UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
UNICAMP

INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES

O QUE AS PALAVRAS NÃO ALCANÇAM

IMAGENS DA FEMINILIDADE

GISELE FREYBERGER

SÃO PAULO – AGOSTO DE 2004

PESQUISA FINANCIADA PELA
FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO – FAPESP

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
UNICAMP

INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES

O QUE AS PALAVRAS NÃO ALCANÇAM

IMAGENS DA FEMINILIDADE

GISELE FREYBERGER

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pela Sra. GISELE FREYBERGER e aprovada pela Comissão Julgadora em 01/10/2004

Prof. Dr. Renato Cohen
Orientador

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO CURSO DE MESTRADO EM ARTES DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP COMO REQUISITO PARCIAL PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM ARTES SOB A ORIENTAÇÃO DO PROF DR RENATO COHEN E CO-ORIENTAÇÃO DO PROF. DR ERNESTO BOCCARA.

UNIDADE BC
Nº CHAMADA
I UNICAMP
F897q
EX
TOMBO BC/ 64073
PROC. 16-1-00086-05
C D X
PREÇO 11,00
DATA 01/06/05
Nº CPD

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

Freyberger, Gisele.
F897q O que as Palavras não alcançam imagens da feminilidade. / Gisele Freyberger. – Campinas,SP: [s.n.], 2004.

Orientador: Cohen, Renato.
Co-orientador: Boccara, Ernesto Giovanni.
Dissertação(mestrado) – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Performance(Arte). 2. Arte contemporânea. 3. Instalações(Arte). 4. Mulher na arte. I. Cohen, Renato. II. Boccara, Ernesto Giovanni. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Dedico este trabalho à memória do meu amigo, orientador e professor Renato Cohen.

"Até logo, até logo, companheiro,
Guardo-te no meu peito e te asseguro: O nosso afastamento passageiro
É sinal de um encontro no futuro.
Adeus, amigo, sem mãos nem palavras.
Não faças um sobrolho pensativo.
Se morrer, nesta vida, não é novo, tampouco há novidade em estar vivo." [1]

Maiakovski

1 Poema À Sierguei Iessiênin, poeta dos camponeses russos. Iessiênin suicidou-se, cortando os pulsos num quarto de hotel, em Leningrado. Casou-se muitas vezes, uma delas foi com Isadora Duncan. Tradução de Augusto de Campos. Poemas Maiakovski Coleção. Signos, ed. Perspectiva, autoria de Haroldo e Augusto de Campos e Boris Schnaiderman.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	7
RESUMO	9
ENTRANÇA	11
DO CAMINHO	13
APRESENTAÇÃO	15
1. INTRODUÇÃO	17
2. ARTE?	20
3. OS MEIOS E SEUS DESDOBRAMENTOS	27
4. ENLACES: A HISTÓRIA DA MULHER NA HISTORIA DA ARTE.	35
5. O QUE SEM PALAVRAS FALAM	39
6. UNIVERSOS	54
6.1 QUATRO ARTISTAS ESTRANGEIRAS	55
LOUISE DE BOURGEOIS	55
KIKI SMITH	61
MARINA ABRAMOVIC	73
REBECCA HORN	79
6.2 NOVE ARTISTAS BRASILEIRAS	89
ANA MONTENEGRO	89
BETH MOYSÉS	91
BIBA RIGO	96
BRÍGIDA BALTAR	99
CRISTINA SALGADO	102
FERNANDA MAGALHÃES	106
LIA CHAIA	110
LOURDES COLOMBO	113
NAZARETH PACHECO	116
7. O FRUTO DA ÁRVORE DA VIDA	120
FECHAMENTO	136
BIBLIOGRAFIA	138

AGRADECIMENTOS

O coração é um espaço sagrado do corpo,
é onde guardo o amor.

As palavras são um movimento do interior para o exterior, estas em especial vêm do coração, repletas de carinho e afeição por todos que tornaram a realização deste sonho-desejo possível, minha mais sincera gratidão.

Agradeço por TUDO a Renato Cohen.

Agradeço em especial
a minha mãe Evelin Panke
sem seu encorajamento e estímulo constante
esse trabalho não seria possível.

A Daniela Kutschat
pela atenção, pela discussão fecunda e prazerosa
e o entusiasmo artístico e intelectual.

A Newton Santana
por ter me ensinado a trabalhar a forma humana no barro,
e pelo incentivo nas horas difíceis.

A Dra. Regina Helena e Maria Alice de Souza Camargo
por cuidarem do meu corpo físico, etérico e anímico
e me ajudarem a caminhar em meu retorno de saturno.

A Ernesto Boccara
meu orientador junto com Renato Cohen.

E a minha amada FAMÍLIA,
um presente que a vida me deu.

- Aos professores Estephane Malysse, Bibia, Geraldo Porto, Geraldo Arcangelo e Lucio Agra.
- A Adriana Calderoni e sua família pela amizade.
- A Ana Flor de Maracujá por sua amizade luminosa e acolhedora.
- A Gabriela Leirias pelas conversas profundas e inspiradoras.
- A Bruna Falchi, por sua amizade e força.
- A Regina Santos por seu sol, sua força de leão, sua dança maravilhosa.
- A Leila Leme e Letícia Canelas pela amizade constante.
- A Sandessa e Joene Knaus, irmãs e amigas, por sempre me acompanharem nos desenhos da vida. A Jô, um agradecimento mais por suas fotos.

•A Clarice Lispector por suas palavras.
•A Maria Silva por sua ajuda carinhosa nas questões práticas da casa.
•A Clarice Pinkola Estes por seu livro 'Mulheres que correm com os lobos'.
•A Amanda Garcia Morato, Carolina Laranjeira, Carolina Leopardi, Coraci Ruiz, Laura Lydia, Luiza Sander, Marcelo Martinez Vieira, Maria Carolina de Brito, Paula Felicio Drumond de Castro, Fernanda Lazarinee, Ivete, Luis Carlos, Pedro Castelo Branco Silveira, Pricila Azevedo Silva por participarem da performance 'Ritual de Embelezamento Feminino Coletivo'.
•A Dandara e Linda Fulô pela companhia alegre.
•A Edith Andrade da Fonseca pela disponibilidade.
•A Biba Rigo por nos tornarmos amigas através deste projeto.
•A Maria José Taube do 'S.O.S. Ação Mulher e Família'.
•A Mariana Melone e Leandro da 'Brócolis VHS'.
•A Neyla Maria da Graça Francisco pelas conversas com chá e docinhos.
•A Beto Shwafaty por sua amizade.
•A Paulo Bexiga pelo amor– sokobauno!!!!
•A Julio Matos pelo amor e pela sombra, e a sua família em especial a seu pai Eloy Lima que me ajudou a escrever o projeto que enviei à Fapesp.
• A Arnaldo de Oliveira pelo amor.
•A Alik Wunder e sua mãe Marli pelas sementes que plantaram em meu Ser.
•A Renata Lima por sua luz e sua dança.
•A Samira Borovic por seu depoimento.
•Aos irmãos Mirco e Allan Zanine.
•A Ana Lucia Casatti pelas fotos e pela amizade.
•A Marli do morro do querosene pelas costuras.
•A Samantha Moreira e Fabio Luchiare do Ateliê Aberto.
•Aos amigos Francine, Hidalgo Romero, Marcelo Moscheta, Daniel Seda, Jade, Bibi, Sandro Tonso, Luciana Costa, Ligia, Ligia Tourinho, Kelly A. e Fabiana Travieso
•A Tati Wexler e Tutu por me ajudarem a trabalhar com a linguagem do vídeo.
•A Eduardo Wexler e todos da Z+O, em especial ao Kazu Sugui.
•A Ligia Eluf, uma das mulheres que me pariu artisticamente.
•A Keller Duarte pelo apoio.
•A Vera, Geraldo, Fátima e Maria Lúcia da Galeria da Unicamp por toda ajuda.
•A Joel e Luisinho do Instituto de Artes.
•A Beth Moysés, Fernanda Magalhães, Cristina Salgado, Marcia X, Brígida Baltar, Lia Chaia, Biba Rigo, Ana Montenegro, Lurdes Colombo, Nazareth Pacheco, Louise de Bourgeois, Kiki Smith, Marina Abramovic e Rebecca Horn.
•A Galeria da Unicamp.
•A Pós Graduação da Unicamp.
•A Pró Reitoria de Extensão da Unicamp.
•A Fapesp.

DETALHE DE MANDALA DE FLORES, OBRA DE MINHA AUTORIA,
SETEMBRO DE 2004

RESUMO DA PESQUISA

Esta pesquisa propôs o estudo da expressão da feminilidade[2] em instalações e performances realizadas por artistas mulheres, no período de 1990 a 2004, que utilizaram o corpo feminino como suporte, meio, tema, ou como ponto de partida para a realização de seus trabalhos artísticos, abordando as áreas da identidade feminina e dos enfrentamentos sociais, sexuais, culturais e políticos, relativos à feminilidade.

O estudo tratou da representação cultural contemporânea da feminilidade, com o objetivo de refletir sobre a importância da produção artística feminina para a sociedade, de buscar referências para o desenvolvimento de uma linguagem artística própria nos campos da instalação e performance, além de de intentar contribuir para ampliar a escassa bibliografia em língua portuguesa nesses campos referente a essa temática.

2 Feminilidade - [De femil + i + dade] S.F. Qualidade, caráter, modo de ser, pensar ou viver próprio da mulher. F. A. Buarque de Holanda Novo Dicionário da Língua Portuguesa, 2ª Ed. Nova Fronteira S.A. 1986 RJ.

ENTRANÇA

É MANHÃ AINDA
O SONHO É INFINITO

SER MULHER.

SENTIR A FORÇA E O PODER DO SANGUE QUE PONTUA O TEMPO, A VIDA, OS CICLOS, AS LUAS. PERCEBER O MUNDO DE UMA FORMA INTUITIVA. SER MULHER ME PERMITIU VIVER UMA EXISTÊNCIA ENCANTADA, REPLETA DE AMOR, DANÇA, DOR E MISTÉRIO. AQUI COMPARTILHO MEU CONHECIMENTO.

"A SERVIÇO DE QUE VOCÊ COLOCA O SEU DOM?" [3]

ESTE ESTUDO É PARTE DE UM LONGO PROCESSO DE PESQUISA E DE VIDA. UM LONGO PROCESSO DE TRANSFORMAÇÕES. O CONHECIMENTO NOS TRANSFORMA À MEDIDA QUE O INCORPORAMOS. UMA SÉRIE DE NASCIMENTOS E MORTES, SEM ACEITAÇÕES PACÍFICAS. A ARTE, EU FAÇO COM O QUE TENHO A MÃO: FELICIDADE, DOR, AMOR... PORQUE PRECISO, TALVEZ SÓ POSSA ME ENTENDER QUEM VIVE ISSO, ALGUMAS COISAS SÓ AS ENTENDEMOS QUANDO PASSAM POR NOSSA CARNE.
MUITAS VEZES NÃO FOI FÁCIL, E ME PERDI EM MEUS LABIRINTOS. MAS É PRECISO PRODUZIR APESAR DAS ADVERSIDADES, VENCER O MEDO E TOMAR A PALAVRA.

-NÃO VEJO NO ESCURO!
-NINGUÉM LHE DEU NENHUMA LUZ EM SUAS LONGAS VIAGENS?
SIM RESPONDEU, -MAS USEI-A PARA OUTRA COISA.
-ISSO É MAU.
-O QUE VOCÊ ME ACONSELHA?
-TERÁ DE TRABALHAR NO ESCURO.

SEI QUE ME SOBRA IMAGINAÇÃO E ME FALTAM RECURSOS, E NÃO É QUASE SEMPRE ASSIM PARA OS ARTISTAS? MAS, ACREDITO NA AURORA DAS POSSIBILIDADES, POR ISSO PRATICO UMA ESPIRITUALIDADE MILITANTE E BUSCO UMA ARTE ENGAJADA NA COLABORAÇÃO PARA UM MUNDO MELHOR.

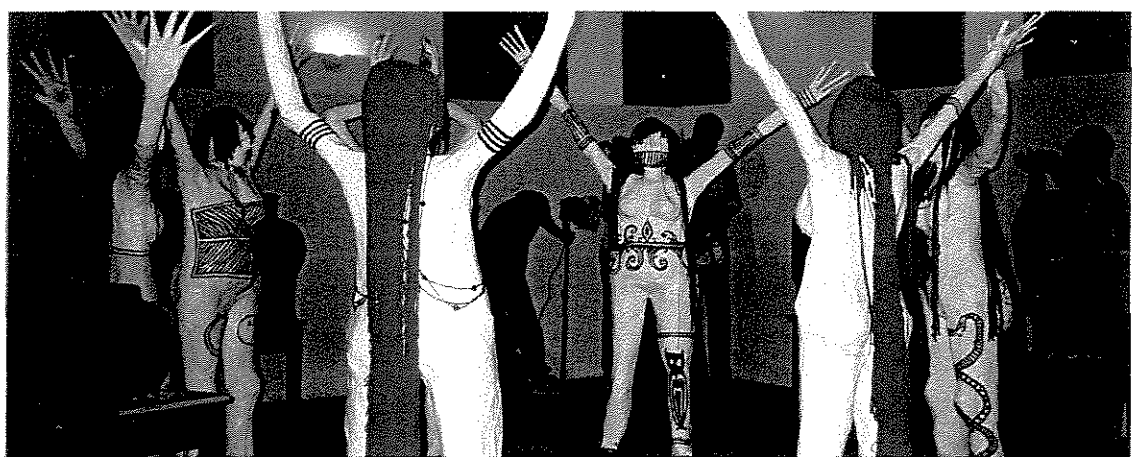
MULHERES, COBRAS, CORUJAS, ÁRVORES
MULHERES, MULHERES, MULHERES GRÁVIDAS...
DESENHOS, ESCULTURAS, GRAVURAS, PINTURAS, PERFORMANCES, INSTALAÇÕES...
OS TEMAS SE REPETEM...
FERTILIDADE

3 Referência à pergunta repetida pela performer brasileira Denise Stoklos em livros e peças.

DO CAMINHO

"...seguiu as figuras radiantes ao longo do caminho
– e ele podia jurar que não havia caminho algum ali,
– momentos atrás."[4]

Esta investigação teve início com uma pesquisa de iniciação cientifica, que realizei no final da minha graduação sob a orientação da Professora Lygia Eluf e do Prof. Dr. Renato Cohen, com financiamento do CNPq. Neste primeiro estudo busquei, através dos meios da instalação e da performance, expressar o meu olhar sobre o aspecto sagrado da feminilidade, algo que foi esquecido, em minha opinião, por muitos de nós, mulheres e homens.



OBRA 'CORPO EM EPIFANIA', INSTALAÇÃO MULTIMÍDIA DE MINHA AUTORIA, MUSEU DO FERROVIÁRIO, JUNDIAÍ, SP, 2001

Parti, nesta pesquisa de mestrado, das seguintes obras de arte: instalações e performances elaboradas por artistas mulheres, no momento recente (entre 1990 e 2004), que utilizam o corpo feminino como suporte, meio, tema, ou como ponto de partida para a realização de seus trabalhos artísticos, abordando as áreas da identidade feminina e dos enfrentamentos culturais, políticos, sociais e sexuais relativos à feminilidade.

4 BRADLEY, Marion Zimmer, 1930- A filha da noite / Marion Zimmer Bradley ; [tradução: Marcos Roma Santa]. - Rio de Janeiro : Imago, 1987. 174p.; pg.51.

Utilizei um vasto material para a investigação e análise dessas obras de arte, frequentei o maior número possível de performances, exposições e instalações. Contudo, nem todas essas obras puderam ser observadas pessoalmente, muitas delas tive contato por meio da rede telemática e de livros, o que exigiu-me uma postura sensível e de atenção redobrada, já que as instalações e performances são obras que trabalham com linguagens híbridas e sensoriais e que têm maior alcance em nosso interior quando podemos contemplá-las de perto.

O processo de pesquisa envolveu uma série de oito entrevistas realizadas em vídeo digital com artistas brasileiras, o que resultou em um vídeo de 20 minutos que acompanha este compêndio e possibilita ao leitor um contato maior com as obras e suas criadoras. O processo de realização das entrevistas foi extremamente prazeroso; conhecer as artistas e seus universos deu uma grande riqueza, não só para este estudo, mas também para a minha própria vida.

Como sou artista plástica e pesquisadora, considerei fundamental ressaltar o encontro dessas duas qualidades profissionais, trazendo também para dentro da pesquisa meu olhar como criadora, tanto de performances e instalações como de diversos outros desdobramentos artísticos no campo da expressão da feminilidade, portanto esta pesquisa é teórica, de campo e prática **e seu objetivo é a busca do sentido destas práticas**.

APRESENTAÇÃO

ENTRANÇA. Abertura poética.

0. DO CAMINHO. Apresentação do percurso acadêmico percorrido, e que me trouxe ao ponto de partida desta pesquisa.

1. INTRODUÇÃO. Este capítulo apresenta a pesquisa e suas questões fundamentais e situa sua importância para atualidade.

2. ARTE? Este capítulo apresenta uma reflexão acerca das artes plásticas contemporâneas como linguagem assim como de sua função social.

3. OS MEIOS E SEUS DESDOBRAMENTOS. Este capítulo contextualiza os meios expressivos da instalação e da performance. Considero importante a compreensão, por parte do leitor, dos aspectos históricos, ideológicos e estéticos que envolvem essas diferentes linguagens. Pois esta pesquisa principiou na investigação de linguagem e transcendeu para um aprofundamento do conteúdo abordado pelas artistas nestas linguagens expressivas específicas.

4. ENLACES: A HISTÓRIA DA MULHER NA HISTÓRIA DA ARTE. Este capítulo expõe o percurso das artistas mulheres na História da Arte. Destaca que, até bem pouco tempo, as mulheres não tinham livre acesso ao mundo profissional, inclusive o mundo profissional das artes.

5. O QUE SEM PALAVRAS FALAM. Este capítulo apresenta de forma generalizada um panorama das artistas que trabalham no campo da expressão da feminilidade nas artes plásticas contemporâneas. Pontua os temas mais abordados por elas.

6. UNIVERSOS. Este grande capítulo realiza um mergulho no universo de treze artistas mulheres que trabalham no campo específico desta pesquisa. Para facilitar a leitura, este capítulo foi dividido em duas partes:

6.1 NOVE ARTISTAS BRASILEIRAS. Apresenta a resposta da arte brasileira às questões levantadas nesta pesquisa. Notando que não escolhi apenas uma artista brasileira, por perceber, numa primeira análise, que era importante manter um conjunto

de artistas pelas diferenças que elas apresentam entre si, além de procurar abranger um campo mais amplo da arte brasileira. Num segundo momento, verifiquei que a produção das artistas brasileiras é consideravelmente menor que a das artistas estrangeiras, como também é reduzida a produção bibliográfica a respeito de suas obras.

6.2 QUATRO ARTISTAS ESTRANGEIRAS. Este texto, dividido em quatro itens, apresenta um pouco da vida e da obra das artistas Louise de Bourgeois, Kiki Smith, Marina Abramovic e Rebecca Horn. A escolha das quatro artistas deve-se a alguns critérios que nortearam esta parte da pesquisa:

1. Todas são reconhecidas pelo seu trabalho (o que tornou a pesquisa possível, através das publicações em livros e revistas especializadas entre outros.)

2. Todas são artistas que estão vivas, produzindo. Mesmo Louise de Bourgeois, que já está com quase cem anos, ainda mantém o tradicional encontro com artistas, aos domingos, em sua casa em Nova York.

3. Principalmente, devido 'a postura dessas artistas como mulheres e a relação de suas obras com a feminilidade.

7. O FRUTO DA ÁRVORE DA VIDA. Este capítulo apresenta a minha trajetória como artista e a reflexão que desenvolvi sobre o meu trabalho a partir desta pesquisa.

FECHAMENTO. Apresenta um encerramento poético da pesquisa.

1. INTRODUÇÃO

"No pacto das gerações não é suficiente
retribuirmos a quem nos deu;
precisamos passar a diante."
Karl Otto Hondric[5]

Acredito ser do interesse de homens e mulheres o estudo da expressão artística contemporânea realizada por mulheres, sobre o vasto universo que envolve **'Ser Mulher'**. É importante esclarecer que não é minha intenção defender uma posição feminista, mas sim, mostrar um pouco do que as mulheres expressam sobre sua condição no mundo, através de **um olhar existencialista** sobre a importância dessa produção artística para a sociedade.

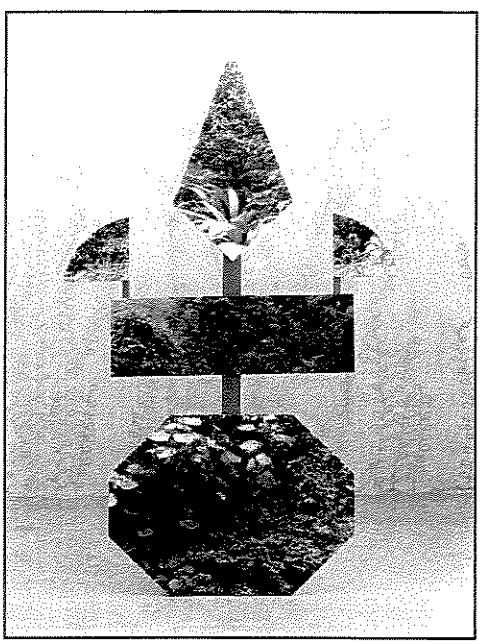
Aqueles que buscam um aprofundamento de sua experiência como seres humanos podem encontrar uma orientação essencial na grande riqueza das imagens criadas pelas artistas. Essa investigação da expressão artística da feminilidade[6], do olhar da mulher sobre si mesma, pode acrescentar algo valoroso, pois finalmente, depois de milênios de representações idealizadas, sedutoras ou animalizadas, a mulher busca construir a sua imagem e abre ao mundo o seu Ser. Considero, portanto, que o estudo das peculiaridades da arte produzida por mulheres artistas é uma tarefa das mais necessárias e importantes neste momento da história, em que as mulheres têm a possibilidade de se expressarem com tanta liberdade.

Por um longo período da História, houve um desenvolvimento unilateral da cultura patriarcal. Por isso a necessidade da nossa atenção à expressão da feminilidade realizada por mulheres, como afirmam as palavras de Erich Neuman, discípulo de Carl G. Jung: *"A sociedade ocidental precisa, a qualquer custo, chegar a uma síntese que inclua o mundo feminino, igualmente unilateral quando isolado. Somente assim o ser*

5 Karl Otto Hondric, revista Humbold numero 82, pg.08.
6Feminilidade - [De femil + i + dade] S.F. Qualidade, caráter, modo de ser, pensar ou viver próprio da mulher. F. A. Buarque de Holanda Novo Dicionário da Língua Portuguesa 2ª Ed. Nova Fronteira S.A. 1986 RJ.

humano individual poderá desenvolver a totalidade psíquica urgentemente necessária para que o homem ocidental possa estar psiquicamente atento para os perigos que ameaçam por dentro e por fora sua existência".[7]

Uma sociedade é sadia quando são sadios aqueles que a constroem. Parece ser necessário, quando se vive sob a sombra de um paradigma econômico, atentar para o fato de que aqui falo da sociedade como espaço de convívio, onde se compartilha a Vida, o mistério da existência. A arte é uma ferramenta que pode contribuir muito para o desenvolvimento e a estruturação dos indivíduos, homens e mulheres, que compõe a sociedade através de seu potencial de **cura**, de **reflexão**, de **transformação social**, de caminho para o **auto conhecimento** e **expressão**.



INSTALAÇÃO 'VEREDAS DE LIA CHAIA

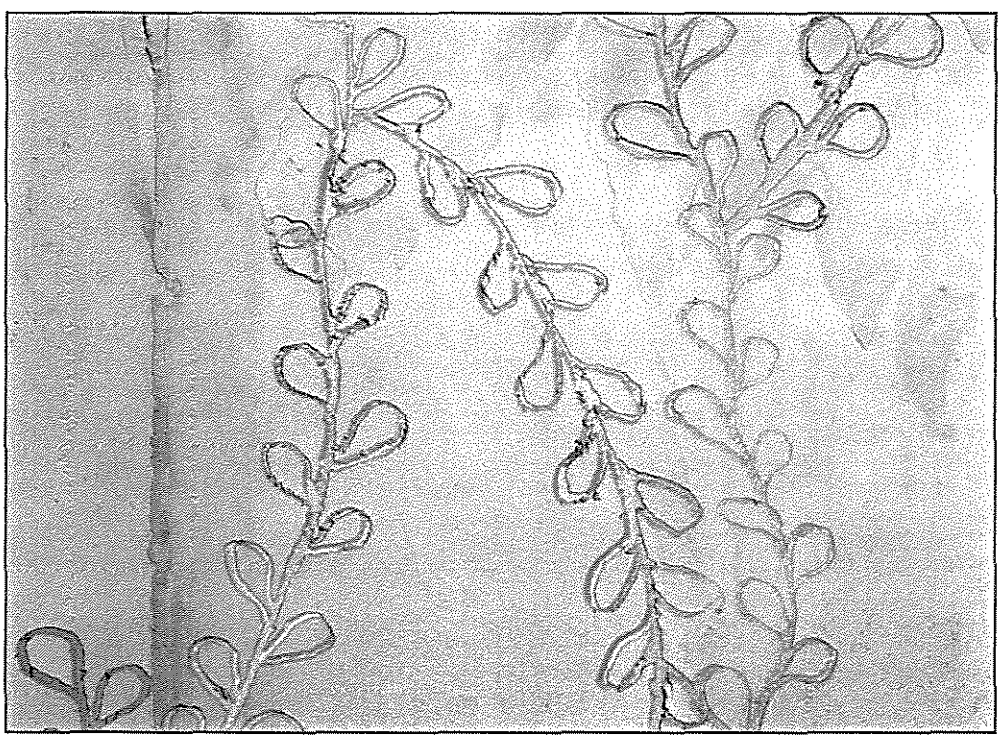
Pode parecer um pouco estranho para alguns, mas muitos já perceberam de que forma a mulher, a arte e o desequilíbrio da nossa sociedade estão entrelaçados. Faz algum tempo, Gilberto Gil escreveu: *"Os últimos anos foram marcados pela tomada de consciência da sociedade humana dos graves problemas ecológicos que já afetam a vida do nosso planeta e seus povos e que, mais dramaticamente ainda passarão a afetar nosso futuro, caso não se chegue, o mais rápido possível, a novas formas de relacionamento entre o homem e a natureza. Assim posta, a situação exige uma preparação urgente da humanidade para a tarefa, principalmente das novas gerações."*[8].

Não é por acaso que a consciência ecológica cresce paralelamente à entrada da mulher como um ser ativo na sociedade. Neste início do século XXI, nós, as mulheres,

7 NEUMAM, Erich, A grande Mãe – um estudo fenomenológico da constituição feminina do incosciente. Cultrix, SP.pg.18.

8 RODRIGUES, Vera Regina, Coordenação.– Muda o Mundo Raimundo! Educação Ambiental no ensino básico do Brasil. [Brasilia]: WWF, c1996. Texto de introdução do livro, pg. 15.

somos praticamente a metade da população economicamente ativa. Agora, que o mundo já girou muito, a sociedade precisa que a mulher resgate seu poder, seu privilégio de estar corporalmente ligada aos ciclos da natureza, e colabore, como coloca Rose Marie Muraro, para uma 'revolução das subjetividades' na qual a competição seja substituída pelo cuidado. Uma revolução baseada na ética que *"nasce do cuidado, cujo modelo primordial é o cuidado da mãe pelo bebê recém-nascido. Ou ela é radicalmente altruísta ou o bebê não resiste nem um só dia sequer. Hoje, a sobrevivência da espécie e do planeta está a exigir esse mesmo altruísmo radical. Não sei se conseguiremos nos transformar a esse ponto em tempo hábil. Sinceramente, não sei – mas, se a utopia não vencer o sistema, simplesmente seremos todos destruídos."*[9]



DETALHE DA INSTALAÇÃO DA ARTISTA LIA CHAIA 'VEREDAS',
TÉCNICA MISTA, SÃO PAULO, 2004.

9 MURARO, Rose Marie - Textos da fogueira. Brasília:Letraviva, 2000; pg 155.

2. ARTE?

Às vezes escuto meu corpo cantar.

A linguagem verbal escrita ou falada é baseada em palavras e proporciona a abstração das idéias e a comunicação do pensamento_entre os seres. Mas nem tudo podem as palavras traduzir, como esclrace o poeta Rainer Maria Rilke: *"As coisas estão longe de ser todas tão tangíveis e dizíveis quanto se nos pretenderia fazer crer; a maior parte dos acontecimentos é inexprímivel e ocorre num espaço em que a palavra nunca pisou. Menos suscetíveis de expressão do que qualquer outra coisa são as obras de arte, seres misteriosos cuja vida perdura, ao lado da nossa, efêmera".*[10]

Sentimentos, desejos, sombras. As diversas formas de arte são meios de transformação, canais de expressão do nosso espaço interno. As artes plásticas, especificamente, compõe uma linguagem enigmática e pessoal, um sussurro imagético do olho para alma, um rio à margem dos grandes meios de comunicação, submerso. Que penetra uns e que reverbera em cada um de forma diferente, que vez ou outra germina uma transformação, uma mudança do estado de espírito e é nesse momento que a arte acontece, quando se dá essa comunicação, quando um ser humano toca profundamente o outro através da matéria espiritualizada.

A arte como atividade do espírito fica evidente na forma com a artista polonesa Magdalena Abakanowicz produz suas obras. Em seu processo de tradução de uma idéia a uma forma, ela ressalta a importância de não utilizar nenhuma ferramenta que interfira na sua relação com o material com o qual cria suas infinitas séries de corpos, ela seleciona o material com suas mãos que transmitem sua energia à ele.

A arte é também o que ela provoca no outro, é uma forma muito especial de dizermos o indízivel, de transmutar a matéria em música, de comunicarmos o nosso universo invisível. Como explicam as palavras da pesquisadora e criadora Bia Medeiros

10 RILKE, Rainer Maria, - Cartas a um jovem poeta: A canção de amor e de morte do porta estandarte Cristóvão Rilke- 24 ed. São Paulo globo, 1996; pg. 21.

sobre essa questão: *'A arte é linguagem, no entanto, linguagem não codificável, linguagem incompatível com palavras, linguagem irredutível. As linguagens têm por função a comunicação[a]. A arte é comunicação não lingüística.[b] Para Kant, o belo dá prazer sem conceitos. Nós diríamos que a arte é comunicação através de uma linguagem sem conceito, proporcionando prazer ou desprazer. É próprio da arte produzir afectos e perceptos, diriam Deleuze e Guattari. A arte é comunicação, sem conceito, através do afecto, sendo a causa deste afecto inexplicável. Na comunicação de afecto não se distingue precisamente a causa deste afecto, e seu efeito não é limitado*[11]'.

Como linguagem criativa as artes plásticas estão em constante mutação. Nada está finito, cada artista imprime sua marca em seu trabalho, criam-se novos suportes, as formas tornam-se cada vez mais híbridas, surgem novos modos de explorar antigos conceitos, inventam-se novos conceitos, novos meios, mudam-se os paradigmas, mudam-se as posturas. E assim como em outras linguagens, a intenção expressiva original nem sempre se completa na obra, devido, talvez, a uma inabilidade técnica, pois nem sempre o artista desenvolve um código adequado de linguagem. Ou se perde em desenvolturas técnicas vazias de propósitos, de presença de espírito, que acabam por gerar uma obra superficial.

Arte, um substantivo tão curto e simples para significar tão infinito campo. O que é arte? É ciência? Lazer? Transcendência? A arte tem forma substancial, ou é um conjunto de idéias relativas a como se percebe o mundo? É um objeto singular ou algo difuso?

