* qui peut à la fois ravir et ébranler. L'oeuvre lui donne um cadre, um hébergement er une maison." MÜLLER, Susanne. "L'*Unheimlich* à l'oeuvre Passages de l'intime au public et du familier à l'étrange dans l'art contemporain". In: Ibidem, p. 112-114.

[189] COSSLETT, Tess; LURY, Celia; SUMMERFIELD, Penny (Eds.). *Feminism and Autobiography: texts, theories, methods*. New York/London: Routledge, 2000, p. 04-07.

[190] ARFUCH, Op. cit., 2005, p. 268.

> tiempo que totalmente "desindividualizado" –, que desacraliza violentamente la intimidad en su inequívoca cercanía con la sexualidad, tanto como quizá denuncia con ironía el creciente – y a menudo irrelevante – carácter público/terapéutico que ésta asume.[191]

A cama é lugar poético do sono (dos sonhos, dos devaneios, do inconsciente), do sexo (prazer, fluidos, temperaturas), da doença (vírus, bactérias, rendição, vulnerabilidade); carrega marcas do corpo e da vida fora do mundo público, fora das normas sociais. Emin explora dimensões da vida humanamente compartilhadas a partir de uma imagem que, no cotidiano, seria tida como "confessional" porque carrega detalhes íntimos, criando sensações destoantes. Não é uma cama de conto de fadas, nem mesmo evoca bons sonhos ou romantismo. Estaria mais ao lado da insônia, de um corpo agitado, afetado por forças estranhas: uma incômoda vigília.

Qual a intenção autobiográfica que aí se apresenta? Parece estar relacionada à explicitação da intimidade, do privado, colocando-se em questão a própria viabilidade de acreditarmos num projeto artístico contemporâneo que se pretenda afastado das inquietações e tensões cotidianas. Emin apresenta a sua própria cama como arte, tornando sua vida, seu espaço pessoal, uma zona intensa e estética. Ela revela imperfeição e insegurança, colapso e o movimento caótico das emoções, tornando-se cruamente humana. A artista comenta sobre a obra: "é um autorretrato, mas não o que as pessoas gostariam de ver. Guarda um peso terrível de solidão e de mal estar. Brilha como a cena de um crime".[192]

Contrária à lógica empobrecedora dos *reality shows*, que incita o voyeurismo banal, há uma ação política e estética presente em artistas contemporâneas como Emin, e também em brasileiras como Ana Miguel, Cristina Salgado e Rosana Paulino, que em suas obras conjugam o biográfico ao mundo público. Interessa-me essa confluência onde a arte, pública por definição, utiliza-se da intimidade como recurso afetivo, promovendo uma experiência intensiva em que ocorre um deslocamento das práticas de subjetivação dominantes: do corpo (recalcado), do desejo (velado), da memória (silenciada) e a capacidade sensível ganha espaço. O que está em jogo é uma transformação dessas práticas vigentes, em que a arte coloca em evidência o processo constante de criação de si. Não se conta sua própria história por temor de perdê-la. Na arte, os elementos biográficos misturam-se aos ficcionais porque não interessa a disputa pelo real. Os elementos íntimos são expostos, parece-me, em um sentido singular, o de reinventar a si e ao mundo. A poética autobiográfica de mulheres permite-se transitar por elementos femininos, íntimos, da casa, do corpo, parecendo afrontar silenciosamente uma lógica utilitária e normativa, em que o fluir dos *perceptos* e *afectos* foi rompido.

[191] Idem, Ibidem, p. 270.
[192] EMIN, Tracey Apud ARFUCH, Ibidem, p. 270.

rosana paulino

Diferença e debates étnicos na teoria feminista da arte

Tenho uma cicatriz incandescente de dor
Mas é só por dentro
Por fora desenhei uma flor

Cristiane Sobral

Na cultura brasileira o corpo das mulheres negras é alvo sistemático de discursos brutais e machistas e Rosana Paulino reage a esses modelos ao denunciar os atributos historicamente a elas destinados, marcando sua arte com "traços de revolta", como apontou Tadeu Chiarelli.[193] Em nosso país, a produção artística que debate o racismo não recebe ainda grande destaque ou elaboração teórica e é também notável a discrepância entre a quantidade de artistas brancos e negros nos circuitos formais da arte. Algumas exceções recentes estão ocorrendo nesse cenário, como as exposições *Rosa e Marrom: gênero e identidade racial na arte contemporânea* **(**Centro de Cultura Afro-Brasileira "Odete dos Santos", São Carlos, 2007), que apresentou artistas negras inexistentes no mercado formal da arte e *Réplica e Rebeldia* (Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, 2007), com artistas africanos e afro-brasileiros, da qual Paulino participou.[194] Também a abertura do Museu Afro Brasil, em 2004, no Parque do Ibirapuera – SP, foi uma importante iniciativa para a visibilidade e reflexão sobre a arte e as questões étnicas no país. Algumas obras da artista integram a coleção permanente desse museu.

É preciso destacar como, desde a década de 1980, o movimento feminista de mulheres negras tem lutado por seus direitos, denunciando as violências simbólicas contra seus corpos e subjetividades. Grupos como *Geledés – Instituto da mulher negra*[195], em São Paulo, empenham-se em positivar a experiência e a cultura afro-brasileira e fornecem opções de apoio para a violência doméstica, por exemplo. O papel desempenhado pelas feministas negras é apresentado pela pensadora Suely Carneiro:

> A luta das mulheres negras brasileiras contra a opressão de gênero e de raça vem desenhando novos contornos para a ação política feminista e antirracista. Este novo olhar feminista e antirracista, ao integrar a tradição

[193] CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999, p. 143.

[194] No entanto, isso não significa dizer que artistas negros e brancos não dialoguem com a temática do racismo e da pobreza em suas produções artísticas. Rosângela Rennó (1962, MG) e Rosana Palazyan (1963, SP), por exemplo, utilizam imagens e experiências da população marginalizada, em grande parte negra, para formular uma crítica dramática da violência física, psíquica e sexual vivenciada pela mesma. Em 2009, realizou-se no Museu da República do Catete, RJ, a exposição *Nós*, curadoria de Daniella Géo, cujo tema foi a representatividade negra na arte nacional. Outro recorte similar deu-se na exposição de 2011, realizada pelo Sesc, São Paulo, *Ressonâncias africanas nas artes visuais brasileiras*. Paulino apresentou trabalho em ambas.

[195] *Geledés, Instituto da Mulher Negra,* criado em 1988, desenvolve atividades com o objetivo de proteger, assegurar e expandir os direitos básicos de cidadania da população negra. Dentre elas, destaca-se o projeto SOS Racismo, que oferece assistência legal gratuita a vítimas de discriminação racial e assistência a mulheres em situação de violência. Cf. <http://www.geledes.org.br/index.htm>.

> de luta do movimento negro e do feminista, afirma esta nova identidade política decorrente do ser mulher e negra. O atual movimento de mulheres negras ao trazer para a cena política as contradições resultantes das variáveis raça, classe e gênero, promove a síntese das bandeiras de luta historicamente levantadas pelos movimentos negros e de mulheres do nosso país, enegrecendo, de um lado as reivindicações das mulheres e, por outro, promovendo a feminização das propostas e reivindicações do movimento negro.[196]

Tomando em conta o já consolidado movimento feminista de mulheres negras no Brasil e também as reivindicações por maior reconhecimento vindas de artistas negras de muitas partes do mundo, salta aos olhos o espaço reduzido recebido pelas mesmas no cenário da arte contemporânea brasileira, ao menos no terreno das artes plásticas. Rosi Braidotti afirma "que gênero e etnia são os maiores eixos de diferenciação negativa", na cultura ocidental.[197] O logocentrismo e o etnocentrismo europeus colocam a Europa como *centro* e o restante do mundo numa enorme periferia. No Brasil, fechar os olhos para tal fato seria também iludir-se, já que "(...) estas margens estão superlotadas", nas palavras de Braidotti. Num período pós-colonial, temos a responsabilidade política de abordar esses temas ao constatar que a arte continua prioritariamente branca, masculina e baseada em modelos norte-americanos e europeus.

A arte contemporânea produzida por mulheres, segundo Chadwick, investe na formulação de complexas estratégias e práticas com as quais elas vêm confrontando sua exclusão da história da arte, expandindo o conhecimento teórico e promovendo uma mudança social.[198] Dar conta das particularidades dessa produção, por meio da invenção de novos referenciais teóricos, tem sido uma tarefa fértil dentro do debate feminista, que nos estimula a compreender as obras de arte como um lugar de produção e de negociação da diferença sexual. Num mundo dominado pelo referencial fálico, isto é, pelo olhar masculino fundado em oposições binárias e hierárquicas, a invenção de *outros* significantes é imprescindível para a emergência da diferença feminina no terreno das artes. Nadine Plateau compreende a necessidade de "novos significantes, de maneira a produzir um sistema de significados que permitam ao imaginário feminino e ao simbólico feminino ser verdadeiramente parte integrante da nossa cultura que hoje exila as mulheres".[199]

Nesse sentido, algumas das problemáticas e contradições existentes desde o princípio entre a arte e a crítica feminista foram apontadas pelas feministas

---

[196] CARNEIRO Apud BRITO, Benilda Regina Paiva de. "Sociedade: Mulher, negra e pobre - A tripla discriminação". Teoria e Debate, nº36, out/dez. 1997. Disponível em: <http://www.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-anteriores/sociedade-mulher-negra-e-pobre-tripla-discr>. Acesso em 20 ago. 2011.

[197] BRAIDOTTI, Rosi. "Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas,* n.1-2, jul./dez. 2002. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys1_2/rosi1.html Acesso em 30/09/2011>. Acesso em 09 ago. 2010.

[198] CHADWICK, Op. cit., 1999, p. 422.

[199] PLATEAU, Nadine. "A História e a crítica de arte no crivo dos feminismos". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n. 3, jan./jul. 2003. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys3/web/bras/kaplan1.htm> Acesso em 05 set. 2011.

negras e lesbianas, que se contrapuseram às tentativas de identificar um "imaginário feminino" ou uma experiência feminina global. Criticaram, assim, as tentativas de circunscrever a identidade feminina como uma categoria universal. Pollock compreende o feminismo como uma prática que se reelabora ininterruptamente e não um dogma; em suas palavras, ele "(...) é o precário produto de um paradoxo. Falando, aparentemente, em nome das mulheres, a análise feminista desconstrói de maneira permanente o termo mesmo em torno do qual se encontra politicamente organizada".[200]

Esse constante paradoxo permite ao feminismo não se fixar e buscar novos caminhos críticos das formas de sujeição que operam em nossa cultura. Por esse motivo, o ataque ao patriarcado une-se, em diversas obras artísticas, a críticas ao racismo, ao sistema capitalista ou ao colonialismo. Nem sempre dialogando com elementos femininos, essas obras podem associar-se à perspectiva feminista em um conjunto mais amplo de posições éticas e políticas.

A partir da década de 1970, as feministas começaram a ampliar o debate acerca da descentralização da noção de sujeito, juntamente com os pensadores pós-estruturalistas. Assim, os discursos totalizantes foram deslegitimados em nome de uma crítica que fosse capaz de pensar em termos da diferença.[201] Por influência da visão pós-moderna predominam, a partir da década de 1980, as teorias construtivistas da identidade sexual, nas quais o gênero é tomado como um processo cultural que se constrói por meio de estratégias de saber e de poder. Segundo Reckitt e Phelan, também nesse período, "a nova geração de afro-americanas e a arte negra feminista inglesa exploraram a intersecção entre as identidades racial e sexual, os legados do colonialismo e chamaram atenção para a dominação da mulher branca dentro do feminismo".[202]

Nos EUA e Europa, em contraste às visões inspiradas numa diferença biológica das mulheres, vozes como a de Faith Ringgold (NY, 1930-), artista, ativista na questão racial e escritora, denunciavam que o suposto sujeito feminino "universal" era fictício, pois excluía aquelas que não correspondiam aos parâmetros da mulher branca, ocidental e heterossexual; ademais, ele representava um determinismo biológico.[203] Nas décadas de 1960 e 1970, os conflitos culturais que dividiram uma geração de norte-americanos – racismo, sexismo, militarismo – invadiram o mundo da arte, até então firme na crença de que as opções estéticas não guardavam relação com as inquietudes sociais ou estavam acima delas. Artistas negros e mulheres (negras e brancas) – como Romare Bearden (1911-1988), Raymond Saunders (1934-), Ringgold, Betye Saar (1926-), Elizabeth Catlett (1915-2012) e May Stevens (1924-) – discutiram o profundo abismo entre o sonho americano dos brancos e a realidade dos negros (Imagens 34 e 35). E mesmo que a dedicação da *pop art* para a representação da classe média norte-americana incluísse, às vezes, imagens de negros, essa presença em geral confirmou os convencionalismos dos dominantes.

Imagem 34 – Elizabeth Catlett, *Black maternity*, 1959.

Imagem 35 – Faith Ringgold, *The Flag is Bleeding #2*, 1997.

[200] POLLOCK, Griselda. *Vision and difference: feminism, feminity and the histories of art.* New York: Routledge, 2003, p. 11, tradução minha.

[201] HERNÁNDEZ, Carmen. "Lo femenino en el arte: una forma de conocimiento". *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, Caracas, vol. 11, n.27, jul. 2006, p. 45.

[202] RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy. *Art and Feminism.* New York: Phaidon, 2006, p. 134.

[203] Idem, Ibidem, p. 296.

Ainda nessas décadas, artistas negros responderam ao clima cultural politizado com novas expressões de orgulho e identidade nas autorrepresentações. Organizaram mostras em que se explorou a beleza física dos negros e também suas heranças. A partir da metade dos anos de 1970, mulheres fotógrafas negras usaram seus próprios retratos e de outras mulheres para criar uma autobiografia do corpo e para desenvolver temas como a casa, família, gênero, representação e identidade na sociedade contemporânea.[204]

A discussão entre o histórico e o contemporâneo, entre autorrepresentação e representação imposta é fundamental para a discussão das artistas negras na atualidade. Produzir uma arte feminista e antirracista, nesse prisma, intenta desestruturar as bases simbólicas do preconceito racial, a partir de uma valorização da experiência e cultura negras que revise criticamente o imaginário racista que é constituinte das subjetividades. Essa atitude estético-política traz à tona a reflexão sobre os temas da sexualidade, do passado escravagista, das más condições de emprego e de salários e, em suma, da pobreza.

No Brasil o corpo de mulheres negras é explorado em imagens publicitárias, no carnaval e no turismo como algo que pode ser dominado e possuído, especialmente sua sexualidade. Tais temas são fortemente denunciados por artistas como Rosana Paulino, que ataca estereótipos misóginos e racistas ao unir, em suas obras, referências biográficas, históricas e étnicas.

■

Mapeando a subjetividade das mulheres negras

Rosana Paulino fala de uma experiência negra e feminina ao encarar e tratar com intensa honestidade de temas como violência, racismo, sexo e feminilidade por meio da construção de objetos e instalações que formam um relicário pessoal. Vale-se de memórias, de elementos que recordam vivências familiares, mesclados a problemáticas coletivas. Em diversas obras utiliza linhas e agulhas, tecidos e objetos corriqueiros ou do âmbito popular.[205] Acerca do procedimento de apropriação de elementos pouco valorizados e tipicamente femininos, ela comenta:

> Objetos banais, sem importância. Utilizar-me de objetos do domínio quase exclusivo das mulheres. Utilizar-me de tecidos e linhas. Linhas que modificam o sentido, costurando novos significados, transformando um objeto banal, ridículo, alterando-o, tornando-o um elemento de violência, de repressão. O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para sua condição de mundo.[206]

---

[204] WILLIS, Deborah; WILLIAMS, Carla. *The black female body: a photographic history*. Philadelphia: Temple University Press, 2002.

[205] Entrevista com Rosana Paulino. São Paulo, 18 set. 2009.

[206] PAULINO, Rosana. "Entrevista de Rosana Paulino". In: COCCHIARALE, Fernando (Org.). *Panorama de arte atual brasileira/97*. (Texto crítico Tadeu Chiarelli; comentário Rejane Cintrão; apresentação Milú Villela). São Paulo: MAM, 1997, p. 114.

Em suas palavras, Paulino parece referir-se à obra *Bastidores* (1997) – série já apresentada anterioremente – em que seis imagens de mulheres negras têm as bocas, olhos, testa ou a garganta costurados grosseiramente em linha escura pela artista (Imagens 39 e 40). Os bastidores são expostos lado a lado e a impressão em preto e branco dos rostos dessas mulheres é quase translúcida. A maior parte dessas imagens parece ser antiga, o que se nota pelas roupas e penteados. Outras possuem uma numeração típica de fotografias 3X4, que traziam a data acima do ombro. *Bastidores* são releituras de imagens preexistentes, de fotografias pessoais da artista, retratos de circunstâncias da vida cotidiana, mas que recebem uma leitura dramática e carregada de sentido, por meio do suporte onde estão expostas e do bordado realizado por Paulino.

O título da obra também sugere o tom do anonimato, daquilo que acontece em segredo, no universo doméstico e é agressivo às mulheres: bastidores são coisas íntimas e particulares, afastadas do espaço público. As imagens são bastante impactantes e remetem à opressão, à dor e ao desconforto, "contrapondo radicalmente o lado bucólico e delicado do bordado com a violência doméstica contra as mulheres", como indica Canton.[207]

Joedy Bamonte assinala a importância do procedimento da costura para a execução das obras de Paulino.[208] Em algumas séries da artista nota-se alguma referência aos fazeres artesanais: bordados, fios, tecidos etc. Em outras, como *Tecelãs* (2003), esta presença é ainda mais explícita, onde casulos de bichos-da-seda parecem metamorfosear-se em mulheres moldadas em barro. Estes elementos relacionam-se à história pessoal da artista, ao mesmo tempo em que promovem uma releitura do ambiente doméstico e de elementos típicos da experiência das mulheres na casa. Simioni também atenta ao procedimento do bordado como uma transgressão: "A forma violenta com que as linhas incidem sobre os corpos negros suscitam a incômoda memória da experiência, um passado não resolvido da escravidão no Brasil. (...) são mulheres negras estampadas, amordaçadas, cegas, impedidas de ver, pensar, falar ou gritar que a artista expõe".[209]

Uma possível leitura de uma das imagens da série *Bastidores,* em que a boca da figura feminina está costurada, remete ao cerceamento de uma mordaça ou máscara de ferro, como as que eram impostas aos escravos no Brasil, justificando-se que a tortura era necessária para impedir que falassem, bebessem álcool, comessem terra em tentativas desesperadas de suicídio ou, nas minas de carvão, para que não engolissem as pepitas de ouro: a chamada máscara de folha-de-flandres (Imagem 36).[210] A imagem de Jacques Etiene Arago e N. Maurin, *Castigo de escravos* (1839/ coleção Museu Afro Brasil) é citada posteriormente pela artista em sua tese doutoral que explicita como, desta mulher, foram tiradas as possibilidades de expressão, além da sujeição a que foi submetida, sendo a ela

Imagem 36 - Mulher negra usando instrumento de tortura "máscara de folha-de-flandres". s/d

Imagem 37 - ARAGO, Jacques Etienne e MAURIN, N. *Castigo de escravos*. Litografia aquarelada sobre papel. Sem medidas. 1839. Coleção Museu AfroBrasil.

[207] CANTON, Op. cit., 2001, p. 89-90.

[208] BAMONTE, Joedy. *Legado: Gestações da Arte Contemporânea: Leituras de Imagens e Contextualizações do Feminino na Cultura e na Criação Plástica*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

[209] SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. "Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan". *Revista Proa*, Campinas, IFCH/UNICAMP, nº 2, vol. 01, 2010, p. 13.

[210] Cf. AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988 e LARA, Silvia Hunold. *Campos da violência: escravos e senhores na capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

imputada uma animalidade, evidente pela violência do instrumento de tortura (Imagem 37).[211] Ao transitar entre imagens da crueldade da escravização africana no Brasil e a experiência contemporânea de opressão, a obra ressoa em práticas de controle que são cada vez mais atuais, como por meio da violência doméstica – as costuras, aqui, são "suturas sobre cortes profundos", como nota Jaremtchuk.[212]

▪

Também enunciados como "exótico" e "erótico" marcam a construção da subjetividade das mulheres negras nas funções de objeto sexual, de reprodutora e de trabalhadora sujeita à violência, como no turismo sexual, amplamente praticado no Brasil, como atenta Adriana Piscitelli: "nas matérias que tratam do turismo sexual internacional, a 'cor' evoca tonalidades associadas ao ser 'afro-brasileiro'. Os textos que apresentam a prostituição envolvendo apenas brasileiros e brasileiras apontam também para 'marcas' e noções do 'exótico'".[213] Lembremos que, hoje, o papel social de servir aos outros, fortemente presente na experiência de mulheres negras ou negrodescendentes, torna-se ainda mais evidente quando se observa como são elas as que ocupam os empregos mais desvalorizados, muitas vezes associados à exploração do corpo e à domesticidade, como o cuidado com os filhos e com a casa. Terminam socialmente destinadas às tarefas de babá e de empregada doméstica, quando não vinculadas no imaginário à prostituição.

O pensamento feminista que ecoa nessa produção artística evidencia a lógica dual que coloca a mulher numa posição de assujeitamento na sociedade – dominação legitimada por meio da associação do feminino a elementos da natureza e do corpo, em contraposição às esferas da cultura e da razão.[214] Durante séculos, o corpo e a sexualidade femininos foram definidos e categorizados pelo discurso masculino, sendo atingidos, assim, pelas conformações que menosprezavam suas diferenças. É interessante abordar a produção visual de Paulino aprofundando-nos na representação do corpo das mulheres negras na arte ocidental, sobretudo a partir do século XIX, período em que, segundo as pesquisadoras Willis e Williams, as fotografias sobre elas são ainda escassas.[215] As autoras advertem que a arte visual ocidental oferece alguns retratos sobre esse tema, mas não de heroínas celebradas em tinta a óleo, como em atos de bravura, ou como pessoas de boa índole espiritual ou intelectual. Durante o século XIX, a imagem da mulher negra raras vezes foi um assunto primário na arte ocidental. Exóticas, mas raramente exaltadas, elas eram geralmente retratadas numa iconografia que as mostrasse em função da mulher branca. Aparecem como uma

Imagem 38 – Príncipe Roland Bonaparte (França, 1858-1924). (Três mulheres não identificadas no Jardin Zoologique d'Acclimatation na Exposition Universelle) c. 1889.

[211] PAULINO, Rosana. *Imagens de sombras.* Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 49.
[212] JAREMTCHUK, Dária. "Ações políticas na arte contemporânea brasileira". *Concinnitas*, Rio de Janeiro, UERJ, v. 1, n.10, p. 86-95, jul. 2007.
[213] PISCITELLI, Adriana. "'Sexo tropical'. Comentários sobre gênero e 'raça' em alguns textos da mídia brasileira". *Cadernos Pagu: Raça e Gênero*, Campinas, n.6-7, 1996, p. 32.
[214] NAVARRO-SWAIN, Tania. "As Teorias da Carne: corpos sexuados, identidades nômades". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.1-2, jul./dez. 2002. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/anahita3.htm>. Acesso em 10 set. 2010.
[215] WILLIS; WILLIAMS, Op. cit., 2002, p. 01.

serva, uma selvagem no ambiente natural ou "Sarah Baartman" no palco de apresentação, mas sempre como um acessório (Imagem 38).[216]

O enorme desenvolvimento social, tecnológico e cultural ocorrido no século XIX, a invenção da fotografia, o amplo interesse das ciências naturais e dos relatos das disciplinas da etnologia e antropologia, a abolição da escravatura, nas colônias e na Europa, contribuíram para os caminhos nos quais as mulheres negras ganharam visibilidade. É sabido que, supostamente em nome da ciência, pessoas colonizadas eram comparadas aos tipos ocidentais. Grandes instituições foram fundadas para financiar tal trabalho: a *Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* (1843), a *Société d'Anthropologie de Paris* (1859) e a *National Geographic Society*, fundada nos EUA, em 1888. Estudos sobre a cor da pele, estrutura facial e particularmente, da genitália, contribuíram, assim, para a classificação dos tipos humanos. Conforme afirma Rago,

> Durante todo o século XIX, homens e mulheres das tribos africanas foram levados à Europa para serem exibidos, ao lado dos animais, como lembra o narrador-símio de Kafka, no conto "Relatório para uma Academia", nas feiras, teatros de variedades, espetáculos circenses e Exposições Universais, ou para serem observados e estudados a fim de comprovarem-se as teorias médicas eugenistas sobre a superioridade da raça branca europeia (KAFKA, 2003). Em se considerando os grupos de raças inferiores, as mulheres eram definidas como ainda mais inferiores, pelo predomínio dos instintos sobre a capacidade racional. Não é novidade dizer que independente das determinações de classe ou raça, as mulheres eram consideradas inferiores em relação aos homens.[217]

No século XIX, vistas como menos desenvolvidas do que as brancas, as negras foram amplamente associadas com a deficiência moral, desvio sexual e inferioridade intelectual. Na Europa desse mesmo século, seu corpo simbolizava três temas – colonialismo, evolução científica e sexualidade. A negra, segundo Sander Gilman, fora classificada como portadora de um apetite sexual "primitivo" e sua sexualidade fora associada com a mais alta família dos macacos, o orangotango.[218] Rago mostra que,

> Como observa Fausto-Sterling, nesse universo misógino e racista, enquanto os homens eram comparados aos primatas superiores a partir da linguagem, da razão ou da cultura, as mulheres eram diferenciadas dos

[216] Margareth Rago afirma: "Em seus estudos sobre as teorias da degenerescência, Gilman destaca, em particular, a exibição da 'Vênus Hotentote' pela Europa, durante cinco anos consecutivos, no início do século XIX. Nascida no Sul da África, com 1,35 m de altura, Sarah Baartmann pertencia ao povo dos Hotentotes, ou dos Bushmen, e fora levada para a Europa em 1810, por causa da configuração diferenciada de seu corpo, com as nádegas muito salientes (esteatopigia) e uma espécie de 'avental genital' na região frontal (GILMAN, 1994). Sarah Baartman foi exibida em Londres, no Egyptian Hall do Picadilly Circus, em espetáculos que hoje se chamariam de 'freak shows'". RAGO, Margareth. "O corpo exótico, espetáculo da diferença". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.13, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys13/perspectivas/marga.ht>. Acesso em 05 jul. 2010.

[217] Idem, Ibidem.

[218] GILMAN, Sander, p. 83 Apud RAGO, Ibidem.

> animais a partir de traços da anatomia sexual, como seios, presença do hímen, estrutura do canal vaginal, localização da uretra.[219]

Perante tal histórico, não é de se estranhar que a mulher negra ainda seja representada, a partir desse sistema de pensamento – como delineado pelo reiterado pensamento de Gilberto Freire –, entre dois pólos igualmente violentos, resultantes de uma atuação conjunta do sexismo e do racismo: "à mulata, um ser-corpo sexualizado pronto para satisfazer os desejos sexuais de outros; e à negra, um ser corpo-trabalho. O servilismo tem sido considerado atributo natural ou papel social designativo das funções da mulher negra na sociedade".[220] Ambas as alternativas parecem empurrar as mulheres negras e mestiças para um abismo e a ativista Bell Hooks aponta que é justamente esta representação iconográfica que reforça na consciência cultural a ideia de que elas estão disponíveis para servir aos outros.[221]

▪

Lutas pelo imaginário

A expressão de resistência de Rosana Paulino aparece fortemente na obra *Sem Título* (1998), em que cabelos anelados e escuros, pejorativamente chamados de "ruins" ou "duros", como explica a artista, são colocados sobre pequenas bases circulares, cobertas com vidro de relógio – aludindo a materiais para exposição de amostras em exames laboratoriais. Abaixo de cada mecha de cabelos, um nome feminino: Dulce, Heloísa, Helena, Lilian, Nadir, Alice etc (Imagem 41). São retratos distorcidos pois, ao invés de rostos, apresenta-se o que une as mulheres negras no estereótipo da raça. Ironicamente, são emoldurados e dispostos como num memorial, mas compostos de pequenos traços corpóreos: os fios, os pelos.

Tal imagem é atraente e curiosa, remetendo a um relicário de fios, onde esses se tornam preciosos ou objetos de investigação. Explicita, assim, uma repulsa social, já que em nossa cultura os cabelos não são bem vistos, sobretudo se estiverem emaranhados e se forem encaracolados. No modo como são expostos nessas redomas eles também aparentam um hábito de colecionador, como as coleções de borboletas infantis, e evocam certa fantasia e nostalgia. O que pode, a um olhar precipitado, simular um jogo inocente, inversamente denuncia os procedimentos classificatórios e violentos, como os usados nas explorações científicas e artísticas, baixo um falso cientificismo, que compuseram a colonização brasileira.[222] Vale lembrar, também, algumas obras anteriores que também problematizaram a questão dos cabelos e da identidade nacional, revertendo enunciados assujeitadores, como apontados pelo pesquisador Roberto Conduru.[223]

---

[219] FAUSTO-STERLING, 1995, p. 28 Apud RAGO, Ibidem.

[220] MOREIRA, Núbia. *O feminismo negro brasileiro: um estudo do movimento de mulheres negras no Rio de Janeiro e São Paulo.* Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2007, p. 19.

[221] HOOKS, Bell. "Intelectuais negras". *Revista Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, vol. 3, n.2, p. 464-478, 1995.

[222] Entrevista com Rosana Paulino. São Paulo, 10 set. 2011.

[223] Cf. CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

Imagem 39 – Rosana Paulino, *Bastidores*, 1997.
Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura –
30,0 cm diâmetro

Imagem 40 – Rosana Paulino, *Bastidores*, 1997. Detalhe.

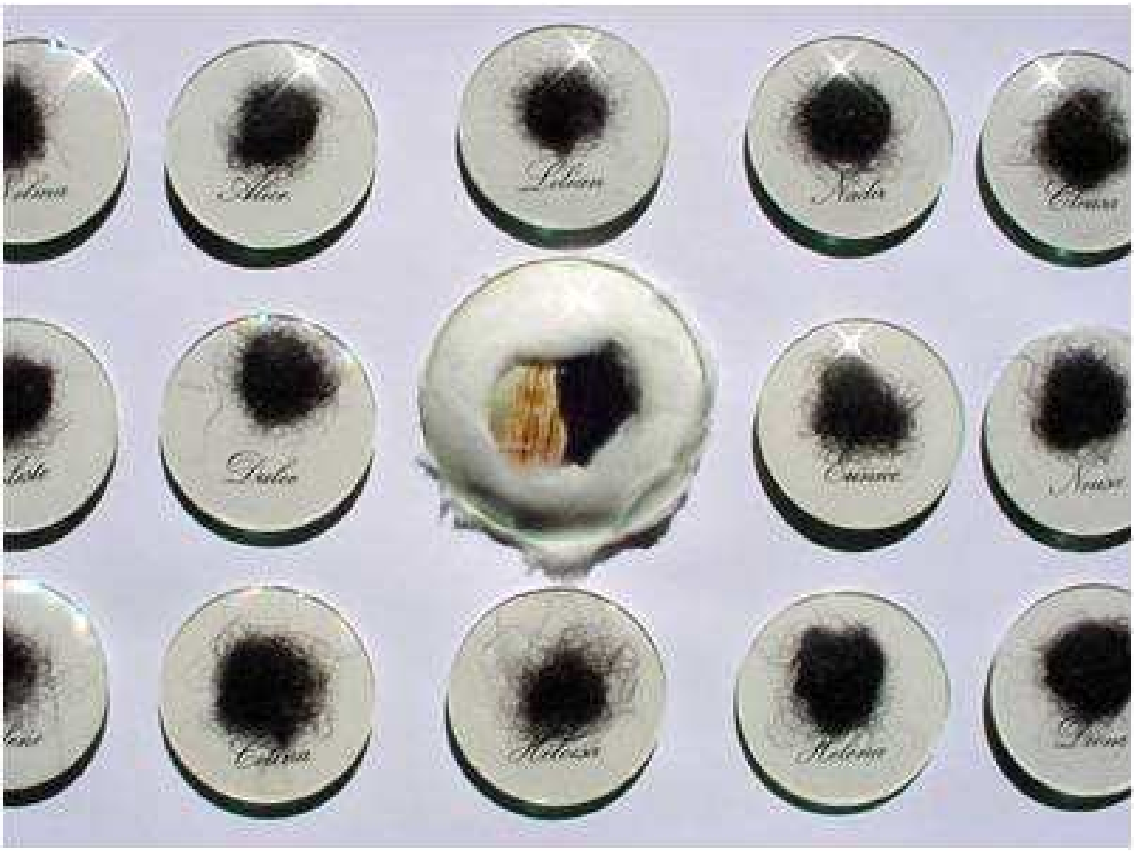


Imagem 41 – Rosana Paulino, *Sem título*, 1998.

Lygia Pape, em 1968, com sua obra *Caixa Brasil*, um poema visual, derrubava com ironia os mitos da harmonia na nação brasileira, apresentando mechas longas de cabelos louros, castanhos e negros (Imagem 42):

Imagem 42 – Lygia Pape, *Caixa Brasil*, 1968.

> (...) ela explora tanto o enclausuramento e o fetichismo voyeurista dos museus, quanto a hierarquia das raças evidente na valoração dos tipos de cabelo: desde a superioridade dos cabelos claros e lisos ao desprezo relegado a carapinhas pretas, pixaim, cabelo de cupim etc. Enquanto paródia poético-crítica, *Caixa Brasil* se constitui como precedente importante para diálogos contemporâneos entre os campos da arte e da cultura afro-brasileira.[224]

Também Cildo Meireles, com *Inserções em circuitos antropológicos: Black pente*, de 1971/73, aludia ao campo cultural brasileiro (Imagem 43). Nessa obra o artista distribuiu, a preço de custo, pentes para cabelos negros, visando provocar e atiçar um hábito e um novo comportamento. O título da obra, foneticamente, pode também reportar aos *Black Panthers*, os Panteras Negras norte-americanos, que naqueles anos de 1960 e 1970 lutavam pelos direitos da população negra, também apresentando expressões de orgulho e de valorização da cultura afro. Para Conduru, na obra *Black pente* "esse estímulo à afirmação étnica tinha enorme sentido político na conjuntura da ditadura militar e grande originalidade no contexto brasileiro por sua defesa de uma causa social com a arte".[225]

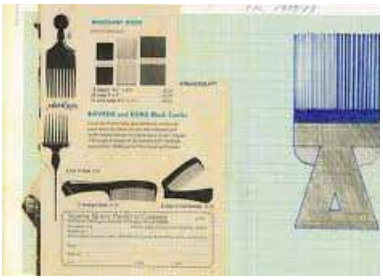


Imagem 43 – Cildo Meireles, *Inserções em circuitos antropológicos: Black pente*, de 1971/73

A obra de Paulino faz pensar na massificação da identidade da mulher negra, reduzida aos detalhes de sua anatomia, à cor de sua pele, aos cabelos encaracolados – motivo, para muitas, de mal estar e inadequação e que, hoje, podem ser transformados a partir da sufocante indústria de alisamentos, xampus, chapinhas, escovas progressivas etc. É interessante notar como os cabelos, na cultura brasileira, envolvem grande complexidade de variáveis. Paulino explica, por exemplo, que quando uma mulher possui cabelos lisos ou bem alisados, mesmo tendo a pele negra, é chamada de morena ou mulata, recebendo uma valorização na escala social. Questão abordada na obra de Geiger, *AM.LAT (América Latina)*, de 1977, que explicitava algumas das construções vigentes no imaginário social "como amuleto, muleta e mulata, embaralhando sentidos místicos, servis e sexuais fixados à figura feminina mestiça" (Imagem 44).[226] Como também discute a antropóloga Mariza Corrêa, "a mulata é uma figura engendrada, culturalmente construída num longo processo histórico", sendo uma identidade social que recebeu um estatuto simbólico, dotada de uma qualificação positiva:

> Acredito que a mulata construída em nosso imaginário social contribuiu, no âmbito das classificações raciais, para expor a contradição entre a afirmação de nossa democracia racial e a flagrante desigualdade social entre brancos e não brancos em nosso país: como "mulato" é uma categoria extremamente ambígua e fluida, ao destacar dela a mulata que é a tal, parece resolver-se essa contradição, como se se criasse um terceiro

[224] Idem, Ibidem, p. 62.
[225] Idem, Ibidem, p. 93.
[226] Idem, Ibidem, p. 59.

> termo entre os termos polares Branco e Negro. Mas, no âmbito das classificações de gênero, ao encarnar de maneira tão explítica o desejo do Masculino Branco, a mulata também revela a rejeição que essa encarnação esconde: a rejeição à negra preta.[227]

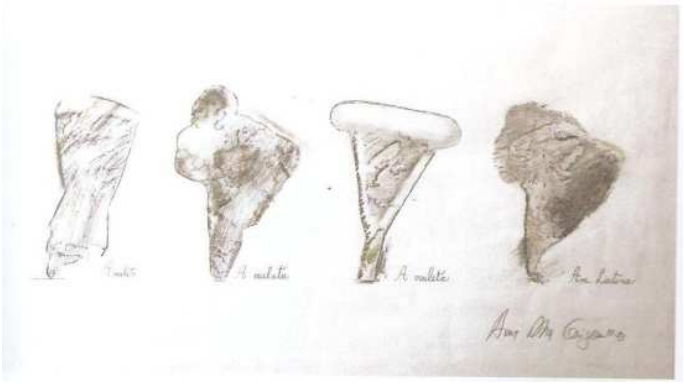


Imagem 44 – Anna Bella Geiger, *AM.LAT (América Latina)*, 1977.

Além da cor da pele, portanto, o cabelo é um símbolo da identidade negra sobre o qual operam inúmeros discursos e investimentos, como preconceitos e classificações, mas por meio do qual também são propostas ações de resistência. Os cabelos anelados são, para muitos, como adverte a pesquisadora Nilma Gomes, "sinais que remetem a uma ancestralidade negra e africana que se deseja ocultar e/ou negar. Além disso, são vistos como marcas de inferioridade. A presença desses sinais é rejeitada pelo ideal do embranquecimento e tratada de maneira eufemística no mito da democracia racial".[228] Assim, é preciso pensar no termo *raça*, segundo a autora, baseando-se nas proposições do movimento negro, como um conceito de dimensões históricas, mas também sociais, políticas e culturais, rejeitando qualquer tipo de determinismo biológico.

Se as classificações simplórias oprimem e desvalorizam o corpo de mulheres negras no Brasil, por outro lado, vozes de reação e de liberação ecoam em práticas artísticas femininas, como nas obras de Paulino. A jovem poeta negra, Cristiane Sobral, também alude em sua produção à imposição de posturas e práticas corporais às mulheres, como em seu poema *Escova progressiva?*, indicando um campo de crítica compartilhado na contemporaneidade: *"Se a raiz é agressiva/ Escova progressiva/ Se a raiz é agressiva/ Escova progressiva/ Ai!/ Eu tenho medo do formol!/ Eu tenho medo do formol/ Abaixo a chapinha no cabelo da neguinha/ Abaixo a chapinha no cabelo da neguinha? Abaixo, abaixo, abaixo!"*.[229] Ou ainda, na irônica e divertida oposição aos alisamentos, denunciados como apaziguamento da eletricidade e força da cultura afro-brasileira, em *Pixaim Elétrico:*

> Naquele dia/ Meu pixaim elétrico gritava alto/ Provocava sem alisar ninguém./ Meu cabelo estava cheio de si

[227] CORRÊA, Mariza, "Sobre a invenção da mulata". *Cadernos Pagu*, Campinas, n.6-7, 1996, p. 48-49. Disponível em: <http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/31102009-091413correa.pdf>. Acesso em 19 abr. 2011.

[228] GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 32-33.

[229] SOBRAL, Cristiane. *Não vou mais lavar os pratos*. Brasília: Athalaia, 2010, p. 88.

> Naquele dia/ preparei a carapinha para enfrentar/ a monotonia da paisagem da estrada/ Soltei os grampos e segui, de cara pro vento, bem desaforada.../ Sem esconder volumes nem negar raízes.
> Pura filosofia/ Meu cabelo escuro, crespo, alto e grave.../ Quase um caso de polícia em meio à pasmaceira da cidade/ Incomodou identidades e pariu novas cabeças
> Abaixo a demagogia/ Soltei as amarras e recusei qualquer relaxante/ Assumi minhas raízes ainda que brincasse com algumas matizes/ Confrontando o meu pixaim elétrico com as cores pálidas do dia.[230]

Paulino apresenta em cada círculo um nome próprio, mas que em sua serialidade e repetição carregam o tom do anonimato e parecem carecer de reconhecimento e respeito por suas experiências singulares. Nessa instalação, apresentada sobre duas paredes opostas, vê-se no centro de cada uma delas um detalhe, envolto por algodão, aspecto que também sugere a exposição laboratorial, em formol, de elementos a ser preservados. Em um deles, há a imagem de uma modelo negra, com tranças, olhando para uma boneca tipo Barbie sorridente. Do outro lado, as duas imagens, modelo e boneca, estão de costas. Deste modo, a artista apresenta a arbitrariedade das classificações e parece denunciar que os padrões de beleza estabelecidos pela sociedade contemporânea não servem à grande parte das mulheres, sejam elas negras, brancas, orientais ou mestiças. Ao trabalhar com elementos de classificação, organizando um painel de cabelos de mulheres fictícias – e que de fato são sintéticos –, a artista evoca, assim, a impossibilidade de se encaixar num padrão corporal estabelecido e reiterado. Ironizando tal atitude, suas mulheres anônimas confrontam-se aos modelos inalcançáveis e idealizados.

Perante a obra da artista é interessante refletir sobre a análise de Susan Bordo, para quem a tentativa de impor às mulheres um ideal de feminilidade homogeneizante fez com que os corpos femininos tornassem-se, remetendo a Foucault, "corpos dóceis": "aqueles cujas forças e energias estão habituadas ao controle externo, à sujeição, à transformação e ao aperfeiçoamento".[231] Sujeição obtida por meio de disciplinas rigorosas e reguladoras: seja por meio de dietas, maquiagens e do vestuário ou de duradouras e flexíveis estratégias de controle social. Paulino utiliza-se de estereótipos sobre a mulher negra para formular uma crítica do cotidiano. Ela comenta acerca de seu processo criativo:

> (..) faz parte do meu fazer artístico apropriar-me de objetos do cotidiano ou elementos pouco valorizados para produzir meus trabalhos. (...) Apropriar-me do que é malvisto. Cabelos. Cabelo 'ruim', 'pixaim', 'duro'. Cabelo que dá nó. Cabelos longe da maciez da seda, longe dos comerciais de shampoo. Cabelos de negra. Cabelos desvalorizados. Cabelos vistos aqui como elementos classificatórios, que distinguem entre o bom e o ruim, o bonito e o feio.
>
> Pensar em minha condição no mundo por intermédio do meu trabalho. Pensar sobre as questões de ser mulher, sobre as questões da minha origem, gravadas na cor da minha pele, na forma dos meus cabelos.

[230] Idem, Ibidem, p. 81.

[231] BORDO, Susan. "O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault". In: JAGGAR; BORDO (Eds.), Op. cit., 1997, p. 20.

> Gritar, mesmo que por outras bocas estampadas no tecido ou outros nomes na parede. Este tem sido meu fazer, meu desafio, minha busca.[232]

A artista faz lembrar que o discurso contemporâneo sobre a feminilidade parece restringir-se exclusivamente ao corpo; contudo, é o corpo belo, jovem e desejável pelo olhar masculino que está em jogo. Denise B. Sant'Anna, em sua incursão pela história do corpo, afirma que a insistência em associar a feminilidade à beleza não é nova; a ideia de que a beleza está para o feminino assim como a força está para o masculino atravessa séculos e culturas. No entanto, para além desta permanência, as formas de problematizar as aparências e os modos de produzir e conceber o embelezamento são bastante mutáveis. Sant'Anna coloca em pauta as especificidades destas conformações na atualidade:

> Dentro ou fora da moda, fazendo cirurgias plásticas ou aderindo às práticas consideradas as mais naturais e espirituais em favor do bem estar físico, somos diariamente confrontados com a dificuldade em distinguir aquilo que favorece nossas potências e aquilo que as enfraquece. Além disso, muitas vezes, o que emerge como sinônimo de direito ao prazer e à beleza, de direito ao corpo e à singularização subjetiva passam a funcionar – ou de fato sempre funcionaram – como regras e teleologias, tão pesadas quanto outrora foi a teleologia da purificação da alma.[233]

A historiadora empreende uma discussão ética a respeito do embelezamento e dos cuidados infindáveis com o corpo, compreendendo as preocupações com a aparência em sua historicidade: no decorrer do século XX foram necessários inúmeros esforços para que uma mulher pudesse considerar natural e normal "preocupar-se diariamente com a boa-forma e a beleza de seu corpo". Como construir um modo diferente de relacionarmos-nos conosco mesmos, com os corpos, com a sexualidade e com a beleza, não unicamente dentro deste regime de confissões e exposições infindáveis? Segundo Telles, a arte contemporânea feminina reage aos controles relativos ao corpo, subvertendo os discursos de dominação:

> As artistas se aproveitam da ideia de maleabilidade feminina para tornar evidente a falácia de um corpo inato, biológico, suporte instintivo de um gênero indistinto. O corpo instável oferece oportunidade de novas aberturas, novas identificações, novos prazeres. Ideias elaboradas durante todo um século e que se projetam para o novo milênio.[234]

A partir de suas obras artísticas, Paulino indica como a sociedade impõe de modo perverso padrões que não são reais e que dificultam a criação de uma imagem e de uma subjetividade própria a cada um. Ao mesmo tempo, não se trata de problemas apenas referentes à raça ou às questões autobiográficas, já que a amplitude desses investimentos sobre os corpos atinge a grande maioria das

---

[232] PAULINO, Op. cit., 1997, p.114.

[233] SANT'ANNA, Denise. "Corporificando o mundo: enredos e percalços de uma subjetividade à flor da pele". In: CASTILHO, Kathia;GALVÃO, Diana (Orgs.). *A moda do corpo, o corpo da moda*. São Paulo: Editora Esfera, 2002, p. 107-108.

[234] TELLES, Norma. *Belas e Feras*. São Paulo: Nat Editorial, 2007, p. 15.

mulheres, em maior ou menor grau. Também não se deve esquecer que Paulino nasceu negra, mulher e na periferia, o que lhe conferiu uma experiência de vida bastante árida que a tornou consciente das dificuldades e impasses vivenciados pela maioria da população.

Em uma obra de 1995, a fotografia de uma jovem negra é mostrada no topo da composição usando um vestido branco, parada de costas para um espelho (Imagem 45). Sobre a imagem lê-se a inquieta pergunta que dá título à obra: *É tão fácil ser feliz?* Abaixo da imagem, duas gravuras apresentam figuras femininas: a da esquerda é uma noiva e a da direita, uma mulher elegante vestindo uma roupa formal de trabalho. Paulino sugere, deste modo, que a felicidade da jovem parece residir entre o casamento ou a profissão. No entanto, em nenhuma das saídas parece haver a tão valorizada e desejada felicidade: por um lado, o casamento introduz o receio do confinamento espiritual e físico por meio da submissão ao marido; por outro, as limitadas oportunidades de trabalho jogam para escanteio as possibilidades de autorrealização. Assim, a composição questiona se a felicidade só poderia ser alcançada por meio da redução ou sublimação do desejo e da individualidade.

Para grande parte das mulheres negras, unindo-se a baixa escolaridade à pobreza, tornam-se raras as possibilidades de "crescer na vida", seja por meio de promoções ou de acesso a cargos de chefia. É de conhecimento geral – comprovado por inúmeras pesquisas – que elas ganham salários irrisórios quando comparados aos dos homens brancos, ainda hoje.[235] Além disso, elas assumem cada vez mais a tarefa de ser mães solteiras e chefes de família, obrigadas a situações de dupla jornada de trabalho. Mesmo quando possuidoras de alto nível educacional, destaca Paulino, "a mulher negra é quase sempre vista como não apta a executar trabalhos que requeiram elevada qualificação profissional. Esta visão, fruto de claro preconceito racial e de gênero, tem marcado nossa sociedade até os dias atuais".[236]

O sarcasmo da artista torna-se nítido mediante seu questionamento filosófico. A felicidade, proclamada pelos quatro cantos do capitalismo, é um item desejado, mas permitido a poucos. Não que seja impossível ser feliz, mas também não se pode dizer que é tão fácil assim, sobretudo se levarmos em conta as batalhas cotidianas que precisam ser travadas por aquelas que sofrem de uma tripla discriminação: ser mulher, negra e pobre.[237]

Ela também debate duramente o capitalismo e a desigualdade social em outras de suas obras, como *As armas do império* (1995), em que une uma foto de um grupo de mulheres negras a instrumentos domésticos e itens de embelezamento (Imagem 46). Na crítica do cotidiano, a artista também aqui imprime ironia e força para suscitar novos debates sobre as formas de poder disseminadas na sociedade. Um batom, uma faca ou um alimento, em sua visão, são as armas do Império, numa guerra travada no dia-a-dia entre a imposição de padrões, a autorrepresentação e os desejos.

---

[235] Tais questionamentos tornam-se impertinentes ao poder hegemônico se pensarmos que, no Brasil, grande parte das mulheres negras trabalha como empregada doméstica, não possui estudo ou registro em carteira, sendo que muitas delas ocupam o lugar de chefe de família. Em média, seus salários equivalem a 30% do rendimento dos homens brancos (*Estado de São Paulo,* 18/11/2005).

[236] PAULINO, Op. cit., 2011, p. 49.

[237] BRITO, Op. cit., 1997.

Essa aproximação com a produção de Rosana Paulino permite-nos formular algumas considerações bastante instigantes. Há nela uma intenção – também presente na arte de outras mulheres com viés feminista – de autorrepresentar seu corpo, suas experiências e memórias. Destaca-se a habilidade de reavaliar e de contestar categorias estanques, identidades cristalizadas e tidas como biológicas ou naturais. Nesse sentido, essa produção possui um caráter fortemente antirracista, que também debate temas contemporâneos como a exclusão, a violência física e simbólica contra o corpo feminino e a pobreza.

Suas obras fazem desmoronar os discursos reiterados da mulata sensual, da negra exótica, da servidora, seja da escrava ama-de-leite ou a babá contemporânea. Desvinculam a experiência carnal das mulheres do regime visual masculino e explicitam corpos carregados de traumas e de rejeições: sua imagem que não é aceita – por outros, mas também por si mesma –, a sexualidade que é explorada, o trabalho mal-remunerado etc.

Essas desestabilizações provocadas por sua produção aludem às reflexões de Braidotti, que valoriza a possibilidade de lutar pelo imaginário, de re-nomear e de re-significar, tarefa que no feminismo já tem uma longa história.[238] Se várias práticas culturais estão arraigadas na história da escravidão, Paulino reage a essas permanências e suscita um estranhamento do *status quo*. Trata-se de reler o normatizado, de renegociar os enunciados e de criar novos modos de relacionar-se com o corpo e com a autorrepresentação: não se subjugar às estratégias de controle ou procurar adequar-se aos padrões já estabelecidos, mas subjetivar-se a partir de referências mais éticas e libertárias. Para Kia Caldwell, as narrativas autobiográficas de mulheres afro-brasileiras são fundamentais para a compreensão do *processo* de formação das subjetividades:

> The Brazilian notion of *tornar-se negro-negra* (becoming Black) underscores the importance of a processual perspective by demonstrating that becoming black is an active process. Along similar lines, the notion of being a *negro/negra assumido/assumida* also suggests that self-identification as black involves a subjective process of accepting blackness, rather than fleeing from it throught practices of racial disidentification.[239]

Tal tarefa precisa ancorar-se na experiência vivida, em saberes localizados, como diz Braidotti, e não é viável por meio de universalismos e verdades absolutas. Voltando o olhar para si, ela pergunta também por formas não racistas de ser branco, por práticas antirracistas, a fim de trabalhar o ser branco. Para tanto, mostra como é preciso afirmar suas contradições históricas e questionar essa identidade "embranquecida", mostrando seu caráter ilusório e racista. Em suas palavras, "essa reflexão tem a intenção de desenvolver resistência crítica a identidades hegemônicas de toda espécie".[240]

---

[238] BRAIDOTTI, Op. cit., 2002.

[239] CALDWELL, Kia Lilly. *Negras in Brazil: Re-envisioning Black Women, Citizenship, and the Politics of Identity*. Londres: Rutgers University Press, 2007, p. 127.

[240] BRAIDOTTI, Op. cit., 2002.

Imagem 45 – Rosana Paulino, *É tão fácil ser feliz?* 1995.
Imagem transferida e matriz de acetato s/ papel. 62,5 x 44,5

Imagem 46 – Rosana Paulino, *As armas do império*, 1995.
Imagem transferida e matriz de acetato s/ papel – 45,0 x 62,0 cm

.

É instigante observar que artistas como Paulino tomam para si a tarefa de representação e de construção de si ao reagir às categorizações identitárias e fixadoras estabelecidas na sociedade de controle.[241] Elas propõem práticas libertárias e radicais, tomando o corpo como um campo político, de incisão e subversão de forças e geram uma explosão de sentidos que arruína os universais simbólicos.

A tarefa de reinventar o imaginário instituidor do real, apontada pela epistemologia feminista, está em prática na arte contemporânea de mulheres e sobre elas Braidotti afirma:

> Elas nunca cessam de expor e explodir o racismo, o masculinismo, a violência masculina, e a monotonia destruidora de almas do patriarcado, sem fazer concessões, nem para crenças essencialistas na superioridade das mulheres, nem na possível homologação, dentro do suposto fluxo de identidades pós-moderno que impõem o gênero. Elas tentam combinar complexidade com compromisso ao projeto de empoderamento das diferenças que o feminismo pode fazer.[242]

[241] DELEUZE, Op. cit., 1992, p. 219-226.
[242] BRAIDOTTI, Op. cit., 2002.

▪

Falar francamente da escravidão

(...) Não lavo mais pratos
Li a assinatura da minha lei áurea escrita em negro maiúsculo,
Em letras tamanho 18, espaço duplo

Cristiane Sobral

Há em obras de Rosana Paulino elementos que fazem pensar no cinismo antigo – a postura crítica em relação à cultura, o falar francamente –, como abordado por Foucault em *A coragem da verdade*. A partir dos cínicos, divergindo da distorcida apreensão contemporânea da falsidade a eles atribuída, o autor abre um campo de problematizações sobre a prática da coragem da verdade, ou seja, a postura de dizer a sua própria verdade, sobretudo quando tal atitude ética implica em perigo e em confronto direto ao poder.[243] Uma vida radicalmente outra deveria emergir do compromisso com a vida verdadeira, o chamado escândalo cínico, que tem por objetivo uma transformação das atitudes morais e, ao mesmo tempo, dos hábitos e dos modos de viver.[244] Essa tradição política e ética é retomada por Foucault, que mostra como a militância revolucionária, mas também a arte moderna, a partir do século XIX, atualizam esse caráter de ruptura com o instituído.

O combate cínico – postura crítica em relação aos costumes, convenções, instituições, leis e "contra um certo estado de humanidade", como afirma Foucault – ganha para os gregos a forma de uma atitude visceral e agressiva que pretende a modificação, não apenas de si mesmo, mas da própria humanidade.[245] A relação com a verdade reside, então, no indivíduo e não fora dele e o cuidado de si refere-se diretamente a um cuidado com o mundo.[246] Esse deslocamento observado por Foucault emite ecos para pensarmos em estilos de vida que compreendem esse confronto ao poder na atualidade, como expressos na poética visual de Paulino. Aproximação valiosa sobretudo se atentarmos, como destaca Rago que, para a militância filosófica cínica, "a verdadeira atividade política não se encontra na discussão de temas como a guerra e a paz, os impostos, taxas e rendas da cidade, mas na consideração de temas essenciais como 'felicidade e infelicidade, boa e má fortuna, servidão e liberdade'".[247]

Para Paulino, sua história pessoal trouxe a experiência necessária para que ousasse romper o silêncio que ronda o impasse da escravidão africana e do preconceito racial no Brasil de hoje. Uma história de opressão de toda uma cultura em que os corpos e os desejos foram recalcados em nome da racionalidade masculina, branca e ocidental. Pouco se fala da exploração dos corpos das escravas; do fato de que a história da colonização é também a triste memória de um estupro coletivo. E seria dissonante pensar que tais marcas e humilhações não

[243] FOUCAULT, Op. cit., 2011, p. 248.
[244] Idem, Ibidem, p. 258.
[245] Idem, Ibidem, p. 258.
[246] RAGO, "Escritas de si, Parrésia e feminismos". In: BRANCO; VEIGA-NETO, Op. cit., 2011, p. 260.
[247] Idem, Ibidem, p. 265.

residem ainda em nossos corpos: de negros, de mulatos, de mulheres violentadas, de quase brancos marginalizados e pobres – "quase todos pretos", como cantou Caetano Veloso.

A artista traça paralelos ao longo de sua produção visual entre a história da escravidão, a violação dos corpos femininos e a constituição das subjetividades na atualidade, sobretudo das mulheres negras, que vivenciam mais duramente as arbitrariedades da cultura patriarcal. Em instalações recentes como *Ama de leite* (2007) e *Da memória e das sombras: as amas* (2009) surgem imagens impactantes dessas vidas, num paradigma entre a escravidão e o cuidado (algum *afecto* possível?) com os filhos de seus algozes (Imagens 49 a 55). Afinal os bebês, ainda no peito, são incapazes de sustentar pensamentos doentios e autoritários, mas amamentar crianças brancas muitas vezes impediu mulheres negras de cuidarem de sua própria prole. Essa complexa rede de sensações e significados culturais emerge acidamente das imagens dessa artista.

Imagem 47 – Lucílio de Albuquerque, *Mãe preta*, 1912.

Imagem 48 – Lasar Segall, *Morro vermelho*, 1926.

Na instalação *Ama de leite* discute-se essa tarefa que, em muitos casos, significa um abuso físico e econômico. Trata-se de oito monotipias sobre tecido, costuradas em forma de painel. De cada seio dessas imagens femininas saem fitas de cetim que estão ligadas a garrafas de vidro sobre o piso, contendo fotografias e imagens digitais. A imagem parece constituir uma crítica da exploração dos corpos das mulheres utilizadas como amas-de-leite no período colonial brasileiro. Ao abordar a representação da mãe preta na arte em nosso país, Conduru assinala as imagens elaboradas por Lucílio de Albuquerque (1887-1939) e Lasar Segall (1891-1957) (Imagens 47 e 48):

> Em *Mãe preta*, o primeiro apresenta a dor de uma ama de leite que deve dividir vitalidade e amor entre o seu filho e o dos senhores, ou patrões. Em que pesem os ícones locais – mar, palmeiras, cacto, favela, cores estridentes – de *Morro vermelho*, a mãe-preta dessa tela de Segall é uma figura do isolamento que nos encara com resignação e nítido desconforto em relação ao seu lugar físico e social.[248]

A obra de Paulino torna sensível a compreensão de como os corpos das mulheres negras escravizadas compunham relações de submissão/amor/contágio com os das crianças brancas. Nessa instalação, gravuras da artista são impressas em tecido. Elas trazem imagens de mulheres negras, figuras gravadas em preto, que reconhecemos a partir de adereços nos cabelos e no modo de carregar as crianças nas costas, comum em algumas tribos africanas e também no Brasil colonial. A instalação alude claramente à ação de amamentar, ao leite branco que sai dos seios e alimenta os bebês. Dos seios dessas mulheres saem fitas brancas de cetim – espécie de fluxo do leite-alimento-nutrição – que estão aos poucos preenchendo garrafas. Essas fitas longas descem em direção ao chão, onde se encontram com garrafinhas de vidro transparente que estão cheias de fragmentos de fotografias de corpos de mulheres e crianças. A fita branca pode nos indicar simbolicamente as amarras sociais e culturais que as prendem às funções tidas como puramente biológicas como a maternidade e a amamentação. Não podemos ver ao certo, mas a composição ganha o sentido de um elo profundo entre essas

[248] CONDURU, Op. Cit., 2007, p. 57.

vidas femininas submetidas aos desmandos dos senhores e à memória dos corpos hoje, ainda marcados por esse mesmo constrangimento.

Instalações artísticas, muitas vezes, desestabilizam a ligação entre os corpos e o espaço e alteram a maneira como os indivíduos percebem essa relação cotidianamente estável. Mas os espaços, bem sabemos, são também alicerces da memória individual e coletiva, carregando afetos, histórias e imagens muito antigas. Na exposição *Da memória e das sombras: as amas,* Rosana inicia um projeto de ocupação dos espaços montando uma exposição numa senzala preservada no subsolo de um casarão colonial, em Campinas.[249] Há uma desorientação física – um incômodo, no mínimo – que se experimenta ao entrar num lugar como esse. Aos poucos, mesmo com a pouca luminosidade escolhida para a exposição, nos aproximamos das paredes para ver que nelas existem pequenos sulcos, de onde saem mãos. Foram moldadas em cerâmica e estão espalhadas pelas paredes. Num procedimento similar à instalação *As amas*, já mencionada, saem fitas dessas mãos, fitilhos muito brancos, que até chegam a brilhar em meio à penumbra. As fitas conectam-se a pequenos objetos, uma *assemblage* feita de vidro redondo e côncavo, cera, pétalas e fotografias de corpos fragmentadas, rasgadas e recortadas. São como relicários constituídos por essa ligação com o passado escravocrata.[250] Carregam a poesia presente em momentos de renascimento e de valorização da história individual e coletiva.

Essas amas são integralmente suas mãos, que evocam o trabalho escravo, o serviço e também o afeto, o toque. São receptivas, estão surpreendentemente postas em gesto generoso, oferecendo laços e fios que indicam caminhos e impressões. A dualidade presente na imagem – ao mesmo tempo sombria e acolhedora – instiga a uma revisitação dos lugares da memória em nosso tempo. Passamos a um interesse singular por essas histórias apagadas, a perguntar quem foram essas mulheres capazes de doarem-se; vidas que ganham ressignificação poética pela precisão do olhar de Rosana Paulino. Essas obras também não deixam de promover uma problematização sobre a constituição de indivíduos livres, revolvendo memórias quase adormecidas, ressignificando a experiência da dor e da submissão e, ao mesmo tempo, trazendo à tona relampejos e instantes belos, mesmo em sua pequenez, diante do poder.

São singelas e insistentes resistências, essas promovidas por Paulino, mas que carregam a coragem de falar francamente das incongruências e crueldades que compõem subjetividades autoritárias nos dias de hoje.

---

[249] Casarão colonial do Parque Ecológico Monsenhor Emílio José Salim, Senzala da Fazenda Mato Dentro. Campinas – SP.

[250] ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. "Formas, traços, repetições contra os silêncios: a representação plástica e étnico-racial em literatura de mulheres". In: *Para ler em cores: Ensaios de interpretação racializada*. São Paulo: Intermeios, 2011, p. 106.

Imagem 49 – Rosana Paulino. *Ama de leite*, 2007.
Visão frontal da obra – Monotipias sobre tecido, fitas de cetim, vidros e fotografia digital. Tecido: 2,00 x 1,80 m. Garrafas e fitas – dimensão variável.

Imagens 50 e 51 – Rosana Paulino, *Ama de leite*, 2007. Detalhe de Monotipia sobre tecido.

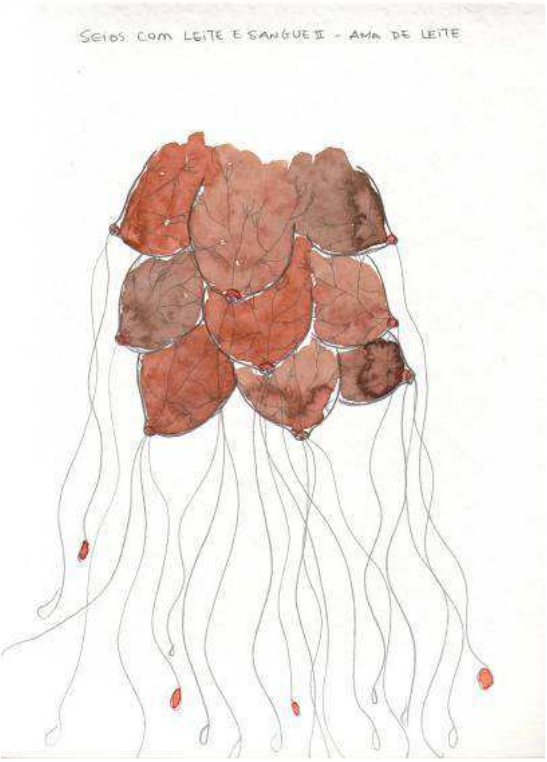


Imagem 52 – Rosana Paulino, *Desenho da série Ama de leite*, 2005. Acrílica e grafite sobre papel – 32,5 x 25,0 cm

Imagem 53 – Rosana Paulino. *Da memória e das sombras: as amas*, 2009.
Vista parcial da Instalação. Parafina, fita de cetim, imagem digital e flores. Dimensão variável. Fotos Celso Ricardo.

Imagens 54 e 55 – Rosana Paulino, *As amas*, 2009. Detalhes de elementos.
Parafina, imagem digital, flores, paper clay e fita de cetim. Dimensão variável.

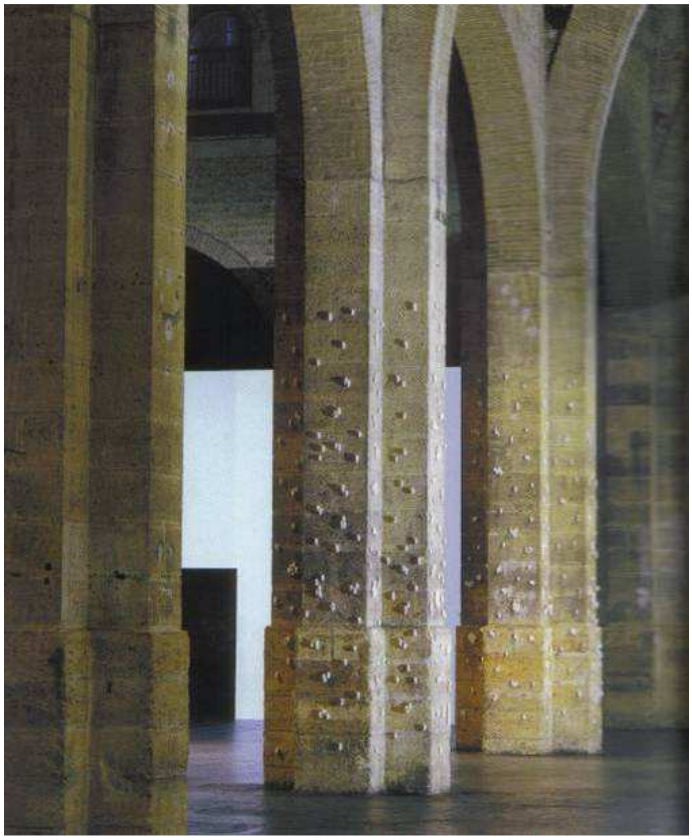


Imagem 56 – Rosana Paulino, *Casulos*, 2001.
Vista parcial da instalação no CapcMusée – Bordeaux.
Algodão, papel japonês, linha sintética e objetos diversos – Dimensão variável.

Imagem 57 – Rosana Paulino, *Casulos*, 2001.
Detalhe da instalação no CapcMusée – Bordeaux –
Algodão, papel japonês, fio sintético e objetos diversos – Dimensão variável.

Imagem 58 – Rosana Paulino, *Tecelãs*, 2003.
Vista da Instalação na IV Bienal do Mercosul – Faiança, terracota, algodão e linha sintética – Dimensão variável.

Imagem 59 – Rosana Paulino, *Número 1 com casulos*, série *Tecelãs*, 2003.
Terracota, algodão, linha sintética - Dimensão variável – 2003

Rosana Paulino sendo negra, tendo tido ainda na infância a experiência da pobreza, do racismo e do sexismo, mergulha nessa matéria subjetiva dos traumas em muitos de seus trabalhos. A artista destoa de uma abordagem da vitimização e muitas vezes sua poética visual converge para um "eu-feminino" valente e estoico, que experimenta no corpo as transformações do tempo e que carrega a capacidade de regenerar-se. Em obras como *Casulos* (2001) e *Tecelãs* (2003), figuras femininas metamorfoseadas nascem de casulos de barro e povoam paredes (Imagens 56 a 59). São tecelãs de seus próprios corpos, mulheres-inseto – dois seres estranhos, conectados em sua imaginação. Os corpos de suas figuras posicionam-se como lagartas, esforçando-se em curvaturas que remetem a um movimento vital de liberação.

Um *devir-animal*, para Deleuze e Guattari, não é tornar-se outro ser como um inseto ou considerar essas associações apenas na ordem da imaginação. O devir é real e da ordem das alianças. Mulher e inseto: relações não evolutivas.[251] Estamos lidando com o heterogêneo, com relações que não são de filiação, mas de multiplicidade, de contágio e expansão, "que lhe dão o incrível sentimento de uma Natureza desconhecida – o afecto". A arte é atravessada por esses estranhos devires,

> Pois o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu. Quem não conheceu a violência dessas sequências animais, que o arrancam da humanidade, mesmo que por um instante, e fazem-no esgaravatar seu pão como um roedor ou lhe dão os olhos amarelos de um felino? Terrível involução que nos chama em direção a devires inauditos. Não são regressões, ainda que fragmentos de regressão e sequências de regressão juntem-se a eles.[252]

Mulheres que se distendem como larvas, em colônias estruturadas, protegendo-se mutuamente, num campo de ligações entre a psique feminina e o mundo dos insetos. Segundo a artista,

> É lendária a associação da mulher com alguns tipos de insetos (borda como uma aranha, obreira como uma abelha, delicada como uma borboleta, etc.) e tal associação avança desde a mitologia grega até a arte contemporânea. Quantas vezes, por exemplo, tecemos verdadeiros casulos em torno de nossos desejos e necessidades, nos encasulamos para nos protegermos do mundo?[253]

A artista torna sensíveis essas conexões, deixando evidente os modos de constituição das subjetividades femininas. Ao criar "devires-inseto", corpos delirantes feitos de fios e de barro, Paulino compõe imagens que nos afetam. Na

[251] DELEUZE; GUATTARI, Op. cit., 1997a, p. 19.
[252] Idem, Ibidem, p. 21.
[253] PAULINO, Rosana Apud PEDROSO, Franklin Espath. "Rosana Paulino, Colônia", site da Galeria Virgílio, abr. 2006. Disponível em: < http://www.galeriavirgilio.com.br/exposicoes/0605.html>. Acesso em 10 out. 2011.

filosofia deleuziana, quando se cruza com Espinosa, um dos pontos de maior importância ética é a identificação de quais são as ideias adequadas e as afecções ativas que estimulam a potência de agir e de compreender nos indivíduos.[254] Nas palavras de Deleuze e Guattari, deve-se atentar àquilo que cria "um bom encontro", que convém ao corpo e que impele à ação.

> A cada relação de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, que agrupa uma infinidade de partes, corresponde um grau de potência. Às relações que compõem um indivíduo, que o decompõem ou o modificam, correspondem intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou de suas próprias partes. Os afectos são devires.[255]

A força das imagens dessa artista parece derivar dessas associações recorrentes na cultura (mulheres e insetos), mas que a partir de sua intervenção são desnaturalizadas, ao mesmo tempo em que aumentam a compreensão sobre a experiência da opressão e da luta pelo desprendimento dessas amarras. São metamorfoses, como nas palavras de Braidotti, que estão dirigidas a desligar o sujeito "do marco de referência tradicional ao que foi confinado no regime falocêntrico".[256]

Desse modo, suas imagens discutem a "ideologia da domesticidade" que define a mulher como indivíduo abnegado, voltado para o lar e definido pelo papel da maternidade, emergente no século XIX, mas ainda presente no início do XXI. Por meio da ressignificação de práticas comuns entre as mulheres, como por exemplo o costurar, o tecer, o bordar, ela abre zonas de reflexão sobre as práticas violentas que permeiam as vivências femininas.

Paulino nos faz pensar na brutalidade e interdição vivenciadas nos bastidores, naquilo que tem lugar no espaço íntimo e privado, onde mais fortemente há a manutenção de práticas misóginas. Nos defronta com a perpetuação de tais violências simbólicas, como o silenciamento, identificando os mecanismos profundamente arraigados que as sustentam. Arfuch localiza que a verdadeira subversão da intimidade provém dos questionamentos feministas ao longo do último século, que questionam a clássica divisão entre espaço público e privado, a domesticidade como espaço "feminino" por natureza, desfazendo as bases das divisões binárias.

> La intimidad no será ya entonces aquel espacio canonizado del pensar, sentir, obrar "como una mujer" sino el enigma a interrogar acerca de las maneras, las modulaciones, las intensidades de una construcción cultural de siglos que ha producido "un efecto-mujer".[257]

Um *efeito-mulher* está complexamente trabalhado nas obras artísticas de Paulino que agregam imagens do lar, da proteção, da maternidade, cruzadas com a

---

[254] Segundo Roberto Machado, "a afecção é o estado de um corpo quando ele sofre a ação de outro corpo, é uma 'mistura de corpos' em que um corpo age sobre outro e esse recebe as relações características do primeiro". MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 74.
[255] DELEUZE; GUATTARI, Op. cit., 1997a, p. 42.
[256] BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorfosis: hacia uma teoria materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005, p. 156.
[257] ARFUCH, Op. cit., 2005, p. 276.

experiência do espaço íntimo. Na medida em que as memórias femininas são fortemente ligadas à experiência da privacidade, a arte contemporânea discute essas relações de definição subjetiva imprimindo sensações mais críticas e liberadoras a tais marcas culturais. As figuras míticas criadas pela artista remetem não à tradição pacificadora das forças femininas, mas a devires, desterritorializações e desestabilizações identitárias. Seus bastidores carregam a força das denúncias sociais, revigorando o princípio solidamente defendido pelo movimento feminista, já na década de 1970, que explicitava que o pessoal é político e que a experiência das mulheres é uma fonte vital de recursos e de conhecimento.[258] As relações entre espaço público e privado são aí repensadas e as divisões estanques desmontam-se, apontando como os binarismos sustentam relações de poder e de saber, ainda hoje.

[258] COSSLETT; LURY; SUMMERFIELD (Orgs.), Op. Cit., p. 02.

ana miguel

Entre afetos, tramas e fios

***que** importa o sentido*
se tudo vibra

Alice Ruiz

O tecer – prática culturalmente associada às mulheres no Ocidente moderno – ganha dimensões variáveis nas poéticas visuais de Ana Miguel, Cristina Salgado e Rosana Paulino. Destaco a artista Ana Miguel nas próximas páginas, visto que em sua produção o "fazer da aranha" possui um sentido de resistência peculiar e impactante. A tapeçaria, arte têxtil de grande complexidade, longe de se constituir um campo menor, foi considerada por diferentes culturas e épocas como uma elaborada expressão do pensamento e desejo humanos – sendo até mesmo produzida por homens, por exemplo, na França no período gótico.[259] Para as mulheres na contemporaneidade, essa prática têxtil conjuga experiências pessoais e familiares a significados simbólicos e míticos, com os quais artistas moldam aspectos subjetivos. Desta forma, não se trata de afirmar uma visão essencialista (mulheres expressam-se por meio de tecidos, por sua delicadeza e destreza, imitando a natureza), mas de observar como essas poéticas investem na tranformação e elaboração dos enunciados sociais.