Para muitos artistas a arte não é uma opção, mas uma necessidade, um chamado, é o escape da morte ou da loucura, é o espaço para compartilhar o mistério da existência, com toda sua luz e sua sombra. Exorcismo, revolta, alegria, dor, paixão; a

---

11 Performance em tele-presença. O corpo em telepresença, paper de Bia Medeiros, fonte: http://www.corpos.org/papers/corporificacao.html
notas do texto:
a) Lembremos que estamos falando de uma comunicação plena de aspecto, de inarticulado (Wittgenstein), de indizível (Barthes), e não da teoria alemã da pragmática comunicacional (o primeiro Habermas)
b) No dicionário brasileiro "Novo Dicionário Aurélio", encontramos como quinta definição de "linguagem" o que segue: "Tudo que serve para expressar idéias, sentimentos, modos de comportamento, etc. e que exclui o uso da linguagem."

expressão artística varia conforme o tom de cada arauto, como diz Louise De Bougeois, *é uma forma de suportar o tormento.* Para outros a arte é uma filosofia de vida. Para a maioria das pessoas que consomem arte, ela é o espaço da Verdade, da Ética, um reduto onde ainda há princípios não corrompidos, onde cada um coloca o melhor de si. E, para os artistas, acima de tudo, a arte é uma profissão.

Madalena Abakanowic nos apresenta a sua visão sobre a arte: *"Eu gostaria de te dizer que a arte é a mais inofensiva das atividades humanas. Mas eu de repente me lembro que a arte foi algumas vezes usada para propostas propagandistas de sistemas totalitários. Eu também gostaria de dizer a você sobre a extraordinária sensibilidade do artista, mas eu me recordo que Hitler era pintor e Stalin costumava escrever sonetos. A arte permanecerá a mais surpreendente atividade do fazer, nascida da luta entre a sabedoria e a loucura, entre o sonho e a realidade em nossa mente. Cada descoberta científica abre uma porta atrás da qual nós nos confrontamos com uma nova porta fechada. A arte não soluciona problemas, mas nos conscientiza de sua existência. Ela abre nossos olhos para ver e nossa mente para imaginar".* [12]

Podemos olhar a arte como uma alquimia se fizermos uma analogia com o *modus vivendi alquimico*, descrito no *Mutus Liber*, o livro Mudo da Alquimia: *"Aquilo que é ensinado com toda as letras não serve, pois tornaria prescindível a experiência individual da busca, a qual deve mobilizar e aguçar as funções superiores do iniciado, tais como a intuição, a capacidade de sentir, enfim, a capacidade de pôr-se em sintonia e correspondência com o todo ao seu redor. Além disso, cada alquimista deve expressar o que encontrou criando as suas próprias imagens, metáforas, alegorias, de modo que o simbolismo de sua obra escrita ou impressa acaba sendo em boa medida, intensamente pessoal – portanto nada fácil de ser captado por quem não teve a mesmas visões, os mesmos sonhos, as mesmas intuições".*

Em nossa sociedade ocidental, a Arte Contemporânea, ou seja, a arte oficialmente reconhecida como Arte ocupa um espaço elitizado e é melhor compreendida por aqueles que têm acesso a um referencial teórico, sem o qual muitas vezes não se acessa a sua compreensão. Do mesmo modo muitos eventos artísticos

12 Madalena Abakamowicz, excerpts (1979-94) from Mary Jane Jacob, pg. 257.

alcançam um círculo de entendidos que se fecha em si mesmo. De modo que nesses casos arte não desenvolve toda a sua pontecial função social.

Existem agora, como já houve antes, movimentos que buscam ampliar o alcance da Arte, explorando as formas de romper limites, os espaços não convencionais e linguagens expressivas mais acessíveis ao publico não iniciado. De fato em conseqüência de uma estrutura social cada vez mais capitalista, na qual a sensibilidade é transformada em objeto de consumo, tudo, inclusive a própria arte, acaba por virar também mercadoria, perdendo muitas vezes sua razão de ser.

A arte pode, através de suas qualidades, contribuir para **pensarmos o modo como vivemos**. Nesse sentido, a arte nos lembra a religião, o 'religare', ela nos nutre de emoção, nos reconecta ao que é essencial à vida, acorda nossos sentidos e nos lembra que, além da infinita miséria e das intermináveis guerras, os seres humanos sabem também cantar, dançar, escrever, pintar, costurar e mais um tanto de ações que alimentam o espírito, sacralizam a vida, nos dão esperança e embelezam a existência.

A arte, tal como o mito, pode valer-se de elementos imaginativos e utilizar essas imagens como símbolos. Este é o grande feito das artistas cujas obras foram analisadas nesta pesquisa: sua capacidade em criar signos que, como os antigos *mudras* indianos, são códigos da comunicação não cotidiana, não verbal. Uma forma de comunicação que exige tempo, elemento raro nos dias de hoje, uma fala subjetiva e complexa que muitas vezes nos desafia, permanecendo hermética e aparentemente sem sentido.

Procurei, nesta pesquisa, atentar para os discursos, para aquilo que cada artista busca expressar através de sua obra e de sua atuação na sociedade. Nesse contexto, procurei entender a arte como a artista que a realiza a entende. Assim como Duchamp colocou: *"é arte aquilo que o artista diz ser arte"*.

Para Andy Warhol, a arte não podia deixar de ser tratada como mercadoria, da mesma forma que latas de sopa. Mas pelo que pude observar nesta pesquisa, não é isso que as artistas contemporâneas acreditam ou buscam em seus trabalhos artísticos. A maioria das artistas brasileiras entrevistadas não se sustenta com o seu trabalho artístico, muitas trabalham em um emprego formal que lhes dá a garantia da subsistência e, no tempo restante, são artistas, mães, esposas... enfim, idealistas. Ou seja, elas financiam a

própria produção. Fato que indica que essas artistas realizam suas obras por outras razões que não a financeira. Todas as artistas pesquisadas, inclusive as estrangeiras, vêem na arte um espaço de transformação social.

Ao olhar a produção dessas artistas como algo que é dito porque precisa ser dito e ao olhar para a arte contemporânea como linguagem, torna-se necessário aprender a compreender esta 'língua', praticá-la. O filósofo norte-americano Arthur C. Danto e a teórica, crítica e curadora de arte brasileira Katia Canton apontam que a arte contemporânea é bastante hermética, sendo necessário uma iniciação teórica do seu entorno para a compreensão mais refinada da obra. Canton afirma que *"A arte modela a experiência humana, alarga o sistema de significação das coisas, dá forma à relação entre sensibilidade e compreensão. Afinal, apreciar e experenciar arte não é apenas uma questão intuitiva e sensorial, arte implica conhecimento. E os artistas contemporâneos instigam nossa capacidade de compreender e refletir sobre o mundo que compartilhamos com eles".*[13]

Danto concorda com esta linha de raciocínio: *"para chegar a captar o sentido da obra de arte é imprescindível criar um pano de fundo teórico, uma base de informação cultural, uma atmosfera de teoria artística na qual se pronunciem os discursos significantes".*[14] E acrescenta: *"a conclusão de que o fenômeno artístico, mais que um modo de expressão, é um complexo processo conceitual em que o <objeto arte> não tem sentido por si só, mas sim através da filosofia, da história e da crítica".*[15] Como coloca Gillo Dorfles: *"Eu sou da opinião que se pode com fundamento admitir, tanto no <símbolo> artístico (ou seja, na obra de arte) como no símbolo mítico e ritual, a presença de um elemento discursivo e mesmo conceptualizável e, consequentemente, <traduzível> dentro de certos limites".*[16]

---

13 CANTON, Katia Novissima Arte Brasileira - um guia de tendências Ed. Iluminuras Ltda. São Paulo SP. 2000.. pg.159

14 Apud GUASCH, Ana Maria - El Arte Último de Siglo XX - del pósminimalismo a lo multicultural - Alianza Editorial S.A. 2ª Ed. 2001, 597p. il. Pg. 18

15 Tradução livre do trecho: ." (...) la conclusion de que el fenómeno artístico, mas que um modo de expressión, és um complejo processo conceptual en el que el <objeto arte> no tiene sentido por si no es através del tamiz de la filosofia, la história y la critica." Guasch, Ana Maria - El Arte Último de Siglo XX - del pósminimalismo a lo multicultural - Alianza Editorial S.A. 2ª Ed. 2001, 597p. il. Pg. 419

16 DORFLES, Gillo, Novos Ritos, Novos Mitos, Giulio Einaudi Editore, 1965, Ed.70, Lisboa, pg. 46

"...que as minhas imagens tenham poder, sejam mágicas"[17]

Ana Mendieta

A arte contemporânea, muitas vezes, nos convida à reflexão. Como o faz Ana Mendieta nos três auto-retratos que vemos acima. Hoje, essas imagens podem nos parecer comuns, mas não o eram em sua época (1970); uma mulher não era retratada de modo não idealizado, íntimo e livre.

Johannes Berringer afirma que o corpo, principalmente o corpo feminino, vem cada vez mais ocupando um lugar de destaque na arte através de *intersecções com discursos engajados em orientação e identidade sexual, subjetividade, agenciamento e políticas de classe e raça. As representações do corpo feminino, em particular, têm sido o foco de uma critica sofisticada e afiada*[18]. Muitas artistas contemporâneas de fato fazem do corpo o suporte de um discurso.

Corpo, espaço imenso e minúsculo, onde estamos no mundo. Repleto de mistério, traz em sua carne o sentido e o sem sentido da vida e a sombra da morte. Aqui, nesta dissertação, o corpo é visto como suporte para a arte, é matéria prima. Como coloca Lucia Santaella: *"Não obstante a sua aparição constante nas artes do Ocidente, nada pode ser comparável à crescente centralidade do corpo nas artes a partir das*

17 GROSENICK, Uta, Mulheres artistas nos séculos XX e XXI, Trad. Carlos Souza de Almeida, Ed. Taschen GmbH, Lisboa, 2002, pg.342.
18 BERRINGER, Johannes – Media & Performance – Along the border pg. 237

vanguardas estéticas no início do século passado. Além de onipresente no decorrer do século XX até hoje, o corpo foi deixando de ser uma representação, um mero conteúdo das artes, para ir se tornando, cada vez mais, uma questão, um problema que a arte vem explorando sob uma multiciplicidade de aspectos e dimensões que colocam em evidência a impressionante plasticidade e poliformismo humano. É o corpo como algo vivo, na sua vulnerabilidade, seu "estar no mundo", suas transfigurações, que passou a ser interrogado.[19]

EU ME PERGUNTO: O QUE A ARTE CONTEMPORÂNEA PROPÕE ?

19 SANTANELLA, Lúcia. -O corpo na Arte: dos ano 1970 a biocibernética- METACORPOS, Paço das Artes SP, 2003. Textos (ensaios): Lúcia Santaella, Nízia Villaça, Stella Senra, Viviane Matesco, Vitoria Daniela Bousso. Realização: Paço das Artes e Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, p.13, 2001

3. Os Meios e seus desdobramentos

"Certo dia parei para observar as mulheres
e só pude concluir uma coisa: elas não são humanas.
São espiãs. Espiãs de Deus, disfarçadas entre nós.
Pare para refletir sobre o sexto-sentido.
Alguém dúvida de que ele exista?"
Luís Fernando Veríssimo

A *instalação* ou a *performance* não são a resposta, mas foram o príncipio da minha busca. São meios expressivos que trabalham com a experiência, no sentido de vivência da qual saímos transformados em nós mesmos. São os meios pelos quais cheguei a essência desta pesquisa. Muitas artistas contemporâneas escolheram a *performance*, a *instalação* e o vídeo para se apropriarem e reconhecerem seu corpo, sua identidade e construir novas narrativas da experiência de Ser Mulher.

As artes plásticas configuram-se como ferramentas da comunicação humana, que permitem traduzir variáveis ideológicas, simbólicas e sociais. Nesse aspecto, a História da Arte nos mostra que o imaginário feminino foi quase que exclusivamente elaborado por homens. Edward Lucie-Smith afirma que: *"Muito da arte feminista foi feita nos novos meios, tal como o vídeo. Sendo que grande parte desta consiste em instalações e performances".*[20] Lucie-Smith ainda releva que trabalhos realizados por mulheres têm um caráter político e sociológico mais acentuado.

As palavras de Christianne Fricke a respeito da ação das mulheres nas Artes Plásticas do século XX esclarecem este contexto: "*Certamente não é coincidência o fato de serem especialmente os homens que consideravam que já tudo tinha sido dito na arte. As artistas contemporâneas tinham outras coisas para fazer neste estado da cultura que, durante muitos milhares de anos, tinha tido seus padrões e conteúdos quase inteiramente ditados por homens. Agora, as mulheres estavam a dedicar-se a um*

20 LUCIE-SMITH, Edward Artoday Ed. Phaidon, 511p. il. London : Phaidon, 2000.pg. 165

tema que, até então, tinha sido exclusivo dos homens: o retrato de seu próprio sexo. Para conseguirem, elas voltaram-se para os novos meios ainda imparciais."[21]

Em sua origem, no campo das artes plásticas, por volta dos anos setenta, a *performance* e a *instalação* nasceram do desejo dos artistas de ampliar o campo de ação da arte, de estar mais próximo da Vida, menos aprisionado à arte institucionalizada; eram obras não comercializáveis[22], que participavam de um movimento de luta contra o Sistema da Arte, eram realizadas, muitas vezes, como atos subversivos. Atualmente, estes meios expressivos já estão inseridos no Sistema da Arte, já são reconhecidos como Arte, valorizados, conceituados e comercializados.

Renato Cohen coloca em seu livro 'Performance como Linguagem': *"O trabalho do artista de* ***performance*** *é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema. Os praticantes da* ***performance****, numa linha direta com os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto que Susan Sontag (Style of Radical Will) chama de "heróis da vontade radical", pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência."*[23].

A *performance arte*, como a entendemos atualmente, começou a ser reconhecida como ato artístico em 1970. Roselee Goldberg, a primeira a escrever um livro sobre a história da performance, em 1979, afirma que a *performance* no século XX é a história de um meio expressivo libertário, executado por artistas impacientes com as limitações das formas de arte estabelecidas: uma forma de expressão artística que tem a estrutura variável, comportando infinitas possibilidades em sua realização e com seu final aberto para o acaso.

Ocorreu nos anos setenta uma mudança da filosofia do artista, que passou a olhar com maior atenção o processo de criação da obra de arte, preocupando-se menos com o resultado final. Conjuntamente, a relação do artista com o espaço e com o tempo

21 FRICKE, Christiane - Arte no Século XX - volume II, Ed. Taschen, pg. 577.
22 É interessante observar que comercializar uma performance era algo impensável naquela época, atualmente inclusive museus brasileiros compram performances, como o MAM de São Paulo (Museu de Arte Contemporânea de São Paulo) quecomprou a performance da artista Laura Lima.
23 COHEN, Renato, 'A Performance como Linguagem', Ed. Perspectiva, 2ed. 2004. pg. 45 – grifo do autor.

nas obras de arte transformou-se, surgiram, nesse momento da história, novos conceitos como: *tempo estendido* ou *tempo real*, que se referem ao tempo do acontecimento, o 'aqui e agora', assim a arte começou a ser vivida como um momento e como um ritual. Viver a arte, essa era e é uma grande questão.

Observei um exemplo dessa relação da obra de arte com o *tempo estendido* na *performance* apresentada pela artista brasileira Marcia X, na Manifestação Internacional de Performances, que ocorreu em 2003, em Belo Horizonte[24], na qual a artista, vestida de branco, calmamente, teceu horas realizando desenhos de falos, feitos com terços brancos sobre o chão. Ao final de dois dias de trabalho, ela havia coberto o espaço de toda a sala. Durante sua atuação as pessoas entravam e saiam, não era um espetáculo linear, narrativo, mas um ritual simples, longo, e seus símbolos nos remetiam ao sexo e a religião.

Outro conceito relativo à marca da temporalidade nas obras de arte é o conceito de *tempo retido, que* é o tempo inscrito na matéria. Esse conceito aparece nas palavras da artista Beth Moysés: *"O vestido que ela utilizou no dia do casamento, que ela guardou, que ela quis guardar aquele momento, aquele momento ele está contaminado de felicidade, aquele afeto que existe, aquela felicidade, aquele sentimento. Você trazer para o dia de hoje e você tentar mudar as coisas através disso, resgatando a questão do afeto, resgatando onde é que está esse afeto..."*[25]

A *instalação* e a *performance* são meios de enlaçar, de envolver o espectador e acordá-lo para a contemplação, para a percepção de um gesto ou um espaço extra cotidiano. O *estranhamento*, ou seja, a aplicação de um elemento ou de um gesto que cause uma mudança de comportamento no espectador, ou no participante, possibilita a criação de circunstâncias únicas de percepção.

Num primeiro momento da *performance arte*, a fotografia e o vídeo foram utilizados apenas como meios para registrar os eventos, no momento seguinte, as performances passam a ser pensadas já conscientes de sua extensão e permanência,

---

24 Manifestação Internacional de Performances, 2003, Belo Horizonte. promovida pelo CEIA - Centro de Experimentação e Informação de Arte.

25 Trecho da entrevista realizada em vídeo com a artista para esta pesquisa no dia 4 de Julho de 2003 na Faap

através desses meios que se tornam suportes para certas obras. Atualmente, muitos eventos acontecem apenas na rede telemática.

Existe uma extensa discussão sobre o que é performance e o que é 'registro de performance'. Em sua tese de doutorado, Regina Melin colocou a seguinte posição sobre a questão: *"A reedição, ou reconstrução de uma Performance ou algumas de suas extensões, como Vídeo-Performance, Tele-Performance, Instalação, Vídeo-Instalação, assim como a Instauração, entre outras denominações, são formas conjugadas e derivadas de processos performáticos que na sua origem eram apenas considerados tão-somente enquanto ação ao vivo, acompanhada de audiência, e que não podiam se repetir"*[26].

Se a presença do artista é necessária ou não, se o vídeo é apenas um registro da *performance*, ou se a *performance* foi pensada pelo artista para ser apresentada ao público apenas em fotos, este é um aspecto que não pretendo aqui aprofundar. Todo esse amplo espectro que permeia a *performance* é abordado principalmente em relação ao seu conteúdo, em suas questões concernentes à feminilidade e à concepção que as artistas têm dela.

Na contemporaneidade, muitas artistas apresentam suas *performances* em vídeo, trabalham com a retenção da experiência, da vivência da *persona*, com a documentação do efêmero como obra de arte. São exemplos dessa relação com o vídeo e a fotografia as obras da artista Brígida Baltar, que apresenta ao público sempre o registro das suas ações.

Com o surgimento das novas tecnologias da comunicação e da mudança de postura do artista, outras formas de participação mais elaboradas e ampliadas são proporcionadas ao espectador que não é mais alguém que está do lado de fora da obra, contemplando-a passivamente. Cada vez mais, artistas incentivam, em suas obras, posturas de vida: Aproprie-se, interfira, tome parte, coloque-se! Relevo que esta forma de construção e recepção da obra de arte tem sua transformação paralela a uma mudança de mentalidade que está ocorrendo na sociedade ocidental, que busca cada vez

26 MELIN, Regina, Incorporações – agenciamentos do corpo no espaço relacional, Tese de doutorado, abril 2003, Comunicação e Semiótica, PUC/SP, 2003, pg.127

mais incentivar a participação ativa do cidadão comum no mundo, nos governos e na educação.

Marvim Carlson, estudioso do tema da *performance arte*, defende que a performance requer a presença física do artista e é um conjunto de ações **conscientes** de seu potencial significativo, apresentadas como formas de intervenção em espaços não tradicionais, em espaços do *mainstream*, como galerias, museus, bienais, ou em espaços das artes cênicas, como palcos e teatros.

Ainda segundo Carlson, o reconhecimento de que nossas vidas são estruturadas de acordo com padrões de comportamentos repetidos e socializados coloca a possibilidade de que qualquer atividade humana possa ser considerada como *performance*, desde que seja feita com consciência. De acordo com este pensamento, a diferença entre fazer uma ação e 'performar' não está na ilusão *versus* vida real, como no teatro, mas na consciência da ação como atitude – nós podemos fazer ações inconscientemente, mas quando elas são conscientes, essa consciência lhes dá a qualidade de *performance*, a qualidade de linguagem.

Já Renato Cohen ressalta a diferença entre a *intervenção*, o *happening* e a *performance*: *"É importante destacar que, ao contrário do que alguns pensam, existe toda uma preparação, às vezes meticulosa, para uma* ***performance****. O que existe de 'menos preparado' é o que se chama de 'intervenção', que vem a ser um ataque a um lugar não determinado como espaço cênico de representação. Mesmo nesses casos, os interventores vão se valer de recursos preliminares desenvolvidos. A 'intervenção' totalmente espontânea se aproxima mais do* ***happening*** *do que da* ***performance****."*[27]

Uma ação observada, que fica mais próxima do *happening* do que da *performance* foi a queima de displays de banca pelo grupo 'A Revolução Não Será Televisionada', no evento Mídia Tática, que ocorreu na Casa das Rosas em São Paulo, em Março de 2003. Essa ação que é, na verdade, uma ação direta e politizada de um grupo de pessoas, é um tipo de ação que não envolve grande desenvolvimento técnico, mas, sim, **o conceito de arte como mensagem**, como **tomada de atitude**.

---

27 COHEN, Renato- Performance como Linguagem-, 2ed. 2004 Perspectiva , pg. 104. – grifos do autor

Na área da antropologia e dos estudos da cultura, as pesquisas sobre o folclore têm sido as que, com maior relevância, contribuíram para os conceitos modernos do estudo da *performance*. Eugênio Barba, importante referência do teatro antropológico, em seu livro *'A Arte Secreta do Ator'*, explora o foco no 'performer' através de várias culturas. Em seu estudo, ele divide o potencial corporal da cena em três partes:

1. Comunicação do conteúdo
2. Técnicas virtuosas
3. Contextualização

Victor Turner, baseando-se no estudo sobre Ritos de Passagem, realizado em 1908 por Arnold Van Gennep, vê na *performance* a função de transição entre dois estados culturais: a imagem da *performance* como uma margem, um espaço de transformação e de negociação. Para Turner, a *performance* é estruturada em três estados: separação, transição e incorporação.

Quanto à presença da mulher no início da *performance arte*, Lucia Santaella escreveu: "*Com algumas exceções, antes dos anos 70, o* ***happening*** *e as artes performáticas eram dominadas por artistas homens. Na* ***body art****, este domínio foi questionado com a entrada de um grande número de artistas mulheres que realizam suas próprias cruzadas transgressoras, expondo seus corpos, suas vaginas e o imaginário obscuro de suas sexualidades, reforçadas pelo auge dos movimentos feministas. Tendo suas precursoras em Shigeko Kubota, Yoko Ono e Alison Knowles do grupo Fluxos e na radicalidade de Carolee Schemann, os protótipos dessa cruzada podem ser encontrados nos trabalhos de Hannah Wilke, Lynda Benglis, Judy chicago, Marina Abramovic e outras.*"[28]

É importante que fique claro que nesta pesquisa, a *performance* é vista a partir do olhar das artes plásticas, as artistas analisadas neste estudo são todas artistas plásticas, o que torna o processo performático diferente do trabalho performático do ator performer. As *performances* realizadas pelos artistas que vêm das artes plásticas

28 SANTAELLA, Lucia, catálogo Metacorpos, texto –O corpo na Arte: dos ano 1970 a biocibernética- pg. 46

são *performances* que são criadas, em sua maioria, pelas próprias artistas; elas exploram seus corpos, suas biografias e falam sobre suas experiências pessoais, algumas como Beth Moysés e Fernanda Magalhães trabalham com processos coletivos. Para essas artistas a ênfase dá-se não pelas suas habilidades pessoais e técnicas, mas pela força crítica, ritual, política ou íntima da cena. Observei nesta pesquisa que todas artistas cujas obras foram analisadas realizam um preparo anterior às suas ações.

A artista Beth Moysés realiza *performances* coletivas com mulheres, cria passeatas de noivas, protestos pela **qualidade do afeto** e contra **a violência contra a mulher**. O preparo das suas *performances* envolve desde reuniões com organizações de mulheres, recolher vestidos de noivas, preparar o percurso da *performance* pela cidade a organizar o registro da ação. Suas *performances* trabalham no campo da relação mítica com a experiência estética, ou seja, não há um distanciamento psicológico em relação à obra de arte, as mulheres participam da obra, elas são a obra de arte.

"Na relação mítica, este distanciamento não é claro, - eu entro na obra, eu faço parte dela - isto sendo válido tanto para o espectador que fica na situação de ***participante*** *do rito e não como mero assistente (não sendo bom, portanto, o termo 'espectador') quanto para o atuante que 'vive' o papel e não 'representa'."*[29]

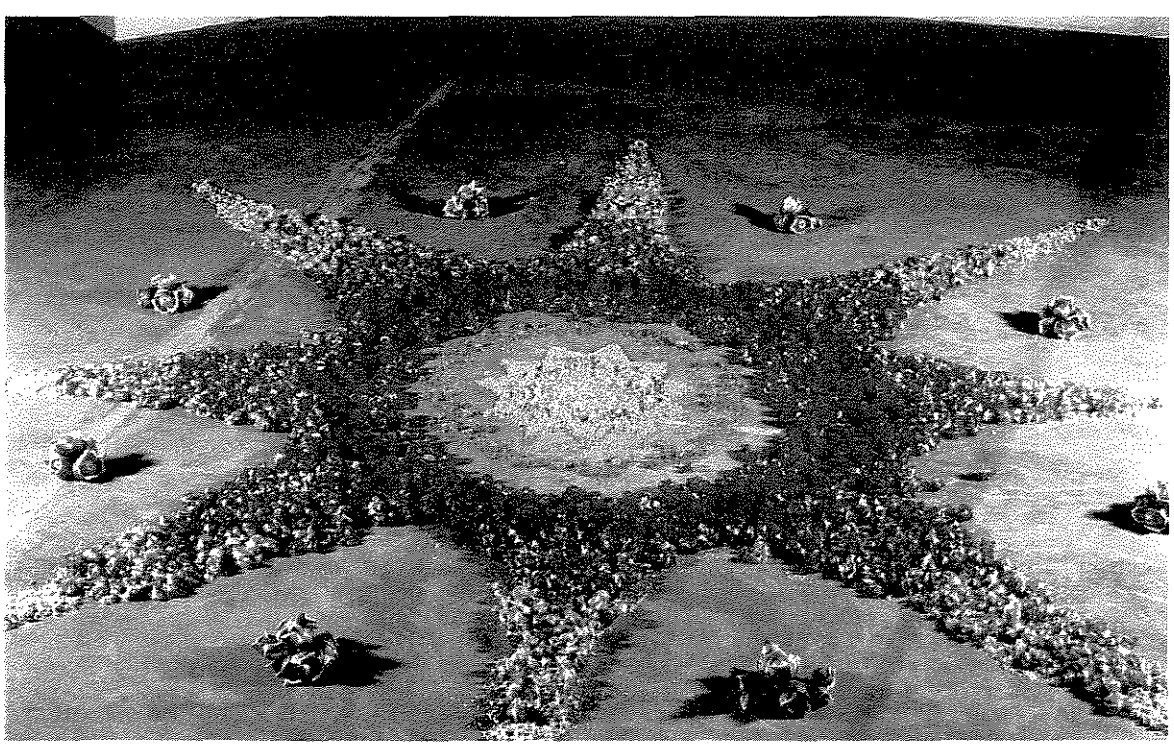
Encontros entre a *peformance* e a *instalação* acontecem cada vez com mais frequência. A *instauração*[30], um desses encontros, é uma forma expressiva utilizada por diversas artistas, que transformam o espaço instalado em cenário, em prolongamento da *performance*. Outro encontro entre esses meios se dá através dos rastros da *performance*, quando após a ação o espaço permanece transformado pelo vestígio da ação, ou seja a *instalação* permanece no espaço como consequência da *performance*. Este é um recurso que utilizo muito em minhas performances com flores, principalmente em relação ao meu trabalho com mandalas, o desenho com as flores fica inscrito no espaço. No entanto isto também tem sua duração, seu tempo, pois as flores não permanecem indefinidamente, se desfazem, ou são recolhidas por aqueles que querem para si um objeto que retenha por mais tempo aquele momento.

---

29 COHEN, Renato, Performance como Linguagem, 2ed. 2004, Perspectiva , pg. 122 grifos do autor.
30 Conceito desenvolvido pelo artista plástico carioca Tunga, para nomear a ocorrência dos meios expressivos da instalação e da peformance de forma simultanea.

Tanto a *performance* como a *instalação* aproximam as artes plásticas das artes cênicas, o que muda é não só a quebra da quarta parede como também a relação com a realidade. A *instalação* muitas vezes explora a criação de uma espacialidade imaginária, na qual o espectador se torna ator, ator no sentido de atuante do espaço.

No que diz respeito ao espaço podemos observar que a relação com suas concepções mudam de época para época, e neste caso específico da utilização do espaço como meio expressivo, como linguagem plástica, as obras ganham força e sentido através da criação de um contexto perceptivo no espaço, de uma ambientação, de uma climatização. A *instalação* algumas vezes serve de preparação dos sentidos do observador para uma *performance* ou uma escultura. A *instalação* constitui um outro modo de pensar e observar a obra de arte; o artista dispõe sua obra no espaço, ampliando-a, é a ocupação de um determinado espaço, por um determinado tempo, é uma obra tão transitória quanto a performance.



MANDALA DE FLORES SECAS, OBRA DE MINHA AUTORIA, EXPOSTA NA GALERIA DA UNICAMP, EM MINHA EXPOPOSIÇÃO: 'O QUE AS PALAVRAS NÃO ALCANÇAM', 2004.

4. ENLACES –HISTÓRIA, HISTÓRIA DA ARTE E MULHERES ARTISTAS

"Nada é tão perigoso quanto a mulher.
Seu desejo é insaciável"[31]

"Quando Marx criou a categoria de ***classe social****, em meados do século XIX, abriu um campo totalmente desconhecido para a ciência social de seu tempo e que acabou por transformar o mundo. Trazendo à luz uma multidão de oprimidos que passaram a influir decisivamente nos acontecimentos, mudando a face da história dos países, dos continentes e da prrópria percepção que cada indivíduo passou a ter de si mesmo como ser-no-mundo.*

"Nas últimas décadas do século XX, as mulheres emergem como sujeitos sociais, históricos e econômicos. Em menos de trinta anos, tornam-se metade da população economicamente ativa mundial, na medida em que a sociedade de consumo crioù mais máquinas do que machos. Seres oprimidos em oito mil anos de invisibilidade, as mulheres começam também a exercer um papel cada vez mais determinante nas estruturas políticas, socias e econômicas da modernidade."[32]

A história tradicional é escrita através de um processo de coleta de dados, que resulta numa forma parcial do que foi a realidade, pois existe sempre uma faceta interpretativa do historiador, e muitas vezes uma interpretação política dos fatos, de forma que nem todos entram para a história, que é também um processo de omissão e marginalização, e um instrumento de poder. Essa consciência crítica é recente, e atualmente existe um movimento de reescritura da história incluindo nomes e culturas antes não reconhecidas, este processo é essencial para a mudança de uma visão eurocêntrica, machista e linear.

Quando as mulheres transitam de 'objetos' para a classe de 'indivíduos', para a classe de 'artistas', elas revelam e questionam a estrutura da História da Arte, atentas

31 KRAMER, Heinrich: O martelo das feiticeiras / Tit.Trad Malleus Maleficarum. ed Rio de Janeiro : Rosa dos Tempos, 1991. 528 p
32 MURARO, Rose Marie - Textos da fogueira. Brasília:Letraviva, 2000, pg:15.

para as concepções e as condições em que é escrita. Atualmente, historiadoras da arte feministas, como Whitney Chadwick, pesquisam como os caminhos que as instituições da História da Arte e dos discursos têm modelado dinâmicas que subordinam continuamente as artistas mulheres aos homens, no contexto do debate sobre as relações entre gênero, cultura e criatividade. Para a artista Barbara Kruger, essas estruturas não são vazias de propósito, em sua opinião, aqueles que criam *constructos* culturais e históricos têm consciência de suas exclusões.