As teias e os fios surgem em diferentes obras da artista, remetendo lucidamente às associações entre o feminino e as aranhas, as fiandeiras, as hitórias de Rapunzel. O que impele o amor? O sublime, no olhar da artista, evoca também a complexidade das relações amorosas, as redes e os nós que entorpecem, fascinam e inquietam. A primeira delas surge numa gravura em metal encantadora, de 1981, *Então percebeu-se...* (Imagem 60). Outros tantos fios constituem *I Love you* (Imagens 61 e 62) que, como aborda Marília Panitz,

> (...) desce do teto com suas aranhas-com-dentes-que-tocam-a-canção-de-amor-para-amantes-deitados-em-almofadas-de-coração-debaixo-dela (...). Essa retoma, veementemente, a questão que permeia toda a obra da artista: provocar, em quem a aborda, a ambiguidade do riso que se avizinha da consciência do trágico. E não é esse o lugar do humor, afinal? Um prazer perverso, provocador de um certo bem-estar, que recupera para nós o momento para sempre perdido e que inventamos como memória da infância.[260]

A obra *I Love you* (2000), um leito – amplo colchão branco e macio no chão da galeria – propicia devaneios enquanto travesseiros sussurram palavras doces e

[259] NEWDIGATE, Ann. "Arte kinda, tapiceria sorta: los tapices como acceso en abreviatura a los lenguages, definiciones, instituciones, actitudes, jerarquías, ideologías, contrucciones, clasificaciones, historias, prejuicios y otras malas costumbres de Occidente". In: DEEPWELL, Katy (ed.). *Nueva crítica feminista de arte: Estrategias críticas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, p. 298.

[260] PANITZ, Marília. "O riso da aranha". In: Catálogo *Gentil Reversão*. Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001-2002, p. 78.

envolventes, por meio de um mecanismo interno. Sobre ele estão teias de aranha enormes e vermelhas, que tremem ao ser acionadas, feitas a mão em crochê. Criando sobre seus próprios corpos, mimetizando o fazer das aranhas, muitas artistas destacam a dificuldade de reagir ao estatuto de objeto do desejo masculino, afirmando o corpo como um processo vivo de construção cultural.

Para Anne Creissels, "(...) en investissant son propre corps, l'artiste oblige le spectateur à une confrontation à l'oeuvre par le corps, concevant le rapport entre oeuvre et spectateur sur le modèle d'une relation entre deux corps".[261] Diferentes pesquisadoras têm problematizado esse uso do tecer na arte contemporânea, buscando discutir os jogos críticos aí implícitos. Como afirma Janis Jefferies, se nos anos de 1970 nos EUA houve certa valorização dos trabalhos com tecidos e fios, referindo-se a uma pretensa esfera de expressão tipicamente feminina, hoje são compreendidos como uma prática visual híbrida, inquietante e desnaturalizada. Aludindo à Rosalind Krauss, ela comenta:

> En "Sculpture in the Expanded Field", Krauss sugiere que en el libre juego del significante se liberan nuevos significados codificados críticamente. Codificar críticamente es forzar una dislocación con las viejas formas a fin de hacer explícitos tanto viejos como nuevos significados. En consecuencia y de manera ecléctica, las formas híbridas se apropian o sustituyen, citan o parodian, contaminan o son contaminadas por "otros" lenguajes, tradiciones e inscripciones de género que están, de manera inquieta y juguetona, en obstinada relación con la situación del posmodernismo.[262]

Esse afeto e incômodo provocado pelas obras de Ana Miguel compõem conexões ímpares com os mitos das aranhas que tecem. As teias evocam fabulações sobre as armadilhas invisíveis do destino, estabelecendo íntima ligação entre a tessitura e a linguagem. Em suas obras, os fios remetem às memórias e também às palavras. Lembranças e livros de viagens reais e imaginárias, como em *Livro=sonho* (2006) e *Amor a Kafka* (2009), em que livros são ligados por fios e palavras bordadas. Há também *Palimpsesto Particular* (2000) e *Pequenas Bagagens* (2000) que são o próprio vibrar dos corpos que carregamos, como as marcas do passado – mochilinhas de sensações. Em *L'enfant que j'étais* (2006) e *Labirinto de palavras* (2003) são criados objetos que remetem ao mundo do devaneio e da infância (Imagens 63 a 65). Segundo a artista,

> A violência presente nos sentimentos delicados, o transtorno que reveste algumas de nossas memórias, formas, frases e ideias que manifestam o lado perturbador de nossas experiências mais familiares. Costumo deter meus pensamentos e observações nesses restos e fragmentos de intensidades, suas diferentes manifestações (irrupções) e repetições. Utilizo materiais que trazem informação afetiva, a memória do jogo e da inocência. (...) Meus trabalhos mais recentes investigam a experiência do sono, o momento de dormir, o ambiente e atividades desenvolvidas em torno da cama, a fronteira entre a vigília e o sonho. Cama e livros propostos ao público, palavras tecendo rede de memórias e afetos

[261] CREISSELS, Anne. *Prêter son corps au mythe: le féminin et l'art contemporain.* Paris: Kiron, 2009, p. 79.
[262] JEFFERIES, Janis. "Texto y tejidos: tejer cruzando las fronteras". In: DEEPWELL, Op. cit., 1998, p. 286.

> relacionados ao momento de passagem da vigília para o sono. (...) Tente lembrar de todas as camas onde dormiu, começando pelo bercinho... Capacidades da intuição amorosa, informada, miragem lúcida da investigação poética. 'Inacabamento' como possibilidade de abertura à transformação. Manter o olhar desautorizado, inocente, flâneur, pronto para captar o nômade fio de um sentido em sua interminável tessitura.[263]

Sentidos e sensações sempre novos são forjados pela imaginação: fio do desejo, fio da memória, fio da palavra, fio da viagem. Ligações sutis entre o sonho, a potência de criação e as cicatrizes que constituem cada história individual. Miguel não prescinde da sombra, não ignora o obscuro lado inconsciente da humanidade: zona dos sonhos, do corpo e do erotismo, ligando-se, desse modo, a uma poética surrealista.[264]

Na instalação *Circulación* (1994-1995) a artista convida a manusear livros com texturas cuidadosamente preparadas, revestidos de *acrilon* (Imagem 66). São bordadas palavras que se enchem de *afectos* e de memórias, ao lado de gravuras que são como suturas na pele, alfinetes ou pérolas encrustadas – "tumores das ostras travestidos de relíquia, surgidas da irritabilidade dos tecidos internos do habitante marinho".[265] Para tocar na obra, Miguel indica que precisam ser colocadas luvas cirúrgicas, pois nada deve ser feito sem cautela. Nesse movimento de imersão, formula-se uma compreensão mais ampla das conexões entre as palavras e a materialidade dos objetos. Segundo Panitz, essa pequena enciclopédia da artista está profundamente mergulhada no erotismo do toque e cada um pode compor imagens de si nesse contato.[266] Roland Barthes prefigurava a relação entre o tecido e a linguagem, assim como seu aspecto de constituição subjetiva, que são pistas para compreendermos novos aspectos das poéticas visuais contemporâneas:

> Texto significa tejido, pero mientras que hasta ahora siempre hemos considerado este tejido como un producto, como un velo confeccionado detrás del cual se halla, más o menos oculto, el significado (la verdad), ahora destacamos en este tejido la idea generativa según la cual el texto se hace, se elabora en un perpetuo entretejimiento; perdido en ese tejido – su textura – el sujeto se deshace a sí mismo, como arãna que se disuelve en las secreciones subjetivas de su tela. Si fuésemos aficionados a los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología (hifos es el tejido y la tela de araña).[267]

Nancy Miller responde a Barthes, cunhando o termo *Aracnología*, como uma atitude crítica que compreende o gênero enquanto constituinte da própria linguagem.[268] De ambos os modos, desenha-se uma compreensão das imagens

---

[263] MIGUEL, Ana. "Rede de Memórias". Texto para o Catálogo *Poética Têxtil*. São Paulo: Oficina Cultural Oswald de Andrade, 2009, p. 28.

[264] Cf. LUSTY, Natalya. *Surrealism, feminism, psychoanalysis*. Hampshire: Ashagate, 2007.

[265] PANITZ. "O riso da aranha". In: Catálogo *Gentil Reversão*, Op. cit., 2001-2002, p. 74.

[266] Idem, "Ana Miguel – uma imagem... um segredo contado ao pé do ouvido". *Revista Maquete*, Brasília, 2008, p. 79.

[267] BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, p. 100 Apud SCHEUING, Ruth. "Penélope y la historia desenmarañada". In: DEEPWELL, Op. Cit., 1998, p. 320-321.

[268] MILLER, Nancy. "Arachnologies: the Woman, the Text, and the Critic". In: *Subject to change: reading feminist writing.* New York: Columbia University Press, 1988, p. 80 Apud SCHEUING, Ibidem.

visual e verbal enquanto redes, tramas e urdiduras sem começo ou fim. Para o que aqui nos interessa, sobretudo em relação à produção artística de mulheres, vale pensar que não apenas a temática direta do tecer entra em cena, mas os modos de produção da imagem artística passam a se compor como constelações, afinidades eletivas e fluxos verbais e não verbais.

Em *Livro=sonho* (2006), também é preciso pausar as excitações cotidianas e preparar-se para mergulhar nos sentidos sutis da obra. Primeiro, deve-se calçar pantufas vermelhas para entrar na exposição. Existem instruções logo na porta: "*1- vista as pantufas vermelhas sobre seus sapatos. 2- deite-se na cama. 3- escute seu travesseiro. 4- muito cuidado com os fios e as palavras".* Aí serão encontrados livros de pensadores noturnos como Proust, Kafka, Walter Benjamin, François Truffaut, e alguns outros, espalhados ao lado de uma cama coberta por um mosquiteiro e travesseiros.

Existe uma ligação entre os fios de lã vermelha e as palavras que a artista escolhe dentro de cada livro. Os fios são "condutores de palavras", são tramas materiais, mas também redes sensíveis que unem os livros, os sonhos e os leitos cuidadosamente aconchegantes. Conectam a matéria etérea dos sonhos e da poesia, num procedimento que alude a um jogo "caça-palavras" que aparece em algumas obras mais recentes da artista. De uma página de Kafka, por exemplo, a artista extrai uma palavra – algo que lhe brilha ou reluz. E a sublinha com linha vermelha que perfura o papel. O fio segue percorrendo o piso da galeria e ao longo de sua extensão a artista fixou etiquetas diminutas – como as que eram usadas para identificar as roupas infantis décadas atrás e ainda hoje, em alguns países, como na França. Nas etiquetas, as palavras extraídas do livro foram bordadas.[269]

A leitura de Creissel sobre outra artista tecelã, Mona Hatoum (1952), auxilia na percepção do uso do espaço efetuado por Miguel: "(...) les objets faits de traces du corps participent d'une forme de contamination: l'espace devient organique et sexuel. En forçant à une confrontation avec son intimité, l´artiste force également l'intimité du spectateur. Le rapport entre oeuvre et spectateur est conçu sur le modèle d'un corps à corps altérnant".[270] Em Hatoum, fios de cabelo, emaranhados ao longo de alguns anos, compõem um rastro quase imperceptível da vida das mulheres, fragilidade que evoca um sentimento de medo perante a vulnerabilidade (Imagem 67).[271]

Num movimento peculiar, Ana Miguel também tece um imaginário que combina uma precisa percepção da atualidade e sutis resistências pela construção de um corpo mais sensorial e múltiplo. Muitas vezes, suas obras parecem trabalhar sobre a figura de Aracne, remetendo ao mito descrito por Ovídio. O mito de Aracne mostra um desfecho complexo entre a afirmação e a submissão de uma jovem humana. Por ter reivindicado sua autonomia como exímia tecelã – ao menos no mesmo patamar que a deusa Atena – é por ela transformada em uma aranha. Segundo Creissels, sobre a relação entre a arte contemporânea de mulheres e as referências ao mito,

[269] Entrevista com Ana Miguel. Rio de Janeiro, 08 jun. 2011.
[270] CREISSELS, Op. cit., 2009, p. 80.
[271] Idem, Ibidem, p. 79.

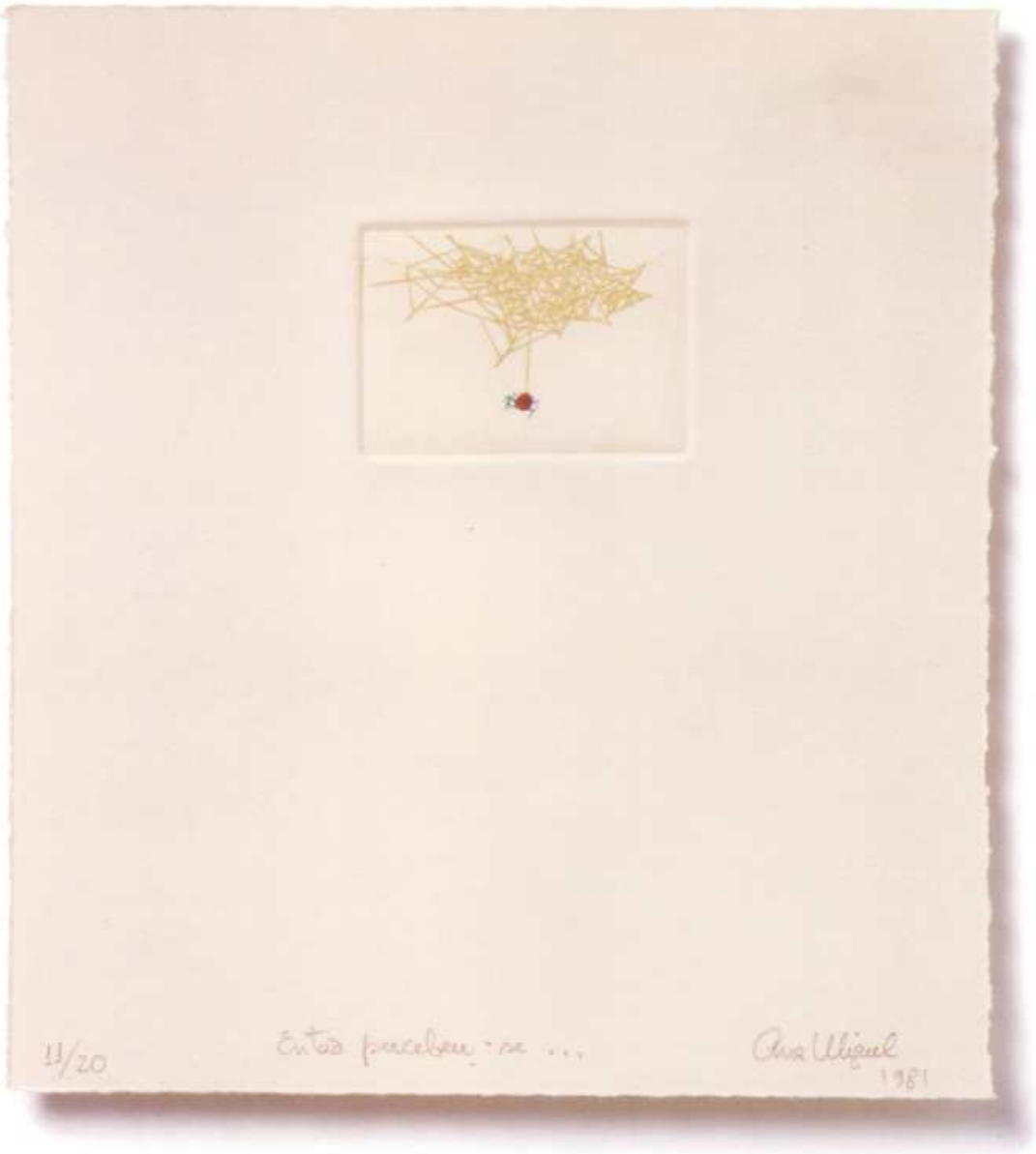
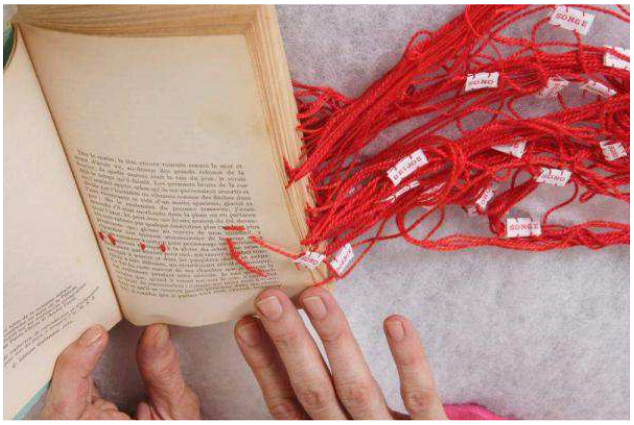


Imagem 60 – Ana Miguel, *Então percebeu-se...*
Gravura do álbum "Velhos Hábitos", 1981.
20 x 18 cm

Imagem 61 – Ana Miguel, *I Love you*, 2000.
Cetim, veludo, crochê de lã mohair, mecanismos sonoros e de corda
Uma cama no chão da galeria, onde os visitantes podem descansar ou mesmo dormir. Entre as teias de aranha, que tremem ao serem acionadas, o visitante pode escutar a voz de seu travesseiro.

Imagem 62 – Ana Miguel, *I Love You*, 2000, Detalhes da aranha.



Imagens 63 e 64 – Ana Miguel, *Livro=sonho*, 2006, detalhes.

Imagem 65 – Ana Miguel, *Palimpsesto particular*, 2000.
Gravura em metal, bordado, tecido e pérolas/ gravura em metal, tecido, pérolas, alfinetes/ Gravura em metal, tecido, pluma sintética e alfinetes.

Imagem 66 – Ana Miguel, *Circulación*, 1994-1995, detalhe.
Tecido, gravura, bordado, luvas de látex.

> Parce qu'elle se met en rivalité avec les dieux, Arachné peut être vue comme une figure de l'artiste créateur. En cherchant à sortir de sa condition (de femme mortelle), elle manifeste la volonté d'échapper à un certain déterminisme, de remettre en question aussi certains fondements. Si ce défi relève pour les Grecs de l'hybris, ou excès d'orgueil, nécessairement sanctionné par les dieux, il pourrait aussi désigner, décontextualisé par un regard contemporain, la difficulté qu'il y a à s'affirmer en tant que sujet, en tant qu'artiste et a fortiori en tant qu'artiste femme.[272]

Imagem 67 – Mona Hatoum, *Recollection*, 1995.

Aracne pode remeter, por sua empreitada frente os deuses, à figura do artista criador, mais especificamente, à mulher artista que reage as hierarquizações culturais para criar livremente. Os crochês de Ana Miguel, suas teias que descem sobre camas ou os fios de Rapunzel que tece cuidadosamente, constituem modos de deslocar as determinações que recaem sobre o feminino. As aranhas de Louise Bourgeois (Paris, 1911 – NY, 2010), os tecidos bordados de Ghada Amer (Cairo, Egito, 1963), as mulheres tecelãs moldadas por Rosana Paulino, os travesseiros que narram histórias violentas por meio do bordado de Rosana Palazyan (Rio de Janeiro, 1963) ou os vestidos tecidos com giletes cortantes de Nazareth Pacheco (São Paulo, 1961) são outros ricos exemplos dessas práticas de figuração sobre um mito na arte contemporânea de mulheres (Imagens 68 a 71).

Imagem 68 – Louise Bourgeois, *Maman*, 1999.

A metamorfose de Aracne em aracnídeo deriva da cólera de Atena. A humana enfurece a deusa contando em sua tapeçaria as incursões amorosas de Zeus, numa competição que visa provar qual das duas possui melhores habilidades. Após desafiar e desestabilizar a deusa com sua narrativa crítica perfeitamente realizada, essa se vê forçada a usar sua cólera contra a humana, golpeando-a e destruindo seu trabalho. Aracne, então humilhada, comete suicídio. Ainda mais descontente com a arrogância da rival, Atena a faz viver novamente para lhe castigar com um martírio: tornar-se uma aranha, de modo que teceria eternamente, como era seu desejo, mas com um fio sem cores, quase transparente.[273]

Imagem 69 – Ghada Amer, *Conseil de beauté du mois d'Août*, 1993

> Le combat d'Arachné était perdu d'avance et son sort défini au préalable. Débordant du cadre, repoussant les limites, dans un processus de métamorphose avant sa métamorphose, Arachné est en effet monstrueuse avant même d'avoir été rendue monstre, araignée. Elle incarne le danger qu'il y aurait à bousculer la hiérarchie, à franchir la limite qui sépare les humains des dieux. Métamorphosée en araignée, elle donne à voir le franchissement d'une autre limite, celle qui sépare les hommes des animaux.[274]

Imagem 70 – Rosana Palazyan, *Baseado em uma história real – Bélgica e conto "Chapeuzinho vermelho"*. Bordado sobre travesseiro. 45 x 61 x 9 cm

Esse potencial desestabilizador do mito associa-se na arte de Ana Miguel a um estranhamento das definições estáticas entre o humano e o animal, entre a

[272] CREISSELS, Anne. "L'ouvrage d'Arachné: la résistance en oeuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois". *Images Re-vues*, nº 1. Disponível em <http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=3>, Acesso 09 de fevereiro de 2010.
[273] Idem, Ibidem.
[274] Idem, Ibidem.

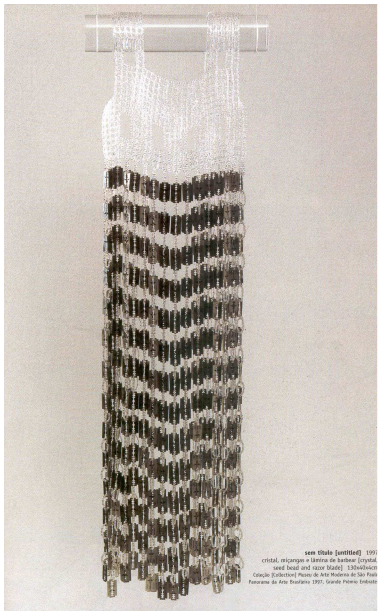


Imagem 71 – Nazareth Pachelo, *Sem título*, 1997. Cristal, miçangas e lâmina de barbear. 130 x 40 x 4cm.

Imagem 72 – Louise Bourgeois, *The woven child* (detalhe), 2002.

razão e a loucura, entre o sonho e a realidade. Um corpo é continuamente construído/tecido pela artista. Esse aspecto escultural também se conecta a trabalhos de Bourgeois, em que as pulsões psíquicas são elementos que constituem corpos fragmentados, reconstituídos ou marcados por ansiedades e transtornos em relação à vivência do passado, mas também às pressões sociais, como a maternidade (Imagem 72). Em seus diários Bourgeois, em 1958, apontava uma violência latente, mas que culturalmente não é autorizada ou expressa pelas mulheres.

> Quanta violência há em você hoje [?]
> como eu poderia saber, como é possível
> descobrir?
> há meios.
> Você está com vontade de limpar, mudar,
> melhorar, consertas as coisas ao redor [?]
> Tem forte desejo de fazer alguma
> coisa, de sair e comprar algo [?]
> Tem algum interesse que não
> tinha ontem, o que é novo hoje,
> daquilo que te interessava ontem
> ou na semana passada que você abandonou [?]
> que ódio você tem hoje [?]
> o que faz de hoje um novo dia [?]
>
> *(...) É preciso reconhecer o que você já viu,*
> *habituar-se a isso, usá-lo da melhor maneira possível.*
> *Não ter medo do novo que encontrar,*
> *não o subestimar, mas também*
> *não o superestimar.*[275]

Esse prisma de uma inadequação oculta é um aspecto de potência nos trabalhos de Miguel. Por vezes, esse corpo criado pela artista se dá no encontro de fios, nós, olhos, dedos ou dentes. Algumas obras mostram pequenos corpos que estão em ninhos, que conectam diretamente o visitante à experiência da corporeidade, numa combinação de sensações táteis e visuais. Em *Nest/Nasty* (1996) estranha-se a relação com a infância, com as memórias e também com os sentidos da maternidade, numa combinação de erotismo e *afectos* (Imagens 73 e 74). Após vestirem luvas cirúrgicas, os visitantes podem tocar esses recém-nascidos corpos (objetos cobertos de cera cor-de-rosa, amorfos, conjugados com dentinhos infantis, olhos de boneca e gravuras em papel de cortes e fissuras) que estão colocados sobre um bercinho composto de tule e fios de cetim. Para Panitz, esses dentes e olhos,

> (...) nos ninhos (Nest/Nasty), (...) são partes de seres/órgãos-hermafroditas, falo e vagina a um mesmo tempo, lembrando-nos, constantemente, do estatuto do desejo: o da impossibilidade de realização. Ao fruidor fica o convite de tocá-los, convite esse feito pelas

[275] BOURGEOIS, Louise. "Trecho de diário de 1958". In: *Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido. Escritos psicanalíticos*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011, p. 73.

> luvas cirúrgicas de látex, colocadas sobre o tule do ninho. Um convite à ação ambígua de ninar/excitar esses recém-nascidos (e excitar-se ao apalpá-los).[276]

Os fios envolvem vários outros mitos, como Penélope e Ariadne, sempre associados às figuras femininas. Obviamente, não se trata de uma determinação essencialista sobre a relação das mulheres com essas práticas manuais, mas de uma tradição e transmissão da cultura feminina, ou mesmo do silenciamento a elas imposto. Penélope é aquela que se utiliza do ato de fiar para postergar a escolha do pretendente, tecendo de dia e desmanchando os fios ao anoitecer. A dama que aguarda o retorno de seu amado Ulisses é a história lida no correr dos séculos em acordo com os papéis femininos da fidelidade e entrega amorosa, como modelo de conduta. Ariadne é outra Senhora dos fios. Quando Teseu está perante o Labirinto do Minotauro, é ela quem marca o caminho de retorno com um novelo. Um fio de conservação, um fio que prende simbolicamente uma mulher que deseja o amor eterno. Fio do labirinto humano e do mergulho em si mesmo, mas que é rompido por Teseu, depois de encontrada a saída. O abandono de Ariadne marca a decepção com o amor, outro aspecto que constitui as subjetividades femininas milenarmente.

Se em vários mitos no mundo ocidental as tarefas femininas são destituídas de poder criativo, muitas artistas contemporâneas contrapõem as imagens plácidas e belas dos bordados e tecidos a perspectivas mais sombrias e críticas dos mesmos, formulando redefinições dessas identidades. A associação da sexualidade feminina com as aranhas é marcada culturalmente enquanto desrazão e perversidade, sempre que as mulheres destoam de papéis sociais determinados pela maternidade e cuidado com os filhos. Conhecidas são as narrativas de mulheres-aranha que atraem os homens em suas teias sedutoras para devorá-los. Para Rago, essas referências são ainda mais fortes quanto voltadas para os prazeres da noite impressos na prostituição:

> De um lado, uma vítima da desgraça; de outro, poderosa devoradora de corações, a prostituta era descrita segundo parâmetros colhidos no imaginário artístico e romântico do fin-de-siècle, num período em que, ao lado da garota inocente, pobre e irracional, tornaram-se populares as figuras da mulher aranha e de Salomé, responsáveis pela destruição do homem e de sua obra, a civilização. Frágil ou poderosa, a prostituta era representada como uma figura da irracionalidade, um símbolo do predomínio dos instintos ferozes sobre a razão pacífica, portanto, como uma figura perniciosa e ameaçadora para o equilíbrio da sociedade.[277]

Os distúrbios iminentes presentes nas imagens de Ana Miguel indicam o campo, ao mesmo tempo frágil e potente, da constituição das subjetividades femininas hoje – em que o tecer é usado para liberar sensações como a loucura derivada da domesticidade ou a inadequação perante modelos de conduta feminina muito exigentes e estritos. Como sugere Dominique Salini, acerca da produção de

---

[276] PANITZ. "O riso da aranha". In: Catálogo *Gentil Reversão*. Op. cit, 2001-2002, p. 75.

[277] RAGO, Margareth. "Amores lícitos e ilícitos na modernidade paulistana ou no bordel de Madame Pomméry". *Teoria & Pesquisa*, São Carlos, nº 47, p.93-118, jul./dez. 2005, p. 104.

mulheres artistas: "Dans l'irrationnel du surgissement, de la non-explication, il peut être aussi l'autre que est en moi. Celui que j'ai fait taire... l'énigme, l'imaginaire, le rêve".[278] Isso que chamamos de íntimo, que permaneceu oculto por diferentes razões, indica, assim, novas fronteiras para o pensamento sobre a arte.

Imagem 73 – Ana Miguel, *Nest/Nasty*, detalhe, 1ª versão, 1996.
Cera rosa, olhos de boneca, dentes infantis, mecanismo de corda, tule, cetim, alfinetes com pérolas, gravuras, bordado e crochê, luvas de látex e talco.

Imagem 74 – Ana Miguel, *Nest/Nasty*, detalhe, 2ª versão, 1998

[278] SALINI, Dominique. "De l'oeil à l'oreille". In: CHIRON; LELIÈVRE, Op. cit., 2012, p. 63.

Emancipar e transgredir no amor

As ligações afetivas são temas aludidos em várias obras de Ana Miguel. Seus títulos conduzem a um olhar que mescla sempre uma ironia e uma sensualidade latente; erotismo do toque e intensidade do olhar. *I miss you* (2002) são máquinas de áudio-transporte em forma de capacetes que os visitantes devem colocar e experimentar (Como transportar-se rapidamente a outro lugar? O desejo do encontro imediato com o ser amado? Uma captura violenta?) (Imagem 89). *I love you* apresenta uma cama, um leito, onde uma teia vermelha mostra mãos dentadas desejosas de nos engolir (Imagem 61). *O amor é uma droga pesada* (1995) são pequenos objetos da instalação *Circulación* – corpos que possuem mecanismo de corda e que incorporam olhos de boneca, alfinetes e pérolas, unidos por crochê (Imagem 76). Obras que sugerem a conflituosa ligação do feminino com as relações amorosas, mas também brincam com esses mesmos códigos culturais, como em *O sentimento dos docinhos frente a seu destino* (1990), onde a iminência em ser devorada expõe-se nas pequenas gravurinhas aterrorizadas de doces de festa infantil (Imagem 75)).

A artista remete, várias vezes, a essa difícil relação com os mitos e histórias que reforçam o "dispositivo amoroso", nas palavras de Navarro-Swain. Para a pensadora feminista, esse dispositivo compõe-se das redes de investimentos sociais, práticas discursivas e não discursivas, que impõem sentidos para forjar o verdadeiro feminino. Almejar um homem, ser mãe, viver para os filhos... Sem prestígio e reconhecimento, reforçam uma abnegação e cuidado permanente com o outro, ideal repetido em várias "habilidades" femininas, como a enfermeira, a serviçal, a prostituta:

> O amor está para as mulheres o que o sexo está para os homens: necessidade, razão de viver, razão de ser, fundamento identitário. O dispositivo amoroso investe e constrói corpos-em-mulher, prontos a se sacrificar, a viver no esquecimento de si pelo amor de outrem. As profissões ditas femininas partilham estas características: enfermeira, professora primária, doméstica, babá, etc. O dispositivo amoroso, por outro lado, as conduz diretamente para uma heterossexualidade incontornável, sem equívocos, já que a procriação é sua recompensa. Mesmo se o prazer é raro ou ausente, é uma sexualidade sem questões, sem desvios, é assim, ponto. No discurso feminino, "ser mãe" é condição de autoridade, é o lugar de fala inteligível. [279]

Essa postura irônica e trágica sobre os mitos da espera feminina é presente em sua produção artística, como em seu olhar crítico sobre a história de *Rapunzel*, encontrada pelo príncipe que sobe na torre por suas tranças, "pois usar cabelo humano como cordas dói na dona do cabelo", como zomba sagazmente a crítica

[279] NAVARRO-SWAIN, Tania. "Entre a vida e a morte, o sexo", Op. cit., 2006.

de arte Ana Teresa Reynaud.[280] Na instalação da artista *Para conter um labirinto,* um livro é suspenso num canto da galeria e dele descem fios com palavras bordadas: *Um livro para Rapunzel* (2003), um livrinho-torre de grande potência (Imagens 78 a 80). O livro permanece inacessível ao espectador, assim como, no conto, a menina permaneceu isolada na torre.[281] A obra é uma instalação composta pelo livro encadernado em tecido, com 10 gravuras em ponta-seca, e por um CD cujo áudio é gravado por Ana Miguel. Ao fim do livro, um coração desenha-se com cortes vermelhos, formados ao longo das 10 gravuras. Outros elementos compõem essa instalação, como o vídeo *Ariadne*, em que sapatinhos vermelhos pisam, dançam e marcam a branca neve, fazendo e desfazendo-se, forjando outras inúmeras tramas simbólicas. Também existem cascas de ovos, como pequenas células de germinação e ovos com ouvidinhos e bocas de onde, agora, saem fios de cobre com etiquetas de palavras bordadas, em *Labirinto de palavras* (Imagem 77).[282]

Para Reynaud, "recontar é re-cortar, desestabilizar os circuitos condutores de sentidos, de morais. De modo que apareça a angústia, os pontos de ruptura, como se o conto fosse tornado poroso, aberto, espaço onde o espectador pode circular e seguir suas íntimas tramas".[283] Nesta obra, a história de Rapunzel é narrada de modo particular, re-contada, transformando-se continuamente, como é típico das transmissões orais; como "um segredo contado ao pé do ouvido".[284] Se não podemos ver o interior da obra, é porque o ocultamento é constituinte desta poética. Suas gravuras são marcas no corpo e na alma, como um diário dessa jovem presa e solitária neste não lugar. No entanto, sua voz, seu canto, as palavras que descem pelos fios-cabelos são a bela possibilidade de Rapunzel entrar em contato com o mundo – delicadeza impressa ao conto pelo olhar de Miguel.

---

[280] REYNAUD, Ana Teresa Jardim. In: Catálogo *Ana Miguel, Para conter um labirinto: narrativas*. Rio de Janeiro: Espaço Cultural Sérgio Porto, 2004.

[281] A história narrada pelos Irmãos Grimm, na qual se baseia a artista, conta: "(...) Rapunzel tornou-se a mais linda criança debaixo do sol, mas, ao completar 12 anos, a fada a trancou numa torre muito alta que não tinha nem porta nem escada, apenas uma janelinha bem no alto. (...)vendo que havia sido enganada (...) ela agarrou os lindos cabelos de Rapunzel, deu-lhe algumas palmadas com a mão esquerda e com a direita apanhou a tesoura e rip, rip, rip, os cabelos estavam cortados. Depois baniu Rapunzel para um deserto onde ela passou apuros e onde, depois de um tempo, deu à luz gêmeos, um menino e uma menina." GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. "Rapunzel". *Contos maravilhosos infantis e domésticos, Tomo I (1812)*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 73-76.

[282] Entrevista com Ana Miguel. Rio de Janeiro, 04 out. 2011.

[283] REYNAUD, Op. cit., 2004.

[284] PANITZ. "Ana Miguel – uma imagem... um segredo contado ao pé do ouvido". *Revista Maquete*, Op. cit., 2008.

Imagem 75 – Ana Miguel, *O sentimento dos docinhos frente a seu destino*, 1990.
Gravuras, forminhas de papel, prato. Diâmetro do pratinho 16 cm (acima).

Imagem 76 – Ana Miguel, *O amor é uma droga pesada*, 1995.
Mecanismos de corda, olhos de boneca, tecido, alfinetes com pérolas, crochê.
Coleção Santos Montes (esquerda abaixo)

Imagem 77 – *direita* Ana Miguel, *Labirinto de palavras*, 2004-5.
Gesso, fio de metal e bordado (direita abaixo)

Imagem 78 – Ana Miguel, *Um livro para Rapunzel*, 2003.
Gravuras sobre papel japonês, tecido, bordado, cartão, áudio.

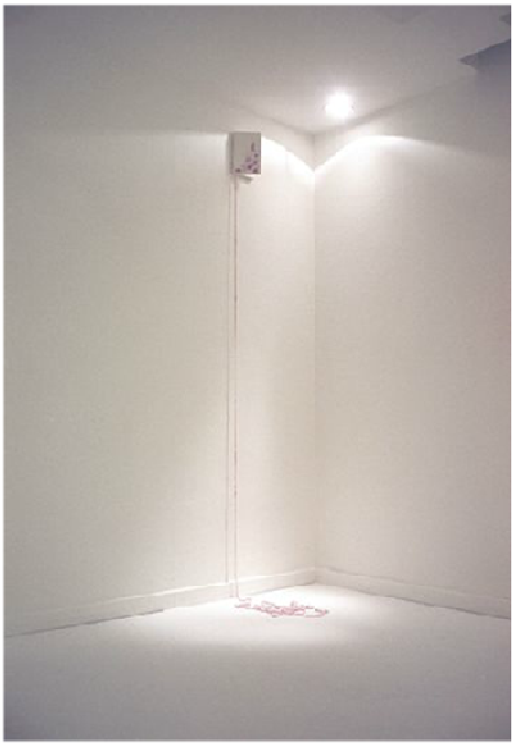
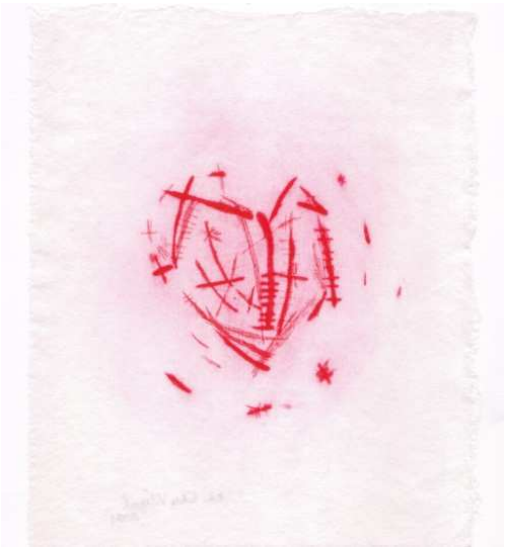


Imagem 79 e 80 – Ana Miguel, *Um livro para Rapunzel*, 2004-5.
Vista da instalação. O livro está instalado no alto da parede, como um livro-torre, com um longo fio com palavras até o piso. Abaixo, gravura presente na última página do livro. Ao lado da obra, podemos escutar na voz da artista a narrativa transcrita a seguir:



Tem coisas que a gente não esquece. Eu sempre me lembro da história de Rapunzel: me produz muita angústia, pensar a dor dessa menina, prisioneira de uma torre perdida no bosque. Aguentando a escalada do príncipe por seus longos cabelos trançados. Claro, a bruxa também entrava na torre subindo pelas tranças, mas as bruxas são assim, malvadas. No conto, a bruxa relata claramente seu desejo de manter Rapunzel só e distante do mundo. Eu creio que a angústia reside na contradição de associar a solução da pena de Rapunzel com essa subida do príncipe pelas tranças, evento que produz dor. Isso é terrível. Essa solução introduz uma mudança e, a gente troca a bruxa pelo príncipe, mas o processo continua doloroso. Uma possibilidade de reconciliação se abre ao perceber que é a voz de Rapunzel que revela sua presença na torre. Sim, eu gosto dessa ideia: pensar o canto da menina, o fio de voz de Rapunzel, suas palavras potencializando sua relação com o mundo, indicando sua presença a toda e qualquer orelha que deseje escutá-la.

Vale lembrar, ainda, quando a artista trabalha sobre o conto *A Pequena Sereia*, de Hans Christian Andersen, no qual a jovem sereia, em busca do amor de um homem e de ter uma alma imortal como os humanos, procura uma feiticeira que lhe oferece um elixir. Esse dará à sereia pernas, mas ela sentirá dores lancinantes a cada passo e precisará conquistar o amor do príncipe, senão seu coração se quebrará e ela se tornará uma espuminha do mar (Imagem 81). Em troca, a feiticeira a deixa sem fala, cortando sua língua – porque era da pequena sereia a voz mais bela dos oceanos. Mas o príncipe casa-se com outra moça e, para que não morra, suas irmãs sereias ofecerem-lhe uma solução dada pela feiticeira: matando o príncipe com um punhal antes do amanhecer, ela voltará a ter sua cauda e viveria 300 anos ainda. Mas a sereia não consegue apunhalar o príncipe e salta ao mar, virando espuma e depois uma filha do ar. Como uma brisa fresca, pode ver, cantar e ouvir; deve praticar o bem e, dessa forma, conquistar uma alma imortal.

Sua exposição *Pensando a pequena sereia, "a matéria é o que deseja minha alma"*, no ano de 1990, em Brasília, no Escritório do Artista, apresentava pequenas placas transparentes suspensas por fios de algodão (Imagens 82 a 86).[285] Eram escamas, algas e peles gelatinosas: "as sereias são a voz de sedução dos oceanos. A poesia do inconsciente exigiu vários mergulhos de Ana Miguel", como afirma Celso Araújo.[286] Nesses objetos lia-se trechos do conto infantil, que destacavam o sofrimento e impasses subjetivos da personagem: "(...) eram seis bonitas meninas, a mais nova sendo também a mais bela de todas, com pele clara e diáfana como uma pétada de rosa, e olhos azuis como o mais profundo do mar. Como todas as outras, não tinha pernas; seu corpo terminava numa cauda de peixe". Ao abordar esse conto, assim como *Rapunzel*, a artista destaca o dilema em deixar de ser o que se é, almejando o amor e a salvação em um homem, como aspectos de sua poética visual.

Como afirma a estudiosa junguiana Marie-Louise Franz, as mulheres representadas nos mitos e nos contos conformam projeções e aspirações muitas vezes masculinas, derivando de narrativas complexas e com fortes influências psíquicas, individual e coletivamente. Para a autora, "em nossa civilização judaico-cristã, ou seja, numa tradição estritamente patriarcal, não existe a imagem arquetípica da mulher (...). [a mulher] não sabe o que é, nem o que poderia ser".[287] Portanto, essas histórias falam sobre aspectos compartilhados culturalmente e que podem contribuir, por isso, para a compreensão dos conflitos de gênero.

[285] Originalmente, a obra seria apresentada na Sala Macunaíma da Funarte, mas o Governo Collor cancela a mostra e ela é transferida para o Escritório do artista.

[286] ARAÚJO, Celso. "A pequena sereia seduz com sutilezas". *Correio Brasiliense*, Caderno 2, Brasília, 06 dez. 1990.

[287] FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fada*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2010, p. 13.

Imagem 81 – Ana Miguel, *Ela não queria se tornar uma espuminha do mar*, 1990.

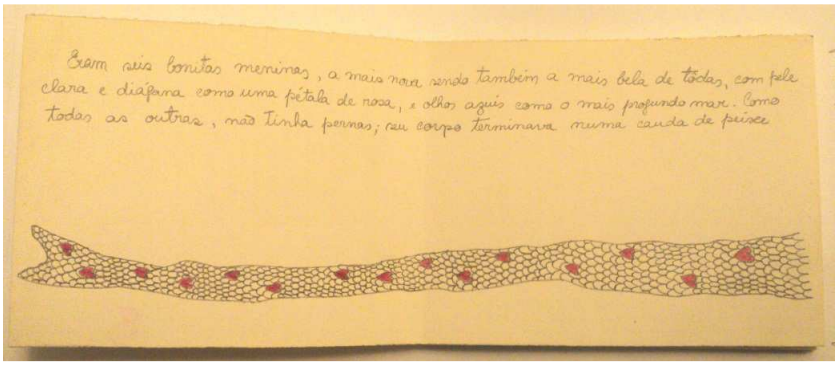
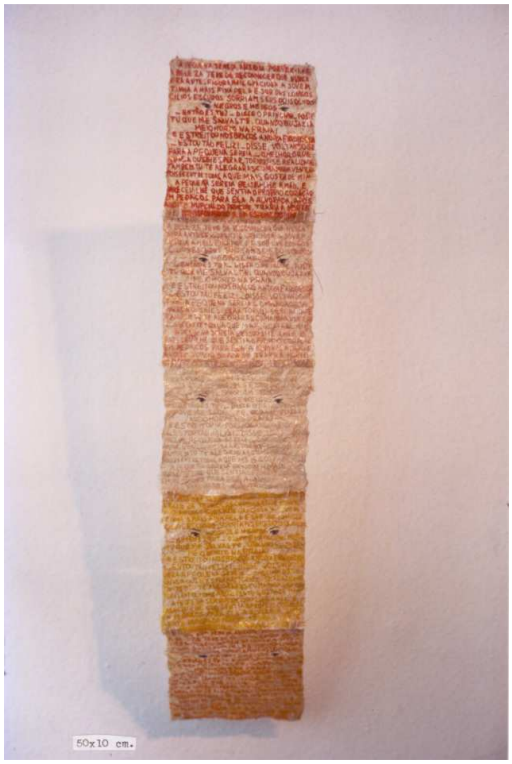


Imagem 82 – Ana Miguel, Estudo para a série *Pensando a pequena sereia, "a matéria é o que deseja minha alma"*, s/d, arquivo da artista.

Imagem 83 – Ana Miguel, *Pensando a pequena sereia, "a matéria é o que deseja minha alma"*, 1990. Vista da exposição



Imagens 84 e 85 – Ana Miguel, *Pensando a pequena sereia, "a matéria é o que deseja minha alma"*, 1990.

Transcrição da narrativa reproduzida na obra:
Nada poderás fazer! – disse a velha – A não ser que um homem viesse a querer-te tanto bem, que fosse para você mais do que pai e mãe, que te dedicasse todos os seus pensamentos e todo o carinho, e deixasse o padre colocar sua mão direita na tua, jurando ser-te fiel aqui e por toda a eternidade. Então, sim, a alma dele passaria para teu corpo, e também tu compartilharia da aventura humana. Ele te daria alma, mas ficaria com ela, como se fosse dele. Mas tal nunca poderá acontecer. Precisamente, o que há de mais belo aqui no mar, tua cauda de peixe, eles lá na terra acham feio. Disso eles não entendem. Lá em cima, para ser bonita, é preciso ter dois grosseiros suportes a que chamam pernas. Aí a pequena sereia, suspirando, fitou, magoada, sua cauda de peixe.

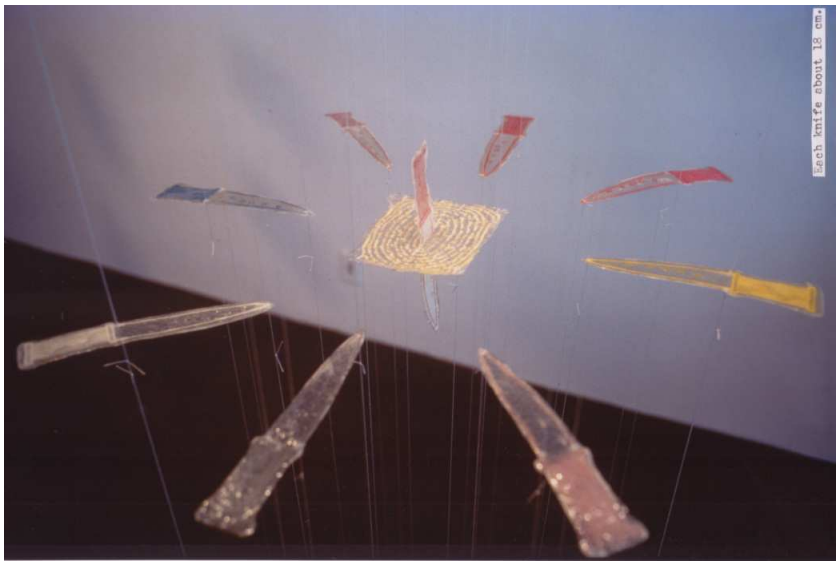


Imagem 86 – Ana Miguel, *Pensando a pequena sereia, "a matéria é o que deseja minha alma"*, 1990. Detalhes da instalação. .

Misturando paródias de contos de fadas e pastiche com os mitos, Ana Miguel conjuga elementos da intimidade para compor uma obra transgressiva, que transforma o status dos objetos de uso cotidiano e do próprio corpo. Essa operação do desejo e da fantasia se dá por meio de linhas, fios e bordados, altera os códigos culturais e discursivos, mas indica também certa crise das subjetividades e da representação do *self*. Ao explorar a vida emocional – o amor, a saudade, a perda – a artista debate os papéis da dependência e subserviência ocupados por mulheres, reiterados por discursos midiáticos, míticos e históricos. Suas obras inserem em nossa percepção algum elemento perigoso: sensações de distúrbio, inconformidade e liberação que, ao mesmo tempo, brincam com essas experiências femininas pasteurizadas. De forma análoga na exploração das percepções femininas sobre o amor, Tracey Emin ironiza, escrevendo dentro de um coração em neon: *You Forgot to Kiss my Soul* (2001).

Imagem 87 - Tracey Emin, *You Forgot to Kiss my Soul*, 2001.

A filósofa francesa Luce Irigaray oferece-nos algumas pistas para um aprofundamento sobre a relação das mulheres com a afetividade ao discutir como nossa cultura, ao compreender o desejo como distante do amor – apoiando-se nas funções reprodutivas e em relações instrumentais –, esvazia as trocas intersubjetivas:

> Aún no sabemos cómo amarnos aquí y ahora en el respecto y la recriprocidad. Ya se trata de nuestros cuerpos o de nuestras palabras, permanecemos sometidos al poder o a la jerarquía de quien posee, de quien tiene *más* o *menos* – riquezas pero también saber o sexo -, de quien puede dar o recibir alguna *cosa,* en una economía de relaciones, en particular amorosas, subordinadas al *objeto*, a los *objetos,* al *tener*. Casi nada sabemos de la distribución entre nosotros como personas, de la distribución del amor entre dos personas. Aún debemos realizar este pasaje de una etapa de la Historia, individual y colectiva, a otra. El sitio más radical y fundador de esta (r)evolución cultural se halla en el cambio de relaciones entre el hombre y la mujer, los hombres y las mujeres.[288]

Nesse contexto, em que a sexualidade torna-se pobre e sexista, muitas mulheres, ao se definir em função de seus corpos – como que reduzidas à natureza ou a objetos de usufruto masculino – encontram-se em um lugar cultural conflituoso: insatisfeitas consigo e aceitando menosprezar seus impulsos criativos. Nem a redução à maternidade (corpo-natureza-reprodução), nem a ampla entrada no mundo público do trabalho e da política institucional, para Irigaray, trouxeram às mulheres uma verdadeira valorização de suas vozes: "La melancolia de las mujeres resulta de un deseo de intercambio más que de una nostalgia de retorno, en particular de regresión a lo indiferenciado de la naturaleza".[289] Mudanças na linguagem, em nosso modo de falar e de nos comunicar, mas também uma transformação em nossa maneira de amar, como discute Irigaray, são fundamentos para que passemos a reconhecer o outro como fonte irredutível de sentido – um de seus principais postulados.

[288] IRIGARAY, Luce. *Amo a ti: bosquejo de uma felicidad en la historia.* Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994, p. 183-184.
[289] Idem, Ibidem, p. 193.

Debatendo o pensamento psicanalítico e lacaniano, Irigaray, próxima às discussões de Foucault e Derrida, quer recuperar as vozes, a experiência e o corpo das mulheres, indicando que existem mais formas de desejo, de perspectiva e de entendimento do mundo do que apenas o prisma patriarcal sobre o feminino, ou seja, reivindica buscarmos uma outra ordem simbólica.[290] Como analisa Grosz: "(...) Irigaray attempts to develop a feminine perspective from which to discuss femininity, that is, to affirm a sexual identity that women in patriarchal cultures have been deprived of".[291]

Parece importante destacar a produção artística de Ana Miguel nesse prisma não convencional ao pensarmos, com Irigaray, que as mulheres carecem de espaços simbólicos para validar e elaborar suas próprias experiências, longe da subordinação ao falocentrismo, buscando outras possibilidades de produção, na linguagem e na gestualidade, de seu próprio desejo. Grosz discute algumas das valiosas questões sugeridas pelo pensamento de Irigaray, mas também de Kristeva, para a arte. Primeiramente, sugere, ao invés de pensarmos um trabalho de arte como subordinado ao algum fim específico, seja ele político, estético, representacional etc., compreendê-lo como um processo de prazer em si mesmo. Propõe não vermos a arte como afastada de seus processos de produção, nem compreendê-la, tampouco, como resultado causal ou simplista dos interesses de um sexo: "This, moran than the sex of the producer, will determine its position as masculine or feminine, phallocentric or feminist".[292] Assim, é preciso evidenciar as marcas e resíduos da corporalidade presentes nas obras, tal como as questões de posicionamento sexual inscritas nos processos de produção e recepção das obras de arte.

Essa busca por novas figurações dos gêneros e por espaços mais sensoriais, sensuais e prazeirosos nas relações afetivas reverberam na arte de Ana Miguel. Se a artista retorna às tradições de nossa cultura – mitologias e narrativas fantásticas -, podemos lê-las, talvez, como um reconhecimento de outro espaço para o feminino, como Irigaray nos incita a procurar em épocas antigas: "En ese tiempo, la mujer era diosa y no sirviente, y guardaba la dimensión carnal y espiritual del amor. Amor y deseo, en ella, no estaban separados".[293] Ao explorar os espaços afetivos e a memória do corpo, sua produção compõe novos modos de ver e ouvir as subjetividades femininas na atualidade.

■

Habitar lugares impensados

Há um ponto nodal na perspectiva nietzscheana de *estética da existência:* não se trata de uma visão de belo, mas de um trabalho sobre si que seria inspirado nos procedimentos dos artistas, de se tornar um mestre de si mesmo. Coloca-se, assim, a existência na categoria de uma obra de arte. A produção de Ana Miguel é diretamente ligada à questão do sujeito, a constituição de si na atualidade,

[290] Cf. Idem. *Ese sexo que no es uno.* Madrid: Akal, 2009.
[291] GROSZ, E. "Feminist theory and the politics of art". In: JONES, Op. cit., 2010, p. 137.
[292] Idem, Ibidem, p. 137-138.
[293] IRIGARAY, Op. cit., 2009, p. 191.

marcando um espaço de reflexão alternativo sobre o corpo e a intimidade, que converge para tal proposta ética.

A artista cria máquinas fantasmáticas que nos transportam para mundos reais e imaginários. Em 2002, em sua exposição *I miss you*, algumas das peças consistiam no que a artista intitulou de "máquinas de áudio-transporte", sugerindo intrigantes modos de habitar o espaço do corpo e da afetividade (Imagens 89 a 92).

São espécies de capacetes, lembrando casulos ou mesmo cápsulas, feitos de plástico e recobertos por um veludo muito bonito, macio e branco; um crochê em lã que conforta e envolve o visitante que os veste em mistérios. Em 2006, Miguel apresentou novamente essas construções eletrônicas numa instalação intitulada *Rosa Morada*, em que os objetos recebem a cor rosada como a carne para, segundo a artista, criar mais fortemente o sentido da casa como corpo. Tratava-se, então, do projeto *Moradias Transitórias*, uma iniciativa do Sesc/São Paulo, que reuniu diversos artistas em torno do tema do espaço e da transitoriedade.

Esse casulo para a cabeça está ligado a uma espécie de mochila, que possui o mesmo material, por meio de fios que também se conectam ao teto. Os visitantes interagem com esses objetos, os vestem e os experimentam, adentrando um espaço-tempo de sussurros e ruídos dissonantes, gravados pela artista, que são reproduzidos no interior do aparelho.

Como um abrigo, uma morada é um lugar de viver ou de conviver. Um lugar que oferece um cuidado específico, como na intimidade da casa. Em Ana Miguel, é preciso fechar os olhos para ver, como abordou Panitz, e para entrar numa experiência de escuta de uma linguagem sem palavras.[294] Em *Rosa Morada*, assim como nos *Objetos Relacionais* de Lygia Clark, ao espectador é proposto mergulhar corporeamente no processo artístico. Caminhos de forças que constroem sentidos por meio do contato. Ao ser inoculado pela obra, um estranhamento das percepções cotidianas realiza-se e outros saberes e sensações podem ser produzidos.

Esse envolvimento profundo entre a experimentação da obra e a apreensão do espectador compõe, falando mais amplamente, grande parte da criação artística do século XX. Há, porém, um apuro ainda mais consistente na produção de Miguel, em que a artista parece preparar o espaço para que se adentre num mundo outro. Assemelha-se a Clark e suas *Máscaras sensoriais* (1967) – compostas por óculos, caracóis nos ouvidos e revestimentos de texturas diferentes – que indicavam esse micro-mundo de cheiros, cores e sons onde cada um poderia entrar num "mundo isolado de sensações diversas" (Imagem 88).[295] Segundo a pesquisadora Beatriz Carneiro, "verdadeiros capacetes eram vestidos na cabeça, não como camuflagem ou disfarce, mas para permitir a concentração do usuário em suas sensações táteis, olfativas, auditivas e visuais. Possibilitava tanto se sentir integrado a um mundo amplo quanto totalmente isolado em suas sensações".[296]

Imagem 88 – Lygia Clark. *Máscaras sensoriais*, 1967.

[294] PANITZ. "Ana Miguel – uma imagem... um segredo contado ao pé do ouvido". *Revista Maquete*, Op. cit., 2008.
[295] CARNEIRO, Op. cit., 2004, p. 58.
[296] Idem, Ibidem, p. 111.

Em semelhante percurso, Miguel questiona-se sobre a possibilidade de nos transportarmos a outras zonas de sensibilidade, sempre causando deslocamentos subjetivos por meio da sutileza e da raridade de sua imaginação criadora. Para aqueles que veem a obra de fora, também há uma poética misteriosa flutuando no ar: indivíduos absortos em pensamentos e em mundos interiores, sendo levados por máquinas sonhadoras, utópicas ou mesmo *heterotópicas*, utilizando Foucault.[297] Nessa enigmática narrativa, somos instigados a fantasiar sobre como seria adentrar uma *rosa morada*, íntima e secreta, que estivesse sempre ao alcance das mãos, capaz de nos levar a lugares impensados. Uma morada é um *ethos,* no sentido primordial da palavra grega – um modo de viver e de constituir relações com os demais e com o meio. E sua construção, como aponta Carneiro, não se afasta, deste modo, da proposta da construção de si.[298]

Em várias obras, como anteriormente explicitado, a artista utiliza os recursos do crochê – cria objetos tentaculares, teias de aranha diminutas e gigantescas, fios embaralhados que ligam palavras e livros. Às vezes, o crochê de aspecto macio e confortável recobre caixas que ocultam o vídeo de uma boca sedutora e intrigante, em *Ela* (2003), ou que guardam objetos diversos como contas, linhas, dados, agulhas, fragmentos de cerâmica, em *A construção de um deserto* (2002) (Imagens 93 a 95). São espécies de relicários repletos de intensidades que aludem à fragmentação da mémoria e aos espaços da intimidade, da casa e do corpo.

Imagem 89 – Ana Miguel, *I miss you*, 2002, vista da instalação.

[297] Carneiro, acerca do conceito *Heterotopia* de Foucault, afirma que ele define "espaços específicos que se situariam dentro dos espaços sociais cotidianos, com funções diferentes destes e muitas vezes opostas, espaços onde se reuniriam resquícios de vários outros espaços e tempos formando um conjunto que se deslocaria do cotidiano, permitindo experiências paralelas diversas". Idem, Ibidem, p. 40.
[298] Idem, Ibidem, p. 245.

Imagem 90 – Ana Miguel. *I miss you*, 2002.

Imagem 91 – Ana Miguel, *Sem título*, 2002, da exposição *I miss you*.

Imagem 92 – Ana Miguel. *Rosa Morada*, 2006.

Imagem 93 – Ana Miguel, *Ela*, 2003.
Estrutura em metal, lã, penas e vídeo sobre texto de Samuel Beckett. Altura 110 cm.

Imagem 94 – Ana Miguel, *A construção de um deserto*, 2002.
Vídeo, áudio, lã, areia rosa, fragmentos de louças, fragmentos de brinquedos.
Vista da instalação na XXV Bienal Internacional de São Paulo.

Imagem 95 – Ana Miguel, *A construção de um deserto*, 2002. Detalhes do interior da casinha.

Imagem 96 – Cama de ferro criada por Arthur Bispo do Rosário

Na intervenção urbana *Ninhohumano*, Ana Miguel e Claudia Hersz ocupam esteticamente uma frondosa Figueira, no Aterro do Flamengo no Rio de Janeiro. A obra é vencedora do prêmio *Interferências Urbanas* (RJ, 2008). Compõem uma morada, um ninho, com objetos usados e descartados em brechós e feiras livres, transformando aquele espaço fronteiriço entre o urbano e o natural. São espelhinhos, objetos de decoração, quadros, sobretudo em tons róseos e quentes, incrustados entre os galhos – o que evoca uma casa na árvore fantasticamente construída, lembrando-nos a produção de Arthur Bispo do Rosário (Sergipe, 1909-1989) e seu cotidiano sonhado e inventariado, nas fronteiras da racionalidade, quando viveu em um hospital psiquiátrico (Imagem 96).

As artistas, durante quinze dias, alternaram-se nessa experiência de habitar a árvore e, em alguns dias, estavam lá juntas. Uma parte importante da obra foi a pesquisa iconográfica, "organizada a partir de fotos particulares, cartões postais antigos, selos postais, memorabilia variada sobre o bairro, seus habitantes/personagens, diferentes formas de habitar antes e depois do aterro e do parque".[299] Algumas dessas imagens estiveram expostas em quadrinhos pendurados na obra, enquanto outras integraram um álbum oferecido aos visitantes para ser folheado. Em seu intrigante e cuidadoso estilo, Ana Miguel também vestia roupas graciosas e cor-de-rosa e, com Hersz, tomavam chá tranquilamente, sentadas no ninho humano. É Bachelard quem investiga a potência poética da imagem do ninho: "A árvore é um ninho desde que um grande sonhador nela se esconda".[300]

Interferindo na paisagem, numa atitude próxima ao estudo etnográfico, as artistas efetuaram uma percepção inovadora daquela paisagem social já habitada por moradores de rua, namorados, amantes clandestinos... – observando-a, ao mesmo tempo, como um lugar da intimidade e da construção subjetiva de seus integrantes. Ao habitar aquele espaço real-fantástico, as artistas teatralizaram a esfera privada, criando sensações de afeto e suavidade que já eram parte da experiência desses indivíduos que transitam cotidianamente pelo parque. Miguel narra o quanto foi prazeroso explorá-lo dessa maneira: durante duas semanas, nutria-se lendo livros, contos de fadas e histórias relacionadas às árvores, assim como a história de Lota de Macedo Soares, responsável pela invenção do parque. A intervenção teve o caráter da vivência coletiva: os moradores de rua aproximavam-se, curiosos, para compartilhar a visão daquela árvore que lhes remetia a um jardim paradisíaco; um gari foi cúmplice na limpeza e manutenção do ninho e uma vendedora de cocos cuidava de objetos delicados e suscetíveis de serem roubados durante a noite. Também, os frequentadores habituais do parque levavam as crianças para conhecer a casa na árvore, subir em suas escadas, explorar seus pequenos segredos; artistas e amigos a visitavam e a partilhavam e até mesmo uma festa noturna reuniu muitos em torno daquele ninho, como em uma floresta encantada.

[299] Entrevista com Ana Miguel. Rio de Janeiro, 29 jan. 2013.
[300] BACHELARD, Op. cit., 2008, p. 109.

Imagem 97 – Ana Miguel e Claudia Hersz, *Ninhohumano*, 2008. Abaixo, detalhes da intervenção.
Na próxima página, detalhes da obra.

Imagem 98 – Ana Miguel, Estudo em desenho para a intervenção *Ninhohumano*, 2008.

Nessa zona limite entre o jardim público e a imagem privada do abrigo, a obra discute as divisões entre a intimidade e os espaços sociais. Confronta essa separação já que põe o próprio corpo em questão. O corpo, sendo suporte para a obra, também desloca-se nessa experiência subjetiva, do público e do privado. Na dimensão aqui abordada, a atuação crítica e ética no espaço da cidade é um modo de constituição de si, de forjar a vida em relações não hierárquicas ou conservadoras. Isso porque num mundo em que se ilusiona ter tudo – falemos do acesso ao conforto e luxo possível no capitalismo atual –, as artistas parecem pausar esse turbilhão e investir numa força de criação que habita os corpos.

Contam as artistas de sua inspiração para a ocupação estética da árvore em ninho: estavam caminhando certo dia pelo jardim do aterro quando o filho de Claúdia apontou para a copa da árvore, "deve ter uma pessoa morando lá em cima!". Viram que objetos de uso pessoal estavam abandonados na árvore e que algum mendigo deveria tê-la tomado como sua casa transitória. O ninho do pássaro-homem. Decidiram, então, criar a intervenção urbana, fazendo estremecer muitas linhas de sentido. Nas palavras das artistas,

> O Aterro do Flamengo é um grande vestígio do Modernismo brasileiro – nosso projeto utópico de um mundo racionalmente ordenado. Passeando em seus elegantes jardins, encontramos um ninho humano, arquitetura paradoxal inserida nesse entorno. (...) Foi construído por um humano em sua errância no mundo, como um pássaro em busca de alguma proteção. (...) Onde já existe uma ação na fronteira da cultura com a natureza, aí projetamos nossa interferência estético-afetiva. A intervenção deseja acrescer – pensar e destacar diversas camadas de sentido do objeto «ninho humano», refletindo e problematizando com afeto e humor a relação natureza/cultura.[301]

As imagens do ninho como casa, proteção e abrigo inserem uma afetividade muito supreendente na percepção da intimidade. É sem dúvida frutífera a associação entre *Ninhohumano* e os *Parangolés* de Hélio Oiticica. Nessas obras, o artista radicalizou a aproximação entre vida/arte ao criar capas coloridas feitas para ser vestidas e dançadas. A cor e o movimento tornavam o corpo uma obra de arte. Oiticica inspirou-se no barraco de um mendigo, que coloridamente ordenava tecidos como numa tenda e que colocou na entrada de sua morada uma placa que anunciava "Parangolé".[302]

Em *Ninhohumano* as artistas também são o suporte material da obra e a dicotomia obra/artista continuamente se dissolve. O gesto e a ação no espaço da cidade criam inúmeras sensações de deslocamento subjetivo ao espectador/passante. Aqui, já não existe mais um desejo de contar a vida autobiograficamente – nos moldes tradicionais da busca pela verdade de si – mas, como diz Bachelard, de tornar-nos "sensíveis aos poderes dos diversos refúgios", da própria casa ao mundo.[303] As artistas vivem em seus corpos o habitar esse ninho – efêmero acontecimento, ato poético em que os suportes formais perdem

---

[301] Texto descritivo da obra, retirado do blog da artista Claudia Hersz. Disponível em <http://www.fotolog.com.br/claudiahersz/53665682>. Acesso em 28 dez. 2009.

[302] CARNEIRO, Op. cit., 2004, p. 264.

[303] BACHELARD, Op. cit., 2008, p. 103.

gradativamente a importância. A intimidade aí exposta faz pensar nos limites sociais e culturais da privacidade, contrastada com o desejo psíquico, emocional e corpóreo do abrigo. Em um diário, a respeito dessa experiência, Miguel compartilhou:

> Durante o tempo de observação da árvore, prospecção e conceituação do projeto, revelou-se uma conexão com antigas narrativas. De diferentes maneiras, essa figueira pertence à tradicional família do bosque encantado, do conto de fadas iniciático, com suas maravilhas deliciosas e terroríficas. Ela pode ser habitada por fadas e bruxas, heróis e princesas, gnomos e bandoleiros. Entre a lei, a fantasia e os fantasmas, estabelecemos alianças táticas inesperadas, e cada ação confirma o caráter paradoxal da nossa intervenção.[304]

O *Ninhohumano* conecta-se com um refúgio de simplicidade que potencializa a experiência vivida. Para Bachelard, ninhos são *"imagens que despertam em nós uma primitividade"*.[305] Ana Miguel e Cláudia Hersz, nessa intervenção, abrem espaço para vivenciarmos a vulnerabilidade dos corpos (o animal que habita árvores), os desejos profundos de proteção, além das críticas sociais às desigualdades e incoerências do espaço urbano-industrial. Esse potencial da obra de nos tocar delicadamente parece remeter à origem de nossos sonhos, quando, segundo Bachelard, não se conhece ainda a gravidade do mundo:

> A vida começa para o homem com um sono tranquilo e todos os ovos dos ninhos são bem chocados. A experiência da hostilidade do mundo – e consequentemente nossos sonhos de defesa e de agressividade – são posteriores. Em seu germe, toda a vida é bem-estar. O ser começa pelo bem-estar. Em sua contemplação do ninho, o filósofo tranquiliza-se seguindo uma meditação de seu ser no ser tranquilo do mundo. Traduzindo então na linguagem dos metafísicos de hoje a absoluta ingenuidade de seu devaneio, o sonhador pode dizer: o mundo é o ninho do homem.[306]

Num *devir-animal*, a alegria de partilhar um refúgio natural e fantástico foi pontuada por Miguel, mais do que um bem-estar, como um *animal-estar*: estar aberta aos contatos inesperados, mergulhar em antigas narrativas, observar o transcorrer do tempo como uma raposinha na toca ou como uma ave livre que repousa num galho.

[304] Entrevista com Ana Miguel. Rio de Janeiro, 29 jan. 2013.
[305] BACHELARD, Op. cit., 2008, p. 104.
[306] Idem, Ibidem, p. 115-116.

Explicitando sua postura desestabilizadora, Ana Miguel cita em um de seus catálogos uma ácida crítica de Georges Bataille às referências deterministas da feminilidade e da lógica racionalista que anseiam higienizar as subjetividades e a própria vida:

> Os contadores de história jamais imaginaram que a Bela Adormecida se levantaria coberta de uma espessa capa de poeira; eles nunca sonharam com as sinistras teias de aranha que o primeiro movimento dos seus cabelos ruivos esgarçaria. Entretanto tristes camadas de poeira invadem sem parar as casas, sujando-as uniformemente: como se tratassem de dispor os sótãos e os velhos quartos para a entrada das obsessões, dos fantasmas, das larvas que o odor putrefato da velha poeira embriaga e substancia.
>
> Quando gordas meninas 'boas para todo serviço' armam-se, a cada manhã, com um grande espanador, ou mesmo de um aspirador elétrico, elas talvez não ignorem absolutamente que contribuem, tanto quanto os sábios mais elogiáveis, para afastar os fantasmas malfeitores que a limpeza e a lógica repugnam. Um dia, é verdade, como a poeira continue, ela começará provavelmente a ganhar das serviçais, invadindo os imensos escombros de edifícios abandonados, das docas desertas: nessa época distante, não haverá nada que nos salve dos terrores noturnos, na ausência dos quais nos tornamos grandes contabilistas.[307]

A valorização dessas esferas renegadas pelo racionalismo ocidental, como uma névoa que insiste em cair sobre as vidas humanas, faz parte de seu fazer artístico. Seríamos contabilistas sem elas e, em nome de sua extinção, muitas arbitrariedades foram legitimadas historicamente, como a submissão de esferas sensíveis da existência: o corpo, a intimidade, a casa, as emoções, a natureza, o devaneio.

O outro lado potencializador dos mitos, como destaca Telles, a partir de Nietzsche e Deleuze, é que Ariadne é a Senhora do Labirinto – esse não mais tomado como símbolo fálico de potência masculina –, milenarmente adorada em danças circulares e vibrantes, como marcado nas tábuas de barro do palácio de Knossos:

> O fio de Ariadne, os fios da Senhora do Labirinto, então, não são retos ou fixos. São flexíveis, fluidos, vibrantes, e sintonizam os seres em vibração. Pode levar a locais desconhecidos, a territórios inexplorados e, principalmente, por muitas vias, várias jornadas. (...) Por outro lado, observa-se que o fio estabelece relações, Teseu só sai do labirinto porque Ariadne segura uma das pontas do novelo que lhe entrega, o que lhe permite voltar à luz do dia depois do encontro com a luz primordial noturna. Teseu deixa Ariadne, mas ela, desde sempre, é parceira de

[307] BATAILLE, Georges. "Poeira". In: *Obras Completas*, vol 1, p. 197 Apud Catálogo *Ana Miguel.* Brasília, s/d.

> Dionísio, pois ambos representam zoe, a força de vida, compulsão e inibição interligadas, vida animal e pré-humana, e a humana.[308]

A produção de Ana Miguel torna sensível a multiplicidade de sentidos sobre o humano, produzindo encontros afetivos e éticos com teias de liberação e pulsação do corpo, da memória e do desejo, criando outros modos de aproximação com a potência criativa feminina. Convite a adentrar o labirinto e percorrê-lo.

Ana Miguel com uma de suas criações

[308] TELLES, Op. cit., 2008b, p. 118.

cristina salgado

Desnudamentos e torções do feminino

te livrando:

castillo de alusiones
forest of mirrors

anjo
que extermina
a dor

Ana Cristina César

As sensações transmitidas pelas imagens fragmentadas do corpo feminino, muitas vezes, apontam territórios críticos no campo da arte. Para algumas artistas mulheres, trabalhar sobre o corpo, como se observou até aqui, potencializa uma desestruturação das identidades, ao mesmo tempo em que dá suporte a uma reinvenção de si em níveis bastante complexos. Além de uma desconstrução do corpo como crítica ao racionalismo – tal como levada a cabo por diversos artistas surrealistas – esse movimento remete, também, ao esfacelamento das categorias de gênero. Se as mulheres foram definidas historicamente em torno de seus corpos, como incapazes de racionalidade, esse retorno ao seu próprio corpo não indica, como se poderia pensar, uma despolitização dos discursos artísticos, mas uma nova compreensão política dos espaços da intimidade. Cristina Salgado é uma artista de grande força subversiva, revolvendo nossas tradicionais percepções escultóricas e moldando novas perspectivas sobre o feminino por meio de torções, fraturas, rompimentos, dobras e incisões nas imagens do corpo. O dentro e o fora são mesclados, a artista e a modelo fundem-se, elementos invasivos e transbordantes do corpo ganham espaço. Nas próximas páginas, evidenciaremos sua elaboração do corpo como lugar de desorientação flutuante das subjetividades femininas.

Imagem 99 – Alice Neel, *Margaret Evans Pregnant,* 1978.

A nudez, a exposição do corpo em sua vulnerabilidade e realidade crua são traços de força crítica para muitas artistas contemporâneas, como se destaca nas americanas Alice Neel (1900-1984) ou, mais recentemente, Kiki Smith (1954-) e o grupo Guerrilla Girls (1985-) (Imagens 99 a 101). O que está em jogo, muitas vezes, é o incômodo provocado pelas excessivas imagens da nudez feminina – seja em âmbito midiático, pornográfico ou até mesmo na história da arte –, que exploram a beleza e o erotismo, ao passo que produzem subjetividades excessivamente dependentes do olhar do outro. Para a pensadora Lynda Nead, algumas dessas imagens contemporâneas podem ser pensadas como uma estratégia de trazer o corpo feminino sob controle, encarregando-se de suas representações corporais: "The common factor in all of these matters is the female body as representation, with woman playing out the roles of both viewed object and

Imagem 100 – Kiki Smith, *Lying with the wolf*, 2001.

viewing subject, forming and judging her image against cultural ideals and exercising a fearsome self-regulation".[309]

Imagem 101 – Guerrilla Girls, Cartaz de protesto, *"Do women have to be naked..."*, Série *Guerrilla Girls talk black: the first five years* (1985-1990).