Kruger argumenta: *"Existirá um tempo em que perceberemos que há política em toda conversa que temos, em todo acordo que fazemos, em toda face que beijamos? E quanto à arte? Ela pode ser definida pela habilidade de, através de meios visuais, verbais, gestuais e musicais, objetificar uma experiência singular do mundo; para mostrar e dizer, de um modo eloqüente, como é se sentir vivo. E, é claro, uma obra de arte pode também ser um meio de aplicação e especulação financeira".*[33]

Whitney Chadwick em seu livro 'Women, Art and Society' esclarece a assimetria em relação ao homem e a mulher na História da Arte: *"os artistas são homens e brancos, e a arte é um discurso aprendido; a origem dos temas e estilos artísticos encontra-se no passado clássico; as mulheres são preferivelmente objetos de representação do que produtoras em uma história feita de 'Grandes Mestres' e 'obras primas' "*[34].

Foi a partir de 1970 que feministas, artistas, historiadores e críticos começam a se perguntar sobre a aparente exclusão das mulheres do *mainstream* da arte e, daquele momento em diante, a interpretação dos acontecimentos foi feita de modo mais criterioso e iniciou-se um processo de colocar-se em questão a relação entre a produção de sentido e o poder, revelando a construção da História da Arte.

A condição das mulheres na sociedade ocidental transformou-se e continua a transformar-se à custa de muitas lutas coletivas e esforços individuais, para tanto, o

33 KRUGER, Barbara, Remote Control: power, cultures, and the world of appearances -Cambridge, Mass; London:. pg.6
34 CHADWICK, Whitney- Women, Art and Society, pg. 8

advento da pílula anticoncepcional nos anos 60, e as ações do Movimento Feminista[35] foram fundamentais, como escreveu Sergio Romagnolo para contextualizar a obra de Lourdes Colombo, em um folder sobre a artista: *"O impacto que a crescente participação das mulheres nas mais diversas atividades, desde a força de trabalho à produção intelectual, tem tido sobre o mundo atual ainda não foi muito bem entendido e administrado. Este aumento da participação feminina tal como se verifica claramente hoje, pode em parte ser atribuído ao advento da pílula anticoncepcional nos anos sessenta e suas decorrências. O fim da arte moderna nos anos setenta seria uma das inúmeras consequências do ingresso das mulheres no circuito da arte."*

"No inicio do século XX, as mulheres artistas colhiam já os benefícios por que outras mulheres tinham lutado no século XIX. Elas tiveram a possibilidade de estudar nas mesmas academias artísticas que os homens, puderam concorrer às mesmas bolsas de estudo, participar em aulas ao vivo, entrar em concursos e ganhar prêmios. Elas puderam apresentar os seus trabalhos em exposições internacionais e vender em galerias, receberam encomendas e tomaram parte ativa na cena artística".[36]

A artista Louise de Bourgeois confessa sua insegurança ao entrar no mundo da arte: *"Eu simplesmente tinha a sensação de que o mundo da arte pertencia aos homens, e que eu estava de certa maneira invadindo seu domínio. Assim, a obra era realizada e escondida."*[37]

Ao longo da história, a mulher foi transformada, por meio das representações tanto da arte como da publicidade, em objeto de posse e consumo. *"O sistema patriarcal continua a prevalecer e a impor pontos de vista e valores masculinos à imagem da mulher. Esses valores refletem a maneira com que o masculino coletivo se relaciona tanto com a mulher externa quanto com a sua própria anima interna".*[38] Ainda em nossa sociedade, a mulher é, em grande parte, invenção do homem. *"A forma*

---

35 Feminismo [Do fr. Féminisme.] Movimento daqueles que preconizam a ampliação legal dos direitos civis e políticos da mulher, ou a equiparação dos seus direitos aos do homem. Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda, Novo Dicionário da Língua Portuguesa, 1ª Ed., Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, pg. 620

36 GROSENICK, Uta - Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI - Trad. : Carlos Souza de Almeida (Teletraduções), Lisboa, Ed. Taschen GmbH, 2002, pg.14

37 BOURGEOIS, Louise de, Destruição do pai, reconstrução do pai, escritos e entrevistas, 1923-2997, Cosac & Naify. Pg.112

38 QUALLS – Corbett, Nancy, A Prostituta Sagrada, Ed. Paulinas, 1990, pg.119

essencial de ver a mulher, o uso básico a que se destina sua imagem, não mudou. A mulher é representada de uma maneira bastante diferente do homem – não porque o feminino é diferente do masculino – mas porque se presume que o espectador 'ideal' é masculino, e a imagem da mulher tem como objetivo agradá-lo".[39] Como comentou em entrevista realizada para esta pesquisa a artista Biba Rigo: *"tudo tem que seduzir, tudo é para o homem".*

A conexão entre a produção de sentido e o poder, assim como as diferenças culturais e sexuais, têm mantido as relações de subordinação sobre as quais a sociedade ocidental está organizada. Michael Foucault foi um dos primeiros filósofos a se preocupar em refletir sobre esta conexão. Foucault analisou o lugar da mulher na história, a forma como o conhecimento foi produzido e sua relação a com função da cultura visual como prática reguladora e de poder.

Segundo Uta Grosenick, em seu recente livro 'Mulheres Artistas – no século XX e XXI', mesmo que mulheres artistas tenham uma presença muito mais forte agora do que há duas décadas, elas ainda não têm o mesmo status que os homens, se compararmos o número de exposições, de publicações ou de preços de obras alcançados no mercado.[40]

A partir dos anos oitenta, na Inglaterra e nos Estados Unidos, questões de gênero, raça e sexualidade passam a ser temas de diversas obras de arte; inúmeros textos são publicados em jornais e catálogos. Esse contexto fortaleceu a ação das artistas mulheres.

39 BERGER, John, Modos de Ver, Ed. Roxo, pg. 66
40 GROSENICK, Uta - Mulheres Artistas nos séculos XX e XXI - Trad. : Carlos Souza de Almeida (Teletraduções), Lisboa, Ed. Taschen GmbH, 2002, pg.14.

5. O QUE SEM PALAVRAS FALAM

"As mulheres são a corrente ininterrupta do Samsara.
Elas são as ogras do ser humano;
têm o rosto negro e se parecem com pessoas.
O seu corpo é o caldeirão de cobre das bruxas,
no qual têm lugar todos os sofrimentos,
necessários a purificação pelo fogo..."[41]

A arte contemporânea compõe um discurso complexo no qual as obras de arte transitam entre manifestações estéticas originais, manifestações políticas e mercadorias. Como pode a arte, com sua linguagem hermética, acadêmica e elitista, auxiliar na criação de valores? Como o trabalho feito cuidadosamente, a custa de inúmeros sacrifícios e muita dedicação, relaciona-se com a vida?

Ernest Ficher em seu livro "A Necessidade da Arte", afirma que a arte, em sua origem foi um auxílio mágico à dominação de um mundo inexplorado. Para ele *"Esse papel mágico da arte foi progressivamente cedendo lugar ao papel da clarificação das relações sociais, ao papel de iluminação dos homens em sociedades que se tornaram opacas, ao papel de ajudar o homem a reconhecer e transformar a realidade social".*[42]

Acredito na idéia da arte como uma voz da sociedade, destaco, nesta pesquisa, o que as artistas plásticas contempladas expressam sobre a condição feminina: o que reivindicam, depois da suposta igualdade conquistada? Como falam de identidade, de diferença? Que transformações sociais buscam? Que espaços ocupam na sociedade?

Ao mergulhar no oceano misterioso da arte, contemplei as mais diversas manifestações poéticas como formas de registro e expressão do conhecimento da vida. Obras que só podem penetrar nosso ser pela abertura da nossa disponibilidade, a arte contemporânea produzida por mulheres, acerca da mulher, não tem nada de fácil, traz muito sangue.

---

41 NEUMANN, Erich, A grande Mãe – um estudo fenomenológico da constituição feminina do incosciente. Cultrix, 1996, SP.536p.il., citação do Padmasambhava, traduzida por Grunwedel. pg.207
42 FICHER, Ernest – A necessidade da Arte - Ed. Zahar RJ. 1983, 254p. pg. 19

A produção destas artistas é confessional; é como se abríssemos um espaço para espiar o encontro da mulher frente ao mistério de sua existência e escutar mulheres que, de um modo muito pessoal, colocam-se no mundo. Elas nos falam da alma, da religião, da relação com a casa, com o corpo, com os outros. Muitas falam da aproximação com o sagrado, chamam nossa atenção para o que há dentro de nós. Mulheres que, conscientes da condenação e do poder da aparência feminina, reivindicam um outro corpo feminino: um corpo transcendente, liberto dos condicionamentos culturais e psicológicos.

Elas vêm de caminhos diferentes, elas vão a lugares diferentes. A maioria das artistas cujas obras foram analisadas relatam que, já na infância, perceberam sua vocação artística. Frente a dificuldades financeiras da profissão, algumas recuaram e tentaram outros caminhos. No entanto, como um ímã, algo como uma força de atração vincula o artista a sua obra. Isso foi algo evidente nos relatos das artistas, não apenas em relação à carreira artística como também em relação à temática. Em certo momento de crise, de sofrimento, como que num ritual de passagem, de reencontro consigo mesmas, sua arte lhes chama.

Praticamente todas as artistas estudadas tiveram formação acadêmica, o que é percebido pelo aspecto profundamente filosófico presente em muitas de suas obras. A arte contemporânea exige que nos iniciemos em seus códigos, é preciso aprender a decifrar seus símbolos, os quais muitas vezes traduzem de forma universal um fato, um sentimento, sendo outras vezes extremamente particulares, como falou em entrevista a artista Lourdes Colombo: *"É algo que as pessoas têm que acompanhar, para você entender meu trabalho você tem que acompanhar, você tem que entender todo o processo dele. Tudo bem, dá para, num trabalho, você pegar alguma coisa, mas ele se torna mais consistente, e mais forte quando você conhece todo esse processo do trabalho."*[43]

Acontecimentos, vivências, idéias, creio que cada artista sabe o caminho exclusivamente pessoal que a levou a sua obra, os sentimentos têm vida própria no

43 Todos os comentários das artistas feitos durante as entrevistas para esta pesquisa encontram-se entre aspas e em itálico.

âmago do ser. Algumas experiências da vida só são compreendidas quando sentidas na carne, a informação contida nessas obras não é toda significação, o signo não deve ser apenas recebido com algo pronto e fechado, ele deve ser interpretado para que a informação torne-se significante, para que faça sentido. Isso pressupõe que aquele que recebe a informação já tem algo em si. Essa vertente específica da arte colabora com a construção social a partir de encontros daquele que contempla ou vivencia a obra consigo mesmo.

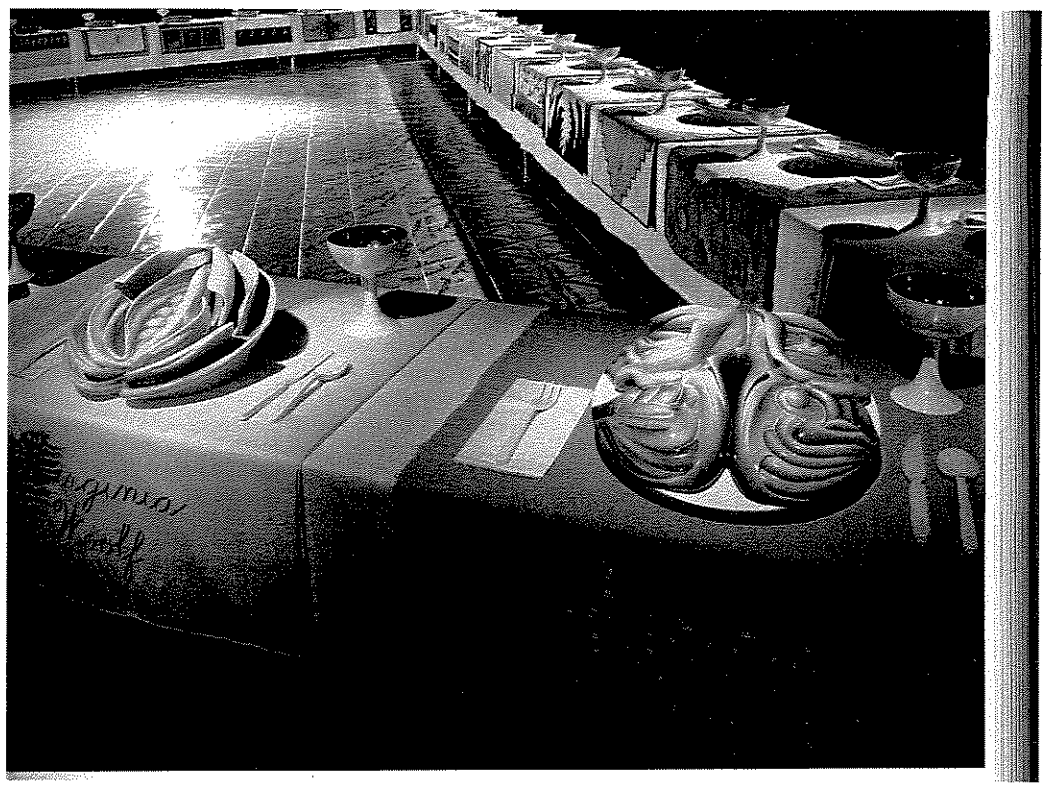


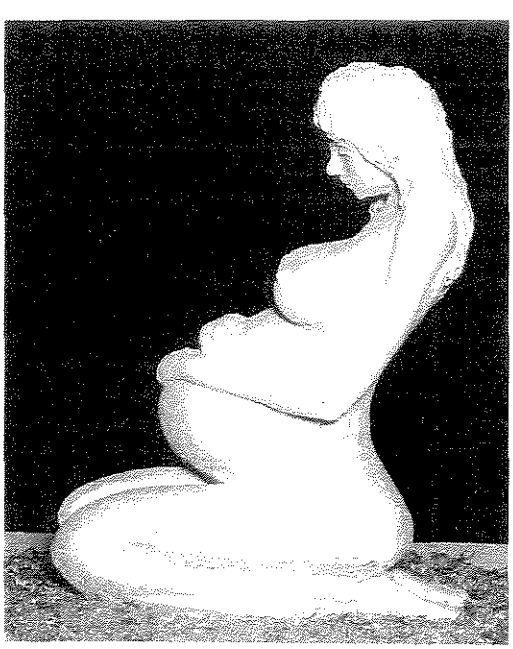
IMAGEM DA INSATALAÇÃO DINNER PARTY DE JUDY CHICAGO, 1979

Um das obras mais emblemáticas e controversas da *arte feminina* é a *instalação* **'Dinner Party'** (Festa de Jantar, 1979) de Judy Chicago, artista e militante feminista, que inclusive mudou seu sobrenome de Gerowitz para o nome da cidade onde nasceu ao separar-se do marido, como uma atitude contra a dominação social masculina.

'Dinner Party' é uma versão da Santa Ceia na qual a artista buscou construir um vocabulário feminino e homenagear personagens históricas e figuras mitológicas femininas. Chicago contribuiu muito para a maior liberdade das mulheres nas artes e na sociedade, em condições sociais que concediam às mulheres poucas oportunidades de

educação e de carreira. Ela criou o primeiro programa de arte feminista na California State University of Fresno, em 1969. Em 1972 realizou, junto com a artista Miriam Schapiro e suas alunas, o projeto **'Womanhause'** (Casa de Mulher), em uma casa vazia de Los Angeles, na qual criaram *instalações* e *performances* por todos os cômodos, colocando de forma artística e reflexiva a relação da mulher com a vida doméstica e a divisão dos papéis na sociedade.

As palavras de Faith Wilding, contemporânea de Chicago, nos situam na busca das artistas mulheres nos anos 70: *"Há muita vagina em nosso trabalho, mas ele não é sobre vaginas. Mais propriamente, nós estamos inventando uma nova linguagem que expressa o poder feminino o qual não pode ser transmitido de nenhuma outra forma neste momento... Estas imagens são universais, elas expressam o que é ser um corpo humano no mundo...um corpo sagrado: o qual sabe, pensa, dói, lembra, trabalha, imagina, sonha, anseia, aspira, e o qual não deve ser violado. Como mulheres artistas estamos apresentando uma imagem do corpo e espírito feminino como o que não pode e não deve ser colonizado tanto sexualmente, economicamente quanto politicamente"*[44].



ESCULTURA EM CERÂMICA , DE MINHA AUTORIA, SEM TÍTULO, 2004

Muitas artistas contemporâneas, como a brasileira Shirley Paes Leme, desenvolvem suas obras com materiais naturais. Nos recordam que a terra era e ainda continua a ser vista como um corpo feminino. Mito que originou-se da potência feminina e ainda resiste em vestígios, mesmo nas sociedades urbanas. Uma das artistas que desenvolveu diversas performances dentro dessa relação foi Ana Mendieta, para ela, sua arte era uma forma de restabelecer laços com a natureza e integrá-la com o universo, sua

44 JONES, Amelia (edit by) Sexual Politics –Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History edit by Ameli Jones; essays by Laura Cottigham... [et al.] Printed in Hong Kong through Overseas Printing Corporation, San Francisco, California, 1996.pg13.

restabelecer laços com a natureza e integrá-la com o universo, sua obra era um meio de regressar à fonte materna. Para ela sua obsessão em afirmar sua ligação com a terra era, na realidade, uma reativação das crenças primordiais.

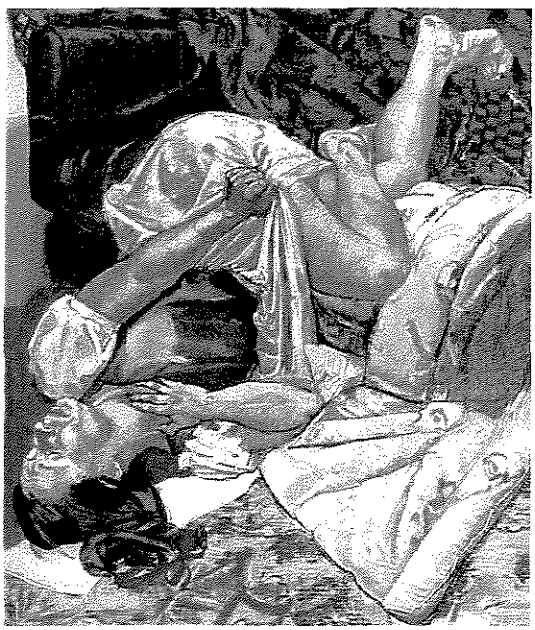
Na noite dos tempos, quando a humanidade ainda era criança e não compreendia como se dava a concepção, a magia era fato presente na vida: de repente a mulher estava grávida, de repente mais uma criança vinha ao mundo. Nas minhas conversas com mulheres e homens para o preparo da exposição **"O que as Palavras não Alcançam – Imagens da Feminilidade"** percebi que ainda hoje, com todos os recursos que temos, a gravidez ainda é um susto e um milagre.

A relação da mulher com a fertilidade também é um tema bastante visitado pelas artistas mulheres. A artista carioca Cristina Salgado, em sua exposição **'Instantâneos'** (São Paulo, 2002), elabora obras que traduzem, segundo a artista, os primeiros olhares do bebê sobre a mãe. A artista Kiki Smith, nascida na Alemanha na década de cinquenta, produziu, no final dos anos oitenta, uma série de trabalhos sobre os temas do nascimento e fertilidade, como em **'Blac Flag'** (Bandeira Negra, xilogravura, 1990), na qual representa o óvulo rodeado por suas células protetoras. Em outra obra, **'Womb'** (Útero) Smith trabalha o tema da fertilidade de forma mais explícita, representando em vidro um útero aberto com um pequeno feto agregado, retratando a vulnerabilidade deste momento do desenvolvimento humano. *"Fazendo trabalhos sobre o corpo estou jogando com a indestrutibilidade da vida, onde a vida é essa força feroz que nos move. Ao mesmo tempo, você pode rasgá-la, então ela morre. Eu sempre estou jogando entre esses dois extremos."*[45]

As mulheres são grandes contadoras de histórias, e os contos de fadas guardam instruções que nos orientam na complexidade da vida, são como bálsamos medicinais para a alma. Paula Rego, artista portuguesa, nasceu em uma época em que em seu país ainda não havia televisores na sala de cada casa e as famílias se reuniam para ouvir e contar histórias. Sobre os ensinamentos incrustados, como jóias nas histórias, Rego nos fala do que guardou para a sua vida do conto de Lewis Carol, 'Alice no País das Maravilhas': *"Eu estava muito assustada e um pouco perdida! Mas para encontrar o*

45 site: www.moma.org/exhibitions/2003/kikismith/.

seu caminho em qualquer parte você precisa encontrar sua porta, como o fez Alice. Se você pegar muito de uma coisa você fica grande de mais, mas então, se você pegar muito de outra coisa você fica pequeno demais. Você precisa encontrar seu próprio caminho na vida..."[46]



'BRANCA DE NEVE DESFALECENDO COM A MAÇÃ ENVENENADA' PINTURA DE PAULA REGO

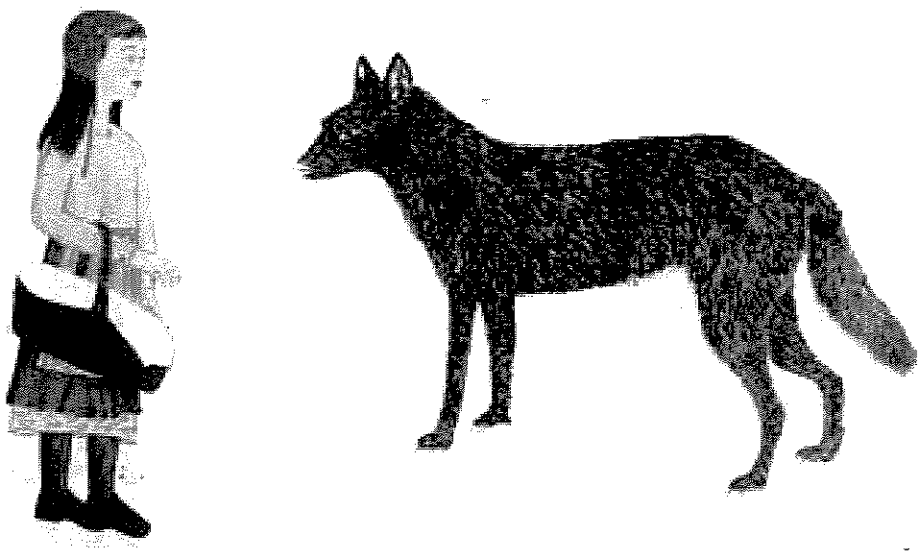
Rego desenvolveu pinturas de contos de fadas como Pinóquio, Branca de Neve e Peter Pan, nessas obras ela retrata as personagens de forma muito diferente das que estamos acostumados, não reconhecemos em sua 'Branca de Neve' nada da delicada donzela de Walt Disney, mas vemos uma mulher de braços e pernas fortes, e algo indescritível que todas nós temos dentro, talvez seja esta misteriosa mistura de luz e sombra da alma.

A artista Kiki Smith também trabalha os contos de fadas a partir de uma perspectiva feminina, muitas vezes reinterpreta e recontextualiza histórias e personagens da literatura, dos mitos e da religião. A artista trabalhou com alguns contos como 'Chapeuzinho Vermelho' e 'Alice no País das Maravilhas'. Sobre esta vertente de sua obra Smith declarou: *"Eu decidi que queria elaborar imagens que fossem úteis e positivas para a vida cotidiana. Eu pensei em imagens femininas que eu gostava como super heróis fêmeas."*[47]

Em uma referência ao esqueleto pré-histórico de três milhões de anos encontrado na Etiópia, Smith criou sua obra **'Lucy Doughters'** (Filhas de Lucy, instalação, 1999), na qual sugere que somos todos descendentes desta Eva primordial. Para a artista, Lucy é uma heroína.

46 site: http://library.thinkquest.org/17016/frames.htm
47 site: www.moma.org/exhibitions/2003/kikismith/.

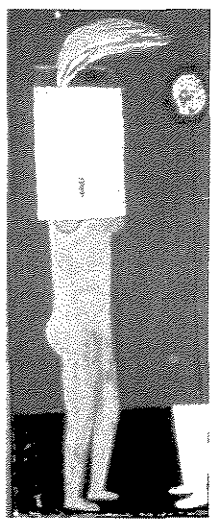
O conto de fadas que mais ocupou Smith foi 'Chpéuzinho Vermelho', para o qual desenhou tantas versões que acabou por criar a sua própria interpretação do conto. Dessa série creio que a imagem mais significativa é a litografia monumental, elaborada durante dois anos, intitulada de **"Companions"** (Companheiros, 2001) na qual a menina e o lobo se fitam não como adversários mas como companheiros.



"COMPANIONS" (COMPANHEIROS, 2001) OBRA DE KIKI SMITH

As palavras de Clarissa Pinkola Estés esclarecem a importância das histórias dos contos de fada para a sociedade contemporânea, em especial para as mulheres: *"Às vezes, varias camadas culturais sobrepostas desorganizam os esqueletos das histórias. Por exemplo, no caso dos irmãos Grimm (entre outros colecionadores de contos de fadas dos últimos séculos), existe forte suspeita de que os informantes (contadores de histórias) daquela época às vezes "purificavam"as histórias em consideração aos irmãos religiosos. Também suspeitamos de que os famosos irmãos tenham continuado a tradição de cobrir antigos símbolos pagãos com outros cristãos, de tal modo que uma velha curandeira num conto passava a ser uma bruxa perversa; um espírito transformava-se num anjo; um véu ou coifa iniciática tornava-se lenço; ou uma criança chamada Bela (nome costumeiro para criança nascida durante os festejos do solstício) era rebatizada de Schmerzenreich, Dolorosa. Os elementos sexuais eram omitidos.*

Animais e criaturas prestimosas eram transformados em demônios e esíiritos do mal. Foi assim que se perderam muitos contos femininos que continham instruções sobre sexo, o amor, o dinheiro, o casamento, o parto, a morte e a transformação. Foi assim que foram arrasados e encobertos os mitos e contos de fadas que explicavam mistérios antiqüíssimos das mulheres. Da maioria das coletâneas de contos de fadas e mitos hoje existentes foi expurgado tudo o que fosse escatológico, sexual, perverso, pré-cristão, feminino, iniciático, ou que se relacionasse às deusas; que representasse a cura para vários males psicológicos e que desse orientação para alcançar êxtases espirituais.[48]



Outro assunto presente nas obras das artistas que trabalham no campo da *arte feminina* é a relação do corpo com a casa. A relação da mulher com a casa ainda é muito forte. Este tema foi muito abordado por Louise de Bourgeois em seus primeiros desenhos como '**Femme–Maison**' (Mulher-Casa, 1946-47, imagem à direita), que fala do conflito: 'Corpo – Casa – Arte'; investiga a questão da identificação 'natural' entre a mulher e a casa, colocando-a no lugar da cabeça da mulher.

A artista brasileira Angela Freiberger também desenvolve trabalhos sobre essa relação, só que de uma perspectiva completamente diferente. Explora as marcas do corpo imprimidas nos objetos da casa, como se a energia ficasse por onde passamos, nos mostra o vazio que deixamos, a nossa ausência. O corpo é nossa casa. Onde estamos, se não em nós?

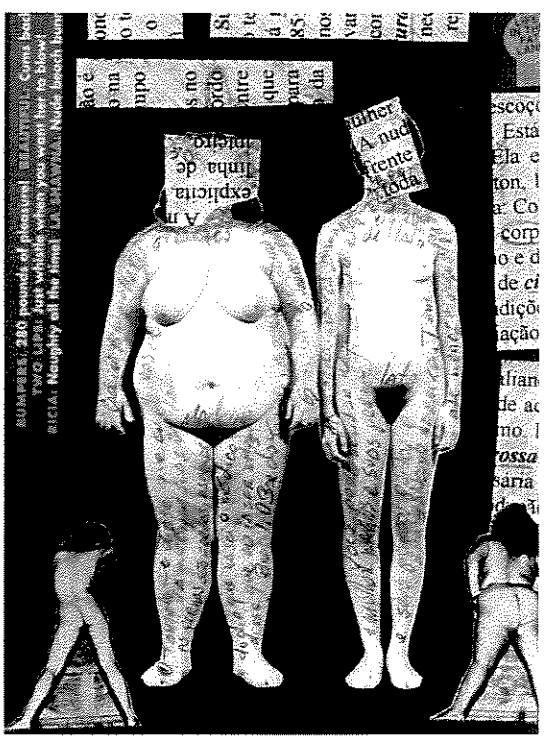
BIDÊ, 2001, ANGELA FREIBERGER

As palavras da artista espanhola Eugènia Bacells iluminam a relação entre a casa e o corpo: *"Se cree equivocadamente que hay tareas más altas que otras. No es así. Por ejemplo, limpiar es cambiar toda la energía de la casa. Ésta es una tarea*

48 ESTÉS, Clarissa Pinkola: 'Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem'; trad. De Waldéa Barcellos; consultoria da coleção, Alzira M. Cohen. – Rio de Janeiro: Rocco, 1994. (Arco do Tempo) pg.31.

altísima si sabes lo que haces. Tendriamos que compreder y honrar todas las actividades (...). Algunas de esas tareas que se deprecian, en gran parte las han hecho las mujeres y ahora, cuando les toca a los hombres parece que estamos negociando: bueno ¿quién lava hoy? Con estos planteamientos sólo conseguimos discutir quién lleva el peso, empequeñecemos todas las tareas y no comprendemos nada de nuestra vida. El gran viaje está en todo. Los monjes budistas lo entienden bien: barren, se vueve a ensuciar y vuelven a barrer, tal y qual como cada día respiramos. Se trata de hacerlo desde este lugar nuevo, comprendiendo lo que haces, aprovechando para estar consciente de tu própio cuerpo, de lo que está pasano, del tiempo, del no tiempo, de los ciclos, de que las hojas caen y las recoges... En esta situacion de consciencia es donde todo se transforma."[49]

A maioria das artistas brasileiras entrevistadas manifestam em suas obras, de diferentes formas, a relação com a beleza, com o corpo, com o ato de se cuidar, elas discutem em suas obras essa fronteira tênue que separa o cuidar do destruir, o saudável do prejudicial. As mulheres artistas que trabalham atualmente no campo da expressão da feminilidade têm abordado, entre outros assuntos, o "modelo do corpo desejável" imposto com maior força às mulheres, em conseqüência do fato da sexualidade ser o princípio fundamental das relações interpessoais no mundo ocidental, que envolve a questão da "ditadura da beleza", os infinitos regimes de emagrecimento, as crises de anorexia e as operações plásticas sugeridas pela publicidade, através dos meios de



'A REPRESENTAÇÃO DAMULHER GORDA NUA NA FOTOGRAFIA' 1986. FRENANDA MAGALHÃES

49 AZPEITIA, M., Piel que habla – viaje a través de los cuepos femininos, editores: M. Azpeitia, J.M. Barral, L. E. Díaz, T. González Cortés, E. Moreno, T. Yago. Ed. Icaria , Instituto Aragonés de la Mujer (IAM) – Universidad de Zaragoza (SIEM). España.pg.128

comunicação de massa. Como escreve a curadora Margarita Aizpuru no catálogo da exposição 'El Bello Género – convulsiones y permanencias actuales'[50] na qual vinte e cinco artistas expuseram obras em torno do tema da beleza feminina e seu significado para a atualidade: *"A delgadez como paradigma de la belleza feminina se há extendido de forma aplastante em las últimas décadas. Las resvistas y programas de televisión dedicados a las mujeres se centram cada vez más em la delgadez y la juventud, em la multiplicidad de ofertas de dietas alimentícias, comidas lights, ejercicios gimnásticos, productos cosméticos adelgazantes – ofertando todo tipo de geles y cremas come-grasas y anticeluliticas-, o tratamientos reductores del apetito."*

A produção da artista brasileira Fernanda Magalhães retrata a problemática da mulher gorda, aquela que está absolutamente fora de qualquer padrão idealizado de beleza, através da produção de auto-retratos nus e de um processo que passa por recolher imagens de outras mulheres gordas nuas em revistas pornográficas ou produzidas por outras artistas, Magalhães constrói uma nova representação da mulher gorda e propõe uma transubtanciação, uma cura pela mudança do olhar sobre si mesma.

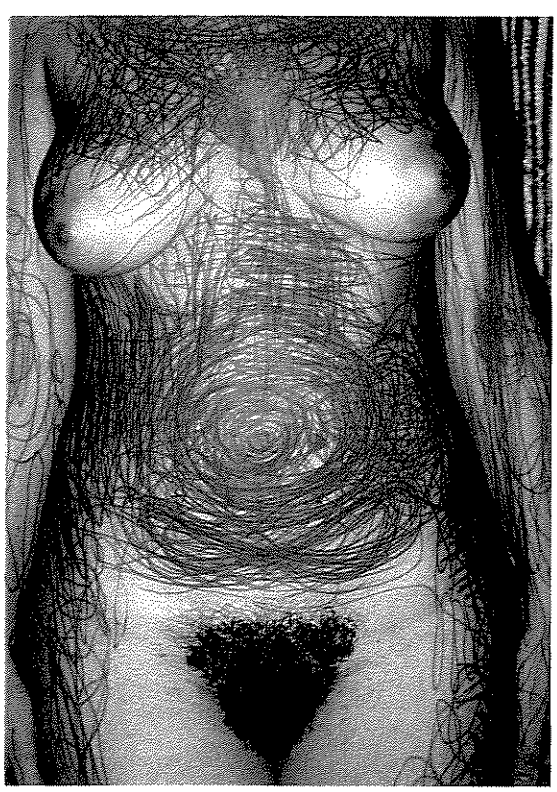
OBRA DE LOURDES COLOMBO DA SÉRIE MASCARAS BRANCAS, 2000

A questão da aparência, da maquiagem, é discutida na obra de Lourdes Colombo, como a artista mesmo colocou na entrevista realizada para esta pesquisa: *"Você usa tanto artifício, tanta coisa para ser uma outra pessoa, será que você consegue, será que você precisa disso. Então eu acho que são questões interessantes. E a sua cara lavada, como é que é? E porque tanta importância com a sua aparência?"*

A artista Nazareth Pacheco também colocou ênfase nesta questão quando foi entrevistada para esta pesquisa: *"eu fiz uma série de vestidos, vestidos sedutores, todos os trabalhos com uma questão muito forte de sedução, de brilho, que*

50 Catálogo da exposição: 'El Bello Género convulsiones y permanencias actuales', curadoria Margarita Aizpuro,comunidad de Madrid, Espanha, 2002, pg.7

tinha esse apelo, e ao mesmo tempo sempre com esse elemento que ou que cortava ou de perfuração, então é algo que a mulher deseja mas é a impossibilidade de ser utilizado, todas as saias dos vestidos são construídas com laminas de barbear e ao mesmo tempo o corpo é construído todo bordado com cristais. Então, num primeiro olhar as pessoas sentem aquele impacto do brilho e ao se aproximarem é que elas percebem que os materiais são cortantes." A artista comenta sobre mais uma obra sua que se refere a este tema: *"O outro trabalho foi a construção de um espaço que seria mais ou menos o espaço de um provador de uma loja, onde existe um espelho, como se fosse um espelho de camarim, e nesse espelho de camarim foram colocadas varias luzes, e a cortina que impossibilitava a entrada nesse espaço também era uma cortina de gilete e miçangas. Então, eu acho que aí, nesse momento, eu estou falando do desejo, do belo, desse momento em que as mulheres estão muito voltadas à estética, cirurgias plásticas, lipoaspiração, a todos esses tratamentos, eu não vou dizer que eu não seja ligada a isso, eu acho que eu tenho todo um cuidado com o corpo, mas há essa necessidade de tentar atingir um ideal de beleza que eu acho que é uma impossibilidade, que é uma falta, uma dificuldade de aceitação das próprias características."*



FRAME DO VÍDEO 'DESENHO-CORPO' DE LIA CHAIA, 2002

Inclusive a artista Lia Chaia, colocou em entrevista realizada para esta pesquisa, que os padrões de beleza impostos pela mídia a incomodam e tenta criticá-los em suas performances na quais se expõe nua, e sem pudores mostra seu corpo de forma a oferecer um contraponto de beleza, uma forma de dizer somos belos assim como somos, sem sobrancelhas torneadas, peitos operados e vaginas depiladas.

Para a exposição coletiva **'Ego Arte- meu corpo minha obra'** (2003) de curadoria de Estaphane Malysse, criei uma instalação e uma performance que se completavam uma a outra. Explorei a relação da mulher com a beleza, em especial com o ato de cuidar-se. Questionei de que forma a relação com a vaidade pode ser algo positivo. Toda a minha obra envolve um trabalho com energia, nesse conjunto busquei mostrar como tornar o ato cotidiano do cuidar-se num momento sagrado. Como coloca Claricce Lispector *"Enfeitar-se é um ritual tão grave. A fazenda não é um mero tecido, é matéria de coisa, é a esse estofo que com meu corpo eu dou corpo. Ah, como pode um simples pano ganhar tanta vida? Meus cabelos, hoje lavados e secados ao sol do terraço, estão da seda mais antiga. Bonita? Nem um pouco, mas mulher. Meu segredo ignorado por todos e até pelo espelho: mulher."*[51]

'RITUAL DE EMBELEZAMENTO FEMININO COLETIVO', PERFORMANCE ORIENTADA POR MIM E CRIADA PELO COLETIVO DE MULHERES PARTICIPANTES, GALERIA DA UNICAMP, 2003.

Na performance **'Ritual de Embelezamento Feminino Coletivo'**[52] cada mulher que participou foi orientada a tocar a outra como quem toca uma existência inteira, uma

51 LISPECTOR, Clarice, A descoberta do mundo, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.781p.pg.225
52 Participaram da performance Amanda Garcia Morato, Carolina Laranjeira, Carolina Leopardi, Coraci Ruiz, Laura Lydia, Leticia Canelas, Luiza Sandler, Marcelo Martinez Vieira, Maria Varolina Brito, Paula Felicio Drumond e eu.

história de vida, de dor, de alegria. A performance buscou instaurar um vislumbre onírico e sagrado de como as mulheres podem se relacionar com seus corpos de forma coletiva e prazerosa. Embelezando a si e a todas em três níveis: espiritual, físico e psíquico. Acredito que o culto ao corpo pode ser tanto uma atividade alienante como uma atividade que promova a conscientização. A percepção feminina começa na profunda valorização do corpo, qualquer que seja sua forma e seu tamanho, seu corpo é especial. Um grande número de mulheres ainda se deixa prender na teia da propaganda que nasce do consumismo vazio. A verdadeira beleza deriva da ligação vital com si mesmo.

Podemos observar a diferença entre o olhar da mulher sobre seu corpo e o olhar do homem sobre o corpo feminino. Na obra da artista Kiki Smith, suas esculturas retratam a mulher de forma extremamente não idealizada, em momentos nada romantizados como em sua obra: **'Pee Body'** (Fazendo xixi, 1992). Smith introduz nas Artes Plásticas a representação escultórica da mulher visceral, ela nos apresenta em sua obra a força de um corpo incontrolável e fértil.

A sociedade, em geral, tem certa resistência em discutir posturas relativas às questões de gênero. É importante notarmos que atualmente é muito sutil, quase invisível, a relação existente de dominação e subordinação entre os gêneros, como colocou em entrevista a artista Beth Moysés, que desenvolve muitas obras relativas a questão da violência doméstica: *"Eu conversei com elas: 'vocês vão buscar dentro de vocês tudo que vocês já passaram com relação a violência, e vocês vão se expressar através deste pano' (...) Teve uma mulher que pegou e fez ela no pomar, eu perguntei, 'mas o que tem haver com violência esse trabalho do pomar?' e ela fala 'mas eu nunca sofri violência!', eu falei 'Não, violência todas nos sofremos! Eu, você, todas! Todas que vivem aqui sofrem, porque a gente tem uma herança de violência, uma herança de discriminação, então eu acho que você já deve ter sofrido, é uma questão de você entrar em contato.'*

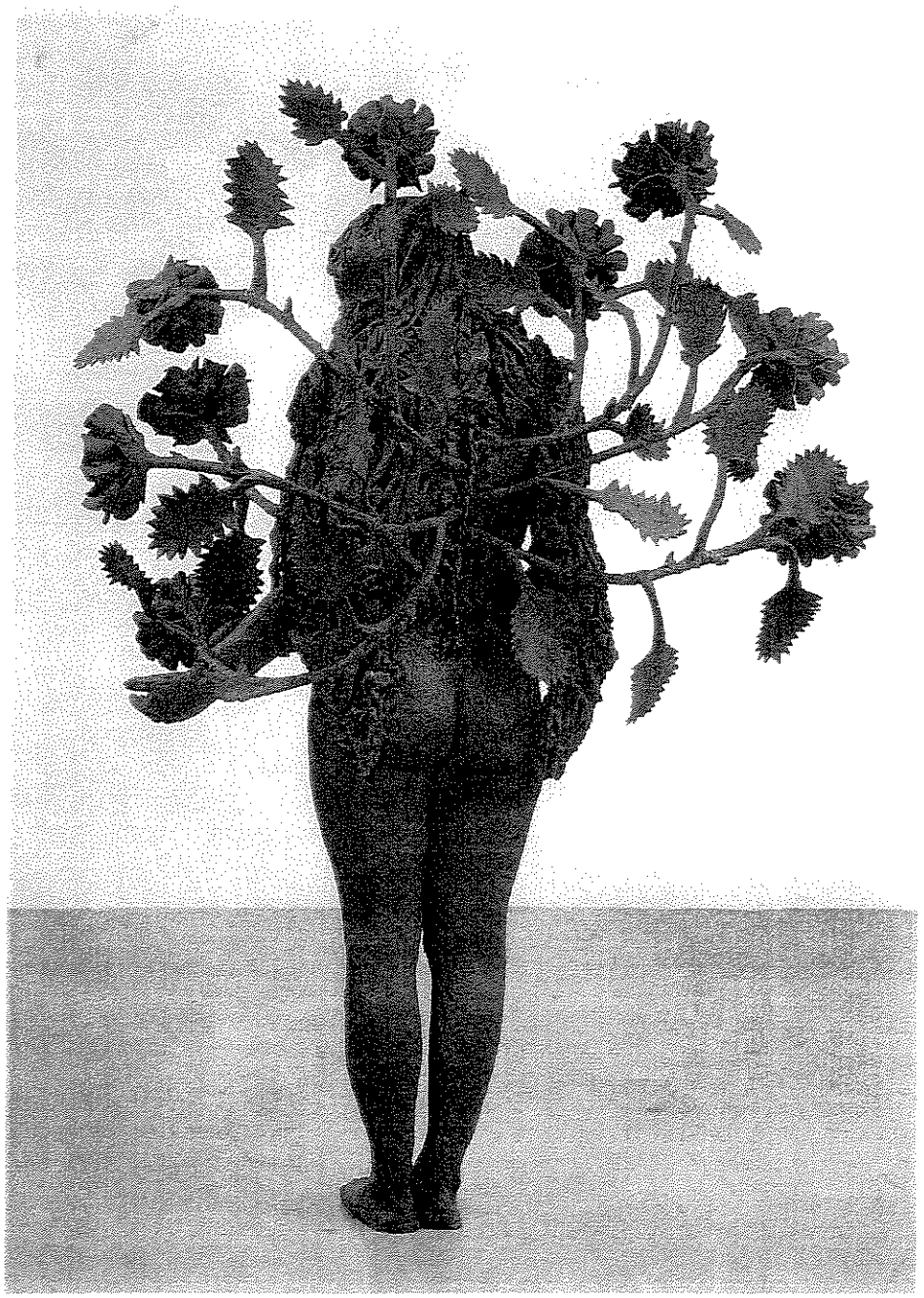
A artista francesa Niki de Saint Fhalle, que faleceu recentemente, ficou muito famosa por suas **'Nanas'** coloridas, ela desenvolveu diversas obras que retratam os diferentes papéis que as mulheres podem assumir na sociedade. Saint Fhalle recusou-se

a contribuir com imagens de suas obras para o livro 'Mulheres Artistas'. Uta Grosenick, editora do livro, explicou sua postura nas páginas dedicadas a sua obra, as únicas do livro que não contém fotos: *"sempre acreditou (Niki de Sant Fhalle) que os artistas fazem parte de um movimento cujos membros não são avaliados e distinguidos de acordo com a sua raça, religião ou sexo. Tem-se recusado por isso a participar em numerosas exposições e publicações dedicadas exclusivamente as mulheres artistas..."*[53].

Zygmund Bauman, sociólogo contemporâneo, apresenta em uma entrevista concedida ao Caderno Mais![54] sua visão sobre a construção social contínua, uma luta que, em seu pensamento, deve ser feita com a união de todos, todo tipo de ciência e de expressão humana. Ele acredita que, muitas vezes, uma obra de arte pode contribuir mais que um ensaio científico ao ilustrar certas questões. *"Não acredito mais na possibilidade (e até no desejo) de uma 'sociedade perfeita', mas acredito numa 'boa sociedade', definida como a sociedade que se recrimina sem cessar por não ser suficientemente boa e não estar fazendo o suficiente para se tornar melhor..."*. Cada um de nós sabe a serviço de que coloca-se na vida.

53 GROSENICK, Uta, Mulheres artistas nos séculos XX e XXI, Trad. Carlos Souza de Almeida, Ed. Taschen GmbH, Lisboa, 2002, pg. 474, e 475

54 Caderno MAIS, Jornal A Folha de São Paulo de 19 de Outubro de 2003, pg7



ESCULTURA EM BRONZE DE KIKI SMTH,
SEM TÍTULO (ROSES), 1993-94.

6. UNIVERSOS

UM OLHAR SOBRE O UNIVERSO.

COMO VISLUMBRAR O CÉU DA ALMA.

NÃO SE PODE TOCAR AS ESTRELAS,

MAS, PODEMOS CONTEMPLAR

SUA LUZ.

6.1 Quatro Artistas Estrangeiras

Louise de Bourgeois

A alma feminina do lado avesso

Foi no final da década de sessenta que Louise de Bourgeois foi 'descoberta', ou seja, reconhecida internacionalmente como artista de suma importância, trinta anos depois de ter iniciado sua pesquisa artística dos medos e das experiências do universo infantil em esculturas e desenhos. A obra de Bourgeois parece ter que ser escavada, esconde tesouros dentro de suas substâncias. Ao longo do mergulho que fiz em sua obra, ela me revelou sua dor, sua pessoa, sua leveza e o mistério de sua infância.

Bourgeois doou aos brasileiros uma enorme aranha de ferro que fica dentro de uma sala de vidro do Museu de Arte Moderna no parque Ibirapuera, em São Paulo. Em sua obra, traz o olhar de uma mulher sobre a infância traumatizada pelas relações extraconjugais de seu pai. Em suas esculturas, instalações e desenhos ela nos apresenta mulheres deformadas por pressões psicológicas. Suas palavras são de extrema importância nesse contexto em que busquei entender a função social do artista. Bourgeois, através da prática artística, desenvolveu uma iluminada reflexão das relações sociais, o que é tão valioso quanto suas obras.

Bourgeois não é uma artista politicamente engajada ou declaradamente feminista, apesar de, nos anos setenta, ter participado de encontros feministas e protestos. Sua atuação se dá, unicamente, através de sua arte. Declara: *"Meu feminismo se expressa num intenso interesse pelo que as mulheres fazem"*[55]. *"Eu sou mulher! Como posso ter os sentimentos de um homem? Para mim você é um desconhecido,*

55 BOURGEOIS, Louise de: 'Destruição do pai, reconstrução do pai, escritos e entrevistas', 1923-1997, Cosac & Naify, 2000. pg. 164

certo? Posso falar à minha maneira, e me aperfeiçoar para que nos entendamos. Mas nunca, nunca, tive a intenção de falar por um homem. Seria muito presunçoso."[56]

Suas obras não trabalham no campo da beleza como valor estético, apesar de muitas delas o terem, mas, principalmente, no campo da verdade: Bourgeois nos mostra o que há por dentro de uma mulher. É interessante que diversas artistas colocam-na entre as suas principais referências. É o caso de Beth Moysés e Cristina Salgado, como demonstram os trechos abaixo, respectivamente:

"(...) ela teve uma vida muito parecida com a minha na infância, também tive uma série de problemas de família, paixão pelo pai, um édipo assim profundo. Eu descobri uma carta da amante do meu pai para o meu pai quando eu tinha onze anos, é uma história muito engraçada porque eu descobri esta carta e nunca comentei com ninguém, vim a comentar dez anos atrás... Sabe esta coisa da criança de guardar, não deixar vazar de forma alguma porque qualquer coisa pode acabar com o casamento da mãe, querer que eles realmente ficassem juntos, manter aquilo que não tem condições manter, aquela coisa de filho, porque eu não conseguia ficar longe do meu pai, porque eu sabia que se eles dois se separassem, ele ia e eu ficava."[57]

"Tenho uma afinidade, mais do que uma influência, com a Louise de Bourgeois, é até uma coisa incrível, porque eu evito ver os trabalhos da Louise de Bougeois, porque aconteceu de eu fazer um trabalho muito parecido com um trabalho que ela tinha feito, e eu fui ver depois, eu fiquei impressionadíssima, então eu acho que eu e a Louise de Bourgeois, modéstia à parte, temos muita afinidade."[58]

A presença de uma política de gênero no trabalho de Bourgeois só foi reconhecida anos depois, em retrospectivas à luz das teorias feministas. Podemos perceber sua reflexão sobre a condição feminina em suas declarações sobre suas obras: *"Sempre houve uma sugestionabilidade sensual em meu trabalho. Às vezes estou totalmente envolvida com formas femininas – cachos de seios como nuvens - , mas muitas vezes misturo o imaginário – seios fálicos, masculino e feminino, ativo e passivo. Esta escultura de mármore – minha* **'Femme Couteau'** *(Mulher Faca) –*

56 Idem ibidem, pg. 269
57 Trecho da entrevista realizada com a artista Beth Moysés para esta pesquisa.
58 Trecho da entrevista realizada com a artista Cristina Salgado para esta pesquisa.

personifica a polaridade das mulheres, destrutivas e sedutoras. Por que as mulheres se tornam mulheres-machadinhas? Elas não nasceram assim (...)"[59]

Louise de Bourgeois reflete, em sua obra, a condição da mulher, retrata diversas reações femininas aos obstáculos da existência. *"Fiz uma série de **'Fallen Women'** (Mulheres Caídas). A mulher caída está em estado de choque e, bem, de rigidez. Ela cai como uma flecha; não está caindo enovelada, cai como pessoa muito rígida."*[60] Nesta série, Bourgeois trabalha sobre o enrijecimento feminino, uma doença anímica, que impede as mulheres de se abrirem às interferências, ao imprevisto, ao acaso. Em outra obra fala das dificuldades encontradas pelas mulheres em se colocarem na sociedade como indivíduos ativos. Fala da dificuldade feminina em tomar atitudes, conseqüência de um padrão cultural estabelecido. *"Vejo a pessoa periférica como uma pessoa que espera sua vez, ou seu dia. Para mim, é uma metáfora da personalidade feminina. Ela espera e, como diz a sabedoria comum, 'O homem propõe, a mulher dispõe'. Na verdade é o contrário. A mulher propõe, o homem dispõe. É por isso que as pessoas periféricas são geralmente mulheres esperando a germinação, esperando a chegada da metáfora masculina."*[61]

Atualmente, para a artista, seu trabalho tem forte motivação emocional e pessoal, que estão contidas na forma expressiva de suas obras. Sua obra é existencialista; para ela a arte é uma garantia de sanidade, a arte é curativa. Em suas obras ela não busca a beleza, tampouco uma imagem, o que ela busca em suas esculturas é reviver uma antiga emoção. É dessa forma que exorciza seus traumas, medos e mágoas, como o terror de não ser amada e o entendimento tenso entre os corpos que se amam e se conhecem.

A artista Nazareth Pacheco teve a oportunidade de conhecer pessoalmente Louise de Bougeois e, em entrevista ela comentou: *"A Louise ainda fala, a gente consegue transformar o medo, a partir do momento em que a gente transforma o medo num objeto, a gente vai poder encarar esse objeto de frente."*

---

59 BOURGEOIS, Louise de, Destruição do pai, reconstrução do pai, escritos e entrevistas, 1923-1997, Cosac & Naify, 2000. pg. 101
60 Idem ibidem, pg. 126
61 Idem ibidem, pg. 291

Bourgeois retrata um corpo deformado por suas tensões e emoções, coloca nas suas obras a dor, as passagens da vida que ficam marcadas no corpo, como descreve Jean Yves Lelup: *"Como exemplo, lembramos o perdão. Podemos perdoar alguém com a mente. Como diz Platão, aquele que tudo compreende, tudo perdoa. Podemos perdoar com o coração, sinceramente, e nos reconciliarmos depois de termos cumprido os atos de justiça concernentes. Mas o corpo é freqüentemente o último que perdoa. Sua memória é sempre muito viva. E nossa reação, diante de tal ou qual pessoa que nós perdoamos com a mente ou com o nosso coração, trai a não confiança estabelecida em nosso corpo."*[62]

UMA BREVE LEITURA DA OBRA 'CELL CLOTHES'

'CELL CLOTHES', XXIII BIENAL DE SÃO PAULO, 1996

Louise de Bourgeois recebeu com entusiasmo a proposta de apresentar uma Sala Especial na XXIII Bienal de São Paulo, em 1996. A instalação **'Cell Clothes'**, concebida pela artista especialmente para o evento, foi também muito bem recebida pelo público brasileiro.

Bourgeois começou a desenvolver suas obras em madeira em seguida explorou o gesso, o bronze e o mármore, e nesta obra ela explora a leveza do tecido em suas próprias roupas. A obra foi feita a partir de

62 LELOUP, Jean–Yves, O corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial, org. Lise Mary Alvez de Lima, Petrópolis, RJ, Ed. Vozes, 1998, pg. 15

roupas guardadas por Bourgeois durante sua vida, peças que estão carregadas de memória, esculturas flutuantes que foram esculpidas pela energia de seu próprio corpo, por suas formas e por seus sentimentos.

Bourgeois coloca que *"Você somente contará para você mesma e em sua arte, na medida em que conservar sua integridade."*[63] E é assim que ela abre seu guarda roupa, de modo franco, inteiro e simples, preenche as peças com a memória de sua existência, nos abre sua vida interior, e nos coloca a possibilidade de abrirmos o nosso armário de memórias vividas. Ela nos mostra como imantamos o pano que nos cobre o corpo com nossa vida, e nos ensina a ler nas roupas sentimentos vividos.

'Cell Clothes' é um espaço de memórias aberto à exploração, como se as roupas saíssem com seus cabides do guarda-roupa e invadissem a casa, roupas repletas de histórias, roupas que já foram moda, cores, corpos quase vivos que flutuam. Espalhados pelo espaço, carretéis e bobinas nos atentam, remetem a uma forma contemporânea do abandono: o desemprego. Lembramos que a tecelagem mecânica desempregou centenas de mulheres, e que o Dia da Mulher foi instituído em 1911. A data foi escolhida pela UNESCO - Organização Mundial para a Educação, Ciência e Cultura - para lembrar uma manifestação organizada por centenas de operárias que reivindicavam o direito à licença-maternidade, a redução da jornada de trabalho e salários iguais aos dos homens, em 08 de março de 1857, quando morreram queimadas 129 mulheres durante um incêndio em uma fábrica de tecidos de Nova Iorque. As operárias morreram sufocadas porque as saídas de emergência estavam bloqueadas pelo lado de fora.

Impressiona a qualidade expressiva da memória que Bourgeois alcança nesta obra, um espaço criado com portas e janelas que parece estar esquecido, uma parte da casa que abandonamos. Bourgeois desenvolveu através dos anos a habilidade de traduzir em suas obras o que as mulheres sentem, o que secretamente desejam e as formas como manifestam sua dor. Na instalação **'Cell Clothes'**, ela cria uma dimensão de alteridade e toca com suas mãos vividas as angústias do Homem contemporâneo. A

63 BOURGEOIS, Louise de, Destruição do pai, reconstrução do pai, escritos e entrevistas, 1923-1997, Cosac & Naify, 2000. pg.40

roupa, para Louise de Bourgeois, está impregnada de significados, de fantasias, inclusive sexuais.

Seu processo criativo tem seu momento solitário, para desenvolver seu trabalho ela se fecha e busca o silêncio amigo e a concentração. A artista desenvolve suas obras com ajuda de um assistente, principalmente agora que está com quase cem anos. Para ela *"Se a obra possuir algo de mágico, eu a considero bem sucedida"*[64]. Bourgeois vê a seda, a lã, assim como o cabelo, como um símbolo de proteção feminina, como uma larva no casulo. Mas para ela, o cabelo é mais amistoso que o casulo, porque este não elimina o sujeito.

IMAGENS DA ARTISTA LUISE DE BOURGEOIS

64 Idem ibidem, pg. 74

KIKI SMITH

A FORÇA INCONTROLÁVEL DO CORPO FEMININO

Atualmente, a artista Kiki Smith tem a aparência de uma antiga curandeira, ou maga, com seu longo cabelo em cachos grisalhos que caem em tranças. Em coerência, sua obra encantada, exerce uma forma de cura delicada e leve para temas profundos. Smith desenvolve em seu trabalho artístico uma inteligência crítica, social e política, de forma tão bela, que é quase impossível não nos abrirmos para que nossa alma escute suas imagens. Smith transforma a vida cotidiana em gesto. Atenta e comprometida engajou-se especificamente na questão da violência doméstica praticada contra a mulher por muito tempo. Em sua obra, procura desmitificar, destituir e transformar a tradição patriarcal, em especial a cristã. Como artista, é uma criadora de mitos, incorpora e sintetiza elementos da antiga cultura egípcia, da Índia clássica junto a mitos modernos, como Frankenstein.

Kiki Smith nasceu em Nuremberg, na Alemanha, em 18 de Janeiro de 1954, filha da atriz e cantora de ópera Jane Smith e do escultor americano Jony Smith. Por crescer em uma família de artistas, teve uma infância estimulante. Seu pai a influenciou muito, apesar de ser escultor abstrato e utilizar outro vocabulário formal. Ela acredita que suas representações tinham muito da forma humana na presença física e visceral de suas obras. Freqüentavam a casa de sua família personagens como Jackson Pollock,

Mark Rothko e Bernett Neuman. Quando jovem, era admiradora da obra de Richard Tutlle.

Aos vinte e quatro anos decide ser artista, estuda por um ano e meio na Hartford Art School. No final da década de 70, junta-se ao coletivo de artistas 'Collaborative Projects Inc.' (COLAB), que experimentava a apresentação da arte em lugares não convencionais. Em 1976, estava em Nova York trabalhando para se sustentar como assistente de eletricista e como cozinheira no Tin Pan Alley, um restaurante da Times Square. Por muitos anos Kiki Smith trabalhou em sua casa, na mesa de sua cozinha. Diz que pensava em si mesma como uma artista-dona-de-casa.

Sua primeira instalação multimídia foi '**Life Wants to Live**' (A Vida Quer Viver), apresentada na Kitchen Gallery em 1983, fazia referência aos campos médico, jurídico e religioso e questionava: de quem era a responsabilidade por nossa intimidade e o nosso corpo social? Nesta instalação pintou sobre gaze de algodão manchetes do jornal The New York Times, que reportavam incidentes de violência doméstica, especificamente de mulheres violentadas que mataram seus agressores em autodefesa.

Kiki Smith ficou primeiramente conhecida como artista por explorar as funções mais íntimas do corpo humano: órgãos, membranas, fluídos; mais tarde sua obra passou a envolver o corpo como um todo, e ele se tornou seu foco central: o corpo religioso, histórico, literário. Seu projeto artístico direciona-se à restauração da humanidade para um estado de graça, visualizado como uma relação harmônica entre seres humanos, animais e a natureza. Como ela expressa em sua instalação '**Landscape**' (Paisagem), na qual reinventa o paraíso.

Imersa em uma cultura consumista, individualista e competitiva, Smith compartilha do senso coletivo de perda, reclama, através de sua obra, a necessidade de estabelecer relações autênticas com a nossa cultura, com o mundo, com a espiritualidade e com nós mesmos. Na busca da integração do sujeito fragmentado consigo mesmo e com o ambiente, Smith explora em suas instalações o sensorial da mesma forma que Rebecca Horn e Ann Hamilton.

Assim como Bourgeois e Horn, Smith é fundamentalmente existencialista, explora artisticamente o corpo com o intuito de ativar uma discussão sobre a maneira

como a humanidade vem se colocando no mundo, além de incitar o debate sobre as políticas de gênero e identidade na arte contemporânea.

Smith tem influência do movimento minimalista dos anos sessenta e setenta, particularmente da escultora Eva Hesse, que introduziu nesse movimento a presença leve da forma orgânica, que explorava tanto nas formas quanto nos materiais, como o fiberglass, o látex e a borracha.

A artista afirma que a face figurativa de seu trabalho é muito influenciada pela obra das artistas Louise de Bourgeois e Nancy Spero. Por muitos anos, Spero mergulhou nas lendas e nos mitos antigos para expor traumas políticos e sociais, particularmente a repressão das atrocidades cometidas contra mulheres através da história. Seu compêndio de figuras femininas abrange desde deusas a camponesas prensadas à mão ou coladas em delicados rolos de papel, com os quais tem a intenção de subverter ou afrontar o poder masculino. Spero, diferente de Smith, tomou a decisão radical de excluir a figura masculina e desenvolver uma imagem da mulher que servisse de parâmetro para a geração das jovens mulheres artistas, entre as quais estava Smith, a qual, como Spero, redefini o tema feminino nos seus próprios parâmetros.

Para Smith, Bourgeois dá forma física a estados de dor psicológica, como a ansiedade, o medo, a solidão, a raiva e a agressão. Assim como ela, Smith desenvolve em sua obra uma mitologia pessoal. *"Como Bourgeois, o corpo nas esculturas de Smith é definido por uma profunda honestidade emocional; entretanto, suas figuras parecem mais restritas, talvez por causa dos mitos que incorporam, trazem o peso do cristianismo e outras tradições, da mesma forma que expressam as urgências de uma psique individual."*[65]

A partir da metade da década de oitenta, Kiki Smith se compromete integralmente a explorar a tese que ocupou sua vida artística pelos quinze anos seguintes: o corpo humano fragmentado e inteiro. Para ela, o corpo é nossa condição de existência, é o que determina nossos limites e possibilidades neste momento e espaço particular. *"Ela acredita que 'nosso corpo tem sido fragmentado pedaço por pedaço e precisa de uma grande quantidade de curativos; toda a nossa sociedade está muito*

65. POSNER, Helaine, - Kiki Smith- 1st ed. 1998, Boston, Ed. Bulfinch. pg. 9

fragmentada... Tudo está trincado e apresentado como dicotomia – macho/fêmea, corpo/mente – e estas trincas necessitam de remendos. Smith afirma que tudo que está associado com o feminino, como a natureza, o corpo, e o espírito, está constantemente desvalorizado, e tudo que está associado com o masculino, como a cultura e a mente, está valorizado. Estas atitudes 'esquizofrênicas' colocam maior pressão nas mulheres que nos homens; Smith está convencida de que isso é destrutivo para todos os membros da sociedade. Cada um de nós pode sofrer os efeitos de uma cultura patriarcal que valoriza somente o intelecto e nos aliena da experiência física real, natural. As representações de Smith do corpo fragmentado chamam atenção para este dilema e tentam curar essa ruptura com tenros retratos de órgãos, sistemas e fluídos escondidos."[66]

Em 1980, o corpo era o campo de batalha dos direitos reprodutivos e Smith trabalhava com a tradição feminista iniciada nos anos setenta, e expressava sua postura militante em sua obra. Nesta nova fase, começa a criar esculturas em tamanho natural dos órgãos e sistemas reprodutivos, como '**Male and Female Uro Genital Systems**' (Sistemas Urogenitais Macho e Fêmea, 1986), que evoca o ato privado e a esperança pró-criativa. Nessa mesma época cria '**Womb**' (Útero) em sua versão em bronze, nesta obra a artista difunde uma discussão profunda através do seu trabalho artístico: o quanto que, para cumprirmos agendas, controlamos nosso corpo e reprimimos nossas decisões primordiais. Essa obra serve como um símbolo dos conflitos que permeiam o debate sobre os direitos ao aborto. Além de sua força como símbolo político em sua representação do útero, '**Womb**' propõe associações com a fertilidade e o poder natural de criação da raça humana.