Salgado investiga esse aspecto da constituição de si, problematizando a nudez enquanto representação. Ela comenta que, em suas pinturas de pequeno formato, há ainda mais fortemente esse diálogo com as subjetividades femininas: "mulheres nuas ou vestidas, ou parcialmente vestidas; simplesmente expostas ao olhar, com constrangimento ou apenas perplexas na condição de exposição, simultaneamente compulsória e compulsiva" (Imagens 102 e 103).[310]

Ainda sobre a temática da nudez, Salgado produz esculturas de corpos impossíveis em que elementos como sapatos, unhas e mamilos formam um composto de forte estranhamento, como nas obras de 1999, da série *Nuas* (Imagem 104). Esses procedimentos escultóricos em que a cor da pele dá dimensão carnal a essas presenças fantásticas foram também explorados em *Instantâneos* (2002) (Imagens 107 a 112). Nessa outra série, os corpos, contraditoriamente leves e enormes, se compõem de elementos femininos – unhas pintadas que nascem de sapatos e pernas, bocas sensuais, olhos realistas – e subvertem a compreensão de unidade e integridade dos indivíduos.

A artista parece interessar-se mais fortemente pelos fluxos, desejos e conflitos que atravessam os corpos, o que se nota em vários guaches e pastéis feitos ao longo de sua carreira. Nessas pinturas, braços e pernas nascem de ventres contorcidos, ligando-se a bocas monstruosas, mas também engraçadas, como em desenhos animados infantis, que ironizam os pavores sociais e culturais perpetuados acerca da sexualidade e dos encontros humanos (Imagem 105). Aborda, assim, as imagens que perseguimos conflituosamente – que povoam territórios entre os desejos individuais e as construções culturais, entre o espaço de autorrepresentação e as imposições externas.[311]

---

[309] NEAD, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*. London/New York: Routledge, 1992, p. 23.
[310] SALGADO, Cristina. *Escultura como imagem.* Tese (Doutorado em Linguagens Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008, p. 106.
[311] Entrevista com Cristina Salgado. Rio de Janeiro, 26 set. 2009.

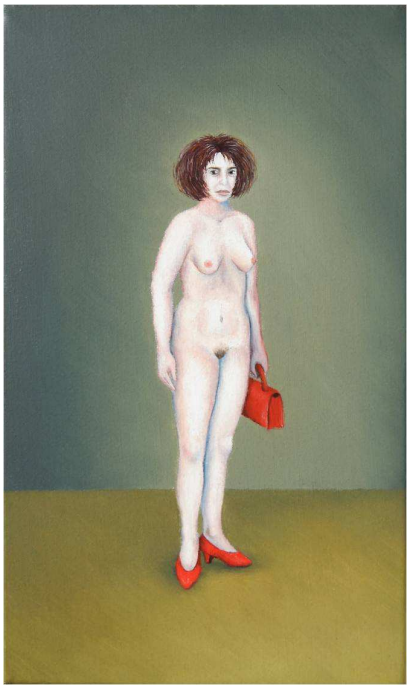


Imagem 102 – Cristina Salgado, *Sem título*, 2002, série *Nuas*. Óleo sobre tela, 22 x 13cm (esquerda acima).
Imagem 103 – Cristina Salgado, *Sem título*, 2002, série *Nuas*. Óleo sobre tela, 30 x 21cm (direita acima).
Imagem 104 – Cristina Salgado, *Sem título*, Série *Nuas*, 1999 – 65 x 25 x 12 cm e 58 x 25 x 20, tapete 150 x 100 cm – Sapatos de couro, madeira, gesso, cola, massa acrílica e tinta PVA – Foto: Marco Teranova (esquerda abaixo)
Imagem 105 – Cristina Salgado, *Sem título* (Mulher circuito), 1996. Pastel seco sobre papel – 70 x 50 cm – Foto Loris Machado (direita abaixo).

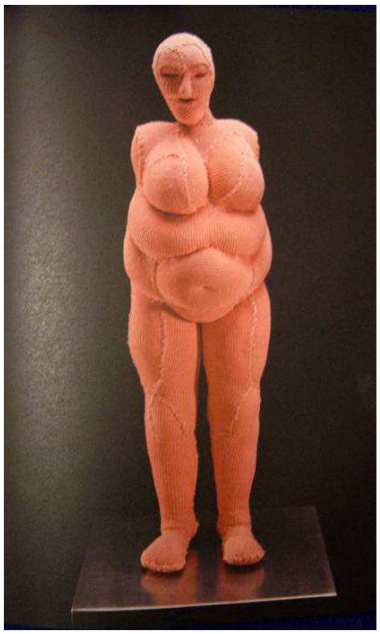


Imagem 106 – Louise Bourgeois, *Obese*, 2002.

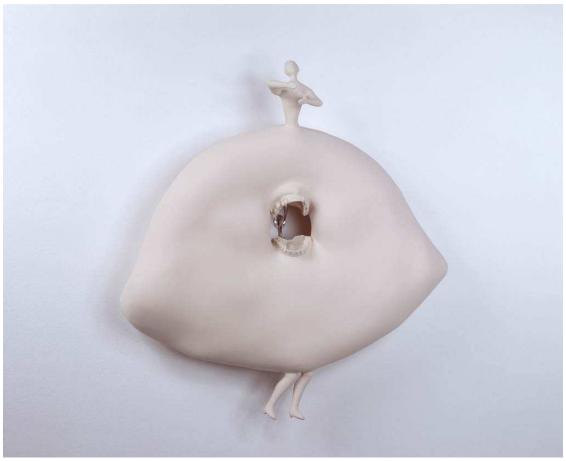
Fluxos desejantes percorrem seus corpos em delírio. A *Mulher boca* (2002) imprime sua voracidade no contato com o mundo (Imagem 107). Uma boca cujos dentes são, a uma só vez, os órgãos sexuais femininos, como uma vagina dentada – narrativa de pavor contra sua própria sexualidade – que nos deixa entrever os discursos de violência com os quais a artista debate. São imagens estranhas e corpos autômatos, criados no encontro com o informe – aquilo que não se fixa a uma forma –, numa perspectiva próxima ao interesse surrealista, como destaca Salgado:

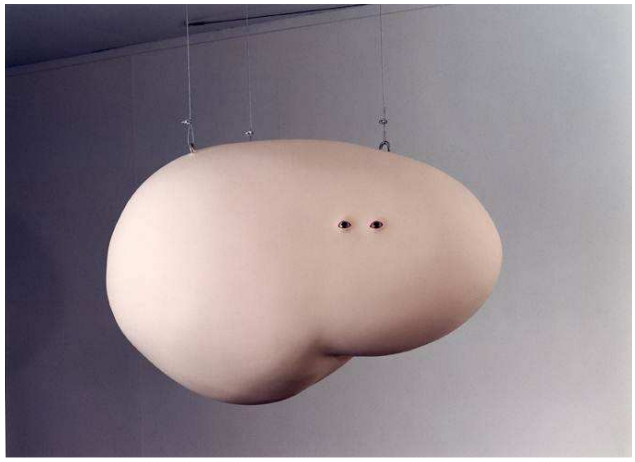
> (...) na dimensão política da produção surrealista, os autômatos, ou as máquinas que potencialmente deslizam para o demoníaco ou para o descontrole, atuariam como uma oposição entre a racionalização capitalista do mundo exterior frente à irracionalização capitalista do mundo subjetivo.[312]

Esse profundo desconforto com a experiência do capitalismo é descrito pela artista em sua própria produção. Ao interessar-se por obras como as de Louise Bourgeois, como *Obese* (2002), indica o fascínio presente na *coincidência entre psiquismo e anatomia* (Imagem 106). Essas analogias entre os traumas e os símbolos, como observados por Freud, ganham outra luz. Max Ernest, um dos expoentes do surrealismo, por exemplo, utilizou essas ligações entre arte e sintoma para aproximar-se dos processos das doenças psicóticas e suas expressões sensíveis. A profundidade do psiquismo é aí assinalada pela artista:

> Em um trabalho meu, da série *Instantâneos* (2002), procurei deliberadamente a estranheza como uma espécie de desarmonia ao encravar dois olhos muito realistas – próteses oculares – em uma massa corporal indiferenciada e grande – como uma batata gigante. Há um dedo que brota do outro lado, tão perdido ou mais que os olhos, e há também aquilo que deveria ser o bico de um seio, mas acabou por se configurar mais como uma "brotoeja".[313]

[312] SALGADO, Op. cit., 2008, p. 121.
[313] Idem, Ibidem, p. 140.





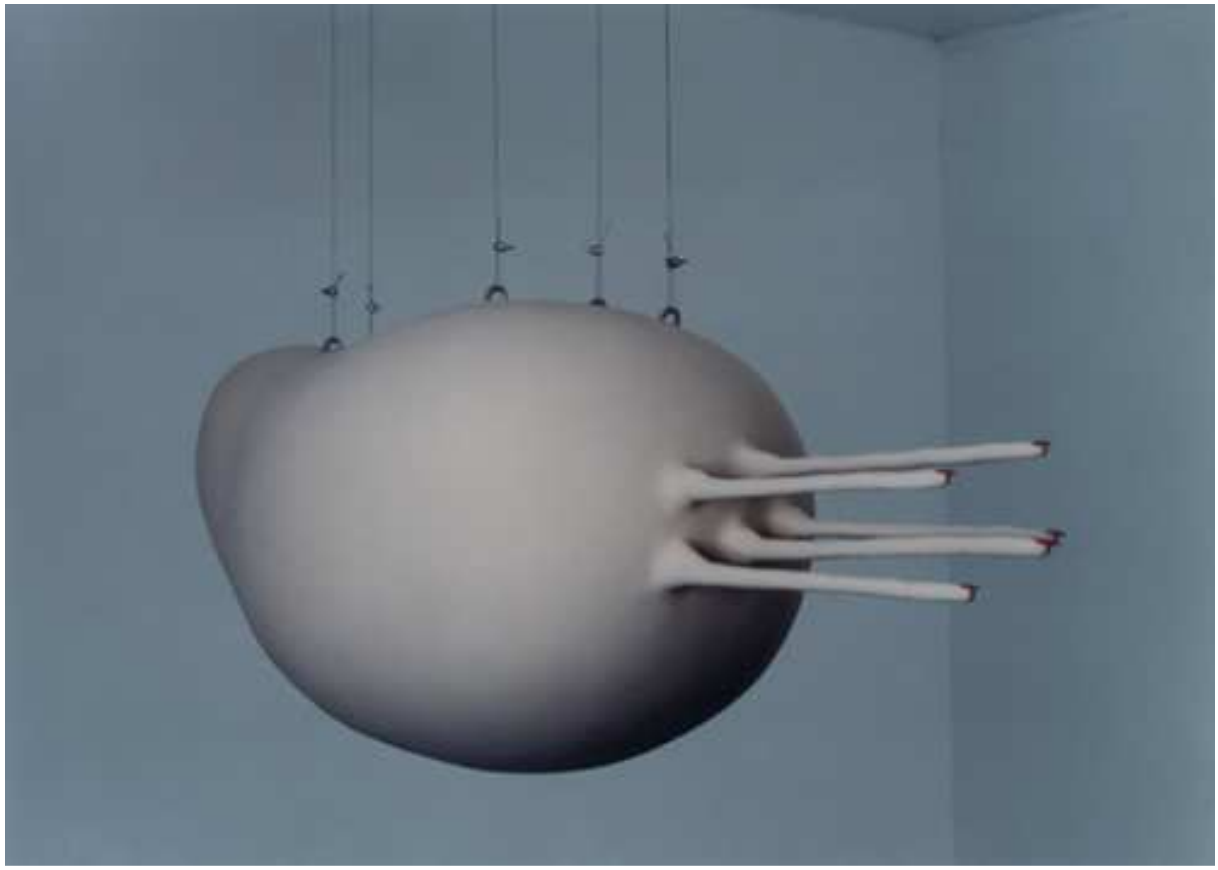


Imagem 107 – Cristina Salgado, *Mulher boca*, 2002, série *Instantâneos*.
65 x 65 x 14 cm – Gesso, massa acrílica, cola pva, tinta pva, plástico – Foto Vicente de Mello (esquerda acima).
Imagem 108 – Cristina Salgado, *Sem título* (Outra visão do trabalho anterior), 2002, série *Instantâneos*.
90 x 110 x 80 cm (?) – espuma de poliuretano, isopor, massa acrílica, cola PVA, tinta PVA, aço inox, cabo de aço, próteses oculares, unha postiça, esmalte – Foto Vicente de Mello (direita acima).
Imagem 109 – Cristina Salgado, *Sem título* (Outra visão do trabalho anterior), 2002, série *Instantâneos*.
85 x 155 x 75 cm – Espuma de poliuretano, isopor, massa acrílica, cola PVA, tinta PVA, aço inox, cabos de aço, unhas postiças, esmalte – Foto Vicente de Mello (abaixo)

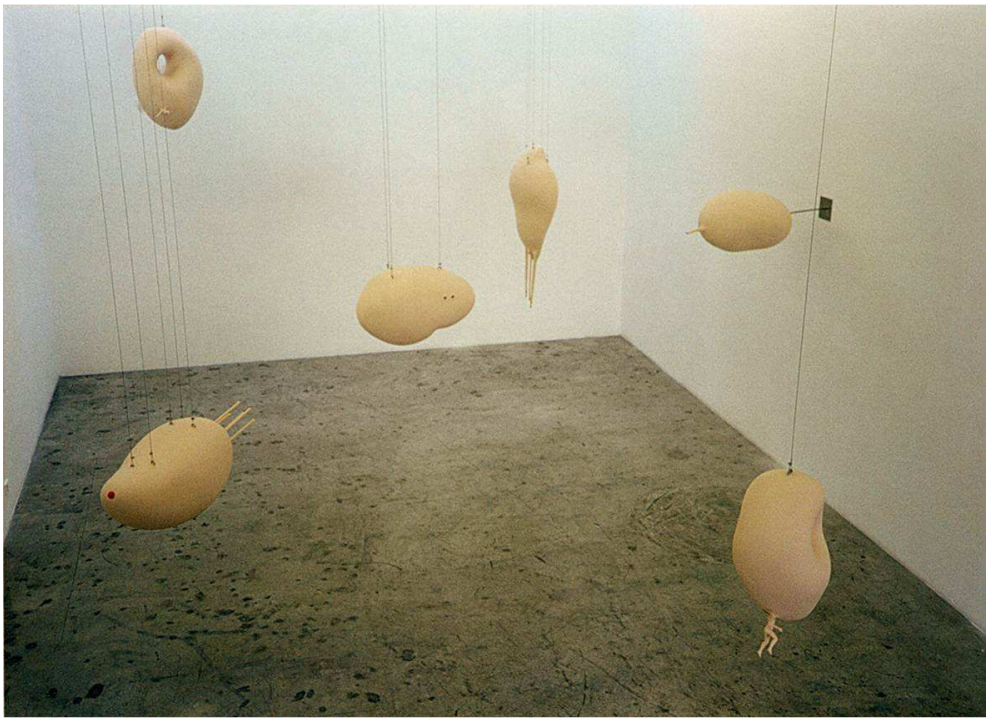


Imagem 110 – Cristina Salgado, *Sem título*, 2002, série *Instantâneos*.
Ferro, sapatos femininos, massa acrílica, gesso, unhas postiças, cola pva, tinta pva –
Foto Vicente de Mello (esquerda acima)
Imagem 111 – Cristina Salgado, *Moça*, 2002, série *Instantâneos* (direita acima).
Imagem 112 – Cristina Salgado, Vista da exposição, 2002, série *Instantâneos* (abaixo).

Nessa série os corpos imprimem sensações ambíguas de leveza e inchaço, de atividade e suspensão. São feitos de materiais intrigantes, que estimulam uma aproximação curiosa e, ao mesmo tempo, aterrorizante. É interessante observar como a artista problematiza sua própria ligação com as imagens, pois o que está em pauta é a perspectiva de que há sempre um espaço em que a subjetividade e a objetividade negociam a relação com a imagem, ou seja, que ao ser comunicadas, as imagens "devem passar pela linguagem, devem ser elaboradas a partir de uma base na experiência compartilhada de mundo".[314] Na pesquisa de doutorado da artista, intitulada *Escultura como imagem*, de 2008, ela transita por campos disciplinares diversos como a psicanálise, a estética, a filosofia e a história, compondo uma discussão acerca do estatuto da imagem na tradição ocidental. Pesquisa o caráter invisível das imagens mentais, discutindo as tradicionais separações entre imagem e escultura. Problematiza profundamente, assim, os *modos de relação* da cultura contemporânea com as imagens, investigando os procedimentos de legitimação ou ataque às mesmas.[315] Nesse movimento, aborda suas referências próprias, como as marcas de uma infância católica, discutindo a tradição religiosa iconoclasta. Salgado remete a Bataille, que afirmava que do espaço que separa o mundo do trabalho e da vida animal, nasce a arte; da separação entre o profano e o sagrado, entre a lei e o desejo de transgressão:

> Para Bataille, o mundo profano alcançou predominância na sociedade atual como resultado de profundas mudanças históricas, que envolvem uma visão de dominação da natureza, diferentemente da sensibilidade do sagrado, que se baseia em uma harmonia com ela. (...) Para Bataille, o Cristianismo institucionalizado pela Igreja estaria mais ligado ao profano, traindo nossos sentimentos religiosos mais profundos – as fobias iconoclastas devem ter suas raízes plantadas nessas primitivas relações entre tabu, transgressão e sagrado.[316]

Assim, uma dimensão diferenciada do sagrado surge quando Bataille associa justamente o mundo profano com a razão, em contraste com a transgressão, pois "trata-se da experiência que envolve uma outra sensibilidade, relacionada ao sagrado, ao extático, à festa e, finalmente, ao sacrifício".[317] O estranhamento e o impensado são propostas constituintes de sua poética visual, que se filia ao belo sentido da *iconofilia* – o amor pelas imagens: "de uma relação subjetiva que deseja a imagem como companheira de vida e que,

---

[314] Idem, Ibidem, p. 35.

[315] Idem, Ibidem, p. 11. Salgado compreende que seu processo de criação compartilha modos de relação idólatra, fetichista e iconófila, esse último, defensor das imagens como capazes de proporcionar experiências valiosas aos espectadores. Nos campos filosófico e artístico, as discussões sobre o estatuto da imagem mantêm-se em pauta através dos séculos. A tradicional disputa entre as artes, o paragone renascentista, que tende a validar a escrita sobre a imagem, é um desses aspectos apontados pela artista. Como iconófila, "amiga das imagens", a artista investe em explicitar uma espécie de genealogia das posições partidárias na relação com a imagem, questionando na atualidade posicionamentos contrários às mesmas, que simplesmente desprezam a função autêntica que possam ter para seus usuários. Trata-se, em muito, de contrastar uma visão de ultra-esquerda, de inspiração marxista, que toma a arte e a mídia como cooptadas pelo capitalismo de modo irreversível, adentrando, muitas vezes, setores da arte moderna.

[316] Idem, Ibidem, p. 78.

[317] Idem, Ibidem, p. 80.

fundamentalmente, acredita na visualidade como capaz de deter camadas invisíveis".[318] Sua produção é permeada pelas problemáticas da escultura, sobretudo pelas questões da imagem como espectro imaterial, invisível e capaz de encarnar em diferentes suportes.[319] Abordando a relação com os objetos e seus usos, a artista enfoca-se também na teoria psicanalítica e no pensamento surrealista, ambos interlocutores em sua produção. Em relação às abordagens psicanalíticas, como em Lacan e Freud, estudando como se formam as imagens mentais na relação com os objetos, Salgado destaca:

> (...) da presença do desejo, da subjetividade, de uma irracionalidade ligada à obsessão; de uma espécie de presença contínua em todos os meus trabalhos, como um fio que se conduz por uma cadeia de derivações; um espectro, independente da materialidade de que me utilizo em diferentes momentos, ao qual, naquele título ainda obscuro, eu chamei desavisadamente de Imagem.[320]

Esse desejo de ruptura com o instituído também é ligado ao pensamento de Lacan em relação à sublimação por meio de objetos. Como Cristina Salgado é uma produtora de objetos tridimensionais, muitas de suas reflexões abordam quais as pulsões e as relações que traçamos com os mesmos, passando, então, por noções como a lacaniana, as reflexões de Winnicott, Melaine Klein e Bourgeois. Objetos carregam uma linguagem compartilhada, revestidos de simbolismos, como nas práticas religiosas. Essas primitivas relações com os objetos, sejam com ídolos ou ícones, interessam especialmente à artista. Para Mondzain, diferentemente do ídolo, que tem a intenção de substituir e de representar o divino, o ícone

> (...) nos contempla, se torna, por sua vez, o olhar de Deus sobre a carne do contemplador, que se encontra aprisionado no circuito das relações que informam e transformam. A carne transfigurada pelo ícone transfigura o olhar colocado sobre ela. O ícone age; é um operador eficaz, não um objeto de uma fascinação passiva.[321]

A arte, nesse prisma, seria como o ícone – um "objeto especial" – que devolveria o nosso olhar de modo diferenciado, não funcionando mais como simples representação. "As imagens são aquilo que as fazemos ser", afirma a artista, sendo definidas em relação com aquele que dela participa. Um iconófilo é aquele que mantém o entusiasmo pelo imaginário, por isso mesmo a arte está permeada dessas relações. Há na arte moderna e contemporânea iconoclasmos também interessantes, como os dadaístas, os expressionistas abstratos, os artistas

---

[318] Idem, Ibidem, p. 13

[319] Em sua tese de doutorado, circulando por correntes várias de pensamento, com destaque para os autores W. J. T. Mitchell e Marie-José Mondzain, Cristina Salgado interessa-se pelo iconoclasmo bizantino, no século IX, período histórico que corresponde à legitimação e conceituação da imagem na cultura ocidental cristã "de modo a imunizá-la das acusações iconoclastas de promover práticas idólatras". As tendências iconófila e iconoclasta são estudadas pela artista, que observa como essas condições aparentemente opostas são também interdependentes e envolvem modos de relação com as imagens que possuem a idolatria como ponto de inflexão. Idem, Ibidem 48.

[320] Idem, Ibidem.

[321] MONDZAIN, Marie-José. *Image, icône, économie*. Paris: Édicions du Seuil, 1996, p. 119. Apud SALGADO, Op. cit., 2008, p. 84.

pop, sobretudo Duchamp. Cristina Salgado ainda observa nos *ready-mades* o duplo caminho do iconoclasmo contra as imagens do capitalismo atual e a iconofilia que imprime sentidos particulares às obras.

Na medida em que avançou em sua trajetória, o caráter indecifrável dos materiais utilizados em suas obras torna-se mais pertinente às suas reflexões. Em *Instantâneos*, por exemplo, "a função significante de sua matéria é mais difícil de ser defendida: isopor, fita crepe, arame, massa acrílica, madeira, ferro, jornal, papel *maché*, cola PVA (...). A estrutura, definitivamente, não coincide com a forma".[322] Esses mistérios presentes em seus objetos tridimensionais criam mais fortemente a relação de estranhamento e de espectro imaterial. Em *Instantâneos*, o processo de produção escapa à racionalidade, embora responda a um vocabulário muito claro, "(...) a organicidade, a cor rósea, a qualidade 'parede/pele' da superfície, alguns elementos enfaticamente humanos e referentes ao gênero feminino, mais especificamente de uma certa geração (a da minha mãe), os anos 1950, com suas longas unhas vermelhas, *scarpins* e vestido rodado".[323]

Imagem 113 – Dorothea Tanning, *Hôtel du Pavot, Chambre 202*, 1970-73. Fabric, wool, synthetic fur, cardboard, and Ping-Pong balls.

Esses elementos, repetidos de modos diversos ao longo da produção da artista, abrem um campo de problematização acerca das construções subjetivas, sobretudo femininas, por meio de corpos de desejo que, veremos a seguir, podem ser relacionados aos trabalhos de algumas artistas surrealistas. Dorothea Tanning (1910-2012) em *Hôtel du Pavot, Chambre 202,* por exemplo, aludiu a uma canção infantil sobre a história de uma mulher, esposa de um gângster de Chicago, que se envenena num quarto de hotel (Imagem 113). Essas esculturas de corpos feitas em tecido contêm torções e inchaços bastante perturbadores, ao mesmo tempo em que se fundem com as paredes e objetos de decoração – recurso usado por outras surrealistas enquanto crítica à domesticidade, como Leonora Carrington (1917-2011) e Remedios Varo (1908-1963).[324] Essas referências a uma dimensão invisível do cotidiano são formuladas também por Cristina Salgado, em menção às relações simbólicas e somáticas que criamos com as imagens e objetos, como apontado pelo pensamento psicanalítico. Conecta, nesse sentido, delírio e objetividade e as sensações presentes conjugam-se com as memórias vividas, em uma zona plena de possibilidades para compreensão desses delicados e oscilantes fios.

■

Corpo de desejo

A série *Meninas* (1993) apresenta esculturas em ferro fundido, com feições e tamanho de bonecas infantis (Imagens 114 a 116). Essas figuras foram fatiadas na horizontal e cada uma das partes girou sobre um eixo. O estranhamento é imediato, pois os sentidos dos corpos são suspensos, incorporando uma violência obtusa na percepção da feminilidade. O peso do material, pressionando o eixo de ferro sobre esse corpo, desconstrói sua ternura e flexibilidade originais. Em

[322] Idem, Ibidem, p. 152.

[323] Idem, Ibidem, p. 153.

[324] Cf. TVARDOVSKAS, Luana S. "Autobiografia nas artes visuais: Feminismos e reconfigurações da intimidade". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.17, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys17/arte/luana.htm >. Acesso em 10 dez. 2012.

algumas dessas imagens, há a junção de um bloco de mármore ou uma viga de ferro que atravessa a cabeça de uma figura, fraturando-a. Essas meninas, assim, fatiadas horizontalmente por meio de procedimentos industriais complexos – pesquisados por Salgado durante um longo período de trabalho em uma fábrica de fundição, entre 1991 e 1996 – dão conta de uma sensação ambígua de, ao mesmo tempo, enlouquecimento e imobilidade. Sua pesquisa, nessa ocasião, exigiu tanto o aprendizado de técnicas industriais quanto uma adequação ao ambiente e ao cotidiano dos funcionários. A cabeça gira, o tronco se contorce, os pés perdem a direção. Não há aí qualquer integridade em nossa percepção familiar do corpo e sua unicidade é gravemente fatiada. Concomitantemente, a imobilidade deriva do ferro fundido e lentamente oxidante, mas também dos eixos verticais, dos parafusos e sua força material contra as fatias. Há uma agressividade latente, transmitida pela grande energia necessária para cortar esses corpos então maciços e imóveis. O estranhamento pode derivar, ainda, do fato de que as bonecas de plástico são macias e as meninas culturalmente manipuláveis pelo universo dos contos de fada.

Imagem 114 – Cristina Salgado, *Sem título (dividida)*, série *Meninas,* 1993. Ferro fundido 22 x 9 x 9cm.

Imagem 115 – Cristina Salgado, *Sem título (com barra)*, série *Meninas,* 1993. Ferro fundido 20 x 22 x 9cm (esquerda).
Imagem 116 – Cristina Salgado, *Sem título (com pedra)*, série *Meninas,* 1993. Ferro fundido, mármore 20 x 15 x 13cm (direita).

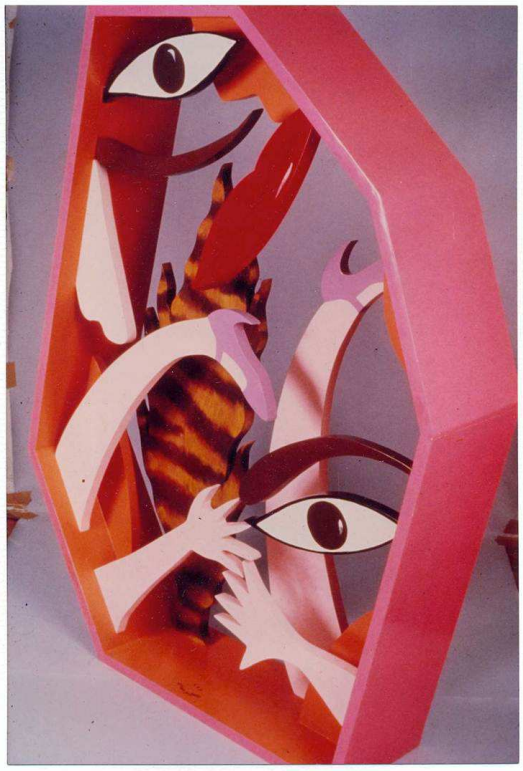


Imagem 117 – Cristina Salgado, *Cabeludo*, 2008. Guache sobre papel, 100 x 70cm (esquerda).
Imagem 118 – Cristina Salgado, *Introvertida,* 1985. 165 x 110 x 30cm, madeira pintada. Foto: Hermano Cherques (direita)

Imagem 119 – Salvador Dalí, *Fenômeno do êxtase*, 1933.

Imagem 120 – Alberto Giacometti, *Mulher com a garganta cortada*, 1932.

Imagem 121 – Hans Bellmer, *Machine-Gunneress in State of Grace*, 1937.

O fatiamento sobre um eixo é também tema de outra série, intitulada *Multidões* (1993), em que Salgado produz imagens recortadas industrialmente em placas densas de papelão, em formato de mãos, mechas de cabelo e outros fragmentos corpóreos (Imagens 122 a 124). Esses elementos são parte do escopo de imagens com o qual a artista constantemente se depara, como se observa em suas primeiras esculturas em madeira ou em investigações mais recentes (Imagens 117 e 118).

Na série *Multidões* esses recortes giram, desdobram-se como leques, multiplicando-se, repetindo-se, cobrindo espaços vazios, pois são apresentados conjuntamente os negativos. Esse corpo desdobrável, quase um *frame* repetido em câmera lenta, evidencia uma percepção de Salgado sobre as variações de si. Se observarmos seus fatiamentos enquanto vórtices que giram com força centrífuga, como um ventilador, podemos capturar alguns elementos de velocidade e estagnação psíquica nessas obras. Um devir, como postulado por Deleuze, é a experiência de desnudamento de si mesmo, de uma alteridade absoluta em que alguém se desidentifica e passa a absorver, captar e assimilar o mundo. Uma artista descobre e explora essas multidões que lhe são constituintes, essas singularidades anteriores ao sujeito e, aí também, a identidade mulher é esfacelada.[325] Ela existe como multidão, enquanto devir sempre inacabado, habitando os lugares *entre* os sexos, gêneros, reinos.[326]

Esses corpos dissonantes, múltiplos e estilhaçados dialogam com um imaginário do corpo-máquina, sobretudo pelo caráter industrial do papelão e do ferro, esse último investigado em profundidade também na série *Humanoinumano*, de 1995 (Imagens 125 e 126). O significado dos materiais adquiriu grande relevância para a artista nessa série, que afirma: "o que era mais claro para mim, naquele momento, era a inaugural função significante da natureza do material".[327] Nessas séries, a artista trabalhou fazendo moldes a partir de ex-votos de cera – cabeças, mãos, pernas, seios – que expostos nas paredes das lojas, a princípio, não lhe significaram mais do que modelos de corpos, embora "cada ida a esse lugar (...) se tornou em si mesma uma experiência estranha e inesquecível".[328] Os ex-votos, elementos da cultura popular e religiosa brasileira, tornavam-se, por seu caráter fragmentado do corpo, presenças estranhas e desconstrutivas. Mesclados às barras de ferro e às esculturas de cabeças de bonecas, provocam imagens disruptivas, rompendo limites do humano.

Sobre esse processo, ela afirma: "penso que minhas esculturas de ferro foram, naquele momento, algo relacionadas à idolatria e àquilo que nela se relaciona com a prática iconoclasta, sob a forma das operações mecânicas a que as submetia – cortes e perfurações – e, sobretudo, uma conexão entre impulso destrutivo e as anatomias alteradas".[329] Na imagem abaixo (*Sem título – cabeça-perna*), pertencente à série *Humanoinumano,* a curadora Sheila Geraldo observa a

[325] NABAIS, Catarina Pombo. "Homem/animal - arte como anti-humanismo". In: KOHAN, Walter Omar; XAVIER, Ingrid Müller (Orgs.). *ABeCedário de criação filosófica.* Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2009, p. 133-8.
[326] DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 11.
[327] SALGADO, Op. cit., 2008, p. 144.
[328] Idem, Ibidem.
[329] Idem, Ibidem, p. 146.

proximidade com a estética surrealista, evidenciando sua cercania com o conceito do informe:

> Esses objetos escultóricos, seres que, como os nomeou Cristina, são humanos e não o são, parecem pertencer, então, ao mesmo campo do informe descrito por Bataille. Especial atenção desperta aquele cuja cabeça cai ao nível dos pés. Essa é uma mulher-máquina que se aproxima, indiscutivelmente, do que Dalí havia encontrado em fotografias de mulheres, muitas fotografadas como histéricas em la Salpêtrière. É assim, decaídas, que o controverso pintor as apresenta em *Fenômeno do êxtase*, de 1933, e Giacometti em *Mulher com a garganta cortada*, de 1932. Também assim se apresenta *Machine-Gunneress in State of Grace*, de Hans Bellmer, de 1937, o que se pode perceber ainda em sua série de fotografias de bonecas-mulheres.[330]

O movimento surrealista moderno, perante o estilhaçamento social derivado da violência da I Guerra Mundial (1914-1918), viu no vocabulário da fragmentação e da decomposição um meio de evidenciar "um passado em ruínas e a instantaneidade do presente", como aborda Eliane Robert Moraes.[331] Se o corpo poderia ser compreendido como a unidade que representa o humano, foi sobre ele que a destruição da forma agiu mais acidamente. Os artistas modernos, assim, deslocaram a figura humana do centro da representação – posição reiterada desde o Renascimento – apresentando o corpo enquanto desejo, libertando a anatomia dos cânones normalizados: "o gesto surrealista operava, pois, no sentido de desumanizar a anatomia (...). Colocar em cena o corpo capturado no momento do prazer, submetido ao desregramento dos sentidos, à desordem que caracteriza o erotismo".[332] Esse movimento consistia num exercício de liberdade que se inspirava nas imagens do prazer e da dor e, em suma, do êxtase. Essa ideia de extravagância buscada por artistas como Picasso, Dalí, Breton, Artaud e Bellmer, por exemplo, estava associada à própria criação artística como um estado de ampliação da consciência (Imagens 119 a 121).

Algumas das imagens que representavam, deste modo, o êxtase, foram retiradas do âmbito médico, como no caso da histeria feminina: "o corpo erotizado e convulsivo das histéricas era um significante mobilizado por suas fantasias, dando a conhecer, assim como nos objetos e desenhos de Bellmer, o inconsciente físico".[333] Essas mulheres encarnavam a subversão poética desejada por esse grupo, contorcidas, em fúria, terror ou graça, como exploradas por Bellmer, Dalí e Giacometti.

Vale lembrar que a medicalização do corpo das mulheres, tal como criticado pelas feministas contemporâneas, pretendia um controle e disciplinamento, associando-as às doenças ligadas a seu sexo, como a histeria, o chamado "furor uterino", que as cristalizava na natureza. Navarro-Swain mostra que esses discursos médicos, entre os séculos XIX e XX, identificavam as

---

[330] GERALDO, Sheila Cabo, "Nua em dobras". In: Catálogo *Cristina Salgado: grande nua na poltrona vermelha*. Rio de Janeiro: Instituto de Artes/UERJ, 2009, p. 22-23.

[331] MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível – A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 59.

[332] Idem, Ibidem, p. 69.

[333] Idem, Ibidem, p. 73.

transformações no corpo feminino, como a menopausa, como crise ou doença: "É uma nova forma de apropriação dos corpos das mulheres, uma nova medicalização, que lhes designam um lugar fora do normal, aquele marcado do selo da "verdadeira mulher": não basta ser jovem, bela e sedutora, é preciso ser fértil, esta é sua essência, sua razão de ser no mundo".[334]

Esse aspecto do movimento surrealista, no entanto, antes de evidenciar que tal associação era violenta para as mulheres, incorporava a linguagem freudiana, incitando uma valorização dos espaços irracionais como expressões de liberação. Esse vocabulário da histeria é usado contemporaneamente num sentido propositivo até mesmo por Deleuze, que não elabora a dimensão da crítica feminista mas, por outro lado, separa a histeria da visão psicanalítica, ressignificando-a como potência da arte:

> Queremos dizer, com efeito, que há uma relação especial entre a pintura e a histeria. É muito simples. A pintura propõe-se a extrair diretamente as presenças sob a representação, além da representação. O sistema das cores é um sistema de ação direta sobre o sistema nervoso. Não é uma histeria do pintor, é uma histeria da pintura. Com a pintura, a histeria se torna arte. Ou melhor, com o pintor, a histeria se torna pintura. O que o histérico é incapaz de fazer, um pouco de arte, a pintura faz. Por isso é preciso dizer a respeito do pintor que ele *não é* histérico, no sentido de uma negação, na teologia negativa. A abjeção torna-se esplendor, o horror da vida torna-se vida muito pura e muito intensa. "A vida é assustadora", dizia Cézanne, mas nesse grito já se erguiam todas as alegrias da linha e da cor. É o pessimismo cerebral que a pintura transmuda em otimismo nervoso. A pintura é histeria, ou converte a histeria, porque faz ver a presença, diretamente. Ela se apodera do olho pelas cores e pelas linhas. Mas *ela não trata o olho como um órgão fixo*. Libertando da representação as linhas e as cores, ela liberta ao mesmo tempo o olho do seu pertencimento ao organismo, ela o liberta de seu caráter de órgão fixo e qualificado: o olho se torna virtualmente o órgão indeterminado polivalente que vê o corpo sem órgãos, ou seja, a Figura como pura presença.[335]

Ao pensar sobre sua constituição como sujeito, Salgado observa que também existe um conflito nessa aproximação, sobretudo pela relação desconfortável entre o surrealismo e a experiência feminina. Ironicamente, a artista afirma que o Surrealismo "talvez não tenha sido um bom negócio para suas musas", principalmente por seu teor misógino sobre o corpo das mulheres. Chadwick, ao pesquisar a história das artistas surrealistas, mostra esse aspecto controverso, pois ao mesmo tempo em que buscavam suas poéticas próprias e radicalidade de criação, estavam imersas em um lugar imaginário marcado pelo gênero, com o qual era preciso debater:

---

[334] NAVARRO-SWAIN, Tania. "Velha? eu? autorretrato de uma feminista". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.4, ago./dez. 2003. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys4/textos/anahi1.htm>. Acesso em 12 nov. 2012.

[335] DELEUZE, Gilles. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p. 58.

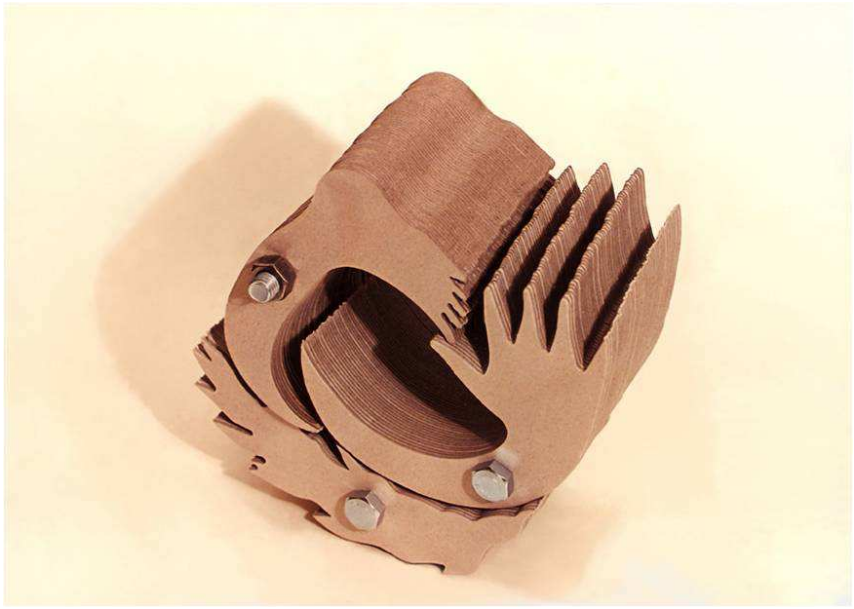
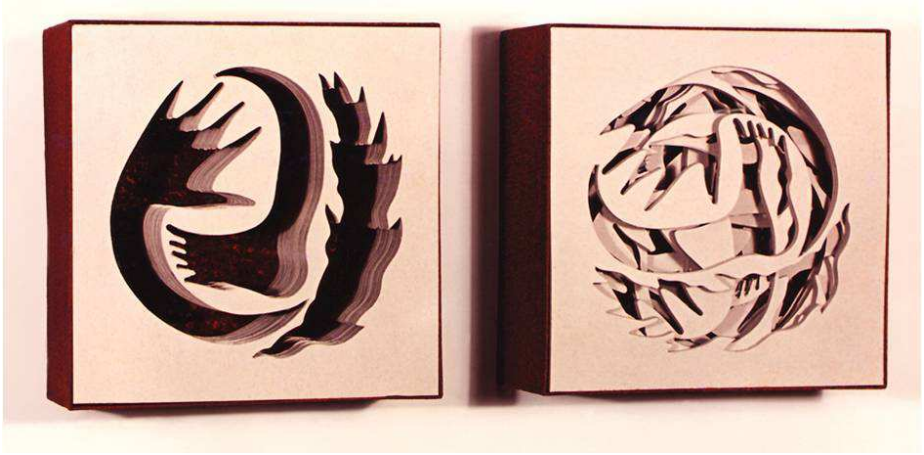


Imagem 122 – Cristina Salgado, *Miolo*, série *Multidões*, 1993.
Papelão, parafusos 18 x 18 x 15cm.



Imagens 123 e 124 – Cristina Salgado, *Dois tipos de pensamento*, série *Multidões*, 1993.
Ferro, papelão 42 x 24 x 11cm.

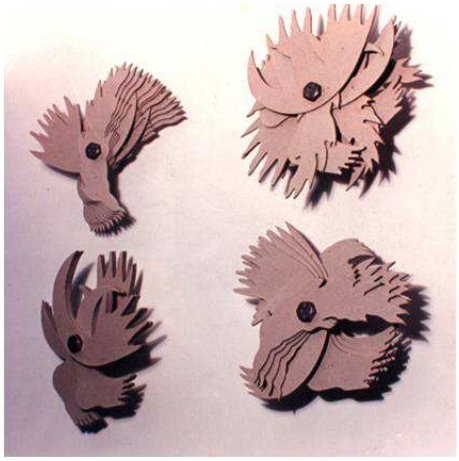


Imagem 125 – Cristina Salgado, *Sem título*, 1995, série Humanoinumano. Ferro fundido

Imagem 126 – Cristina Salgado, *Sem título (pernas-cabeça)*, Série *Humanoinumano*, 1995. Ferro fundido, aço inox, veludo 95 x 75 x 27cm.

> A vision of woman as muse, the image of man's inspiration and his salvation, is inseparable from the pain and anger that gave birth to Surrealism. As the stimulus for the convulsive, sensuous disorientation that was to resolve polarized states of experience and awareness into a new, revolutionary surreality, she existed in many guises: as virgin, child, celestial creature, on the one hand; as sorceress, erotic object, and *femme fatale*, on the other. In each these roles she exists to complement and complete the male creative cycle. But it was as autonomous individuals that the young women who inspired so much Surrealist painting and poetry would struggle to define their own creative identities in a Surrealist context.[336]

Imagem 127 – Maria Martins, *Le Chemin, l'ombre, trop longs, trop étroits* [O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais], 1946-47.

Existiram, deste modo, várias mulheres no movimento, como Dora Maar (1907-1997), Claude Cahun (1894-1954), Tanning, Carrington e Kahlo que contrapuseram suas produções a esses estereótipos (Imagem 128). A fotomontagem *Circa* (1934), de Maar – uma mão de mulher que nasce, como molusco, de um abrigo transitório e surreal – alia-se, por essas potências transgressivas, à obra de Salgado, *Carimbos modelo 1* (2004), em que uma modelo imóvel desdobra-se em um vórtice enlouquecido, tornando-se uma mão ativa, um corpo multidão (Imagens 129 e 130). No Brasil, Maria Martins também abordou uma perspectiva surrelista do corpo que investigava uma liberação da subjetividade feminina, como em *Le Chemin, l'ombre, trop longs, trop étroits* (1946-47) (Imagem 127). Salgado dá destaque a Bourgeois, que é especialmente crítica do poder patriarcal, indicando outras relações com o corpo, recorrendo à psicanálise e ao feminismo. A artista comenta sobre sua aproximação com o pensamento feminista:

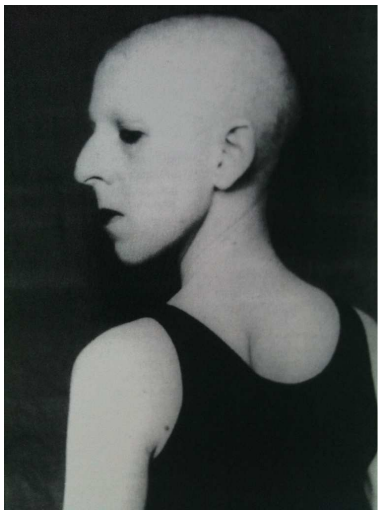


Imagem 128 – Claude Cahun, *Autorretrato*, Revista Bifur, No. 5, 1930.

> Vejo na questão do gênero um campo por meio do qual meu trabalho estabelece conexões mais evidentes com uma esfera mais pública – considerando o conceito fundamental do feminismo de que o pessoal é político. A figura feminina é uma das formas de manifestação daquilo que identifico como "unidade subjacente", protótipo, imagem que encarna nas minhas produções visuais, e de modo quase exclusivo. Digamos que a maior parte dos meus trabalhos – quase todos – se manifesta como figura feminina, o corpo feminino, o humor feminino. (...) Se o trauma da implantação no mundo é minha obsessão, a identidade feminina e os modos de sua interpelação pelo mundo exterior são elementos importantes, imersos nessa obsessão.[337]

Imagem 129 – Dora Maar, *Circa*, 1934.

[336] CHADWICK, Whitney. *Women artists and the Surrealist movement*. New York: Thames and Hudson, 1985, p. 13.
[337] SALGADO, Op. cit., 2008, p. 107.

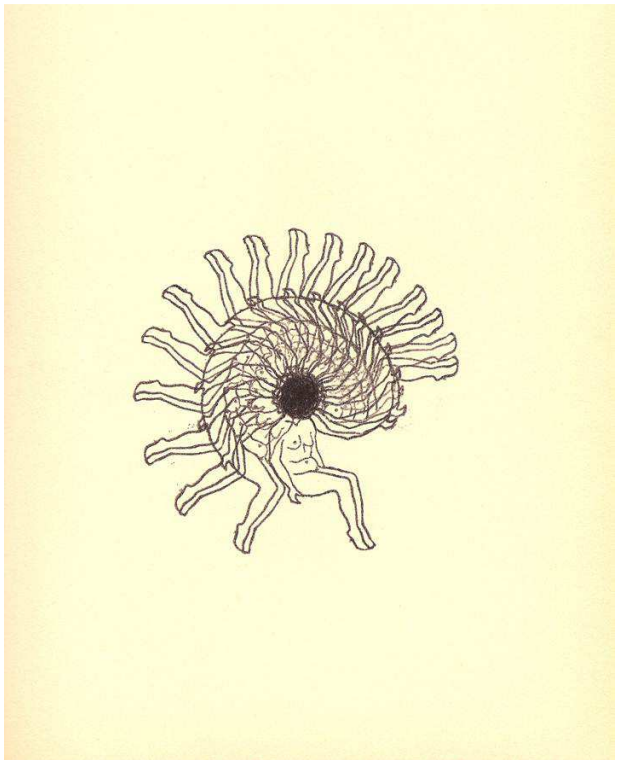


Imagem 130 – Cristina Salgado, *Carimbos modelo 1*, 2004. Série *Carimbos* modelo.
Carimbo sobre papel, 21 x15 cm.

Imagem 131 – Cristina Salgado, *Ueueu*, 2009, 37 x 28cm, Fotografia digital

Imagem 132 – Cristina Salgado, *Ueueu 2* (Euiemanjá), 2009, 22 x 22cm, Fotografa digital

Imagem 133 – Cristina Salgado, *Ueueu 3* (Caligo eus), 22 x 30cm, Fotografia digital

Imagem 134 – Cristina Salgado, *Ueueu 1* (Mãe Coruja), 2010. 33 x 45cm, Fotografia digital

Imagem 135 – Léonor Fini mascarada, em 1948.

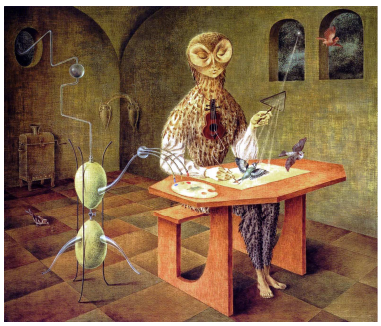


Imagem 136 – Remedios Varo, *A criação das aves*, 1958.

Imagem 137 – Lavinia Fontana, *Retrato de Antonietta Gonzalez*, 1595, óleo sobre tela. Musée du Château, Blois.

Imagem 138 – Louise Bourgeois como fera, (*Bête*), s/d.

Salgado reconhece que na experiência pós-movimento feminista, assim como aborda Teresa de Laurentis, o sujeito feminino vê-se, ao mesmo tempo, dentro e fora das tecnologias de gênero, estando consciente dessa dupla condição.[338] Há uma forte instância de autorrepresentação que negocia, contrapõe e critica as representações instituídas sobre o feminino, gerando um olhar que se sabe comprometido. Essa duplicidade, cara à artista, mantém-se como uma imagem perseguida e elaborada em sua produção visual.

Esse jogo divertido e insólito com a autoimagem foi explorado por Salgado em uma série de fotomontagens em que seu rosto devém animal, vegetal, mineral... (Imagens 131 a 134) Explorando seu retrato e de seu filho desdobrados em aves noturnas, a obra *Ueueu 1 (Mãe coruja)* remete a distúrbios entre a sobreproteção e o amor, assim como aos limites tênues dessa relação para as mulheres no mundo contemporâneo. Como corujas, esses rostos aludem ainda a obras de várias artistas surrealistas do passado, cujo aspecto zoomórfico incitava a um poder mitológico, ligado à natureza e às forças invisíveis, como Léonor Fini (1907-1996) mascarada de ave de rapina, com um apelo sensual (Imagem 135). Telles destaca o belo quadro *A criação das aves*, de Varo, artista surrealista espanhola que se exilou e produziu no México: ela "colocou a mulher no centro do ato de criação, mesmo que suas figuras tenham se tornado cada vez mais andróginas (Imagem 136). Varo escolheu os pássaros, onipresentes na alquimia, representantes dos vapores que emanam dos processos, como familiares e a coruja como Fera".[339] Ao investigar essa relação entre as belas e as feras mais profundamente, a pesquisadora recorda a pintora renascentista Lavinia Fontana (Itália, 1552-1614), que retratou a menina Antonieta Gonsalvus, cuja face era repleta de pelos (Imagem 137). Isso lhe dava a aparência selvagem, por ser portadora de uma doença congênita, rompendo no imaginário da época os limites entre o humano e o animal. O surrealismo, afirma a autora, também irá reverberar a potência dessas imagens marginais:

> O corpo fragmentado ou ausente des-realiza a forma humana, recusa fixá-la de modo estável. Resta o princípio de mutação permanente, de metamorfose constante derivado de Lautréamont que Bachelard estudou, mostrando que na obra daquele poeta uma forma cria outra, de um movimento surge outro, pois é "o excesso do querer-viver que deforma os seres e que determina as metamorfoses" (Bachelard:1995:12). A imaginação como dinamismo criador é a rejeição da tirania da forma fixa que parece se oferecer à percepção. As imagens dinâmicas não só formam, mas, sobretudo, deformam, transformam, ampliam e aprofundam a chamada realidade. É a imaginação, poder maior da natureza humana, que não só inventa coisas, mas, principalmente, inventa caminhos novos (Bachelard: 1960).[340]

Telles sublinha, contemporaneamente, o retrato de Bourgeois como fera (Imagem 138) ou as fotografias de Cindy Sherman (1954-), e ainda podemos pensar nas imagens de Cristina Salgado *Ueueu*, *EuIemanjá* e *Caligo eu* ao lado dessas

[338] LAURETIS, Teresa de. "Tecnologias do gênero". In: HOLLANDA, Op. cit., 1994.
[339] TELLES, Op. cit., 2007, p. 11.
[340] TELLES, Norma. "Anjos da anarquia". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.17, jan./jun. 2010. Disponível em: < http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys17/arte/norma.htm>. Acesso em 01 out. 2012.

potências desestabilizadoras. Nessas obras o rosto em camadas, máscaras e fusões animais rompe o olhar cotidiano sobre si e entrega-nos um espelho marcado por espectros profundos da experiência vivida. A artista compõe, assim, devires impensados de si, entregando sua face estável às forças da natureza: árvores, borboletas, fósseis muito antigos ou mesmo ao mar, aludindo a Iemanjá – rainha das águas, mãe dos filhos peixes, uma orixá africana, cultuada também nas religiões afro-brasileiras. Ao mesmo tempo engraçados e agudos, esses autorretratos distorcidos intuem as invisíveis marcas deixadas pela história – mais além das superfícies –, que abalam aqueles que podem percebê-las: "Com efeito, o artista (...) excede os estados perceptivos e as passagens afetivas do vivido. É um vidente, alguém que se torna. (...) Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça (...).[341]

■

Trabalho escultural sobre si

As artes de viver, no sentido impresso por Foucault, trazem à tona várias *técnicas de si* da Antiguidade, que contemplavam a sabedoria prática da vida, exercitadas amplamente como modo de conduzir a existência. Trata-se, para o pensador, de conferir formas à vida e não de insistentemente buscar uma essência oculta em si mesmo: um confronto à projeção de determinações sociais sobre o indivíduo, ao mesmo tempo em que o potencial de criação de si é priorizado.

Cristina Salgado desenvolveu, em 2006, uma instalação intitulada *Mulheres em dobras*, que consiste em objetos tridimensionais compostos por camadas sobrepostas de tecidos coloridos, tomando a forma de corpos retorcidos (Imagens 139 a 141). Dentre as esculturas moles, nota-se uma *Maria convulsionada*.[342] São panos com densidades e texturas diferentes, com cores que remetem aos tecidos corporais, à pele; dobrados escrupulosamente pela artista, formando imagens de um corpo em transição. A parte interna da escultura consiste em dobras assimétricas de tecido, contornada por duas seções mais lisas externas, onde há faixas comprimidas de tecido. Todo o material mole está preso por parafusos de metal. A escultura mesma está presa na parede, como que escorrendo impelida pela força da gravidade.

Na exposição intitulada *Escultura como imagem* (2008), posterior a *Mulheres em dobras,* a artista arquiteta camadas de carpete sobrepostas que são efemeramente construídas como escultura sem qualquer material de sustentação (Imagem 142). Desmontam-se ao ser retiradas do espaço expositivo, mostrando seu caráter moldável e transitório. Para a crítica de arte Tania Rivera,

> A imagem não deixa de ser aí afirmada, porém ela sofre uma torção fundamental. A escultura se propõe como imagem no espaço, dispensando a presença do suporte que a definiria como imagem. A imagem brota do chão, do inorgânico, do

[341] DELEUZE; GUATTARI, Op. cit., 1997b, p. 222.

[342] São três esculturas chamadas *Mulheres convulsionadas,* sendo que aqui abordo a obra de maior tamanho.

> industrial. Brotaria talvez do nada, assim como um vaso se faz pelo vazio que o esculpe de dentro, no exemplo que Lacan retoma de Heidegger. Escultura como imagem desdenha o plano no qual poderia se afirmar como representação, para apresentar-se em sua força de matéria. Ela não chega a dispensar o plano, a superfície, mas o retorce e dobra sucessivamente, com determinação, até torná-lo diretamente matéria apresentada, volume no espaço.[343]

A artista trabalha amplamente sobre a figura humana, em muito perturbando a anatomia e criando formas próximas a abstrações, dando ênfase aos desejos vorazes e sentidos corporais. O emaranhado de tecido – inúmeras peles, rugas e dobras – nos incita a experimentar a vibração dos corpos, a energia presente e pulsante na imagem, tensionada pelo ritmo regular criado pelas camadas sobrepostas.

Ao mesmo tempo, a escultura *Maria convulsionada* remete a um corpo feminino de uma "Maria" cotidiana e ordinária, o que nos indica que Salgado está desviando-se do campo escultórico de representações ideais, confrontando-nos com um corpo em convulsão, em intensidade pura. Não é uma percepção de um físico belo como poderia ser criada pela virtuosidade do escultor, mas uma ruptura subjetiva dada pela relação imediata entre nosso corpo e a imagem – uma *sensação*, em linguagem deleuziana, capaz de nos fazer estranhar a aparente tranquilidade dos corpos.[344] Uma provocação de tornar-se subjetiva e poeticamente múltiplo: há zonas de escape nesse corpo, tomado precisamente num corte longitudinal cirúrgico – pelo ânus, pela vulva e pela boca. Como afirma Deleuze: "não é mais a estrutura material que se enrola no contorno para envolver a Figura; é a Figura que pretende passar por um ponto de fuga no contorno para se dissipar na estrutura material".[345] São áreas abertas, onde as dobras de fora se abrem e por onde irrompe o corpo convulsionado, não emoldurado, não controlado. Isso nos deixa entrever que não se trata apenas do jogo entre o interior/exterior do corpo, mas de campos intensivos que o habitam. São como *zonas de indiscernibilidade* ou as zonas esfumaçadas salientadas por Deleuze em sua *Lógica da Sensação*, ao analisar a pintura de Francis Bacon. Espaços em que o animal e o humano confundem-se, por onde o corpo todo parece querer escapar: "o corpo só se revela quando deixa de ser sustentado pelos ossos, quando a carne deixa de recobrir os ossos, quando ambos existem um para o outro, mas cada um tem seu lugar, os ossos como estrutura material do corpo, e a carne como material corpóreo da Figura".[346]

Essa "Maria" não conta uma história, nem mesmo representa um corpo; ela está isolada em sua estranheza e isso cria toda uma potência de diferenciação. Para Salgado, a obra também resulta de um questionamento sobre o uso das imagens na cultura cristã, remetendo a uma madre coberta com seu manto. Não lhe interessa reiterar qualquer caráter dogmático, mas investigar o impacto subjetivo de tais figuras, pois, como ela mesma afirma, "a construção das três

---

[343] RIVERA, Tania. "Escultura como imagem de Cristina Salgado", texto crítico disponível no site oficial da artista <http://www.cristinasalgado.com>. Acesso em 12 dez. 2009.
[344] DELEUZE, Op. cit., 2007, p. 43.
[345] Idem, Ibidem, p. 24.
[346] Idem, Ibidem, p. 30.

Marias não previu qualquer conotação religiosa, e sim a sempre presente questão da memória corporal, da visão de peles e dobras".[347] A monstruosidade de um rosto completamente deformado pelo tecido, mas que carrega certa suavidade e doçura – duplicidade apreciada pela artista. Para ela, a imagem sugere "uma santa, uma mulher com véu, com a cabeça levemente inclinada em posição de enlevo – mas interiormente convulsionada".[348]

Em suas obras, investe nessas imagens conflituosas dos corpos, que em sua conformação mostram-se avessas às organizações biologizantes, às identidades sexuais e às categorizações racionais. Irrompe delas um "corpo vibrátil", como afirma Rolnik, capaz de nos impelir a expressões e sensações arrebatadoras:

> O "corpo vibrátil" é a potência que o corpo tem de vibrar a música do mundo, composição de afetos que toca à viva voz na subjetividade. A consistência subjetiva é feita dessa composição sensível, que se cria e recria impulsionada pelos pedaços de mundo que nos afetam. O corpo vibrátil, portanto, é aquilo que em nós é ao mesmo tempo dentro e fora: o dentro nada mais sendo do que uma filtragem seletiva do fora operada pelo desejo, produzindo uma composição fugaz.[349]

Em continuidade à investigação dos tecidos em dobras, enquanto presença escultórica do corpo, em 2009 a artista produz a instalação *Grande nua na poltrona vermelha*, exposta pela primeira vez nas Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro e, posteriormente, em Belo Horizonte, na FUNARTE, tendo recebido o Prêmio Funarte de Arte Contemporânea/ Ocupação dos Espaços Funarte (Imagens 143 a 145). Esse é um corpo de mulher que se alastra pesadamente pelo espaço, em tons quentes, vermelhos, róseos, roxos – tais como vísceras ou carne humana –, dobrado em círculos e pendente de altas estruturas. A matéria densa desse corpo pousa sobre uma familiar poltrona vermelha, mas excede o campo das proporções humanas, expandindo-se como raiz ou como água pelo chão. Em suas extremidades, recortes de rostos, mãos e pés, desdobrados como leques, dão às dobras o caráter humano. Compõe a obra um pequeno espelho que reflete ângulos diversos, propiciados pelo movimento do espectador no espaço.

---

[347] SALGADO, Op. cit., 2008, p. 155.

[348] Idem, Ibidem, p. 156.

[349] ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989, p. 72.

Imagem 139 – Cristina Salgado. *Mulheres em dobras*. Vista da exposição, 2006.

Imagem 140 – Cristina Salgado, *Mulher em dobra em pé*, 2006.

Imagem 141 – Cristina Salgado. *Maria convulsionada*. Série *Mulheres em dobras*, 2006.

Imagem 142 – Cristina Salgado, *Escultura como imagem*, 2008. Dimensões variáveis, tapete, tubos de borracha e parafusos. Foto: Wilton Montenegro

Imagem 143 – Cristina Salgado, *Grande nua na poltrona vermelha*, 2009.
Dimensões variáveis; tapete, tubos de borracha, poltrona, espelho Cavalariças da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. foto: Wilton Montenegro

Imagem 144 – Cristina Salgado, *Grande nua na poltrona vermelha*, 2009. (Outros prismas da mesma exposição)

Imagem 145 – Cristina Salgado, *Grande nua na poltrona vermelha*, 2010.
Detalhe da exposição *Nudez e imagem*, Funarte, Belo Horizonte. Foto: Luana Tvardovskas.

Imagem 147 – Dominique Ingres, *Madame Moitessier*, 1856.

Imagem 146 – Cristina Salgado, *Sem título*, 1996. Pastel seco sobre papel, 70 x 100 cm. Foto: Loris Machado

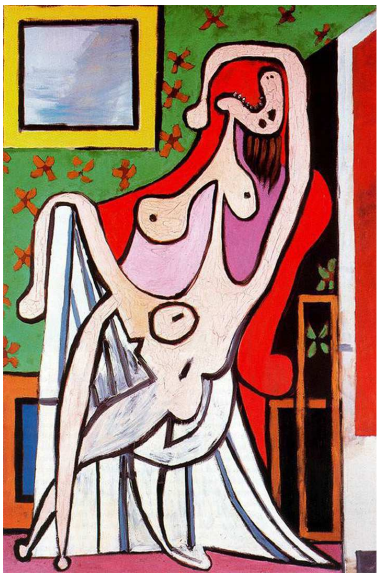


Imagem 148 – Pablo Picasso, *Grande nu no sofá vermelho*, 1929.

Imagem 149 – Matisse e sua modelo, por Brassaï, 1939.

A obra, sendo criada como exploração de *Escultura como imagem,* ganhou, ao olhar da artista, uma direta associação com a imagem de Pablo Picasso (1881-1973), *Grande nu no sofá vermelho* (1929), em que um corpo feminino desconstruído expõe-se ao olhar do espectador (Imagem 148). Como um jogo refratário sobre a história da arte, Picasso, por sua vez, refere-se à imagem de Dominique Ingres (1780-1867), *Madame Moitessier* (1856) (Imagem 147). Na obra de Salgado, sua figura compõe-se como sujeito engendrado – ela é *nua*, mas, ao mesmo tempo em que se disponibiliza ao nosso olhar, nos questiona sobre esse movimento *voyeur*. Essa percepção nos é oferecida pelo conjunto de sua obra, por suas preocupações frequentemente apresentadas acerca do constrangimento com a nudez e exposição, experimentado quando nesse lugar de objeto do olhar do outro, como em um pastel de 1996 (Imagem 146).[350] Sobre essa temática e sua obra *Grande Nua*, a artista afirma:

> Nasceu nua, sem dúvida, porque, depois da série *Nuas* (1999), tornou-se claro que todos os corpos que construo são nus, mesmo quando vestidos, porque a nudez a que me refiro é de outra ordem, que não a do tecnicamente pelado. Simbolizar a nudez é necessário. A aparição importante nesse trabalho foi o estabelecimento da relação com o *Grande nu na poltrona vermelha*, de Picasso (1929), porque esse corpo nu estava, agora, ativamente exposto, como um modelo aos olhos do pintor. A torção de *nu* para *nua* faz parte dessa aparição e desmonta a naturalidade do "posar nua para o pintor que pinta nua" (o pintor que pinta como eu pinto. Inesquecível a foto de Brassaï (1939) que mostra Matisse já velho, instalado em sua poltrona, papel e lápis a postos, examinando de perto a pose da modelo nua, talvez esboçando uma nova pintura) (Imagem 149).[351]

O que pode significar a modelo ou a musa, para uma mulher artista? Simultaneamente, um lugar de ausência e presença. A modelo é o que uma artista não deveria ser, mas que, por outro lado, a constitui socialmente, por ser um lugar definido de passividade das subjetividades femininas. Tradicionalmente, em especial dentro do campo da arte, o feminino foi tomado como condição passiva,

[350] Entrevista com Cristina Salgado. Rio de Janeiro, 26 set. 2009.

[351] SALGADO, Cristina. "Grande nua como imagem". In: Catálogo *Cristina Salgado: grande nua na poltrona vermelha*, Op. cit., 2009, p. 36.

como elemento contemplativo para o olhar masculino.[352] Mais claramente, vê-se essa discussão de Salgado em uma divertida e irônica série de obras que utilizam carimbos como base (Imagens 153 a 155). Um deles é uma cópia comercial de uma Vênus da Antiguidade romana, exposta no *British Museum* (Londres), que dá nome à série, desdobrada como leque, ausente e enlouquecida em seu próprio corpo, em pose marcada no imaginário social como feminina por excelência (Imagem 150).

Pesquisando o território das subjetividades femininas Salgado reveste-se, também, do imaginário do corpo feminino em exibição na arte que, no mais das vezes, postula a figura da mulher como musa ou modelo que posa para o artista. Para a crítica de arte Sheila Geraldo, a *Grande Nua* da artista pensa sobre o corpo da mulher, "esse corpo recortado em tapetes de cores carnais, que se desenrola e cai na essência da metamorfose surrealista, em relação não só com a antiga poltrona, mas também com o familiar espelho, acaba por despertar um território das fricções temporais e simbólicas".[353]

Outro prisma de sensação dessa obra é que esse corpo de mulher em desdobramentos infinitos é, ao mesmo tempo, um aspecto de multiplicação que confronta as separações tradicionais entre espírito e matéria, ou o sentido comum de um corpo que detém, obscurece ou contrai em si a experiência da alma. Para Deleuze, ao se aprofundar em Leibniz, a dobra é o conceito barroco que daria conta de problematizar o pensamento cartesiano, ao propor não uma profundidade do ser em relação à exterioridade do mundo, mas os caminhos múltiplos de construção da vida como desdobramentos não hierárquicos.[354] Se o barroco, em Leibniz, denotava a presença concomitante do alto e do baixo, do exterior e do interior, do si e do nós, essa separação não era uma real oposição, mas uma dobra que indicava a existência de um mundo apenas, embora expresso por modalidades diferentes. Em sua filosofia, essa zona de tensão, constituída pela dobra, postulava que o corpo era um ser de experiência e não um receptáculo que impedia a alma de realizar seu caminho de expressão. Nesse sentido, a arte, para Deleuze, quando atravessada pelo barroco, multiplicava-se ao infinito, como tecidos, vestimentas e curvas que haviam se liberado de sua "habitual subordinação ao corpo finito", onde as dobras eram usadas não por seu apelo decorativo, "mas para exprimir a intensidade de uma força espiritual que se exerce sobre o corpo, seja para revertê-lo, seja para restabelecê-lo ou para elevá-lo, mas sempre para revolvê-lo e moldar seu interior".[355]

Em Cristina Salgado não é apenas a vestimenta que se descola do corpo, é a própria carne que irá se multiplicar – desorganizada e liberta de seus recursos e órgãos biológicos – em uma vibração rítmica, ondulatória e veloz, de água sobre as pedras ou de nuvens antes da tempestade, como nos quadros barrocos de El Greco ou Tintoretto (para Deleuze, o pintor das forças e intensidades) (Imagens 151 e 152). Ainda mais intrigante torna-se essa associação de forças na instalação *Vista*, de 2010, no cofre da Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro (Imagem 156).

Imagem 150 – *Marble statue of Venus.* Roman, about AD 100-150. Found at Campo Iemini, near Torvaianica, Lazio, Italy.

Imagem 151 – El Greco, *Madonna and Child with Saint Martina and Saint Agnes,* 1597/1599.

Imagem 152 – Tintoretto, *The Conversion of Saul,* 1545.

[352] Cf. BROUDE, Norma; GARRARD, Mary (Eds.). *The power of feminist art: The american movement of the 1970's, history and impact.* New York: Harry N. Abrams, 1996 e RECKITT; PHELAN, Op. cit., 2006.
[353] GERALDO, Sheila Cabo. "Nua em dobras". In: Catálogo *Cristina Salgado: grande nua...,* Op. cit., p. 21.
[354] DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco.* Campinas, SP: Papirus, 1991, p. 23-24.
[355] Idem, Ibidem, p. 201.

Imagens 153 a 155 – Cristina Salgado, *British Museum*, 2006-2007. 21 x 30 cm, carimbo sobre papel.

Imagem 156 – Cristina Salgado, *Vista, 2010, Instalação no cofre da Casa França-Brasil. Foto: Wilton Montenegro*

Imagem 157 – Lygia Clark, *Caminhando*, 1963.

Se pensada, remetendo a Deleuze, em seu aspecto barroco, a obra *Grande Nua na poltrona vermelha* desfaz a moldura, borra os limites entre a pintura e a escultura, já que mescla a matéria e a força da cor. A obra emerge como presença de um corpo no qual o mundo cabe – seriam suas dobras erosões e fraturas de camadas geológicas muito antigas? A arte moderna, para Deleuze, teria se aproximado do Barroco pela ambição de cobrir a tela com dobras, como uma matéria que transborda e, muitas vezes, estende-se para fora da moldura: "dobrar-desdobrar, envolver-desenvolver são as constantes dessa operação, tanto hoje como no Barroco".[356] Esses espaços abertos em seu pensamento permitem, nesse sentido, remeter as esculturas moles de Salgado também à obra de Lygia Clark, como *Bichos* e *Caminhando* (1963), em que ao espectador era proposto cortar uma fita de Moebius, trilhando caminhos únicos, inesperados, desdobráveis, infinitos (Imagem 157). Esse corpo em contato com o fora, continuamente permeável, exposto e introvertido, a um só tempo, ligado ao dentro e ao universo, é um pensamento presente na *Grande Nua* de Salgado. Ela não é objeto ou sujeito e, descentrada, combina o eterno e o instante:

> Não seria nessa zona, nessa espessura ou nesse tecido entre os dois andares, que o alto desdobra-se sobre o baixo, embora não se possa saber onde acaba um e onde começa o outro, onde acaba o sensível e onde começa o inteligível? Serão dadas muitas respostas diferentes à questão *por onde passa a dobra?*. Certamente, ela passa também entre a alma e o corpo, mas já passa entre o inorgânico do lado dos corpos e passa ainda entre as "espécies" de mônadas do lado das almas. É uma dobra extremamente sinuosa, um ziguezague, uma ligação primitiva não localizável.[357]

Cristina Salgado lança-nos, em sua produção artística, a um pensamento de grande potência sobre os desdobramentos, multiplicidades, torções, inchaços e fraturas de um corpo. Essa complexidade modula diferentemente os referentes tradicionais do feminino, apontando seus limites, retornando-os como dobras infinitas e não localizáveis. Assim como em Rosana Paulino e Ana Miguel, sua poética visual amplia as camadas de sentido sobre a experiência das mulheres na contemporaneidade, de modo não hiérarquico ou binário. Escutar a essas formas de pensamento como propostas libertárias de vida foi o que me guiou pelos fios invisíveis que permitiram seus encontros.

[356] Idem, Ibidem, p. 206.
[357] Idem, Ibidem, p. 198.

parte II

CUERPOS AFLICTOS

arte e gênero na argentina contemporânea

CAPÍTULO 4

■

(…) é mais importante entender do que lembrar,
embora para entender também seja preciso lembrar.

Beatriz Sarlo

A cena artística argentina, dos anos de 1980 até a atualidade, evidenciou inúmeros artistas que produziram intensamente, alinhados com efervescências artísticas e culturais de diversas cidades latino-americanas, sobrecarregadas de um passado recente violento, que ainda reverbera. Decorrente da transição democrática do país a partir do ano de 1983, a Argentina atravessou uma ampla tensão e mobilização social sob o governo do então presidente Raúl Alfonsín, que esteve no poder até 1989. Durante o governo democrático seguinte, de Carlos Saúl Menem, de 1989 a 1999, ocorreu um empobrecimento massivo da população que deixou no país cicatrizes sociais e econômicas profundas, ainda não de todo esquecidas.[358]

Aliada a estes problemas sociais, a experiência do trauma e da violência de Estado, traçou nos corpos e subjetividades uma radicalidade impactante aos nossos olhos, derivada também da magnitude que atingiram na Argentina os processos de tortura e assassinato de militantes políticos durante a ditadura militar. Como pontua Viviana Usubiaga, nesse momento, elaborou-se um luto simbólico nas obras de arte, que problematizavam a representação do corpo nesse tempo de desaparecimentos humanos.[359]

Um pós-guerra de instabilidade política pela derrubada do peronismo em 1955 e, ao mesmo tempo, de enorme crescimento econômico, abriu espaço para sucessivos golpes militares, até a instalação do governo militar de Jorge Rafael Videla, de 1976 a 1981, que instaurou o autodenominado *Processo de Reorganização Nacional* (1976-1983), inaugurando o período mais repressivo da história argentina, marcado por violações sistemáticas aos direitos humanos.[360] Foram mais de 30.000 desaparecidos políticos, além de numerosas crianças sequestradas por famílias de militares, fatos que geraram amplos movimentos de luta por direitos humanos estendidos até hoje, como o internacionalmente reconhecido exemplo das *Madres de Plaza de Mayo*.[361]

Os movimentos feministas foram fundamentais na reconstrução democrática argentina, conforme explicita Leonor Calvera.[362] Tendo ganhado espaço durante a primeira metade dos anos de 1970, grupos de mulheres como a

---

[358] ROMERO, Luis Alberto. *História contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 230.