Em 1985, ela fez um curso de medicina emergencial com o objetivo de conhecer melhor a anatomia humana; desenvolveu, então, obras sobre órgãos internos e sistemas em vidro, papel e cerâmica. A temática do controle do corpo sempre permeou seus trabalhos. Smith fala muito em suas obras da vulnerabilidade do corpo humano e da luta da força inerente à vida.

66 Idem ibidem, pg. 13

É importante ressaltar a forte relação da sua arte com a vida, suas obras sobre o poder e a responsabilidade sobre a nossa fertilidade retratam um dos tópicos mais discutidos pelos diversos grupos feministas presentes no III Fórum Social Mundial, realizado no ano de 2003, em Porto Alegre. Uma das grandes questões discutidas no Fórum diz respeito exatamente ao impacto do capitalismo sobre o corpo feminino, o desrespeito aos ciclos vitais, entre os quais o reprodutivo. A 'Rede Internacional de Gênero e Comércio', por exemplo, levanta a questão da desvalorização do trabalho não remunerado realizado por mulheres, quanto à reprodução biológica e à educação familiar, considerados fundamentais para a manutenção da sociedade. Assim como a rede de mulheres 'Católicas pelo Direito de Decidir', que têm entre seus objetivos fundamentais colocar no cenário internacional a discussão dos direitos reprodutivos das mulheres e a descriminalização do aborto, para elas, decisões que são tomadas na consciência, este espaço mas íntimo em que as pessoas se relacionam com Deus, se assim o desejam devem ser respeitadas mesmo que contradigam os preceitos da Igreja Católica, como esclarecem as palavras de Paloma Afonso: *"Desde "Católicas" pensamos que a vida é sagrada, que a vida das crianças é sagrada, que a vida das mulheres também é sagrada. Pensamos que devemos fazer tudo o que é possível para não criar nova vida quando não a podemos trazer ao mundo. Devemos fazer o possível para ajudar as mulheres a não engravidarem quando não o desejarem ou não puderem, mas quando uma mulher já ficou grávida, devemos respeitar o seu direito de decidir. Forçar alguém a um ato que deveria ser sagrado parece-nos inaceitável e muito suspeito e suspicaz em relação às mulheres e à sua capacidade moral.*

"Desde "Católicas" pensamos que hoje é necessário fazer valer os direitos humanos que falam da livre opção, de liberdade e igualdade em relação ao exercício da sexualidade. Reconhecemos como aspectos capitais que possibilitam o exercício destes direitos o poder de tomar decisões autonomas, fundamentadas e informadas, e os recursos materiais para ter acesso aos serviços, métodos e técnicas que tornam esse poder realidade." [67]

67 site: www.aborto.com/htm/catolicas.htm

Smith apresenta o corpo feminino como uma entidade que não pode ser contida, da qual 'coisas' naturalmente saem. Muitas de suas frágeis esculturas elaboradas em delicados papéis referem- se à vulnerabilidade do corpo feminino frente a sua força reprodutiva. *"Para Smith o corpo feminino, particularmente em seu aspecto biológico, em relação aos seus ciclos e processos reprodutivos, está em perpétua instabilidade de fluxos, sempre mudando e constantemente se refazendo."*[68]

Em 1987, Smith faz sua primeira figura humana de corpo inteiro: '**The Bronze Baby**' (O Bebê de Bronze). Essa obra marca a transição do corpo objeto para a beatitude. É uma representação da criança universal, para a qual Smith se embasou em representações medievais do Jesus infante. A escultura está colocada em um pedestal e de frente para ela está uma janela onde se vê um raio-X da obra, no qual revela-se um barômetro colocado no lugar onde estaria o coração da criança. O barômetro é um instrumento utilizado para medir a pressão atmosférica. Já se percebe nessa obra uma exploração do "espaço-entorno" à escultura, o que aproxima a obra do meio expressivo da instalação.

É a partir deste momento que Smith começa a desenvolver esculturas de corpos em papel, em sua maioria femininos; são figuras translúcidas que, por sua fragilidade e efemeridade, expressam a agressividade feminina na delicadeza. Estas figuras também nos remetem à forte espiritualidade de Smith, que teve uma criação católica, portanto seu trabalho refere-se freqüentemente a este sistema de crenças. Smith é influenciada pelos escritos de Thomas Aquinas, que defende a teoria de que os seres humanos e todas as criaturas são compostas tanto de essência quanto de existência, que a alma unida à matéria é o que constitui a natureza humana. Baseando-se nessa teoria, Smith procura examinar o corpo como forma e substância.

Em 1991, Kiki Smith começa ser reconhecida significativamente nos Estados Unidos e na Europa. *"Durante o início dos anos noventa, Smith estabelece uma alteração radical das imagens convencionais e as expectativas sobre a forma feminina na arte ocidental. Ela começou a focar sua obra exclusivamente em expor o corpo feminino numa série de trabalhos viscerais que vão do belo ao grotesco. Internamente a*

68 POSNER, Helaine, - Kiki Smith- 1st ed. 1998, Boston, Ed. Bulfinch. pg.17

uma cultura patriarcal, a representação do corpo feminino tem estado largamente nas mãos dos artistas homens. Portanto, a mulher tem sido tipicamente retratada como objeto do desejo masculino, como a projeção das fantasias masculinas. Uma das contribuições mais importantes de Smith como artista tem sido a de reclamar o corpo feminino do patriarcalismo e reconfigurá-lo como um espaço da experiência de vida das mulheres. Não mais o corpo fixo, controlado ou harmonioso da arte clássica. É um corpo incontrolável, que suja, vaza e expõe seu interior."[69]

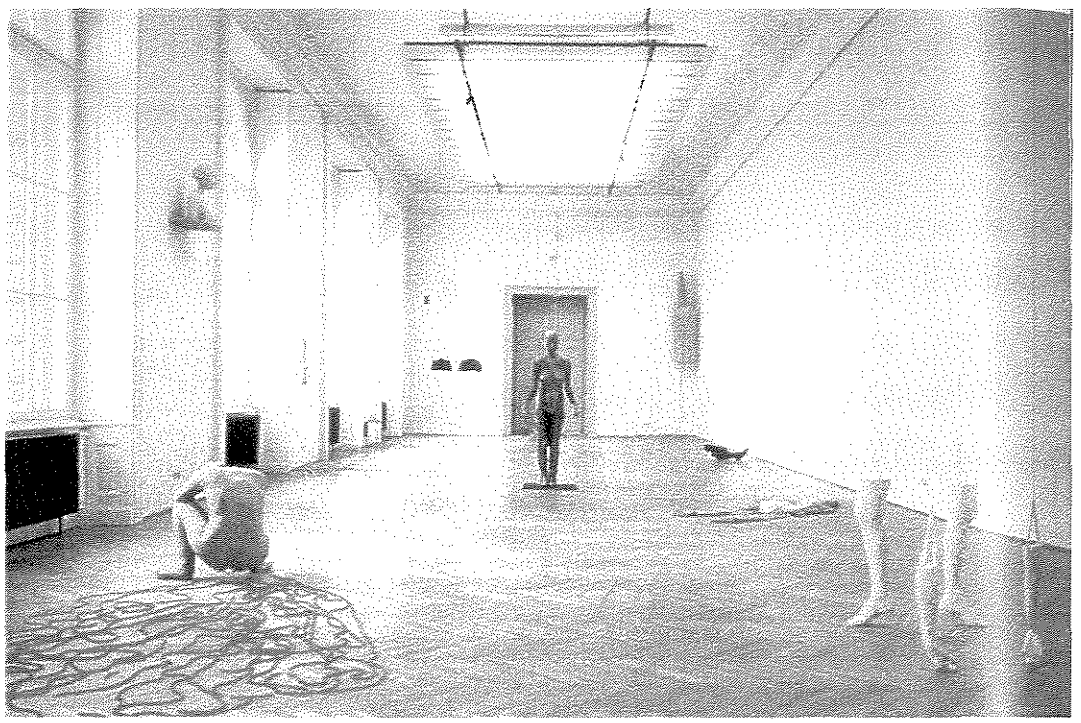
Suas mulheres são seres sexuais não eróticos e profundamente introspectivos. Suas representações da feminilidade rejeitam poses refinadas para, em contrapartida, mostrarem publicamente atos e posturas privadas. Expressam aquilo que sempre esteve contido, silenciado, escondido, a força e a crueza do corpo da mulher.

Smith afirma ter tentado ser feminista como uma pessoa civil, mas não em sua arte, ela prefere não participar em toda série de eventos feministas, mas colabora com sua arte para a construção da identidade feminina de outra uma forma.

69 Idem ibidem, pg.20

'SILENT WORK'

TUDO O QUE NÃO QUEREMOS FALAR



VISÃO DA INSTALAÇÃO 'SILENT WORK',1992, ÖSTERREICHISCHES MUSEUM, VIENA

Caminhando descalça, com os olhos do meu corpo, penetro silenciosamente em seu mundo, ela, a artista nem sabe de mim, nem sabe as horas que passei lendo seus enigmáticos traços, nem sabe o quanto que aprendi com a sua silenciosa obra sobre o poder das palavras.

No início da década de noventa, Kiki Smith apresentou um conjunto de esculturas de mulheres em cera e papel; são seres em condições extremas de humilhação, criaturas reduzidas a um estado primário, após longo sofrimento. Sua dor é visceral. Em sua primeira mostra, essas esculturas foram interpretadas primeiramente como um campo de batalha político, localizadas no campo de questões como a violência doméstica, a crise da AIDS (sua irmã morreu de AIDS, em 1988), e o conflito sobre os direitos ao aborto. Na visão de Smith, estas esculturas incorporam mais do que questões sociais contemporâneas. Sua dor provém de um lugar muito mais profundo, são sobreviventes de batalhas. Não especificamente de um abuso físico, mas de uma

violência psíquica que ronda nossas vidas. Pelo poder que essas peças têm em incorporar inúmeras leituras do íntimo universal, talvez possam ser vistas como arquétipos da falta de esperança humana, gerada pela ruptura e pelo desequilíbrio social.

'Silent Work' foi um conjunto de esculturas apresentado por Smith em 1992, no 'Österreichisches Museum', em Viena. Neste trabalho estão presentes algumas esculturas como **'Pee Body'**, que expressa parte dos temas citados acima. Mas esta instalação também traz representações da forma feminina elaboradas pela artista que incorporam temáticas mitológicas e espirituais. Smith trabalha com especial ênfase nesta obra a figura da Virgem Maria, a mãe de Jesus, ou a segunda Eva. Para Smith, a religião é fundamental para a sua arte, consequentemente, considera ser sua responsabilidade criar um santuário para a Virgem Maria.

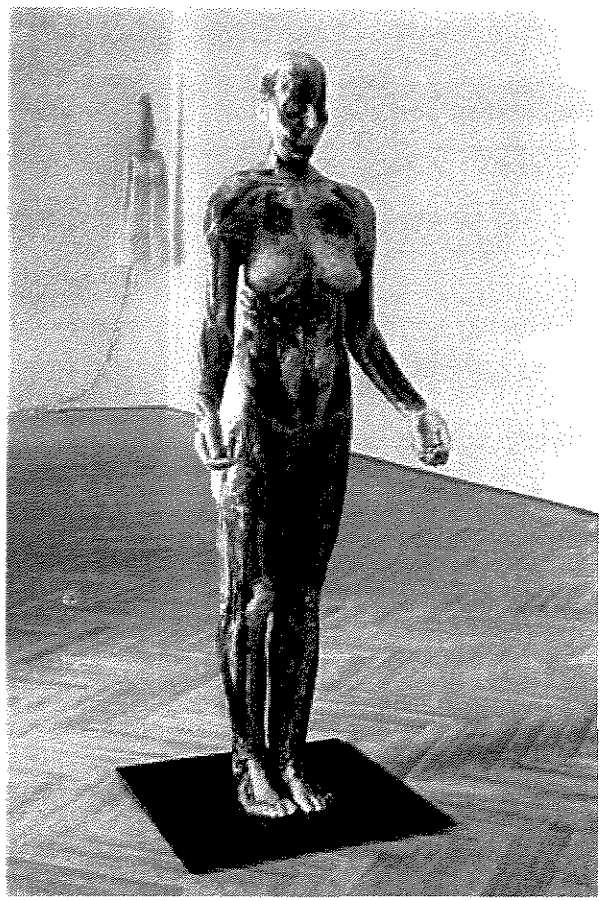
A artista se interessa pela manipulação historicamente construída da figura feminina sagrada. Sua reinterpretação feminista da Virgem Maria, como uma figura corporal de poder e resistência, é parte do seu projeto de resgate do corpo feminino do patriarcalismo opressivo do qual a Igreja Católica é parte. No intuito de aprofundar a compreensão da postura da artista, estudei o 'Evangelho segundo Maria', escrito por Mariam de Mágdala, que é uma obra ainda hoje não reconhecida pela Igreja Católica. Os trechos abaixo citados apresentam, em suas reflexões e seus conflitos, os modos e as práticas que inspiraram os primeiros cristãos:

"O Senhor amava Maria mais que a todos os discípulos, e a beijava na boca freqüentemente."[70]

"'O pecado não existe', somos nós que, com nossa imaginação doentia, não cessamos de criar e de inventar leis para o reforçar. É nossa imaginação que é preciso curar. Somos responsáveis pelo mundo no qual vivemos, desde que somos nós que o criamos. Nossa falta de 'imaginação esclarecida' fecha-nos no 'ser para a morte' e nos encerra nos limites onde nosso coração e nossa inteligência ficaram aprisionados."[71]

70 LELOUP, Jean-Yves, O Evangelho de Maria – Mariam de Mágdala, Trad. Lise Mary Alves de Lima, 3° Ed., Ed. Vozes, Petrópolis, 2000, pg.13
71 Idem, pg. 19

Smith acredita estar elaborando, com sua obra, manifestações físicas de dilemas psíquicos e espirituais; ambos na visão da cultura ocidental são colocados fora do corpo. Assim o faz também o Catolicismo; para ela, há na tradição católica uma empatia com o sofrimento. Ela apóia o modelo feminista que coloca que tudo está inter-relacionado: a vida íntima não está separada da vida social; a questão de gênero não está separada da vida política.



ESCULTURA 'VIRGEM MARY' PRESENTE NA INSTALAÇÃO 'SILENT WORK'

Smith tem a habilidade de abordar em seus trabalhos, de uma maneira notadamente poética, questões políticas; sua obra, desse modo, passa a ter uma face didática. Para ela, mesmo a expressão artística de um sentimento ou acontecimento pessoal sempre carrega um significado político e econômico, e pensa ser necessário dirigirmos uma atenção especial ao contexto em que as obras estão inseridas.

Sua escultura **'Virgin Mary'**, é uma obra extremamente forte, tem seu corpo nu ao extremo, sem pele; ressalta-se nesta escultura a leveza da postura em contraste com a presença da carne. Smith nos chama a atenção para os seios e as mãos através do contraste de pigmentos.

'Nuit' nome da deusa egípcia da noite, que com o seu corpo em arco formava o céu, é outra escultura presente em **'Silent Work'**, representada de modo sugestivo apenas com seus braços e pernas tocando o chão, como se o arco do seu corpo em ponte estivesse lá no alto, no céu, onde só a imaginação alcança.

Em suas obras, em geral, Kiki Smith explora símbolos como o cabelo, signo que remete à força e à atração sexual feminina; para ela o ato de cortar os cabelos é uma forma de automutilação. Em suas imagens, com imensos cabelos que caem emaranhados, busca representar a resistência, a pressão exercida pela sociedade quanto às normas de feminilidade.

Kiki Smith utiliza técnicas simples, arcaicas, que não a alienam de seu domínio sobre a obra. A artista diz que *"Se você é uma mulher artista, você já é marginal, colocada numa pilha de descartados, portanto você pode usar coisas ou situações descartadas, nisto está um tipo de liberdade, e isso não é associado com poder."*[72]

Smith cria instalações a partir da apresentação de conjuntos de esculturas que formam um ambiente, uma cena hermética de representações de corpos femininos em formas e técnicas diversas. Na instalação **'Silent Work'**, as esculturas encontram-se cada uma em seu universo. Smith cria um ambiente introspectivo e silencioso, como o nome já insinua. A artista releva a força da escultura **'Virgin Mary'** ao colocá-la no centro da instalação.

Diferente de Rebecca Horn, que muitas vezes cria ambientes com luzes e sons, Smith estende o espaço da escultura transformando-a numa instalação. Sua escultura **'Pee Body'** é uma representação de um corpo feminino agachado, 'urinando' pérolas amarelas que se espalham pelo chão, estabelecendo uma relação com o espaço em volta que a define tanto como uma escultura quanto uma instalação.

Em **'Silent Work'**, Smith trabalha com cera, pigmentos, madeira, barbante, gaze e gesso. Em seu processo de criação coloca a energia do seu corpo no objeto artístico. Em seus trabalhos mais antigos, utilizava materiais comuns, maleáveis, simples e efêmeros, como o papel e a cera. Criava figuras leves e translúcidas, que geravam grande encanto visual na transformação do material, através do trabalho paciente da artista. Mais tarde, passa a explorar materiais permanentes, como o bronze. Ela atenta para o fato de que a arte ocidental hierarquiza os materiais, colocando o bronze e outros metais no topo, o vidro e o papel na margem. Para ela, essa é uma filosofia que não

72 Idem, pg. 34

colabora com a experimentação necessária ao fazer artístico e ignora as influências da África, Ásia, entre outras tradições culturais.

OBRA DE KIKI SMITH, SEM TÍTULO, 1993

MARINA ABRAMOVIC

ENERGIA E TRANSCENDÊNCIA

YOU CAN DO THE WORK WITH JUST THE POWER OF YOUR MIND. YOU CAN TRANSMIT THINGS, JUST DIRECTLY, MIND TO MIND.

MAORI WOMEN WITH A TATTOOED LIPS AND CHIN NEW ZEALAND

IMAGEM DO CATALOGO DA EXPOSIÇÃO 'CLEANING THE HAUSE' COM ANOTAÇÕES DE MARINA ABRAMOVIC

Marina Abramovic nasceu em Belgrado, na Iugoslávia, em 1946, um ano após o final da II Guerra Mundial. Iniciou seu trabalho artístico em performance em 1972; atualmente mora em Amsterdã e Berlim. É uma artista nômade, está sempre em trânsito, apresentando suas performances e o registro delas pelo mundo. Sua obra abarca o campo da energia humana, dos estados alterados de consciência e o trânsito entre a cultura Ocidental e Oriental. Ela coloca: *"A arte deles não é Arte a partir do complexo ritualístico geral. Eles a usam como um instrumento. Somente numa sociedade desconectada como a nossa, a sociedade Ocidental, a arte é chamada Arte, isolada e não como uma parte do todo.*[73]*"*

Entre suas principais exposições e performances estão: '**Moving Pictures**' (Imagens em Movimento, 2002), no Museu Guggenheim de Nova York; '**The Hero**' (O Herói, 2001), no Museu Hirshhorn e no Jardim de Esculturas de Washington; '**Balkan Baroque**' (Barroco Balcânico, 1997), na XLVII Bienal de Veneza; '**Becoming Visible**' (Tornando-se Visível, 1995), na Bienal de Istambul; e '**Magiciens de la Terre**'

73 ABRAMOVIC, Marina -Cleaning the House, Academy Editions, London, 1995. (não há numeração das páginas)

(Mágicos da Terra, 1989), no Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, Centre Georges Pompidou.

Marina Abramovic trabalha com energia, a arte para ela é uma experiência de vida. Em suas performances, Abramovic realiza rituais nos quais experimenta estados alterados de consciência, é como se ela alcançasse, através de sua obra xamânica, uma síntese das religiões, o princípio, a essência, a arte como prática para se atingir a transcendência.

Abramovic foi uma das primeiras artistas a desenvolver seus trabalhos em performance nos anos setenta; para ela, a linguagem performática torna-a apta a penetrar em outras dimensões da consciência, assim como permite a exploração do seu corpo publicamente, a transgressão de códigos sociais e a destruição de mitos sobre o que é feminino, sobre o corpo, sua representação, sua identidade e suas possibilidades energéticas. A feminilidade na obra de Abramovic está colocada em seu corpo, em seu ser. Ela aborda a mulher livre em suas performances.

Ficou conhecida por performances em que se submetia propositadamente a limites de dor física, ferindo a si mesma com o intuito de descondicionar seu corpo do conforto e do comodismo da cultura ocidental. Sua obra tem uma face ritualística densa; com freqüência suas performances remetem a experiências espirituais, práticas religiosas e de transe, muitas vezes atingidos através do sacrifício e da sublimação da dor. Para Marina Abramovic, esses atos são arte, mas também, transcendência espiritual. Abramovic tem fé no poder transformador da arte, busca purificar-se através dela, impondo cotidianamente regras simples a si mesma. Busca desta forma transformar seu campo de energia e experienciar diferentes estados de consciência.

Em suas performances, a artista transcende o limite da representação, por exemplo, quando desenha uma estrela utilizando uma *gilete* em sua barriga: o sangue que escorre é real; ou quando grita até sua voz acabar: sua voz é real. Marina vive a sua obra como um todo. Suas instalações funcionam muitas vezes como cenários para suas performances.

Abramovic faz de seu corpo seu material artístico, coloca-o como meio expressivo artístico, circunscreve com ele os campos da arte e da linguagem. Sua vida é

o ponto de partida de suas obras, explora os elementos de sua biografia e dramatiza-os. Desde 1992, apresenta em diversos palcos sua performance '**The Biography**' (A Biografia), na qual ela rememora suas performances anteriores, ao som de uma voz em *off* de menina que narra sua vida. Nesta obra, Abramovic mistura realismo e imaginário para reconstituir sua biografia, com rituais baseados no uso do próprio corpo. Não se trata, porém, de uma mera reprodução de suas apresentações anteriores, mas sim da criação de uma nova realidade: as performances são traduzidas em imagens de cinema e embutidas no contexto ficcional do filme. Abramovic interpreta seu próprio papel, aparecendo de diferentes formas, que repetidamente distorcem ou obscurecem sua real identidade. Memórias misturam-se com fantasias, sonhos, rituais artísticos e a vida cotidiana. É como se ela olhasse para dois lados ao mesmo tempo, como uma cabeça com duas faces: uma virada para o passado e a outra, para o futuro. É uma tentativa de descobrir-se e também de dar forma ao processo criativo, com uma narrativa que se liberta da cronologia e segue apenas as imagens e o som.

'BALKAN BAROQUE'

UM TRABALHO SOBRE A VERGONHA

A escolha de um artista para representar um país na Bienal de Veneza é tanto política como artística; portanto a participação da artista Marina Abramovic na XLVII Bienal de Veneza, em 1997, com sua obra '**Balkan Baroque**' (Barroco Balcânico), que utiliza tanto elementos do meio expressivo da instalação quanto da performance, requer algumas explicações.

Montenegro é a república que, após a dissolução da Iugoslávia Comunista, construiu uma relação mais ou menos feliz com a república da Sérvia que ainda tem as regiões autônomas de Kosovo e Vojvodina. Esse todo forma a atual República Federal da Iugoslávia, não reconhecida pela comunidade internacional. O nome do pavilhão na Bienal de Veneza de 1997 para a qual Marina Abramovic foi convidada, a despeito desses conflitos, era 'Iugoslávia'.

Peter Cukovic, historiador de arte e diretor do Museu de Montenegro, é indicado como responsável pela comissão iugoslava, com o consentimento do Governo Federal e do Ministério da Cultura de Montenegro. É Cukovic quem convida Marina Abramovic para representar o país. A escolha gera controvérsias, com manchetes a favor e contra aparecendo diariamente nos jornais da Sérvia e de Montenegro. Um dos motivos de discussão era o fato de Abramovic viver já há muitos anos em Amsterdã, e ter sua arte reconhecida principalmente no mundo ocidental. O ministro da Cultura de Montenegro, Goran Rakocevic, revolta-se com a escolha da artista, uma expatriada, que não refletia "a autêntica arte de Montenegro"; em sua opinião, ela deveria ser representada por artistas que viviam naquela região. Em face dessa reação, Marina Abramovic desiste de representar seu país, que acaba tendo como seu representante o pintor de paisagens Vojo Stanic.

No entanto, o curador da Bienal de Veneza, Germano Celant, convida Abramovic para participar de sua exposição, no pavilhão italiano e lhe oferece, para a sua instalação, todo o subsolo do pavilhão central. Nesta Bienal, ela recebe por sua obra o prêmio "Golden Lion".

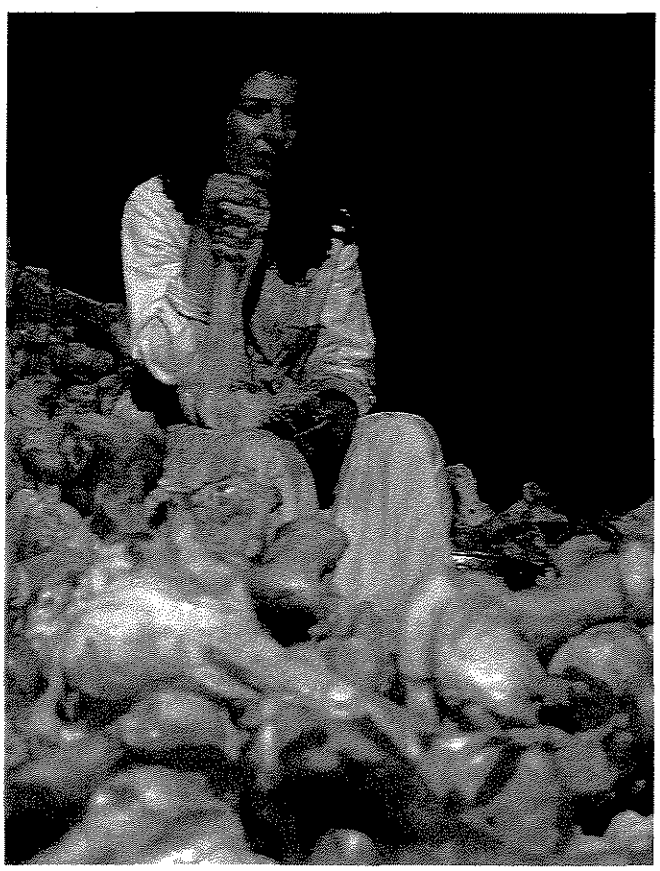
Contrariamente à opinião de Rakocevic, a arte de Marina Abramovic mostrou-se capaz de refletir suas raízes culturais. De fato, ao observar a história de sua família, evidencia-se não só o lado artístico, como político de Abramovic; filha de um casamento misto (sérvio e montenegro), seus pais eram líderes da inteligência e figuras importantes entre os *partisans* durante a Segunda Guerra Mundial. Seu avô, patriarca da Igreja Ortodoxa, foi assassinado, junto com seus irmãos, a mando do rei, em 1938. Foi mais tarde embalsamado e enterrado como santo.

Quando, inicialmente, aceitou o convite para representar a Iugoslávia, Abramovic refletiu muito sobre a responsabilidade de seu país na guerra. Refletiu também sobre o fato de ser a primeira mulher a representar seu país em Veneza, consciente de que tanto as mulheres cristãs como as muçulmanas foram as maiores vitimas da violência da guerra.

A respeito dessa obra, Abramovic afirmou que se interessa apenas por uma arte que possa mudar a ideologia da sociedade. Uma arte comprometida apenas com valores

estéticos é, na sua visão, uma arte incompleta. Declarou não defender ninguém, nem sérvios, nem bósnios, nem croatas, mas que tentou colocar na obra suas próprias emoções sobre a questão, como, por exemplo, o imenso sentimento de vergonha que tinha da guerra. Como artista, acreditava poder lidar apenas com o que havia dentro de si. Para ela, esta peça era o único modo de reagir emocionalmente à guerra. Sua idéia era apresentar a emoção humana mais pesada que, para ela, é a vergonha. **'Balkan Baroque'** é um trabalho sobre a vergonha.

Na obra, a artista utiliza uma composição com elementos das culturas ocidental e oriental, tradições que por séculos sofreram conflitos, confrontos e encontros na Península Balcânica; por um lado está a tradição bizantina, por outro o cristianismo ortodoxo.



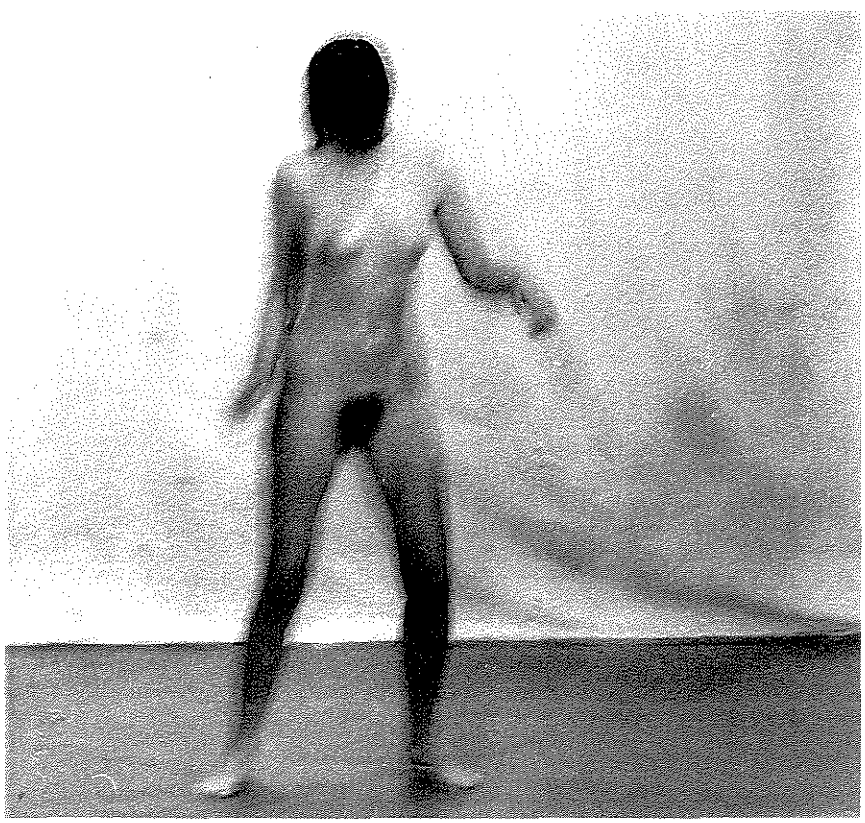
EM SUA INSTALAÇÃO/ PERFORMANCE 'BALKAN BARQUE', BIENAL DE VENEZA, 1997

A instalação **'Balkan Baroque'**, que Abramovic chama de peça, é composta por um tríptico de telas de vídeo remanescentes de ícones de igreja. A imagem videográfica central é um auto-retrato de Abramovic, em tamanho natural, na qual ela apresenta a si mesma dupla ou dividida: alternadamente, vê-se Abramovic na tela vestida com um avental branco e agindo como uma cientista zoologista, que explica a história da criação dos **'Lobos Ratos'** nos Bálcãs, criaturas que quando colocadas em condições adversas destroem umas às outras. E, em um outro momento, a artista está vestida com um traje típico das cantoras das tabernas da região balcânica, que cantam para agradar a audiência masculina e dançam como se

estivessem possuídas pelos sons da melodia originárias da Sérvia e da Romênia orientais. À sua direita e à esquerda estão retratos em vídeo de sua mãe e de seu pai. O largo espaço em que está inserida a instalação ainda contém três vasilhas de cobre cheias d'água, o que sugere uma limpeza espiritual, e uma enorme pilha de ossos de boi.

Por quatro dias, durante seis horas por dia, Marina Abramovic sentou-se na pilha de ossos e cantou canções típicas de sua terra natal enquanto lavava, com desinfetante, os ossos do sangue e restos de carne que a eles se prendiam. Este ato dramático de purificação e lamento reflete a devastação da guerra nos Bálcãs. Essa performance é influenciada pelos rituais budistas que Abramovic segue em sua vida.

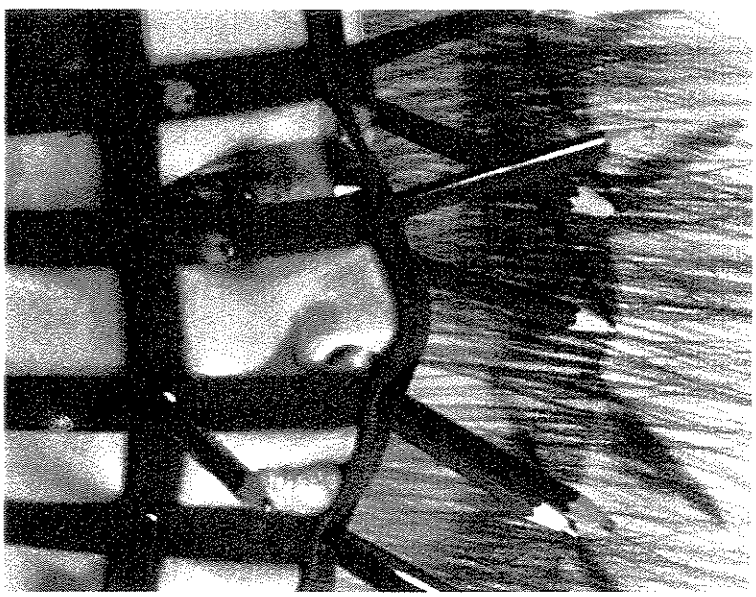
A obra, um trabalho artístico que abrange o campo da instalação e da performance, é dividida em dois espaços: o espaço dos vídeos dispostos como um tríptico, onde também se encontram as vasilhas de cobre com água. E o espaço dos ossos, onde Abramovic realizou sua performance de purificação da vergonha gerada pela guerra.



PERFORMANCE THE BODY DE MARINA ABRAMOVIC,1976, BERLIM

REBECCA HORN

A HUMANIZAÇÃO DOS OBJETOS E ESPIRITUALIZAÇÃO DOS ESPAÇOS



'BLEISTIFTMASKE' MÁSCARA DE LÁPIS GRAFITE, ESCULTURA ADPTÁVEL AO CORPO, 1968

Rebecca Horn é uma artista que, assim como a maioria das artistas contemporâneas, trabalha com diferentes linguagens. Move o observador de sua realidade cotidiana e o introduz em seu universo artístico de diversos meios expressivos: escultura, instalação, cinética, fotografia, performance, vídeo, cinema e texto. Em suas criações, hibridiza a alta tecnologia da comunicação com a magia do ritual e remete o observador à idéia de uma cognição que sempre vem através do corpo, do contato sensorial. Em suas instalações cria espaços fantásticos, obscuros, psicológicos e alquímicos, faz com que tempo e espaço pareçam submetidos a leis diferentes, extra cotidianas. A artista convida a sensualidade corporal a atuar, a sentir seus espaços, de luzes e máquinas.

A feminilidade expressa em sua obra não é óbvia, mas alquímica, hermética. Elaborada com uma perspectiva colocada além das questões de gênero ou de preferência sexual, não se encaixam nem numa posição patriarcal, nem na crítica sobre as posições machistas e seus espaços. Consistentemente, sua obra coloca- se na periferia destes combate binário, num lúcido terceiro espaço, um espaço mútuo, de trégua, uma alternativa para a circulação normal do poder.

Em um texto da artista, escrito para acompanhar as fotografias que se referiam a uma de suas primeiras performances **'Cornucópia'** (Cornucópia, 1970), Horn coloca a mulher numa relação interpessoal, uma auto-exploração, acima de tudo uma auto-nutrição:

"Sentir ternura pelos próprios seios... Guardar o calor que deles é próprio... Tocá-los com especial delicadeza...

A construção deste instrumento: redescobrir um chifre curvo, forrado com um material suave e dobrado ao inverso. Os seios estão separados do resto do corpo, a comunicação é mantida constante através do mútuo isolamento. O instrumento gera uma sensação de diálogo no ator: o espaço interior direto que comunica a boca e os seios cria o desejo de falar e perceber individualmente ambos os seios, isolados de seu entorno e separados um do outro: a própria faculdade preceptiva se amplia para converter-se em um triângulo e proporciona individualidade a cada seio, como se fossem dois seres separados entre si."[74]

Rebecca Horn nasceu em 1944, em Michelstadt na Alemanha. Principia seus estudos universitários em economia e filosofia para agradar sua família e seis meses mais tarde, inscreve-se numa escola de Belas Artes. Em 1963, inicia seus estudos na Escola de Artes Figurativas de Hamburgo, descobre o cinema underground norte-americano, vê as películas de Andy Warhol, Jonas Mekas, Jack Smith e Buster Keaton. Os estudos obrigatórios de Horn para a escola incluíam classes de desenho, de nu, escultura e arte figurativa. Seus desenhos desta época centram-se nas transformações do corpo feminino.

Em 1967, a artista realiza suas primeiras esculturas em poliuretano e fibra de vidro. Em conseqüência de ter trabalhado sem proteção adequada, sofre uma intoxicação grave no pulmão, é internada, primeiramente em um hospital, depois em um sanatório, onde fica completamente isolada por quase um ano; na época, ela tinha vinte e um anos e seus pais já não eram mais vivos. Segundo Jean-Yves Lelup, se você tem uma doença, deve enfrentá-la como uma ocasião para a transformação da consciência; as doenças são como mensagens: *"um mal a dizer"*. Foi durante esse tempo de

74 HORN, Rebecca, En el Centro Galego de Arte Contemporânea, 2000: CGAC, pg. 18

isolamento que Horn criou suas primeiras esculturas corporais. Segundo Horn, a questão relativa a auto percepção é anterior a sua internação hospitalar, mas foi durante esse período de isolamento que ela interiorizou essa questão, leu muito e desenhou diversos croquis de suas performances.

Quando volta a trabalhar, utiliza materiais leves e maleáveis que se adaptam ao corpo humano, como bandagens, plumas e tecidos. Cria obras que se referem à idéia de casulo, de proteção, como são, por exemplo, os leques nos quais ela se esconde, se fecha, sendo por meio deles que ela, ao mesmo tempo que permanece escutando e percebendo os outros, os conduz a um ritual íntimo.

Seu trabalho com as plumas principia quando um amigo lhe dá um saco de plumas. Faz então uma asa enorme com a finalidade de cobrir todo o seu corpo. Com essa asa, ela podia acariciar qualquer um, abrigar ou proteger. *"Uma pluma é leve como um cabelo. A pluma é um material eterno; ela se desenvolveu como um signo de minha linguagem, como o ovo, cuja casca encarna a mesma energia eterna."*[75]

É bastante relevante na obra de Horn o significado especial que é concedido às penas: máscaras de penas, cabeleiras de penas de galo, leques de penas de avestruz, vestimentas de penas como os dos príncipes astecas. Em seus vídeos: uma mão estendida com penas explora o corpo feminino apalpando-o desde o ventre até as axilas. Uma máscara de penas de galo ajustada a um perfil feminino acaricia um perfil masculino que a máscara impede de realmente alcançá-lo.

Para Horn, as penas são antenas de uma comunicação complexa e ameaçada. Suas representações dão margem a diversas visões: será um pássaro ou um leque de uma dama da Belle Époque? Em seu universo simbólico, o pássaro constitui a conexão entre o animado e o inanimado, um pássaro em movimento assemelha-se a um leque. Segundo Jean Chevalier, em seu compêndio 'Dicionário de Símbolos', a função simbólica da pena/pluma está ligada, no xamanismo, a rituais de ascensão celeste e, por conseguinte, de clarividência e adivinhação. *"As plumas são parte do pássaro, sua pele, seu corpo; elas são, assim, o próprio pássaro. Vestir-se com elas, embeber-se nelas, tragá-las, é, portanto, participar do pássaro e, se possui o poder mágico necessário, um*

75 Catálogo: Rebecca Horn, 1995, Guggenhein Foundation, NY, exposição, Musée Grenoble, 1995, pg. 19

método seguro de se transformar nele... Pelas mesmas razões, as plumas têm uma virtude mágica particular."[76]

Depois de formada, Horn começa a trabalhar com performances que têm o próprio corpo e seu sistema sensorial como tema. *"Estas obras – e, em última análise, todas as que se seguiram – caracterizam-se pela estreita relação que estabelece o ser humano em seu movimento com a escultura e o objeto."*[77]

EINHORN, UNICORNIO, 1970

Através das performances e das 'esculturas corporais' documentadas em **Performances 1** e **2**, o processo de cura da artista é revelado: o corpo supera seus limites e encontra repouso e abrigo da enfermidade e da dor. **'Balancestab'** (Vara de equilíbrio), **'Schwarze Horner'** (Cornos Negros), **'Kopft Extension'** (Extensão da cabeça) e **'Weisser Körperfächer'** (Leque Corporal Branco) mostram o corpo transformando-se enigmaticamente, como por um processo alquímico: no ser humano brotam-lhe cornos, plumas e segue transformando-se em uma variedade de criaturas míticas. Com efeito, o modo com que Rebecca Horn filma essas obras acentua a qualidade mística que se impregna no sujeito. Os cornos, as plumas e as asas são elementos iconograficamente relacionados a Dionísio, a Shiva e a muitos outros mitos e

76 CHEVALIER, Jean, Gheerbrant, Alain et al., com a colaboração de André Barbault, Dicionário dos símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números), coord. Carlos Sussekind, [trad. Vera da Costa e Silva et al.], 15ª ed., José Olympio, Rio de Janeiro, 2000pg. 724-725

77 Prefácio de Ursula Zeller, Catálogo: Rebecca Horn, Centro Galego de Arte Contemporânea, exposição realizada de 9 de julho a 10 de setembro de 2000. Textos de Carl Haenlein, Sérgio Edelsztein, Martin Mosebach, Doris von Drathen y Rebecca Horn.

ritos xamânicos; constituem o símbolo inquestionável da força e da potência sobre-humanas.

Em suas primeiras performances estão seus estudos do corpo, percebido como fragmento, prótese, prolongamento, além do anúncio da presença da máquina que substitui e amplia esse corpo. Em '**Kopf-Extension**' (Extensão da Cabeça, 1972), Horn passa a idéia não de negar a percepção, senão de intensificá-la, da mesma forma que, em '**Handsschufinger**' (Dedos Grandes, 1972), não se trata de anular o tato mas intensificá-lo, levá-lo ao limite, eliminando a percepção do detalhe, assumindo a percepção do ato de tatear.

Entre as 'esculturas pessoais' de Horn cabe distinguir dois grupos: o que investiga a percepção do próprio corpo imobilizando-o, e o que explora a percepção através do movimento e do espaço, por meio de apêndices e extensões.

Seus objetos primeiramente aparecem junto ao corpo, quando inicia seu trabalho com as performances, ela desenvolve uma linguagem para comunicar-se com o mundo através de outras pessoas. Em suas vídeo-performances explora, com suas máquinas frágeis, acopladas ao corpo, a vivência do movimento. Em seus leques corporais, pela primeira vez, a escultura origina-se no momento do movimento. Ela constrói, nesse momento de sua pesquisa artística, objetos móveis, ou melhor, objetos que acontecem escultoricamente durante o movimento. No instante do desenvolvimento rítmico, cinético, surge a escultura, é um trabalho em constante devir, um permanente aqui e agora.

Em 1972, Harry Szeeman pediu à artista que mostrasse uma de suas performances na 'Documenta de Kassel', era a quinta edição do evento e o tema era 'Mitologias Pessoais'. Rebecca Horn, então com 28 anos, era a artista mais jovem do evento. Para essa mostra, construiu uma imensa estrutura para a cabeça de cinco metros de altura, uma 'chapéu torre', elaborada em sua base como um gorro que cobria os olhos do homem que a vestiu, e que foi portanto guiado pela artista em seu percurso pela Documenta. O homem tornado 'cego', envolvido no encantamento gerado através da arte, encontra uma compensação para a sua deficiência – este é um tema recorrente

em sua obra, **a compensação dada pela arte aos sofrimentos e insuficiências da vida real.**

Entre 1974 e 1975, Horn filma '**Berlin Exercises**' (Exercícios de Berlim). Um projeto que, como o título indica, mostra uma série de ações concebidas como um todo, para um determinado espaço. A película mostra o desenvolvimento de uma relação intensa entre uma escultura e o espaço que ela ocupa. Visto por este ângulo, é em '**Berlin Exercises**' que Horn começa a criar instalações. Nessa série de exercícios, o corpo é sempre apresentado estendido, ampliado por próteses metafísicas e não médicas, e em conseqüência destas, o corpo torna-se inadequado para o desejo. Uma crítica à forma como nos protegemos e nos isolamos uns dos outros, criamos defesas no modo como nos vestimos com saltos altos ou roupas que nos impedem de movimentarmos com liberdade. Também uma crítica ao modo como nos encaixamos em rótulos sociais como as classes, os preconceitos, conceitos que como próteses metafísicas nos impossibilitam muitas relações.

Para Horn, toda a sua obra começou com as performances, o que a levou a documentá-las e a trabalhar com cinema. Tudo isso aconteceu no tempo em que os objetos começaram a ter significado para ela, como em seu filme '**Der Entanzer**' (A Bailarina, 1978), no qual uma mesa 'descobre' que pode bailar tango sozinha, ocupando o espaço de ambos: mulher e homem, em sua solidão.

Rebecca Horn faz em seus filmes e instalações uma crítica à super valorização da visão. O binóculo é um signo muito trabalhado nesse sentido; com a visão há muito tempo sendo privilegiada em nossa cultura, mais do que os outros sentidos, o olho mantém uma distância, cria uma cultura da aparência. Em nossa cultura, a predominância do olhar sobre o olfato, o paladar, o tato e a audição afeta, de forma relevante nossa relação com o nosso corpo, com o corpo do outro e com o mundo. Na obra de Horn, os perigos e as atrações do desejo ocular não estão confinados apenas ao plano físico e material, mas pertencem também ao plano psíquico e, eventualmente, ao espiritual. A preocupação de Horn com a função da visão permeia toda a sua obra.

É importante notar que o desejo, como apresentado na obra de Rebecca Horn, não é necessariamente construído de um modo facilmente descrito como feminista; para

ela, o desejo parece estar sempre se recriando a cada momento, como uma espécie de estouro metafísico da junção dos seres. Critica a materialização do desejo induzido pela economia, sempre pronto a mudar para um novo objeto, criando ruínas e ressurreições. Horn materializa o domínio do desejo humano, remete o observador ao desejo erótico como um processo persistente, perpétuo, primário e profundo. Todas as suas máquinas tendem para as preocupações humanas subjetivas; ela nos apresenta um maravilhoso mundo mecânico onde os objetos fazem amor, sentem ciúmes, são possessivos e abandonados, as máquinas como máscaras da condição humana. Em sua obra como um todo, estão presentes, lado a lado, a hesitação e a entrega.

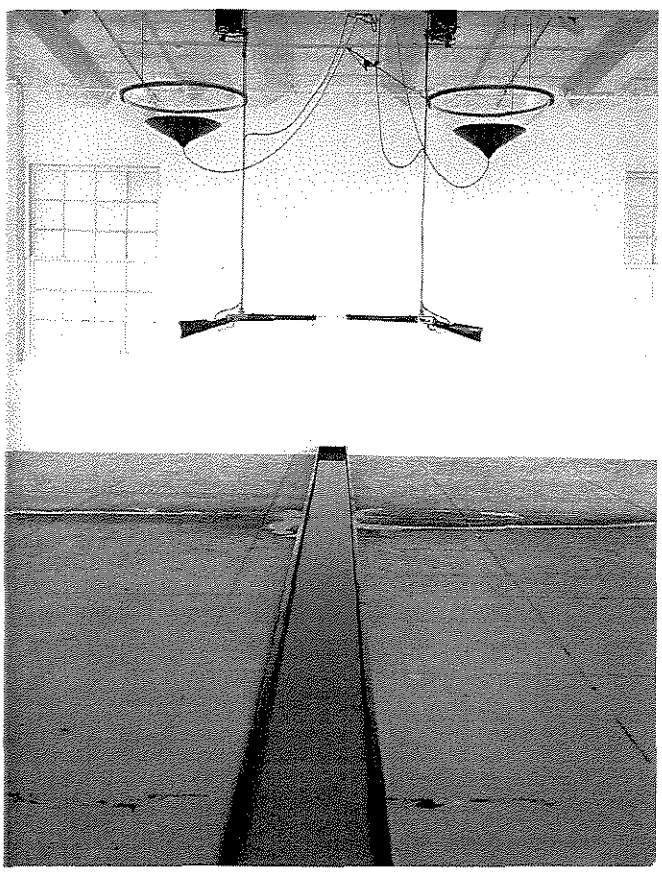
A sua instalação **'Inferno-Paraíso Swith'** (1993), exposta no Museu Guggenhein de Nova York é, segundo o artigo escrito pelo jornalista Álvaro Machado, publicado no jornal o Estado de São Paulo do dia 15 de agosto de 1993, *"uma investigação sobre a desautomação das percepções, a partir dos escritos do filósofo místico armênio Gurdjieff..."*

A artista relata que foi influenciada em seu trabalho criativo pelas máquinas e pelos desenhos de Leonardo Da Vinci e principalmente pelas suas máquinas voadoras. Mas seu interesse, de fato, não é a máquina, mas a alma do objeto. Para construir suas traquitanas, Horn trabalha com a colaboração de um técnico, que é responsável pela realização prática das máquinas, mas é ela quem determina como essa máquina vai ser e funcionar, porque o que a interessa é como se dá à relação entre o público e as máquinas.

Atualmente, a obra de Rebecca Horn é analisada em várias perspectivas e em relação a temas distintos: o papel da alquimia como um sistema quase religioso para a auto-revelação; o vocabulário das máquinas para configurar um corpo desejoso; a primordialidade de Eros como uma força determinante; a sua permanente preocupação com o sensorial, com a capacidade de, através dele, filtrarmos nossas experiências. Alguns classificam sua obra como um 'surrealismo motorizado', ou 'neodadaísta' junto a uma narrativa de acento feminista.

'HIGH MOON'

UM RIO DE PAIXÃO QUE CORRE EM LINHA RETA PARA O OCEANO



'HIGH MOON'
GALERIA MARIAN GOODMAN
NOVA YORK, 1991

A instalação **'High Moon'** (Lua Alta), foi apresentada na Galeria Marian Goodman em Nova York, em 1991. A obra refere-se, de maneira clara, ao corpo feminino. A artista apresenta uma analogia do corpo da mulher pela maneira com que distribuí a instalação no espaço: dois seios (funis) no alto, duas espingardas ao centro e o rio de sangue abaixo, como o sangue menstrual. O nome da obra, relacionado à lua cheia, também faz referência ao período menstrual. Num poema sobre esta obra, publicado no catálogo da exposição **'The Glance of Infinity' (Um vislumbre do Infinito)**, Horn fala de 'energia', de 'ciclos de energia', de 'uivos' e da 'circulação do sangue dentro da mulher'.

Rebecca Horn busca, com sua arte, provocar estímulos perceptivos e mentais para excitar comportamentos renovados. Vê a obra como um caminho e nada mais. *"Não é um saber, mas aquilo que está depois do saber".*[78] Para Horn, é como se hoje

78 RIBEMBOIN, Ricardo - Por que Duchamp? - Catalogo da exposição Por que Duchamp?, 2000, Paço das Artes, Itaú Cultural. Texto de pg.89

estivéssemos vivendo em um *vacum*: um momento de desencanto, resignação e conformismo, sem a visão encantada das utopias.

Algumas de suas instalações devem ser entendidas dentro de um contexto próprio, como por exemplo **'Concerto em Reverso'**, apresentada em Munster em 1987, num espaço em ruínas antes utilizado pela Gestapo. A estrutura que ela montou transporta ao tempo presente uma responsabilidade sobre o passado, um espaço de recordação, uma lembrança que não é pessoal, mas coletiva da humanidade, a memória dos criminosos, dos cúmplices e das vítimas.

Essa obra pode ser interpretada também como um campo de batalha, um espaço de guerra constante, cíclica. As espingardas 'Winchesters' lentamente se viram umas para as outras, fixam suas miras, apontam e, por segundos, permanecem estáticas. De repente, atiram simultaneamente, vulcanizam e murcham. Deixam, de sua luta cíclica, um rastro de sangue que transcende o leito do rio de paixão.

Entendo **'High Moon'** tanto no sentido de corpo feminino como espaço de batalhas internas da mulher, uma obra sobre a luta que cada uma de nós trava dentro de si durante a vida, como corpo e também como a terra, e o campo de batalhas políticas.

Em sua obra como um todo, dois motivos são constantes: a injúria e a mágoa. Rebecca Horn encontra-se entre os poucos artistas que trabalham com o eco do genocídio do regime nazista e que, a partir daí, coloca-se também perante as catástrofes atuais. E o faz com uma linguagem visual que clama pela responsabilidade de todos. Como escreve George Steiner: *'Nenhuma sociedade pode omitir os acontecimentos precedentes (...), o passado é inalienável, pertence à gramática do ser e nele deve inscrever-se mediante uma decisão do intelecto e do coração...* "[79]

'High Moon' ocupa o espaço de uma sala de paredes brancas; no chão corre um rio de sangue canalizado e, em uma de suas extremidades, está uma pequena serra que

79 Citação de George Steiner, In: Bluebard's Castle, Paris, 1971, pg. 14, no Catálogo: Rebecca Horn, Centro Galego de Arte Contemporânea, exposição realizada de 9 de julho a 10 de setembro de 2000. Textos de Carl Haenlein, Sergio Edelsztein, Martin Mosebach, Doris von Drathen y Rebecca Horn.

parece roer a parede, como se o rio quisesse ampliar-se. No alto estão pendurados um par de seios feitos de um material transparente, são funis, e o interior desses funis está cheio com uma substância líquida vermelha. Um sangue simbólico que desce dos seios e por canos maleáveis, entra em uma disputa eterna e cíclica entre as duas armas que continuamente disparam o sangue, que escorre para o rio que não se contém no espaço.

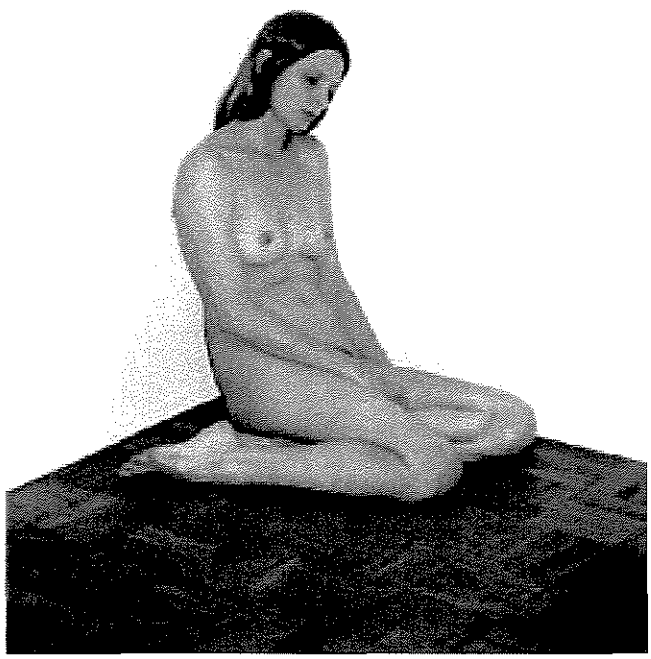
Na obra de Horn, há uma ausência de espaços exteriores, abertos. Seu trabalho parte de um processo de interiorização, marcado pela reclusão, pelo isolamento como condição para o desenvolvimento de seu processo criativo. O retiro é para ela necessário para descobrir formas ampliadas da percepção de si mesma. Seus primeiros trabalhos exploravam a relação entre o espaço e o corpo. Ela afirma que, no início de sua carreira artística, desenvolveu uma forma de sensibilidade para a luz e para a energia espacial, um senso inato do momento em que uma ação se inicia no espaço. A partir dessas considerações, ela desenvolveu um novo diálogo entre o espaço e a escultura. Para cada instalação, ela cria uma relação com o espaço, com a luz, com o som, com o ritmo.

Em suas obras recentes, há um movimento e uma exploração sonora permanente, suas instalações são povoadas de pequenas máquinas: máquinas de pintar, máquinas que voam, que tocam, que atiram um mar de sangue, pianos de ponta-cabeça que vomitam periodicamente seu teclado sobre a cabeça dos passantes. Para Horn, as máquinas não estão associadas à vida eterna, ao contrário, têm uma duração limitada como nós; apesar de não serem humanas, elas também param de funcionar.

6.2 Nove Artistas Brasileiras

Ana Montenegro

PROTESTO CONTRA A SOLIDÃO



ANA MONTENEGRO EM SUA PERFORMANCE 'O CANTO', 2003

Artista plástica e performer natural de Recife, Ana Montenegro vive em São Paulo e trabalha com produção gráfica para se sustentar. Entre exposições e projetos dos quais participou, destacam-se Funarte 2003, 3ª Bienal de São João da Boa Vista (2002), Ações Performáticas no Museu de Arte Contemporânea de Americana (2002) e Stichting 2000 Foundation (Greater Amsterdan) the Netherlands, na Holanda, em 1999. Ana Montenegro iniciou seus estudos universitários em Programação Visual e Arquitetura, mas abandonou ambos e começou a fazer um curso livre de desenho e pintura.

A artista realiza a maior parte de suas performances nua e se expressa de forma radicalmente não sensual e lenta. Seu objetivo é causar estranhamento e falar sobre agonia e abandono. O tema recorrente em suas obras é a solidão inerente ao ser humano e a crítica a uma sociedade narcisista. Para ela a arte não deve ser influenciada por

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

questões de gênero ou de sexo, portanto sua obra não tem nenhum enfoque em questões relativas a mulher, mas sim um foco existencialista.

Montenegro trabalha de forma lenta, às vezes passa um ano pesquisando, sempre ensaia as performances e as testa antes em vídeo e fotografia. Considera sua obra um trabalho político, vê suas performances como atos de protesto contra a solidão, contra o exagero do consumismo. Enfatiza que a escolha da performance como meio de expressão não foi ao acaso, pois a performance traz em si uma história de atos artísticos de protesto.

Em sua performance '**O Canto**' (2003), Montenegro está nua, num canto vazio. Fica lá por duas horas, abandonada. Esta, segundo a artista, fala da fragilidade e do seu desconforto no mundo. Em sua performance '**Mel**' (2003), ela ocupa um palco, um espaço convencionalmente utilizado para o 'espetáculo', com uma bacia cheia de mel, na qual se banha, passa em seu corpo o mel de forma lenta se esforçando para ser o mínimo sensual possível. A respeito desta obra, ela disse na entrevista que se trata de uma espécie de masturbação: *"Estou lá me banhando em mel, querendo ser lambida, desejando ser tocada e na verdade estou só, eu que me lambo, eu que me toco, me acaricio."*

BETH MOYSÉS

O QUE É PISAR EM UMA MULHER

FRAME DO VÍDEO 'MEMÓRIA DO AFETO', 2000

Beth Moysés nasceu em 1960, em São Paulo; formou-se em Artes Plásticas em 1983, pela Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP). Trabalhou por cinco anos em agências de publicidade e, em 1988, voltou à arte. Começou com o desenho, passou depois para a pintura e, desta, para o espaço tridimensional da escultura, da instalação e da performance. Desde a década de noventa desenvolve trabalhos utilizando acessórios dotados de uma forte carga simbólica referente ao universo feminino, as questões relativas ao casamento e a violência contra a mulher. Começou criando obras a partir de absorventes internos, em um trabalho que aludia à compulsões de limpeza, purificação e ao pânico de corpos que menstruam. Depois realizou construções com meias de seda rasgadas, pintadas e destruídas, que aludiam a clichês da sensualidade feminina.

"Meu primeiro trabalho era uma caixinha de arame forrada com meia de seda de mulher, então ela tem assim uma transparência, e dentro era um coração feito de vestido de noiva, todinho feito de vestido de noiva, ele tinha sangue, tinha aliança, todo

amarrado, era um coração... Como se eu tivesse que enxergar o meu interno"[80]. Depois desse trabalho Beth fez mais algumas caixinhas com essas meias, ela buscava materiais que remetessem à mulher, ao feminino, mas sempre com uma história sua, com questões suas. Ela começou com o seu universo íntimo e com o tempo o seu trabalho foi se abrindo e ela começou a perceber que havia uma identificação muito grande das pessoas com relação ao seu trabalho. Como ela mesmo expressou em entrevista concedida a esta pesquisa: *"Eu não fiquei só no meu universo, eu acho que a coisa se ampliou, eu não falo só de uma pessoa eu falo de um coletivo, eu falo de um problema que realmente atinge lá do outro lado do oceano, entendeu? E atinge a todos, de uma forma maior ou menor, mas atinge a todos."*

A artista busca com suas obras uma transformação positiva, construtiva: *"Eu acho que o meu trabalho, por mais que eu coloque dor, eu acho que eu coloco sempre uma coisa de transformar, não de mostrar o que está acontecendo, eu não ponho nenhuma mulher ensangüentada, mas eu tento sanar a dificuldade através de uma ação."*[81]

Foi em 1994 que a artista começou a trabalhar com o vestido de noiva, um símbolo de grande força para o universo feminino. Passou dois anos recolhendo os vestidos em lojas, com amigas e parentes. Segundo a artista, eles permanecem impregnados com a memória do sonho romântico da união amorosa. Através de um trabalho intenso de desvelamento desse mito, Moysés construiu primeiramente obras bidimensionais esticando o vestido em um chassi, passando depois para as instalações. Em 1996, realizou, na Capela do Morumbi, em São Paulo, a obra '**Forro dos Sonhos Pálidos**' na qual costurou uma centena de vestidos uns aos outros, e os pendurou, forrando o teto da capela. Através dos vestidos inflados pela gravidade, a luz passava tornando-os oníricos. [82]

Dois anos depois, Beth Moysés cobre com trinta vestidos de noiva o chão da Galeria Thomas Cohn de Arte Contemporânea, em São Paulo. Nesta instalação,

80 Trecho da entrevista concedida pela artista para esta pesquisa.
81 Idem.
82 A imagem desta obra e de muitas outras que se seguem podem ser vistas no vídeo que acompanha este compêndio.

chamada de **'Sobre Pérolas'**, em linguagem metafórica, o teto da capela desmorona e os vestidos agora encontram-se próximos, sob os pés dos observadores, que pisavam descalços sobre suas pérolas e brochuras, como se pisa em sonhos despedaçados, como se pisa em uma mulher. Através destas obras, a artista discute o mistério das relações humanas, o afeto e o casamento.

Moysés investiga também o tema da violência doméstica, tira o pó do vestido guardado, roído, para nos falar sobre o carinho esquecido dentro de uma caixa no armário. No dia 25 de novembro de 2000, a artista reuniu cento e cinqüenta mulheres que saíram juntas pelas ruas, vestidas de noivas e caminharam pela avenida Paulista, onde se concentra o maior centro financeiro do Brasil, para transformar a qualidade do afeto através de um protesto artístico. As mulheres caminharam silenciosas nesse dia, despetalando as rosas brancas de seus buquês, que caíam pelo chão, deixando um rastro de pétalas, como lágrimas. A performance foi finalizada numa praça ao final da avenida; lá as mulheres enterraram os espinhos das flores para que renascessem novas promessas. A artista comenta a reação que as participantes de sua performance tiveram, como elas falavam: *"Beth é impressionante como alguma coisa mudou dentro de mim depois disso!"*[83]

Beth Moysés coloca-se, em suas performances, como catalisadora de um processo coletivo, considera importante a atuação do coletivo como mensagem, como proposta de união entre as mulheres. A seguir, reproduzo um trecho da carta convocatória que a artista escreveu às mulheres espanholas:

"Pretendo realizar esa misma performance en Madri, y es en este momento que necesito de la colaboración de ustedes. Perfectamente podría contratar actrices, pero mi trabajo siempre tuvo la verdad como principio, necesito de mujeres que realmente tengan esa intención de cambio. Este sentimiento forma parte del trabajo.