[359] USUBIAGA, Viviana. *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*. Buenos Aires: Edhasa, 2012, p. 19.

[360] ROMERO, Op. cit, 2006, p. 196.

[361] Cf. <http://www.madres.org/>

[362] María Laura Rosa apresenta como o conceito de gênero havia sido proposto por Calvera, expoente do feminismo nesse país, no ano de 1983, em seu livro *El género mujer*, antes de sua importação de ambientes acadêmicos internacionais para os circuitos universitários da Argentina. Cf. ROSA, María Laura. "Las/os invisibles a debate" In: ELIZALDE, Silvia; FELLITI, Karina; QUEIROLO, Graciela (Coords.). *Género y sexualidades en las tramas del saber: revisiones y propuestas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2009, p. 97-128.

Unión Feminista Argentina (UFA) – da qual Calvera participou – e o *Movimiento de Liberación Femenina* (MLF) foram amplamente reprimidos no contexto ditatorial, após o golpe militar de março de 1976, voltando à tona apenas nos anos de 1980, durante a redemocratização. Essas mobilizações sociais de mulheres, ainda que não diretamente presentes nas discussões da arte, contaminaram as práticas artísticas nos anos subsequentes. Dora Barrancos afirma que, sem lugar para dúvidas, esse período significou uma transformação na vida das mulheres:

> (...) el período de la "transición democrática", más allá de los aciertos y de los graves errores, de sus luces y sombras, significó una ampliación de los derechos de las mujeres. Ello se debió a la energia que mostro el renovado movimiento feminista y de mujeres, también a la mayor porosidad de la sociedad y a ciertas transformaciones del imaginário social para similar que la diferencia jerárquica entre los sexos formaba parte de los cimientos autoritarios que había que remover.[363]

Por outro lado, marginais e autônomas, as críticas feministas esparsas formuladas no contexto artístico dos anos de 1980 e 1990 fazem parte de uma história desconhecida, pouco abordada e valorizada pela escrita da história dominante. María Laura Rosa destaca que "(...) na Argentina, a teoria feminista é um mundo ainda não explorado e, portanto, não acompanhou os/as artistas contemporâneos/as em suas investigações, nem revisou exaustivamente o discurso da própria história da arte argentina".[364] Ainda que o movimento feminista e os movimentos de mulheres tenham grande força no país, Rosa refere-se às iniciativas artísticas que apresentam um olhar político em relação às construções culturais do feminino. Segundo ela, são poucas as artistas que trabalham no país nessa perspectiva, destacando Silvia Gai e Claudia Contreras e lembrando nomes como os de Ilse Fusková (1929-), Nora Aslan (1937-), Ana Gallardo (1958-) e Marta Ares (1961-). Existem também artistas que flertam com as temáticas de gênero no transcorrer de suas trajetórias como, por exemplo – além da aqui destacada Nicola Costantino –, Diana Dowek (1942-), Silvia Young (1949-1998), Liliana Maresca (1951-1994), Mirta Kupferminc (1955-), Carolina Antoniadis (1961-) e Fabiana Barreda (1967-).

Na segunda parte dessa investigação, tenho como propósito discutir mais pausadamente as obras de Gai, Contreras e de Costantino, buscando traçar conexões com a perspectiva crítica anteriormente apresentada. Essas três artistas destacam-se por dialogarem de modo complexo com temáticas feministas discutindo, por meio de imagens dramatizadas dos corpos, os enunciados de gênero.

Nicola Costantino (Rosário, 1964-) é um nome bastante comentado no circuito latino-americano, já tendo exposto seus trabalhos no Brasil na 24ª Bienal Internacional de São Paulo de 1998 e também na exposição coletiva *Argentina Hoy*, no Centro Cultural Banco do Brasil em 2009, entre outras oportunidades. Possui trabalhos em importantes coleções internacionais, como as do MOMA (NY –

---

[363] BARRANCOS, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007, p. 277-78.

[364] ROSA, M. L. "Las/os invisibles a debate" In: ELIZALDE; FELLITI; QUEIROLO (Coords.), Op. cit., 2009, p. 125, tradução minha.

EUA), MALBA (Buenos Aires – Argentina) e DAROS Latinamerica (Suíça). A artista produz obras diversas, como autorretratos fotográficos, esculturas que utilizam técnicas de embalsamamento de animais ou imitações de pele humana e também performances, vídeos e instalações. Costantino trabalha sobretudo com simulacros, duplicidades e com a fantasmática de sua própria imagem. Algumas vezes esse jogo de sombras se dá com a carnalidade real, como ao utilizar réplicas de pele humana com mamilos, ânus ou umbigos, ou mesmo com animais embalsamados e mais recentemente, com uma boneca de cera, réplica da artista, no vídeo *Trailer* (2010).

Nicola Costantino

Imagem 158 – Nicola Costantino, *Nicola artefacta y Aquiles, como Venus y Cupido, según Velázquez*, 2010.

Outras vezes, é um jogo refratário com sua autoimagem, que circula entre mitos femininos, narrativas inventadas sobre a história da arte ou sobre sua própria história "real". Nesses casos, apresenta releituras de pintores clássicos como Vermeer, Velázquez, ou ainda artistas contemporâneos como Francis Bacon e Man Ray. No caso da imagem aqui apresentada, a boneca de cera da artista é fotografada junto a seu filho Aquiles, mimetizando Velázquez em *Vênus ao Espelho*, de 1651 (Imagem 158). Tal quadro apresenta um histórico singular, já que em 1914, foi "esfaqueado" por uma *suffragette* inglesa, Mary Richardson, que entrou na *National Gallery* em Londres e cortou várias vezes o quadro com um cutelo de açougue.[365] As várias camadas de sentido em sua pesquisa artística admitem e expõem amplos paradoxos culturais, como o andor que pende entre a beleza e o desejo, entre o prazer e a morte.

Silvia Gai

Silvia Gai (Buenos Aires, 1959-) traça um caminho bastante diferenciado, sendo uma escultora não convencional, pois o tecer – por meio do crochê e do bordado – é o material plástico predileto para a feitura de seus objetos. Gai faz parte da nova geração de mulheres artistas da Argentina que dialogam com as práticas têxteis e expôs seu trabalho em importantes exposições internacionais na Holanda, Espanha e EUA. Criou uma técnica pessoal baseada na imersão de suas *esculturas blandas* de tecido no açúcar, conseguindo resultados surpreendentes que

[365] NEAD, Op. cit., 1992, p. 35.

tomam a forma de órgãos humanos, corações, fígados, úteros – mas habitados por tumores ou tecidos estranhos. Outras vezes suas obras abordam elementos vindos de outros universos, submersos ou mitológicos, animais marinhos como estrelas do mar, cnidários ou seres como medusas, águas-vivas e algas.

Os pavores vivenciados pelo corpo social emanam em suas esculturas, como *White Dream* (1998) – pesadelos obscuros e tenebrosos –, uma escultura em crochê inspirada na forma de ossos do crânio humano (Imagem 159). Um flerte com a morte, com o passado e com a memória ainda viva no cotidiano nos é então apresentado.

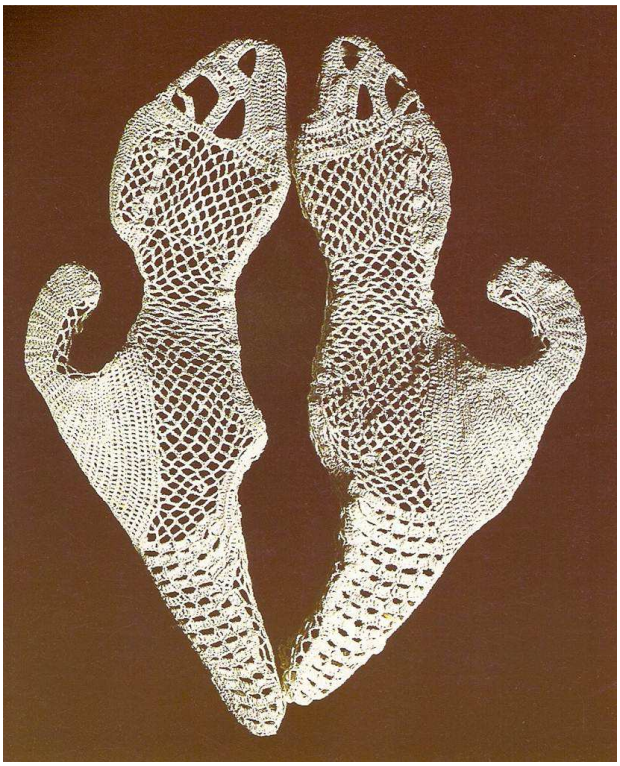


Imagem 159 – Silvia Gai, *White dream* (huesos en donde apoya el cerebro), 1998.
Fundación Klemm, Crochê e açúcar, medidas variáveis.

Recentemente suas esculturas aludem aos cortes microscópicos de estruturas vivas, com cores e detalhamentos muito surpreendentes, totalmente criados com tramas e fios. Seus trabalhos não deixam de nos lançar a potentes devires sobre o que as tradicionais técnicas manuais femininas são capazes. Essa invenção têxtil permite ressignificar construções simbólicas sobre o passado de seu país, sobre a condição das mulheres em relação à produção artística, sobretudo rompendo as definições conservadoras entre artes menores (tapeçaria, cerâmica, gravura) e maiores (pintura, escultura). Ao mesmo tempo, suas obras instigam a reflexões sobre os significados sociais e culturais daquilo que nossa cultura insiste em codificar ao campo biológico, como o sexo e o gênero.

Claudia Contreras

Claudia Contreras (Buenos Aires, 1956-) é uma artista múltipla em suas formas de criar, destacando-se pela densidade de suas reflexões políticas, sobretudo no que se refere à experiência do terrorismo de Estado na Argentina.

Dialoga com a colagem, a costura e a paródia, modulando sua voz crítica com dados que aludem à história do país. Realiza desenhos, pinturas, bordados, objetos, fotografias e animação digital. Muitas vezes, elementos aparentemente inocentes como pequenos exercícios para costura e bordado, presentes em manuais femininos antigos, são reinseridos em obras, ganhando um sentido contestador, pela mobilidade de contexto. Furar, coser, costurar – verbos de um sentido incólume quando ensinados às mulheres "domesticadas", pelo olhar atento de Contreras irão contar histórias de horror, de assassinatos e de desaparecimentos.

Tal perspectiva surge em "Elelín, territorio de serpientes con patas", da série *Mapa de la injusticia* (2001), em que o corpo social emerge como um quebra-cabeças simbólico e um território fragmentado (Imagem 160). Nessa imagem, que alude a uma cidade mítica da América do Sul, *Elelín* ou *Cidade encantada da Patagônia*, a artista traça rios como veias por onde o sangue corre. Ironiza e associa, assim, os desaparecimentos de militantes da última ditadura militar à quimera colonial, que buscava a cidade perdida dos Césares, nas cordilheiras, mergulhada em ouro e prata. Claudia Contreras é uma artista empenhada na discussão da memória, apresentando alternativas críticas pautadas no olhar advindo da experiência feminina.

Imagem 160 – Claudia Contreras, "Elelín, territorio de serpientes com patas".
Série *Mapa de la injusticia*, 2001.

As artistas aqui evidenciadas interessam-se em formular uma cartografia dos poderes que atingem os corpos, as subjetividades e as memórias dos indivíduos na Argentina contemporânea. Múltiplas e distintas, suas produções dialogam com práticas e referências históricas do universo feminino,

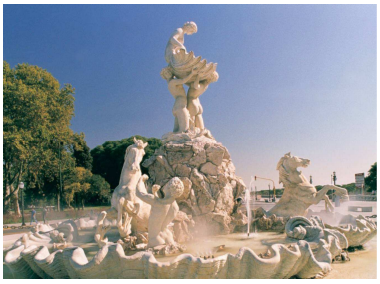


Imagem 161– Lola Mora, *Fuente de las Nereidas*, 1903.

Imagem 162 – María Obligado de Soto y Calvo, *Tarea en el rio*, s/d.

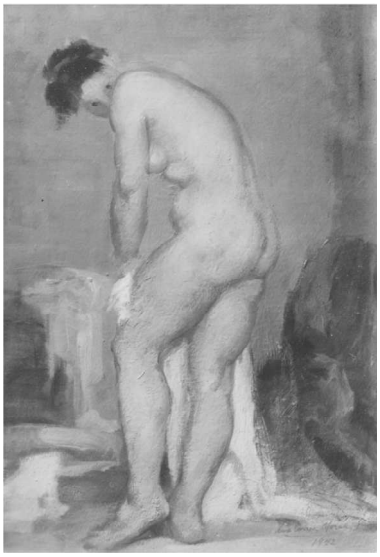


Imagem 163 – Lía Correa Morales. *Suzanne chez elle*, 1942.

Imagem 164 – Lía Correa Morales, *Moza de Trenzas*, 1949.

reconstruindo narrativas por meio de afetos, de lutas pelo imaginário e pela exposição da dor. Nas próximas páginas, abordo brevemente a trajetória de artistas mulheres que impactaram o campo da arte argentina no século XX. Em seguida discuto algumas produções artísticas dos anos de 1980, que precederam as iniciativas de Silvia Gai, Claudia Contreras e Nicola Costantino, a fim de melhor compreendermos como o campo artístico estava paulatinamente abrindo-se às questões de gênero no período pós-ditatorial. No próximo capítulo, então, desenvolvo uma associação entre a produção dessas três artistas e o pensamento feminista contemporâneo.

■

Omissões históricas e violências cotidianas

Um olhar que problematize as definições de gênero poderá perceber na produção artística contemporânea argentina diferentes aspectos das críticas ao patriarcado, à misoginia e à heteronormatividade no período de abertura política, ainda que análises relacionando arte e feminismo recebam pouco destaque, pelo menos até os anos de 2000.[366] Essas críticas, não avaliadas em conjunto pela historiografia, são esboços de um campo de resistência fértil e criativo. Em meio a catálogos de exposições, jornais e entrevistas, foram encontrados indícios que possibilitaram traçar uma sucinta análise das últimas décadas, buscando potências críticas feministas aí enunciadas, mesmo que de maneira tímida.

No campo historiográfico argentino são reduzidas as pesquisas que analisam a trajetória de mulheres artistas, sendo essas parte de um movimento recente de descobertas cotidianas e de escrita dessas histórias, levando-se em conta as discussões de gênero.[367] Nesse país, no entanto, algumas criadoras já participam da memória social – mesmo que isso não necessariamente signifique um maior reconhecimento das conquistas feministas. Nomes como o da escultora Lola Mora (1866-1936) ou, mais recentemente, Marta Minujín (1943-), expoente da arte conceitual, são usados, muitas vezes, para mascarar a inexistência de interesse pelas mulheres artistas e a indiferença em relação às mesmas – de modo similar ao uso de Tarsila do Amaral ou Anita Malfatti no Brasil (Imagem 161). Esse mascaramento funciona por meio da valorização de uma artista tida como exceção e genial, atenuando a necessidade de combater os discursos hegemônicos que apenas levam em conta o masculino universal. A historiadora da arte Georgina Gluzman, por exemplo, apresenta as omissões históricas sobre as figuras de María Obligado de Soto y Calvo (1857-1938) – uma das mais importantes pintoras acadêmicas dos séculos XIX-XX – e Lía Correa Morales (1893-1975), atuante entre 1920 e 1950 (Imagens 162 a 164):

[366] Sobre a crítica à heterossexualidade compulsória, cf. RICH, Adrienne. "La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne", *Nouvelles Questions Féministes*, Paris, n. 1, p.15-43, mar. 1981 e RUBIN, Gayle. "The traffic in Women: Notes on the "political Economy of Sex" In: REITER, Rayna R. *Toward an Anthropology of Women*. New York/London: Monthly Review Press, 1975.

[367] Cf. MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

> El registro de las actividades de las mujeres artistas en el panorama de las historias generales del arte en nuestro país es permanente pero escaso. Existen enormes omisiones que han sido insuficientemente cuestionadas por los historiadores del arte posteriores a los que analizamos aquí y presencias que han sido veladas, es decir, artistas cuya importancia y actuación es minimizada.
>
> Las artistas del siglo XIX son las más maltratadas en este contexto. Incluso la reciente historia del arte argentino de López Anaya (1997) recoge una sola artista cuya actividad comenzó en el siglo XIX: la mitificada Lola Mora, quien aparece sola y no como una destacada emergente de un vasto grupo de mujeres artistas. Ninguna otra artista del siglo XIX merece estar presente en su relato. Las artistas del siglo XX han corrido una suerte levemente mejor: su presencia es tan avasallante que en muchos casos no pudo ser velada. Sin embargo, ellas no ingresan en el panteón de los valores indiscutidos de nuestro arte.[368]

Imagem 165 – Grete Stern, "Los sueños de evasión". *Idilio*, nº. 84, 27/6/1950.

Os modelos de domesticidade que ligavam as mulheres ao lar e à criação dos filhos tiveram forte impacto na sociedade argentina em décadas passadas, iniciando-se seu rompimento apenas nos anos de 1960, com a demanda feminina por maior independência e a desconstrução de tabus.[369] Mudanças no cotidiano das mulheres, junto a uma transformação cultural impulsionada pelos meios de comunicação, expuseram as contradições dos papéis femininos burgueses. Pouco tempo antes, casos singulares como o da artista de origem judia alemã, Grete Stern (1904-1999), que estudou na Bauhaus e, escapando do nazismo, radicou-se na Argentina até sua morte, expressavam o descontentamento com esses modelos culturais. Entre os anos de 1948 e 1951 a artista produziu 140 fotomontagens para a revista *Idilio – La revista juvenil e femenina*, numa página semanal intitulada "El psicoanálisis le ayudará", mas muitas foram perdidas, posto que na época não se deu a elas grande importância (Imagem 165). Em um período de forte entrada do pensamento freudiano na sociedade argentina, leitoras enviavam cartas narrando os sonhos que haviam tido para a análise do psicanalista Richar Rest – figura fictícia criada pelos intelectuais Enrique Butelman e Gino Germani – e Stern os representava imageticamente: mulheres sonhadoras, em agonia, prisão, pesadelos ou desejos de liberação – sem necessária relação com o tipo de interpretação oferecida pelo "terapeuta", distorcendo-a, muitas vezes. Como observa Annateresa Fabris:

> A frustração da mulher com o papel que lhe era reservado na sociedade é, ao contrário, um tópico bastante frequente das consultas encaminhadas a *Idilio*. Grete Stern dá vida a esse estado de desconforto graças a um recurso bastante empregado nas fotomontagens dadaístas: a diferença de escala entre os diversos elementos da composição, ou o agigantamento de um deles. Uma pequena mulher tenta escapar de uma bacia cheia de água e sabão escalando uma gigantesca tábua de lavar (nº

[368] GLUZMAN, Georgina. "Omisiones y presencias veladas: artistas argentinas en las historias del arte". *II Congreso Feminista Internacional de la República Argentina*, Buenos Aires, 2010 (CD-ROM). ISBN 978-987-25556-1-0.

[369] COSSE, Isabella. *Pareja, sexualidade y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010, p. 14.

Imagem 166 – Imagem do curta-metragem *Juguetes*, de María Luisa Bemberg, 1974.

> 84, 26/6/1950). (...) Não deixa de ser significativo constatar a existência de um desacordo entre as imagens paradoxais criadas pela fotógrafa e as advertências de Germani às sonhadoras, as quais só alcançariam um equilíbrio interior se aceitassem a realidade de que sua realização se daria na vida doméstica.[370]

Já nos anos de 1960, grupos feministas começaram a ser organizados para reflexão e discussão das problemáticas relativas às mulheres. Em 1969 é criada a UFA, reunindo um grupo de mulheres como a cineasta María Luisa Bemberg (1922-1995), a escritora Leonor Calvera e a fotógrafa Alicia D'Amico, entre outras.[371] Bemberg, já uma importante escritora e roteirista cinematográfica, desenvolveu seu primeiro filme curta-metragem na ocasião de uma exposição que abordava a experiência feminina de modo tradicional e com representações de senso comum: *Femimundo '72. Exposición Internacional de la mujer y su mundo*. Tratava-se do filme *El mundo de la mujer*, no ano de 1972, em que eram desconstruídos com humor e acidez os estereótipos femininos, por meio de uma crítica ao patriarcado: "a partir de un amplio recorrido por la exposición, el ojo de Bemberg va mostrando cómo se difunde un modelo de dominación, normalización, vigilancia y control sobre el cuerpo y el espíritu de las mujeres, el cual se naturaliza a través del orden visual y del lenguaje".[372] A cineasta também, no ano de 1974, produziu e dirigiu o curta *Juguetes*, problematizando as construções de gênero na infância por meio dos brinquedos, sonhos e mandatos sociais às crianças (Imagem 166). Narrava o filme que "los juguetes y los cuentos no son inocentes: son la primera presión cultural", como a história de *Cenicienta*, a Cinderela, doce e resignada e que jamais se queixava de sua condição.

No início da década de 1980 o país, marcado pelo regime ditatorial, presenciava a Terceira Marcha pela resistência realizada pelas *Madres*, em 1983, levando à Praça do Obelisco, no centro da cidade de Buenos Aires, uma multidão que carregava em protesto cartazes com silhuetas humanas, para dar conta da "presença da ausência" dos 30.000 desaparecidos da ditadura militar. Para Mabel Bellucci, "con la horrorosa crueldade de su ofensiva, la ditadura militar desencadenó en esas mujeres anónimas la necesidad de resistir colectivamente, ya que el esfuerzo individual tenía muchas desventajas y nulos resultados".[373] Os desenhos de silhuetas foram um instrumento de luta que colocava o corpo em ato político de protesto, no chamado *Siluetazo*, e marcava um antes e um depois na cena política argentina ao utilizar um dispositivo que advinha de um projeto artístico, inspirado pela obra do artista polaco Jerzy Skapski, em alusão a Auschwitz.[374]

---

[370] FABRIS, Annateresa. "O teatro do inconsciente: as fotomontagens de Grete Stern para Idilio" In: *Os sonhos de Grete Stern: fotomontagens*. São Paulo: Museu Lasar Segall e Imprensa Oficial, 2009, p. 33.
[371] ROSA, María Laura. *Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculdad de geografía e historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011, p. 47.
[372] Idem, Ibidem, p. 62.
[373] BELLUCCI, Mabel. "El movimiento de Madres de Plaza de Mayo" In: *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*. LOZANO, Fernanda Gil (org.). Buenos Aires: Taurus, 2000, p. 272.
[374] PÉREZ, Juan Pablo; LIDA, Cecilia; LINA, Laura. *Del centenario al Bicentenario: lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo – 1910-2010*. Buenos Aires: Ediciones del CCC Floreal Gorini/Fondo Nacional de las Artes, 2010, p. 190.

Ao lado dessas constantes marcas de protesto no espaço público e da luta pelos Direitos Humanos, o campo artístico ganhava novo fôlego, também impactado pelo resgate da expressão política e pelas novas possibilidades de criação sem a repressão violenta da década anterior. Nesse contexto, a pintura foi repensada e problematizavam-se suas potencialidades políticas, mediadas pela explosão cultural e pela polifonia de linguagens. O impacto do teatro é bastante iluminador nesse período, pois o performático coincidia com o desejo ardente pela fala, pela liberação do corpo e dos sentidos. Nos anos de 1980, como elucida Usubiaga:

Imagem 167 – Ilse Fusková, *El zapallo*, 1982.

> Surgió un nuevo movimiento urbano, la cultura *underground*, que propició los cruces entre las artes visuales, el teatro, la música, la danza y la poesía. Un ritmo compulsivo aceleraba la proliferación de imágenes sobre diversas superficies y con materiales no convencionales. La pintura formó parte de espetáculos marginales y se incorporaron práctivas performáticas que imprimieron sus huellas en la factura de las obras. Para una sociedad que por entonces proponía liberarse de su oscuro pasado y embarcarse en la ilusión democrática, este momento de transformación y redefinición de poderes implicaba procesos traumáticos. Tras los tiempos de silencios forzados se evidenció la necesidad de poner en acto la palabra y el cuerpo, y de hacer visible este último, incluso para delimitar su ausencia.[375]

Rosa aponta como inaugural o trabalho de Ilse Fusková (Argentina, 1929), uma artista e ativista feminista que, no ano de 1982, apresentava sua mostra fotográfica *El Zapallo*, no ateliê de Brígida Rubio (Buenos Aires) e, no ano seguinte, no espaço *Lugar de Mujer* – instituição de orientação feminista, que teve como algumas de suas fundadoras Bemberg, D'Amico, Marta Miguelez e Safina Newbery (Imagem 167).[376]

El Zapallo apresenta Fusková fotografada nua, segurando frente a sua vagina uma abóbora cortada ao meio. O simbolismo da fertilidade lhe era atraente, como explicitava no panfleto da exposição: "No mercado, sempre me deleita a abóbora aberta. (...) E junto com o poderoso alinhamento de suas sementes, se traduziu para mim como imagens da fertilidade da mulher. Fértil com seu ventre. Fértil com sua mente. Seus filhos e filhas e suas ideias podem mudar o mundo".[377] Ela também participava de manifestações no centro da cidade, ao lado de outras artistas, polemizando sobre questões feministas:

> En 1986 Ilse Fusková junto a Josefina Quesada y Adriana Carrasco conforman el Grupo Feminista de Denuncia, el cual perdura a lo largo de dos años. Las artistas se sitúan en la calle Lavalle al 800 -peatonal de los cines del centro de Buenos Aires- los sábados a la noche. "Nos parábamos con las manos en alto, haciendo el signo feminista y con carteles con leyendas como 'La violación es tortura', 'La mujer es la única dueña de su fertilidad'. (...) Esos y otros lemas irritantes provocaban la

[375] USUBIAGA, Op. cit., 2012, p. 19.

[376] Rosa indica que *El Zapallo* integrou ainda, em 1983, a mostra internacional de fotografía Volkshochschule em Munich, *Mujeres fotografían mujeres*. Op. cit., 2011, p. 128.

[377] Fusková para o panfleto da exposição. Idem, Ibidem, p. 130, tradução minha.

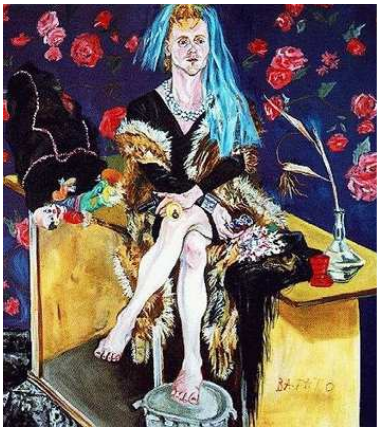


Imagem 168 – Marcia Schvartz, *Batato*, 1989, MALBA.

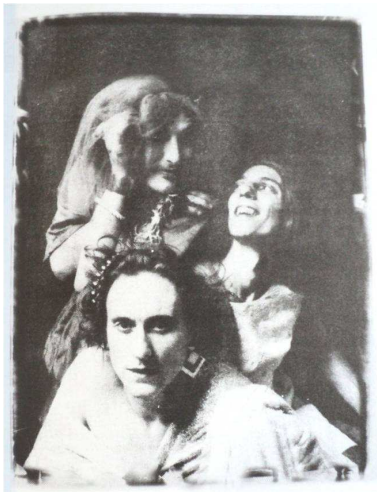


Imagem 169 – Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese e Batato Barea na imagem de difusão da obra *María Júlia, La Carancha, una dama sin limites*, estreada no *CCRR*.

> discusión entre la gente que nos miraba con sorpresa. Cada sábado a la noche nos veían unas mil personas. Gasto mínimo y cuestionamiento interesante, ese era nuestro objetivo", recuerda Fusková.[378]

Também em meados dos anos de 1980, artistas alinhados com a contracultura como Maresca, Marcia Schvartz (1955-) e Batato Barea - "El Búlgaro" (1961-1991), ligados ao espaço até então pequeno e marginal *Centro Cultural Ricardo Rojas* (*CCRR*) ou o teatro underground *Parakultural*, ambos em Buenos Aires, ampliaram suas críticas à cultura de massas e ao aumento da desigualdade social (Imagens 168 e 169). Nos anos de 1980, o crescimento da pobreza decorreu das práticas econômicas incrementadas pela Junta Militar e ao fato de que Alfonsín não foi capaz de deter a inflação. Embora a Argentina tenha atravessado uma crise resultante de fatores internos, essa sofreu grande influência da segunda crise do petróleo e de suas consequências para as economias do chamado terceiro mundo, que só conseguiram superar o problema inflacionário nos anos de 1990. Romero mostra que,

> (...) a economia estava, desde 1981, em estado de desgoverno e quase de caos: inflação descontrolada, dívida externa multiplicada e com grandes vencimentos imediatos, e um Estado carente de recursos, sem possibilidade de atender às variadas reivindicações da sociedade, de educação ou saúde à melhoria salarial de seus próprios empregados, e ainda com grandes limitações em sua capacidade para administrar a crise.[379]

Diante da deterioração social e econômica, a cena underground debatia fortemente tais transformações. Ao mesmo tempo, eles incorporaram reflexões sobre seus corpos aflitos, sua sexualidade "fora da ordem", sugerindo um incipiente prisma de gênero em suas obras. Ainda que esses artistas não evidenciassem diretamente essas questões, suas obras carregavam uma crítica bastante marcada pelas transformações culturais e sociais levadas a cabo pelos feminismos a partir da década de 1960, sobretudo celebrando uma liberação sexual, a sociabilidade homoerótica e rejeitando instituições tradicionais como o casamento heterossexual e monogâmico.

Batato Barea – ator, clown, travesti, poeta, *performer* – faleceu ainda jovem em decorrência do HIV, assim como muitos outros artistas dessa geração. Suas intervenções deslocavam os lugares de gênero, como no vídeo gravado na abertura do *CCRR*. Nessa ocasião, *senhorita Batato* – como era chamado – anunciava em tom radical e provocador a libertação da vagina, com o poema "Sombra de conchas", de Alejandro Urdapilleta, no ano de 1986.[380]

---

[378] ROSA, María Laura. *La idea de pasado y el valor del presente en el arte contemporáneo*. TESINA. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Buenos Aires/Madrid, 2009, p. 18.

[379] ROMERO, Op. cit., 2006, p. 230.

[380] O poema celebrava: "(…) aplausos para las conchas/¡vivas, vítores y clarines!/aplausos para el deseo/como una baba./Aplausos para la luna/que tiene concha./Y para la pava del mate/que también tiene concha./Aplausos para el becerro/y el vellocino de oro/y para tu concha/tan elegante./Tu concha de firmamento/de algarabía/y de sentimiento/¡aplausos para la concha/de tu madre!/¡y para la de Tita Merello que todavía ruge!/aplausos para mil conchas de camarines/conchas postizas,/conchas de

No ambiente teatral, ainda foram conhecidas por sua irreverência e críticas ácidas o grupo humorístico de mulheres *Gambas al ajillo*, formado por Alejandra Flechner, María José Gabin, Verónica Llinás e Laura Market (Imagem 170). Em inúmeras *sketchs* cômicas e irônicas, criticavam a misoginia e as definições estereotipadas sobre as mulheres, como no quadro *Sé tu misma,* exibido nos anos de 1989 a 1991. Nesse show, apresentam-se em cena três mulheres quarentonas, com roupas fora de moda, como "típicas militantes feministas", segundo o texto original, batendo tampas de panelas, enquanto proferiam:

Imagem 170 – Cartaz de divulgação do grupo *Gambas al Ajillo*

Mulher 1: Vamos, mulher! Força, mulher! Pra frente, mulher! Abandone a categoria de subser na qual a sociedade te reduziu!

Todas: Seja você mesma, seja você mesma!

Mulher 3: Você é a soma total de suas opções.

Mulher 2: Você pode ser o que se proponha.

Mulher 1: Não se nasce mulher, uma chega a ser.

Mulher 3: Pode aguentar a si mesma sem protestar?

Mulher 2: Pode amar a si mesma todo o tempo?

Mulher 1: Pode?

Mulher 3: Eh?

Mulher 2: Eh? É possível! A Sociedade Protetora de Mulheres te abrirá o caminho, te iluminará a senda. São apenas três simples passos que deve seguir.

Mulher 1: O primeiro: Deve desterrar de sua vida todas essas autoclassificações que te acorrentam na insatisfação. (...) Sou frígida, sou sozinha, (...) sou apática, chata e gorda!

Todas: (chorando) Seja você mesma, seja você mesma!

Mulher 2: (*Ainda chorando*) O ponto número dois consiste em abrir nosso próprio horizonte pessoal a novas experiências. (...) (*de repente animada)* Explore-se sexualmente, acaricie-se a si mesma, e descubra suas zonas erógenas.(...)

Mulher 2: O ponto número três consiste em reescrever todas essas musiquinhas de merda sintonizando a onda de autoaceitação. Por exemplo, essa canção que diz:

Mulher 3: *(canta)* você me faz tão feliz.

Mulher 2: Troque por:

Todas: *(cantam)* Eu me faço feliz a mim mesma pelas coisas que digo a mim mesma a respeito de você.[381]

---

llantos,/conchas de risas,/conchas que crujen,/conchitas diminutas, liliputienses/y grandes/conchones profundos.../¡En fin!/¡A la Gran Concha Argentina Salud!".

[381] GABIN, María José. *Las indepilables del parakultural: biografía no autorizada de Gambas al Ajillo.* Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2001, p. 12-16, tradução minha.

O ambiente contracultural mesclava, então, uma postura irreverente contra o poder ao desejo de criação de novas relações íntimas e públicas, alinhando-se com as iniciativas feministas. Nesse mesmo período, realizaram-se em Buenos Aires algumas exposições multimídia bastante interessantes que trouxeram à tona problemáticas de gênero, ainda que nem sempre expressassem unanimemente uma postura feminista das artistas. *Mitominas I e II*, organizadas por Monique Altschul (1938-), foram mobilizações no cenário artístico portenho que nos deixam saber como as discussões feministas estavam já difundidas na cartografia dos corpos (Imagens 171 a 174).

Por meio das pesquisas de Rosa houve um resgate da história dessas exposições, que não haviam sido ainda evidenciadas pela história da arte. *Mitominas I*, em 1986, surpreendeu a cidade, ocupando o *Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires* (hoje chamado *Centro Cultural Recoleta*) com obras de mulheres que pensavam sobre os mitos e sua função na construção do feminino.

Altschul havia vivido nos EUA entre 1964 e 1971, tendo contato com grupos feministas na *Iowa State University*. Quando retorna à Argentina parte em busca de uma reflexão feminista, encontrando inquietudes similares em reuniões com mulheres artistas, mas que também incluíam cineastas, filósofas, professoras, arquitetas, escritoras, bailarinas, psicólogas, entre outras. No manifesto escrito por essas mulheres para a exposição, vê-se o interesse em denunciar o efeito de congelamento e de naturalidade exercido pelos mitos nas construções simbólicas do feminino e "pela primeira vez se põe em evidência, desde o campo da arte, que o sujeito 'mulher' se constrói no discurso e na representação, e como consequência, não é uma categoria fixa e estável"[382]. Lê-se no manifesto:

> Mito
> Mito é tudo que congela.
> Congela o quê? Crenças, atitudes e, sobretudo, condutas. Então: há que ser fiel como Penélope, pecadora como Eva, mãe exemplar como Andrômaca, enamorada (silenciosa) até a morte como Eco, santa como Maria, arrependida como Madalena, diabólica como Lilith, imprudente como Pandora, e assim até o infinito, sempre.
> Mas o mito "não existe nem persiste a não ser pela palavra". Falou Paul Valéry, que algo sabia a respeito.
> E, no entanto, ah, no entanto a palavra serve para descongelar. Quem diz palavra, é claro, diz tudo o que fala. Não falam por acaso a cor, as formas, não fala a dança? Quem diz palavra diz cor, forma, dança; diz luz, canto, movimento; diz teatro, imagens, bonecos de sombra.
> A palavra, sob todas suas formas, é a grande descongeladora.
> Para isso trabalhamos. Nos agarramos à palavra e às suas formas para descongelar Mitos e, portanto, crenças, atitudes e sobretudo condutas. Estivemos trabalhando nisso no espaço de um ano. Aqui estão nossas conclusões.[383]

[382] ROSA, Op. cit., 2011, p. 24, tradução minha.
[383] Catálogo *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos*. Buenos Aires: Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986, tradução minha.

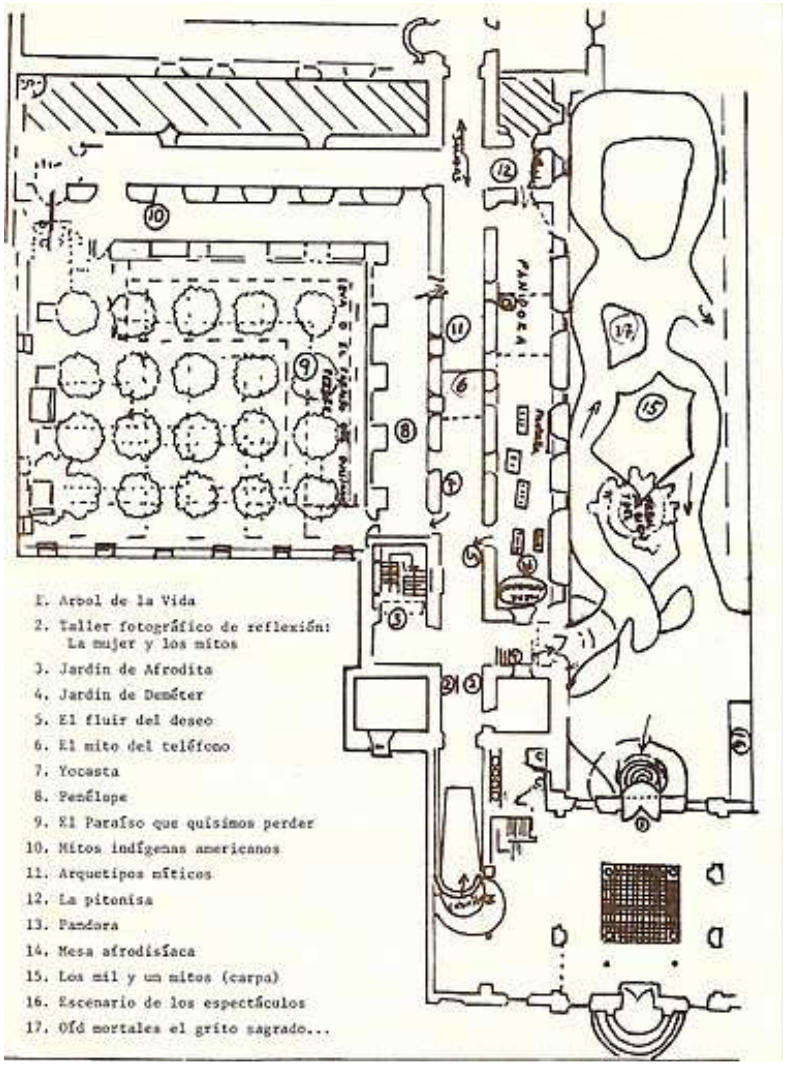


Imagem 171 – Plano de *Mitominas I*, Buenos Aires, 1986.

Imagem 172 – Registro "Taller Nueva sexualidad feminina", *Mitominas I*, 1986.

Imagem 173 – Montagem de *Penélope*, de Nora Correas, 1986, *Mitominas I*.

Imagem 174 – Nora Correas, *Penélope*, detalhe, 1986.

Entre oficinas de trabalho sobre sexualidade feminina, obras de arte e apresentações teatrais, Nora Correas (1942-), uma das artistas visuais presentes na mostra, apresentou a instalação *Penélope*, discutindo por meio da serialidade, armazenamento e densidade de tecidos e roupas brancos o mito feminino da espera, tal como narrado na *Odisseia* de Homero (Imagens 173 e 174). Formulava-se uma imagem desconstrutiva do padrão social feminino da dependência amorosa e da passividade, por meio de uma extenuante imagem de acumulação. Uma sala estava repleta de tecidos brancos que invadiam, subjetiva e objetivamente, a percepção do visitante, na medida em que traziam à tona o acúmulo do tempo e do trabalho menor de mulheres, tecelãs, costureiras reais ou imaginárias, presas no congelamento mítico do amor.

A exposição *Mitominas* teve ampla repercussão na mídia escrita, desenvolvendo debates acalorados sobre seu sentido feminista, já que essa identidade assinalava uma perspectiva radicalizada ante o crescente discurso neoliberal. Em 1987, Altschul ainda organizou outra exposição de caráter feminista, intitulada *Los espacios domésticos: Del sótano al desván o El ama de casa y la locura*, cujo objetivo era desconstruir a ideia de "lar, doce lar", e, como afirma Rosa, "a casa se transforma em lugar de prisão, de escravidão, uma vez que é o espaço das obsessões e medos da mulher" (Imagem 175).[384] Nessa ocasião, a mostra estava integrada com uma peça teatral de Emeterio Cerro, *Doña Ñoqua,* que utilizava alguns de seus espaços como cenário.

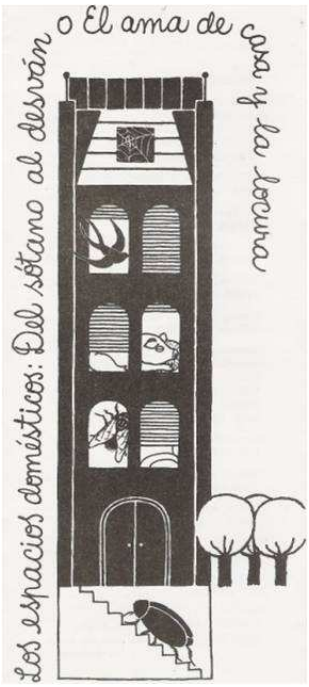


Imagem 175 – Cartaz de Monique Altschul, *El ama de casa y la locura*, C.C.San Martín, 1987

[384] ROSA, Op. cit., 2011, p. 27, tradução minha.

A segunda edição de *Mitominas* foi também contundente, intitulando-se *Mitominas II. Los mitos de la sangre*, em novembro de 1988, e discutia a mitologia do sangue que aludia à violência política da história argentina, mas também à AIDS e à violência de gênero. Nessa ocasião, ganhou destaque a censura da igreja católica a Maresca, que apresentava a obra *Cristo* – uma imagem de Cristo crucificado, recebendo transfusões de seu próprio sangue. A artista, já consciente de ser HIV positivo, desestabilizava um ícone cristão, remetendo ao pavor do contágio crescente na sociedade.[385]

Já avançados os anos 1990, aconteceram algumas exposições com temáticas e recortes de gênero, ainda que seu sentido de crítica feminista possa ser discutível, como foi o caso de *El espíritu de la colmena* (Centro Cultural Recoleta, 1996) em que mais de 100 mulheres artistas, cenógrafas, arquitetas e intelectuais formularam obras de tamanho pequeno, para ser expostas em uma caixa de madeira hexagonal, que montadas em conjunto remetiam a uma colmeia de abelhas.[386] No entanto, o formato enquadrava as múltiplas expressões, esvaziando seus sentidos críticos, ao mesmo tempo em que a curadoria não chegou a formular um debate consistente sobre as associações culturais entre o feminino e as abelhas.

Outras exposições que refletiram de modo mais crítico sobre as questões de gênero foram *Tajos Bajos* (Centro Cultural Borges, 1997) e *a: e,i u o* (Centro Cultural Recoleta, 1994 e 1995). As exposições *a:e,i u o* inserem-se no contexto do crescimento do circuito artístico nos anos 1990, em que artistas homens e mulheres apresentaram trabalhos ligados à instalação e à feitura de objetos, onde Claudia Contreras também expôs uma série de bonecas com intervenções, em caixas de acrílico (Imagem 179). Nessa ocasião, mesmo que a temática curatorial não privilegiasse uma abordagem feminista, foram apresentados trabalhos de grande criticidade, em que a problematização das mulheres sobre suas experiências surgia fortemente. Por exemplo, podemos citar a instalação de Diana Schufer (1957-), intitulada *Cartas e camas de amor* (1994) (Imagem 176). Conforme apresenta o catálogo, "sobre sete camas se projetam slides de cartas de amor, que com o som e a luz se relacionam com os sete centros energéticos do homem".[387] Ou ainda a obra "Fhather" (1994), de Silvia Young, que unia alfinetes a roupas infantis, num bordado torturante: "entre fragmentos de espelhos sobre o piso e a parede, ramos cravados com alfinetes sustentam roupas de crianças igualmente trabalhadas e se escuta música do grupo The Doors" (Imagem 177).[388] Na exposição de 1995, Teresa Volco (1946-2002) apresentou sua obra *sem título*, em que um bastidor de costura sustenta um tecido bordado, uma ferida fechada por suturas, que nos permite lembrar as obras da brasileira Rosana Paulino (Imagem 178).

Imagem 176 – Diana Schufer, *Cartas e camas de amor*, 1994. Um prisma da instalação.

Imagem 177 – Silvia Young, *Fhather*, 1994, detalhe.

Imagem 178 – Teresa Volco, *Sem título*, 1995, detalhe.

[385] Aconteceu ainda, com menor impacto, a terceira versão, *Mitominas III, Cóleras de América*, em 1992, problematizando a epidemia de cólera que atingia a América Latina. PÉREZ; LIDA; LINA, Op. cit, 2010, p. 201.

[386] OLIVERAS, Elena. "El espíritu de la colmena". *Revista ArtNexus*. Buenos Aires, fev./abr. 1997.

[387] Catálogo *a: e, i u, o*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1994, tradução minha.

[388] Idem, tradução minha.

Imagem 179 – Claudia Contreras, *Sem título*, 1995, detalhe.

No caso de *Tajos Bajos*, o título remetia duplamente aos saltos baixos e às zonas "baixas" do corpo – ao sexo e ao feminino, exposição em que Silvia Gai participou ao lado de mais cinco mulheres artistas.[389] Nessa ocasião, a curadoria de Elena Oliveras argumentou sobre a necessidade de se pensar a diferença feminina na arte, ainda que seu texto de apresentação da exposição comente sobre a dificuldade de chamá-las de feministas:

> (...) as obras expostas dificilmente poderiam receber a etiqueta de "feministas". (...) Mas não é menos verdade que existe uma categoria de vivências próprias da mulher que faz o "olhar feminino". Também existem pontos de partida privilegiados. Como o mundo do privado, do íntimo, das sensações mais dificilmente comunicáveis, dos terrores latentes.[390]

Ainda na década de 1990, o *Centro Cultural Ricardo Rojas* também concentrou algumas importantes reflexões de gênero, sobretudo por meio da questão gay, promovida pelos artistas vinculados a Jorge Gumier Maier (1953-), artista e curador da galeria nesse período. Interessa-me abordar um pouco mais pausadamente esse contexto, já que aí foram postulados alguns debates que perduram até a atualidade em relação à ligação entre arte e gênero na Argentina.

---

[389] Rosa compila do catálogo o sentido do título *Tajos Bajos*, que em espanhol, alude à agressão e das áreas baixas dos corpos, como a sexualidade e os órgãos genitais (fendas baixas) em oposição à sedução, implícita pela expressão saltos altos – tacones altos. Op. cit., 2009, p. 71.

[390] Catálogo de *Tajos Bajos* (Texto de apresentação de Elena Oliveras). Buenos Aires: Centro Cultural Borges, 1997, tradução minha.

"Arte rosa", "arte *light*", "arte gay": preconceitos de gênero na crítica e na história da arte argentinas

Mesmo que as linhas que conectam a arte e a política sejam pouco definidas, a crítica especializada utiliza tipicamente a definição "arte política" para caracterizar boa parte das produções dos anos 1960 em diante. Sobretudo quando os artistas, vivendo violentos períodos ditatoriais, empenhavam-se em uma crítica ao poder e às estruturas macropolíticas, essa definição é aplicável sem maiores problemas. Na Argentina, artistas como León Ferrari, Marta Minujín e Roberto Jacoby e no Brasil, Antonio Dias, Artur Barrio, Hélio Oiticica, Cildo Meireles, Lygia Pape, Ana Bella Geiger etc., denunciaram enquanto foi possível a experiência do horror, até o endurecimento do regime militar que obrigou ao exílio diversos deles. No Brasil, numa ditadura militar que se estendeu por 21 anos, entre 1964 e 1985, sobretudo em seu período de maior autoritarismo, sob o comando do General Emílio Médici (1969-1974), impuseram-se repressões violentas a militantes políticos, utilizando meios como a tortura e o assassinato. Também se efetuou ampla censura aos meios de comunicação, perante a qual vários artistas viram-se forçados a sair do país ou a calarem-se. Muitos ainda, em ambos os países, diante de tal pressão social e política, optaram por abandonar a arte e dedicar-se exclusivamente à militância, numa decisão que colocava na balança a urgência de transformação daqueles anos. Segundo os pesquisadores argentinos Ana Longoni e Mariano Mestman,

> A percepção da imanência e a inevitabilidade da revolução impulsionou os artistas a pensar (e a realizar) não apenas ações contra a arte e a sociedade existentes, mas a imaginar "formas positivas de luta", as formas que adotaria a arte revolucionária e inclusive pós-revolucionária.[391]

Em busca de uma ação real por meio da arte, esses artistas de vanguarda compreendiam uma função social para suas produções. Não sendo simples ilustrações das lutas políticas ou um "tema", a arte de vanguarda desses anos configurou-se na Argentina – mas pode-se estender a análise ao Brasil – como uma possibilidade prática de ativismo.

> Ao tensionar sua produção artística e sua reflexão estética até o campo da ação política, estes artistas pretendem conquistar um espaço próprio de intervenção na transformação coletiva da esfera pública. A carga utópica que impregna de sentido suas realizações suporta não apenas uma oposição ao regime de fato e, logo, à ordem social estabelecida, mas também uma rebelião aos modos de produção e de circulação restrita da arte, legitimados pela instituição. (...) A nova obra, definida como uma ação coletiva e violenta, uma "agressão intencional", aportaria à

[391] LONGONI, Ana e MESTNAN, Mariano. *Del di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino.* Buenos Aires: Eudeba, 2008, p. 303, tradução minha.

> transformação da sociedade (inscrevendo-se na onda revolucionária) e ao mesmo tempo ao campo artístico (destruindo o mito burguês da arte, o conceito da obra única para o gozo pessoal etc.).[392]

Esse modo específico de conectar arte e política, que foi próprio de países latino-americanos, rebateu as instituições artísticas e repudiou a arte "burguesa", ao mesmo tempo em que buscou uma ação direta na vida social. Longoni e Mestman, ao focalizarem a ação do grupo argentino "Tucumán Arde"[393], indicam que se constituíram, nos anos de 1960, gestos de uma vanguarda inaugural que não foram apenas ecos dos países centrais ou "ressurgimentos inúteis e fora de tempo dos postulados e procedimentos dos movimentos históricos de vanguarda, uma neo-vanguarda facilmente absorvível pelas instituições artísticas".[394] Rapidamente, essa exigência franca e violenta de transformação viu seu esgotamento em 1968, quando o movimento de Tucumán perdeu seu vigor com o esvaziamento das possibilidades de luta.

A produção artística pós-ditaduras militares viu-se num pólo de discussão política bastante diferente. Com a visão da ação política transformada e os sonhos utópicos ruídos, os anos de 1980 proclamavam novas questões. Nesse percurso, os movimentos sociais ganharam força e visibilidade, evidenciando outros aspectos da cultura em processo de globalização. As produções de mulheres nos anos de saída dos regimes militares, que tanto no Brasil como na Argentina evidenciaram-se a partir dos anos 1980, passavam a mostrar sua vitalidade política e crítica cultural, mas em outros termos que não o ataque frontal ao Estado.

Foi então que se viu fortalecer na América Latina vários movimentos feministas, mas também os movimentos sociais dos trabalhadores das cidades e dos campos e os de minorias, como os negros, gays, ecológico etc., que reivindicaram seus espaços de diálogo na construção democrática. A abertura política trouxe consigo uma nova perspectiva no mercado da arte, que propiciava maior liberdade de criação e de temáticas. Mesmo assim, ainda hoje é reduzido o número de críticos e curadores que incorpora em suas análises a especificidade da criação feminina, sobretudo suas propostas para o debate político sobre a construção da esfera pública e das subjetividades. Como reação a essas transformações no campo cultural, nos discursos dos críticos e historiadores da arte estabeleceu-se um tipo de desprestígio sobre o caráter da produção artística que emergia com esses novos atores sociais. Como o conceito "arte política" estava associado às práticas de ativismo artístico do final dos anos de 1960, as novas formas de discutir e refletir sobre os impasses contemporâneos eram taxadas de despolitizadas. A produção dos anos de 1990 foi atacada por muitos de leviandade, ou de incorporar temáticas excessivamente "subjetivas" como o corpo e a sexualidade. Tida como frivolidade em cores pastel, a produção do período foi chamada pejorativamente de "arte rosa" ou "arte *light*", por exemplo, na

---

[392] Idem, Ibidem, p. 304, tradução minha.

[393] *Tucumán Arde* foi um coletivo de artistas argentinos que atuaram nos anos de 1970, do qual fizeram parte Roberto Jacoby e León Ferrari, entre outros. Propunham intervir no discurso político, assim como questionar as instituições artísticas oficiais por meio de suas produções artísticas. Ganhou destaque a problematização feita pelo grupo sobre a crise na província de Tucumán, quando os engenhos de açúcar foram fechados, deixando inúmeros trabalhadores desempregados, gerando oposição ao discurso oficial.

[394] LONGONI e MESTNAN, Op. cit., 2008, p. 309, tradução minha.

Argentina.[395] Rosa aponta esse movimento na cena portenha contra os artistas ligados, por exemplo, ao *Centro Cultural Ricardo Rojas*, indicando a presença da homofobia e do pavor com a proliferação do HIV:

> Referir-se à arte do Rojas como *rosa* não apenas aponta a homossexualidade, mas a emergência nesses anos da *peste rosa*: o HIV. Vale lembrar que Omar Schiliro e Liliana Maresca morrem no ano de 1994 em consequência de contrair a AIDS. Feliciano Centurión falecia em 1996 e Alejandro Kuropatwa em 2000 pela mesma doença. Com isso essa cor incluía um jogo duplo de relações: por um lado, o vínculo com o inconformismo em relação à heterossexualidade dominante e, por outro, o perigo da enfermidade sobrevoando essa ousadia.[396]

Imagem 180 – Feliciano Centurión, *Me adapto a mi enfermedad*, série *"Flores del mal de amor"*, 1996.

O *CCRR*, conectado à *Universidad de Buenos Aires*, recebeu muitas exposições de artistas com tonalidades contraculturais nos anos 1980 e 1990. A partir da metade dos anos 1990, começa-se a falar de uma arte de gênero na Argentina, a partir de mostras apenas com artistas gays no Rojas, caracterizadas como superficiais e femininas, pelo conteúdo relacionado ao corpo, como nas obras de Centurión, Schiliro e Kuropatwa (Imagens 180 a 182):

> Mais além dessa mostra, as obras de muitos artistas do Rojas admitem leituras relacionadas com a crítica ao cânone heterossexual. O emprego de formas decorativas e cores pastel, associados historicamente com o leviano, vazio, trivial, o mesmo que feminino, constituíam em definitivo o contrário de uma estética que busca seriamente afrontar a passagem do tempo. (...) É no Rojas onde os artistas se atreveram a falar do amor homossexual, da enfermidade, da precariedade da vida e da morte, numa época em que as relações sexuais se tornam num extremo perigosas. (...) Se considerarmos que o político é aquilo que se relaciona com os aspectos de governo de um país, deixamos de fora desse âmbito as tramas de poder que o Estado tece para regular a vida privada dos sujeitos.[397]

Imagem 181 – Omar Schiliro, *Sem título*, 1991.

A sexualidade experimentada mais livremente também foi tema de diversas obras, daí o interesse em abordar o prisma de análise evidenciado por Rosa. Os feminismos vêm apontando há décadas como as esferas do cotidiano, do corpo e da sexualidade são profundamente políticas, na medida em que definem e reproduzem as violências de gênero e a subordinação das práticas culturais das mulheres. Nesse sentido, uma ampliação da compreensão sobre as relações entre arte e política contribui para o aprofundamento da análise das propostas éticas e subjetivas presentes na arte de várias artistas mulheres.[398] Rago destaca que:

Imagem 182 – Alejandro Kuropatwa, Sem título, *Cóctel*, 1996/2003 (Fragmento).

[395] Sobre o caso brasileiro, cf. TVARDOVSKAS, Luana S.. "Modos de viver artista. Ana Miguel, Cristina Salgado e Rosana Paulino". *Revista Aulas*, Campinas, n.7, 2010. Disponível em: <http://www.unicamp.br/~aulas/07.htm>. Acesso em 19 jun. 2011.

[396] ROSA, María Laura. "Un territorio dislocado: sobre el CC Rojas". *Ramona: revista de artes visuales*, Buenos Aires, n.87, p.31-34, dez. 2008, p. 32-33, tradução minha.

[397] Idem, Ibidem, p. 34, tradução minha.

[398] Lembro-me dos estudos deleuzianos de Rolnik sobre Lygia Clark que potencializam a obra da artista. Cf. ROLNIK, Suely. "Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea", publicada como encarte no jornal Valor, ano II, n.96, 12 abr. 2002.

> A decepção com a política institucional pode, em muitos momentos, impedir a percepção de outras formas de luta política e de intensa crítica cultural que se desenvolvem no cotidiano, quase que marginalmente, transformando os padrões culturais, desafiando o regime de verdades instituído, abrindo espaços para deslocamentos subjetivos e coletivos. Nesse contexto, conceitos são ferramentas fundamentais para percebermos analiticamente as manifestações e os pequenos movimentos que explodem molecularmente, e que podem tomar importantes dimensões, desde que sejam potencializados.[399]

O que está em pauta, assim, é a possibilidade de problematizar as imagens dos anos de 1980 e 1990 – sobretudo as produções artísticas de mulheres, mas também aquelas produzidas por homens e que incluem temáticas de gênero – a partir de sua potência política de crítica da cultura. Também se anuncia aí uma concepção de luta política mais abrangente e complexa, como apontada por diversas vertentes do pós-estruturalismo e dos feminismos, apenas visível por meio de uma análise das relações de poder cotidianas.

A preocupação de diversos artistas com a disseminação do HIV apresenta-se em obras que aludem à dor, à doença e ao preconceito social contra os homossexuais ou contra as mulheres. Muito além de um fechamento subjetivo sobre temas íntimos ou privados, essas imagens debatem as configurações da cultura ocidental, em sua capacidade de excluir e menosprezar aquilo que se encontra fora de suas normas. Rosa indica que, nos anos de 1980, destacam-se três problemáticas na sociedade argentina:

> (…) el fin de la última dictadura militar, la efervescencia democrática y el desarrollo del Sida. Esta enfermedad es la excusa necesaria para exhibir los prejuicios ocultos en nuestra sociedad. Se podría pensar que la libertad política en el país coincide trágicamente con el fin de la libertad sexual, el HIV transforma la privacidad en un campo de batalla, el temor de buscar parejas acentúa el imperativo de la estabilidad. El Sida funcionó como fundamento moralizante de toda una época en donde la profilaxis se situó en el centro del vocabulario amoroso. Pero también, estos años crearon la posibilidad que tuvieron lesbianas y gays en unificar algunas de sus luchas y en cuestionar la invisibilidad, que en el caso de las lesbianas – paradójicamente – se hallaba situada en gran medida dentro del mismo movimiento de mujeres.[400]

Ao mesmo tempo em que havia certa mobilização no cenário cultural e por parte de ativistas sociais, o conservadorismo e a repressão ampliavam-se, também influenciados pelo cenário internacional, como pelo governo de Margaret Thatcher, na Inglaterra, e Reagan e Bush pai, nos EUA. Em ambos os países, a discriminação contra homossexuais foi planificada e legitimada pela constituição,

---

Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>. Acesso em 23 jun. 2010.

[399] RAGO, Margareth. "A aventura de contar-se: Foucault e a escrita de si de Ivone Gebara". In: SOUZA, Luiz Antônio F.; SABATINE, Thiago; MAGALHÃES, Bóris Magalhães (Orgs.). *Michel Foucault: sexualidade, corpo e direito*. Marília: Oficina Universitária/ São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011a, p. 01.

[400] ROSA, Op. cit., 2011, p. 159.

alcançando enormes graus de controle sobre os indivíduos, seus corpos e sua sexualidade.

Vejamos um caso particularmente interessante de crítica, formulado por Liliana Maresca, uma artista que não privilegiou as questões de gênero na maioria de suas obras, mas que, ainda assim, formulou potentes críticas feministas à cultura, quando confrontava a experiência de sua sexualidade. Pouco estudada pela crítica, a artista fez parte da cena artística argentina dos anos 1980 e princípio dos 90. Sua morte jovem devido ao HIV, quando tinha 43 anos, impactou fortemente o grupo de artistas ligados ao espaço até então pequeno e marginal *CCRR*. Complexa e intensa, Maresca não se ateve a modelos preestabelecidos, respondendo mais propriamente aos seus desejos e percepções sutis. Pintou, produziu objetos, criou performances, ações e instalações. Sua liberdade para apropriar-se de uma vastidão de formas, materiais e temas – usando do lixo aos metais que imitavam o ouro – continua sendo um desafio para olhares que pretendem enquadrá-la em movimentos artísticos específicos. Foi parte do panorama underground portenho e participou de variadas exposições em seu período, ainda que não tenha conseguido dinheiro ou fama por meio de suas obras. Não parecia estar interessada no poder e, para ela, a arte era antes de tudo um compromisso ético e uma urgência.[401]

Em *Espacio disponible*, (1992), Maresca expõe cartazes de madeira pintados à mão, similares aos utilizados em publicidade de rua como os de imobiliárias, anunciando a frase "espaço disponível" e "apto todo destino", seguido do nome e do telefone da artista (Imagens 183 e 184). Há alguns outros cartazes menores dependurados nas paredes, com os dizeres "espaço disponível". Esses cartazes são expostos e fotografados em um apartamento vazio, emprestado de um amigo. Ao mesmo tempo, a obra evoca a leitura conceitual de uma artista que está disponibilizando o espaço como possibilidade de criação infinita – *todo destino* – mas também carrega o implícito sentido poético de um lugar vazio que estará sendo liberado por Maresca, que se sabe confrontada pelo temor proeminente de sua morte devido à AIDS. Um espaço aberto às multiplicidades, a devires impensados – uma heterotopia, nas palavras de Foucault.[402]

Colocar-se em cena, autorizando a proximidade do espectador, ao fornecer seu número de telefone, alude às ações artísticas conceituais dos anos de 1960, como as do artista argentino Alberto Greco (Buenos Aires, 1931 - Barcelona, 1960), chamadas de "*vivo-ditos*". Os *"vivo-ditos"* foram ações que tiveram o propósito de assinalar objetos, pessoas ou situações comuns, convertendo-as em obras de arte (Imagens 185 e 186). Greco marcava com um círculo esses instantes do presente, do cotidiano, formulando uma crítica à institucionalização da arte e criando desestabilizações no modo de ver e experimentar o mundo. Formulava cartazes simples e que em geral anunciavam sua ação de criação artística como "Obra de arte assinalada por Alberto Greco", em busca de intensificar a comunicação estética e trazer a vida e corpo para uma perspectiva política.

Imagens 183 e 184 – Liliana Maresca, *Espacio Disponible*, Detalhe, 1992.

Imagem 185 – Alberto Greco, *Vivo-Dito*, em Madri, 1963.

[401] GAINZA, María. "Liliana Maresca. La leyenda dorada". In: HASPER, Graciela (org.). *Liliana Maresca, documentos*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.

[402] FOUCAULT, Michel. "De Outros Espaços [1967]". Disponível em: <http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf>. Acesso em 15 mar. 2010

Imagem 186 – Alberto Greco, *Vivo-Dito*, em Piedralaves, Ávila, 1963.

Outra ação performática de Maresca – a última a que farei alusão nessas páginas, é a produção e publicação de um anúncio de página dupla na revista erótica *El Libertino*, em outubro de 1993. Intitulada *Maresca se entrega todo destino*, a fotoperformance trazia 14 fotos da artista em poses sensuais e seminua, em preto e branco, seguido de seu número real de telefone e do texto: "A escultora Liliana Maresca doou seu corpo a Alex Kuropatwa – fotógrafo, Sergio de Loof – Trend setter, Sergio Avello – maquiadora – para esse maxi anúncio onde se dispõe a tudo" (Imagens 187 e 188). Maresca ensaiava posições voluptuosas, despindo-se de um top listrado e de um short, carregando um ursinho infantil e vestida com meias soquete e óculos escuros de gatinha, aludindo às fantasias eróticas que combinam inocência e desejo.

Imagem 187 – Liliana Maresca. *Maresca se entrega todo destino*, 1993.

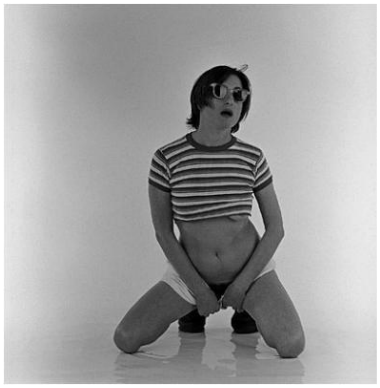


Imagem 188 – Liliana Maresca. *Maresca se entrega todo destino*, detalhe, 1993.

Nessa obra, mostra-se publicamente como artista e flerta com a imagem da prostituta sensual, bela, erotizada..., oferecendo o corpo como moeda de troca. Mais complexa do que possa parecer, a obra incorpora várias camadas de sentido. O perigo do contágio do HVI, por exemplo, é explicitado num tom irônico e agressivo, já que o convite ao sexo (mesmo que conceitualmente falando), nesse contexto, significava o iminente contágio pela doença.

Lauría diz sobre essa obra que Maresca está então longe de um "anacrônico feminismo", afirmando não se tratar de um prisma de questionamentos ao patriarcado que surgiam tardiamente em relação à segunda onda feminista.[403] Arrisco discordar desse ponto por alguns motivos. Primeiramente, destaca-se sua coragem em debater-se com a imagem corrente de um feminino vulgar e consumível, apresentando a estranheza desse lugar estereotipado e atualizando preocupações sobre a violência dessas representações culturais. Também se explicita, nessa obra, a associação pejorativa entre as

[403] Catálogo *Liliana Maresca Transmutaciones* (Curadoria e texto crítico LAURÍA, Adriana). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2008, p. 36.

mulheres que são artistas e as mulheres "públicas", as prostitutas, muito comum até os anos 1960 e 1970, quando especialmente dançarinas e cantoras eram consideradas pessoas de má índole. Por fim, as mulheres foram excluídas historicamente da produção artística, num imaginário simbólico que as caracterizava nos pólos binários da mãe ou da sedutora voraz. Lembremos que Maresca era mãe e ainda assim desvinculou-se frontalmente da imagem abnegada ou mariana, representando-se numa radicalidade de erotismo e exibição pública. Sem contar o fato biográfico de seu contágio pelo HIV, preconceituosamente associado pela mídia aos chamados "comportamentos de risco", leia-se: a uma vida sexual promíscua, uso de drogas, relações homoeróticas ou mesmo mais provável entre as trabalhadoras do sexo.

De modo singular, Maresca aborda a potência criativa por meio de um ambíguo desfecho de colocar-se francamente em contato com o outro (abrir-se a tudo, a qualquer pessoa), mas também formula uma crítica ácida ao mercado artístico e ao lugar do feminino na cultura de massas. Permeável, relacional e prazerosa, sua obra estimula o desejo, não simplesmente o sexual, mas o impulso de mostrar-se tal como se é, doar-se e criar livremente. Esse lugar outro de constituir-se indica um espaço de confronto aos poderes então vigentes sobre o corpo, a sexualidade e também sobre as mulheres artistas. Historicamente, tais posicionamentos são profundamente conectados à perspectiva feminista de transformação da experiência vivida e das construções subjetivas, correndo-se o risco de perder densidade crítica ao menosprezá-los.

Para Suely Rolnik, justamente essa é a força poética e política que possui a capacidade de nos tocar na produção artística contemporânea, seu potencial de transformação das subjetividades e das relações humanas. Termino aqui com suas palavras, que nos abrem para a vivacidade da obra de Liliana Maresca, mas também de outras artistas argentinas que, em sua urgência de dar respostas às violências políticas e aos impasses subjetivos das décadas de 1980 e 1990, tramaram em seus próprios corpos batalhas micropolíticas, fortemente críticas da cultura e potentes na transformação do imaginário:

> Em outras palavras, o que define o teor político deste tipo de prática é aquilo que pode suscitar nas pessoas que são por ele afetados em sua recepção: não se trata da consciência da dominação e da exploração (sua face extensiva, representacional, macropolítica), mas sim da experiência deste estado de coisas no próprio corpo (sua face intensiva, inconsciente, micropolítica). Esta experiência pode intervir no processo de subjetivação exatamente no ponto onde este tende a tornar-se cativo e a despotencializar-se.[404]

[404] ROLNIK, Suely. "Furor de arquivo". *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais* – EBA [UFRJ], Rio de Janeiro, ano XVII, n. 19, 2009b, p. 100-101.

MEMÓRIAS INSATISFEITAS

silvia gai, claudia contreras e nicola costantino

CAPÍTULO 5

Criação artística perante um passado não cicatrizado

Desgraciadamente, las heridas no pueden ser compartidas,
solamente pueden ser imaginadas.
Luiz Camnitzer

As expressões artísticas plurais dos anos de abertura pós-ditadura militar na Argentina incorporaram diversas reflexões políticas, em muito conectadas às produções conceituais dos anos de 1960, mas também ampliaram seu olhar para uma crítica dos poderes e saberes que incidiam sobre os corpos. Corpos que, em sua aflição, seguiam vivenciando as agressivas marcas deixadas nas memórias coletivas e individuais pelo terrorismo de Estado, reflexões transbordantes para o campo da arte. O repertório das lutas sociais via-se, com a chegada dos anos de 1990, ainda mais tenso, agravado pelos dramas da pobreza impulsionada pela economia neoliberal, pela epidemia de HIV que se alastrava de modo avassalador – trazendo à tona os preconceitos de gênero introjetados na cultura – e pela necessidade de reconstruir o espaço social devastado pela violência política, que havia deixado fraturadas também as relações interpessoais.

Há alguns eixos esboçados no decorrer deste capítulo que são possibilidades de compreensão das obras de Silvia Gai, Claudia Contreras e Nicola Costantino, artistas que aportam visões de grande sensibilidade e forte dimensão crítica à história de seu país. Ainda que singulares e diversas, elas voltam seus olhares para os corpos, deixando fluir afetos e intensidades; o desejo reconfigura-se em confronto com os enunciados que estigmatizam a sexualidade feminina. Enfatiza-se a memória como prática ativa no presente, lugar de reflexão política que, de modo radicalmente novo, emerge dessas produções. Por fim, destaca-se a capacidade de invenção de si, modos de formular-se estética e eticamente por meio da arte, em novas configurações do feminino que emanam sentidos de transformação social.

As artistas aqui sublinhadas são exemplos rompantes de visões feministas que são críticas das práticas violentas e autoritárias da história recente. Mais do que casos isolados, a discussão permeia grupos de ativismo artístico e coletivos de arte como o *Grupo de arte callejero (GAC)*, *Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.)*, *Etcétera*, *Taller Popular de Serigrafia (TPS)*, intensificando-se a partir da crise de 2001 (Imagem 189). O H.I.J.O.S., formado pelos filhos de desaparecidos políticos, por exemplo, desde meados da década de 1990 luta pela construção da memória no espaço público, realizando ações chamadas de *Escraches*, em que assinalam e evidenciam os lugares onde residem genocidas da última ditadura, apontando a impunidade da justiça institucional.[405] A questão da violência de Estado também se apresenta no trabalho de outras artistas como Kupferminc, Dowek, Maresca, Schvartz e Minujín.

[405] PÉREZ; LIDA; LINA, Op. cit, 2010, p. 222.

Imagem 189 – Mapas do GAC. CARRAS, Rafaela. *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC.* Buenos Aires: Tinta Limón, 2009, p. 27.

Durante e após a ditadura militar, diferentes indivíduos, grupos e organizações de direitos humanos dispuseram-se a lutar pela memória dos desaparecidos, como evidenciado no complexo projeto *Nunca más,* pela resiliência das *Madres* ou, mais recentemente, pelo H.I.J.O.S. O projeto que resultou no livro *Nunca más* pautou-se na construção de uma verdade pública sobre esse período, levado a cabo pela *Comisión Nacional sobre la desaparición de personas (CONADEP)*, criada pelo presidente Alfonsín, em 1983, junto a personalidades da sociedade civil.[406]

A partir dos anos de 1990, em paralelo a processos ocorridos em outros países do Ocidente, a memória passa também a ser um tema de estudos acadêmicos. As desaparições, nesse país, marcaram uma ruptura na construção da história da violência política: sem rastros e vestígios, destruía-se no espaço público a possibilidade de velar os mortos, pela inexistência mesma de seus corpos. Para o historiador argentino Emilio Crenzel, "agora, o terror não se baseava, de maneira privilegiada, na presença espetacular da morte, mas em seu discorrer oculto e em sua indeterminação".[407] Perante o vazio que marcou, então, as relações sociais, vários artistas dispuseram-se a usar seus corpos e sua arte como campo de reflexão, denúncia e recriação dessas feridas coletivas.

A história, como amplamente discutido por diversos pensadores, sobretudo ao longo do século XX, não se constitui uma narrativa coerente e neutra, mas se evidencia como uma construção interessada.[408] Nessa perspectiva,

[406] CRENZEL, Emilio. *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina.* Buenos Aires: Siglo XXI, Editores Argentina, 2008, p. 20, tradução minha.
[407] Idem, Ibidem, p. 35.
[408] Cf. VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história.* [4ª Ed.] Brasília: Editora UNB, 2008.

jogos de poder e de saber agenciam-se em disputas pela memória e pelo passado político de uma sociedade e constituem, desse modo, práticas de convívio, modos de subjetivação e diretrizes para o campo cultural. Nenhum desses elementos, por assim dizer – as construções subjetivas, as relações intersubjetivas, as práticas sociais e políticas – flutua alheio às formulações sobre o passado.

Márcio Seligmann-Silva indica como a revisão da historiografia positivista do século XIX foi, em muito, impulsionada pelas catástrofes do século XX, como Auschwitz, que tem "ensinado a cada dia a impossibilidade de segmentar radicalmente os campos da História e da memória".[409] Perante a desconstrução da memória social e nossa incapacidade de transmissão, autores como Maurice Halbwachs, Walter Benjamin, Nietzsche, Proust, Bergson e Joyce frisaram o valor ético de uma memória entrecortada com a História, como uma *apresentação*, sempre pautada no *presente*. Com isso, a pretensão de uma representação total do passado é posta de lado, enfatizando-se, por exemplo, em Benjamin, que o trabalho do historiador "deve visar a construção de uma *montagem*: vale dizer, de uma *collage* de escombros e fragmentos de um passado que só existe na sua configuração presente de destroço".[410]

Quando as mulheres dedicam-se à elaboração do passado por meio da arte, desdobram-se interessantes reflexões sobre a ligação entre corpo, memória e autobiografia. Os usos do passado, nesses termos, compreendem uma dinâmica de atuação consciente na atualidade, que visa deslocar os sentidos estabelecidos e compor novos significados éticos sobre a experiência compartilhada do luto e do trauma relativo à violência de Estado. Nessas produções artísticas, o caráter mutável da memória traz à tona seu aspecto coletivo e plural, como na perspectiva evocada por Crenzel a partir de Halbwachs:

> Em 1925, Maurice Halbwachs revolucionou a maneira de pensar esse tema ao propor que indivíduos não recordam de maneira isolada, mas em grupos espacial e temporalmente situados, que, mediante marcos específicos, outorgam sentido a suas experiências. Sustentou, também, que o passado não poderia ser recordado à vontade e em sua totalidade, já que sua evocação implicava processos de seleção a partir dos interesses e valores do presente. Assim, a memória começou a ser pensada em uma chave plural, dada a multiplicidade dos grupos sociais, e o sentido do passado abandonou sua condição de "coisa" imutável, suscetível à recuperação literal a partir do exercício da vontade privada, para ser entendido como fruto da dinâmica política e cultural e, por fim, das lutas por dotá-lo de significado.[411]

Estas vozes minoritárias, diferentemente dos discursos estabelecidos, produzem dúvidas, inquietações e preenchem os silêncios deixados pelas memórias do sofrimento. Talvez seja preciso esclarecer que se trata de um campo poético tensionado pela dor. Nesta perspectiva, a arte surge como terreno

---

[409] SELIGMANN-SILVA, M.. "Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento" In: SELIGMANN-SILVA (Org.) *História, memória e literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003, p. 70.

[410] BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*, 1989 Apud SELIGMANN-SILVA, Op. cit., 2003, p. 70.

[411] CRENZEL, Op. cit., 2008, p. 19, tradução minha.

transgressivo e ativo que vem à tona na medida em que indivívuos apoderam-se de si, reelaboram códigos, símbolos, experiências e futuros possíveis de modo novo e pungente.

Para Crenzel, o conceito de *regimes de memória* dá conta de problematizar o processo por meio do qual algumas "memórias emblemáticas" tornam-se hegemônicas na esfera pública, mas também as possibilidades de reinvenção por meio das resistências.

> Os regimes de memória são o resultado de relações de poder e, por sua vez, contribuem para sua reprodução. No entanto, se é certo que sua configuração e expansão na esfera pública são o produto da relação entre forças políticas, também obedecem à integração de sentidos sobre o passado produzidos por atores que, no calor de suas lutas contra as ideias dominantes, conseguem elaborar e impor seus próprios marcos interpretativos.[412]

Um passado morto e cristalizado não serve às demandas contemporâneas, sobretudo para reclamar justiça.[413] A vivacidade da memória, atrelada ao corpo e à experiência, ganha assim contornos políticos, na medida em que se torna fundamental para a construção de contramemórias ou de contramonumentos. Essa possibilidade de elaboração de narrativas marginais e de curto-circuitos nos enunciados hegemônicos são campos plenos para a arte. Para Nelly Richard, uma memória insatisfeita é uma resistência aos modelos autoritários de existência e, nessas linhas de fuga, diferentes artistas propõem tecer novos significados para o passado.[414]

■

O que dá conta da experiência vivida?

O que está em jogo ao se discutir quais as possibilidades de elaboração de uma violência inaudita como a dos processos de extermínio por meio da arte? A arte que assume a realidade do trauma em sua construção – esse como uma resposta atrasada do corpo e do psiquismo a eventos violentos e arrebatadores – também se formula entre seus sintomas: *flash-backs*, pesadelos e repetições.[415]

O caráter supostamente inenarrável do horror foi desafiado, por exemplo, por artistas como León Ferrari (1920), que apostou na capacidade de transmitir a gravidade da repressão em sua produção. A fim de observar como o tema da memória traumática está entrecruzado na arte contemporânea argentina, é útil analisarmos de modo conciso a obra de Ferrari. Esse breve deslocamento visa compreender algumas similaridades e preocupações comuns às artistas aqui

---

[412] Idem, Ibidem, p. 24, tradução minha.

[413] Idem, Ibidem, p. 154, tradução minha.

[414] RICHARD, Nelly. *Masculine/Feminine: Practices of difference(s).* Durham/London: Duke University Press, 2004, p. 13-14.

[415] CARUTH, Cathy. "Modalidades do despertar traumático (Freud, Lacan e a ética da memória)" In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios.* São Paulo: Escuta, 2000, p. 111.

analisadas, referindo-se, portanto, a um movimento cultural compartilhado. Por outro lado, se notarão divergências, sobretudo relativas aos modos de aproximação com a temática da dor. Ferrari, artista fundamental para a arte conceitual latino-americana, havia também questionado os métodos de opressão quando viveu na Argentina, ao fazer parte do grupo de ativismo artístico *Tucumán Arde*, em meados da década de 1960. Quando se exila no Brasil, ainda durante a ditadura militar, em 1976, seu jovem filho Ariel, que permanece em Buenos Aires, é assassinado pelo oficial naval Alfredo Astiz, um dos torturadores do regime de Videla, como descoberto anos depois. O curador Luiz Pérez-Oramas explora o aspecto de denúncias envoltas em sarcasmo e ironia que marcaram as obras do artista, sobretudo após o acontecimento familiar trágico, em que esse associou a violência política e os cúmplices do crime, ou seja, militares, políticos e padres:

Imagem 190 – León Ferrari. *Ángel Apocalíptico*. Série Relecturas de la Biblia, 1988.

> Não há como saber da dor de outra pessoa. Nem mesmo a obra mais furiosa de Ferrari pode nos dar uma ideia do que significa tal perda. (...) Em um sentido mais profundo, Ferrari passou a ver a repressão argentina não como um acidente político, mas como um projeto deliberado do Estado, com a cumplicidade da hierarquia católica. Já no final de seu exílio, quando mergulhou em leituras bíblicas e patrísticas, ao mesmo tempo em que pesquisava notícias de jornais sobre crimes coletivos e genocídios em diversos lugares e épocas, o que começa a se configurar é o legítimo juízo de um pai comum sobre os responsáveis pela repressão, que naquela altura desfrutavam de uma liberdade dependente da caridade – uma desprezível anistia que abriu as portas para acordos oportunistas, concessões inócuas e o acobertamento da verdade. E essa justiça medíocre foi articulada por autoridades públicas convencidas de estar salvando a democracia.[416]

Imagem 191 – León Ferrari. *Sem título*, Série *Nunca Más*.

No ano de 1965, Ferrari produz uma obra em que associa um avião de bombardeio norte-americano a uma imagem de Cristo, efetuando um marco na vanguarda estético-política da arte do século XX. Também Realiza essa associação mordaz entre a perspectiva cristã e a violência de Estado em várias obras da série *Relecturas de la Biblia*, como na imagem *Ángel Apocalíptico*, de 1988, em que um anjo é composto ao lado de mísseis lançados sobre a cartografia de uma cidade (Imagem 190). O general Videla foi designado presidente pela *Junta de Comandantes Jefes*, em março de 1976, instaurando os anos sombrios de repressão, em que militantes políticos, sacerdotes, intelectuais, jornalistas e defensores dos direitos humanos foram sumariamente perseguidos. Sobre a complexa relação de permissividade ocorrida entre o regime ditatorial argentino e a alta hierarquia eclesiástica, Boris Fausto e Fernando Devoto afirmam, em comparação com o caso brasileiro:

> (...) na Argentina, em oposição aos "terceiro-mundistas", a hierarquia eclesiástica apoiou, a princípio, o governo Videla, justificando as violências inauditas daqueles tempos pela necessidade de combater a "subversão ateia". Alguns membros da Igreja chegaram até mesmo a

[416] PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 35, tradução minha.

> envolver-se diretamente nas operações de "limpeza", como as investigações dos anos de 1980 iriam revelar. A hierarquia da Igreja só começou a tomar distância do governo repressivo quando o regime militar entrou em crise.[417]

Ferrari também é autor de números livros, como *Palabras Ajenas* (1967) e *Nosotros no sabíamos* (1984), em que produz colagens sobre notícias de jornal da ditadura militar argentina, destacando o caráter explícito e não velado do horror. Essas compilações críticas aparecem, por exemplo, na série *Nunca Más*, lembrando que ele escreveu vários artigos para o Jornal *Página 12* e também ilustrou a edição em fascículos do livro *Nunca Más*. Em uma das imagens dessa série, elenca notícias sobre o aparecimento de corpos nas praias uruguaias, fato recorrente nos anos de ditadura por haverem sido jogados no mar pelos militares argentinos, nos chamados *vuelos de la muerte* (Imagem 191)*:*

> Coube a Videla a tarefa ignóbil de promover uma repressão sem limites, cuidadosamente planejada pelas armas militares. Como assinala Romero, os oficiais superiores participaram diretamente das ações repressivas – sequestro, tortura, detenção, execução -, demonstrando a seus subordinados tratar-se de uma ação institucional, que envolvia um compromisso coletivo.[418]

Como muitos outros artistas de sua geração, Ferrari abordou por meio da arte o difícil terreno do terrorismo de Estado, sendo ainda hoje uma figura pública importante para a construção da memória política em seu país. Destacam-se, aqui, algumas de suas imagens como modo de ampliar o olhar sobre seus métodos de denúncia e a sua compreensão da violência. Esse artista produz um trabalho crítico sobre as legitimações entre discurso religioso e político que não apelam para uma banalização da dor. O que parece surgir é uma discussão bastante extensa e complexa sobre nosso potencial de transmissão e empatia com uma experiência traumática, muitas vezes abandonada e menosprezada, seja por efeito do trauma no psiquismo, seja por forças autoritárias que circunscrevem o que deve ser lembrado: uma tarefa difícil, certamente, mas prioritária para as construções éticas contemporâneas.[419] O curador e artista uruguaio Luiz Camnitzer abordou a dificuldade desta comunicação do sofrimento por meio da arte, iluminando alguns impasses nela contidos:

> Diria que a arte tem uma maior probabilidade de atuar como um freio à violência e à desonra se ajuda a visualizar a biografia. A arte pode se contrapor à reificação modesta e, no processo, pode instalar um sentido de repulsão e ajudar a uma claridade perceptual, a uma revelação no observador. (...) Tanto o gosto do artista como sua própria raiva com respeito ao tema pertencem a sua biografia pessoal. Mas a biografia pessoal do artista não deve interferir com a biografia que se está tratando

[417] FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002).* São Paulo: Editora 34, p. 451.
[418] Idem, Ibidem, p. 456.
[419] Cf. SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros.* São Paulo: Companhia das letras, 2003.

> de resgatar, a biografia de vítima. (...) Desgraçadamente, as feridas não podem ser compartilhadas, apenas podem ser imaginadas. É por isso que, mais do que qualquer outro tema, o que ajuda a definir nossa tarefa de artistas é como dar maior poder à imaginação e como ajudar a encontrar uma direção eticamente correta. É nessa combinação, não no conteúdo, onde a arte pode se converter num instrumento político com uma possibilidade de êxito.[420]

A biografia da vítima, nesse caso, parece se referir às vozes silenciadas daqueles que foram submetidos ao poder. Muitas mulheres militantes políticas – por exemplo, pode-se destacar a militante brasileira Criméia Alice de Almeida Schmidt – denunciaram o desafio que encontravam em ser escutadas. Criméia descreveu como era difícil ter ao menos seu passado na luta armada, na tortura e na prisão tido como *verossímil* por seus contemporâneos. O diagnóstico imediato e apressado do ouvinte: "se não sou capaz de compreender, logo essa vivência não existiu". Cria-se um *gap* da comunicação; há uma ruptura na transmissão, em um dos sentidos básicos contidos na necessidade de narrar: o compartilhar. Para Rago,

> A impossibilidade da escrita, incompreensível num primeiro momento, remete a um outro momento de seu trabalho de memorização: aquele que indica as dificuldades de existir publicamente, de ter um nome, um passado, histórias, recordações, referências absolutamente necessárias para inscrever-se no mundo e ser identificada.

E ainda esclarece que

> Se o mundo público se constrói pela palavra e pela ação, como diz Arendt, a impossibilidade da comunicação com o outro, mesmo quando cercada por muitos, cria a sensação do viver isolada, do estar só em meio à multidão, estrangeira em sua própria terra.[421]

Essas problemáticas, num mundo contemporâneo cada vez mais fluido e veloz, tornam o trabalho persistente da memória, das teias, das redes, imprescindível politicamente. Narrar é uma resistência, mesmo que não plenamente consciente, que faz persistir na cultura o incômodo contra a opressão e a violência. Para Deleuze e Guattari também uma obra de arte é capaz de criar distúrbios naquele que a vê, afetando seu campo de ação e de percepção.[422] A arte gera uma zona de contaminação capaz de desestabilizar os conteúdos mentais formais e ampliar o campo sensorial da experiência. Deleuze é um dos que afirma o caráter curativo da arte, sobretudo numa sociedade enferma, afogada em processos de retaliação da capacidade criativa e dos encontros com as diferenças. Para o filósofo, uma obra de arte não deve ser pensada como um campo da expressão de uma ideia ou imagem preexistente na mente do artista, mas como um

---

[420] CAMNITZER, Luis. "Arte y deshonra". Catálogo *LAB. 07. Arte, deshonra y violencia en el contexto iberoamericano*. Montevideo: Centro Cultural de España Montevideo, 2007, p. 27, tradução minha.

[421] RAGO, Margareth. "Memórias da clandestinidade: Criméia Alice de Almeida Schmidt e a Guerrilha do Araguaia". In: PEDRO, Joana M.; WOLFF, Cristine S. (Orgs.) *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009b, p. 156 e 161.

[422] DELEUZE; GUATTARI, Op. cit., 1997b, p. 218.

campo de forças, mais próximo a um conceito filosófico, que deve fazer vibrar os corpos, as memórias e outros futuros possíveis.

Como fazer vibrar as vozes marginais destas mulheres? Primeiramente, compreendendo que há interferências feministas que ajudam a elaborar as feridas abertas socialmente. Justamente no enunciado "pessoal é político" encontra-se uma imprescindível chave de leitura para a arte contemporânea destas artistas. Elementos autobiográficos não são apenas "confissões" de um individualismo apolítico. Olhados com atenção, demonstram grande teor trágico, conexões diretas com as memórias dos corpos. Pois como "falar" desses homens e mulheres desaparecidos; jogados em rios, submersos vivos; torturadas, estupradas, assassinadas? Essa difícil escuta é fortemente percorrida pelos campos imaginários forjados pela arte. Em segundo lugar, há que se pensar em como os binarismos amplamente criticados pelas teóricas feministas entre razão/emoção, masculino/feminino, ciência/arte, sustentaram e legitimaram na cultura perspectivas de dominação e a sujeição das diferenças. Nesse sentido, uma visão pretensamente "científica e verdadeira" do passado não nos é em nada favorável, já que excluiu de seus cânones as resistências, as linhas de fuga, os campos vibráteis do corpo e da memória.[423] Ficamos, ao mesmo tempo, próximos de uma linha tênue que nos aproxima da ficcionalização presente na história, mas nos afasta de suas pretensões universalizantes.

Por outro lado, para o que nos interessa aqui, sobretudo em relação aos métodos utilizados por mulheres artistas na crítica da violência, se evidenciará uma diferença das *táticas poéticas e críticas*. Em busca da compreensão dessas práticas feministas na arte – que não parecem representar o mal, mas apresentar sensações traumáticas em sua pulsão – é preciso avançar na compreensão das conexões existentes entre corpo, sujeição e poder.

Na literatura e nas artes visuais, o teor testemunhal, após as catástrofes do século XX como a *Shoah*, caminha num paralelo entre o real e a ficção. Para Seligmann-Silva,

> (...) esse "real" não deve ser confundido com a "realidade" tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o "real" que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do trauma, de um evento que justamente resiste à representação (...).
> (...) Por outro lado, o evento exige ser narrado. Em primeiro lugar porque o sobrevivente sente esta necessidade e a sociedade tem um compromisso moral de escutá-lo. Em segundo lugar porque os crimes devem ser registrados, documentados e a Justiça tem parte essencial no trabalho de luto e de memória.[424]

O caráter ficcional da arte, como já contemplado no Capítulo 2, não a impede de constituir-se no presente como um espaço autobiográfico de

---

[423] ROLNIK, Suely. "Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer....". *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, vol. 15, n. 3, p.03-09, jul. 2001.
Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 26 jun. 2012.

[424] SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Testemunho da Shoah e literatura". In: X JORNADA INTERDISCIPLINAR SOBRE O ENSINO DA HISTÓRIA DO HOLOCAUSTO, 2009, São Paulo. Palestra. SP: Brasil.

constituição e de reinvenção de si. Nesse último capítulo, buscar-se-á também pensá-la – a arte de cunho feminista – como um porto para a história, como um lugar de memória reinventada, uma zona de forças em que se cruzam as biografias coletivas, a necessidade de narrar e a criação de novos imaginários culturais.

silvia gai

Anatomia têxtil

Silvia Gai discute em suas produções lugares sociais e culturais bastante intrigantes. Desde meados dos anos 1990 inicia a feitura de objetos que têm como matéria-prima as técnicas têxteis. A artista narra que, na década de 1980, quando levava os filhos ainda pequenos à escola, decidiu entrar numa aula de pintura, no ateliê de Claudio Barragán[425]. Construiu aos poucos sua trajetória artística, até eleger seu material principal de trabalho, o crochê, quando reencontrou num armário uma caixa com coisas que havia tecido na infância, por volta dos 12 anos, ensinada pela avó e pela tia.[426]

Em 1997, ganha a beca Kuitca, um dos mais prestigiados ateliês de estudos para artistas da Argentina. Em seus trabalhos mais conhecidos, Gai produz órgãos humanos em crochê de modo muito elaborado: uma trama rica em detalhes, pontos, nós, flores, em que partes internas do corpo humano ganham forma tridimensional. Depois de tecidos, os órgãos adquirem rigidez e estrutura porque recebem um banho de açúcar e água, numa técnica usada por sua avó para fazer cestinhas de pão.[427] Com o título *Donaciones* (doações), esses objetos são apresentados na Fundación Klemm no ano de 1997 (Imagens 196 e 197). Alguns deles, como o coração e o fígado, também são constituídos por fios coloridos, enquanto a maior parte é tecida em fios brancos de lã. Os transplantes tocaram a artista de modo especial, impelindo-a a refletir sobre os momentos de suspensão pela enfermidade, a fragilidade do corpo e os fios que conduzem a experiência. Observemos mais pausadamente este seu exercício "têxtil-anatômico", sobretudo o papel da construção poética sobre as imagens corporais, sobre a dor, a doença, mas também o prolongamento da vida, por meio dos transplantes de órgãos que se tornam tramas e redes simbólicas.

Gai é uma artista introspectiva, delicada e densa, que conta aos poucos suas histórias pessoais, por exemplo, a dificuldade que enfrentou ao longo de vários anos com um casamento complicado e diretamente relacionado com sua indignação com a opressão feminina e o desejo de liberação e criatividade.[428] Pareceu-me reveladora sua afirmação de que recebeu do marido apoio "até certo ponto" para ser artista. Era como se ele não pudesse imaginar o furor que dali poderia sair. Algo extravagante, que o melindrava: primeiramente, aparecem os órgãos espalhados pela casa, depois, algo como imensas águas-vivas, teias negras de tricô manipuladas na cozinha de sua casa, em uma mistura de açúcar e carvão.

[425] Cf. Site do artista <http://www.claudiobarragan.com.ar>.

[426] Entrevista com Silvia Gai. Buenos Aires, 10 jul. 2010

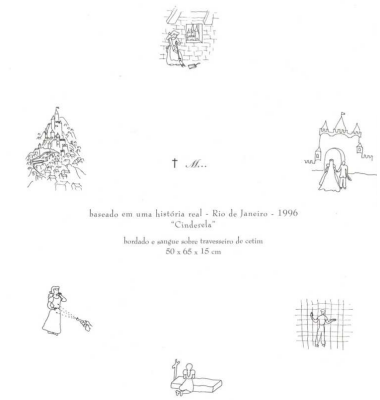
[427] Rosa destaca o procedimento da artista: "En este trabajo aparece el empleo de una nueva técnica, el cocer en almíbar los órganos tejidos para darle corporeidad. Partiendo de bocetos que la artista copia de libros de medicina, teje el órgano a crochet. Concluido esto, inicia el proceso escultórico que conlleva el trabajo sumergiendo en azúcar y agua lo tejido, cociéndolo a la vez que realiza el almíbar. Sin permitir que la cocción llegue al punto caramelo, Silvia retira ese tejido azucarado y lo incorpora a un molde -de tela según la receta de su abuela, de silicona el que emplea la artista- que posee la forma del órgano tejido. Allí deja secar la pieza para luego extraer el molde 'como si de un guante se tratara', entonces está concluido el proceso. El resultado es una pieza blanca y brillante como la azúcar." Op. cit., 2009, p. 99.

[428] Entrevista com Silvia Gai. Buenos Aires, 10 jul. 2010

Imagem 192 – Feliciano Centurión, *Luz divina del alma*, 1996.

Imagem 193 – Leonilson, *Ninguém*, 1992.

Imagens 194 e 195 – Rosana Palazyan, *Cinderela*, 1996. Bordado e sangue sobre travesseiro de cetim, 50x65x15cm. Abaixo, desenho bordado no travesseiro.



Então, ao invés da aparente e tradicional docilidade – pois se casou muito jovem e foi mãe de gêmeos, deixando os estudos em Biologia para cuidar dos filhos –, vemos uma trajetória de incômodos sociais que lhe falaram mais alto.

Alguns dos primeiros trabalhos da artista eram almofadas muito brancas, com primorosos barrados em bordado, daqueles que as avós costumavam fazer. Tratava-se do ano de 1995, quando expõe pela primeira vez um objeto da série *Almohadones* (almofadas) na Fundación Banco Patrícios, em ocasião do prêmio Braque dedicado ao objeto (Imagens 198 e 199). Como abordado anteriormente, a década de 1990 viu surgir uma epidemia que colocava em pauta pavores e preconceitos arraigados: o surto de HIV. Morreram artistas, personalidades, mas também pessoas comuns, gerando uma comoção e um estranhamento da sexualidade sem precedentes. Gai havia estudado ciências biológicas na *Universidad de Buenos Aires (UBA)* e, simultaneamente, trabalhado na secretaria de um hospital – onde estudou anatomia patológica, participando de estudos de manipulação de órgãos e de técnicas de observação em microscópio. Nestes anos, viu falecer pessoas próximas pela AIDS, como um colega do laboratório, além de artistas como Maresca e Schiliro.

Suas almofadas, muito alvas e cuidadas, continham um elemento estranho. Algumas delas carregavam pequenas moscas pretas, bordadas sobre o tecido. Algo que contaminava, suspendia os sentidos, indicava que algo inquietante circulava por ali. Em outras almofadas, bordados em linha branca formavam as siglas H.I.V., vistas apenas num olhar mais atento, já que se confundiam com a cor do tecido. Também havia outra, com um bordado em formato de preservativo, trazendo a tona sentidos complexos, como a relação desse vírus com o sexo, a morte e o perigo do contato com o outro, sobretudo associado às relações homoeróticas, que davam à doença o nome de "peste rosa".

Rosa afirma, sobre esse período, que "Para a Argentina, a AIDS chega no pleno festejo da liberdade de expressão, de criação e de reivindicações sexuais, logo após anos de repressão ditatorial".[429] Sentia-se o conflito latente de uma sociedade em transição, em que novas configurações das relações afetivas, sexuais e também políticas surgiam. Essas perdas humanas, essas fragilidades invisíveis, permearam as preocupações estéticas dessa artista que, mesmo sem estar contaminada, sentia-se tocada pela experiência de sofrimento de muitos ao seu redor. Vale lembrar, no Brasil, dos trabalhos bordados em travesseiros e almofadas produzidos por Leonilson e Rosana Palazyan nesta mesma década, que abordavam os temas da sexualidade, da dor, da violência e da enfermidade, e também de alguns objetos de Centurión (Imagens 192 a 195).

[429] ROSA, Op. Cit., 2009, p. 96, tradução minha.

Imagem 196 – Silvia Gai, s/t, serie *Donaciones*, 1997. Fio e açúcar (acima).

Imagem 197 – Silvia Gai, *Donaciones Corazón*, 1993. Fio e Gesso (abaixo).

Imagem 198 – Silvia Gai, *Almohadones*, 1995.
Almofada bordada com moscas, 50x50x15cm.

Imagem 199 – Silvia Gai, *Almohadones*, "Peligrosos gorriones", 1995.
Almofada bordada e impressa, 50x50x15cm.

Imagens 200 e 201 – Silvia Gai, *Insertion H-Kupfer Intra-Uterine Device*, 1995 (acima). Avental bordado. Abaixo, detalhe do objeto.

Outras inscrições perturbadoras, em que objetos comuns e ordinários como as almofadas recebem elementos destoantes, são alguns aventais da série *Insertion, H-Kupfer Intra-Uterine devices*, do ano de 1995 (Imagens 200 e 201). Em um deles a artista borda três pequeninos úteros, e como num corte microscópico nos permite ver que eles carregam DIUs em cor de cobre, dispositivos intrauterinos contraceptivos. Esse olhar parece estranhar o corpo e os dispositivos médicos que agora experimentamos como cotidianos. Ao inscrever por meio do bordado esses úteros num avental, Gai explicita os enunciados sociais que tradicionalmente restringem as mulheres à domesticidade, em nome de uma suposta "ordem biológica".

No ano seguinte, 1996, numa exposição em homenagem à artista mexicana Frida Kahlo, Gai apresenta uma obra que alude diretamente a *Las dos Fridas*, de 1939, em que dois autorretratos de Kahlo unem-se por seus corações, como um circuito fechado em si mesmo (Imagem 203). Intitulada *Tributo à Frida*, "... todo se mueve al ritmo de lo que ingiere el vientre" (tudo se move ao ritmo do que ingere o ventre), a artista apresenta duas camisolas brancas suspensas na parede que são unidas por seus corações, pulmões e útero bordados em branco e conectadas a um

Imagem 203 – Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, 1939.

coração de crochê, este moldado em açúcar, que repousa sobre uma pequena mesa ao centro (Imagens 204 a 206). Rosa comenta sobre essa obra,

> Cada camisola possui um bordado diferente. Um mostra um coração unido ao órgão de reprodução feminino, mas este se encontra interferido por um dispositivo intrauterino – bordado com fios vermelhos -, em relação com a impossibilidade da reprodução. O outro apresenta pulmões bordados, os que por meio de veias também chegam a unirem-se com o útero. Os pulmões funcionam como elementos autobiográficos em seus trabalhos. Gai sofre de asma desde pequena, então são as obras que lhe permitem fabricar aparelhos respiratórios sadios.[430]

É instigante o comentário da busca da boa saúde, da cura, por meio da arte. Deleuze mostra na literatura o escritor como médico de si mesmo, mas também, ao abordar Francis Bacon, o movimento da pintura como uma espécie de atletismo de si: "por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem".[431] Gai empreende um trabalho interessante neste tributo. Sua instalação é muito branca, asséptica; algo quase invisível é a ligação intensa que há nesses bordados com os órgãos eleitos. Ela evidencia uma vitalidade desses corpos, o ritmo que pulsa à medida que ingerimos o mundo em nossos ventres, como apresenta em seu título. Então, há um processo que é quase curativo, diferente da imagem das Fridas que trazem os corações expostos e profundamente machucados, embora com ela relacione-se. Em seus diários Kahlo abordou seus sofrimentos ao lado de sua imensa força de criação:

> Meu corpo é um marasmo. E eu não posso mais escapar dele. Como animal que sente sua morte, sinto a minha tomar lugar na minha vida e com tanta força, que me tira qualquer possibilidade de combater. Não me acreditam, tanto me viram lutar. (...) Meu corpo vai me soltar, a mim, que sempre fui sua presa. Presa rebelde, mas presa. Sei que vamos nos aniquilar um ao outro, a luta portanto não terá vencedor. Vã e permanente ilusão acreditar que o pensamento, por ser intacto, pode se destacar dessa outra matéria feita carne. Ironia da sorte, eu desejaria ainda ter a capacidade de me debater (...) - ah! Assepsia até em seus grafismos, e por quê? -, nos meus pensamentos em desordem, na ordem que se esforçam por colocar neste quarto. Nos cinzeiros. Nas estrelas. As noites são longas. Cada minuto me amedronta e eu sinto dores por toda parte, por toda parte. Os outros se preocupam e eu gostaria de poupá-los disso. Mas o que é que alguém pode evitar para os outros quando a si mesmo em nada conseguiu poupar da própria sina? A aurora está sempre distante demais. Já não sei se a desejo ou se o que eu quero mesmo é penetrar mais fundo dentro da noite. Sim, talvez seja melhor acabar com tudo. A vida é cruel por se ter enfurecido tanto contra mim. Ela deveria ter distribuído melhor suas cartas. Recebi um péssimo jogo. Um tarô preto no corpo.[432]

[430] Idem, Ibidem, p. 98, tradução minha.
[431] DELEUZE, Op. Cit., 1997, p. 13.
[432] JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 01.

Imagens 204 a 206 – Silvia Gai, *Tributo à Frida*, "... todo se mueve al ritmo de lo que ingiere el vientre", 1996. Instalação. Abaixo, detalhes das camisolas.

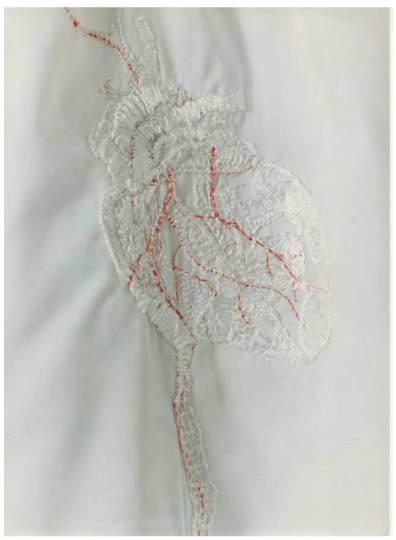


Imagem 207 – Rembrandt. *A lição de anatomia do Doutor Nicolaes Tulp,* 1632

Observa-se em Gai um desejo de criação do corpo enquanto uma experiência sensível de percepção, que é radicalmente nova e diferente daquela vivida pela invasão médico-cirúrgica contemporânea. Mesmo quando a artista irá apresentar seus "órgãos-têxteis", como na exposição *Tajos Bajos*, em 1997, não se trata de uma simples exploração investigativa de caráter puramente científico (Imagens 208 a 210). Seu interesse pelo interior do corpo é algo de ordem ritual. Não estamos numa exibição anatômica, como as famosas aulas de anatomia dos séculos XVI em diante, em que cadáveres de homens e mulheres eram um furor de conquista e curiosidade, como foi representado por Rembrandt (Imagem 207). O espetáculo do corpo e do desejo de domínio não é presente aqui. Aponto essa divergência porque me parece que esta artista abre um caminho novo, empreendendo um modo feminista de aproximar-se dos corpos, que é mais como uma rede, como a formação de um tecido cultural e uma ressignificação dos órgãos, como um afeto que passamos a experimentar por eles. Belén Gache, para o catálogo da exposição *Black Dream*, de 1998, destaca o desejo moderno de adentrar e conhecer os corpos, confrontando os enunciados herdados da Idade Média, que concebiam o corpo como um santuário da alma:

> A modernidade não apenas hierarquiza o poder do olhar mas, a partir dele, divide e classifica. O homem moderno, como indicava Michel Foucault, é dividido tanto dos outros homens (a partir de um nome e de uma história própria, de uma identidade distintiva), como dividido em seu interior (seus órgãos como fragmentos nos quais, por alguma razão, o todo nunca parece resultar da soma das partes). (...) Os fragmentos de corpos apresentados por Gai remetem indubitavelmente ao discurso da ciência. Mas, antes de tudo, remetem ao rito (recordemos a antiga prática adivinhatória da leitura de vísceras, onde a partir da fragmentação e desarticulação de um corpo se podiam adivinhar seus mistérios).[433]

Nesses órgãos apresentados na exposição *Tajos Bajos*, percebem-se também aqueles elementos dissonantes: desta vez, a artista cria pequenos tumores, lacerações, malformações, doenças que atacam os corpos. Oliveras interpreta que há em Gai um intento de fabricação de órgãos com anomalias para exibi-los em estantes de uso doméstico ou medicinal, como se a doença pude-se "decorar" a casa, ser naturalizada e invisibilizada. Já Rosa adverte que a obra alude a uma experiência cultural mais ampla,

> Más que la enfermedad en el ámbito del hogar, la obra de Silvia Gai señala el ocultamiento de la enfermedad en una sociedad en donde lo patógeno se relaciona con lo débil, con aquello que no puede sobreponerse a las exigencias sociales, el cuerpo sucumbe ante una época en donde el envejecer y morir están mal vistos. Esta temática se desarrolla en un momento en que en la Argentina se oculta y se demoniza una mal como el SIDA, lo que ya se planteaba claramente como una discusión política y económica: en el momento de mayor repliegue del Estado –la época del neoliberalismo menemista-, la falta de

[433] GACHE, Belén. "Pesadillas antropomórficas". Catálogo *Black Dream*. Buenos Aires: Fundacion Klemm, 1998, tradução minha.

educación sexual, la ausencia de políticas de distribución gratuita de medicamentos, en definitiva, la no existencia de políticas referidas al ámbito de la salud que frenaran y previnieran este flagelo, incrementaban dramáticamente el número de enfermos.[434]

Imagem 208 – Silvia Gai, *Sem título*, 1997.
Vista da exposição "Tajos Bajos", Centro Cultural Borges, Buenos Aires.

[434] ROSA, Op.cit., 2009, p. 101.

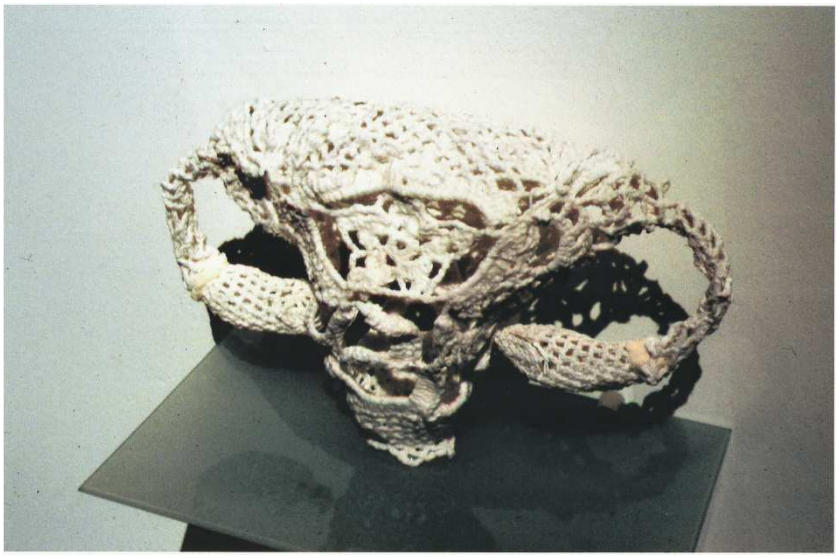


Imagem 209 – Silvia Gai, *Sem título*, 1997. Detalhe de objeto. Fio e açúcar sobre estante de vidro.

Imagem 210 – Silvia Gai, *Sem título*, 1997. "Invierno del 96'". Detalhe de objeto. Fio e açúcar.

O olhar anatômico dessa artista cria imagens muito surpreendentes, além da citada capacidade de questionar as políticas públicas. Concerne às conexões entre sensações privadas da corporalidade e as construções sociais e públicas das identidades, em que a forma do corpo humano torna-se uma expressão do afeto, mais do que uma tradicional representação figurativa. Essa perspectiva alude, também, às obras da artista Kiki Smith (1954-), que trabalhou com níveis microscópicos, órgãos, reproduzindo sistemas circulatórios, nervoso etc., no final da década de 1980 (Imagens 211 e 212). Nessas imagens, a aparente fragilidade das peças remetia à transitoriedade mesma da vida. Destaca-se, assim como em Gai, o deslocamento de uma mulher que ocupa o papel de criadora dos corpos, adentrando um espaço ritual, por meio dos saberes femininos. Essa artista argentina, além de órgãos humanos como o útero acima destacado, criou também animais marinhos – os *Cnidarios* (1997) e *Medusas* (2001) – e agigantou os cortes histológicos dos microscópios, inventando uma biologia e uma anatomia próprias (Imagens 213 e 214). Neste movimento, incorpora novas cores e dimensões no espaço expositivo. A prática do tecer, ao lado da complexidade da reinvenção das estruturas tidas como naturais, carrega uma profunda desestabilização crítica, um espaço de desassossego a ser evidenciado em Silvia Gai.

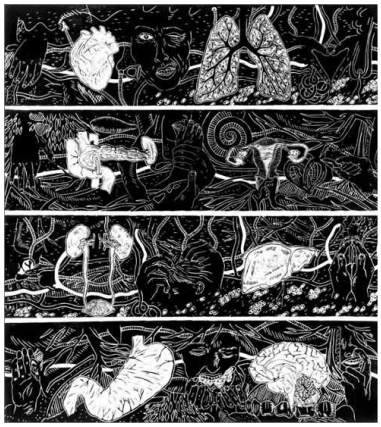
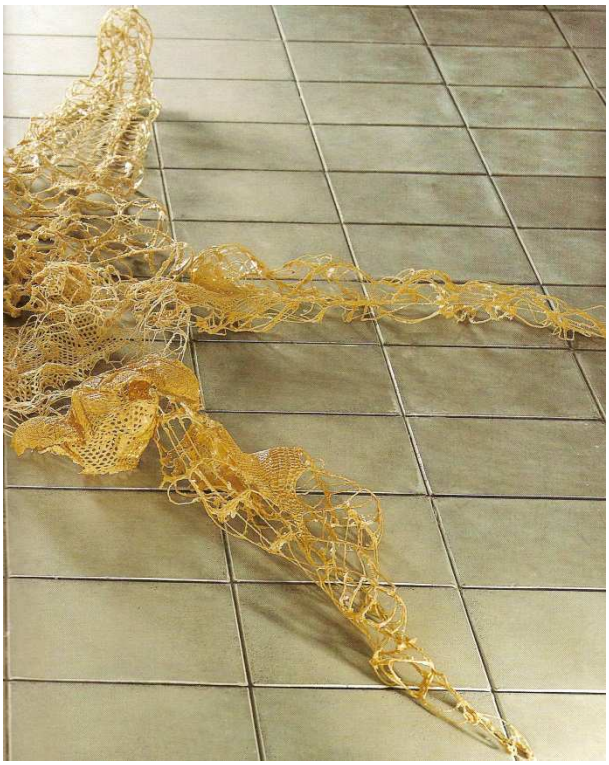


Imagem 211 – Kiki Smith, *How I Know I'm Here,* (1985-2000).

Imagem 212 – Kiki Smith, *Ribs*, 1987.

Imagens 213 e 214 – Silvia Gai, *Estrella de mar* e *Corte histológico*, 2000. Série *Cnidários.*
Fio de algodão, cola vinílica, talco e giz, colorante, 30x500x500cm. Abaixo, detalhe da estrela.



Memória traumática como afeto nas artes visuais

> *Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. Tornamo-nos universo. Devires animal, vegetal, molecular, devir zero.*
>
> Deleuze e Guattari.

Como abordado por Foucault, a racionalidade moderna que se consolidou a partir do século XVIII gerou modos de governar os indivíduos e as populações pautados em regimes de verdade tais como os saberes psiquiátricos, jurídicos, pedagógicos e psicológicos, produzindo assim subjetividades confessionais e submissas. Atuando por meios violentos – como o racismo de Estado – que se tornavam legítimos pelo discurso da proteção social, a biopolítica naturalizava, por exemplo, o papel da polícia e de suas práticas, assim como o extermínio de grupos e populações tidos como fora das normas: "a ideia de uma guerra interna como defesa da sociedade contra os perigos que nascem em seu próprio corpo e de seu próprio corpo; é (...) a grande reviravolta do histórico para o biológico, do constituinte para o médico no pensamento da guerra social".[435]

No caso argentino, as tensões e lutas pelo passado político e pela reconstrução da memória podem ser pensadas, também, como um aspecto da crítica à razão de Estado. Nesse país, durante o período repressivo, foram postos em funcionamento mais de 50 centros clandestinos de detenção, em que a tortura, interrogatórios e assassinatos tornaram-se práticas comuns. O medo, nessas circunstâncias, fortalecia-se como um elemento disseminado nas ruas, implícito na cultura censurada e nos desaparecimentos de militantes.

Na produção de artistas contemporâneos como Silvia Gai, esses temores são formulados em termos de sensações profundas e aterradoras. Na perspectiva da arte, a ameaça não se localiza apenas num poder que recai sobre os indivíduos, ou em uma externalidade da qual somos meras vítimas. Para Foucault, o poder que atravessa os corpos os investe de regras, condutas, práticas e moldes, repetidos incessantemente no curso da história. As práticas médicas, sexuais, pedagógicas, higiênicas, são campos amplos dessa ordenação dos corpos e construção da sujeição. O feminismo soube, por seus próprios meios, que os saberes que enunciavam "verdades" sobre o corpo feminino eram, antes de tudo, discursos que mantiveram as mulheres restritas ao universo doméstico e privadas dos lugares de autoridade social.

Em seus últimos cursos, Foucault realizou um novo deslocamento em seu pensamento ao abordar a relação saber-poder, discutindo o governo dos homens, dos vivos, das populações, mas, também, indicando uma instância de resistência à qual chamou de governo de si. O indivíduo, por meio do trabalho sobre si mesmo, para o pensador, marcava o espaço de reinvenção cotidiana, de oposição à

[435] FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade.* São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 258.

normatividade, assim como de criação e fabulação. A arte por excelência e o artista, como uma subjetividade aberta à transformação, mostravam-se, assim, como lugares de sublevação e de combate, remetendo à tradição grega dos cínicos. O filósofo afirma essas conexões aludindo à arte moderna, mas permitindo resvalar-nos na poética feminista contemporânea, pela atitude crítica:

> A arte moderna, antiplatônica e antiaristotélica: redução, desnudamento do elementar da existência; recusa, rejeição perpétua de toda forma já adquirida. Essa arte moderna, sob esses dois aspectos, tem uma função que poderíamos dizer essencialmente anticultural. Ao consenso da cultura se opõe a coragem da arte em sua verdade bárbara. A arte moderna é o cinismo na cultura, é o cinismo da cultura voltada contra ela mesma. E se não é simplesmente na arte, é na arte principalmente que se concentram, no mundo moderno, em nosso mundo, as formas mais intensas de um dizer-a-verdade que tem a coragem de assumir o risco de ferir. E nessa medida, creio que poderíamos fazer uma história do modo cínico, da prática cínica, do cinismo como modo de vida ligado a uma manifestação da verdade.[436]

Esse embate surge na arte de mulheres, onde se tensionam os enunciados hegemônicos, trazendo à tona elementos fragmentados antes tidos como restos e aspectos insignificantes da realidade. Interrogar a atualidade, como nos propõe Foucault, é uma tarefa que exige observar esses aspectos menosprezados da experiência humana que são, recorrentemente, campos de interesse da arte contemporânea feminina. Os regimes de verdade que marcam a constituição dos sujeitos, muitas vezes, são forças violentas captadas pelo olhar dos artistas: uma visão radical que investe em desmontar paradigmas instaurados.

Sem referências claras ao passado político, ao focalizarmos a produção de Gai, entramos num terreno fluido, que se refere às pulsões de vida e de morte. Não somente por meio de temáticas abertamente críticas à ditadura são formuladas problematizações sobre a gravidade desse período histórico. Pode-se perceber que, em suas obras, a morte, a dor e a dificuldade da reconstrução de laços sociais são marcas que transpõem ao espectador campos do afeto friccionados diretamente à memória coletiva argentina.

Vislumbra-se em Gai uma nova subjetividade em formação que flerta com o caos, com elementos de metamorfoses animais, vibrações pulsionais e desejantes. O que está em questão, assim, é o aspecto produtivo das obras de arte, configurações que sejam também maquínicas, para utilizar-nos do vocabulário de Deleuze e Guattari. Ou seja, imagens que *atuem* devastando lugares comuns e estados de coisas, criando espaços de resistência contra saberes assujeitadores e, sobretudo, abrindo lugar para a dimensão ético-estética da existência. Deleuze propõe que, ao invés de nos perguntar pelo significado de uma imagem, devemos interrogar-nos sobre "como ela funciona".[437]

Para entrever tais propostas é preciso despir-se de uma análise em termos macropolíticos, privilegiando as conexões rizomáticas, moleculares. Porque, como

---

[436] Idem, *A coragem da verdade: O governo de si e dos outros II*. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 165.
[437] DELEUZE; GUATTARI, Op. cit., 1997b., p. 220.

apontam esses autores, vivemos em um mundo hiperdesenvolvido em termos de ciência e tecnologia, mas cujo investimento nas esferas da criação é permanentemente tolhido. Busca-se, então, aproximar-se de subjetividades formadas por campos de força que fogem ao domínio da representação simbólica. O que isso quer dizer? Que, mais do que apenas imagens artísticas que trabalhem representando mitologias, simbologias ou ideias, atenta-se a seus fluxos e intensidades pré-verbais.

A teórica feminista Jill Bennett esclarece, pautada nas teorias pós-estruturalistas, algumas diferenças entre afeto e representação. Ela busca compreender como se forma, por meio da arte contemporânea, uma visão empática sobre o trauma. Para a autora, o afeto é da ordem do corpo, do vivido e da experiência presente, enquanto que a representação é filtrada pelos acervos mentais, históricos e culturais, buscando transmitir um conteúdo racional. Para pensarmos a relação da arte contemporânea de mulheres e a memória coletiva argentina, suas ponderações são instigantes. Mostra que a memória traumática, mais do que uma representação da dor, é sempre apresentação: "é de tipo não declarativo, envolvendo respostas corporais que se encontram fora da representação verbal-semântica-linguística".[438]

Aludindo à poeta Charlotte Delbo (França, 1913-1985), que trabalhou na literatura sobre sua experiência como prisioneira em Auschwitz, Bennett mostra como a memória, para essa escritora, não era somente um testemunho de uma sobrevivente, mas uma categoria estética. Essa categoria foi pensada como "memória profunda" e também como "*sense memory*", como o reino da memória afetiva, inominável porque fora da própria memória ordinária. Assim como Pierre Janet, outra das referências utilizadas por Bennett, Delbo também considera que a memória representacional é um dos aspectos da memória ordinária, sem deixar de mostrar sua vital importância social. Mas há outro aspecto chamado de memória profunda, que está rente ao corpo, à pele, trazendo à tona a impressão física do evento:

> As the source of a poetics or an art, then, sense memory operates through the body to produce a kind of "seeing truth", rather than "thinking truth", registering the pain of memory as it is directly experienced, and communicating a level of bodily affect. The art of sense memory might further be distinguished as a motivated practice. Radically different from timeless or transhistorical expressionism, it aims to constitute a language of subjective process (specifically, of affective and emotional process) to complement history and to work in a dialectical relationship with common memory. Its production thus becomes a contingent and culturally situated practice – linked to social histories – that requires framing against a backdrop of cultural knowledge.[439]

Nesse uso estético da memória profunda há sempre um corpo em sofrimento, em êxtase, em reconfigurações de suas forças e vulnerabilidades. Não

[438] BENNETT, Jill. "Insides, outsides: trauma, affect, and art" In: JONES, Amelia (Org.). *The feminism and Visual Culture Reader*. New York: Routledge, 2010, p. 453, tradução minha.
[439] Idem, Ibidem, p. 454.

podemos, então, simplificar essa arte como personificação da patologia ou ilustração do processo da memória. Para Deleuze e Guattari, o artista pensa em termos de *sensação,* assim como o filósofo o faz por meios de conceitos. De todas as formas, o que está em jogo é a potência do pensamento. No entanto, é preciso evidenciar a distinção deleuziana do pensamento como força que atravessa a vida e não uma legitimação racional dos fatos. Como nos mostra Rosi Braidotti, para Deleuze, pensar é antimetafísico: "é encarnado, erótico e está conduzido pelo prazer".[440]

Como uma resposta corporal, viva, a obra de arte produz contágios e não somente uma compreensão mental ou uma externalidade sobre a vivência traumática. O projeto afetivo, nesse sentido, não busca criar identificação ou mimetizar o sujeito traumatizado, mas trabalha para estimular o pensamento de um modo diferente. Sobretudo quando a violência da experiência não pode ser transmitida em palavras, mas apenas sentida, a arte forja campos de empatia de grande potência. Bennett esclarece, assim, que o processo é experimentado pelo espectador não como uma recordação do passado, mas como uma negociação contínua do presente em conexões não determinadas com o passado: "the traumatic memory is, in this regard, resolutely an issue of the present".[441]

A morte ocupa espaço proeminente na produção de Gai. No entanto, não é uma representação de corpos mortos aquilo que vemos, mas uma experiência intensiva de flerte com o caos. Analisamos anteriormente como o uso do tricô e do crochê, para essa artista, molda um espaço crítico sobre os elementos da vida cotidiana das mulheres. Gai mescla o aspecto formal, que culturalmente apazigua o interesse pelas práticas femininas, às zonas culturais de sombras, como a doença, a monstruosidade, os insetos e animais marinhos.

Em 1995, na ocasião da exposição *a: e,i u o*, no Centro Cultural Recoleta, a artista expõe uma instalação que consiste em suas almofadas bordadas – já analisadas – e agora apresentadas juntamente com um besouro gigante que pousa na parede (Imagens 215 a 217).[442] Para Gai a instalação aludia a corpo com HIV, interesse de investigação naquele momento, como abordado no item anterior.

[440] BRAIDOTTI, Op. cit., 2005, p. 155.

[441] BENNETT, Op. cit., p. 460.

[442] Uma almofada possui formato de coração. Outra tem no centro um elemento destoante: um preservativo masculino. Em outra, unido ao belo trabalho, alvo e ordenado, ela borda pequenas moscas em linha preta, como mais um detalhe de seu enxoval.

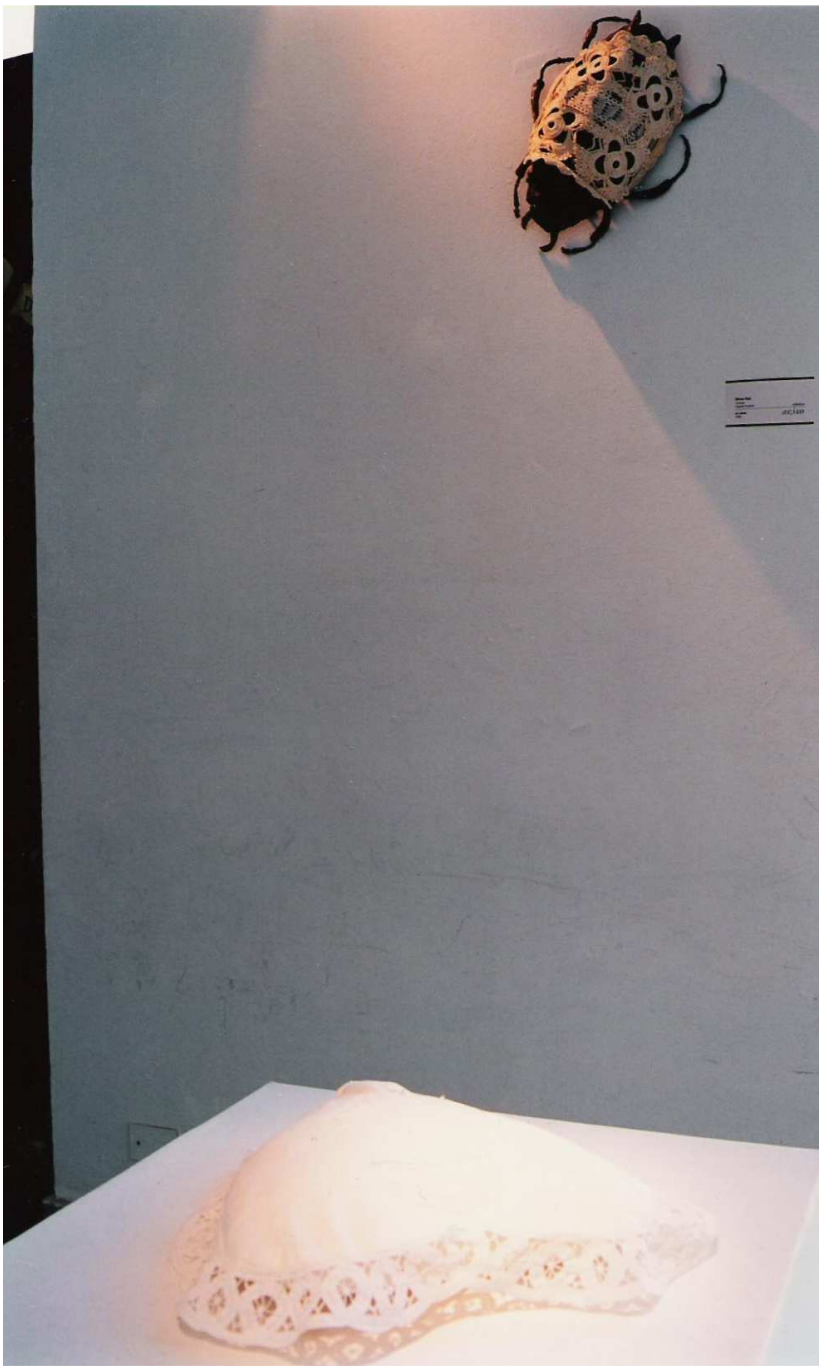


Imagem 215 – Silvia Gai, *Almohadones*, 1995.
Vista da exposição no Centro Cultural Recoleta

Imagens 216 e 217 – Silvia Gai, *Almohadones*, 1995. Detalhe de objeto (acima).
Resina Epoxi e crochê. 40x29x10cm. Abaixo, detalhe da almofada.

Valeria destacar outro prisma da obra: os insetos, sobretudo, são elementos que desorganizam o esquema mental do objeto, inserindo um incômodo persistente na apreensão da imagem. Almofadas atraindo moscas, nos permitem intuir corpos em putrefação. O inusitado besouro, cuidadosamente "vestido" com uma roupa de crochê, constitui uma imagem corrosiva. Esses insetos imprimem ar de temor em uma atmosfera aparentemente estável, dos tecidos delicados. Na literatura e nas artes ocidentais, o inseto é a presença do abjeto, da alteridade radical. É aquilo que expele fortemente a racionalidade em nosso imaginário, na medida em que produz asco, medo, pavor e desejo de destruição. Jorge Luis Borges classificava os animais entre os que comemos, os que assistem junto conosco à televisão e os que nos aterrorizam, como os selvagens, exóticos ou indômitos.[443] Retomando Borges, Braidotti esclarece, então, que a preocupação deleuziana reside em,

> (...) cómo trabar una relación animal con los animales, como la que sí establecen los cazadores pero no los antropólogos. En otras palabras, cómo tratarse con ellos fuera de la jaula edípica del consumo de la otredad en la que han sido históricamente capturados. Por lo tanto, cómo desterritorializar, o nomadizar, la interacción entre el ser humano y el animal se convierte en un desafío que abarca no sólo lo que ocurre entre el hombre o la mujer el animal sino, también, la idea del animal interior. Se trata de una forma de desacralizar el concepto de naturaleza humana y de la vida que la anima.[444]

Em *A metamorfose,* Kafka traz o referente mais forte nesse sentido, da derrocada do humanismo e da arte como vontade radical de se tornar outro, num mundo de devastação cultural, social e subjetiva.[445] Deleuze aborda Kafka como uma "literatura menor", que está desligada do sentido linear da memória, com potencial para devires múltiplos. No Brasil, uma mulher que, certo dia, devém barata ingerindo-a, emergia na literatura desterritorializadora de Clarice Lispector em *A paixão segundo G.H.*:

> Desisto e terei sido a pessoa humana - é só no pior de minha condição que esta é assumida como o meu destino. Existir exige de mim o grande sacrifício de não ter força, desisto, e eis que na mão fraca o mundo cabe. Desisto, e para a minha pobreza humana abre-se a única alegria que me é dado ter, a alegria humana. Sei disso, e estremeço - viver me deixa tão impressionada, viver me tira o sono.[446]

Do texto de Lispector apresenta-se uma subjetividade em devir, despersonalizada, que abre mão das identificações estáveis e da fixidez. Esse dinamismo, próprio de novas figurações subjetivas contemporâneas, foi apontado por Braidotti. A teórica mostra, por meio de associações entre o feminismo e o pensamento de Deleuze, como o Devir-mulher/animal/inseto é um afeto que flui

---

[443] Cf. BORGES, Jorge Luis. *Livro dos seres imaginários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
[444] BRAIDOTTI, Op. cit., 2005, p. 151.
[445] Cf. KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
[446] Cf. LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1998.

por meio da arte. De que se trata? Conforme abordamos por meio da produção da artista Rosana Paulino, os insetos propagam desterritorializações por contágios em nosso imaginário, implodindo regularidades do sujeito tradicional (masculino/branco/heterossexual/falante de uma língua standart/ dono de um patrimônio/urbanizado), revisitando as colocações de Braidotti. E tais associações não têm a ver com a significação, mas com a intensidade de uma imagem poética.[447]

Tudo aquilo, portanto, que fica fora da visão clássica do sujeito, perturba suas frágeis definições. São, assim, nas fronteiras, onde o pensamento adquire novos ares, como afirma Gloria Anzaldúa.[448] As poéticas de fronteira são também políticas, habitando lugares em que línguas, culturas, raças e sexualidades são múltiplas, sem possibilidade de enquadramento em definições preestabelecidas.

Em Gai, explodem-se as lógicas binárias: arte pública masculina/ cultura doméstica feminina, humano/animal, cultura/natureza. Em suas obras, os insetos contaminam, por suas propriedades aterrorizantes, o terreno estável dos padrões culturais. Instauram zonas de sombra; evidenciam corpos enfermos, porém insubmissos em sua sexualidade. Revela-se um olhar que advém de uma experiência feminina menosprezada, marginal e capaz, portanto, de criar empatia com sofrimentos individuais e coletivos. Nesse sentido, é possível compreender suas obras numa chave interpretativa de crítica à violência e à racionalidade patriarcais, que historicamente segregam as esferas do corpo e da razão. Para o feminismo contemporâneo, estas hierarquias estão na base de um constructo masculino da cultura. Como se evidencia por meio de uma análise foucaultiana, as relações de poder, tais como impressas no regime ditatorial argentino, são mais do que circunstâncias históricas ocasionais, inserindo-se em modos de governar os indivíduos repletos de continuidades e permanências. Controle invisível dos corpos, construção de subjetividades submissas e dóceis.

■

Medusa e as mulheres silenciadas

Durante el amortiguamiento de su historia, las mujeres han vivido soñando, en cuerpos callados, en silencios, en revueltas afónicas. (…) Han habitado, con furia, esos suntuosos cuerpos (…).

Hélène Cixous

Silvia Gai, após intensa investigação sobre o material têxtil, passou a ocupar o espaço expositivo com grandes objetos, tecidos vagarosa e cuidadosamente com fios coloridos. Já não se tratava mais de perscrutar o interior dos corpos, por meio da feitura de órgãos humanos como pulmões, corações e rins, mas de adentrar um universo paralelo e efetuar uma submersão em águas profundas. A partir do ano 2000, surgem obras da série *Cnidarios*, que alude a

[447] BRAIDOTTI, Op. cit., 2005, p. 149.
[448] ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands: The new mestiza = La Frontera.* San Francisco: Aunt Lute Books, 1999, p. 37.

animais marinhos tais como estrelas do mar, medusas e corais, esses também, muitas vezes aterrorizantes em nosso imaginário.

A artista narra que, ao divorciar-se, sua produção artística é afetada e passa a conectar-se com imagens de um mundo mais aquático, colorido e fluido.[449] É interessante observar como a marca autobiográfica influencia diretamente uma liberação das formas e cores em sua imaginação, já que afirma que seu casamento foi marcado pela sensação de impedimento e de não reconhecimento. O interesse marinho de sua arte – se pudermos assim caracterizá-lo, também possui um aspecto de força avassaladora da liberdade. O amor pela vida, expresso em sua admiração pelas formas biológicas – como em seus estudos na juventude no laboratório e na faculdade de biologia – são outros aspectos sutis que permeiam e são absorvidos em suas obras têxteis.

Imagem 218 – Eva Hesse com sua obra.

Imagem 219 – Eva Hesse, *Sem título*, 1970.

Se há pulsões de vida, estas debatem-se continuamente com ameaças que Gai intui. A obra *Medusa*, de 2001, flutua como uma presença no espaço (Imagem 220). Também poderíamos dizer que nos faz mergulhar no território aquático, ao mesmo tempo em que se configura como uma trama. Suspensa no teto da galeria, formada por fios brancos, róseos e vermelhos, além de outros de metal, de cobre e arames, conforma-se como uma presença fantasmagórica, a criação cuidadosa de um caos. Os fios entrecruzados remetem a uma pesada teia, como das aranhas imaginárias de Ana Miguel, Louise Bourgeois ou Eva Hesse (Imagens 218 e 219). Em seu aspecto aracnídeo, a obra intensifica-se como armadilha de sedução e morte. Como abordado anteriormente nessa investigação, o diálogo com a mitologia das aranhas é recorrente, formal e tematicamente, para muitas artistas contemporâneas. Aracne, como mito da mulher criadora que ousa desafiar Atena, explicita o caráter de radicalidade capturado em poéticas feministas.

Sobretudo na Argentina, essa associação torna-se ainda mais pungente pela evidência histórica dos *vuelos de la muerte,* um dos métodos de assassinato utilizado pelo governo ditatorial, lançando indivíduos ainda vivos ao mar, a partir de aviões militares. A dor sem fim desse acontecimento remete-nos ao que Bachelard chama de *elemento sofredor*: as lágrimas que enchem mares e não deixam de jorrar.

> Sem dúvida a imagem das lágrimas acudirá mil vezes ao pensamento para explicar a tristeza das águas. Mas essa aproximação é insuficiente se queremos insistir, para terminar, em razões mais profundas a fim de assinalar o verdadeiro mal da substância água.
> A morte está nela. Até aqui evocamos sobretudo as imagens da viagem fúnebre. A água leva para bem longe, a água passa como os dias. (...)
> A água fechada acolhe a morte em seu seio. A água torna a morte elementar. A água morre com o morto em sua substância. A água é então um *nada substancial*. Não se pode ir mais longe no desespero. Para certas almas, *a água é a matéria do desespero*.[450]

[449] Entrevista com Silvia Gai. Buenos Aires, 10 jul. 2010.
[450] Idem, Ibidem, p. 94-95.

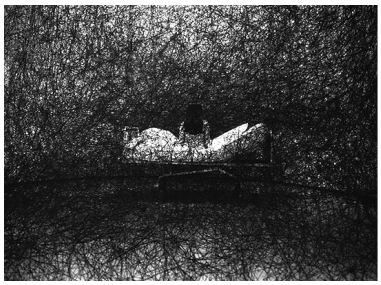
Imagem 220 – Silvia Gai, *Medusa*, 2001.
250x100x100cm

A medusa de Gai também é animal marinho venenoso e fatal, uma *água-viva* que flutua pelas correntes marítimas, nos lançando às memórias aquáticas. A associação entre água, morte e memória traumática também é formulada por Claudia Contreras e apresenta-se na produção de Nicola Costantino, como veremos adiante. Bachelard afirma, sobre a poética da água, que sua alusão lança-nos a imaginações sobre a morte: "A imaginação da infelicidade e da morte encontra na matéria da água uma imagem material especialmente poderosa e natural".[451] Tão poderosa é essa imagem que o autor dedica-lhe um volume completo sobre a psicologia da matéria. Para ele, a água é uma imagem poética ambivalente, é uma substância de vida, mas também de morte, sendo ela o elemento melancólico por excelência:

> (...) o adeus à beira-mar é simultaneamente o mais dilacerante e o mais literário dos adeuses. Sua poesia explora um velho fundo de sonho e heroísmo. Desperta em nós, sem dúvida, os ecos mais dolorosos. Todo um lado de nossa alma noturna se explica pelo mito da morte concebida como uma partida sobre a água. Para o sonhador, as inversões entre essa partida e a morte são contínuas.[452]

Nessa obra de Gai, os tentáculos que queimam e envenenam aquilo que tocam criam uma atmosfera de perigo nas águas mortais. São redes que aprisionam, capturam e são, ao mesmo tempo, campos intensivos de sonho e temor, que surgem em outras obras de arte contemporâneas como da japonesa que vive em Berlim, Chiharu Shiota (1972) e da israelense Nelly Agassi (1973). *Trauma/alltag* (Trauma/Cotidiano, 2008), de Shiota, capta a intensidade da memória traumática por uma imagem composta por teias negras que invadem um vestido, assim como em *Angst vor* (Medo de, 2003), em que uma mulher sobre uma cama está amarrada em fios (Imagens 221 e 222). A artista japonesa produz, pelo preenchimento excessivo dos espaços com linhas pretas, sensações de pesadelo e de repetição. *Palace of Tears* (Palácio de lágrimas, 2001), de Agassi, imprime um sentido poético de aprisionamento e arquitetura de sonho (Imagens 223 e 224). Por meio desta performance, em que a artista prende fios de tecido à sua roupa, conectamos esse palácio de lágrimas à água como lembrança afetiva que une a memória, a história e o tempo presente.

A cabeça de Medusa é a máscara da morte. Seu simbolismo, da Antiguidade grega aos dias atuais, transformou-se e ganhou novos contornos. Ao retomarmos os significados associados à mitologia grega, também é possível evidenciar zonas de tensão e de deslocamentos de gênero, criados por Silvia Gai. Ovídio e Apolodoro nos contam o mito de forma mais completa, ainda que a narrativa esteja presente em diferentes autores antigos.[453] Medusa, filha dos titãs Forcis e Ceto, monstros marinhos que descendiam de Gaia, tinha a cabeça arredondada e a face como a de um leão. Com olhar fixo e penetrante, os cabelos em forma de serpente ou juba de animal, também foi representada com chifres,



Imagens 221 e 222 – Chiharu Shiota, *Trauma/alltag*, 2008 e *Angst vor*, 2003.

Imagens 223 e 224 – Nelly Agassi, *Palace of tears*, 2001. Registro de performance.

[451] BACHELARD, Op. cit., 1989, p. 93.
[452] Idem, Ibidem, p. 77-78.
[453] OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras, 2003.

Imagem 225 – Caravaggio, *Cabeça de Medusa*, 1598-99.

Imagem 226 – Rubens, *Tête de Meduse*, 1618.

orelhas grandes e deformadas, asas ou dentes pontiagudos como os de um javali. A historiadora Renata Rodrigues indica que Medusa

> (...) mescla características humanas (feminino e masculino), animais (domesticáveis e selvagens, aqueles que necessitam coragem para encará-los, pois, são fortes e de grande porte) e divinas (o poder de petrificar quem a olha de frente). Gorgó é híbrida, causa espanto e riso ao mesmo tempo, ou seja, de qualquer modo causa descontrole.[454]

Sua representação mais comum é como máscara, *gorgoneion*, ou seja, como a imagem da cabeça decepada por Perseu, que segue terrificadora mesmo após a morte, sendo que até os deuses a temem. Narra o mito que o olhar de Medusa transforma em pedra tudo o que lhe olha. Como máscara, na Grécia foi usada como elemento atropopaico da cultura material, para afastar o mal e como amuleto de proteção. Por seu sentido simbólico, o mito foi representado várias vezes por artistas de épocas distintas, como Caravaggio (*Cabeça de Medusa*, 1598-99) e Rubens (*Tête de Meduse*, 1618) (Imagens 225 e 226).[455]

Conta-se no mito dois motivos pelos quais Medusa foi transformada em monstro – pois, antes era uma jovem com lindos cabelos dourados[456] -, sendo um deles ser silenciada por um estupro: "o fato de ser possuída por Poseidon no templo de Atena ou ainda por ter ousado disputar em beleza com essa deusa".[457] Atena, representando para a religiosidade grega o lugar da sabedoria e fecundidade, usará a cabeça de Medusa em seu escudo ou armadura. Para Vernant, Górgona é a deusa protetora de Atena e, numa espécie de antítese, Medusa extingue as possibilidades de paz e alude à morte.[458]

A obra de Gai pode ser explorada neste sentido do encontro consigo e com a morte, presentes na cultura grega: "Nesse emaranhado de relações entre potências, para um grego, encarar Gorgó é deparar-se consigo mesmo, é reconhecer-se como portador de medos, desânimo, defeitos, paixões, coragem e vontade de viver".[459] O horror e a promessa da morte também marcam a Medusa que nos mira hoje. São empréstimos e transposições do mito, criações novas,

---

[454] RODRIGUES, Renata Cardoso B. *Explicar o inexplicável: interpretando Medusa*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006, p. 07.

[455] MORGENSTERN, Ada. *Perseu, Medusa e Camille Claudel: sobre a experiência de captura estética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 85.

[456] Narra Jean Lang sobre o mito que Palas Atena, em sonho, incitou Perseu a decepar a cabeça de Medusa, narrando sua história terrível: "No longínquo oeste, frio e cinzento, viviam três irmãs. Uma delas, Medusa, fora uma de suas sacerdotisas. Tinha cabelos dourados e uma grande beleza, mas, quando Atena percebeu que era tão má quanto bonita, infligiu-lhe imediatamente uma punição. Cada mecha de seus cabelos transformou-se em uma serpente venenosa. Seus olhos, que tinham sido uma vez a fonte do amor, eram agora como túmulos de pedra fria. Suas faces rosadas adquiriram a cor lívida da morte. Seu sorriso, que fazia o coração dos amantes estalar dentro do peito, tornara-se algo pavoroso. A boca, escancarada, a língua protuberante, uma máscara grotesca que encarava o mundo, um horror ante o qual todos quedavam aterrorizados e mudos." LANG, Jean. *Mitos universais. Mitos e lendas dos povos europeus*. São Paulo: Landy, 2003, p. 91-92.

[457] RODRIGUES, Op. cit., 2006, p. 20.

[458] VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos. Figuração do Outro na Grécia Antiga: Artemis e Gorgó*. [2ª Ed.] Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p. 109.

[459] RODRIGUES, Op. cit., 2006, p. 20.

muito diferentes das evocações e sentidos dados à Medusa na Antiguidade. A originalidade da abordagem pode ser apreendida em relação ao simbolismo grego, mas a apropriação da artista circula por leituras contemporâneas sobre a máscara gorgónica. Parece surgir uma visão próxima ao aspecto da monstruosidade e das figuras femininas da morte, assim como as Harpias, Sereias, Keres e a Esfinge, que, segundo Vernant, "possuem características comuns o fato de serem monstros, perseguidoras, velhas, titãs, de portarem e causarem males".[460] Diferentemente de Thânatos – a morte personificada no masculino que é elemento de celebração e de morte bela –, as figuras femininas da morte causam terror e confusão, apresentando um de seus aspectos, o horror, principalmente representado por Gorgó.

Teóricas feministas apontam como, muitas vezes, as leituras contemporâneas sobre os mitos antigos expressam níveis muito fortes de misoginia, sobretudo quando reproduzem ou essencializam um lugar de sombra para as mulheres. Virginia Woolf alertava sobre como, sobretudo a partir do século XIX, lugares binários e igualmente opressores são reservados no imaginário cultural ocidental às mulheres: o anjo do lar e o monstro.[461] Como indica Telles: "aquela que segue as artes de agradar aos homens e vive uma vida de autossacrifício e contemplação, e aquela que tenta uma afirmação e é monstruosa".[462] As mulheres que ousam desafiar os ditames culturais, nesse sentido, foram representadas continuamente na arte e na literatura ocidentais enquanto monstruosas, dotadas de uma sexualidade exacerbada, próxima aos animais ou a condutas desviantes – como personificado na figura das prostitutas – sendo, muitas vezes, imagens também racistas.[463]

Aracne e Medusa, por exemplo, estão em perigo porque narram histórias perigosas. Também as feministas discutiram a leitura psicanalítica de Freud sobre a Medusa, já que, para ele, decapitação seria sinônimo de castração, fortalecendo uma imagem de misoginia no sacrifício mítico. Freud, assim, teria reforçado a identificação das mulheres com a natureza, invertendo o sentido da violência do mito: Medusa, a mulher violada, é aquela que passa a assustar e ameaçar os homens. Aracne e Medusa, na psicanálise, são as armadilhas do sexo feminino, as devoradoras de homens.[464]

Leituras feministas sugerem que Atena, por outro lado, é uma extensão de Zeus pois, mesmo sendo mulher, ocupa um papel masculino ao silenciá-las e vingar-se delas. Ela é a mulher que reproduz a lógica de apagamento das narrativas femininas, mediando uma cultura de vingança sobre as artistas mulheres, como Aracne, que contava em seus tapetes histórias sobre a violência dos deuses. Numa abordagem feminista, o tecer, como também aparece em outro mito, o de Filomena, pode indicar um campo não só de elaboração do sofrimento, mas também à finalidade de conexão, de escuta e de criar empatia. Filomena, presa por

---

[460] VERNANT, Op. Cit., 1991, p. 109.

[461] TELLES, Norma. "De bruxas e feiticeiras" In: FUNARI, Pedro P. A.; RAGO, Margareth (Orgs.). *Subjetividades antigas e modernas*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 87.

[462] Idem, "Sonhos e iluminações das mulheres loucas da literatura". Disponível em: <http://www.normatelles.com.br/as_mulheres_loucas_da_literatura.html> Acesso em 22 jun. 2010.

[463] Cf. DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of feminine evil in fin–de-siècle culture*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1986.

[464] Cf. CIXOUS, Hélène. *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Antropos, 1995.

anos em um cativeiro, teceu a história de seu estupro para ser ouvida por sua irmã, já que havia tido sua língua cortada em retaliação. Nesse sentido, a narrativa remete ao vínculo entre irmãs, ao poder das mulheres para falar e à fundação da comunidade, à comunicação. Ao fim, a guerra e a tecelagem são antitéticas, no sentido em que a primeira destrói os corpos e as subjetividades, enquanto que o tecer – seja de narrativas, de elos ou da arte – é uma prática de constituição da liberdade.