Para mi, ser artista es poder contribuir de alguna manera con la sociedad, tengo este ideal, quiero que este trabajo toque el corazón de las personas, y que así pueda generar muchas transformaciones."

83 Trecho da entrevista concedida pela artista para esta pesquisa.

A performance, no trabalho de Beth Moysés, converte-se em um diálogo entre as ações políticas dos movimentos feministas e a arte, mas ela insiste em esclarecer que sua obra tem primordialmente um caráter poético, e que o trabalho é político no sentido de mexer com questões que envolvem a sociedade como um todo, de mobilizar e sair nas ruas como um protesto. A artista faz de sua obra um meio de expressão transformador, um espaço de contestação e denúncia, coloca o universo íntimo nas ruas para ser revisto. Sua arte transita por galerias, centros culturais, e espaços políticos e públicos.

FOTOS DA SÉRIE 'NOIVAS DO CARANDIRU' (2000)

A artista desenvolve também trabalhos em vídeo e fotografia, nos quais utiliza sempre o preto e branco, busca no contraste o destaque da figura feminina e dos vestidos. Em sua obra '**Noivas do Carandiru**' (2000), fotografou um casamento coletivo realizado na Casa de Detenção Carandiru, retratou mulheres que se casaram dentro da prisão com homens que estavam encarcerados. A artista ajudou cada uma das noivas a se arrumar para o casamento, emprestou-lhes o vestido e perguntou por que queriam casar-se com homens violentos. Tirou uma foto de cada uma delas, imagens de contos de mulheres pobres e reais, cinderelas desencantadas. A artista afirma que, naquela situação, descobriu que o poder e a violência estão relacionados, que o homem quando perde poder se torna mais acessível, mais carinhoso e isso encanta as mulheres. Todas afirmavam estarem felizes em casar-se com eles.

Recentemente, a artista realizou esculturas em madeira, nas quais apresenta a relação entre o feminino e o masculino de forma mais sutil. Uma dessas obras apresenta a rainha do jogo de xadrez, em tamanho natural de um ser humano, em seu corpo de peça de xadrez está perfurada a imagem da peça do rei, a forma oca da ausencia, ou presença interna está a ocupar-lhe a metade de seu corpo.

Beth Moysés relatou que não se sustenta com seu trabalho artístico, mas como professora de arte da Fundação Armando Alvares Penteado. Considera difícil manter a integridade de suas obras e conciliá-las com o mercado.

LUTA, 1998

BIBA RIGO

DESEJO DE CONTRIBUIR

FAIXA PARA A MARCHA MUNDIAL DE MULHERES ELABORADA SOB ORIENTAÇÃO DA ARTISTA BIBA RIGO, 2003

Biba Rigo nasceu no início da década de setenta, na periferia de São Paulo, Vila Brasilândia. Seu fascínio pelas artes começou em casa, com seus irmãos que estudaram Artes Plásticas na Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP) e traziam para casa vestigios da arte e seus materiais preciosos. Na adolescência trabalhou com educação e em movimentos populares. Ainda hoje tem o desejo de contribuir para a transformação da realidade em algo melhor e vê na educação um meio que torna isso possível, como colocou em entrevista para esta pesquisa: *"Como então associar esse meu desejo de contribuir para a transformação das coisas, com o que eu faço, que é a arte..."*

Com dezessete anos, mudou-se com a família para o interior, para a cidade de Fartura, em conseqüência de dificuldades econômicas. Trabalhou na roça colhendo café. Segundo a artista este foi um período de interiorização, no qual leu muito e acabou por conhecer as teorias de Simone de Beauvoir.

Quando voltou para São Paulo para estudar pedagogia, num curso da Pontifícia Universidade Católica (PUC), conheceu a professora de arte educação Ana Angélica, que lhe apresentou a arte de uma forma diferente. Em função desse contato, passa por uma grande crise e muda o rumo de sua vida: torna-se artista plástica! Começa a vender suas obras na Praça Benedito Calixto, em Pinheiros, e no Mercado Mundo Mix; cria performances e pinta quadros ao vivo.

Rigo contou que sempre foi autodidata. Decide novamente voltar para Fartura para se aprofundar no estudo da arte; passa três anos pintando a óleo. Quando retorna novamente a São Paulo, ganha concursos, expõe em alguns espaços e começa a trabalhar como ilustradora para a Sempre Viva Organização Feminista, SOFI. Nesse momento, Rigo envolve-se com o feminismo e encontra uma forma de responder suas perguntas internas.

Biba Rigo vê em sua obra elementos feministas, que começaram em seu universo pessoal - como mulher foi criada para ajudar na casa - e ampliaram-se para as atitudes da mulher hoje; em sua opinião: *"E o quanto essas mulheres se submetem. Como é uma coisa também do dinheiro (...) eu tenho essa preocupação com a educação de novo, que me preocupa muito nessas imagens, é com essa nova geração de meninas, porque você começa a criar mesmo seus modelos, as suas posições, até isso, porque como a gente fica? (...) você se espelha mesmo, e hoje você tem esses modelos, essas modelos, para dizer que você tem que estar com a bunda empinada, eu acho um absurdo! Eu vou comprar sandália para a minha filha só encontro sandália de salto alto para uma menina de dez anos, isso para mim tinha que ser proibido, tinha que ter um decreto, porque é uma coisa que vai fazer mal para a saúde dela, fora a saúde mental, tudo que está acontecendo sem a gente fazer nada".*

Foi com a artista plástica Mônica Nador que melhor compreendeu o papel social do artista e que começou a conhecer os espaços da arte contemporânea. Biba Rigo começa a desenvolver, a partir desse percurso, um trabalho artístico com uma proposta focada nas questões referentes à feminilidade, na busca pela dignidade da mulher e a crítica ao *status quo*, começa a dar cursos nos quais associa arte e feminismo como o trabalho de 'pichação crítica', no qual propõe a intervenção em outdoors e revistas, e o curso de 'mercantilização do corpo', no qual propõe a reflexão sobre a associação do corpo feminino à venda de infinitos produtos.

No Fórum Social Mundial de 2003, ela propôs a elaboração de um mural, uma pintura coletiva. Para ela, uma das funções do artista é incentivar as pessoas a se manifestarem. Acredita que estamos em um momento de reconstrução do mundo, e tudo o que fazemos, para ter valor, deve voltar-se para este objetivo.

OBRA DE BIBA RIGO, SEM TÍTULO, 2000

Para Biba Rigo não estão claros os objetivos da arte contemporânea; como artista vinda de uma formação não acadêmica, mas autodidata e popular, vê o espaço das galerias e centros culturais como pouco democráticos. A arte contemporânea, em sua opinião, é a arte que está sendo feita agora e não apenas o que é publicado em catálogos. Acredita, contudo, que uma arte revolucionária e transformadora possa estar em galerias e outros espaços, mas, segundo pensa, a arte está além do status e do glamour.

Rigo afirmou na entrevista que se sustenta com o seu trabalho artístico e com atividades ligadas a ele.

BRÍGIDA BALTAR

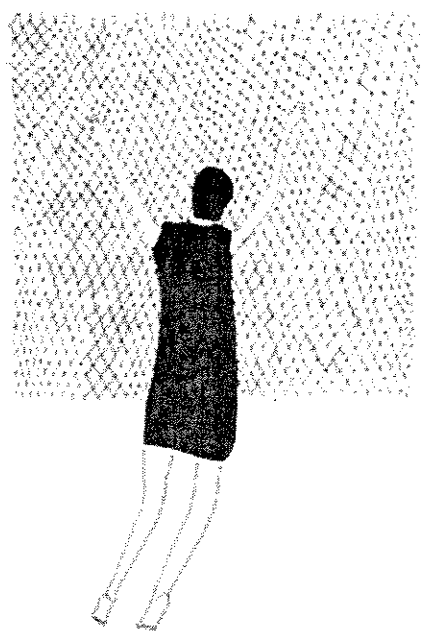
MEL, ORVALHO, NEBLINA

Brígida Baltar nasceu em 1959, no Rio de Janeiro, onde vive e trabalha até hoje. Estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage durante os anos oitenta. Iniciou seus estudos em Arquitetura e História e participou do grupo Visorama, formado por artistas no final dos anos oitenta para estudar e formalizar eventos ligados à arte contemporânea.

'CASA DE ABELHA' REGISTRO DE PERFORMANCE DE BRÍGIDA BALTAR , 2002

A arte não imita a vida no trabalho de Brígida Baltar, a arte domina a vida, seu corpo, sua casa. A artista segue um processo de permanente experimentação. Sua obra não tem enfoque político, engajado ou feminista, fala das relações de identidade e afetividade, aborda questões existenciais, humanistas e busca produzir situações

vivenciais e sensoriais. Como artista, não tem a intenção de realizar um trabalho que coloque o foco necessariamente no feminino, embora isso tenha surgido e seja um aspecto do trabalho. Acredita que essa é uma discussão muito profunda que começa por definir o que é o feminino. Baltar vê hoje os conceitos de gênero ou sexualidade sendo definidos de forma mais elástica, mais maleável, com mais intersecções. Seus projetos **'Abrigo'** (escavação na parede da casa, 1996), **'A Coleta da Neblina e Orvalho'** (1996-2002), e **'Casa de Abelha'** (2002), são três exemplos de obras que lidam com um universo intimista, da casa, do detalhe e tudo isso diz respeito, em sua visão de artista, ao universo feminino.



DESENHO DE BRÍGIDA BALTAR

A feminilidade manifesta-se na obra de Baltar no espaço íntimo que a artista cria, em sua busca pela expressão sensorial, pela delicadeza, pela ansiosa busca de identidade e o permanente questionamento sobre o corpo. Símbolos como a **'Neblina'** nos remetem em sua delicadeza e mistério ao mistério que envolve a feminilidade; o **'Orvalho'** na Idade Média era um presságio de fertilidade, e a casa, há muito é considerada como um território feminino.

Em entrevista concedida à jornalista Fernanda Lopes, do site *obraprima.net*, Brígida Baltar fala sobre o processo de realização de suas ações: *"Elas começaram de uma maneira mais espontânea, mas foram se tornando elaboradas com o tempo. Passei a produzir instrumentos de vidro para coletar a umidade e pensar nas roupas para usar durante as coletas. Estudo também os lugares; às vezes quando não é muito longe, vou antes para conhecer e sempre fico ligada no tempo, é super importante isso. Liguei muitas vezes para o serviço de Estradas e Rodagens*

pedindo informações sobre a neblina na Serra de Petrópolis, antes de subir de madrugada. Todos estes são sempre preparativos."

Brígida Baltar pensava seus trabalhos a partir de uma experiência que quisesse vivenciar. Suas ações são solitárias, o público só entra em contato com o registro em vídeo ou fotografia; segundo Brígida, o público se envolve de outra maneira, não no contato direto durante as ações, mas tem acesso apenas a uma parcela da experiência, que é transmitida pelas fotos e vídeos. Perde talvez as sensações que ela experimenta, mas tem acesso ao impacto das imagens, à atmosfera que é criada com as ampliações.

Sua obra **'Casa de Abelha'** foi projetada especialmente para a sua primeira participação na Bienal de São Paulo em 2002. Na obra, ela expõe um vídeo, desenhos e seis fotografias. Como nas **'Coletas de Neblina e Orvalho'**, é ela própria que aparece nas imagens. Em relação ao tema proposto pela Bienal, 'Iconografias Metropolitanas', Baltar afirma ter pensado que a casa é, e sempre será, o centro produtor de afetos das histórias e das cidades. Ela pensou a casa como célula das metrópoles e o mel, como o afeto. Tudo nessa obra tem um pouco de fábula, principalmente os desenhos.

No trabalho de Baltar, a fotografia é parte integrante da obra, não se limita apenas a uma existência posterior, a um mero registro, mas faz parte do próprio processo de elaboração da obra.

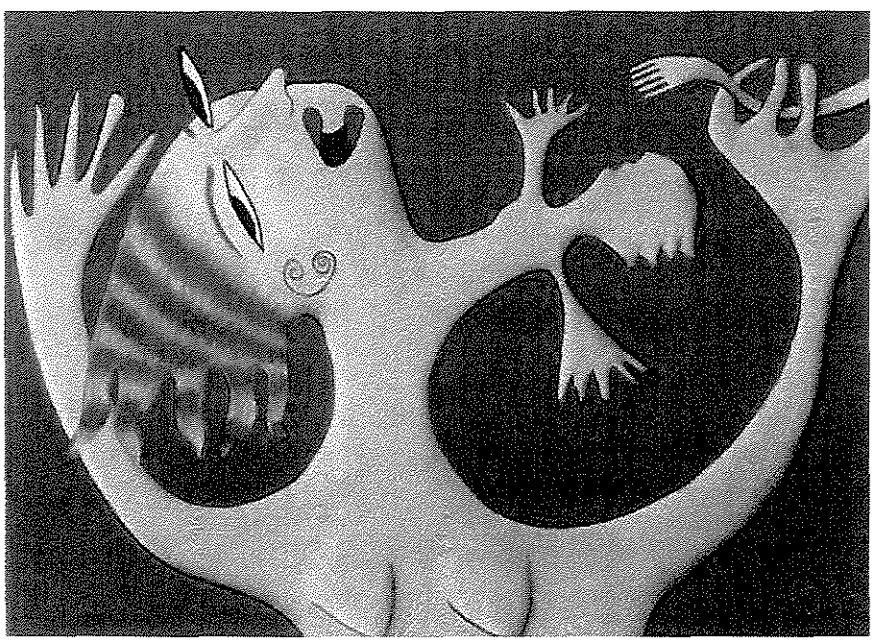
'A COLETA DA NEBLINA', REGISTRO DE PERFORMANCE DE BRÍGIDA BALTAR 1996-2002

CRISTINA SALGADO

A FEMINILIDADE, A ÍNTIMIDADE, A AFETIVIDADE

Filha de um funcionário público e de uma dona de casa, sua família não tinha nenhuma tradição artística, de modo que ela demorou a cogitar ser artista plástica profissional. Formada em Biologia, na área de genética, logo percebeu que não era cientista, portanto já na faculdade freqüentava o Parque Lage, onde estudou na escola de artes visuais. Lá assistiu muito às aulas de modelo vivo, o que, para ela, demonstra a sua tendência para trabalhar com o corpo humano.

A representação do corpo humano feminino sempre esteve presente na produção da artista carioca Cristina Salgado, como ela colocou em entrevista concedida a esta pesquisa: *"Essa coisa de ser o corpo feminino, ela não é premeditada, é meio o que dá para ser feito, o que tem que ser feito, eu acho que não faria sentido, até esse momento, de hoje para frente eu não sei, já que eu vou falar de corpo, é o feminino"*.

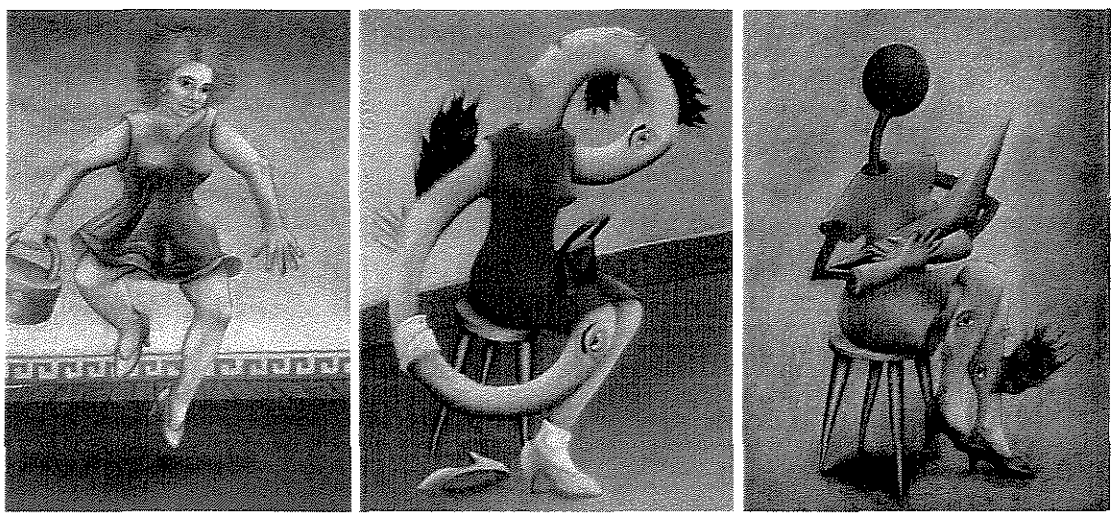


DESENHO SEM TÍTULO, SEM DATA, DE CRISTINA SALGADO.

Desde criança, Salgado desenhava figuras femininas ou relacionadas a esse universo. Suas obras trazem um clima íntimo, principalmente em suas obras tridimensionais, volumes que nos remetem ao corpo feminino, formas amorfas das

quais se esticam dedos alongados com unhas vermelhas e se percebem seios e olhos silenciosos flutuando no espaço, ocupando-o sedutoramente.

Em sua obra como um todo, expressa em pinturas, desenhos, esculturas e instalações a figura feminina se apresenta de forma inquieta, oprimida, às vezes disforme. Olhos e boca aparecem nos pés como se a identidade estivesse no lugar errado. Traz para o espaço externo, coloca a olhos nus o íntimo e o afetivo, cria objetos críticos e poéticos, mas que são também mercadorias. A artista, na entrevista, disse que no início de sua carreira artística comercializava suas obras e se sustentava com seu trabalho como artista, mas houve, segundo ela, uma crise no mercado da arte por volta dos anos oitenta, desde então ela se sustenta como professora do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio e do Instituto de Artes da UERJ.



DESENHOS SEM TÍTULO DE CRISTINA SALGADO

Salgado contou em entrevista como se deu o seu processo de amadurecimento artístico: *"eu resolvi trabalhar com alguma leveza , para minha vida era fundamental isso, então eu fiz um trabalho que se chama "Mamãe", que era um grande seio cor de rosa já com uma matéria que era semelhante a essa que eu estou expondo aqui..."*

Um pouco depois a artista produziu a série **'Luas'**: *"umas pinturinhas pequenininhas, de mulherzinhas pequininhas, algumas estão de fato nuas, algumas estão de calcinha e sutiã, algumas estão só de blusinha, todas estão de sapatinho e*

segurando uma bolsinha, algumas estão de vestidinho, sapatinho, segurando uma bolsinha". [84]

Sobre seu processo de criação a artista comentou que: *Agora, tem questões internas. Eu não gostaria que meu trabalho fosse auto-referente, dentro da intimidade do processo criador, é um trabalho lentíssimo, leva meses e meses para fazer esse trabalho, um trabalho muito artesanal, no momento em que eu estou ali fazendo o trabalho, eu penso muito, fico fantasiando, coisas passando pela minha cabeça, e um dia eu estou com coisas passando pela minha cabeça e no dia seguinte, outras coisas estão passando pela minha cabeça, e todas elas têm que legitimar o trabalho. Então há histórias pessoais que passam pela minha cabeça, há personagens da minha vida da minha história pessoal que estão ali empregnando meu trabalho, em outros dias são personagens não da minha vida pessoal, mas do mundo que estão ali empregnando meu trabalho, em outros momentos são teorias psicanalíticas que justificam o trabalho ou se harmonizam com o trabalho e isso tudo vai cada vez mais aumentando meu afeto pelo trabalho".*Para a artista um bom trabalho é aquele que tem profundidade, que tem o que ser destrinchado, que tem segredos a serem decifrados.

Apesar de quase cem por cento de sua produção se referir ao corpo feminino, não agrada a artista ser rotulada como quem trabalha com *arte feminina.* Quanto a questão da consciência feminina, do feminismo, dos direitos da mulher, a artista acredita que: *"é uma transformação de mentalidade, talvez a mais importante do século XX (...) é uma questão importante para a humanidade, para os homens e para as mulheres, essa questão da voz feminina e do papel do feminino, e do afeto feminino e do mundo feminino. Então ela é uma questão do mundo, importante para os homens, para as mulheres, para as crianças, para os velhos, para todos. Então é falar dos afetos, é falar das relações afetivas, das relações entre as pessoas, das relações psicológicas..."*

Sobre a crescente presença de mulheres no circuito artístico, Salgado coloca: *"É uma política afetiva, digamos assim, que entrou mais em cena, como também uma entrada maior em cena das mulheres trabalhando (...) Hoje em dia a quantidade de*

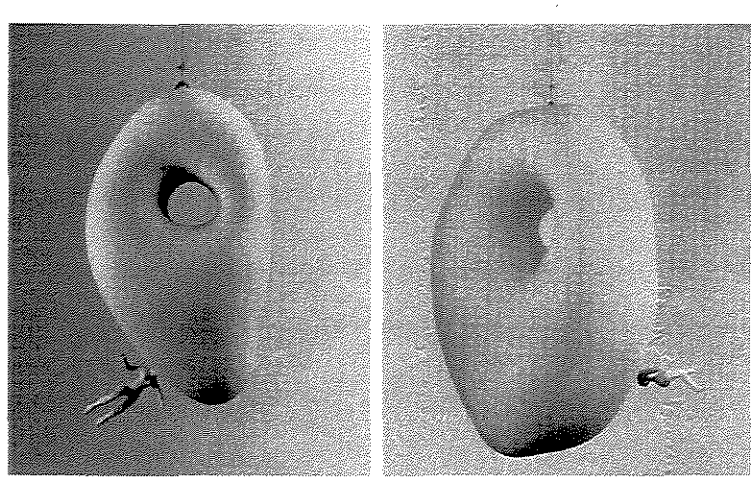
84 Trecho da entrevista concedida pela artista para esta pesquisa, assim como todos os itálicos que seguem sobre esta artista.

artistas mulheres é incrível, e tem bons trabalhos! Então, coloca em cena, no mundo, na praça, digamos assim, um outro universo de vocabulários, que outros homens usam, inclusive, coloca no mundo das artes plásticas tecidos, bordados, panelas. Coisas que fazem parte do imaginário, do gestual feminino, que não entravam em cena antes e que agora estão aí no mundo!"

Sobre sua exposição '**Instantâneos**', que ocorreu entre 31 de Julho e 24 de Agosto de 2002, na Galeria de Arte Baró Senna, em São Paulo, foi publicada uma matéria, intitulada 'Obras expõem deformações emocionais', no caderno 'Folha Acontece' do jornal 'A Folha de São Paulo', de 30 de julho, na qual há uma descrição clara de sua exposição: *"São sete peças, suspensas por cabo de aço ou presas à parede, cuja superfície rósea reafirma tratarem-se de 'corpos' "*.

Salgado comentou durante a entrevista que teve grande influência da obra de Picasso, e sente, como já foi colocado anteriormente, grande afinidade com a obra de Louise de Bourgeois.

Cristina Salgado deseja tratar da condição humana e do corpo humano em geral, em seu trabalho "Nuas" (1999), estão em jogo os estereótipos construídos do gênero feminino, como a fragilidade, a submissão e o sexismo. Salgado oferece uma nova perspectiva da imagem da mulher, mostra a mulher vista por uma mulher. Prefere chamar as suas esculturas de objetos, já que trabalha com materiais prosaicos como o papel-maché.



'INSTANTÂNEOS', FOTOS DA INSTALAÇÃO DE CRISTINA SALGADOGALERIA BARÓ SENNA, SÃO PAULO, 2002

FERNANDA MAGALHÃES

A TRANSUBSTANCIAÇÃO

Fernanda Magalhães nasceu em Londrina, Paraná, em 1962. Seu pai era jornalista e poeta, foi ele quem a encantou, quem lhe apresentou o mundo das imagens. Seu pai, contou a artista em entrevista, foi seu primeiro grande professor. Em 1984 formou-se em Educação Artística, com habilitação em Artes Plásticas, pela Universidade Federal de Ouro Preto, onde também fez especialização em Arte e Cultura Barroca. Mais tarde, em 1997, fez uma especialização em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina.

Fernanda Magalhães relatou, em entrevista concedida para esta pesquisa, que o encontro com o seu trabalho se deu no ano de 1993 quando foi ao Rio de Janeiro para, durante um ano, fazer um curso de fotografia com o artista Pedro Vazques. *"Foi nesse momento, na cidade do Rio, que o trabalho realmente aflorou, quer dizer a cidade do Rio de Janeiro, essa questão do corpo muito exposto, as pessoas andam de ônibus de canga e biquini, então duas coisas: por um lado até é um espaço democrático, por que todos vão à praia e põe biquinis independente dos corpos que têm, e ao mesmo tempo, esta questão do culto ao corpo que no Rio de Janeiro é muito forte."*[85]

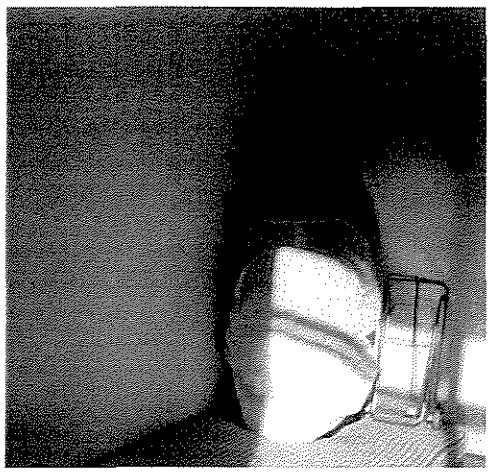
Quando volta a sua cidade natal, Magalhães é convidada a expor seu trabalho recente, é nesse momento que toma consciência da força e da amplitude de seus auto-retratos nus. Sua obra tem como centro a questão da mulher gorda e como principal suporte a fotografia.

Em 1995 a artista inscreveu-se no prêmio Marc Ferrez de fotografia, para o qual propôs um projeto de representação da mulher gorda nua na fotografia e foram esses os primeiros passos de seu caminho como artista.

O auto-retrato sempre está presente em sua obra, apesar de que a artista também recolhe imagens de outras mulheres gordas, com as quais realiza uma série de colagens. Tanto de mulheres que posam para ela, como de mulheres que mandam imagens para

85 Trecho da entrevista concedida pela artista para esta pesquisa.

ela, como imagens de revista. A partir dessas imagens ela constrói uma nova representação da mulher gorda.

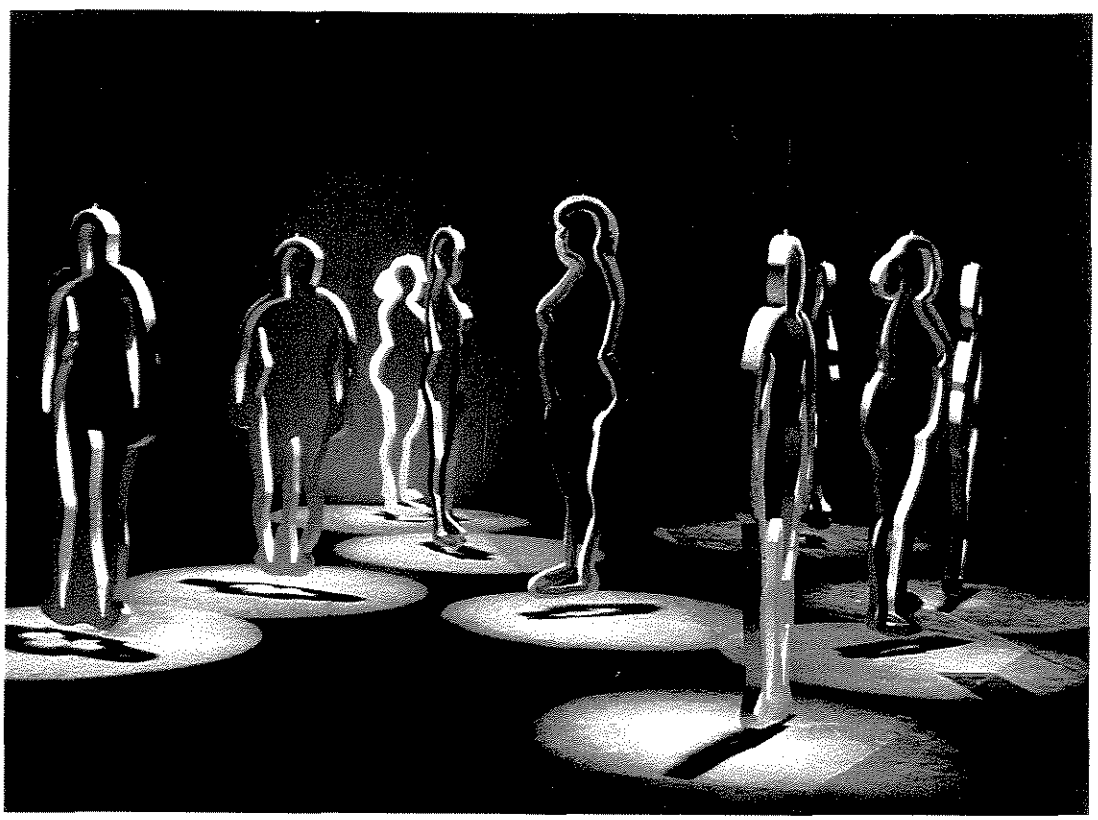


'AUTORETRATOS NO RIO DE JANEIRO', 1995, OBRA DE FERNANDA MAGALHÃES.

Fernanda Magalhães explicou-me que o seu trabalho surgiu do contato do seu corpo com o mundo e do sofrimento que existia nessa relação. Contou que as primeiras séries de fotografias foram difíceis de aceitar, e que ela rejeitou o seu corpo nesses primeiros auto-retratos e, como resposta, fragmentou-o. Mais tarde ela começa a se aceitar, e o seu corpo começa a aparecer de maneira integral em suas obras. O trabalho tem uma força curativa que não atinge somente a artista, mas ajuda também outras mulheres a começarem a se olhar e se assumir.

A artista começa a trabalhar com o seu auto-retrato primeiramente pela dificuldade de conseguir mulheres gordas que posem para ela, depois ela assume essa posição com mais segurança e inclusive como uma forma política de protesto, uma forma de grito, como disse a artista: *"O trabalho é muito transformador da minha pessoa, ele provoca a partir dos enfrentamentos que eu tenho com estas imagens uma transformação, que eu assumo com o tempo como um postura política mesmo, o meu corpo vai se transformar e tem uma hora que o cabelo fica azul, e o cabelo fica verde, fica amarelo, e isso tudo provoca um situação performática mesmo, e eu vou assumindo isso como uma imposição desse corpo, quer dizer esse corpo sendo*

colocado não mais como um corpo que tem culpa, como um corpo que se nega, mas como um corpo que é ele, e que se coloca no mundo como um corpo que é gordo e que quer assumir, tudo isso acontece através do trabalho."[86] A artista acredita que todas as mulheres sofrem com a pressão exercida pelos padrões de beleza. Todo corpo feminino carrega uma culpa por esta inadequação e não é só a pressão para sermos magras, mas também de sermos jovens.



'CLASSIFICAÇÕES CIENTÍFICAS DA OBESIDADE', 2000, OBRA DE FERNANDA MAGALHÃES

O pilar da obra de Magalhães é a questão da inadequação do corpo obeso na sociedade, em seu projeto artístico **'Classificações Científicas da Obesidade'** (2000), criado a partir de tabelas que analisam a obesidade de um corpo através de um conjunto formado por peso e altura, utilizadas por médicos endocrinologistas para classificar os tipos de massa corpórea: magro, normal, obesidade leve, obesidade moderada, obesidade severa e obesidade mórbida. No convite da exposição de parte deste projeto da artista, realizada em paralelo à III Bienal de Fotografia de Curitiba, no espaço de

86 Idem.

Arte Ybakatu, em outubro de 2000, a artista escreve: *"Através destes recortes há o resgate da consciência corporal. Cada dobra, cada curva por onde passei a lamina em uma imagem se manifestou e a dor foi resgatada, tendo sido sentida com toda a sua intensidade, como se estivesse sendo naquele momento. A dor de uma roupa apertada, um elástico cortando, um aprisionamento da carne, a culpa, a inadequação do corpo. O corte, a agressão ao corpo, citação de dores corporais pela tentativa de adequar estes corpos ao padrão imposto, para saciar o desejo dos corpos insatisfeitos, para amenizar as culpas que todo corpo feminino carrega."*

No Panorama MAM de 2001, Magalhães apresentou uma obra que continha, entre fotografias de seu auto-retrato, textos de uma lista de discussão eletrônica entre gordos, e fones de ouvido pelos quais podiam ser escutados depoimentos de pessoas obesas sobre o preconceito, a vida e as comidas.