Cixous, em seu livro fundador da discussão sobre a escritura feminina, *O riso da medusa*, mostra o contraste entre a vida das mulheres no cotidiano e as qualidades arquetípicas a elas determinadas nas histórias antigas. Para a autora, é precisamente porque as mulheres são tão circunscritas por essas histórias que o mito se torna essencial para imaginar um futuro diferente, já que "na filosofia, a mulher está sempre do lado da passividade".[465] Assim, nos limites da imaginação literária, há um espaço de transformação por meio da escrita feminina, que fabularia uma visão de mundo diferente da falogocêntrica.[466] A autora convida-nos, então, a olhar de frente para Medusa: "ela é bonita e está rindo". Ela ri porque desliza pelas palavras. As mulheres, nesse sentido, em suas relações com seus corpos, fazem pensar no conhecimento como água; na escrita e na arte como modo de acessar as sensações. Cixous relaciona a opressão às mulheres ao imaginário das sombras e do desconhecido, assim como às violações coloniais na África:

> Pero aún la han tratado como al "continente negro": la han mantenido a distancia de sí misma, le han dejado ver (= no ver) a la mujer a partir de lo que el hombre quiere ver de ella, es decir, casi nada (…).
>
> *El "continente negro" no es ni negro ni inexplorable:* aún está inexplorado porque nos han hecho creer que era demasiado negro para ser explorable. Y porque nos quieren hacer creer que lo que nos interesa es el continente blanco, con sus monumentos a la Carencia. Y lo hemos creído. Nos han inmovilizado entre dos mitos horripilantes: entre la Medusa y el abismo. Eso haría estallar en carcajadas a medio mundo, si no continuara. Porque el relevo falo-logocéntrico está ahí, y militante, reproductor de viejos esquemas, anclado en el dogma de la castración. Ellos no han cambiado nada; han teorizado su deseo *de* la realidad. ¡Ya pueden echarse a temblar los predicadores, vamos a *mostrarles* nuestros *sextos (sic)*!
>
> (…) ¿Lo peor no sería, no es, realmente, que la mujer no esté castrada, que le baste con dejar de oír las sirenas (pues las sirenas eran

[465] ZAJKO, Vanda; LEONARD, Miriam. *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist thought*. New York: Oxford University Press, 2006, p. 15.

[466] O trabalho de Cixous foi bastante debatido, também por conter um aspecto utópico, tido como controvertido. Luce Irigaray, uma dessas vozes críticas, em *Speculum de l'autre femme,* propõe que para desmantelar o sistema patriarcal é preciso focar as contradições que o sustentam e não apenas criar novos modos de relacionarmo-nos com a linguagem. Num projeto desconstrutivo, Irigaray define o feminismo em termos de confrontação com a história. Analisando a história do pensamento, de Platão à Freud, ela mostra como os mitos do passado continuam estruturando a experiência das mulheres no presente. Idem, Ibidem, p. 06.

> hombres) para que la historia cambie de sentido? Para ver la medusa de frente basta con mirarla: y no es mortal. Es hermosa y ríe.[467]

Os estereótipos binários que associam as mulheres a perigos, danos e sombras, são confrontados na contemporaneidade pela invenção de novos imaginários feministas, como os forjados pela arte de Gai. Assim, a intenção de subverter os códigos dominantes que afirmam, naturalizam e essencializam um lugar social para as mulheres, pautado na diferença sexual, é uma das possíveis leituras para esses trabalhos. Navarro-Swain afirma a radicalidade de um projeto feminista, alinhado também com o pensamento foucaultiano, ao enfatizar o potencial ético da criação:

> Uma estética da existência é, por um lado, o domínio da criatividade, da produção de um saber viver, da reescrita de imagens, ou da destruição daquelas que nos delimitam. Por outro lado, uma estética da existência é viver sem grilhões, é o fim da ditadura da identidade, lugar fictício da desigualdade: eu me construo ao longo da experiência, ao longo dos dias que criam traços e sulcos em meu rosto, mas que não mais me definem em "diferença". Minha vida, realidade na qual existo não pode me aprisionar a um corpo construído e modelado em "verdadeira mulher", antes mesmo de meu nascimento.[468]

O senso comum afirma que as mulheres que ousaram desafiar o lugar do "anjo do lar", ou seja, que se rebelaram contra a domesticidade e submissão ao patriarcado, são dotadas de um instinto destrutivo, tais como Eva, Lilith, Medusa, Aracne... Deste modo, ao criar uma imagem de Medusa imponente, sedutora e bela, Gai lança-nos a devires desterritorializadores: seus tentáculos que são também teias culturais, femininas e feministas – como as da artista-tecelã Aracne – e sua água-viva destrutiva, venenosa e mortal, reverberam, assim, críticas às memórias da violência de Estado na Argentina contemporânea (Imagem 227). Se Medusa representa também o feminino silenciado pela violência e pelo medo da retaliação, a criação de Gai evoca o poder da arte das mulheres como resistência e construção de uma memória viva no presente.

---

[467] CIXOUS, Op. cit., 1995, p. 21.

[468] NAVARRO-SWAIN, Tania. "O Grande Silêncio: a violência da diferença sexual". *Revista eletrônica Labrys*, Estudos Feministas, n.15, jan./dez. 2009. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys15/women%20rights/anahita.htm>. Acesso 04 out. 2012.

Imagem 227 – Silvia Gai, *Sem título*, 2001.
250x100x100cm

claudia contreras

Investigando os tumores sociais

O sofrimento é afetivo e efetivo; ele toca através da diferença; ele faz uma diferença. O sofrimento constitui todos os seres no nó relacional.

Donna Haraway

Há uma perspectiva analítica em construção sobre o uso transgressivo feito pelas artistas contemporâneas dos procedimentos tradicionais femininos, como os criados por Silvia Gai, das artes das agulhas às manualidades domésticas.[469] A produção de Ana Miguel no Brasil é um dos casos destacados nessa pesquisa, além do uso do bordado por Rosana Paulino, que se insere na mesma problemática. Poderíamos ainda citar, como outros exemplos, a produção "macia" com costura e tecido da artista paulista Leda Catunda (1961-) e o tecer de objetos e roupas "cortantes", feitos com agulhas e giletes, de Nazareth Pacheco (Imagens 228 e 229). Na Argentina, Mirta Kupferminc também aborda sua história pessoal em conexão com as memórias coletivas, por exemplo, ao remeter às narrativas de sua família, sobrevivente de Auschwitz, usando o bordado como marca do passado e inscrição no corpo (Imagem 230). Kela Podestá (1956-), com sua obra *Ajuar*, monta enxovais belos, embora pesados e terrificantes como arreios para animais de carga, compostos de restos de roupas, tecidos, objetos pessoais e pérolas (Imagem 231).[470]

Lilian Tone, ao abordar o fazer manual na obra de Catunda – mas que pode ser estendido a diversas outras artistas da mesma geração – aproxima-o do conceito de *femmage* proposto pelas artistas e teóricas americanas Miriam Schapiro e Melissa Meyer:

> Essa manualidade deliberada, que se baseia em atividades associadas ao ambiente doméstico e feminino, como a costura e o *patchwork*, encontra ressonância no conceito de *femmage*. Miriam Schapiro e Melissa Meyer cunharam "femmage" como as atividades de colagem, *assemblage*, *découpage* e foto-montagem praticadas por mulheres, usando técnicas femininas tradicionais como costurar, furar, enganchar, cortar, aplicar, cozinhar, etc. Híbrido de feminino e colagem, a ideia de *femmage* caracteriza uma produção artística sistematicamente excluída da corrente dominante: "As mulheres sempre juntaram coisas, guardando e reciclando-as, porque as sobras sempre alimentavam novas formas. (...) Para essas mulheres, materiais acumulados, guardados e reciclados representavam atos de orgulho, desespero e necessidade. (...) Cada pedaço valioso de percal, musselina ou algodão estampado, cada conta, carta ou foto era uma lembrança de seu lugar na vida de uma mulher, como uma anotação de diário". Isto que, nas décadas de 1960-70, em plena efervescência do *Women's Movement*, não parecia ter sido levado a sério, ou não era

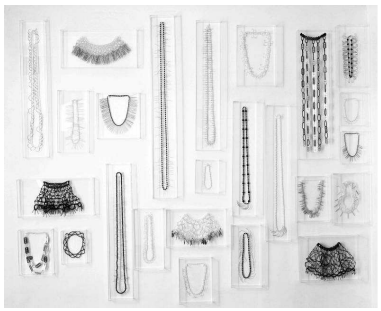


Imagem 228 – Nazareth Pacheco, *Sem título*, 2008.

Imagem 229 – Leda Catunda, *Siameses*, 1998.

Imagem 230 – Mirta Kupferminc, *Bordado en la piel de la memoria*, 2009.

Imagem 231 – Kela Podestá, *Ajuar II*, 2009.

[469] Cf. SIMIONI, Op. cit., 2010.

[470] Entrevista com Mirta Kupferminc. Buenos Aires, 29 jul. 2010 e com Kela Podestá. Buenos Aires, 06 jul. 2010.

> considerado arte relevante, acabou por informar e infiltrar o pensamento crítico de forma essencial nas décadas subsequentes.[471]

As chamadas artes aplicadas, na estruturação da história da arte como disciplina, foram assim relegadas a uma produção menor, tipicamente associada ao fazer executor das mulheres, em contraste com o poder criativo dos "grandes mestres". Como numa revanche, artistas como a argentina Claudia Contreras utilizam desses meios rotulados "menores" para compor críticas agudas à cultura, como ao abordar a História do século XX, os genocídios e as ditaduras latino-americanas, sobretudo em seu país.

Imagem 232 – Diana Dowek, *La muñeca*, 1978, detalhe.

Como elaborado a partir de Liliana Maresca, ainda que não amplamente reconhecidas, há uma série de artistas que, a partir dos anos de 1980, apresentam profundas reflexões políticas, como é o caso das focalizadas nessa pesquisa, além de Nora Aslan, Ana Gallardo e Diana Dowek, por exemplo. Dowek, no ano de 1978, questionou, por meio de imagens de cercas e de arames farpados, a experiência de encarceramento, remetendo aos centros de detenção clandestina, aos campos de concentração e ao terrorismo de Estado (Imagem 232). Em suas pinturas, expõe feridas sobre a pele grosseiramente suturadas, que denunciam as agressões políticas de maneira dolorosa e áspera (Imagem 233).

Imagem 233 – Diana Dowek, Detalhes de diversas pinturas da série *Heridas*, 1978.

Imagens 234 e 235 – Mujeres Publicas, *Mujer colonizada*, 2004.

Como mencionado anteriormente, em meados dos anos de 1990, surgem na Argentina grupos de ativismo artístico como H.I.J.O.S, "cujo objetivo principal era o assinalamento de pessoas vinculadas à última ditadura, e se escolhia para isso datas-chave, de modo a obter certo grau de difusão e visibilidade e instalar o tema na sociedade".[472] A partir da crise de 2001, também ganhou destaque o grupo TPS, composto por artistas que ensinam serigrafia nas ruas, entre os quais está Magdalena Jitrik (1966-). Esse grupo tem como ideia socializar a serigrafia, abandonando a imagem do artista individual e compondo forças com movimentos sociais, como os *piqueteros*, fazendo *afiches* (cartazes), camisetas e outros elementos para uso direto na esfera da resistência popular. Mais recentemente, o grupo *Mujeres Publicas*, surgido em 2003, atua no território da cidade colando *afiches* de denúncias feministas e de crítica cultural. Com a ação *Mujer colonizada* (2004), ironizaram os papéis reservados às mulheres na cultura ocidental, mostrando estereótipos femininos, nomeados pelas três caravelas usadas para a chegada dos europeus à América: *La Santa Maria* (como a prostituta espancada e explorada como objeto sexual), *La Niña* (a garotinha pressionada pelas determinações de gênero, como estar condenada às bonecas e às restrições culturais) e *La Pinta* (como a mulher submetida aos padrões de beleza corporais incessantes) (Imagens

[471] TONE, Lilian. "Leda Catunda: entrevista comentada". Catálogo *Leda Catunda, 1983-2008.* São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009, p. 25.
[472] PÉREZ; LIDA; LINA, Op. cit, 2010, p. 222, tradução minha.

234 e 235).[473] Ainda que a crise de 2001 seja enaltecida pela historiografia como o início dessas discussões políticas para o campo artístico, existiram outros movimentos e práticas anteriores que merecem ser considerados, pois a arte política – em suas vertentes conceitual e acionista – apresentava algumas problemáticas já durante os anos de 1990.[474]

Contreras iniciou sua produção numa linha conceitual em princípios dessa década, momento que a Argentina vê, ao lado do crescente neoliberalismo e do empobrecimento massivo da população, investimentos públicos e privados até então inéditos na produção artística. Ela abordou, principalmente, os temas das enfermidades que atacam a Argentina e os desaparecidos da ditadura militar, numa construção crítica do passado, que põe em jogo os problemas da memória e do esquecimento, confrontando os discursos oficiais. Suas obras carregam a tarefa da recuperação da memória como uma responsabilidade do presente. Em suas palavras, a arte busca "reparar el tejido social desgarrado, roto por la violencia del Terrorismo de Estado, y por las decisiones político-económicas, de los sucesivos gobiernos democráticos pos-facto".[475]

> La década del '90 está atravesada por la prolongada presidencia de Carlos Menem y con él la imposición de políticas neoliberales que golpean estructuralmente al país. La desocupación que afecta a la Argentina de forma indisimulable hacia 1996, origina un tipo de reclamo hacia el gobierno central denominado protesta piquetera: cortar rutas y caminos para hacer escuchar efectivamente las urgencias laborales. (…)En este marco de grave crisis económica las expresiones artísticas más críticas a la situación del país resultan en apariencia débiles. Recién al promediar la década -y con ella la crisis- los historiadores del arte argentino coinciden en señalar que reaparecen manifestaciones del conceptual político, cuya época dorada se había dado durante la segunda mitad de los '60, al calor también de fuertes cambios sociales.[476]

No começo de sua formação como artista, entre 1974-76, Contreras estudou na *Escuela Nacional de Bellas Artes de Quilmes* e depois em Madri, na Espanha, a partir do ano de 1978, na *Real Academia de Bellas Artes*. Completou sua formação ao regressar para a Argentina em 1984, na *Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano* e na *Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova*. Nos anos 1990, produziu uma série de aquarelas em que se apropriou da imagem de moldes de costura que tomam o formato dos corpos. Chamada *Patrones* (Padrões, 1993-94), a artista cria um jogo de ironias entre as orientações tradicionalmente presentes nos manuais para costura e os enunciados sociais, por exemplo, quando

---

[473] *Mujeres Públicas* é formado pelas artistas Fernanda Carrizo, Lorena Bossi, Verónica Fulco, Cecilia Marín e Magdalena Pagano e diponibiliza suas obras em seu site <http://www.mujerespublicas.com.ar/>. ROSA, María Laura. "Entre el malestar y el placer. Mujeres Públicas, ¿cuestiones privadas?" *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.17, jan./jun. 2010. Disponível em <http://e-groups.unb.br/ih/his/gefem/labrys17/arte/marialaura.htm> Acesso 16 nov. 2012.

[474] ROSA, Op. cit., 2009, p. 112.

[475] CONTRERAS, Claudia. "Señores Jurados del 58°Salón Nacional de Rosario". Memoria Descriptiva de la obra "Vasos Argentinos", Carta inédita, Buenos Aires, 2005 Apud ROSA, Op. cit., 2009, p. 115.

[476] Idem, Ibidem, p. 04.

Imagem 236 – Anna Bella Geiger, *O pão nosso de cada dia*, 1978.

numa construção imaginária do corpo do país, indica: "localize o olhar fazendo cortes em toda a extensão para que não franza o forro" (Imagem 237).

Essas frases que originalmente eram impressas nos moldes de roupas, como meio de ensinar a costurar, aqui ganham um sentido de crítica bastante instigante. Contreras revisita esse material *a priori* apolítico, pinçando duplos sentidos e imagens poéticas que se associam ao passado argentino, sobretudo às torturas e desaparecimentos. Notemos que nesses moldes, algo como tumores parecem surgir nas extremidades, num estranhamento do corpo social que permite leituras sobre a construção e fragmentação dessa história que necessita ser re-costurada.

A série *Historias Clínicas*, de 1994-95, caminha em um sentido próximo, pois a artista trabalha sobre outra imagem inocente: os mapas escolares. Neste momento, começa a manipular o mapa da Argentina, em desenhos muito delicados e complexos, que "refletem a enfermidade encarnada na geografia nacional".[477] Essa associação entre o território da nação e o corpo atacado por uma agressão que aparece como congênita surge em obras como *País Generoso*, *Hipertrofia*, *El grano em el culo*, *Columna vertebral*, *Virus*.

Na imagem *Columna Vertebral*, Contreras associa a coluna vertebral – eixo de sustentação do corpo – a dentes humanos (Imagem 238). A Argentina aparece então como um país que carrega em si marcas da morte: os dentes, último recurso usado para a identificação dos corpos. Na obra *El grano en el culo*, a artista mostra as Ilhas Malvinas (*Falkland Islands*) como o problema que ainda marca e persegue a memória política do país (Imagem 239). Uma guerra contra o Reino Unido foi usada como tentativa de demonstração de poder da Argentina, em 1982, onde centenas morreram em nome de uma disputa pela soberania do arquipélago no Atlântico Sul. A disputa para a reintegração do território ao extremo sul do continente, em que a Argentina saiu derrotada, foi um dos fatores que deslegitimou a Junta Militar que governava o país naquele momento e contribuiu para a restauração da democracia argentina.

Em *Argentina Corazón* (1994-95), a artista redesenha o mapa da Argentina como um coração, com seus rios sendo veias e artérias, criando um sentido poético bastante denso (Imagem 240). Ela não concebe o território como um domínio objetivo do Estado, mas como um organismo vivo, passível de enfermidades e de choques. Esse modo conceitual de lançar um olhar sobre a história promove um deslocamento de forte crítica política e de importante dimensão afetiva. O sangue também corria nos rios do país - dramáticas lembranças dos *vuelos de la muerte* sobre o mar ou sobre o *Río de la Plata*.

Num paralelo, podemos lembrar, no Brasil, da produção conceitual de Anna Bella Geiger da década de 1970, que traça o mapa de nosso país formulando um estranhamento de sentidos religiosos, a partir de um trabalho sobre elementos do cotidiano e enunciados firmados socialmente como em *O pão nosso de cada dia* (1978) (Imagem 236).

[477] Idem, Ibidem, p. 117 e LAURÍA, Adriana. "La violencia congénita argentina según dos artistas". *Página/12*, Buenos Aires, 24 mar. 1998.

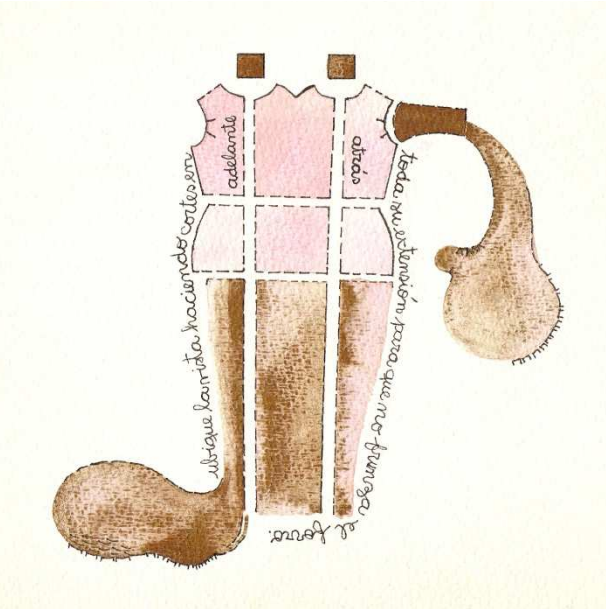


Imagem 237 – Claudia Contreras, *Patrones*, 1993-94

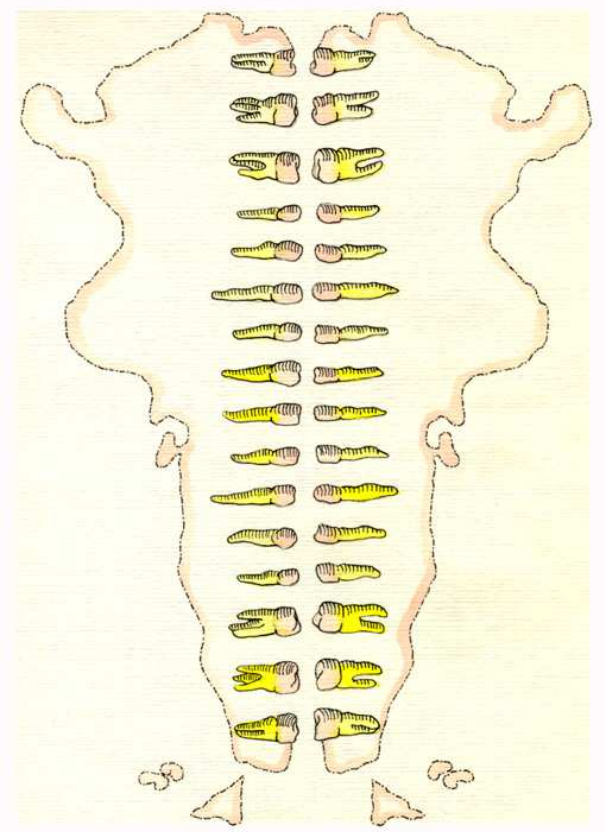
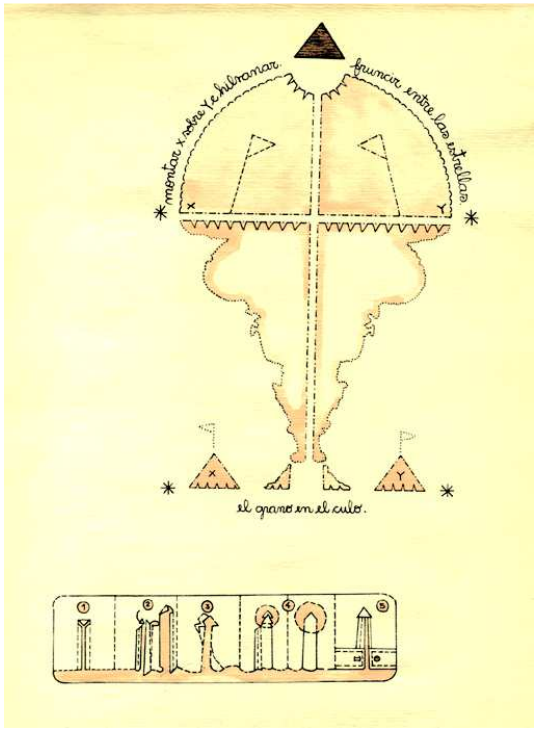
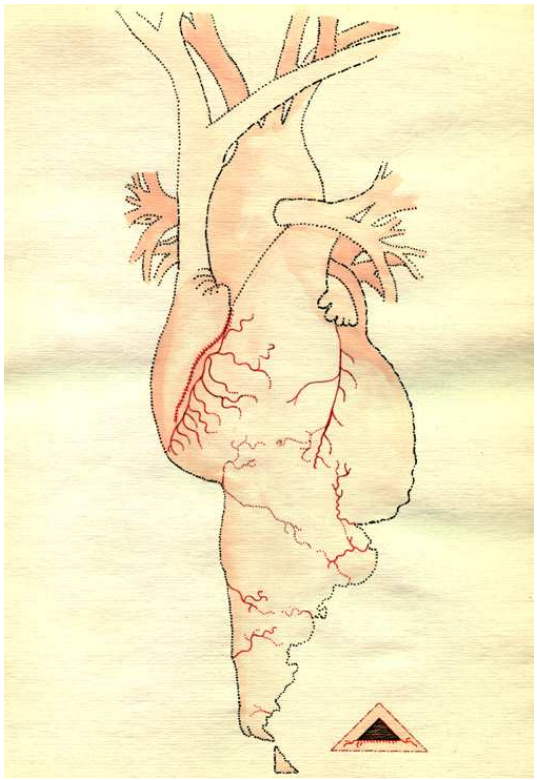


Imagem 238 – Claudia Contreras, *Columna Vertebral*, Série Historias Clínicas,1994.





Imagens 239 e 240 – Claudia Contreras, *El grano en el culo* (acima) e *Argentina Corazón* (abaixo), Série Historias Clínicas, 1994-95.

Em outra série de Contreras, não apenas a Argentina é percebida como um organismo vivo, mas, num nível microscópico, a política e o poder residem na superfície dos corpos. Na exposição *Como carne y uña*, em 1998, ao lado da artista Cristina Piffer, ela apresenta a instalação *ALMAS* – que será analisada mais profundamente no decorrer desse capítulo –, exibindo cabides originalmente utilizados para biquínis como base para um tecido transparente e branco, com imagens singulares (Imagem 241). Esses cabides delicados são suspensos e pairam como fantasmas, almas, no espaço expositivo. Neles, são bordados desenhos de estruturas orgânicas humanas e prédios e instituições militares argentinas.

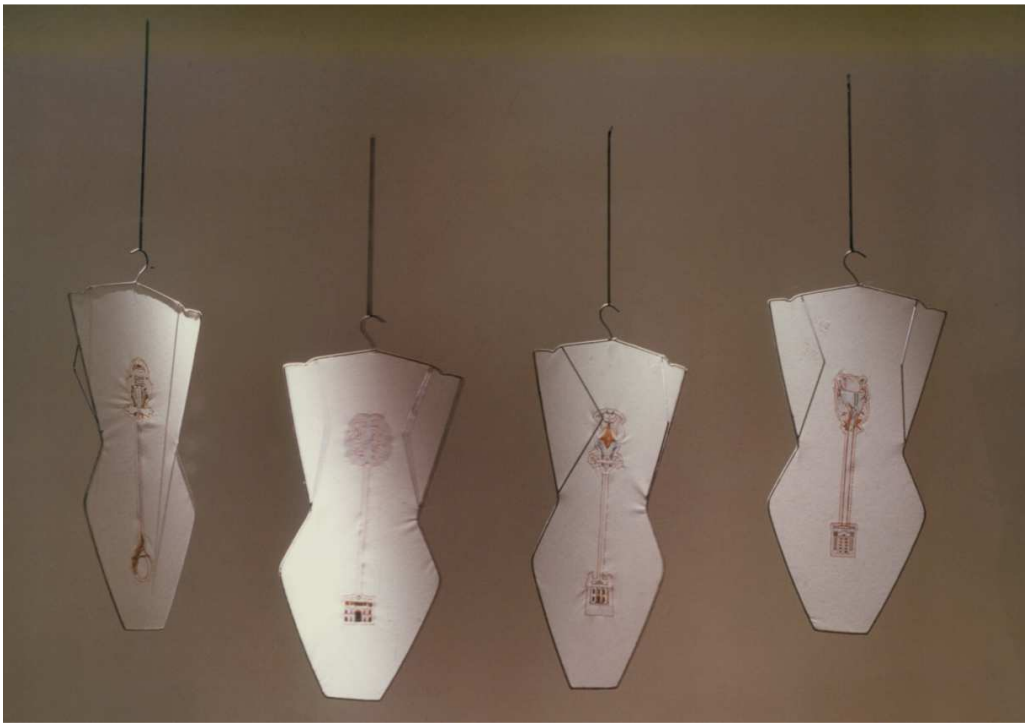


Imagem 241 – Claudia Contreras, *Almas*, 1998.

Contreras constrói um olhar sobre a arquitetura do poder, mostrando prédios militares utilizados para encarcerar, interrogar e torturar os presos políticos, como testemunhos vivos dos anos de ditaduras militares que marcam a paisagem da cidade ainda hoje. A *Escuela de Mecânica de la Armada* (ESMA), um dos mais emblemáticos e abomináveis edifícios do período, está bordada sobre as zonas genitais em um dos cabides. Ela está conectada, nessa superfície, ao coração, numa aproximação imaginária em que o corpo é um conjunto das experiências vividas, coletivas e também individuais.

Na Argentina e em outros países marcados por acontecimentos traumáticos, vive-se em tempos de "explosão da memória" ou, nas palavras de Suely Rolnik, num "furor de arquivo".[478] Grupos políticos em cidades como São

[478] Cf. ROLNIK, Op. cit., 2009b. Conceito que dialoga com Pierre Nora em "Entre Memória e História: A problemática dos lugares" [1984], publicado no Brasil em 1993, na Revista Projeto História, do Departamento de História de Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Paulo, Berlim, Buenos Aires e Santiago têm refletido sobre a necessidade de dialogar sobre o espaço urbano, compreendendo-o como uma ferida aberta que expressa memórias das ditaduras, extermínios e violações aos direitos humanos. A arte propõe um modo de articular essas experiências por meio da dimensão afetiva, criando uma memória ativa fundamental para a construção democrática. Horacio González, ao pensar sobre esse impasse da construção da memória do horror por meio da arte, aponta para algumas das contradições que se apresentam, por exemplo, em relação à ESMA:

> É difícil fazer hoje um balanço desta experiência artística que corre o risco de seu forte abstracionismo e ao mesmo tempo a maravilha de ser como um museu dos últimos alicerces da condição humana e dos labirintos perdidos da memória. Em primeiro lugar, para seu próprio esclarecimento essa arte deve encarregar-se da dialética das ruínas: a arqueologia trabalha com a memória em estado petrificado e é necessário construir um pensamento vitalista sobre as ruínas.[479]

Nesta e em outras séries, Contreras abordou os temas da memória social, problemática longe de ser resolvida nas sociedades contemporâneas. Ela tece suas críticas por meio do uso dos trabalhos manuais femininos (o bordado, a costura, os moldes de roupas), evidenciando a permanência de discursos opressores. Vale destacar esse uso que condensa um modo bastante sensível de se compreender a memória, sempre em conexão com os corpos, numa reconstrução ativa que põe em diálogo constante o público e o privado. Richard indica, numa perspectiva coincidente, que a memória em construção é uma das importantes arenas políticas na atualidade, denotando uma insatisfação social com os discursos hegemônicos, que também se expressa por meio da arte:

> A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que decide e refaz seus nós para que se ensaiem novos acontecimentos e compreensões. A memória agita o dado estático do passado com novas significações (...). E é o trabalho laborioso dessa memória insatisfeita, que não se dá nunca por vencida, a que perturba a vontade de sepultamento oficial da recordação vista simplesmente como depósito fixo de significações inativas.[480]

Podemos recorrer ainda a Foucault, quando compreende a conformação política moderna enquanto um controle do corpo das populações, que exigia cuidado e disciplina, para além dos corpos individuais.[481] A artista evidencia também essas estratégias de controle social, jogando com as imagens de inocentes moldes de costura ou mapas de territórios como os usados nas escolas. Nesse caminho, confronta os enunciados misóginos que consideram o espaço privado da

---

[479] GONZÁLEZ, Horacio. "Arte, grito y representación: entre la abstracción universalista y los nombres de la história" In: BIRLE, Peter (Ed.) *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*. Buenos Aires: Buenoslibros, 2010, p. 233, tradução minha.

[480] RICHARD, Nelly. *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. 2ª ed. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001, p. 29-30, tradução minha.

[481] Cf. FOUCAULT, Op. cit., 2001.

casa como ausente de possibilidades de leitura política, compondo uma instigante análise da conjuntura argentina sem abdicar do valor das memórias individuais e de percorrer as tramas que historicamente mantiveram as mulheres separadas da arena pública.

▪

Cartografia do poder

Após o término da Guerra das Malvinas, no início da década de 1980, a opinião pública argentina passava a atacar abertamente a violência de Estado e o silêncio dos anos de ditadura rompia-se. Passou-se à exumação de tumbas, aos testemunhos dos sobreviventes e à exibição de detalhes muitas vezes macabros sobre a tortura e os assassinatos. Esse complexo período do fim dos regimes autoritários, em diferentes países na América Latina, resultou do movimento mais amplo de democratização, segundo Fausto e Devoto. O desastre das Malvinas, sob a ordenação do então chefe militar Leopoldo Fortunato Galtieri, particularizou a transição na Argentina, tornando-a mais rápida do que no Brasil e no Chile, por exemplo.

> A invasão das Malvinas gerou na Argentina um fenômeno de unidade nacional como o país jamais conhecera, embora o entusiasmo maior ocorresse por conta da classe média. Foram esquecidas ou deixadas de lado as violências do governo militar, assim como as agruras decorrentes da instabilidade econômica. (...) O certo é que a derrota, em condições lamentáveis (junho de 1982), acelerou a derrubada do regime militar, como nenhuma circunstância anterior propiciara. Mais do que isso, a desmoralização dos militares naquele episódio e as extensas revelações dos atentados contra os direitos humanos por eles praticados fizeram com que, depois de dezenas de anos, as Forças Armadas voltassem a suas funções constitucionais (...) deixando de ser o fator determinante da vida política. Ao contrário do sucedido no Brasil, no Uruguai e no Chile, os militares não puderam negociar sua desordenada saída, fato que marcou profundamente a transição para o regime democrático.[482]

As fotografias fazem parte do arsenal contemporâneo midiático e das transmissões das guerras em tempo real. No entanto, as fotografias de conflitos armados e de atrocidades, como evidenciou Susan Sontag, nem sempre são capazes de manter seu potencial de tocar seu espectador ou de gerar compaixão. Além disso, essa pensadora evidencia que a exposição da dor dos outros não é neutra, passando por difíceis sistemas de seleção e valoração: quando os mortos são os "nossos" – parentes, amigos ou cidadãos –, por exemplo, há uma censura ao mostrar seus rostos, uma espécie de moral da exposição dessas mortes, que não podem ser reveladas em sua crueza. Mas, quando os crimes são a realidade de outras sociedades e nações, então é possível ver suas faces: "quando se trata dos outros, essa dignidade não é tida como necessária".[483]

[482] FAUSTO; DEVOTO, Op. cit., 2005, p. 458
[483] SONTAG, Op. cit., 2003, p. 61.

Imagem 242 – Registro da preparação do "el Siluetazo", na *III Marcha de la Resistencia*, convocada pelas *Madres de Plaza de Mayo*. Setembro de 1983. O procedimento foi iniciativa de três artistas visuais (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel). Disponível em <http://www.me.gov.ar/a30delgolpe/fotogaleria/el_siluetazo/>

Na Argentina, os corpos desaparecidos não estavam presentes e a máquina de Estado não produziu registros de suas vítimas. Muitas vezes, destruíam-se as evidências e as fotos familiares dos militantes políticos como meio de proteção contra a polícia, sendo que o processo de busca pelos mortos também foi uma pesquisa árdua por imagens ausentes.[484] Esse vazio da imagem e inexistência das provas em muito foram substituídos por testemunhos dos sobreviventes, em processos que ainda se estendem na atualidade, como são os julgamentos das Juntas Militares, levados a cabo pela Comissão da Verdade.[485] No ativismo artístico, tornar concretos esses corpos deu-se a partir de uma imagem que se tornou símbolo da busca pelos desaparecidos, as *silhuetas*, como brevemente apontado no capítulo 4 (Imagem 242). Os rostos, as identidades, os nomes, precisaram de uma luta incessante de parentes e amigos para se tornarem reais no espaço público. Conforme elabora Ana Longoni, esse traçado simples das silhuetas em escala natural marcava a forma vazia de um corpo, indicando a modalidade repressiva sistemática. Expressava a tecnologia do poder instituído, concretizada no campo de concentração e extermínio, pelo qual milhares de pessoas detidas tiveram que passar e "terminaram assassinadas sem deixar rastro".[486]

Na Argentina não se produziram imagens de choque como as capturadas nas guerras do Vietnã, nos genocídios de Ruanda ou mesmo dos campos de concentração nazistas na segunda Guerra Mundial. Como afirma Sontag, "de fato, a própria noção de atrocidade, de crime de guerra, está associada à expectativa de alguma comprovação fotográfica".[487] Por outro lado, essa comprovação pode ser, posteriormente, a dos restos mortais, dos cadáveres e das sepulturas coletivas. Durante o período de abertura política, surgiram indícios reais desses desaparecimentos, conformando uma necessidade de discussão pública sobre o terrorismo de Estado. Na arte produzida por mulheres, o trauma do desaparecimento e do ocultamento dos corpos paira como uma neblina e passa a ser combatido em potentes imagens-pensamentos como o *escavar,* fazer *ranger, atingir* de modo bárbaro e violento os corpos e o imaginário*,* lançando-nos continuamente num espaço de caos e catástrofe. Se a experiência compartilhada de sofrimento implica em certa suspensão e incerteza, essa atitude arqueológica na arte emana sensações de desestabilização na arquitetura do poder – aludindo aos prédios e instituições militares, mas também aos centros clandestinos de detenção – além de implodir os sistemas autoritários de pensamento que os idealizam e sustentam. Rosa destaca as práticas de apagamento e desmaterialização na obra de Contreras:

> La obra de Contreras atraviesa un proceso de desmaterialización: desde aquellos trabajos en donde el cuerpo aparece a través de una silueta y su sombra, luego el cuerpo es un registro en rayos X, hasta desaparecer en un expediente. Las huellas pasan de lo corporal a lo numeral, pierden

[484] Cf. ALMEIDA, Criméia de et al. (Orgs.). *Dossiê Ditadura: Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil (1964-1985).* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
[485] CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición*. Buenos Aires: Colihue, 1998.
[486] LONGONI, Ana. "'El siluetazo', en las fronteras entre el arte y la política". In: BIRLE, Op. cit., 2010, p. 213, tradução minha.
[487] SONTAG, Op. cit., 2003, p. 71.

> presencia, se desmaterializan en un registro. ¿Cómo hablar de la desaparición sino con sombras y números?[488]

O processo de construção da memória é um campo de tensões sociais e de grande importância para a cultura política na Argentina contemporânea. Vale destacar o processo de construção do *Museo de la Memoria*: o caso do ex-centro clandestino de detenção ESMA, por onde passaram aproximadamente 5000 pessoas. Segundo o *Nunca Más*, "La ESMA no sólo era un centro clandestino de detención donde se aplicaban tormentos, sino que funcionaba como el eje operativo de una compleja organización que incluso, posiblemente pretendió ocultar con el exterminio de sus víctimas los delitos que cometía".[489]

No ano de 1998, em seu segundo mandato, Menem assina um decreto que permitia a demolição do prédio e a construção de uma área verde, como um "símbolo da união nacional". Desde 1984, a CONADEP havia comprovado o uso da ESMA como lugar de prisão, tortura, interrogatório e assassinato de militantes políticos durante a ditadura militar. Essa iniciativa que pretendia apagar a memória deste edifício mobilizou organismos de direitos humanos e setores da sociedade civil que reivindicaram a suspensão do decreto 8/98, conquistando a proteção do prédio como patrimônio cultural e como espaço de provas para a justiça. No ano de 2000, por fim, o complexo onde funcionou a ESMA foi denominado de *Museo de la Memoria*. A Suprema Corte reafirmou, no ano de 2001, a inconstitucionalidade do decreto, indicando a responsabilidade do Estado em relação ao destino dos desaparecidos. A partir deste momento, passou-se a discutir os possíveis usos para a ESMA como monumento histórico, o que gerou uma disputa com setores do Ministério da Defesa e do Exército, que apregoavam o uso militar e educativo, ambicionando o esquecimento. Em 2004, a partir da gestão de Néstor Kirchner, consolida-se o espaço como meio de promoção e defesa dos direitos humanos.

Em 2011, a ex-ESMA recebeu uma exposição feminista organizada por María Laura Rosa, intitulada *Cuentas Pendientes*, da qual participaram várias mulheres artistas, como Silvia Gai e Claudia Contreras. Essas contas não fechadas, no domínio social, são ainda mais impactantes quando confrontadas com a experiência das mulheres. Por ser esse um espaço incrustado na cidade, essa arquitetura precisa, continuamente, sofrer intervenções para que a narrativa do sofrimento não se desvaneça. Há uma problemática, que se enfrentou também na construção do *Parque de la memoria*, sobre o problema da institucionalização e da monumentalização das práticas de denúncia, que poderiam, em algum sentido, minar sua capacidade crítica. Ou seja, passa-se a perguntar em que medida a veiculação institucional dessas reivindicações e resistências sociais faz com que as mesmas se enfraqueçam politicamente ou sofram uma apropriação.

Douglas Crimp indica como os museus estão, metaforicamente, em ruínas. Hans Belting afirma que a própria História da arte desmoronou.[490] Baseando-se na perspectiva arqueológica de Foucault, Crimp destaca como, até o modernismo, a história dos museus mantinha-se muito parecida à da arte.[491] O museu como

---

[488] ROSA, Op. cit., 2009, p. 122.

[489] Cf. Memoria Abierta (http://www.memoriaabierta.org.ar/camino_al_museo3.php)

[490] Cf. BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

[491] CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu.* São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 19-20.

espaço de acúmulo e de exposição, após a pintura modernista e a transformação dos suportes da arte, transforma-se em sua *epistéme*, conformando-se como espaço de entretenimento e passagem rápida de seus visitantes. Assim, a capacidade de tocar e afetar parece diluída no campo midiático dos museus contemporâneos:

> Foucault analisou as modernas instituições de confinamento – o hospício, a clínica e a prisão – e suas estruturas discursivas respectivas – loucura, doença e criminalidade. Existe uma outra instituição similar de confinamento à espera de uma análise arqueológica – o museu -, e uma outra disciplina – a história da arte. Elas são a pré-condição do discurso que conhecemos como arte moderna. E o próprio Foucault sugeriu como começar a pensar sobre essa análise.[492]

É preciso, porém, pontuar os museus dedicados à memória da dor como lugares de resistência que reagem às intenções do simples entretenimento sendo, muitas vezes, espaços paradoxais. A ex-ESMA, a arquitetura militar hoje transformada em museu, não deixa, assim, de apresentar um aspecto contraditório, quando confrontada com a perspectiva anunciada por Crimp.[493] Se o risco de apaziguamento do passado ronda o campo da legitimação política desses espaços, por outro lado, como essas memórias insatisfeitas podem, por meio da arte, propor relações afetivas e intensivas com o sofrimento, sem que isso implique na fetichização da dor ou, pior, no isolamento e indiferença em relação à história?

Esse lugar de memória, além de receber exposições que pretendem elaborar a história do terrorismo de Estado, também é uma imagem emblemática que surge na obra de artistas contemporâneos como em Contreras, na série antes discutida, *Almas*. Em um dos cabides que compõe a obra, na zona dos genitais está gravada e bordada a imagem da fachada da ESMA (Imagens 243 e 244). Cartografia feminista do corpo e do poder, que associa a violência de Estado à misoginia e o estupro ao autoritarismo e ao militarismo masculino. Ao mesmo tempo, essas obras são silhuetas, aludindo às estratégias políticas usadas por vários grupos de ativismo artístico, dialogando com a cultura visual argentina.

Virginia Woolf, no livro *Três guinéus*, formulou uma crítica da guerra, retomada por Sontag. A guerra por excelência é uma expressão masculina, já que são os homens os que a fazem, sendo que as mulheres, em geral, não compartilham da "satisfação" de lutar, dizia a escritora, em 1938. Nas palavras de Sontag, esse livro,

> (...) que veio a público próximo ao desfecho de quase duas décadas de retumbantes denúncias contra a guerra, apresentava a originalidade (que o fez ser o mais mal recebido de todos os livros da escritora) de focalizar

[492] Idem, Ibidem, p. 45.

[493] O fenômeno global conhecido como *dark tourism* – em que lugares relativos às tragédias históricas e mortes são centros de visitação turística – tem sido recentemente pensado como uma problemática ambígua, pois visa ampliar a consciência social sobre o passado, mas produz, simultaneamente, certo fetichismo sobre a experiência do trauma. Cf. Entrevista com Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses. *Revista E*, nº. 164, Sesc-SP. Disponível em <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=393&Artigo_ID=5996&IDCategoria=6908&reftype=2> Acesso em 05 fev. 2013.

> aquilo que era mal visto como demasiado óbvio ou impertinente para ser mencionado, e muito menos para ser objeto de longas ponderações: o fato de que a guerra é um jogo de homens – que a máquina de matar tem um gênero, e ele é masculino.[494]

A impertinência desse fato ecoa nas obras de Contreras. No díptico *Mensajeros del cerebro al cuerpo*, 2004, apresentado na exposição *Estación Berlín - Buenos Aires*, desenhando como se estivesse bordando, a artista associa a imagem de um cérebro aos mapas de metrô e à cartografia das cidades de Berlim e Buenos Aires (Imagens 250 e 251). Destaca que a linha *M – Memória*, no centro da imagem de Buenos Aires, remete à ESMA. As estações de metrô das cidades assoladas pela violência e genocídio possuem pequenas marcas ou perfurações, que são imagens sempre utilizadas pela artista: os ilhoses típicos do bordado. O ilhós, como um furo, um buraco, um *agujero,* é uma imagem repetida: "muchas veces vuelvo a buscar algo que ya hice, y lo hago de nuevo, más grande, imágenes que siguen me interesando", nas palavras da artista.[495] Na obra *Mapas de Fuerza***,** a Argentina está esburacada e Contreras destaca: "Buscando sentidos, dibujo una serie de geografías emocionales, rotas y luego bordadas para reparar lo imposible, una pena de mapas que proyectan por sus pequeños agujeros, tan radiantes como esperanzadores, mapas de luz sobre la pared" (Imagens 245 e 246). [496] Há também as instruções de bordado que indicam os procedimentos práticos, mas também simbólicos, a partir dos quais se podem imprimir esses furinhos – os furos que poderiam ser de balas de revólver e perfuram crianças, baldes ou mesmo armas e aparecem na série *Ni mas ni menos* (2005) (Imagens 247 a 249).

Nas duas imagens de *Mensajeros del cerebro al cuerpo*, a cartografia das cidades é subsumida às redes neuronais que estão enfermas, numa lógica mecanicista e linear do social que segue legitimando os jogos de poder. É na imagem do cérebro que o terrorismo vivido em Buenos Aires e o genocídio nazista, associado à cidade de Berlim, encontram-se. Fazem parte de uma mesma arquitetura, de um correlato projeto eugenista e assassino e, remetendo-nos a Woolf, da mesma composição masculinista da cultura. Para Contreras, a relação com a cultura judaica é política e provém de uma militância por meio da arte. Ela afirma que sua conexão com o imaginário sobre a *Shoah* e sobre a ditadura militar argentina é "una asignatura pendiente, algo que no hice y que tengo que hacer ahora". Isso pode ser compreendido como um sentido de responsabilidade do presente em relação ao passado, na medida em que a artista conta que, somente 10 anos após a ditadura, esses temas surgiram em sua obra. Essa elaboração precisou de tempo para acontecer, sobretudo psiquicamente, mas também socialmente, já que o terror impedia que as vozes críticas ressoassem.

---

[494] SONTAG, Op. cit., 2003, p. 11.

[495] Entrevista com Claudia Contreras. Buenos Aires, 28 jun. 2010.

[496] CONTRERAS, Claudia. "Pequeños mapas de luz. Ni más ni menos. Agujeros de la memoria" IN: LORENZANO, Sandra e BUCHENHORST, Ralf (comps.). *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen*. Buenos Aires: Goria e México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007, p. 357-58.

Imagem 243 – Claudia Contreras, *Almas*, ESMA, 1998.

Imagem 244 – Claudia Contreras, *Almas*, Fragmento, 1998.

Imagem 245 – Claudia Contreras, *Mapas de Fuerzas*, s/d.

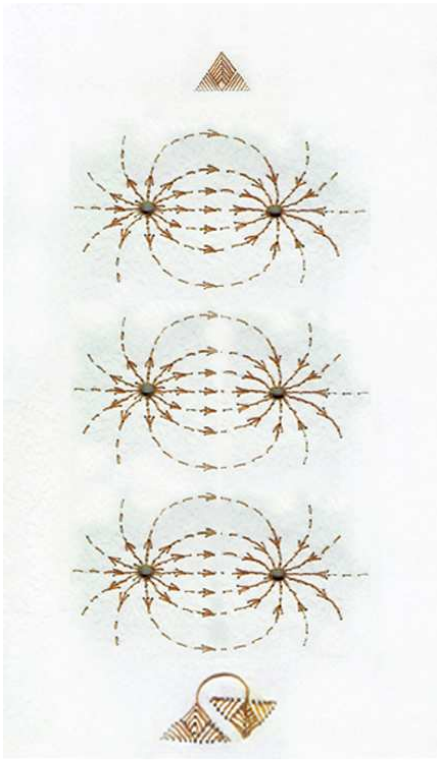
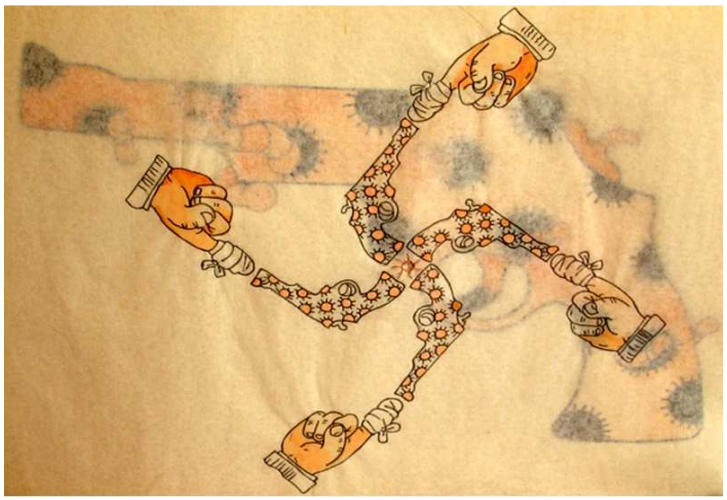
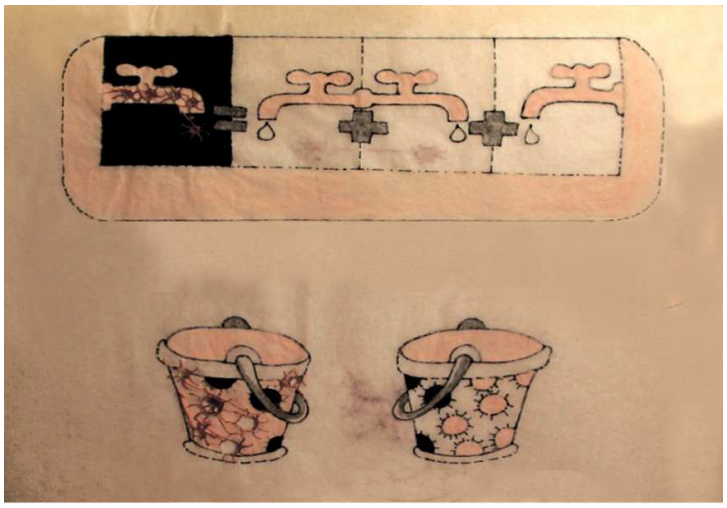
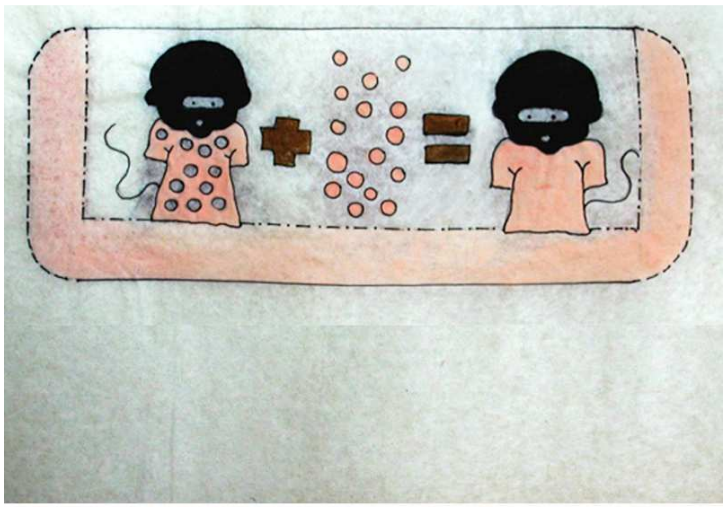


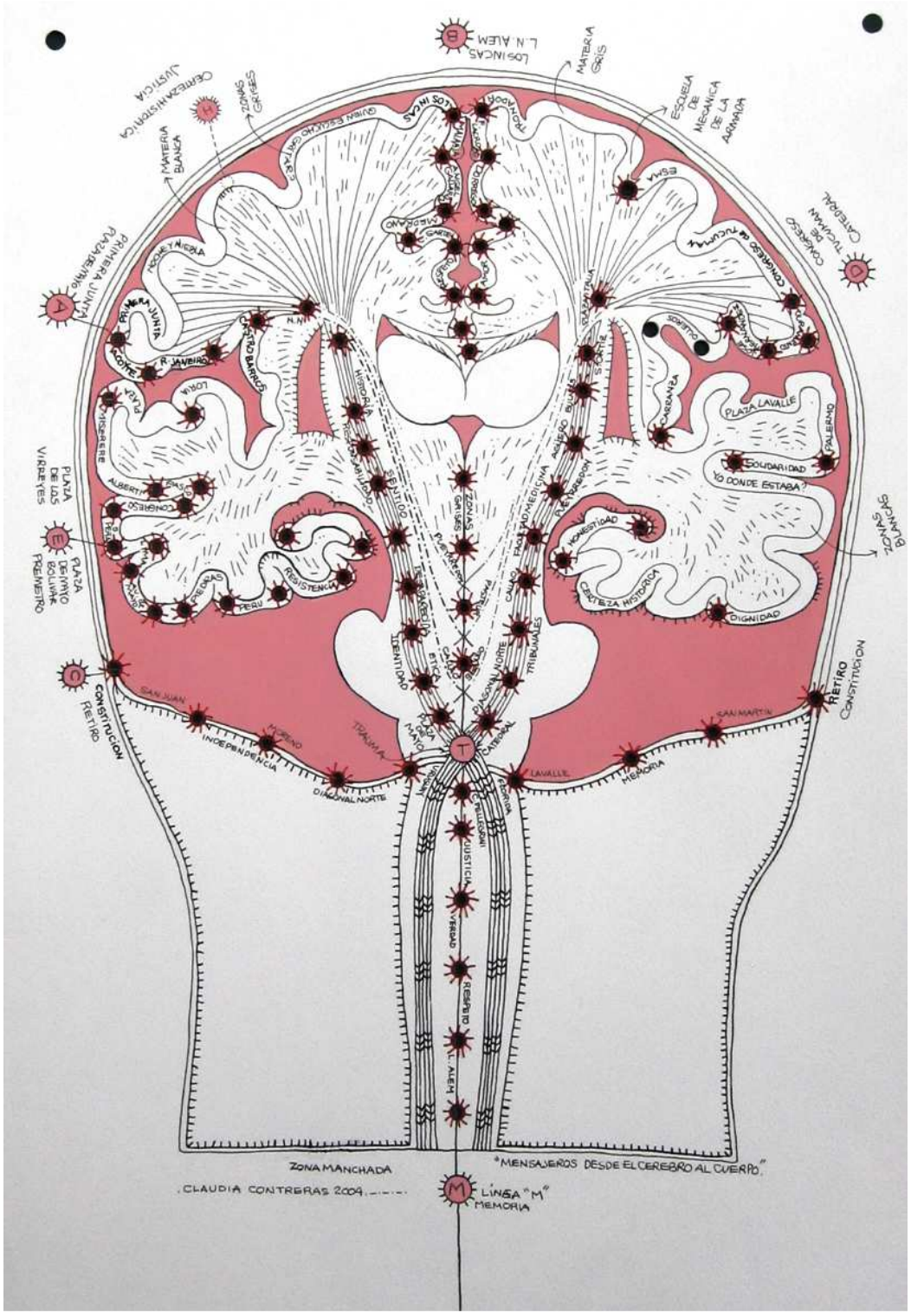
Imagem 246 – Claudia Contreras, *Las fuerzas oscuras argentinas*, s/d.

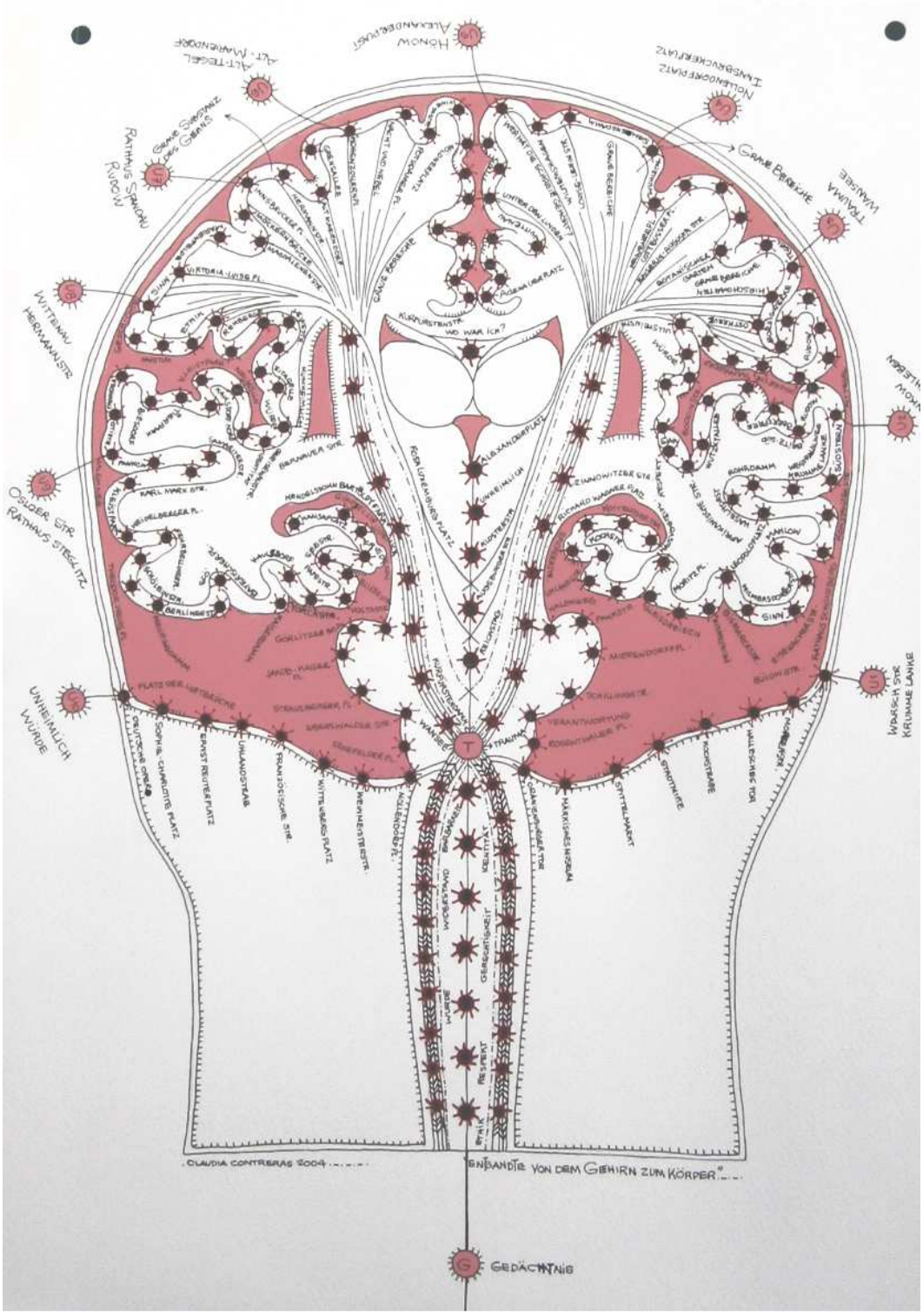






Imagens 247 a 249 – Claudia Contreras, *ni mas ni menos*, série, 2005. Tinta e aquarela sobre papel manteiga bordado.


LOS INCAS
L.N. ALEM
MATERIA GRIS
ESCUELA DE MECANICA DE LA ARMADA
CONGRESO DE TUCUMAN
CATEDRAL
PRIMERA JUNTA
CERTEZA HISTORICA
MATERIA BLANCA
ZONAS GRISES
PLAZA DE MAYO
CABILDO
CONGRESO
PLAZA LAVALLE
SOLIDARIDAD
YO DONDE ESTABA?
ZONAS BLANCAS
PLAZA DE LOS VIRREYES
PLAZA DEFENSA BOLIVAR FRENENTE
CONSTITUCION
RETIRO
SAN JUAN
INDEPENDENCIA
MORENO
DIAGONAL NORTE
TRAUMA
LAVALLE
MEMORIA
SAN MARTIN
JUSTICIA
VERDAD
RESPETO
L. ALEM
ZONA MANCHADA
CLAUDIA CONTRERAS 2004
"MENSAJEROS DESDE EL CEREBRO AL CUERPO"
LINEA "M"
MEMORIA



Imagens 250 e 251 – Claudia Contreras, *Mensajeros del cerebro al cuerpo*, díptico, 2004.
Tinta, aquarela. Furado e bordado. 50cm. x 35cm. Cada módulo.

Cotidiano, frieza e conivência

Outras críticas às práticas repressivas permeiam a obra de Contreras, como na série *Rosarios* (1999), em que terços cristãos são criados com nomes de desaparecidos listados pela CONADEP (Imagens 252 e 253). Pequenos objetos em formato de contas são produzidos por meio de um papelzinho enrolado – elaborados por uma história em aberto. Há então o sentido conceitual do silenciamento e cooperação da Igreja Católica em relação à ditadura militar argentina, próximo ao das obras de Ferrari. Esse artista destaca que

> Claudia expone delitos, es decir, una opinión sobre los delitos, una opinión que se vale de la estética para potenciarla. Nuestro país ha sido gobernado por el crimen y la injusticia. Abuelas, Madres e HIJOS, logran que se comience a conocer la verdad, que se recuperen los chicos robados, el destino de los desaparecidos. Desde la cultura algunos acompañan aquellos esfuerzos. Claudia Contreras está entre ellos: entre quienes se esfuerzan para que el arte no pase indiferente frente al crimen, para que la estética se encuentre con la ética.[497]

Vale lembrar que o olhar da artista volta-se para elementos cotidianos, de uso popular, formulando uma conexão entre as práticas individuais e o terrorismo de Estado. A mesma técnica de enrolar papéis com os nomes das vítimas é usada na exposição *Remover cielo y tierra* (2001), em que a artista apresenta um ábaco formado por essa ação de colagem (Imagem 254). O ábaco é uma calculadora manual usada em culturas antigas – no Oriente, sua apreensão é dividida entre céu e terra, sugerindo a busca emocional por amigos e familiares no contexto histórico argentino. Por meio do objeto de cálculo traduzem-se sensações de frieza e distanciamento numérico sobre esses assassinatos.[498] Suas obras problematizam, também, a conivência da sociedade com as práticas institucionalizadas da violência, incitando a pensar sobre o problema da "banalidade do mal" e da responsabilidade implícita àqueles que permitem a perpetuação das mesmas, como apontado por Hanna Arendt, quando aborda a história do Holocausto.[499]

A série *Cita envenenada* (Encontro envenenado) de 2001, remete à prisão de militantes políticos pela polícia, por meio do descobrimento de esconderijos e

---

[497] Carta de León Ferrari à *Fundación Antorchas*, Buenos Aires, 04 out. 2010. Arquivo da artista.

[498] Esta obra participou do *2º Premio Banco Nación*, Buenos Aires, em 2001.

[499] A autora destaca as complexas dinâmicas sociais e a permissividade necessárias à instalação da Solução Final nazista, indicando, por exemplo, que "Muitas vezes se disse que a asfixia dos doentes mentais teve de ser suspensa na Alemanha por causa dos protestos da população e de uns poucos dignatários corajosos das Igrejas; no entanto, nenhum protesto desse tipo foi feito quando o programa voltou-se para a asfixia de judeus, embora alguns dos centros de extermínio estivessem localizados no que era então território alemão, cercados por populações alemãs. Aqueles protestos, porém, ocorreram no começo da guerra; não se levando em conta os efeitos da 'educação na eutanásia', a atitude em relação à 'morte indolor por asfixia de gás' que muito provavelmente se alterou no curso da guerra." ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 126.

encontros marcados, associada, portanto, à traição: outro aspecto sombrio de responsabilidade e de posicionamento perante os mecanismos do poder (Imagens 255 a 258).[500] Nas palavras da artista:

> Cita envenenada era cuando, a la época de los militares, setenta y pico, setenta y seis, dos militantes, dos personas jóvenes en general, tienen que ir a una cita clandestina, una casa, departamento, una reunión, a un encuentro clandestino. Entonces funciona cuando dicen a un militante que mañana hay que ir a una dirección, por ejemplo, a las tres de la tarde, y esa persona va, y la cita está envenenada y la policía está lo esperando, para llevarlo, por ejemplo a la ESMA, es una traición. Pero que uno de sus compañeros, porque para que un militar lo subiera, o al mejor uno que estaba en la tortura lo denunció, o era espía. Como un oxímoron, por algo uno piensa que una cita va a ser un buen encuentro.[501]

A instalação foi exposta no *Centro Cultural Recoleta*, em Buenos Aires, contando com diferentes objetos, sobretudo louças militares, encontradas pela artista por acaso em uma loja da cidade.[502] Um dos conjuntos de xícaras e pires conforma uma cruz, outros pratos estão dispostos no chão com marcas de sujeira ou repletos de serpentes. Há ainda uma impactante imagem com um dedo de louça sobre um pires e outra com dentes na borda de uma xícara. Como atenta o pesquisador Fernando Fazzolari em relação a essa série, essas imagens mostram objetos que foram testemunhas de decisões atrozes, por fazerem parte da arquitetura do poder. Neste sentido, todo o uso de objetos domésticos feito por Contreras remete aos micropoderes que atravessam o cotidiano, criando formas que geram e intensificam sensações de abjeção e que têm impacto direto sobre nossos corpos e sistema nervoso.[503]

---

[500] Acerca dessa obra, Lauría comenta que "Aunque se desconozcan los códigos pertinentes, la expresión "cita envenenada" alude a la traición. En los años setenta, esta fórmula designaba a una reunión política secreta, denunciada a las fuerzas represoras por alguno de los convocados. Las amargas consecuencias de este tipo de delación exponen, irrefutablemente, la potencia de un veneno, que como un tumor, se genera en el cuerpo mismo del grupo traicionado, en pleno conocimiento de fuerzas defensivas y puntos vulnerables. Se sabe que no fue entonces, en los años de plomo, la primera ocasión en nuestra historia en que los enfrentamientos entre compatriotas condujeron a este tipo de oprobios, desencadenando la violencia y la aniquilación." Catálogo *Claudia Contreras {cita envenenada}*. (Texto crítico de Adriana Lauría). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, mar. 2001.

[501] Entrevista com Claudia Contreras. Buenos Aires, 28 jun. 2010.

[502] Nas palavras da artista:"Fue a comprar tazitas blancas para café y miro para arriba y veo unas tazas y todo que tenían ese escudo. Y lo pedí que lo baje para verlo y cuando lo miré bien de cerca y leí decía: Armada Argentina. Y ahí me dio piel de pollo y entonces yo pregunté a la chica, como tienen eso ustedes acá? "Ah, no sé, porque qué es eso?" Ella no sabía. Eso es de la Armada, le digo yo, de los militares… "No sé, acá compran de todo, está ahí arriba, a veces se lo llevan para escuelas". Yo pensé, que horror que los chicos tomen en eso. Me pareció un horror. Porque ese día me fue a dormir y no conseguía. Y lo único que hice a la mañana fue lavarme los dientes, ir al baño, vestirme e ir a comprar. Empecé a comprar poquito, y todas las semanas compraba un poquito, un poquito y ahora tengo un montón guardado, tengo unas cajas y no usé todo. Y colocaba agua, una radiografía dental. Tiene que ver con la identificación de los cuerpos y la metodología forense y quedó azul porque pinté las paredes de azul y porque abajo tiene una caja de luz (…)." Entrevista com Claudia Contreras. Buenos Aires, 28 jun. 2010.

[503] GROSZ, Elizabeth. *Chaos, territory, art: Deleuze and the framing of the Earth*. New York: Columbia University Press, 2008, p. 04.

> Es en todo ese espacio signado por lo doméstico (en las mesas, en la vajilla, en la cristalería y en el menaje) donde Contreras sigue desplegando su obra; en las tazas, platos y copas de uso habitual en las distintas armas, que aparecidas como rezago, vaya uno a saber de que historia, se presentan aquí con su aura inquietante. Porcelanas, aceros y vidrios que desde una inocencia instrumental van transformándose, en especies acechantes, objetos cómplices, insignias del horror.[504]

A tática de Contreras de evidenciar como as vivências íntimas ou privadas – tipicamente menosprezadas em análises macropolíticas – são partes constituintes da cultura, pode ser pensada numa perspectiva teórica feminista. Seguindo Fazzolari, percebe-se que se forja em Contreras uma *arqueologia sinistra*, preocupação presente também em imagens de Nicola Costantino, como veremos mais adiante. Escava-se o passado, buscando na concepção da obra elementos fragmentados e insignificantes que possam servir de prova afetiva de realidade do horror. A agressividade da imagem formula-se pela composição visual, que alude ao cotidiano militar, por meio das xícaras com insígnias, associados a elementos cristãos e, em outros momentos, a imagens orgânicas do corpo. Em uma das xícaras, dois dentes marcam uma anomalia próxima aos pesadelos. Esses corpos fragmentados, rastros da morte, não constituem apenas cenas lancinantes formuladas para chocar. Discutem, nessas composições, a própria lógica do poder, sua estruturação e legitimação sob bases culturais, religiosas e masculinistas. Essas minúncias, detalhes da rotina diária, práticas tidas como inocentes no jogo social – uma xícara de café – são a manifestação do poder em níveis mais complexos e sutis, ou seja, o cotidiano militar revelado em sua tonalidade cruel e fria.

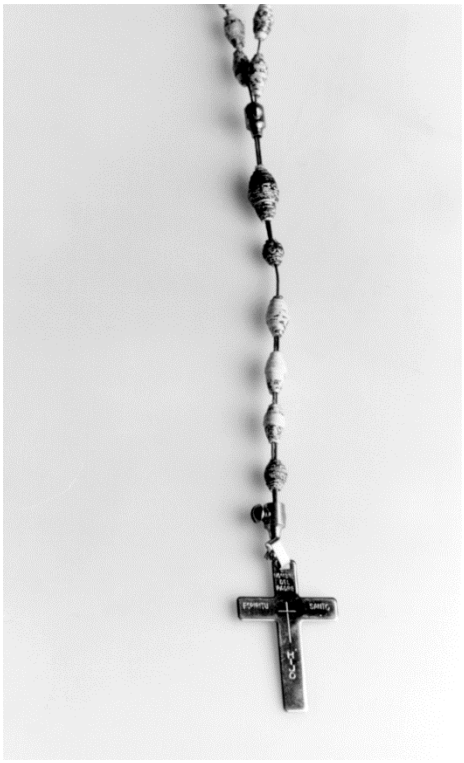
Como discute Arfuch, o apagamento das fronteiras entre o privado e o público confronta-nos com abusos e com a brutalidade de uma maneira até então inédita, muitas vezes esvaziando nosso potencial de resistir e de olhar criticamente para a experiência cotidiana. Deste modo, as obras de Contreras remetem não apenas a um passado morto e cristalizado, mas às permanências e continuidades das práticas de poder incrustradas no dia-a-dia que, por sua banalidade, talvez sejam aquelas mais difíceis de capturar e de transformar:

> Si esta tonalidad subjetiva impregna todo tipo de discursos y prácticas, difuminando los límites entre público y privado – cuya diferencia se saldaría en una suerte de "espacio común" – también los acontecimientos traumáticos dejan su marca en el devenir de las vidas singulares: la precarización del trabajo, las migraciones forzosas, los eternos focos de conflicto, el aumento de la violencia, el deterioro ambiental, hacen sin duda a una sensación de mayor fragilidad de la vida (Butler, 2006), incrementada por la obsesión mediática de hacernos espectadores en primera fila de todas las desgracias – y entonces, quizá, contentarnos con la rutina del simple pasar.[505]

---

[504] FAZZOLARI, Fernando. "Las vísperas del fin". Disponível em <http://www.claudiacontreras.com.ar/> Acesso em 09 jan. 2012.

[505] ARFUCH, Leonor. "Ver el mundo con otros ojos. Poderes y paradojas de la imagen en la sociedad global". In: ARFUCH, L.; DEVALLE, Verónica (Comp.) Visualidades sin fin: imagen y diseño en la sociedad global. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009, p. 29.



Imagens 252 e 253 – Claudia Contreras, Rosario, objeto (série), 1999. 70cm x 30cm
Cabo, cruz de aço, fotocópias de papel impresso com listas de pessoas desaparecidas pelo Terrorismo de Estado publicadas pela CONADEP

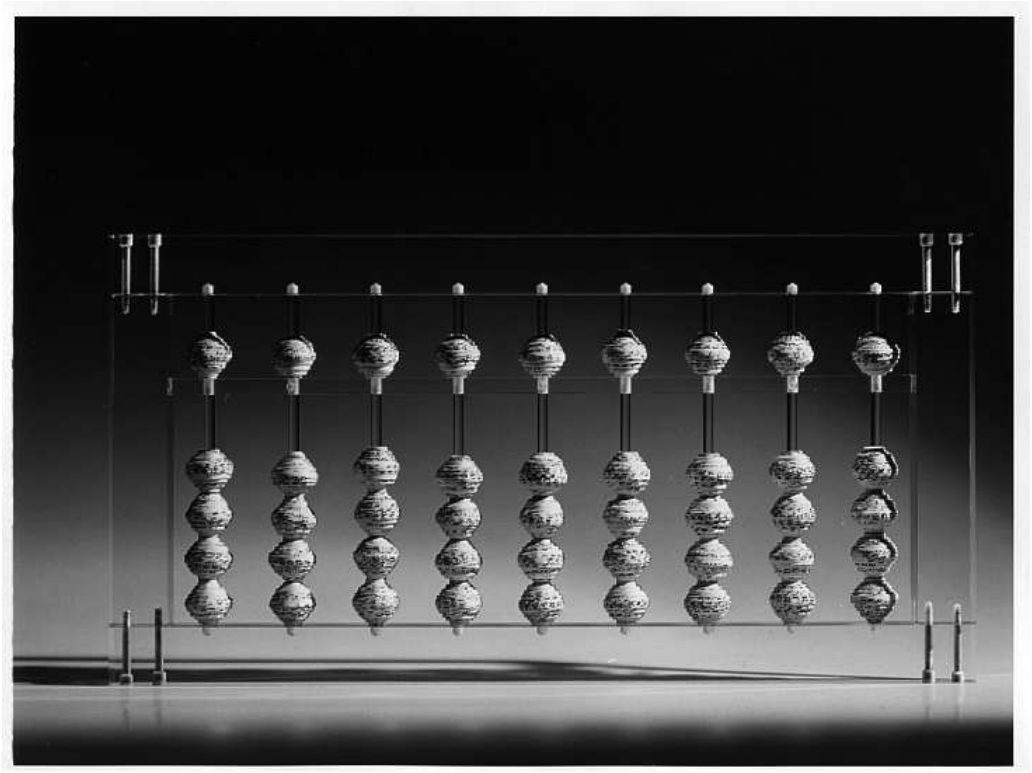


Imagem 254 – Claudia Contreras, *Remover cielo y tierra*, Objeto, 2001.
Ábaco de acrílico, contas de papel impresso com listas de pessoas desaparecidas publicadas pela CONADEP, 42cm x 52cm x 0,7cm.

Imagem 255 – Claudia Contreras, *Fosil guía 2*, Objeto, série *Cita envenenada*, 2001.
8cm x 12cm x 12cm. Louça e dentes humanos.

Imagem 256 – Claudia Contreras, *Zona de penumbra*, fotografia, 2000. Série *Cita envenenada*.

Imagem 257 – Claudia Contreras, *Cita envenenada*, 2001. Vista da exposição.

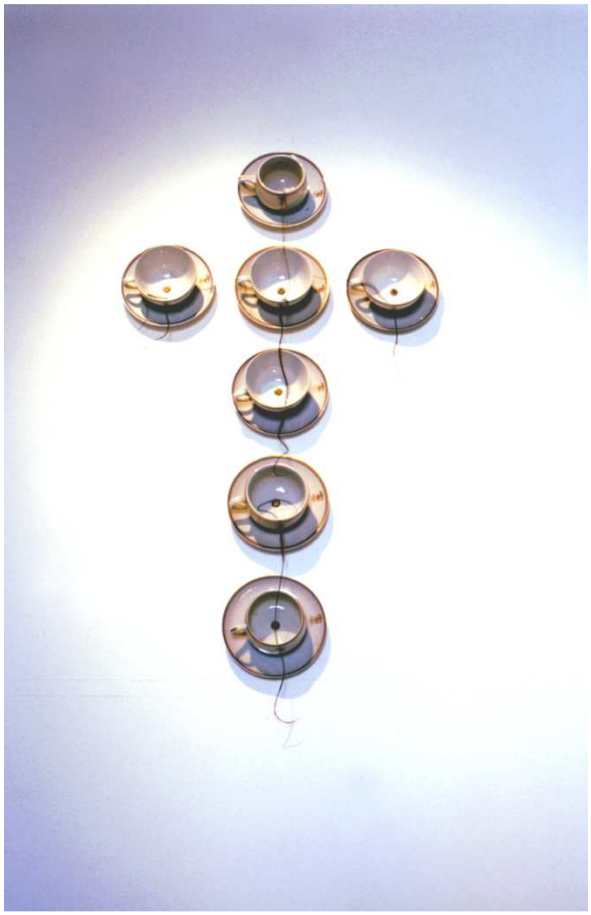


Imagem 258 – Claudia Contreras, *Cruz maior*. Objeto, instalado sobre parede, série *Cita envenenada*, 2001. 1,20 cm x 55cm. Porcelana e cabelo humano.

Outra aproximação similar ocorre na obra *Vasos argentinos* (2000), apresentada na exposição *Azul indeleble* (*Espacio Calejón*, Buenos Aires, 2003), em que copos originais de vidro com insígnias militares são compostos com radiografias dentais, submersas em água (Imagem 259). Como alucinações ou *flashbacks*, esses copos aqui são o próprio mar, aludem ao *Río de la Plata*. Para a artista, "estos vasos como señales, se transforman en cuerpo y territorio de una degradación social explícita. Parodia sobre la violencia y el miedo, sobre un ámbito de destino, del que todos somos sobrevivientes".[506] Arqueologia submarina nas águas da morte. Como afirma Bachelard, a água também é a imagem poética da submersão, do engolir, das profundezas da psique e da morte: "o sofrimento da água é infinito".[507] Os dentes são aqui, novamente, utilizados pela artista como vestígios do horror, já que eles são o último recurso para a identificação dos corpos. Em nossa imaginação, repousam no fundo das águas como dados persistentes e evidências incontornáveis do terrorismo. Não deixam de remeter a uma espécie de vingança, na medida em que explicitam o conteúdo oculto da história. É possível se esquivar destes sentidos poéticos radicais que denunciam a violência no mais simples de seus atos?

Mais elementos dessa espécie de combate arqueológico estão em *Cambio de estado* (1999 – Mudança de estado), em que brasões e botões de roupas militares são submersos dentro de pequenos blocos de gelo (Imagens 260 a 263). Para a exposição, a artista os retira do freezer e os deixar derreter à temperatura ambiente, desvelando lentamente os elementos militares. Novamente a água – o estado volátil da matéria – é experiência sensorial, fria, mutável, aludindo também ao Estado e suas oscilações. Todo o arsenal simbólico do exército – estes códigos da hierarquia masculina e militar – é mergulhado em gelo, como se estivesse perdido em icebergs de profundo silêncio.

O conteúdo político em Contreras está mesclado a uma preocupação latente em formular uma memória do sofrimento, mas sempre desde um lugar de sensibilidade que evidencia como as relações de poder são construídas no campo micropolítico. Essa visão, emprestada das tradicionais tarefas femininas como bordar e costurar, é levada às obras para alcançar o sentido do olhar microscópico, da miniaturização e dos detalhes. Os saberes menosprezados, os panos, os tecidos, os bordados, os objetos domésticos, as louças, são o que nos permite observar o mundo do poder como quem olha por uma fresta ou por um buraco da fechadura.

Para essa artista, a preocupação com as questões feministas conjuga-se com outras temáticas, pois, em sua poética visual, o lugar do poder é sempre deslocado, questionado, exposto criticamente por meio de jogos irônicos que abordam elementos marginais e femininos da cultura. O campo do que é tradicionalmente tido como político, nesse sentido, é estremecido, já que a morte e o terror passam a rondar a arquitetura, os lugares habituais e os espaços íntimos, assim como a violência é cartografada nos corpos e nas memórias. A carne evidencia-se como o tecido da história. Rosemary Betterton indica como, na arte contemporânea de mulheres, sobretudo a partir dos anos de 1990 e do advento da AIDS, o corpo passa a ser explorado em metáforas viscerais e virais que incluem a

[506] CONTRERAS, Claudia. "Señores Jurados del 58°Salón Nacional de Rosario" Apud ROSA, Op. cit., 2009, p. 115.
[507] BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 07.

fragmentação, o desmembramento e, quase sempre, um imaginário violento que exige respostas emocionais e físicas do espectador. O abjeto, nesse sentido, é reavaliado enquanto aquilo que foi excluído ou definido como inferior pela cultura masculina, explicitando a misoginia e a profunda hostilidade com o corpo feminino: "At the same time it suggests a specific investiment which women have in changing the meanings of the body that cannot be reduced merely to a desire for transgression".[508]

Não evidenciar esses aspectos seria desconsiderar que há uma diferença de procedimentos, métodos e propósitos quando, na arte, elementos da vivência feminina – continuamente apagados e desvalorizados pela cultura dominante – ganham relevância. Vestígios presentes em grande parte da produção de Contreras, essas marcas são referências a sua própria experiência como mulher. Não se trata de naturalizar ou essencializar esses usos, mas de observar que, ao menosprezá-los, muitos sentidos de grande intensidade podem ser perdidos. Na América Latina ainda são incomuns leituras que sublinhem tais aspectos formais, temáticos e simbólicos, sobretudo se compararmos o trabalho da crítica e da história da arte, por exemplo, no Brasil e Argentina, às leituras feministas nos EUA. O feminismo, em artistas como Contreras, não se baseia em ativismo artístico como em outras partes do mundo, apresentando outras nuances e perspectivas, igualmente potentes. Fazer ressoar o pensamento feminista nessas obras, em suas especificidades e tonalidades, é uma das tarefas abertas ao campo que articula arte, feminismo e história. Por meio de conceitos como corpo, desejo, cotidiano e poder, é possível enunciar críticas presentes na produção contemporânea de mulheres que não poderiam ser postuladas sem tais categorias. Não se trata, assim, de uma simples invenção de sentidos inexistentes, mas de uma lente necessária para um olhar social que parece não conseguir enxergar com acuidade seus contínuos processos de apagamento das diferenças.

[508] BETTERTON, Rosemary. "Body Horror? Food (and sex and death) in women's art". In: *An intimate distance. Women, artists and the body*. London: Routledge, 1996, p. 138.

Imagem 259 – Claudia Contreras, *Vasos argentinos*, 2000. Objeto
Copos de cristal com logotipo original branco das FFAA (Fuerzas Armadas de la República Argentina), radiografias dentais inseridas em plástico transparente termoselado, água, caixa acrílica. 30cm. x 70cm. x 20cm.

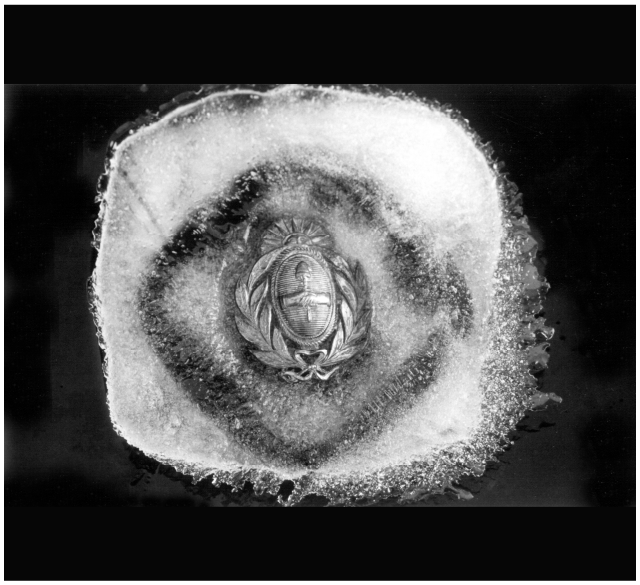
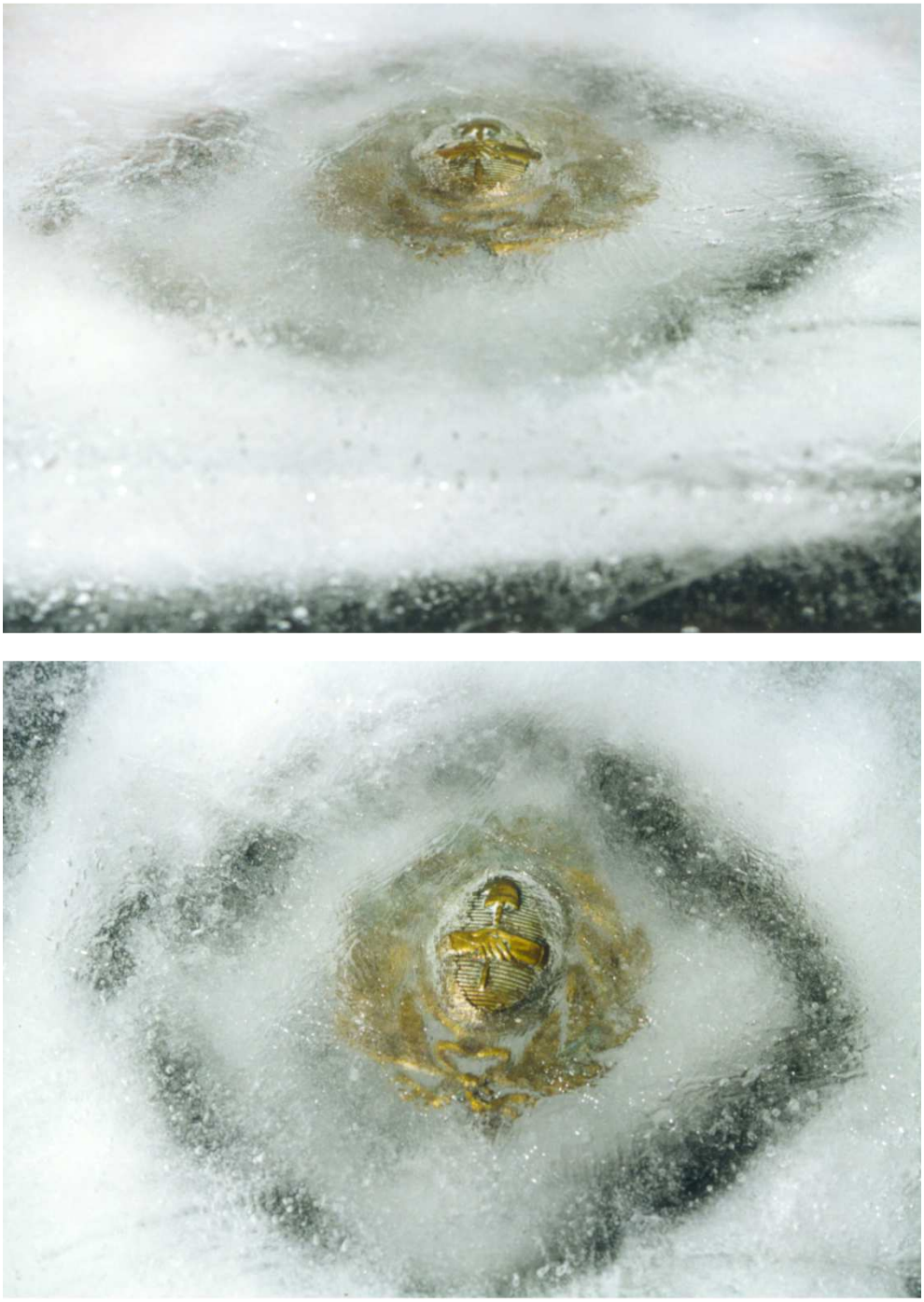


Imagem 260 – Claudia Contreras, *Eternos laureles*. Fotografia, série, medidas variáveis, 1999.
Imagem 261 – Claudia Contreras, *Cambio de estado*. Fotografia, série, medidas variáveis, 1999.



Imagens 262 e 263 – Claudia Contreras, *Cambio de estado*. Fragmento, série, medidas variáveis, 2003. Gelo e bronze.

nicola costantino

Espectros de si ou sombras particulares

(...) surge o olhar matricial não fálico, que não busca dominar, mas anseia pelo encontro e pela partilha, até da dor.

Griselda Pollock

Nicola Costantino é uma figura emblemática no cenário artístico argentino e internacional atual. Não se pode negar que suscite paixões e desperte também alguns desconfortos. Enigmática e muito cuidadosa com as palavras, a artista tem um filho pequeno chamado Aquiles, que é fotografado em algumas de suas obras recentes, sendo mãe solteira (em suas palavras, fez o filho sozinha, em proveta), já com mais de 40 anos, autonomia que provoca também alguns incômodos sociais.

A história que sempre se conta é que a artista – cujo nome de registro é Silvana – nascida em Rosário, em 1964, interessou-se pela costura por meio de sua mãe, uma empresária do ramo da moda. No entanto, essa relação é mais obscura e complexa, por pequenos flashes que Costantino destaca em entrevistas: "Sou dessas pessoas que jamais voltaria atrás no tempo, não tenho saudades de nada em minha infância nem de minha adolescência. Comecei a desfrutar da vida depois dos 20 anos".[509] Cursou a Escola de Artes Plásticas da *Universidad de Rosario*, com especialização em escultura. Também estudou mumificação de animais e embalsamamento quando ainda realizava seus estudos em arte, em um curso de taxidermia no *Museo Nacional de Ciencias Naturales de Rosario*. Os corpos, os cadáveres de animais, bonecas de cera e muitas referências ao universo noturno são presentes em suas obras. Suas imagens apresentam conflitos permanentes com a moda e com os enunciados sociais sobre as mulheres, como a maternidade, a comida, o envelhecimento, a morte e o sexo.[510]

Este apelo ao abjeto é um dos lugares de crítica cultural e deslocamento de sentidos proposto pela artista. Em algumas séries de obras, como *Peletería con piel humana* (1995-2013), ela experimenta a feitura de réplicas muito realistas de pele humana, produzida em silicone, e as emprega para fazer elegantes vestidos, bolsas e sapatos (Imagens 264 e 265). Nestas peles, há ainda uma inscrição de réplicas de mamilos, ânus ou umbigos, além de vários objetos feitos com cabelo natural. Assim, empreende uma crítica à moda, apresentando o corpo em uma combinação de consumo e arma de sedução, já que essas roupas provocam certo mal-estar – conjugando fascinação e repulsa. Há uma marca autobiográfica neste comércio das peles, por meio da série que Costantino produz ainda hoje. Como a artista aprendeu na empresa de confecção da mãe a trabalhar com moldes de costura, sua insatisfação com o mundo da moda deu-se por meio do contato com aquele universo que ela conhecia bem. Quando mais jovem, além de estudar artes, era a pessoa que criava as roupas produzidas pela indústria familiar, mas sempre pensou que queria ser escultora, então, à época em que sua família muda-se para o Chile

[509] COSTANTINO, Nicola. "Para mi madre antes y después del rey". In: VERLICHAK, Victoria. *El ojo del que mira, artistas de los noventa*. Buenos Aires: Fundación PROA, s/d, p. 69, tradução minha.
[510] Entrevista com Nicola Costantino, Buenos Aires, 13 jul. 2010.

por conta da hiperinflação, ela decide continuar na Argentina e construir sua carreira. Essa ruptura rendeu-lhe material para questionar seu lugar social e também o próprio capitalismo global, além de uma rede de sentidos que envolvem a peleteria de animais e os sacrifícios objetivos e subjetivos para se manter dentro do sistema.

Acentuando as críticas à publicidade e à padronização da beleza, Costantino produz a obra *Savon de Corps* (2003), onde fabrica sabonetes em forma de torso feminino que possuem 3% de sua própria gordura corporal, extraída por lipoaspiração (Imagens 266 e 267). A performance conceitual conta também com cartazes e vídeos publicitários, onde a artista figura como modelo que sensualmente entra numa banheira, seminua, enquanto uma legenda convida: "*prends ton bain avec moi*" (Banhe-se comigo). Inspirada no livro de poesia *Le savon*, de Francis Ponge (1899-1988), a obra mescla erotismo e violência, parodiando os discursos sociais, usando das palavras em francês para brincar com o aspecto clássico de comerciais voltados para o público feminino. A artista leva ao extremo o procedimento da *body art* – em que o corpo é utilizado como terreno da arte – ao expor sabonetes que contêm sua própria gordura humana. Jogando com as estratégias do controle sobre os corpos femininos, ao remeter às exigências de beleza física padronizadas, essa obra discute de modo carnal e performático os jogos de sedução da mídia e o desejo por perfeição e jovialidade corporais.

Há ainda uma tensão presente na obra, abordada por Costantino em algumas entrevistas, que é a conexão possível da obra com o terror do Holocausto.[511] Para a artista, essa possibilidade de leitura não era sua intenção, mesmo que tenha se preocupado com a recepção da obra pela comunidade judaica, esclarecendo que não desejava ser ofensiva, mas sim propiciar que o tema da violência pudesse ser discutido mais abertamente na sociedade. Ainda assim, a obra foi interpretada por alguns como uma "perversidade inesperada".[512] Perante tais críticas, a artista posiciona-se:

> Eu, como artista, vivo um impulso criativo livre de segundas intenções. Minha obra não é uma reflexão sobre o Holocausto nem se nutre dele. No momento de estabelecer uma referencia direta da utilização de gordura lipoaspirada em sabonetes, essa corresponderia ao filme estadunidense "Clube da Luta" (1999), onde, em uma crítica ácida à sociedade de consumo, os protagonistas roubam gordura de uma clínica de cirurgia estética com o objetivo de fazer sabonetes e vendê-los aos ricos para que lavem o rosto com seu próprio cu.[513]

Vale apontar esses sentidos pensados e impensados, como meio de ampliar a recepção visceral desta obra. Em outras séries mais recentes, surge fortemente o tema dos estereótipos femininos, envoltos em uma aura de terror e mistério.

---

[511] CANALE, Florencia. "Nicola Costantino. Mi arte es truculento", *Revista Noticias*, Buenos Aires, año XXII, n° 1440, 31 jul. 2004.

[512] BURUCÚA, José E. "El kitsch proyectado sobre la muerte". *Página/12*, Buenos Aires, 9 ago. 2004. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-39387-2004-08-09.html>. Acesso em 17 set. 2011.

[513] COSTANTINO, Nicola. "No es sobre el Holocausto", *Página/12*, Buenos Aires, 17 ago. 2004, tradução minha.

Como modo de problematizar tal aspecto, aponto mais diretamente suas séries fotográficas, que são releituras de obras-primas, construídas como autorretratos deslocados.[514]

Imagem 264 – Nicola Costantino, "Nipple dress with natural hair collar".
Série *Peletería con Piel Humana*, 1995. Silicone, tecido e cabelo natural. Manequim 42. (Série de 3)

[514] Muitas dessas obras fotográficas, idealizadas e esboçadas por Nicola Costantino, foram realizadas em conjunto com o fotógrafo Gabriel Valansi. ROSA, María Laura. "Juegos de espejos. Realidad y ficción en la obra fotográfica de Nicola Costantino". *Revista Barzón*, Buenos Aires, nº 34, abr. 2012, p. 160.

Imagem 265 – Nicola Costantino, *Boutique*, 2000. Série *Peletería con piel humana*.
Deitch Projects, NY.

Imagem 266 – Nicola Costantino, *Savon de Corps*, 2003.

Imagem 267 – Nicola Costantino, *Frames* do vídeo *Savon de Corps*, 2003.
Para assistir ao vídeo que integra a obra, visite http://youtu.be/69HbTj_nC-o

Imagem 268 – Leonardo da Vinci, *The Madonna Litta*, 1490.

Imagem 269 – Leonardo da Vinci, *The Virgin of de Rocks* (1491/2-9 e 1506-8).

Imagem 270 – John Everett Millais, *Ophelia*, 1852.

Em *Madonna*, de 2007, Costantino apresenta-se na cena tradicionalíssima para a história da arte: a Nossa Senhora com o menino Jesus, como pintada diversas vezes por Leonardo Da Vinci ou esculpida por Michelangelo (Imagens 268 e 271). Como num *thriller* aterrador, em seus braços, ao invés do menino-deus, o corpo de um porquinho embalsamado, elemento que a artista utiliza em outras obras, como *Chancho Bola* (bolas de porco), que serão analisadas um pouco mais adiante. Esse radical estranhamento da imagem – que nos é mostrada com mescla de ironia e teatralidade – aparece aqui como uma crítica à principal referência do feminino na sociedade ocidental: a mãe. A obra explora o azul e o vermelho e conserva a imagem ao fundo como uma caverna, lembrando a *The Virgin of de Rocks* (1491/2-9 e 1506-8) de Leonardo (Imagem 269).

Em outra imagem desta mesma série a artista performatiza como costureira, em *Nicola Costurera* (2008). Sentada à máquina de costura industrial, está cosendo o vestido vermelho da obra anterior e, pensativa, observa outro vestido ícone do feminino: o de casamento (Imagem 272). Num ambiente noturno e enigmático, Costantino investe de densidade os laços sociais marcados pela vestimenta. Representa-se num composto de biografia e sonho, como a costureira de seu destino, de suas próprias referências e pressões sociais. Utiliza a imagem tradicional da costureira e subverte o espaço da intimidade, colocando-se como a criadora que planeja, ordena e desconfia de seu próprio futuro. Esse futuro contrastado pela artista não é efetivamente sua escolha pessoal, mas a exigência cultural ainda vigente com a qual as mulheres, cedo ou tarde, necessitam debater-se, acatar ou mesmo reinventar.

A artista, em outra imagem da série, apresenta-se como uma noiva morta, uma Ofélia contemporânea, em *Ofelia, Muerte de Nicola N°II* (2008), satirizando a união amorosa pelo casamento como um projeto social impossível em nossos dias (Imagem 274). Utilizando o mesmo vestido de casamento presente na obra anterior, a dama está morta num pântano (em realidade, uma cena montada nos fundos de seu ateliê, como todas as outras imagens da série), afogada e com as vestes um pouco sujas, ainda que muito bela. Relendo criticamente a imagem clássica da personagem de Shakespeare, pintada pelo inglês John Everett Millais, sua Ofélia é retrato de uma percepção irônica do casamento e do amor romântico, concebendo-os como pesadelo ou como um conto de fadas falido (Imagem 270). Nessa obra faz-se presente, também, o papel da água como elemento sofredor e matéria do desespero, questão muito constante no imaginário argentino contemporâneo – já abordada por meio da análise da *Medusa* de Gai e das obras gélidas de Contreras. Bachelard oferece-nos essa imagem poética como uma *ofelização*: "A água humaniza a morte e mistura alguns sons claros aos mais surdos gemidos. Por vezes uma doçura maior, sombras mais hábeis temperam ao extremo o realismo da morte".[515]

As cenas de morte e violência permeiam várias obras de Costantino nos últimos anos e pode-se evidenciar o tríptico *Nicola's death*, que trata do tema do duplo (Imagem 273). São duas as "Nicolas" de suas autorrepresentações, duas personas opostas. Uma é a figura feminina e lânguida por excelência, apresentada nas primeiras obras. A outra, sombria e lúgubre, reaparece no tríptico de seu

[515] BACHELARD, Op. cit., 1989, p. 90.

assassinato por si mesma e no autorretrato na cozinha, assim como em outras obras do período (Imagem 275).

Imagem 271 – Nicola Costantino, *Madonna,* 2007.
Lambda Print. 160 x 120 cm. (Edição de 6)

Imagem 272 – Nicola Costantino, *Nicola Costurera*, 2008.
Inkjet print. 128 x 98 cm. (Edição de 6)

Imagem 273 – Nicola Costantino, *Trilogía de la muerte de Nicola III y IV*, 2008.
Inkjet print, 100 x 141 cm. (Edição de 6)

Imagem 274 – Nicola Costantino, "Ofelia, Muerte de Nicola N°II", 2008. Fotografia, 100 x 132 cm. (Edição de 6)
Imagem 275 – Abaixo, *Cocina, Nicola trabajando*, 2007. Lambda Print. 120 x 160 cm. (Edição de 6)

Imagem 276 – Nicola Costantino, Série *Trailer. Nicola y su doble. Moisés*, 2010.

Imagem 277 – Nicola Costantino, *La cena, Muerte de Nicola Nº1*, 2008. Inkjet print.
Versão média: 120 x 180 cm (Edição de 6). Versão grande: 182 x 280 cm (Edição de 3)

Imagem 278 – Nicola Costantino, *La cena*, *Ainda viva*, 2008. Inkjet print. 120 x 180 cm (Edição de 6).

Esse modo funesto de abordar suas contradições, de explicitá-las e assumi-las, não se contentando com um retrato único de si, parece ser uma das intenções dessa artista: ao fazer uma lipoaspiração por desejo de confrontar o envelhecimento, mas, ao mesmo tempo, usá-la como meio de criticar os enunciados sociais, expressam-se visões conflitantes sobre os desejos femininos.[516] E a beleza almejada torna-se abjeta pela exposição do interior do corpo, "como si la piel, frágil continente, ya no garantizara la integridade de lo 'próprio', sino que, lastimada o transparente, invisible o tensa, cediera ante la deyección del contenido", como discute Kristeva[517].

Imagem 279 – Nicola Costantino, *Peletería con Piel Humana*, detalhe, 2000.

Ela trabalhou com a moda ao lado da mãe desenhando roupas, depois passou a apresentar bastante ironicamente peças feitas com réplicas de pele humana. Veste-as, vende-as – brinca com o mercado do consumo, do corpo e da arte. Posteriormente, até mesmo bolas de futebol são produzidas com sua pele artificial e mamilos (combinando os desejos masculinos mais pasteurizados?) (Imagem 279). Serviu-se como prato principal na performance *A ceia* (2008), num ritual canibal que unia sua paixão pela comida, permeado pelo erotismo, prazer e o recorrente tema da morte – muito similar à perspectiva de Bataille, nesse sentido (Imagens 277 e 278). Aí também se pode aludir à Santa Ceia e aos sentidos simbólicos e religiosos que excluem as mulheres dos discursos fundadores da cultura ocidental. Mais recentemente, mata a si mesma com muito sangue e drama (*Trilogia de la muerte de Nicola III e IV*) e, depois, cria seu duplo de cera, discutindo os clichês da maternidade, na instalação *Trailer*, de 2010 (Imagem 276).[518]

Essa proximidade com a morte é mais bem compreendida por meio do pensamento de Kristeva, que mostra como o abjeto, mais do que criar asco ou terror, é aquilo que perturba uma ordem, um sistema. Em suas imagens cadavéricas, suicidas e violentas, Costantino transtorna, deforma e rejeita sua própria identidade, criando sensações de perversidade, imbuídas de críticas culturais à feminilidade:

> No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar… Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aun más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. Aquel que rechaza la moral no es abyecto – puede haber grandeza en lo amoral y aun en un crimen que hace ostentación de su falta de respecto

[516] Entrevista com Nicola Costantino, Buenos Aires, 13 jul. 2010.

[517] KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2010, p. 73-74.

[518] Em *Trailer*, (2010, Buenos Aires, Argentina), disponível em <http://www.lapeliculadenicola.com.ar/> Acesso em 26 mar. 2011. Como afirma Rosa, "*Trailer* (2010), film que tiene la organización de un tráiler cinematográfico. El argumento se insinúa: la artista lee su test de embarazo. Mientras su hijo crece en su vientre, ella crea un doble suyo, quien la compañará durante el parto y los primeros meses del bebé. Finalmente, ante la inminencia de un suceso que el espectador desconoce, Artefacta [o duplo] terminará siendo desbarrancada por una escalera, hecho que comete la propia Costantino". ROSA, Op. cit, 2012, p. 160.

> de la ley, rebelde, liberador, suicida. La abyección es inmoral, tenebrosa, amiga de rodeos, turbia: un terror que disimula, un odio que sonríe, una pasión por un cuerpo cuando lo comercia en lugar de abrazarlo, un deudor que estafa, un amigo que nos clava un puñal por la espalda…[519]

Nicola Costantino é uma artista que está absolutamente comprometida com suas dúvidas, e que não deixa de ser, por isso, instigante. Deste modo, não deixa espaço para respostas cômodas sobre o feminino na atualidade, como discutiremos nas próximas páginas.

▪

Um anjo cáustico

Mesmo que a ideia da catástrofe não seja algo novo dentro da reflexão filosófica, sua definição foi transformada durante o século XX, deixando de ser considerada um evento raro e único e passando a ocupar um espaço no cotidiano: "a experiência prosaica do homem moderno está repleta de *choques,* de embates com o perigo".[520] Pautando-se em Benjamin, Seligmann-Silva afirma que, permeando a vivência comum, a catástrofe é o *evento-limite* de difícil representação; aquilo que força as narrativas poéticas, históricas, mas também a produção artística a novos modos de aproximação com a mesma. Nem mesmo o historicismo do século XIX pôde sustentar-se após a crítica dos conceitos iluministas como o progresso e a ascensão linear da história. Perante a desconfiança diante de categorias universais, o registro fragmentado da memória ganha espaço e a produção da história adquire sentidos novos, próximos ao trabalho arqueológico de *escavação das ruínas,* assim como ao do cartógrafo que traçará uma *"topografia do horror"*.[521]

Esse investimento sobre a memória que se debate continuamente com os discursos assumidos como verdadeiros também se encontra na arte contemporânea de mulheres como Costantino, que reconhecem a catástrofe como elemento constitutivo da história humana e não negam esta presença em suas entranhas. As grandes catástrofes do século XIX, os genocídios de duas grandes guerras mundiais e os terrorismos de Estado do século XX são algumas das evidências incontornáveis desta falência do humanismo. Anteriormente, esses eventos-limite foram discutidos pelas vanguardas artísticas do início do século XX, como o Dadaísmo e o Surrealismo. Bataille, perante forças tétricas como Hiroshima, explicitava que apenas uma definição impiedosa do homem poderia dar conta do absurdo do mundo.[522] Segundo ele, havia humanidade – os olhos, uma boca, uma voz e razão – até mesmo nos perpetradores do nazismo e esse excesso trazia à tona as possibilidades mais terríveis do humano. O aspecto ético presente nesta reflexão, assim, adquire presença em diversos artistas e pensadores

---

[519] KRISTEVA, Op. cit., 2010, p. 11.
[520] SELIGMANN-SILVA. "A história como trauma". In: NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, Op. cit., 2000, p.73.
[521] Seligmann-Silva parafraseia o nome da exposição-memorial, em Berlim, nas ruínas do antigo quartel-general da Gestapo. "Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento". Op. Cit., 2003, p. 65-66.
[522] MORAES, Eliane R. "A memória da fera". In: NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, Op. cit., 2000, p. 150.

das catástrofes, que assumem o caráter humano, real, e não simplesmente monstruoso e irrepresentável do que a sociedade ocidental moderna foi capaz de criar. A atrocidade dessa afirmação exige intenso trabalho de elaboração sobre *o que estamos fazendo de nós mesmos,* como indagava Foucault.[523]

Um anjo, uma Vênus aterradora em *Nicola Alada* (2010), é produtor de sensações cáusticas (Imagem 280). Nesse autorretrato contemporâneo, Costantino entrecruza seu corpo ao imaginário sobre as mulheres e à violência da história. Como em outras obras de sua produção recente, ela registra sua imagem em um simulacro de obras clássicas, formulando distúrbios e destruindo estereótipos culturais. Fotografa-se como Vênus perante uma grande carcaça bovina dependurada em ganchos, aberta como duas asas, ou um crucifixo. Em alusão ao artista Francis Bacon (1909-1992) – referência explicitada no subtítulo da obra, *inspirado em Bacon* – a carne aí repercute impressões de abjeção e horror muito fortes (Imagem 281).

Primeiramente, pode-se compreender a oposição formulada na obra entre a imagem ideal do feminino, a *Vênus,* à frontal agressão da carne, exposta como num matadouro ou em um açougue. Deleuze, sobre as pinturas de Bacon, indica que não é a carne morta que nos remete ao corpo massacrado e torturado, mas a zona de indicernibilidade entre o homem e o animal, a carne que conservou todos os sofrimentos, "um tanto de dor convulsiva e de vulnerabilidade". A piedade é o que nos afeta nessa carne, também traduzida como vianda, para diferir da carne simplesmente morta, ou do alimento.

> Bacon não diz "piedade para com os bichos", mas diz que todo homem que sofre é a vianda. A vianda é a zona comum do homem e do bicho, sua zona de indicernibilidade, é o "fato", o próprio estado em que o pintor se identifica com os objetos de seu horror ou de sua compaixão. O pintor é certamente um açougueiro, mas ele está no açougue como em uma igreja, em que a vianda é o Crucificado (*Pintura*, de 1946). Só nos açougues Bacon é um pintor religioso. "Sempre fui muito tocado pelas imagens de abatedouros e de vianda, e para mim elas estão estreitamente ligadas a tudo o que é a Crucificação… É claro, nós somos vianda, nós somos carcaças em potência. Se vou a um açougue, sempre acho surpreendente não estar lá, no lugar do animal...".[524]

O caráter animal da experiência do horror, assim, é algo que nos lança à percepção para um corpo que sofre. Em experiências-limite, como no campo de concentração, sobreviventes narram a proximidade com o animalesco, como aborda Moraes a partir de Bataille: "(...) a falta de sentido que subjaz aos momentos de grande desgraça levaria o homem 'à pura sensibilidade animal', livre dos limites da razão e da 'inquietação do futuro' que lhe corresponde."[525] Várias obras de Costantino referem-se às imagens gélidas de cozinhas industriais, abatedouros e frigoríficos. Tais alusões também se associam às memórias da ditadura militar argentina, sobretudo às imagens da tortura e desaparecimento de

[523] RAGO, Margareth. "O efeito-Foucault na historiografia brasileira". *Tempo Social*. Rev. Sociol. USP, 7 (1-2), out. 1995, p. 77.
[524] DELEUZE, Op. cit., 2007, p. 31-32.
[525] MORAES. "A memória da fera". In: NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, Op. cit., 2000, p. 152.

militantes políticos. O corpo, aí, mesmo sendo carne animal, discute a crueldade da racionalidade moderna, que dizima a natureza, os animais e as expressões das diferenças sexual, racial, étnica ou religiosa. O abatedouro, neste imaginário, é um lugar do assassinado frio e mecanicista, tal qual o extermínio em centros clandestinos de detenção espalhados pela Argentina ou os judeus levados como animais a um matadouro, na Alemanha nazista.

Também vale destacar um texto fundador da literatura argentina, o conto de Esteban Echeverría (1805-1851), *El matadero*, que cria uma reflexão sobre o processo político de seu país. Escrito em 1838 mas publicado em 1871, trata dos conflitos políticos no governo do caudilho Juan Manuel de Rosas, no contexto das críticas dos unitários aos federalistas. José Alves de Freitas Neto aborda como esse texto remete à violência e ao excesso presentes na história desse país, mostrando a "fragilidade do processo civilizador dos liberais argentinos" por meio de imagens que cruzam a ideia de civilização e barbárie.[526]

A população urbana, nesse conto, perante a escassez de comida e carne, persegue uma rês antes dessa chegar ao abatedouro, mas também expressa sua ira e selvageria contra um jovem unitário que não estava usando as insígnias de Rosas:

> O anúncio de que em um matadouro haveria o sacrifício de animais na proximidade do final da semana santa atraiu uma multidão que tomou as ruas da cidade. Ao perseguir uma rês que fugia, passou por cima de um 'pobre inglês', mas a prioridade em agarrar o animal impediu que eles parassem a caçada para socorrer a vítima.[527]

Este país pretendia ocupar um espaço de desenvolvimento similar à visão europeia disseminada no século XIX. A alusão de Costantino a essa imagem do matadouro, forte no imaginário cultural argentino, parece contar com um aspecto de crítica diferente, que não mais indica o progresso como almejado, mas sim como projeto social falido. O historiador refere-se ao impacto desses modelos na literatura contemporânea argentina, que não deixam de contaminar também as artes visuais:

> (...) o modelo fixo da crença na civilização que era pretendida pelos literatos argentinos do século XIX, atualmente ainda tem um peso sobre os latino-americanos. Diante das evidências de um processo que não se realizou, tornam-se vítimas de uma representação decifrada como fracasso e impotência.[528]

---

[526] Freitas Neto discute: "O isolamento portenho era evidente na divisão do país entre federalistas, que defendiam maior poder às províncias e maior liberdade para os caudilhos interioranos, e unitários, que se opunham a este projeto e defendiam a centralização do poder a partir de Buenos Aires. Esta oposição marcou o país durante o século XIX, incluindo muitos conflitos entre os 'argentinos'." FREITAS NETO, José Alves. "A formação da nação e o vazio na narrativa argentina: ficção e civilização no século XIX". *Revista Esboços: Dossiê América Latina*, UFSC, Santa Catarian, n.20, p.189-204, 2008.

[527] Idem, Ibidem, p. 196.

[528] Idem, Ibidem, p. 200.

Imagem 280 – Nicola Costantino, *'Nicola Alada' inspirado en Bacon*, 2010.
Inkjet print. 173 x 135 cm. (Edição de 6)

Imagem 281 – Francis Bacon, *Pintura*, 1946.

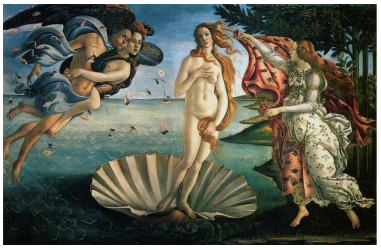


Imagem 282 – Sandro Botticelli, *O nascimento da Vênus*, 1482.

Imagem 283 – Lorenzo di Credi, *Vênus* 1493-94.

Para Echeverría, a barbárie do povo que seguia os ideais federalistas de Rosas ilustrava a necessidade do progresso das Luzes e Freitas Neto mostra como essas expectativas inalcançáveis traduziram-se em frustração para a cultura argentina contemporânea. Num padrão externo e idealizado de sociedade, a realidade latino-americana nunca se adequou plenamente às fantasias europeizantes, assim como as mulheres "de carne e osso" geralmente não se ajustam às padronizações culturais. O que está em jogo na imagem de Costantino, assim, parece ser uma crítica a um modo de composição da cultura que mantém os parâmetros de comparação e o olhar externos a si, forjando rígidas balizas, nas quais poucos conseguem enquadrar-se.

Há mais um anjo subjacente à *Nicola Alada*: o "anjo-do-lar", como o lugar estável do feminino no imaginário ocidental, tal como abordado por Woolf. Se a Vênus é a beleza feminina idealizada, ela torna-se a marca dos binarismos reproduzidos pelo Ocidente quando confrontada por diversas artistas contemporâneas como Costantino ou Cristina Salgado, já abordada anteriormente. A posição física escolhida na obra mimetiza aquela da Vênus de Botticelli, em *O nascimento da Vênus*, de 1482, postura também reproduzida por Lorenzo di Credi, em sua *Vênus*, de 1493-94 (Imagens 282 e 283).

No século XX, artistas como Cindy Sherman, Ana Mendieta (1948-1985) e Marina Abramović (1946-) e, no Brasil, Márcia X. e Fernanda Magalhães, por exemplo, rejeitaram a ideia de beleza e feminilidade, subvertendo suas autoimagens em nome de uma resistência aos ditames culturais (Imagens 284 e 285).[529] Nesse embate, provocam a visualidade mercadológica e homogeneizadora divulgada sobre os corpos femininos, que reiteram imagens fabricadas e manipuladas de mulheres perfeitas, assim como deusas ou divas – modelos inalcançáveis, mas bombardeados como verdade.[530] Em uma paródia feminista de Botticelli, Costantino marca-nos com a força transformadora do horror, mas também do riso. Este riso é o insolente, provocado pela referência da beleza ocidental da Vênus que posa ironicamente frente a um corpo que sofre. Afeta-nos pela compaixão que nos gera a carne, o corpo animal ainda quente, vermelho e pendente.

---

[529] Marsha Meskimmon, acerca do trabalho autobiográfico de Sherman, destaca como se trata de uma perspectiva que desafia as tradicionais acepções do feminino ocidental, ao mesmo tempo em que mostra uma representação crítica de si, de modo semelhante àquela praticada por Costantino: "Sherman's images are self-consciously produced 'positions' or 'situations' which define women and have little to do with the personal biography of the artist or her psychological responses to events in her life. The distance between the 'real' person pictured and the 'types' explored in the works is critical to their meaning. These works are not about Sherman the woman or the artist, they are about the multiple guises assumed by women in our visual culture. They play on the many ways in which 'woman' is shown to us as an image in contemporary life, from cinema to fine arts and mass media, and reveal the constructed nature of these representations. In many ways, these are not, therefore, 'self-portraits' at all. Certainly, they defy the conventional autobiographical model." MESKIMMON, Marsha. *The art of reflection: women artists' self-portraiture in the twentieth century*. New York: Columbia University Press, 1996, p. 90.

[530] Sobre o trabalho de Sherman, cf. FABRIS, Annateresa. "Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos". *Revista Estudos Feministas*, n.11(1), p. 61-70, 2003, Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000100004&lng=en&tlng=pt. 10.1590/S0104-026X2003000100004> Acesso em 18 fev. 2013

Uma imagem é aberta a fluxos ininterruptos de apreensão. Para agregar uma última sensação, *Nicola Alada* também nos faz pensar nas ruínas anunciadas por outro anjo, o *Angelus Novus*, de Paul Klee, citado por Benjamin (Imagem 286). Em sua conhecida tese nove "Sobre o conceito da História", o caráter catastrófico da experiência humana, assim como da História, é abordado. O anjo da história volta-se para o passado e dele apreende o impulso de violência que lhe é constitutivo:

> Há um quadro de Klee chamado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece a ponto de afastar-se para longe daquilo a que está olhando fixamente. Seus olhos estão arregalados, sua boca aberta, suas asas estendidas. O anjo da história deve ter este aspecto. Seu rosto está voltado para o passado. Onde diante de nós aparece um encadeamento de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que vai empilhando incessantemente escombros sobre escombros, lançando-os diante de seus pés. O anjo bem que gostaria de se deter, despertar os mortos e recompor o que foi feito em pedaços. Mas uma tempestade sopra do Paraíso e se prende em suas asas com tal força, que o anjo já não as pode fechar. A tempestade irresistivelmente o impele ao futuro, para o qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce até o céu diante dele. O que chamamos de Progresso é esta tempestade.[531]

Perante o insondável horror das guerras, dos terrorismos de Estado, de seus massacres e sacrifícios em nome da racionalidade moderna, não resta mais uma inocência ou lugar de purificação por excelência, o que impele a uma perspectiva ética sobre a constituição do humano. Até mesmo o anjo da história, lido por meio dessa impactante figura de Paul Klee, tem o rosto assustado com o que é capaz de observar. A tempestade, o caos, as forças incontroláveis não o deixam fechar suas asas. As mulheres, em condição de violência e opressão históricas, habitaram continuamente essas fronteiras e limiares frágeis da saúde e da doença, da vida e da morte. Resistem na cultura às inadequações eternas que acompanham os ideais de perfeição, em suas mais variadas formas.

Imagens 284 e 285 – Cindy Sherman, *Untitled # 205*, 1989, parodiando "La Fornarina" de Rafael Sanzio, 1518-1519.

Imagem 286 – Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.

[531] BENJAMIN, Op. cit., 1987, p. 222-232.

Imagem 287 – Nicola Costantino posa junto a *Cochon sur canapé*, 1993

Imagem 288 – Nicola Costantino. *Cochon sur canape*, 1993, instalación-performance: esq. a dir. Elda Cerrato, Oscar Bony, Nicola Costantino, Pablo Suárez, entre outros. Disponível em <http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/03actualidades/costantino/gr_02a_03d.php>

Imagem 289 – Nicola Costantino, *Cochon sur canape*, 1992. Detalhe da instalação.

Sexo, comida e abjeção

Há um aspecto de farsa e de repúdio na relação das mulheres com a comida. Se os tecidos, bordados e fios são um dos aspectos ligados no imaginário ocidental ao feminino, a alimentação é outro forte espaço que lhes é reservado. A domesticidade, nesse sentido, marca seus corpos e subjetividades, restringindo-as aos lugares desprestigiados socialmente, assim como às tarefas consideradas irrisórias e não produtivas no julgamento cultural. A comida presente no cotidiano feminino – não a alta-gastronomia – é a marca do correr dos dias e da perda de sentido do trabalho e da vida das mulheres. Para Batterton, as tensões sobre os corpos femininos são especialmente fortes através da alimentação: "femininity and the consumption of food are intimately connected and, in women, fatness is taken to signify both loss of control and a failure of feminine identity".[532] Na literatura e nas artes, a abnegação e o cuidado com o outro, aí implícitos, muitas vezes, conectam-se com a experiência de um enlouquecimento provocado pela casa e pela rotina obrigatória. Imagens artísticas que subvertem uma vivência estável aos olhos da sociedade, porque tida por "natural", têm efeitos demolidores.

Costantino abre um espaço de conflito entre a subjetividade feminina e suas imposições, como a maternidade, a sexualidade e a domesticidade. No início de sua carreira ela compôs obras com carne animal, como na performance-instalação *Cochon sur canapé* (1993) (porco no sofá-cama ou como a artista traduziu ao espanhol "Lechón a la cama-sofá"), exposta em Rosário, no Museo Juan B. Castagnino (Imagens 287 a 289). Apresentava, então, animais de consumo sobre uma cama com um colchão de água e lençóis cor-de-rosa: leitões e frangos cozidos para um banquete.[533] A instalação formava-se, também, por frangos e coelhos mumificados e embalados a vácuo, dependurados em ganchos pelo espaço expositivo. A aproximação entre o sexo, o leito e a comida gerava sensações hedonistas, porém fúnebres. Ela comenta essa obra em entrevista ao pesquisador Julio Sánchez:

> "(…) Junto al placer de comer, el rito del banquete comunitario tiene algo de macabro, hay un espíritu festivo alrededor de un cadáver. El chancho se sirve entero en la mesa, cabeza, rabo, hasta la piel". Para Nicola, el cerdo es "ante todo, la posibilidad física de poder manipular a mi antojo un mamífero de buen tamaño; también sé que encarna ciertos aspectos negativos, es un animal sucio, cuya carne es prohibida por judíos y musulmanes; en el argot popular hacer el amor es también "la chanchada", la "porquería".[534]

A artista produziu, também, centenas de cabeças de frango moldadas em resina de poliéster, em *Carpeta en punto muerto* (Caminho de mesa em ponto morto, 1995-2003) (Imagens 290 e 291). Numa conformação que aludia ao decorativo e aos pontos de bordado – numa espécie de esteticismo banal – a mutilação e a morte fomentavam uma crítica das práticas socialmente femininas. Há outra possibilidade de leitura que se relaciona à transformação cômica entre o baixo e o elevado: sendo a cabeça do frango a parte desprezível para a alimentação, é justamente sobre ela que a artista irá debruçar-se, a fim de criar uma imagem de acumulação decorativa e ordenada, mas ao mesmo tempo sombria.

---

[532] BETTERTON, Op. cit., 1996, p. 131.

[533] Em 1989, na primeira exposição individual de Nicola Costantino, *Bacanal,* os elementos da comida e das temáticas socialmente marginais já foram apontados. SÁNCHEZ, Julio, "Biografía de Nicola Costantino", 2007, Disponível em < http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/03actualidades/costantino/11_bio.php> Acesso em 18 jul. 2011.

[534] Idem, Ibidem.

Este imaginário que entrecruza os medos femininos em relação à comida, ao corpo e à sexualidade – presente nas artes visuais, mas também na literatura de mulheres – foi abordado pela historiadora Carla Garcia, que indica suas contemporâneas ligações com as pressões pela boa forma, traduzidas em comportamentos patológicos e distúrbios alimentares, tais como a bulimia nervosa ou a anorexia. Suas reflexões também podem ser aproximadas da perspectiva proposta por Costantino:

> É necessário considerar no eixo das associações de gênero o profundo medo da "mulher", com todas as conotações de faminta, devoradora e insaciável sexualmente, as *femmes fatales* da literatura dos últimos dois séculos, dos tratados médicos, das canções populares. A anoréxica tem pavor da imagem da mulher como excesso. Imagens da mulher devoradora e insaciável, tal qual a anoréxica tem sobre seu eu feminino, tendem historicamente a desaparecer, mas ressurgem em períodos de crise ou quando as mulheres estão se tornando independentes. Peter Gay escreve que a segunda metade do século XIX criou um verdadeiro "dilúvio" de imagens artísticas e literárias da mulher má, perigosa, devoradora, vampira, castradora e assassina – as Salomés, Dalilas e Esfinges.[535]

Socialmente, uma mulher não deveria falar da morte e, menos ainda, das sombras. Quando o faz, rapidamente adentra um espaço simbólico interdito e transgressivo, habitado no imaginário por bruxas, mulheres fatais ou monstruosas. Essa aproximação com temáticas atemorizantes faz parte do prisma insolente assumido por Costantino, que percorre as zonas cinzas da cultura, sobretudo em relação ao feminino. As conexões entre sexo e comer/cozinhar são muito particulares, já que são atos tanto criativos quanto destrutivos, ao mesmo tempo sensuais e violentos. Para ela, os modos de consumo são seu interesse principal:

> [Los animales] son una especie de metáfora de lo humano. La sociedad contemporánea es una máquina devoradora, estamos en una vorágine permanente que consume todo: animales, gente, agua… En ese contexto, el cuerpo sufre. Todos vivimos en medio de la violencia y la locura del consumo desenfrenado. También traté ese tema en *Savon de corps*. Al ponerme en el lugar de la materia prima, establecí un paralelismo entre lo humano y lo animal. A eso sumé la ironía de ofrecer eróticamente algo que genera mucho rechazo. En todos mis trabajos está presente la violencia que sufren los cuerpos por las exigencias de la moda y el consumo.[536]

Essa difícil relação entre o feminino, a comida e as exigências sociais foi abordada por outras artistas contemporâneas. Podemos citar, no caso argentino, a exposição de 1987, *Los espacios domésticos: Del sótano al desván o El ama de casa y la locura*, trabalhada anteriormente, cujas associações críticas são explicitamente feministas. Outra referência que vale a pena destacar é a produção da norte-americana Martha Rosler (1943-), com seu vídeo performático *Semiotic of the kitchen*, de 1975, que apresentava uma paródia para o emudecimento subjetivo e a violência implícita na relação das mulheres com os instrumentos culinários como facas, tábuas de carne, pegadores de comida etc. (Imagem 292).[537] Esse abecedário formulado por Rosler questiona os papéis das mulheres na sociedade moderna ao denunciar seu conteúdo improdutivo e violento e também nos remete ao *Autorretrato na cozinha*, de Costantino.

---

[535] GARCIA, Carla Cristina. *Hambre del Alma Escritoras e o Banquete de Palavras*. São Paulo: Limiar, 2007, p. 17.

[536] COSTANTINO, Nicola. Entrevista disponível em <http://www.revistag7.com/el-elegido/cuerpos-violentos/> Acesso em 15 mar. 2010.

[537] Martha Rosler. *Semiotic in the kitchen*, 1975. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=cNmdmSFqpSI> Acesso 23 abr. 2012.

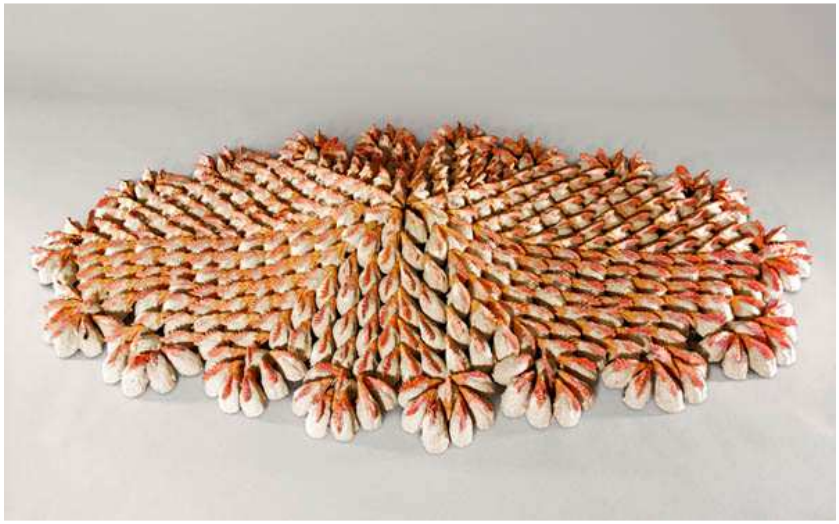


Imagem 290 – Nicola Costantino, *Carpeta en punto muerto*, 1995.
Moldes de cabeça de frango em resina poliéster.

Imagem 291 – Nicola Costantino, *Carpeta en punto muerto*, 2003.

Imagem 292 – *Semiotics of the Kitchen* (1975/ 6min). Direção Martha Rosler

Imagem 293 – Márcia X., *Ação de Graças*, 2003.

Na arte brasileira, a carne animal foi utilizada por Márcia X. em sua performance *Ação de Graças*, de 2003, em que simulava um transe parturiente/orgástico, numa cena ao mesmo tempo ritual e hilária, já que tinha seus pés enfiados em dois frangos inteiros, como se fossem pantufas de animaizinhos usadas pelas crianças (Imagem 293).[538]

Nessas aproximações, estas artistas formulavam reflexões potentes sobre a cultura contemporânea a partir do corpo e das experiências cotidianas e não somente considerando domínios macropolíticos. A revanche da cultura feminina, se assim pudermos colocar, atua por meio dos elementos antes desprezíveis tais como linhas, fios, agulhas, alimentos, instrumentos culinários – fragmentos tidos por insignificantes, mas com impactante força crítica, sobretudo quando expressam a raiva e a frustração contra esses lugares simbólicos. De todas as formas, parece haver em comum nessas gerações de criadoras a utilização da comida como recurso da memória e um modo de conectar-se ou desconectar-se do familiar somado, também, ao significado de digerir sua própria identidade, desconstruindo-a.

[538] TVARDOVSKAS, Op. cit., 2008, p. 78.

Projéteis

A violência que recai sobre os corpos e sexualidade femininos, mais do que um evento isolado, faz parte de um arcabouço cultural e social que legitima a exclusão e humilhantes práticas de hierarquização. Na obra de Costantino, a partir dessa experiência dos corpos das mulheres as críticas trasladam-se a outros elementos, como o modo exploratório de tratar animais e de animalizar seres humanos, fronteiras muitas vezes tênues na história contemporânea.

Nicola Costantino em seu ateliê.

Pode-se destacar sobre os métodos feministas de produção de imagens que, diversas vezes, eles empenham-se na desconstrução dos estereótipos sobre as mulheres, escavando novos sentidos, encontrando vozes silenciadas e sensações de inconformidade. Assemelha-se a um método arqueológico, se pensarmos no sentido foucaultiano de genealogia da História, em que não são buscadas as "verdadeiras" origens límpidas e nobres, mas são explicitados os embates e lutas existentes nos começos.[539] A genealogia é cinza, diz Foucault, e está marcada pelo calor das disputas pelo poder: "(...) ela é meticulosa e pacientemente documentária. Ela trabalha com pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos" e

[539] FOUCAULT. "Nietzsche, a Genealogia e a História", Op. cit., 1978, p. 15-37.

"o que se encontra no começo histórico das coisas não é a identidade preservada da origem – é a discórdia entre as coisas, é o disparate".[540]

Quando Costantino investe em imagens que perscrutam o interior de corpos, vê-se algo similar a essa perspectiva: o que habita em nossas paredes, em nossos monumentos históricos, em nossas memórias latino-americanas, são as marcas dos terrorismos de Estado, da colonização e escravidão, da opressão das mulheres e do extermínio das populações indígenas. A artista também procede por meio de uma topografia do horror. Mesmo quando soa indigesto e incômodo, ela percorre os lugares daquilo que se chama *mal*, compondo forças trágicas que nos defrontam com a morte.

Maria Rita Kehl afirma seu mal-estar sobre como, muitas vezes, a cultura ocidental associa o irrepresentável e o próprio mal ao feminino. Há que atentar, assim, a possíveis discursos de naturalização do mal, buscando suas conjunções históricas que produzem no imaginário constantes ligações entre a sexualidade das mulheres e, mais especificamente, da vagina (ou a ausência do pênis e seus sentidos freudianos de castração), ao vazio, à morte e ao nada. Para essa pensadora, não há fronteiras delimitadas de antemão sobre o que pode ou não ser representado, ou sobre os limites de se abordar a dimensão traumática da existência:

> Nossa tarefa vital, como seres de linguagem, consiste em ampliar continuamente os limites do simbólico, mesmo sabendo que ele nunca recobrirá o real *todo*. De cada experiência, de cada objeto, de cada percepção, fica sempre um resto que não conseguimos simbolizar; o núcleo "duro" das coisas, que lhes confere independência em relação à linguagem e nos garante, de alguma forma, que o mundo não é uma invenção de nosso pensamento.[541]

O processo, em certo sentido topográfico e arqueológico, levado a cabo por Costantino, também se apresenta em outras séries de obras nas quais o corpo dos animais mortos é mumificado e, posteriormente, transformado em moldes para esculturas em resina e alumínio. Ela cria, assim, uma série de esferas, bolas de nonatos (*Chanchobolas, Ternerobolas, Pollobolas, Ñandubolas)*, que são esculturas de fetos de consumo massivo – como porcos, bezerros, frangos e avestruzes –, feitas por compactação ao comprimir seus corpos em recipientes esféricos (Imagens 294 a 296). Nonato é um ser vivo que nasce por meio de uma cesárea, não por meio de parto normal, mas também pode aludir ao uso da pele dos animais nonatos ou recém-nascidos pela indústria da moda, que é fina e muito apreciada na peleteria. O uso da pele animal para a confecção de roupas foi abordado pela artista em *Peletería con piel humana*, refletindo sobre a violência das imposições culturais e também ilustrando um jogo de canibalismo e consumo do corpo humano, como discute o curador David Elliot:

> What is intimate and personal is transmuted into a commodity to be consumed by others; the erotic incongruity of these objects refers back to

[540] Idem, Ibidem, p. 15 e 18.

[541] KEHL, M. Rita. "O sexo, a morte, a mãe e o mal". In: NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, Op. cit., 2000, p. 138.

> the work of Meret Oppenheim and other female Surrealists of the 1930s and '40s, but the fact that the impression is of human skin also adds a chilling footnote. It is not so long ago in Europe that, during the Holocaust, lampshades were fashioned from this material itself.[542]

Na série *Chanchobolas*, esse aspecto de horror e assassinato cruel é uma das contaminações que se fazem presentes. Também, o porco é um animal sempre utilizado nas obras da artista e alude às imagens abjetas, segundo Marcelo Pacheco, a "todo lo que el hombre transfiere sobre la chanchada, lo sucio, el puerco...".[543] Esses corpos contorcidos e espremidos fazem pensar nos animais e seres humanos ainda no útero e contêm um aspecto de impedimento do nascimento, um paradoxo entre a vida e a morte. Associando a série de nonatos à cultura do consumo da carne na Argentina, pode-se pensar no aspecto cáustico das iguarias que são terneiros, bezerros e leitões – animais preparados para o consumo ainda filhotes, quando são amamentados. Costantino esclarece que, desde os anos de 1980, passa a usar a carne animal em suas obras de arte, aproveitando-se do fácil acesso e compra em açougues. Neste país, a carne é uma das mais fortes características que o identifica, seja na cultura ou na economia e a artista frequentemente dialoga com essa perspectiva. Não se trata de um debate inocente sobre o consumo de carne, mas de uma questão ética e de uma crítica anti-humanista acerca de como "compartilhar o sofrimento" entre as espécies, tendo em conta a crueldade e a exploração sobre a vida e a morte dos seres que habitam esse planeta, para nos valer de uma discussão de Donna Haraway.

Abordando um problema bastante amplo, essa pensadora explicita como tais discussões são parte integrante de uma perspectiva feminista, que investe em relações *com* o mundo onde os animais não sejam, simplesmente, seres trabalhadores e explorados, reduzidos a produtores de alimento para os humanos: "Nós, quem quer que seja que venha a reconhecer e se responsabilizar por essas práticas – devemos agir sem perpetrar ainda mais extermínios, obliterações, reduções e genocídios de multiespécies humano-animal-vegetais". [544] Nesse prisma, a obra de Costantino nos toca por uma agressividade latente que nos devolve a violência perpetrada em nosso modo de relação com os animais, mas também com aquelas esferas consideradas opostas à racionalidade. Pensar *com* os animais e não *sobre* eles é, para Haraway, valendo-se de Deleuze, um exercício de reeducar o afeto e as sensibilidades, ainda por se fazer.[545]

Por outro lado, há que se evidenciar uma possível leitura que se aproxima da elaboração da dor referente ao terrorismo de Estado. Este país presenciou milhares de assassinatos de militantes políticos e, em consequência, o sofrimento de seus familiares e amigos; de *Madres* que tiveram seus filhos desaparecidos pela

---

[542] ELLIOT, David. "Absence". Catálogo *Absence*. Oslo: National Touring Exhibition Norway, 2001.

[543] PACHECO, Marcelo. "Sobre chanchos y otros bichos". Catálogo *Nicola Costantino.* Buenos Aires: Galería Ruth Benzacar, 1998.

[544] HARAWAY, Donna. "Companhias multispecies nas naturezaculturas. Uma conversa entre Donna Haraway e Sandra Azerêdo". In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/Escrever o animal. Ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 394.

[545] Para Deleuze e Guattari, a arte cria zonas de indeterminação e de indiscernibilidade entre coisas, pessoas, animais: "só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de co-criação". DELEUZE; GUATTARI, Op. cit., 1997b, p. 225.

máquina de matar, além de perderem seus netos sequestrados pelos militares, criando uma luta própria, das *Abuelas de la plaza de mayo*. A sensação dessas *bolas* como filhos é mais bem explicitada na obra fotográfica já citada *Madonna* (2007). Nessa impactante série de nonatos sublevam-se, assim, essas sensações traumáticas de filhos que não puderam nascer, ou cujas vidas foram-lhes retiradas. São como balas, meteoros ou projéteis: presenças densas e pesadas, difíceis de digerir, mas que nos provocam como testemunhas mudas e imóveis. Essa narrativa monótona e insuportável pode ser pensada enquanto um testemunho de sobreviventes de catástrofes, como abordado por autores como Bataille.[546]

Os moldes de nonatos também foram usados em outras obras da artista, que se referem a fragmentos gregos, mas ao invés de arte e esplendor, tais vestígios reportam à destruição. Na exposição de 2000, no Deitch Projects (New York) e no MALBA (Buenos Aires), Costantino apresenta suas esculturas inseridas em paredes, como em canaletas ou canos, também sugerindo frisos da Antiguidade. Em *Frisos*, as esculturas de corpos animais, contorcidos e compactados, formam uma espécie de dança fúnebre, de gestos enlouquecidos, ao mesmo tempo em que são marcados por profunda imobilidade, como se estes estivessem fossilizados por milhares de anos (Imagens 297 e 298).

O curador Marcelo Pacheco discute o investimento arqueológico efetuado pela artista nessa obra:

> Costantino imagina una excavación, una pared picada que deja al descubierto la presencia de cadáveres recién encontrados. La fantasía de un hallazgo casi policial que conmociona el barrio. Hay tantos muertos ocultos en tantas historias familiares; hay tantos cadáveres misteriosamente desaparecidos que ni siquiera los chanchos, estos animales domésticos y tan sabrosos, se salvan del destino incierto, de la locura de un posible asesino anónimo. Contra el resplandor de las bolas de peltre, estos relieves pintados conservan el color de la carne recién lapidada. No hay títulos ni demasiadas explicaciones, ni siquiera demasiada variedad.
>
> Sus gestos son políticos y poéticos y también son domésticos, mientras se corre decidida de ese lugar incómodo de lo femenino como resguardo de la limpieza y la pulcritud hogareña.[547]

[546] BATAILLE, George. "Réflexions sur Le bourreau et la victime". In: *Oeuvres Completes*, tomo XI, Paris: Gallimard, 1998. Apud MORAES. "A memória da fera". In: NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, Op. cit., 2000, p. 155.

[547] PACHECO, Op. cit., 1998.

Imagem 294 – Nicola Costantino, *Ternerobola e Chanchobola*, 2000. Resina branca.
Diâmetros: 20, 25, 40, 75 cm. (Séries de 6, cada tamanho).

Imagem 295 – Nicola Costantino, *Pollobola*, 1998. Molde de frangos em alumínio e resina poliéster.
Diâmetros: 15, 20, 25, 30 cm. (Séries de 6, cada tamanho).

Imagem 296 – Nicola Costantino, *Ternerobola*, 2000. Estancia Halcon Blanco, Entre Ríos, Argentina.
Molde de bezerros e porco em resina poliéster. Colección Telefonica Argentina y colección privada.
Diâmetros: 50, 60, 75, 85, 90 cm. (Séries de 6, cada tamanho).

Imagem 297 – Nicola Costantino, *Friso circular, panel de madera*, 2000.
Resina poliéster e madeira. 1,60 x 1,60 x 0,20 metros. (Série de 3).

Imagem 298 – Nicola Costantino. *Friso de nonatos*, 2000.
Resina poliéster e madeira. Cinco painéis, 2,80 x 6 metros.

Imagens 299 e 300 – Vista sul e oeste do friso da Parthenon Gallery no British Museum (Londres).

Esteticamente associados aos frisos da Antiguidade, com a função narrativa e de transmissão coletiva, tais obras de Costantino são testemunhas sombrias de alguma espécie de genocídio (Imagens 299 e 300). Fabricando-os em uma lógica de contramonumento, diferentemente de uma obra que oficialmente tem o objetivo de homenagear os grandes feitos e heróis, a artista alinha-se às discussões contemporâneas a respeito de como é possível recordar e os impasses implícitos a esse trabalho da memória. Sobretudo quando se trata de produzir monumentos que deem conta do passado traumático e de acontecimentos indomáveis, tais como o fascismo, o nazismo e os terrorismos de Estado, esse paradoxo é ainda mais complexo. Trata-se, segundo Alejandro Baer, de uma *desconstrução monumental*, em que artistas investirão em propostas que constituam um efetivo lugar para o vazio deixado pelos mortos, que ao mesmo tempo sejam feridas abertas no território das cidades e que assumam os estigmas marcados no coração dessas comunidades.

> Esta concepción del monumento como contra-monumento, como interpelación en el presente al mismo tiempo que crítica de un modo histórico de construir memoria, es cada vez más frecuente. (…) El monumento, claro está, no es aquí una obra terminada sino una intervención, una superficie de inscripción social en la que se busca el procesamiento colectivo de lo pasado.[548]

[548] BAER, Alejandro. "La memoria social: breve guía para perplejos". In: SUCASAS, Alberto; ZAMORA, J. Antonio (Eds.) Memoria - Política – Justicia : en dialogo con Reyes Mate. Madrid: Trotta, 2010, p. 140.

Uma intervenção silenciosa como a de Costantino remete-nos à perda da voz e da autonomia em momentos de aflição e terror. Diversos escritores das catástrofes e do Holocausto narram o adormecimento fúnebre dos seres humanos, cuja lógica genocida é capaz de transformar em mortos-vivos. E esse silenciamento não é, também, uma marca da vida e da história das mulheres? Betty Friedan, num livro que transformou o feminismo, afirmava que a mística feminina – a construção das mulheres enquanto passivas, abnegadas e inferiores – era um tipo de morte em vida, que tinha profundos efeitos sociais: "É muito difícil para o ser humano manter seu íntimo dividido, vivendo exteriormente de acordo com uma realidade, e interiormente segundo os valores que essa realidade nega".[549] No entanto, até mesmo em eventos-limite como o Holocausto, havia um lugar para a escolha pela liberdade e pela capacidade de resistir. Friedan rememora uma narrativa inesquecível do sobrevivente Bruno Bettelheim, que conta sobre prisioneiros nus, obedientes e em fila indo para a câmara de gás, quando um SS ordena a uma das mulheres que dance, pois sabia que tinha sido dançarina no passado. Ela obedece e, dançando, aproxima-se dele, rouba sua pistola e o mata, sendo imediatamente assassinada.

> Não é provável que, apesar da grotesca situação, pela dança tenha voltado a ser uma criatura humana? Dançando, distinguira-se como indivíduo, agira no que antes fora sua vocação por escolha. Deixara de ser um número, um prisioneiro despersonalizado, voltara a ser a dançarina que fora. Transformada, embora momentaneamente, respondera com sua antiga personalidade, destruindo o inimigo que a destruíra, embora morrendo no processo. Apesar das centenas de milhares de mortos-vivos que caminhavam tranquilamente para a morte, este exemplo mostra que se pode recuperar num instante a personalidade, desfazer a própria destruição, uma vez que se resolva livremente deixar de fazer parte de uma engrenagem. Exercendo a liberdade perdida, que nem o campo de concentração poderia arrebatar, decidindo o que pensar e sentir sobre as condições da própria vida, a dançarina libertara-se da prisão porque estava disposta a arriscar a existência para recuperar a autonomia.[550]

Há ainda outro aspecto brutal ligado às obras de Costantino, que contamina sua apreensão: tanto na Argentina quanto no Brasil, valas clandestinas com corpos de militantes desaparecidos são procuradas e escavadas ainda hoje mediante o trabalho arqueológico.[551]A construção desta memória social atravessa,

---

[549] "Nos campos de concentração, os prisioneiros eram forçados a adotar um comportamento infantil, a renunciar à própria individualidade e a desaparecer em uma massa amorfa. Sua capacidade de autodeterminação, de predizer o futuro e preparar-se para ele era sistematicamente destruída. Era um processo gradual que ocorria em estágios imperceptíveis, terminando pela destruição do respeito próprio, da estrutura mental adulta e total desumanização. Este foi o processo observado por Bruno Bettelheim, psicanalista e professor de psicologia, prisioneiro em Dachau e Buchenwald em 1939". FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. São Paulo: Ed. Vozes, 1971, p. 263.

[550] Idem, Ibidem, p. 263.

[551] O historiador Pedro Paulo Funari elucida, a respeito dessa relação no Brasil que "A participação da Arqueologia é muito importante para os direitos humanos. Quando se pensa na identificação de pessoas, não se sabe se há documentos relatando sobre os que desapareceram. Quando mortas ilegalmente, elas

Imagem 301 – Adriana Varejão, *Azulejaria verde em carne viva*, 2000.

num sentido similar de desvelamento das violências da história, alguns trabalhos da brasileira Adriana Varejão (1964-). Suas paredes com azulejos coloniais, espalhadas por construções centenárias em nosso país, guardam memórias de carne, sangue e sofrimento, que amplificam o olhar à produção de Costantino (Imagem 301). No exercício arqueológico forense, concretamente, são buscadas provas. No entanto, cultural e também subjetivamente, escavar os mortos, fazer ranger o passado, quebrar paredes, estremecer a terra, encontrar indícios que comprovem *histórias marginais,* são outros passos necessários à construção de novos caminhos éticos no presente.

Por fim, há que ser feita uma ressalva acerca do repúdio muitas vezes provocado por essas obras, em forma de julgamento contra as artistas, como se delas derivasse o mal que aqui é trazido à tona. O aspecto da produção de terror não reside em suas mentes ou corpos, mas são práticas comuns e correntes da história ocidental, apontadas, escrachadas e criticadas por seus olhares ácidos e, justamente, preocupados em demolir esses arcabouços da cultura. Kehl lembra-nos como o nazismo começou "silenciando as representações do mal na pintura e na literatura (...); depois elimina os doentes, os loucos, os deformados de nascença", terminando com a solução final.[552] Os discursos absolutos, seja o do mal absoluto ou do bem absoluto (como o nazismo arguia a seu favor), são autoritarismos que impedem a visão sobre o caráter vulnerável da existência: "ouso dizer que o absoluto irá sempre, sem exceções, produzir morte. A vida é indissociável da incompletude, da confusão do vir-a-ser constante que a incompletude promove".[553] Deleuze e Guattari veem a arte não como uma simples rememoração, mas como uma produção ativa de sentidos, pode ser um monumento de fabulação, de invenção de novas possibilidades de existência:

> Para sair das percepções vividas, não basta evidentemente memória que convoque antigas percepções, nem uma memória involuntária, que acrescente a reminiscência, como fator conservante do presente. A memória intervém pouco na arte (mesmo e sobretudo em Proust). É verdade que toda a obra de arte é um *monumento,* mas o monumento aqui não é o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação.[554]

Kehl também mostra, a partir de Primo Levi, que todas as experiências humanas merecem ser analisadas e delas se extrair valores fundamentais, sendo que escrever – e aqui ampliamos sua fala para o ato de criação artística – "é um

---

desapareciam e não havia interesse em registrar isso. Mesmo que existissem documentos, eles poderiam ter sido destruídos. E, mesmo que ainda existam, são inacessíveis porque o governo, o anterior e o atual, não os liberam. A Arqueologia permite ter informações de primeira mão e que atestam não existir qualquer tipo de documento escrito." FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Entrevista *Escavando a memória.* Jornal da Unicamp, Campinas, 9 a 22 de novembro de 2009, ANO XXIV, Nº 447. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/novembro2009/ju447_pag11.php#>. Acesso em 10 ago. 2011.

[552] KEHL. "O sexo, a morte, a mãe e o mal". In: NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, Op. cit., 2000, p. 143-144

[553] Idem, Ibidem.

[554] DELEUZE; GUATTARI, Op. cit., 1997b, p. 218.

dos recursos de que podemos nos valer para inverter, ainda que precariamente, a posição passiva que experimentamos diante da catástrofe, e que nos causa tanto horror".[555] Tal perspectiva – presente nas trajetórias de Silvia Gai, Claudia Contreras e Nicola Costantino – parece antever que a memória não deve engessar-nos na dor do trauma, mas mobilizar a criação, ainda que essa tarefa pressuponha grande coragem. E essa atitude, certamente arriscada, é uma escolha disponível para cada um de nós, quaisquer sejam as circunstâncias.

[555] KEHL, Op. Cit, p. 139.

CONCLUSÃO

Entre história, fabulação e futuros imprevisíveis

> *Para abordar a questão do futuro do pensamento, não é possível saltar para fora de seu próprio tempo ou para dentro da realidade de um futuro-feito-presente. No máximo, temos acesso aos discursos mais complexos e seus recortes fronteiriços (ou marginais), aqueles que buscam algo à frente, que assumem riscos, que acolhem inovação e transformação. Embora estes não possam ser considerados como índices de previsão, podem insinuar linhas de vôo, direções em movimento, que estão virtuais no presente, carregadas de potencialidades, e ainda têm algum ímpeto ou força para engendrar um futuro diferente daquilo que conhecemos. Esses lugares correntes de transformação são nossos meios mais diretos de acolher o futuro e dele participar, produzi-lo nós mesmos(as): de absorver inspiração das inovações mais arriscadas, corajosas e instigantes que informam nosso presente e usá-las como uma espécie de ponte para um futuro desconhecido e incontrolável, mas que são inelutavelmente colocadas à nossa frente a cada momento.*
>
> Elizabeth Grosz, 2002.

Como fragmentos de um mosaico, usando uma expressão de Norma Telles, as poéticas visuais das artistas abordadas nessa pesquisa expuseram-se como práticas fluidas e em constante reelaboração, sendo atuantes na produção da cultura de sua época e, também, um exercício subjetivo de constituição de si.[556] Quando iniciei essa trajetória de pesquisa, eu desconhecia muitas das sutilezas, a inspiração e as diferenças de suas linguagens, mas me interessava fortemente pelo exercício de estranhamento e de pensamento crítico que essas provocavam. Ao longo dessa investigação dediquei-me, então, a discuti-las por meio de referências advindas da história das mulheres, dos feminismos contemporâneos e da filosofia da diferença – elos que me permitiram produzir tensões com os discursos tradicionais da história da arte que, tipicamente, não dão conta de compreender o funcionamento, as táticas e os intuitos dessa produção ou de dar-lhe sua merecida visibilidade social.

Nesse exercício de análise foi tomando forma um tipo de pensamento que se elabora nessas obras de arte, marcado pela experiência, pelo corpo, pelo afeto e pela memória. Essa materialidade dos corpos dramatizados e fragmentados é capaz de criar sensações aterradoras: a intensidade e a força dessas imagens mostrou reagir à violência da cultura patriarcal, expressando a raiva, a frustração e a dor que lhes concerne. Outras vezes, as táticas para tal tarefa são repletas de paródias, ironia e humor, sendo modos de deslegitimar os discursos hegemônicos e deles libertar-se. Nesse exercício de reinvenção e explosão são propostos novos modos de relação com o outro, inspirados na experiência feminina: compartilhar, escutar, inventar, deixar afetar-se, permitir a vulnerabilidade. Compreendo, também, que esse exercício de conexão é uma resposta dessas artistas às relações instrumentais

[556] TELLES, Op. cit., 2005.

vivenciadas na atualidade que determinam os lugares de sujeito e objeto nas dinâmicas sociais.

Busquei apresentar algumas tonalidades comuns às obras das artistas brasileiras Ana Miguel, Cristina Salgado e Rosana Paulino, mas também destacar suas especificidades. Inventoras de possibilidades de vida, produtoras de sensações sempre novas, flutuam em regiões fronteiriças da poética e do *ethos*. Pensando a construção da subjetividade feminina, elas discutem e produzem críticas feministas atuais, impulsionando nomadismos identitários e provocando riso perante categorias fixas e hierárquicas. A meu ver, aí estão marcadas várias confluências entre as práticas artísticas contemporâneas de mulheres e os modos de existência como uma ética do eu, sobretudo se atentarmos para as possibilidades de configuração de si que se apresentam, dotadas de um dinamismo próprio.

Parecemos não poder prescindir, hoje, de relações mais libertárias consigo e, consequentemente, da formulação de críticas às "verdades proclamadas". No campo do pensamento feminista, esse desafio e insurreição contra os regimes estabelecidos têm um frescor indispensável. Num exercício permanente de cuidado consigo mesmo, é preciso configurar a vida em relações mais estetizadas e frutíferas. As poéticas visuais de Miguel, Salgado e Paulino propõem esta constante produção de diferenças e de fabulações de si. Nesses fragmentos recortados, cruzando produções artísticas contemporâneas e a perspectiva da filosofia da diferença sobre a Antiguidade, busquei aqui percorrer a invenção de novos sentidos éticos no presente. Como afirma Telles, "a sensibilidade moderna indo ao encontro da sensibilidade antiga, por meio de milênios, para reclamar uma herança perdida e trazê-la de volta de modo a que possa nos ajudar a imaginar um novo futuro".[557]

A arte desfaz sentidos de práticas culturais naturalizadas, desconstrói imagens estáticas dos papéis de gênero e convida a uma maior percepção da constituição de si. O "espaço biográfico", em que são criadas linhas de sentido para a existência, em muito é composto por imagens poéticas propostas pela arte.[558] A autobiografia – campo atravessado por forças diversas como o desejo de enobrecimento –, na produção contemporânea de mulheres parece ganhar novos contornos: desfaz-se a ilusão de uma construção completa de sentidos sobre o eu, assume-se a transitoriedade das experiências, valoriza-se a transformação e as forças em devir das subjetividades, num caminho de elaboração do vivido. A casa e o corpo vibram em outro tom. O privado não mais como o lugar da opressão feminina, mas entendido como uma construção social que invalidou a história, o trabalho e o potencial das mulheres; o corpo visto como potência criativa e espaço de ativação da memória. São inúmeros os desdobramentos dessa temática, ao que me propus levantar reflexões que me parecem politica e eticamente relevantes em nosso tempo.

Na arte de Silvia Gai, Claudia Contreras e Nicola Costantino, o corpo é compreendido em confluência com a memória – instável, fragmentada e seletiva. Mais além das especificidades históricas que as uniram, o que as conecta é uma abordagem rente ao corpo, que dá sentido à memória profunda e ao sofrimento compartilhado. A Argentina é um país que, ainda hoje, prende-se à dor do passado

[557] TELLES, Op. cit., 2008, p. 123.
[558] ARFUCH, Op. cit., 2010.

ditatorial, elaborando pouco a pouco suas marcas. Para essas artistas, é justamente o caráter coletivo dessa experiência que permite ressignificá-la e reconstruir a memória social esfacelada. Criar redes, tramas, dobras ou constelações, assim, são ações que inspiram, encorajam e fortalecem as relações intersubjetivas, dotando-as de delicadeza e entendimento. Essa herança feminina – por serem as mulheres as "guardiãs da memória", como afirma Michele Perrot – também tem seu aspecto ácido e de escândalo da verdade.[559] Quando a história das catástrofes é diluída e despontencializada, a violência autorizada dessas imagens artísticas espelha o social e responsabiliza-se por narrar e testemunhar sobre seu teor. E, mais do que uma narrativa que almeja ser documento de prova ou de realidade, o que ela deseja é compor eticamente novas forças coletivas perante laços humano-animal-vegetais empobrecidos ou dizimados em nosso tempo. O que precisamos não é de um maior resgate sensacionalista do passado sombrio, mas de indivíduos capazes de ser afetados pela experiência precedente e de dela se apropriar com respeito, como modo de avançar e de reinventar. Perante o poder, há revoltas. Diante da violência, dor. Mais do que compreender a naturalidade dessa reação, as obras de arte de Contreras, Gai e Costantino permitiram-me pensar sobre como uma comunidade necessita apoiar-se em seus espaços comuns, tecendo fios, conexões e empatia sobre o trauma. E a união entre a arte e a história, nesse sentido, forma o nó capaz de impelir a um outro futuro.

A arte é um campo de emergência dessas verdades cáusticas, de saberes menosprezados e de vozes inauditas. O potencial dessas produções parece basear-se numa transformação nos modos de reagir ao sofrimento, pois, se seu traço mais comum é o ressentimento, observo que essas artistas atentam aos métodos cotidianos e permanências sutis do poder, criando táticas de implodi-los – ao mesmo tempo críticas e empáticas. Suas obras perscrutam nossa cultura, compreendendo os mecanismos através dos quais o poder racista, sexista e classista é exercido e mantido – da micropolítica às práticas de guerra – exame necessário para que novos espaços de convivência éticos sejam possíveis.

Voltar-se para o passado, nessas produções, também expressa uma preocupação ansiosa com o futuro, com a transformação das representações impostas pelo discurso patriarcal, com o desejo de lançar-se a devires imprevisíveis. E, nesse trânsito por espaços-tempo múltiplos, sutilmente explorados na arte, apresentam-se as dúvidas, inquietações e anseios necessários a toda viagem arriscada e desconhecida.

[559] PERROT, Op. cit., 1989, p.13.

BIBLIOGRAFIA
FONTES

Bibliografia

ALMEIDA, Criméia de et al. (Orgs.). *Dossiê Ditadura: Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil (1964-1985).* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. *Para ler em cores: Ensaios de interpretação racializada.* São Paulo: Intermeios, 2011.

ALVAREZ, Sonia E.. "Um outro mundo (também feminista...) é possível: construindo espaços transnacionais e alternativas globais a partir dos movimentos". *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 11, n.2, p. 533-540, dez. 2003. Disponível em: <http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/14112009-104032alvarez.pdf >. Acesso em 03 mar. 2011

AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Perspectiva/ EDUSP, 1975.

_____ *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005), vol. 3, Bienais e artistas contemporâneos no Brasil.* São Paulo: Editora 34, 2006.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands: The new mestiza = La Frontera.* San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.

ARAKISTAIN, Xabier; MÉNDEZ, Lourdes (Comps.). *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. Vitoria-Gasteiz: Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, 2008.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea.* Rio de Janeiro-RJ: Ed. da UERJ, 2010.

_____ (Comp.). *Pensar este tiempo: espacios, afectos, pertenencias.* Buenos Aires: Paidós, 2005.

_____ "Ver el mundo con otros ojos. Poderes y paradojas de la imagen en la sociedad global". In: ARFUCH, L.; DEVALLE, Verónica (Comp.) *Visualidades sin fin: imagen y diseño en la sociedad global.* Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

ARMSTRONG, Carol; ZEGHER, Catherine (Eds.). *Women Artists at the Millennium*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda negra, medo branco: o negro no imaginário das elites século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____ *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAER, Alejandro. "La memoria social: breve guía para perplejos". In: SUCASAS, Alberto; ZAMORA, J. Antonio (Eds.) *Memoria - Política – Justicia : en dialogo con Reyes Mate*. Madrid: Trotta, 2010, p.131-148.

BAMONTE, Joedy. *Legado: Gestações da Arte Contemporânea: Leituras de Imagens e Contextualizações do Feminino na Cultura e na Criação Plástica.* Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

BARRANCOS, Dora. *Mujeres em la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2007.

BELLUCCI, Mabel. "El movimiento de Madres de Plaza de Mayo". In: *Historia de las mujeres en la Argentina. Siglo XX*. LOZANO, Fernanda Gil (org.). Buenos Aires: Taurus, 2000.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETTERTON, Rosemary. "Body Horror? Food (and sex and death) in women's art". In: *An intimate distance. Women, artists and the body*. London: Routledge, 1996.

BIRLE, Peter (Ed.) *Memorias urbanas en diálogo: Berlín y Buenos Aires*. Buenos Aires: Buenoslibros, 2010.

BORGES, Jorge Luis. *Livro dos seres imaginários/Manual de zoologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOURGEOIS, Louise. *Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido. Escritos psicanalíticos*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011.

BRAIDOTTI, Rosi. "Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas,* n.1-2, jul./dez. 2002. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys1_2/rosi1.html Acesso em 30/09/2011>. Acesso em 09 ago. 2010.

_____ *Metamorfosis: hacia uma teoria materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005.

_____ *Sujetos Nómades*. Barcelona: Paidós, 2000.

BRANCO, Guilherme Castelo; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Foucault: filosofia & política*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BRITO, Benilda Regina Paiva de. "Sociedade: Mulher, negra e pobre - A tripla discriminação". *Teoria e Debate,* nº36, out/dez. 1997. Disponível em: <http://www.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-anteriores/sociedade-mulher-negra-e-pobre-tripla-discr>. Acesso em 20 ago. 2011.

BROUDE, Norma; GARRARD, Mary (Eds.). *The power of feminist art: The american movement of the 1970's, history and impact*. New York: Harry N. Abrams, 1996.

BURUCÚA, José E. "El kitsch proyectado sobre la muerte". *Página/12*, Buenos Aires, 9 ago. 2004. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-39387-2004-08-09.html>. Acesso em 17 set. 2011.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: On discursive limits of "sex"*. New York/London: Routledge, 1993.

_____ *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão de Identidade*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2003.

CALDWELL, Kia Lilly. *Negras in Brazil: Re-envisioning Black Women, Citizenship, and the Politics of Identity*. Londres: Rutgers University Press, 2007.

CALVEIRO, Pilar. *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue, 1998.

CANONGIA, Ligia. *Anos 80: embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 2010.

CANTON, Katia. *Novíssima arte brasileira: um guia de tendências*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARNEIRO, Beatriz. "A invenção da vida como obra de arte: o anarquismo em Hélio Oiticica", s/d. Disponível em: <http://www.nu-sol.org/agora/pdf/beatrizsciglianocarneiro.pdf>. Acesso em 20 dez. 2009.

_____ *Relâmpagos com claror: Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte*. São Paulo: Imaginário/Fapesp, 2004.

CASTILHO, Kathia;GALVÃO, Diana (Orgs.). *A moda do corpo, o corpo da moda*. São Paulo: Editora Esfera, 2002.

CHADWICK, Whitney. "Las mujeres y el arte". *Debate Feminista*, México, ano 4, vol.7, p. 257-266, mar. 1993.

_____ *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Ediciones Destino, 1999.

_____ *Women artists and the Surrealist movement*. New York: Thames and Hudson, 1985.

CHIARELLI, Domingos Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CHIRON, Éliane ; LELIÈVRE, Anaïs (Orgs.) *L'intime, le privé, le public dans l´art contemporain*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2012.

CIXOUS, Hélène. "Laughing with Medusa. Classical myth and feminist thought". In: ZAJKO, Vanda; LEONARD, Miriam. *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminism*. New York: Oxford University Press, 2006.

_____ *La risa de la Medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Antropos, 1995.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CORDERO, Karen; ROMERO, Sáenz (Comps.). *Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte*. Universidad Iberoamericana: México, 2007.

CORRÊA, Mariza, "Sobre a invenção da mulata". *Cadernos Pagu*, Campinas, n.6-7, 1996, p. 35-50. Disponível em: <http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/31102009-091413correa.pdf>. Acesso em 19 abr. 2011.

_____ "Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal". *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 16, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332001000100002&lng=en&nrm=iso> . Acesso em 18 abr. 2011.

COSAC, Charles (Org.). *Maria*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

COSSE, Isabella. *Pareja, sexualidade y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2010.

COSSLETT, Tess; LURY, Celia; SUMMERFIELD, Penny (Eds.). *Feminism and Autobiography: texts, theories, methods*. New York/London: Routledge, 2000.

COSTA, Marcus de Lontra. "Os anos 80: uma experiência brasileira". In: Catálogo *Onde está você, geração 80?* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

CREISSELS, Anne. "L'ouvrage d'Arachné: la résistance en oeuvre de Ghada Amer à Louise Bourgeois". *Images Re-vues*, n. 1. Disponível em: <http://imagesrevues.revues.org/326>. Acessado em 09 fev. 2010.

_____ *Prêter son corps au mythe: le féminin et l'art contemporain*. Paris: Kiron, 2009.

CRENZEL, Emilio. *La historia política del Nunca Más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, Editores Argentina, 2008.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DE DIEGO, Estrella. "Durante El feminismo de la igualdad: Historiografía, teoría y prácticas artísticas". *Exitbook: feminismo y arte de género*, n.9, Madrid, 2008.

_____ *La mujer y la pintura en la España del siglo XIX*. Cátedra, Madrid, 1987.

DEEPWELL, Katy (ed.). *Nueva crítica feminista de arte: Estrategias críticas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. [3ªed.] Campinas, SP: Papirus, 1991.

_____ *Conversações, 1972-1990*. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____ *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____ *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*. [Org. David Lapoujade] Paris: Minuit, 2003.

_____ *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 1997a.

_____ *O que é a filosofia*? [2ªed.] Rio de Janeiro: Editora 34, 1997b.

DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: fantasies of feminine evil in fin–de-siècle culture*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1986.

DUMONT, Fabienne (ed.). *La rébellion du Deuxième Sexe: L'histoire de l'art au crible des théories feministas anglo-américaines (1970-2000)*. Paris: Les Presses du réel, 2011.

ELIZALDE, Silvia; FELLITI, Karina; QUEIROLO, Graciela (Coords.). *Género y sexualidades en las tramas del saber: revisiones y propuestas*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2009.

FABRIS, Annateresa. "Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos". *Revista Estudos Feministas,* n.11(1), p. 61-70, 2003, Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000100004&lng=en&tlng=pt. 10.1590/S0104-026X2003000100004 Acesso em 18 fev. 2013.

_____ "O teatro do inconsciente: as fotomontagens de Grete Stern para Idilio". In: *Os sonhos de Grete Stern: fotomontagens*. São Paulo: Museu Lasar Segall e Imprensa Oficial, 2009.

FAUSTO, Boris; DEVOTO, Fernando. *Brasil e Argentina: um ensaio de história comparada (1850-2002)*. São Paulo: Editora 34, 2005.

FAZZOLARI, Cláudia. "Da estratégia ficcional/da poética visual para o gênero feminino na contemporaneidade: Carmen Calvo, Rosângela Rennó, Rosana Paulino e Ana Prada". In: *Anais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 7*, UFSC, Florianópolis, ago. 2006. Disponível em: < http://www.fazendogenero.ufsc.br/7/artigos/C/Claudia_Fazzolari_35.pdf>. Acesso em 02 mai. 2010.

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II. Curso no Collège de France (1983-1984)*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____ "De Outros Espaços [1967]". Disponível em: <http://www.historiacultural.mpbnet.com.br/pos-modernismo/Foucault-De_Outros_Espacos.pdf>. Acesso em 15 mar. 2010

_____ "Les techniques de soi". In: *Dits et écrits, Vol.IV*. Paris: Gallimard, 1994, p. 783-813.

_____ *Ditos e Escritos V: Ética, Sexualidade e Política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____ *Em defesa da sociedade*: *Curso no Collège de France (1975-1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____ *Foucault Live: Collected Interviews, 1961-1984*. New York: Columbia University Press, 1996.

_____ *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. 14ª ed., Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

_____ *História da Sexualidade II: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____ *História da Sexualidade III: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____ *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

_____ *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992.

FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fada*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2010.

FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs.). *Conceitualismos do sul/sur*. São Paulo: Annablume, 2009.

FREITAS NETO, José Alves. "A formação da nação e o vazio na narrativa argentina: ficção e civilização no século XIX". *Revista Esboços: Dossiê América Latina*, UFSC, Santa Catarian, n.20, p.189-204, 2008.

FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. São Paulo: Ed. Vozes, 1971.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. Entrevista Escavando a memória. *Jornal da Unicamp*, Campinas, 9 a 22 de novembro de 2009, ANO XXIV, Nº 447. Disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/novembro2009/ju447_pag11.php#>. Acesso em 10 ago. 2011.

GABIN, María José. *Las indepilables del parakultural: biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2001.

GARCIA, Carla Cristina. *Hambre del Alma: Escritoras e o Banquete de Palavras*. São Paulo: Limiar, 2007.

GLUZMAN, Georgina. "Omisiones y presencias veladas: artistas argentinas en las historias del arte". *II Congreso Feminista Internacional de la República Argentina*, Buenos Aires, 2010 (CD-ROM). ISBN 978-987-25556-1-0.

GOMBRICH, Ernst. *The Story of Art*. London: Phaidon Press, 1950.

GOMES, Nilma Lino. *Sem perder a raiz: corpo e cabelo como símbolos da identidade negra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

GREER, Germaine. *La Carrera de obstáculos: vida y obra de pintoras antes de 1950*. Madrid: Editorial Bercimuel, 2005.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. "Rapunzel". *Contos maravilhosos infantis e domésticos, Tomo I (1812)*. São Paulo: Cosac Naify, 2012

GROSZ, Elizabeth. *Chaos, territory, art: Deleuze and the framing of the Earth*. New York: Columbia University Press, 2008.

_____ *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____ "Futuros feministas ou o futuro do pensamento". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.1-2, jul./dez. 2002. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys1_2/grosz1.html>. Acesso em 10 set. 2010.

GUATARRI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas, cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

HARAWAY, Donna. "Companhias multispecies nas naturezaculturas. Uma conversa entre Donna Haraway e Sandra Azerêdo". In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/Escrever o animal. Ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

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

HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Manobras radicais*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

HERNÁNDEZ, Carmen. "Lo femenino en el arte: una forma de conocimiento". *Revista Venezolana de Estudios de la Mujer*, Caracas, vol. 11, n.27, p. 45-58, jul. 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Coord.). *Quase Catálogo 2, artistas plásticas no Rio de Janeiro 1975-1985*. Rio de Janeiro: CIEC/ Escola de Comunicação/ UFRJ, 1991.

_____ (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOOKS, Bell. "Intelectuais negras". *Revista Estudos Feministas*, Rio de Janeiro, vol. 3, n.2, p. 464-478, 1995.

IONTA, Marilda. *As cores da amizade: cartas de Anita Malfatti, Oneyda Alvarenga, Henriqueta Lisboa e Mário de Andrade*. São Paulo: Annablume, 2007.

IRIGARAY, Luce. *Amo a ti: bosquejo de uma felicidad en la historia*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1994.

_____ *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal, 2009.

_____ *Speculum de l'autre femme*. Paris : Les éditions de minuit, 1974.

JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R. (Eds.). *Gênero, Corpo e Conhecimento*. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1997.

JAMIS, Rauda. *Frida Kahlo*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

JAREMTCHUK, Dária. "Ações políticas na arte contemporânea brasileira". *Concinnitas*, Rio de Janeiro, UERJ, v. 1, n.10, p. 86-95, jul. 2007.

_____ *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. São Paulo: Edusp, 2007.

JONES, Amelia (Ed.). *The feminism and Visual Culture Reader*. New York: Routledge, 2010.

_____ "Cerrando El círculo? 1970-2008. El regreso del arte feminista". *Exitbook: feminismo y arte de género*, Madrid, n.9, p. 8-15, 2008.

KAFKA, Franz. *A metamorfose*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

KOHAN, Walter Omar; XAVIER, Ingrid Müller (Orgs.). *ABeCedário de criação filosófica*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2009.

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2010.

LANG, Jean. *Mitos universais: Mitos e lendas dos povos europeus*. São Paulo: Landy, 2003.

LARA, Silvia Hunold. *Campos da violência: escravos e senhores na capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LONGONI, Ana; MESTNAN, Mariano. *Del di Tella a "Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.

LORENZANO, Sandra e BUCHENHORST, Ralf (comps.). *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen*. Buenos Aires: Goria e México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007.

LUSTY, Natalya. *Surrealism, feminism, psychoanalysis*. Hampshire: Ashagate, 2007.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

MARSCH, Leslie. *Embodying Citizenship in Brazilian Women's Film, Video, and Literature, 1971 to 1988*. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Michigan, Ann Harbor, MI, 2008.

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.

MAYER, Mónica. "De La vida y el arte como feminista". In: CORDERO, Karen; ROMERO, Sáenz (Comps.). *Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte*. Universidad Iberoamericana: México, 2007.

McLAREN, Margaret. *Feminism, Foucault and embodied subjectivity*. New York: State University of New York Press, 2002.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. "Entrevista". *Revista E*, nº. 164, Sesc-SP. Disponível em http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=393&Artigo_ID=5996&IDCategoria=6908&reftype=2> Acesso em 05 fev. 2013.

MESKIMMON, Marsha. *The art of reflection: women artists' self-portraiture in the twentieth century*. New York: Columbia University Press, 1996.

MILLER, Nancy. "Arachnologies: the Woman, the Text, and the Critic". In: *Subject to change: reading feminist writing. NY: Columbia University Press*, 1988.

MIRAUX, Jean-Philippe. *La autobiografia: las escrituras del yo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. 2005.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível – A decomposição da figura humana: de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MOREIRA, Núbia. *O feminismo negro brasileiro: um estudo do movimento de mulheres negras no Rio de Janeiro e São Paulo*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2007.

MORGENSTERN, Ada. *Perseu, Medusa e Camille Claudel: sobre a experiência de captura estética*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

NAVARRO-SWAIN, Tania. "A construção das mulheres ou a renovação do patriarcado", 2012. Disponível em < http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/renovacao%20patriarcado.htm> Acesso em 28 fev. 2013.

_____ "As Teorias da Carne: corpos sexuados, identidades nômades". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.1-2, jul./dez. 2002. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/anahita3.htm>. Acesso em 10 set. 2010.

_____ "Entre a vida e a morte, o sexo". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.10, jun./dez. 2006. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys10/livre/anahita.htm>. Acesso em 19 mar. 2011.

_____ "Identidade nômade: heterotopias de mim". *Colóquio Foucault/Deleuze*, nov. 2010. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/chapitres/bresil/heterotopias%20de%20mim.htm>.

_____ "O Grande Silêncio: a violência da diferença sexual". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.15, jan./dez. 2009. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys15/women%20rights/anahita.htm>. Acesso 04 out. 2012.

_____ "O sexo da arte ou a arte é sexuada", 2012. Disponível em < http://www.tanianavarroswain.com.br/brasil/o%20sexo%20da%20arte.htm> Acesso em 28 fev. 2013.

_____ "Perspectivas feministas na História da Arte", 2012, artigo não publicado.

_____ "Velha? eu? autorretrato de uma feminista". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.4, ago./dez. 2003. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys4/textos/anahi1.htm>. Acesso em 12 nov. 2012.

NEAD, Lynda. *The Female Nude: Art, Obscenity, and Sexuality*. London/New York: Routledge, 1992.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000.

NOCHLIN, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After". In: ARMSTRONG, Carol; ZEGHER, Catherine (Eds.). *Women Artists at the Millennium*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.

_____ *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Westview Press, 1988.

NORA, Pierre. "Entre Memória e História: A problemática dos lugares". *Revista Projeto História*, São Paulo, n.10, p.7-28, dez. 1993.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo: Madras, 2003.

PANITZ, Marília. "O riso da aranha". In: Catálogo *Gentil Reversão*. Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001-2002.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. London: Pandora, 1981.

PÉREZ, Juan Pablo; LIDA, Cecilia; LINA, Laura. *Del centenario al Bicentenario: lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo – 1910-2010*. Buenos Aires: Ediciones del CCC Floreal Gorini/Fondo Nacional de las Artes, 2010.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: o alfabeto enfurecido*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

PERROT, Michelle. "Práticas da memória feminina". *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.9, n.18, ago-set. 1989.

PISCITELLI, Adriana. "'Sexo tropical'. Comentários sobre gênero e 'raça' em alguns textos da mídia brasileira". *Cadernos Pagu: Raça e Gênero*, Campinas, n.6-7, p. 9-33, 1996.

PLATEAU, Nadine. "A História e a crítica de arte no crivo dos feminismos". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n. 3, jan./jul. 2003. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys3/web/bras/kaplan1.htm>. Acesso em 05 set. 2011.

POLLOCK, Griselda. "Desde las intervenciones feministas hasta los efectos feministas en las historias del arte. Análisis de la virtualidad feminista y de las transformaciones estéticas del trauma". In: ARAKISTAIN, Xabier; MÉNDEZ, Lourdes (Comps.). *Producción artística y teoría feminista del arte: nuevos debates I*. Vitoria-Gasteiz: Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, 2008.

_____ *Differencing the Canon: Feminism and the Histories of Art*, London: Routledge, 1999.

_____ *Encuentros en el museo feminista virtual: tiempo, espacio y el archivo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2010.

_____ "Inscriptions in the feminine". In: ZEGHER, M. Catherine de. (Ed. & Curator), *Inside the visible: An elliptical traverse of 20th century art* (p. 67-87). Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

_____ *Vision and difference: feminism, feminity and the histories of art*. New York: Routledge, 2003.

RAGO, Margareth. "A aventura de contar-se: Foucault e a escrita de si de Ivone Gebara". In: SOUZA, Luiz Antônio F.; SABATINE, Thiago; MAGALHÃES, Bóris Magalhães (Orgs.). *Michel Foucault: sexualidade, corpo e direito*. Marília: Oficina Universitária/ São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011a, p. 01-18.

_____ "Amores lícitos e ilícitos na modernidade paulistana ou no bordel de Madame Pomméry". *Teoria & Pesquisa*, São Carlos, nº 47, p.93-118, jul./dez. 2005.

_____ "Dizer sim à existência". In: RAGO, Margareth; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.) *Para uma vida não-fascista*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2009a.

_____ "Epistemologia feminista, gênero e história". In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (Orgs.). *Masculino, feminino, plural*. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

_____ "Escritas de si, *parresia* e feminismos". In: BRANCO, Guilherme C.; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Foucault: filosofia & política*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011b, p.251-267.

_____ "Feminizar é preciso: por uma cultura filógina". *São Paulo em perspectiva*, São Paulo, v.15, n.3, p.58-66, jul/set. 2001.

_____ "Foucault, a Subjetividade e as Heterotopias Feministas". In: ALVAREZ, M.C.; MISKOLCI, R.; SCAVONE, L. (Orgs.). *O legado de Foucault*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006, p. 101-118.

_____ "Memórias da clandestinidade: Criméia Alice de Almeida Schmidt e a Guerrilha do Araguaia". In: PEDRO, Joana M.; WOLFF, Cristine S. (Orgs.) *Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009b, p.156-173.

_____ "O corpo exótico, espetáculo da diferença". *Revista eletrônica Labrys*, Estudos Feministas, n.13, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys13/perspectivas/marga.ht>. Acesso em 05 jul. 2010.

_____ "O efeito-Foucault na historiografia brasileira". *Tempo Social*. Rev. Sociol. USP, 7 (1-2), out. 1995, p. 67-82.

_____ "Os feminismos no Brasil: dos 'anos de chumbo' à era global". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n. 3, jan./jul. 2003. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys3/web/bras/marga1.htm>. Acesso em 25 fev. 2009.

_____ *Foucault, História e Anarquismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

RECKITT, Helena; PHELAN, Peggy. *Art and Feminism*. New York: Phaidon, 2006.

REITER, Rayna R. *Toward an Anthropology of Women*. New York/London: Monthly Review Press, 1975.

RICH, Adrienne. "La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne", *Nouvelles Questions Féministes*, Paris, n. 1, p.15-43, mar. 1981.

RICHARD, Nelly. *Masculine/Feminine: Practices of difference(s)*. Durham/London: Duke University Press, 2004.

_____ *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición*. 2ª ed. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2001.

RODRIGUES, Renata Cardoso B. *Explicar o inexplicável: interpretando Medusa*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

ROLNIK, Suely. "Breve descrição dos objetos relacionais", s/d. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricaorelacionais.pdf>. Acesso em 20 dez. 2009.

_____ "Desentranhando futuros". In: FREIRE, Cristina; LONGONI, Ana (Orgs.). *Conceitualismos do sul/sur*. São Paulo: Annablume, 2009a.

_____ "Despachos no museu: sabe-se lá o que vai acontecer....". *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, vol. 15, n. 3, p.03-09, jul. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000300002&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 26 jun. 2012.

_____ "Furor de arquivo". *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA* [UFRJ], Rio de Janeiro, ano XVII, n. 19, p. 97-105, 2009b.

_____ "Geopolítica da cafetinagem", São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em 20 ago. 2010.

_____ "Lygia Clark e o híbrido arte/clínica", *Percurso: Revista de Psicanálise*, Ano VIII, nº 16, p. 43-48, 1º semestre de 1996.

_____ "Subjetividade em obra. Lygia Clark, artista contemporânea", publicada como encarte no jornal *Valor*, ano II, n.96, 12 abr. 2002. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>. Acesso em 23 jun. 2010.

_____*Cartografia Sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROMERO, Luis Alberto. *História contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

ROSA, María Laura. "Entre el malestar y el placer. Mujeres Públicas, ¿cuestiones privadas?". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.17, jan./jun. 2010. Disponível em <http://e-groups.unb.br/ih/his/gefem/labrys17/arte/marialaura.htm> Acesso 16 nov. 2012.

_____ "Juegos de espejos. Realidad y ficción en la obra fotográfica de Nicola Costantino". *Revista Barzón*, Buenos Aires, nº 34, abr. 2012.

_____ "Un territorio dislocado: sobre el CC Rojas". *Ramona: revista de artes visuales*, Buenos Aires, n.87, p.31-34, dez. 2008.

_____*Fuera de discurso. El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires*. Tese (Doutorado em História da Arte) – Faculdad de geografía e historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011.

_____ *La idea de pasado y el valor del presente en el arte contemporáneo*. TESINA. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Geografía e Historia. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Buenos Aires/Madrid, 2009.

SALMERÓN, Julia; ZAMORANO, Ana (Coords.). *Cartografías del yo: escrituras autobiográficas en la literatura de mujeres en lengua inglesa*: Editorial Complutense, 2006.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

SCHMID, Wilhelm. "Dar forma a nós mesmos: Sobre a filosofia da arte de viver em Nietzsche". *Verve: revista do NU-SOL (Núcleo de Sociabilidade Libertária)*, São Paulo, nº 12, p.44-65, out. 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória e literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

_____ "Testemunho da Shoah e literatura". In: X JORNADA INTERDISCIPLINAR SOBRE O ENSINO DA HISTÓRIA DO HOLOCAUSTO, 2009, São Paulo. Palestra. SP: Brasil.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. "Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan". *Revista Proa*, Campinas, IFCH/UNICAMP, nº 2, vol. 01, 2010.

_____ *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ FAPESP, 2008.

SKIDMORE, Thomas E. *Uma história do Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

SOBRAL, Cristiane. *Não vou mais lavar os pratos*. Brasília: Athalaia, 2010.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

TAYLOR, Chloë. *The culture of confession from Augustine to Foucault:a genealogy of the 'Confessing animal'*. New York: Routledge, 2009.

TAYLOR, Dianna; VINTGES, Karen (Eds.). *Feminism and the final Foucault*. Chicago: University of Illinois Press, 2004.

TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

TELLES, Norma. "Anjos da anarquia". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.17, jan./jun. 2010. Disponível em: < http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys17/arte/norma.htm>. Acesso em 01 out. 2012.

_____ "De bruxas e feiticeiras". In: FUNARI, Pedro P. A.; RAGO, Margareth (Orgs.). *Subjetividades antigas e modernas*. São Paulo: Annablume, 2008a.

_____ "Fios Comuns". *Estudos de literatura brasileira contemporânea: questões de gênero*, Brasília, nº32, p. 115-125, jul./dez. 2008b.

_____ "Fragmentos de um mosaico: escritoras brasileiras no século XIX". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.8, ago./dez. 2005. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys8/literatura/norma.htm>. Acesso em 17 mai. 2010.

_____ "Sonhos e iluminações das mulheres loucas da literatura", 1988. Disponível em: <http://www.normatelles.com.br/as_mulheres_loucas_da_literatura.html> Acesso em 22 jun. 2010.

_____ *Belas e Feras*. São Paulo: Nat Editorial, 2007.

TRANSFORINI, Maria Antonietta. *Bajo el signo de las artistas: mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Valencia: PUV, 2009.

TVARDOVSKAS, Luana S. "Autobiografia nas artes visuais: Feminismos e reconfigurações da intimidade". *Revista eletrônica Labrys, Estudos Feministas*, n.17, jan./jun. 2010. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/labrys/labrys17/arte/luana.htm >. Acesso em 10 dez. 2012.

_____ "Modos de viver artista. Ana Miguel, Cristina Salgado e Rosana Paulino". *Revista Aulas*, Campinas, n.7, 2010. Disponível em: <http://www.unicamp.br/~aulas/07.htm>. Acesso em 19 jun. 2011

_____ *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó*. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

USUBIAGA, Viviana. *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.

VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*. [2ª ed. revisada de 1568] Roma: Grandi Tascabili Economici, 1993.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos. Figuração do Outro na Grécia Antiga: Artemis e Gorgó*. [2ª Ed.] Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

VEYNE, Paul. "A História Conceitualizante". In: NOVAIS, Fernando; SILVA, Rogerio F. da (Orgs.). *Nova História em Perspectiva*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p.484-514.

_____ *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. [4ª Ed.] Brasília: Editora UNB, 2008.

WILLIS, Deborah; WILLIAMS, Carla. *The black female body: a photographic history*. Philadelphia: Temple University Press, 2002.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.

ZAJKO, Vanda; LEONARD, Miriam. *Laughing with Medusa: Classical Myth and Feminist thought*. New York: Oxford University Press, 2006.

ZEGHER, Catherine de. "'Ciao bella' uma migrante por dentro e por fora". In: *Anna Maria Maiolino: entre muitos*. (Curadoria de Paulo Venâncio Filho). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005-2006.

Fontes

ARAÚJO, Celso. "A pequena sereia seduz com sutilezas". *Correio Brasiliense*, Caderno 2, Brasília, 06 dez. 1990.

BASBAUM, Ricardo. "Humana/inumana", texto crítico disponível no site oficial da artista www.cristinasalgado.com

CANALE, Florencia. "Nicola Costantino. Mi arte es truculento", *Revista Noticias*, Buenos Aires, año XXII, n° 1440, 31 jul. 2004.

Carta de León Ferrari à *Fundación Antorchas*, Buenos Aires, 04 out. 2010. Arquivo da artista.

Catálogo *a: e, i u, o*. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1994.

Catálogo *Ana Miguel, Para conter um labirinto: narrativas*. Rio de Janeiro: Espaço Cultural Sérgio Porto, 2004.

Catálogo *Ana Miguel*. Brasília, s/d.

Catálogo *Anna Maria Maiolino: entre muitos*. (Curadoria de Paulo Venâncio Filho). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005-2006.

Catálogo *Bienal de São Paulo*, 2002. Disponível em <http://bienalsaopaulo.globo.com/artes/artistas/artista_descritivo.asp?IDArtista=11742> acesso em 27/06/2011.

Catálogo *Black Dream*. Buenos Aires: Fundacion Klemm, 1998.

Catálogo *Claudia Contreras {cita envenenada}*. (Texto crítico de Adriana Lauría). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, mar. 2001.

Catálogo *Contribuição da mulher às artes plásticas no país*. (Textos de Mario Pedrosa e Maria de Lourdes Teixeira). São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, dez. 1960 a jan. 1961.

Catálogo *Cristina Salgado: grande nua na poltrona vermelha*. (Textos Sheila Cabo Geraldo, Luiza Interlenghi e Cristina Salgado). Rio de Janeiro: Instituto de Artes/UERJ, 2009.

Catálogo *Gentil Reversão*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

Catálogo *LAB. 07. Arte, deshonra y violencia en el contexto iberoamericano*. Montevideo: Centro Cultural de España Montevideo, 2007.

Catálogo *Liliana Maresca Transmutaciones* (Curadoria e texto crítico LAURÍA, Adriana). Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2008.

Catálogo *Leda Catunda, 1983-2008*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

Catálogo *Manobras radicais*. (Curadoria de Heloisa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

Catálogo *Mitominas I. Un paseo a través de los mitos*. Buenos Aires: Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 1986.

Catálogo *Mulheres Pintoras. A casa e o mundo*. (Curadoria de Ruth Sprung Tarasantchi). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2004.

Catálogo *Onde está você, geração 80?* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005.

Catálogo *Panorama de arte atual brasileira/97*. (Texto crítico Tadeu Chiarelli; comentário Rejane Cintrão; apresentação Milú Villela). São Paulo: MAM, 1997.

Catálogo *Poética Têxtil*. São Paulo: Oficina Cultural Oswald de Andrade, 2009.

Catálogo *Quase Catálogo 2, artistas plásticas no Rio de Janeiro 1975-1985*. Rio de Janeiro: CIEC/ Escola de Comunicação/ UFRJ, 1991.

Catálogo *Tajos Bajos*. (Texto de apresentação de Elena Oliveras). Buenos Aires: Centro Cultural Borges, 1997.

Catálogo *Território Expandido III*. São Paulo: SESC/Pompéia, 2001.

Catálogo *Ultramodern: the art of contemporary Brazil*. (Textos de Aracy Amaral e Paulo Herkenhoff). Washington D.C.: The National Museum of Women in the Arts, 1993.

COCCHIARALE, Fernando (Org.). *Panorama de arte atual brasileira/97*. (Texto crítico Tadeu Chiarelli; comentário Rejane Cintrão; apresentação Milú Villela). São Paulo: MAM, 1997

CONTRERAS, Claudia. "Pequeños mapas de luz. Ni más ni menos. Agujeros de la memoria" IN: LORENZANO, Sandra e BUCHENHORST, Ralf (comps.). *Políticas de la memoria: tensiones en la palabra y la imagen*. Buenos Aires: Goria e México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007.

COSTANTINO, Nicola. "No es sobre el Holocausto", *Página/12*, Buenos Aires, 17 ago. 2004.

_____ "Para mi madre antes y después del rey". In: VERLICHAK, Victoria. El ojo del que mira, artistas de los noventa. Buenos Aires: Fundación PROA, s/d, p. 69.

_____ Entrevista disponível em <http://www.revistag7.com/el-elegido/cuerpos-violentos/> Acesso em 15 mar. 2010.

ELLIOT, David. "Absence". Catálogo *Absence*. Oslo: National Touring Exhibition Norway, 2001.

FAZZOLARI, Fernando. "Las vísperas del fin". Disponível em <http://www.claudiacontreras.com.ar/> Acesso em 09 jan. 2012.

GAINZA, María. "Liliana Maresca. La leyenda dorada". In: HASPER, Graciela (org.). *Liliana Maresca, documentos*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2006.

LAURÍA, Adriana. "Silvana Costantino". In: *Juego de damas*. Rosario: Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, 1995 / Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 1996.

_____ "La violencia congénita argentina según dos artistas". *Página/12*, Buenos Aires, 24 mar. 1998.

LOBATO, Monteiro. "A propósito da exposição Malfatti". *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 dez. 1917.

MARTI, Silas. "Anna Bella Geiger pensa origens e rumos do Brasil em seus mapas", *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 jun. 2009.

OLIVERAS, Elena. "El espíritu de la colmena". *Revista ArtNexus*. Buenos Aires, fev./abr. 1997.

PACHECO, Marcelo. "Sobre chanchos y otros bichos". Catálogo *Nicola Costantino*. Buenos Aires: Galería Ruth Benzacar, 1998.

PANITZ, Marília. "Ana Miguel – uma imagem... um segredo contado ao pé do ouvido". *Revista Maquete*, Brasília, 2008.

PAULINO, Rosana. *Imagens de sombras*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PEDROSO, Franklin Espath. "Rosana Paulino, Colônia", site da Galeria Virgílio, abr. 2006. Disponível em: < http://www.galeriavirgilio.com.br/exposicoes/0605.html>. Acesso em 10 out. 2011.

RIVERA, Tania. "Escultura como imagem de Cristina Salgado", texto crítico disponível no site oficial da artista <http://www.cristinasalgado.com>. Acesso em 12/12/2009.

SALGADO, Cristina. *Entrevista.* HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Coord.). *Quase Catálogo 2, artistas plásticas no Rio de Janeiro 1975-1985*. Rio de Janeiro: CIEC/ Escola de Comunicação/ UFRJ, 1991, p. 90.

_____ *Escultura como imagem*. Tese (Doutorado em Linguagens Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SÁNCHEZ, Julio. "Biografía de Nicola Costantino", 2007, Disponível em < http://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/arteargentino/03actualidades/costantino/11_bio.php > Acesso em 18 jul. 2011.

_____ *Catálogo del Museo de Arte Latinoamericano Colección Costantini*. México: Landucci, 2001.

SESC–SP. "O feminino na arte". *E online,* 08 mar. 2007. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/subindex.cfm?Paramend=1&IDCategoria=4851> Acesso em 15 abr. 2010.

SESC–SP. "Olhares sobre o feminino". *Revista E*, São Paulo, nº 118, mar. 2007.

Texto de Franklin Espath Pedroso, disponível na página web da Galeria Virgílio. Abril de 2006.

Texto descritivo da obra, retirado do blog da artista Claudia Hersz. Disponível em http://www.fotolog.com.br/claudiahersz/53665682 acessado em 28/12/2009.

▪

Audiovisual

Martha Rosler. *Semiotic in the kitchen*, 1975. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=cNmdmSFqpSI>. Acesso 23 abr. 2012.

Nicola Costantino. *Trailer*, 2010. Disponível em: <http://www.lapeliculadenicola.com.ar/>

O Mundo de Lygia Clark, 1973, direção: Eduardo Clark, PLUG Produções.

▪

Bibliotecas e centros de pesquisa consultados

Buenos Aires, Argentina
Biblioteca Nacional de la República Argentina – Buenos Aires
Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini
Centro Cultural Recoleta
Centro Cultural Ricardo Rojas
Fundación Espigas
Instituto de Investigaciones Gino Germani, Faculdad de Ciencias Sociales - UBA
Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Faculdad de Historia – UBA
Malba – Fundação Costantini (Museu de Arte Latino-americana de Buenos Aires)

Brasil
Biblioteca da Escola de Artes Visuais do Parque Lage – Rio de Janeiro, RJ
Biblioteca do Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro, RJ
Biblioteca do Instituto de Artes da Unicamp – IA/ Campinas
Biblioteca ECA-USP/ São Paulo
Biblioteca IFCH – UNICAMP
Biblioteca UNB – Brasília
Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo

Instituto Itaú Cultural – midiateca – São Paulo
Jornal Correio Brasiliense - Brasília
Museu de arte contemporânea de São Paulo – MAC- USP
Museu de Arte de Brasília

Nova Iorque, EUA
Avery Library e Butler Library– Columbia University
Brooklyn Museum e Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art
Guggenheim
MOMA – The Museum of Modern Art
NY Public Library
The Metropolitan Museum of Art
The New School University
Whitney Museum of American Art

Paris, França
Bibliotéque nacional de France
Centre Georges Pompidou
Museé du Louvre
Université Paris VIII

Entrevistas

Ana Miguel. Rio de Janeiro, 08 jun. 2011./ 04 out. 2011./ 29 jan. 2013.
Claudia Contreras. Buenos Aires, 28 jun. 2010.
Cristina Salgado. Rio de Janeiro, 26 set. 2009./ 15 abr. 2011.
Kela Podestá. Buenos Aires, 06 jul. 2010.
Mirta Kupferminc. Buenos Aires, 29 jul. 2010.
Nicola Costantino, Buenos Aires, 13 jul. 2010.
Ralph Gehre, Brasília, 17 nov. 2009.
Rosana Paulino. São Paulo, 18 set. 2009./ 10 set. 2011.
Silvia Gai. Buenos Aires, 26 jun. 2010./ 10 jul. 2010.

Internet

Sites de Artistas

Ana Miguel: http://www.anamiguel.com/
Claudia Contreras: http://www.claudiacontreras.com.ar/
Claudio Barragán: http://www.claudiobarragan.com.ar/
Cristina Salgado: http://www.cristinasalgado.com /
Mujeres Públicas: http://www.mujerespublicas.com.ar/
Nicola Costantino: http://www.nicolacostantino.com.ar/
Rosana Paulino: http://www.galeriavirgilio.com.br/artistas/rpaulino.html/
Rosana Paulino: http://www.rosanapaulino.com.br/
Silvia Gai: http://silviagai.blogspot.com.br/

Outras referências em arte, museologia e exposições

Instituto brasileiro de museus: http://www.museus.gov.br/noticias/museus-mostram-trajetoria-da-mulher-na-arte-brasileira/

Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú Cultural: http://www.itaucultural.org.br http://www.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/arteargentino/03actualidades/costantino/gr_02a_03d.php

FAAP – Exposição Mulheres, artistas e brasileiras: http://www.faap.br/hotsites/hotsite_mulheres/index.htm

Asociación Madres de Plaza de Mayo: http://www.madres.org/

Museos de mujeres: http://www.mcu.es/museos/MC/PatrimonioFemenino/Enlaces.html/

Frauenmuseum: http://www.frauenmuseum.de/

Geledés, Instituto da Mulher Negra*:* http://www.geledes.org.br/index.htm/

Memoria abierta: http://www.memoriaabierta.org.ar/camino_al_museo3.php/

Lista de imagens

Imagem 1 – Artemisia Gentileschi, *Susana e os Velhos*, 1610.
Imagem 2 – Gravura da escultora Properzia de'Rossi, presente na obra de Vasari.
Imagem 3 – Judith Leyster, *Autorretrato*, 1630.
Imagem 4 – Berthe Morisot, *Le berceau* (The Cradle), 1872.
Imagem 5 – Mary Cassatt, *The Child's Bath*, 1893.
Imagem 6 – Georgia O'Keeffe, *Grey Line with Black, Blue and Yellow*, 1923
Imagem 7 – Frida Kahlo, *Self Portrait with Thorn Necklace, Hummingbird, Cat and Monkey*, 1940.
Imagem 8 – Ana Miguel, *Má-má*, 1998.
Imagem 9 – Cristina Salgado, Sem título, série *Nuas,* 1999.
Imagem 10 – Rosana Paulino, *Bastidores*, 1997.
Imagem 11 – Anna Maria Maiolino, *Por um fio* da série Fotopoemação*,* 1976.
Imagem 12 – Anna Bella Geiger, *Brasil nativo/ Brasil alienígena*, 1976/1977, série de nove pares de cartões postais Fotos Bloch Editores e Luis Carlos Velho (10x15 cada).
Imagem 13 – Georgina de Albuquerque, *Sessão do Conselho de Estado,* 1922.
Imagem 14 – Anita Malfatti, *O farol*, 1915.
Imagem 15 – Tarsila do Amaral, *Esboço para negra*, 1923.
Imagem 16 – Nair de Teffé, *Sem título*, 1910.
Imagem 17 – Maria Martins com sua obra *O impossivel,* 1940.
Imagem 18 – Lygia Clark, *objetos relacionais*, 1980.
Imagem 19 – Lygia Clark, *Diálogo*, 1966.
Imagem 20 – Hélio Oiticica, *Parangolé*, Nildo da Mangueira com P15, Capa 11, *Incorporo a revolta,* 1967.
Imagens 21 e 22 – Lygia Pape, *Divisor*, 1968. Registro de duas diferentes performances coletivas.
Imagem 23 – Hélio Oiticica. Bólide, Caixa 22, Poema caixa 4, Apropriação, *Mergulho do Corpo*, 1967.
Imagem 24 – Ana Miguel, da série *Menina recomponha seu discurso!*, 1984/84.
Imagem 25 – Ana Miguel, Estudo em gravura para a série *Menina recomponha seu discurso!*, Acervo da artista, s/d.
Imagem 26 – Cristina Salgado, *Sem título* (Mulher sobre a terra), 1984.
Imagem 27 – Fernanda Magalhães. *Gorda 3*, Série A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia, 1995.
Imagem 28 – Nazareth Pacheco, *Espéculos,* instalação, 1994.
Imagem 29 – Márcia X, da série *Fábrica Fallus*, 1992-2004.
Imagem 30 – Rosângela Rennó, *Afinidades Eletivas*, 1990.
Imagem 31 – Rosana Paulino, *Parede da Memória* (detalhe), 1994.

Imagem 32 – Rosana Paulino, Desenho da série *Carapaça de Proteção*, 2003.
Imagem 33 – Tracey Emin, *My bed*, 1998.
Imagem 34 – Elizabeth Catlett, *Black maternity*, 1959.
Imagem 35 – Faith Ringgold, *The Flag is Bleeding #2*, 1997.
Imagem 36 – Mulher negra usando instrumento de tortura "máscara de folha-de-flandres". s/d
Imagem 37 – ARAGO, Jacques Etienne e MAURIN, N. *Castigo de escravos*. Litografia aquarelada sobre papel. Sem medidas. 1839. Coleção Museu AfroBrasil.
Imagem 38 – Príncipe Roland Bonaparte (França, 1858-1924). (Três mulheres não identificadas no Jardin Zoologique d'Acclimatation na Exposition Universelle) c. 1889.
Imagem 39 – Rosana Paulino, *Bastidores*, 1997.
Imagem 40 – Rosana Paulino, *Bastidores*, 1997. Detalhe.
Imagem 41 – Rosana Paulino, *Sem título*, 1998.
Imagem 42 – Lygia Pape, *Caixa Brasil*, 1968.
Imagem 43 – Cildo Meireles, *Inserções em circuitos antropológicos: Black pente*, de 1971/73
Imagem 44 – Anna Bella Geiger, *AM.LAT (América Latina)*, 1977.
Imagem 45 – Rosana Paulino, *É tão fácil ser feliz?* 1995.
Imagem 46 – Rosana Paulino, *As armas do império*, 1995.
Imagem 47 – Lucílio de Albuquerque, *Mãe preta*, 1912.
Imagem 48 – Lasar Segall, *Morro vermelho*, 1926.
Imagem 49 – Rosana Paulino. *Ama de leite*, 2007.
Imagens 50 e 51 – Rosana Paulino, *Ama de leite*, 2007. Detalhe de Monotipia sobre tecido.
Imagem 52 – Rosana Paulino, *Desenho da série Ama de leite*, 2005.
Imagem 53 – Rosana Paulino. *Da memória e das sombras: as amas*, 2009.
Imagens 54 e 55 – Rosana Paulino, *As amas*, 2009. Detalhes de elementos.
Imagem 56 – Rosana Paulino, *Casulos*, 2001.Vista parcial da instalação no CapcMusée – Bordeaux.
Imagem 57 – Rosana Paulino, *Casulos*, 2001. Detalhe da instalação no CapcMusée – Bordeaux.
Imagem 58 – Rosana Paulino, *Tecelãs*, 2003. Vista da Instalação na IV Bienal do Mercosul Faiança.
Imagem 59 – Rosana Paulino, *Número 1 com casulos*, série *Tecelãs*, 2003.
Imagem 60 – Ana Miguel, *Então percebeu-se...* Gravura do álbum "Velhos Hábitos", 1981.
Imagem 61 – Ana Miguel, *I Love you*, 2000.
Imagem 62 – Ana Miguel, *I Love You*, 2000, Detalhe da aranha.
Imagem 63 – Ana Miguel, *Livro=sonho*, 2006, detalhe.
Imagem 64 – Ana Miguel, Detalhe *Livro=sonho*, 2006.
Imagem 65 – Ana Miguel, *Palimpsesto particular*, 2000.
Imagem 66 – Ana Miguel, *Circulación*, 1994-1995, detalhe.
Imagem 67 – Mona Hatoum, *Recollection*, 1995.
Imagem 68 – Louise Bourgeois, *Maman*, 1999.
Imagem 69 – Ghada Amer, *Conseil de beauté du mois d'Août*, 1993
Imagem 70 – Rosana Palazyan, *Baseado em uma história real – Bélgica e conto "Chapeuzinho vermelho".*
Imagem 71 – Nazareth Pachelo, *Sem título*, 1997.
Imagem 72 – Louise Bourgeois, *The woven child* (detalhe), 2002.
Imagem 73 – Ana Miguel, *Nest/Nasty*, detalhe, 1ª versão, 1996.
Imagem 74 – Ana Miguel, *Nest/Nasty*, detalhe, 2ª versão, 1998
Imagem 75 – Ana Miguel, *O sentimento dos docinhos frente a seu destino*, 1990.
Imagem 76 – Ana Miguel, *O amor é uma droga pesada*, 1995.
Imagem 77 – Ana Miguel, *Labirinto de palavras*, 2004-5.
Imagem 78 – Ana Miguel, *Um livro para Rapunzel*, 2003.
Imagem 79 e 80 – Ana Miguel, *Um livro para Rapunzel*, 2004-5.
Imagem 81 – Ana Miguel, *Ela não queria se tornar uma espuminha do mar*, 1990.
Imagem 82 – Ana Miguel, Estudo para a série *Pensando a pequena sereia, "a matéria é o que deseja minha alma",* s/d, arquivo da artista.

Imagem 83 – Ana Miguel, *Pensando a pequena sereia, "a matéria é o que deseja minha alma",* 1990. Vista da exposição
Imagens 84 e 85 – Ana Miguel, *Pensando a pequena sereia, "a matéria é o que deseja minha alma",* 1990.
Imagem 86 – Ana Miguel, *Pensando a pequena sereia, "a matéria é o que deseja minha alma",* 1990. Detalhes da instalação.
Imagem 87 - Tracey Emin, *You Forgot to Kiss my Soul*, 2001.
Imagem 88 – Lygia Clark. *Máscaras sensoriais*, 1967.
Imagem 89 – Ana Miguel, *I miss you*, 2002, vista da instalação.
Imagem 90 – Ana Miguel. *I miss you*, 2002.
Imagem 91 – Ana Miguel, *Sem título*, 2002, da exposição *I miss you.*
Imagem 92 – Ana Miguel. *Rosa Morada*, 2006.
Imagem 93 – Ana Miguel, *Ela*, 2003.
Imagem 94 – Ana Miguel, *A construção de um deserto*, 2002.
Imagem 95 – Ana Miguel, *A construção de um deserto*, 2002. Detalhes do interior da casinha.
Imagem 96 – Cama de ferro criada por Arthur Bispo do Rosário
Imagem 97 – Ana Miguel e Claudia Hersz, *Ninhohumano*, 2008. Abaixo, detalhes da intervenção.
Imagem 98 – Ana Miguel, Estudo em desenho para a performance *Ninhohumano*, 2008.
Imagem 99 – Alice Neel, *Margaret Evans Pregnant,* 1978.
Imagem 100 – Kiki Smith, *Lying with the wolf*, 2001.
Imagem 101 – Guerrilla Girls, Cartaz de protesto, *"Do women have to be naked...",* Série *Guerrilla Girls talk black: the first five years* (1985-1990).
Imagem 102 – Cristina Salgado, *Sem título*, 2002, série *Nuas.*
Imagem 103 – Cristina Salgado, *Sem título*, 2002, série *Nuas.*
Imagem 104 – Cristina Salgado, *Sem título*, Série *Nuas*, 1999.
Imagem 105 – Cristina Salgado, *Sem título* (Mulher circuito), 1996.
Imagem 106 – Louise Bourgeois, *Obese*, 2002.
Imagem 107 – Cristina Salgado, *Mulher boca*, 2002, série *Instantâneos.*
Imagem 108 – Cristina Salgado, *Sem título*, 2002, série *Instantâneos.*
Imagem 109 – Cristina Salgado, *Sem título* 2002, série *Instantâneos.*
Imagem 110 – Cristina Salgado, *Sem título*, 2002, série *Instantâneos.*
Imagem 111 – Cristina Salgado, *Moça*, 2002, série *Instantâneos.*
Imagem 112 – Cristina Salgado, Vista da exposição, 2002, série *Instantâneos.*
Imagem 113 – Dorothea Tanning, *Hôtel du Pavot, Chambre 202*, 1970-73.
Imagem 114 – Cristina Salgado, *Sem título (dividida)*, série *Meninas,* 1993.
Imagem 115 – Cristina Salgado, *Sem título (com barra)*, série *Meninas,* 1993.
Imagem 116 – Cristina Salgado, *Sem título (com pedra)*, série *Meninas,* 1993.
Imagem 117 – Cristina Salgado, *Cabeludo*, 2008.
Imagem 118 – Cristina Salgado, *Introvertida,* 1985.
Imagem 119 – Salvador Dalí, *Fenômeno do êxtase*, 1933.
Imagem 120 – Alberto Giacometti, *Mulher com a garganta cortada*, 1932.
Imagem 121 – Hans Bellmer, *Machine-Gunneress in State of Grace*, 1937.
Imagem 122 – Cristina Salgado, *Miolo*, série *Multidões*, 1993.
Imagens 123 e 124 – Cristina Salgado, *Dois tipos de pensamento*, série *Multidões*, 1993.
Imagem 125 – Cristina Salgado, *Sem título*, 1995, série Humanoinumano.
Imagem 126 – Cristina Salgado, *Sem título (pernas-cabeça)*, Série *Humanoinumano*, 1995.
Imagem 127 – Maria Martins, *Le Chemin, l'ombre, trop longs, trop étroits* [O caminho, a sombra, longos demais, estreitos demais], 1946-47.
Imagem 128 – Claude Cahun, *Autorretrato*, Revista Bifur, No. 5, 1930.
Imagem 129 – Dora Maar, *Circa*, 1934.
Imagem 130 – Cristina Salgado, *Carimbos modelo 1*, 2004. Série *Carimbos* modelo.
Imagem 131 – Cristina Salgado, *Ueueu*, 2009.
Imagem 132 – Cristina Salgado, *Ueueu 2* (Euiemanjá), 2009.

Imagem 133 – Cristina Salgado, *Ueueu 3* (Caligo eus)
Imagem 134 – Cristina Salgado, *Ueueu 1* (Mãe Coruja), 2010.
Imagem 135 – Léonor Fini mascarada, em 1948.
Imagem 136 – Remedios Varo, *A criação das aves*, 1958.
Imagem 137 – Lavinia Fontana, *Retrato de Antonietta Gonzalez*, 1595.
Imagem 138 – Louise Bourgeois como fera, (*Bête*), s/d.
Imagem 139 – Cristina Salgado. *Mulheres em dobras*. Vista da exposição, 2006.
Imagem 140 – Cristina Salgado, *Mulher em dobra em pé*, 2006.
Imagem 141 – Cristina Salgado. *Maria convulsionada.* Série *Mulheres em dobras*, 2006.
Imagem 142 – Cristina Salgado, *Escultura como imagem*, 2008.
Imagem 143 – Cristina Salgado, *Grande nua na poltrona vermelha*, 2009.
Imagem 144 – Cristina Salgado, *Grande nua na poltrona vermelha*, 2009.
Imagem 145 – Cristina Salgado, *Grande nua na poltrona vermelha*, 2010.
Imagem 146 – Cristina Salgado, *Sem título*, 1996.
Imagem 147 – Dominique Ingres, *Madame Moitessier*, 1856.
Imagem 148 – Pablo Picasso, *Grande nu no sofá vermelho*, 1929.
Imagem 149 – Matisse e sua modelo, por Brassaï, 1939.
Imagem 150 – *Marble statue of Venus.* Roman, about AD 100-150. Found at Campo Iemini, near Torvaianica, Lazio, Italy.
Imagem 151 – El Greco, *Madonna and Child with Saint Martina and Saint Agnes,* 1597/1599.
Imagem 152 – Tintoretto, *The Conversion of Saul,* 1545.
Imagens 153 a 155 – Cristina Salgado, *British Museum*, 2006-2007.
Imagem 156 – Cristina Salgado, *Vista, 2010, Instalação no cofre da Casa França-Brasil.*
Imagem 157 – Lygia Clark, *Caminhando*, 1963.
Imagem 158 – Nicola Costantino, *Nicola artefacta y Aquiles, como Venus y Cupido, según Velázquez*, 2010.
Imagem 159 – Silvia Gai, *White dream* (huesos en donde apoya el cerebro), 1998.
Imagem 160 – Claudia Contreras, "Elelín, territorio de serpientes com patas". Série *Mapa de la injusticia*, 2001.
Imagem 161 – Lola Mora, *Fuente de las Nereidas*, 1903.
Imagem 162 – María Obligado de Soto y Calvo, *Tarea en el rio*, s/d.
Imagem 163 – Lía Correa Morales. *Suzanne chez elle*, 1942.
Imagem 164 – Lía Correa Morales, *Moza de Trenzas*, 1949.
Imagem 165 – Grete Stern, "Los sueños de evasión". *Idilio*, nº. 84, 27/6/1950.
Imagem 166 – Imagem do curta-metragem *Juguetes*, de María Luisa Bemberg, 1974.
Imagem 167 – Ilse Fusková, *El zapallo*, 1982.
Imagem 168 – Marcia Schvartz, *Batato*, 1989, MALBA.
Imagem 169 – Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese e Batato Barea na imagem de difusão da obra *María Júlia, La Carancha, una dama sin limites*, estreada no *CCRR*.
Imagem 170 – Cartaz de divulgação do grupo *Gambas al Ajillo*
Imagem 171 – Plano de *Mitominas I*, Buenos Aires, 1986.
Imagem 172 – Registro "Taller Nueva sexualidad feminina", *Mitominas I*, 1986.
Imagem 173 – Montagem de *Penélope*, de Nora Correas, 1986, *Mitominas I*.
Imagem 174 – Nora Correas, *Penélope*, detalhe, 1986.
Imagem 175 – Cartaz de Monique Altschul, *El ama de casa y la locura*, C.C.San Martín, 1987
Imagem 176 – Diana Schufer, *Cartas e camas de amor*, 1994. Um prisma da instalação.
Imagem 177 – Silvia Young, *Fhather*, 1994, detalhe.
Imagem 178 – Teresa Volco, *Sem título*, 1995, detalhe.
Imagem 179 – Claudia Contreras, *Sem título*, 1995, detalhe.
Imagem 180 – Feliciano Centurión, *Me adapto a mi enfermedad*, série *"Flores del mal de amor"*.
Imagem 181 – Omar Schiliro, *Sem título*, 1991.
Imagem 182 – Alejandro Kuropatwa, Sem título, *Cóctel*, 1996/2003 (Fragmento).
Imagens 183 e 184 – Liliana Maresca, *Espacio Disponible*, Detalhe, 1992.

Imagem 185 – Alberto Greco, *Vivo-Dito*, em Madri, 1963.
Imagem 186 – Alberto Greco, *Vivo-Dito*, em Piedralaves, Ávila, 1963.
Imagem 187 – Liliana Maresca. *Maresca se entrega todo destino*, 1993.
Imagem 188 – Liliana Maresca. *Maresca se entrega todo destino*, detalhe, 1993.
Imagem 189 – Mapas do GAC. CARRAS, Rafaela. *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC.*
Imagem 190 – León Ferrari. *Ángel Apocalíptico*. Série Relecturas de la Biblia, 1988.
Imagem 191 – León Ferrari. *Sem título*, Série *Nunca Más*.
Imagem 192 – Feliciano Centurión, *Luz divina del alma*, 1996.
Imagem 193 – Leonilson, *Ninguém*, 1992.
Imagens 194 e 195 – Rosana Palazyan, *Cinderela*, 1996.
Imagem 196 – Silvia Gai, s/t, serie *Donaciones*, 1997.
Imagem 197 – Silvia Gai, *Donaciones Corazón*, 1993.
Imagem 198 – Silvia Gai, *Almohadones*, 1995.
Imagem 199 – Silvia Gai, *Almohadones*, "Peligrosos gorriones", 1995.
Imagens 200 e 201 – Silvia Gai, *Insertion H-Kupfer Intra-Uterine Device*, 1995 e detalhe do objeto.
Imagem 203 – Frida Kahlo, *Las dos Fridas*, 1939.
Imagens 204 a 206 – Silvia Gai, *Tributo à Frida*, "... todo se mueve al ritmo de lo que ingiere el vientre", 1996. Instalação e detalhes das camisolas.
Imagem 207 – Rembrandt. *A lição de anatomia do Doutor Nicolaes Tulp,* 1632
Imagem 208 – Silvia Gai, *Sem título*, 1997. Vista da exposição "Tajos Bajos", Centro Cultural Borges, Buenos Aires.
Imagem 209 – Silvia Gai, *Sem título*, 1997. Detalhe de objeto.
Imagem 210 – Silvia Gai, *Sem título*, 1997. "Invierno del 96"'. Detalhe de objeto.
Imagem 211 – Kiki Smith, *How I Know I'm Here,* (1985-2000).
Imagem 212 – Kiki Smith, *Ribs*, 1987.
Imagens 213 e 214 – Silvia Gai, *Estrella de mar* e *Corte histológico*, 2000. Série *Cnidários* e detalhe da estrela.
Imagem 215 – Silvia Gai, *Almohadones*, 1995. Vista da exposição no Centro Cultural Recoleta
Imagens 216 e 217 – Silvia Gai, *Almohadones*, 1995. Detalhe de objeto e detalhe da almofada.
Imagem 218 – Eva Hesse com sua obra.
Imagem 219 – Eva Hesse, *Sem título*, 1970.
Imagem 220 – Silvia Gai, *Medusa*, 2001. 250x100x100cm
Imagens 221 e 222 – Chiharu Shiota, *Trauma/alltag*, 2008 e *Angst vor*, 2003.
Imagens 223 e 224 – Nelly Agassi, *Palace of tears*, 2001. Registro de performance.
Imagem 225 – Caravaggio, *Cabeça de Medusa*, 1598-99.
Imagem 226 – Rubens, *Tête de Meduse*, 1618.
Imagem 227 – Silvia Gai, *Sem título*, 2001.
Imagem 228 – Nazareth Pacheco, *Sem título*, 2008.
Imagem 229 – Leda Catunda, *Siameses*, 1998.
Imagem 230 – Mirta Kupferminc, *Bordado en la piel de la memoria*, 2009.
Imagem 231 – Kela Podestá, *Ajuar II*, 2009.
Imagem 232 – Diana Dowek, *La muñeca*, 1978, detalhe.
Imagem 233 – Diana Dowek, Detalhes de diversas pinturas da série *Heridas*, 1978.
Imagens 234 e 235 – Mujeres Publicas, *Mujer colonizada*, 2004.
Imagem 236 – Anna Bella Geiger, *O pão nosso de cada dia*, 1978.
Imagem 237 – Claudia Contreras, *Patrones*, 1993-94.
Imagem 238 – Claudia Contreras, *Columna Vertebral*, Série Historias Clínicas,1994.
Imagens 239 e 240 – Claudia Contreras, *El grano en el culo* e *Argentina Corazón*,
Série Historias Clínicas, 1994-95.
Imagem 241 – Claudia Contreras, *Almas*, 1998.
Imagem 242 – Registro da preparação do "el Siluetazo", na *III Marcha de la Resistencia*, convocada pelas *Madres de Plaza de Mayo*. Setembro de 1983.
Imagem 243 – Claudia Contreras, *Almas*, ESMA, 1998.

Imagem 244 – Claudia Contreras, *Almas*, Fragmento, 1998.
Imagem 245 – Claudia Contreras, *Mapas de Fuerzas*, s/d.
Imagem 246 – Claudia Contreras, *Las fuerzas oscuras argentinas*, s/d.
Imagens 247 a 249 – Claudia Contreras, *ni mas ni menos*, série, 2005.
Imagens 250 e 251 – Claudia Contreras, *Mensajeros del cerebro al cuerpo*, díptico, 2004.
Imagens 252 e 253 – Claudia Contreras, Rosario, objeto (série), 1999.
Imagem 254 – Claudia Contreras, *Remover cielo y tierra*, Objeto, 2001.
Imagem 255 – Claudia Contreras, *Fosil guía 2*, Objeto, série *Cita envenenada*, 2001.
Imagem 256 – Claudia Contreras, *Zona de penumbra*, fotografia, 2000. Série *Cita envenenada.*
Imagem 257 – Claudia Contreras, *Cita envenenada*, 2001. Vista da exposição.
Imagem 258 – Claudia Contreras, *Cruz maior*. Objeto, instalado sobre parede, série *Cita envenenada*, 2001.
Imagem 259 – Claudia Contreras, *Vasos argentinos*, 2000. Objeto
Imagem 260 – Claudia Contreras, *Eternos laureles*. Fotografia, série, medidas variáveis, 1999.
Imagem 261 – Claudia Contreras, *Cambio de estado*. Fotografia, série, medidas variáveis, 1999.
Imagens 262 e 263 – Claudia Contreras, *Cambio de estado*. Fragmento, série.
Imagem 264 – Nicola Costantino, "Nipple dress with natural hair collar". Série *Peletería con Piel Humana*, 1995.
Imagem 265 – Nicola Costantino, *Boutique*, 2000. Série *Peletería con piel humana*. Deitch Projects, NY.
Imagem 266 – Nicola Costantino, *Savon de Corps*, 2003.
Imagem 267 – Nicola Costantino, *Frames* do vídeo *Savon de Corps*, 2003.
Imagem 268 – Leonardo da Vinci, *The Madonna Litta*, 1490.
Imagem 269 – Leonardo da Vinci, *The Virgin of de Rocks* (1491/2-9 e 1506-8).
Imagem 270 – John Everett Millais, *Ophelia*, 1852.
Imagem 271 – Nicola Costantino, *Madonna,* 2007.
Imagem 272 – Nicola Costantino, *Nicola Costurera*, 2008.
Imagem 273 – Nicola Costantino, *Trilogía de la muerte de Nicola III y IV*, 2008.
Imagem 274 – Nicola Costantino, "Ofelia, Muerte de Nicola N°II", 2008.
Imagem 275 – Abaixo, *Cocina, Nicola trabajando*, 2007.
Imagem 276 – Nicola Costantino, Série *Trailer. Nicola y su doble. Moisés*, 2010.
Imagem 277 – Nicola Costantino, *La cena, Muerte de Nicola Nº1*, 2008.
Imagem 278 – Nicola Costantino, *La cena*, *Ainda viva*, 2008.
Imagem 279 – Nicola Costantino, *Peletería con Piel Humana*, detalhe, 2000.
Imagem 280 – Nicola Costantino, *'Nicola Alada' inspirado en Bacon*, 2010.
Imagem 281 – Francis Bacon, *Pintura*, 1946.
Imagem 282 – Sandro Botticelli, *O nascimento da Vênus*, 1482.
Imagem 283 – Lorenzo di Credi, *Vênus* 1493-94.
Imagens 284 e 285 – Cindy Sherman, *Untitled # 205*, 1989, parodiando "La Fornarina" de Rafael Sanzio, 1518-1519.
Imagem 286 – Paul Klee, *Angelus Novus*, 1920.
Imagem 287 – Nicola Costantino posa junto a *Cochon sur canapé*, 1993.
Imagem 288 – Nicola Costantino. *Cochon sur canape*, 1993.
Imagem 289 – Nicola Costantino, *Cochon sur canape*, 1992. Detalhe da instalação.
Imagem 290 – Nicola Costantino, *Carpeta en punto muerto*, 1995.
Imagem 291 – Nicola Costantino, *Carpeta en punto muerto*, 2003.
Imagem 292 – *Semiotics of the Kitchen* (1975/ 6min). Direção Martha Rosler
Imagem 293 – Márcia X., *Ação de Graças*, 2003.
Imagem 294 – Nicola Costantino, *Ternerobola e Chanchobola*, 2000.
Imagem 295 – Nicola Costantino, *Pollobola*, 1998.
Imagem 296 – Nicola Costantino, *Ternerobola*, 2000. Estancia Halcon Blanco, Entre Ríos, Argentina.
Imagem 297 – Nicola Costantino, *Friso circular, panel de madera*, 2000.
Imagem 298 – Nicola Costantino. *Friso de nonatos*, 2000.
Imagens 299 e 300 – Vista sul e oeste do friso da Parthenon Gallery no British Museum (Londres).
Imagem 301 – Adriana Varejão, *Azulejaria verde em carne viva*, 2000.