Sua obra propõe a reflexão sobre um discurso social que aborda o corpo da mulher gorda, um discurso que se apresenta no cotidiano do corpo gordo; a artista busca construir um novo discurso que proporcione a geração de uma identidade positiva, uma transubstanciação.

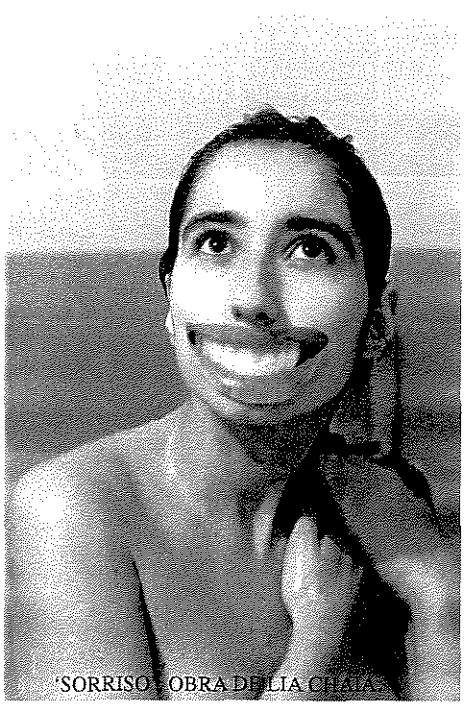
Fernanda Magalhães não se sustenta com sua produção artística, muito pelo contrário, ela sempre está investindo em seu trabalho, a artista diz que o objetivo de sua obra não é a venda, e brinca: *"Quem vai querer uma gorda pelada na sala?"*. Para ela seu trabalho é vital, como uma forma de sustento espiritual, isso sim. Mas seu "ganha pão" nos últimos anos foi como professora de artes, Docente do Departamento de Arte do Centro de Educação, Comunicação e Arte, da Universidade Estadual de Londrina, na cadeira de Fotografia, para os cursos de Artes Plásticas, Desenho Industrial e Estilismo em Moda.

LIA CHAIA

O CORPO NO MUNDO

Nascida no final da década de setenta em São Paulo, filha do colecionador de arte Miguel Chaia, Lia Chaia é uma artista que vem conquistando grande espaço na contemporaneidade, diferente de outras artistas, Lia nasceu numa família com tradição nas artes e por isso iniciou seu caminho muito cedo e com mais facilidade que a maioria das artistas entrevistadas. Sua formação artística começou na infância, em sua casa, sempre freqüentou museus, sempre fez muitos cursos de arte e no colegial já era clara sua decisão profissional.

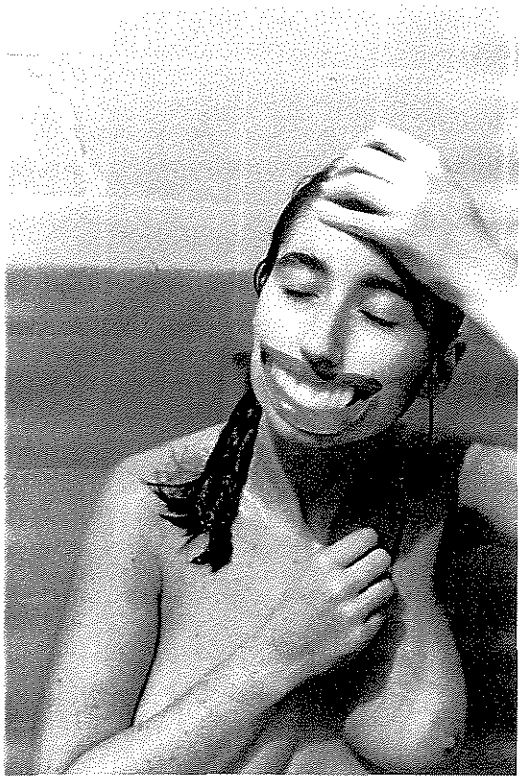
Formou-se em Artes Plásticas pela Faculdade Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo, em 2001. Durante o período de seus estudos já lecionava arte. Realizou exposições, como **'Experiências com o Corpo'**, em 2002, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, e **'Políticas Pessoais'**, em 2001, no Museu de Arte Contemporânea de Americana. Trabalha com *performance*, vídeo, *site especif* e *instalação*. Não se satisfaz com o limite da tela, extrapola e pinta também as paredes, como em suas instalações **'Verdejar'** e **'Veredas'**, nas quais fala sobre nossa relação com a natureza no espaço urbano. A relação com a natureza, com a paisagem é um tema recorrente em suas obras.



'SORRISO', OBRA DE LIA CHAIA

Em obras como **'Sorriso'** (imagem ao lado e a seguir), criada a partir de sorrisos de propagandas publicitárias, Chaia critica a imagem do eterno bem estar veiculada pela mídia como colocou na entrevista realizada para esta pesquisa :

"Tem um trabalho que eu fiz que eu recorto sorrisos de propaganda e amplio para



'SORRISO'. OBRA DE LIA CHAIA.

ficar um pouco maior que a boca e coloco um elastico atrás então fica um sorriso de papel de propaganda, destas propagandas de cabelo, de beleza ou de revista "Caras" sabe? Esse negócio de estar sempre sorrindo bem,(...) que é isso, para mim é uma maneira de estar criticando esta alegria este bem estar. Então eu tento mostrar isso nos meus trabalhos."[87]

E a seguir acrescenta *"Essa questão do corpo na mídia eu acho importante, (...) eu não gosto de propaganda, esses padrões de beleza que são impostos, eu acho ruim, tento criticar isso em alguns trabalhos, quando eu apareço nua, eu não tenho um corpo padrão assim, malhado, isso nada para mim importa, acho importante ter um corpo saudável, bem assim você ter os movimentos você se sentir à vontade, então quando eu me uso e aparece a minha barriga a minha vagina não depilada, sem raspar a sobrancelha assim do jeito que é."*[88] Como em seu impactante trabalho **'Desenho Corpo'**(2002), que tem a duração exata da carga de um caneta 'bic' vermelha, a obra nos dá a sensação de auto mutilação, a cor sanguínea que vai surgindo em caminhos pelo corpo aparece como rastros de dor, mas, segundo a artista, há apenas uma impressão de dor.

Suas performances são um exame atento das possibilidades do corpo, o seu principal suporte, e muitas vezes são realizadas para serem apresentadas como fotografias ou vídeos. Lia Chaia desenvolve em sua obra uma relação sutil com questões relativas à feminilidade, tema que permeia o conjunto de suas obras. Em seu vídeo **'Um-bigo'** (2002), Chaia apresenta a imagem de seu ventre contraposta a um pequeno globo, uma dança do ventre com o mundo, um grande ventre frente a um

87 Trecho da entrevista concedida pela artista para esta pesquisa.
88 Idem.

pequeno globo, uma brincadeira, um jogo. Em suas performances Chaia fala também da nossa relação com o tempo e propõe uma desaceleração da vida.

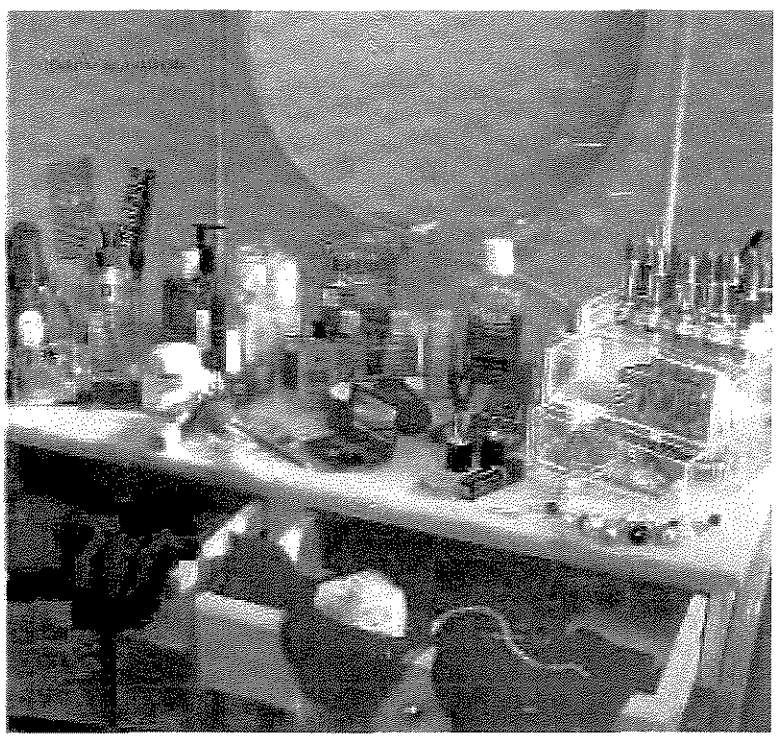
Em sua performance **"Madrugada"**, ela levanta a saia e a blusa, em meio a paisagens urbanas, como um protesto da vitalidade do corpo em meio ao duro concreto da metrópole. Para a artista **"Madrugada"** é uma heroína que reivindica viver como mulher, ao mesmo tempo em que protesta contra a violência urbana contra a mulher.

IMAGEM DA PERFORMANCE DE LIA CHAIA 'FORMIGANDANDO COM TANGO'

LOURDES COLOMBO

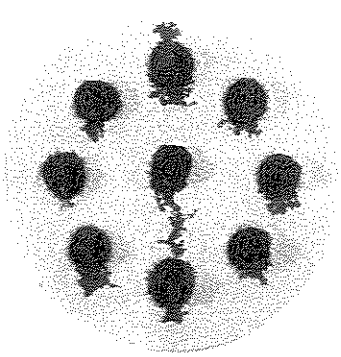
A QUESTÃO DA APARÊNCIA

Lourdes Colombo pinta desde os dez anos, formou-se na faculdade de Artes Plásticas na Belas Artes, atuou por três anos e parou. Foi, como ela mesma diz: *"... fui ganhar dinheiro, era uma coisa que eu achava que não valia a pena trabalhar com artes no Brasil, não tinha campo, então fiquei dez anos afastada, fiquei muito tempo, eu achei que nunca mais eu ia voltar. Aí dez anos afastada entrei numa crise e falei não, eu tenho que voltar a fazer o que eu gosto."*[89]



OBRA 'QUARTO DE SONHAR'DE LOURDES COLOMBO

Quando Colombo voltou às Artes, começou com a pintura, fazia pinturas rosas, vermelhas. Dá pintura ela passou para a própria massa do batom, do batom ela passou a usar como elementos pictóricos objetos femininos, como ela explicou na entrevista: *"Daí da pintura para começar a trabalhar com a própria massa do batom quer*



RUBRO ROSA, VELUDO BATOM, PÉROLAS, SOBRE MADEIRA - 1996

89 Trecho da entrevista concedida pela artista para esta pesquisa, assim como os textos em itálicos a seguir.

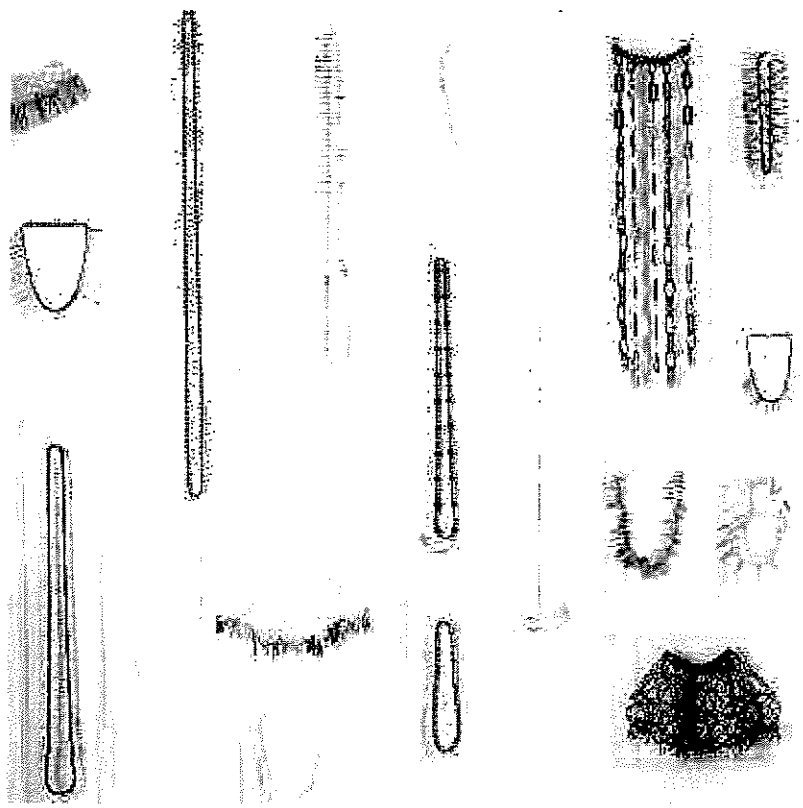
dizer que foi um pulo, porque chegou uma hora que a pintura esgotou, porque eu estava trabalhando muito com conceito, foi quando eu comecei a usar objetos femininos, mas assim, não comecei a usar objetos sutis, fui logo já usando calcinha, sutiã, só que ainda tinha uma relação muito forte com a pintura."

Lourdes Colombo sempre trabalhou com objetos, elementos, cores que remetem ao lado sedutor da mulher, o seu aspecto erótico, sensual. O encontro com a sua linguagem verdadeiramente pessoal ocorreu em 1996, quando ela realizou sua instalação **'Quarto de Sonhar'**, na Capela do Morumbi, um quarto profano em um espaço sagrado. Ela explica: *"Tinha tudo: cosméticos, pinturas, maquiagem, langerie, bombom. Então foi nessa instalação que eu percebi que tinha uma persona, escondida, entendeu? Tinha alguém ali, tinha que existir alguém! Era de alguém aquele quarto. Então foi aí onde que eu resolvi começar a trabalhar com a fotografia, a me fotografar, a me colocar, porque assim, todo mundo comentava que era um trabalho muito corajoso que eu me expunha muito, que eu falava de coisas, assim, porque falar da sexualidade é uma coisa assim que nem todo mundo se sente à vontade. E aqui tinha uma personagem, alguém que também estava interpretando este papel, que não necessariamente tinha que seu, não, na verdade somos todas nós mulheres, é toda uma parte de cada uma."*

Colombo faz suas performances de um modo muito particular, ela trabalha sozinha, monta um cenário e utiliza uma câmera analógica no automático, a câmera, para ela, é o espectador, então há nesse sentido uma encenação, a atuação de uma persona. Da mesma forma, seus vídeos não têm quase nenhuma edição. Seu processo criativo é bastante irregular, normalmente ela escreve muito, faz uma pesquisa e afirma: *"eu gosto de produzir quando eu tenho um lugar para expor, um lugar para mostrar ou então normalmente eles ficam no papel, ou então eu faço fotos, normalmente eu faço muitas fotos e guardo. Eu guardo as fotos e vou escrevendo e vou anotando e aí uma hora eu cato aquilo e transformo aquilo num trabalho, é muito louco, entendeu?"*

Quanto à relação entre o fazer artístico e o sustento, Lourdes comenta: *"quando eu voltei às Artes Plásticas uma das questões, era assim, eu já tinha uma certa estabilidade econômica, porque eu já estava casada e o meu marido tinha uma certa*

estabilidade. Então eu larguei o que eu estava fazendo, o meu emprego, para me dedicar às artes, mas não com a preocupação de sobreviver dela."



SÉRIE DE COLARES DE NAZARETH PACHECO

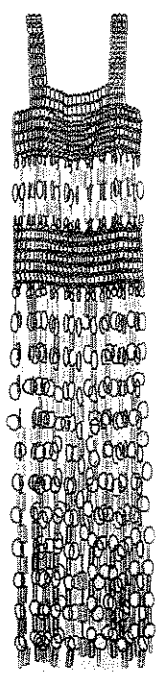
NAZARETH PACHECO

A IMPOSSIBILIDADE

Desde pequena Nazareth já tinha um trabalho todo voltado para o manual, para o artesanal. Ela se formou em Artes Plásticas no Mackenzie, mas foi quando trabalhou na monitoria da XVIII Bienal, na época da Sheila Lerner como curadora e o Tadeu Quiarelle como o coordenador do curso de monitoria, que ela realmente teve uma formação de Arte Contemporânea.

Depóis de realizar uma pesquisa com materiais como borracha e látex, ela começa a falar, em suas obras, de uma questão pessoal, das suas experiências em

relação ao corpo. Na entrevista ela disse: *"Eu acho que existem várias leituras em relação ao meu trabalho, eu percebo que quando eu viajo, as pessoas, quando elas não me conhecem, elas tinham uma análise do meu trabalho quanto à questão do feminino, da mulher, eu acho que tem muitos momentos, mas ninguém sabia que eu tinha nascido com um problema físico, que eu tinha escolhido as lâminas e as agulhas que eram objetos de perfuração, que eu tinha um certo pânico, então eu acho que acaba desvinculando a minha história do trabalho, e eu não acho que a pessoa precisa ter informação do que foi o meu processo na adolescência, na infância, que eu me submeti à todas essas cirurgias porque eu acho que o trabalho fala por ele mesmo, eu acho que existe toda um preocupação formal dentro do trabalho e eu acho que ele permite milhares de leituras desde a questão da violência, da fragilidade, do feminino, da mulher, da questão também social, da impossibilidade."*[90]



SEM TITULO. 1998. CRISTAL, MIÇANGA CANUTILHO E LÂMINA DE BARBEAR.

Após suas pesquisas com borracha e latex, Nazareth explora com mais profundidade a a questão da mulher. Neste momento, ela passou a freqüentar lojas de instrumentos cirúrgicos, e fez uma instalação com espéculos que são utilizados no exame ginecológico. Trabalha com DIUs, com saca-miomas, sempre escolhendo objetos que eram utilizados na manipulação do corpo da mulher. Paralelamente a isso, ela tirava moldes do seu próprio corpo e do corpo de amigas grávidas, do seio, do umbigo, explorando a questão do que da mulher, da amamentação, desse momento da gravidez, quando o umbigo já está para fora... neste caso ela considera seu trabalho como *"um registro poético de um momento específico do corpo da mulher"*.

Em sua fase seguinte começa a trabalhar com agulha de sutura, a lâmina de lanceta e a gilete. É quando surgem os primeiros colares, os vestidos, obras voltadas para a questão da impossibilidade, do objeto belo que não pode ser vestido. Pacheco fala da exigência feminina com o próprio corpo, um ideal inatingível: *"...é uma exigência muito mais da*

90 Trecho da entrevista concedida pela artista para esta pesquisa, assim como os textos em itálicos a seguir.

mulher em relação ao corpo dela, eu acho que acaba extrapolando esse limite do que é possível, do que não é possível, onde você ultrapassa uma possibilidade e também nos leva a questionar até que ponto é possível você alcançar esse ideal de beleza?"

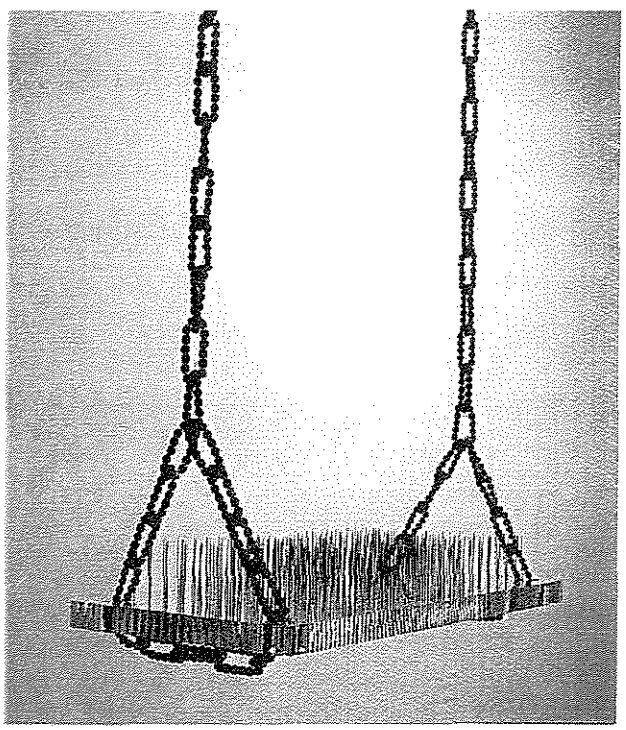
"Bom, é nesse momento que eu acho que eu saio um pouco da questão da mulher. Eu construí um balanço, começam a surgir os objetos de aprisionamento, o balanço, no assento do balanço estão varias agulhas que impossibilitam também o uso do objeto, o berço de maternidade onde o cortinado é construído com giletes..." A partir desse momento artístico de sua obra, Pacheco busca questões mais existenciais, mais abrangentes como a questão da fragilidade, da violência.

Para Nazareth Pacheco trabalhar é um prazer, ela diz que vive para o seu trabalho. A mim ela lembra aquelas mulheres de contos de fada que teciam a partir das folhas de urtiga os mais incríveis vestidos, um trabalho lento e contínuo, que leva à meditação, à transcendência.

Nazareth esclareceu, em entrevista, como se dá o processo de transformação em seu processo criativo:*"a Louise ainda fala, a gente consegue transformar o medo a partir do momento em que a gente transforma o medo num objeto, a gente vai poder encarar esse objeto de frente."*

Nazareth busca com sua obra, assim como Beth Moysés, um sentido positivo na sua relação entre arte e vida, a artista comenta a diferença entre ela e a artista Eva Hesse quanto a essa questão: *"...na hora que eu me dei conta da obra dela eu queria de qualquer jeito aquele livro, por que eu achava que tinha uma semelhança muito grande dos trabalhos que eu tinha acabado de desenvolver com o que ela tinha desenvolvido, e que ela tinha uma história de vida muito forte. Só que quando eu comecei a ler os textos da Eva Hesse, ela falava muito de um sofrimento, de uma dor, de uma doença. Eu acho que era muito depressivo, e eu acho que justamente o meu processo de trabalho é trabalhar com a reconstrução, é um processo positivo..."*

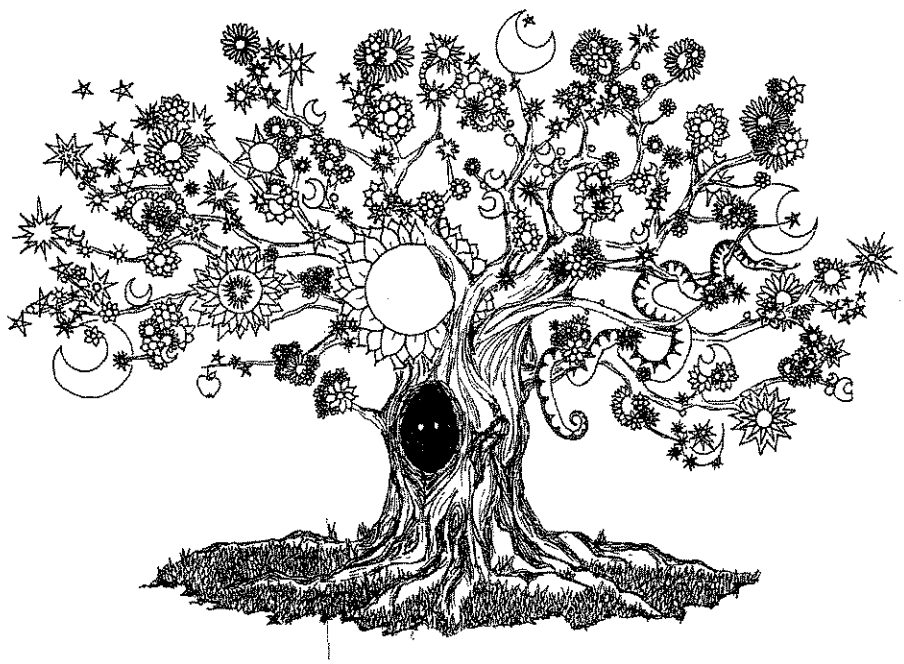
Em relação a ter sua subsistência a partir da arte, a artista comentou que, a princípio, vive do seu trabalho, que existem fases mais difíceis, afinal um artista não tem um salário no final do mês. Mas que não tem dúvidas de que este é seu caminho.



OBRA SEM TÍTULO DE NAZARETH PACHECO

7. O FRUTO DA ÀRVORE DA VIDA

Deram-me a palavra, presente sagrado...
Encanto, enfeitiço, envolvo
para que me escutem.
Para que abram as suas janelas.
Para que eu possa delicadamente tocar
A semente que cada um tem dentro de si[91].



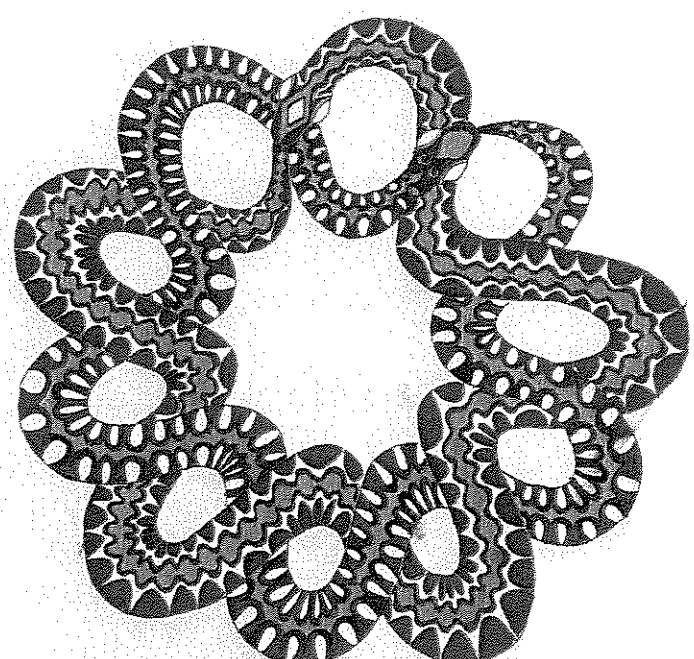
DESENHO DE MINHA AUTORIA PARA O CONVITE
DA QUARTA EXPOSIÇÃO DA OBRA 'EPIFANIAS'2002

"... a serpente disse à mulher: Bem podeis estar seguros que não haveis de morrer: porque Deus sabe que tanto que vós comerdes desse fruto, se abrirão vossos olhos; e vós sereis como uns deuses conhecendo o bem e o mal. A mulher, pois, vendo que o fruto daquela árvore era bom para se comer, e era formoso, e agradável à vista, tomou dele, e comeu, e deu a seu marido, que comeu do mesmo fruto como ela. No mesmo ponto se lhes abriram os olhos..."[92]

91 Trecho do texto da performance Mandalas, 2002, de minha autoria.
92 *Bíblia Sagrada.*, padre atônia Pereira de Figueredo, São Paulo:ed. Barsa, 1975.e, Trecho do Genesis pg 3, Tentação e queda.

Uma das primeiras imagens recorrentes em minha obra foi a da serpente. Assustada, mas também curiosa, como Eva, comecei a investigar seu mistério. *"O simbolismo da serpente está efetivamente ligado à própria idéia de vida; em árabe, a serpente é* ***al-hayyah*** *e a vida,* ***el hayat****; e acrescenta – o que é de capital importância – que El-Hay, um dos principais nomes divinos, não deve ser traduzido por* ***o vivo****, como se faz comumente, mas por* ***o vivificante****, aquele que dá a vida ou que é o próprio princípio da vida"*[93]. A Serpente, a Kundalini, símbolo da energia vital, da manifestação da vida renovada, está na origem de todas as cosmogêneses como dinvindade benéfica, mas na era cristã foi vista como um princípio maléfico que induz a humanidade ingênua à desobedecer a Deus.

Mas não estaria esta história mal contada? Não estaria a Serpente, a nossa energia vital, nossa intuição, nos oferecendo o Fruto do Conhecimento, a ciência do bem e do mal? E não estaria a mulher em forte contato com esse princípio vivificante e renovador, através de seus ciclos de sangue? E nessa outra história, a mulher chama o homem, seu companheiro, para compartilhar o nectar sagrado. O qual pode certamente ser o fruto da vida, a vida nova, a criança que ao nascer do ventre nos traz uma nova dimensão da vida.



DESENHO DE MINHA AUTORIA PARA O CONVITE DA EXPOSIÇÃO EPIFANIAS, 2002.

Volto ao começo de tudo, *Uróboro*, a serpente morde seu próprio rabo, o

93 CHEVALIER, Jean, Gheerbrant, Alain et al., com a colaboração de André Barbault, Dicionário dos símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números), coord. Carlos Sussekind, [trad. Vera da Costa e Silva et al.], 15ª ed., José Olympio, Rio de Janeiro, 2000. pg815, grifos do autor.

círculo se fecha e se renova. Volto a infância, ao meu primeiro vislumbre como artista. *Um recuerdo* do dia em que, na primeira série da escola, desenhei uma àrvore, folha por folha, eu tinha sete anos, lembro-me de como meus colegas se aproximaram para testemunhar o encontro que eu tive comigo mesma naquele momento. Acredito que algumas coisas escolhemos, e por outras somos escolhidos. Ao longo da vida, eu percebi que tinha duas escolhas: seguir meu caminho por opção ou segui-lo à força.

As perguntas certas são como chaves na vida. Minha primeira pergunta foi: **Por que as mães são tristes?**

Filha de uma geração de casamentos defeitos, não compreendia porque tantas mulheres adultas estavam deprimidas, enquanto que tantos homens reconstruíam suas vidas, casavam-se novamente e seguiam vivendo. Por que as mulheres estavam tão fracas, onde dormiam suas Serpentes? O que havia se perdido em nossa cultura? Quais segredos foram esquecidos?

Recolho com olhos e ouvidos atentos as palavras das mulheres, a sabedoria contida na vida, olhares, posturas, histórias de vida, como quem colhe ervas. Procuro os segredos esquecidos, as chaves escondidas, os caminhos apagados. Depois me concentro e faço o que tem que ser feito, preparo minha arte por dias e dias no caldeirão da minha alma.

Sementes de girassol, luz contida, pétalas de rosa, jasmim, alfazema, macela, delicada alquimia. A arte que eu pratico é um unguento. Um preparado para curar e aconchegar almas. Camomila, pimenta, cores e forças; segredos que nos protegem e que nós devemos proteger. Um contraponto às grandes velocidades, ao mundo mercadológico. Um impulso à transmutação. O corpo sacralizado ou ressacralizado.

Trabalho, no meu entendimento, é como trocamos com o mundo. É como tocamos no mundo nosso som. Eu acredito que arte adquire sentido na forma como é colocada no mundo. Ser artista para mim passa por ter ATITUDE. Somos feitos das nossas atitudes, elas moldam nossa carne. A nossa seiva está impressa em nossa flor. Somos feitoš da nossa fome, dos nossos sonhos.

... dos nossos desejos
São tantas as mudanças que queremos
No mundo
Nos outros
Em nós
Qual é o caminho?
Qual é o caminho certo?
Qual o caminho que tem coração?
Vamos juntas
Não nos afastemos muito
Siga o som do tambor que rufa em seu peito.

Cresci numa família de mulheres, mulheres fortes: minha avó, minha mãe, minhas irmãs. Muito cedo percebi que a diferença entre ser homem e ser mulher estava muito além dos mistérios do corpo físico, mas sobretudo no corpo cultural, carregado de preconceitos, tabus e tradições. Assim, aos poucos, comecei a perceber que, de maneira bem sutil, relações de poder se estabeleciam nas diferenças de gênero.

Resolvi mergulhar nesse mar de sangue e lágrimas e comecei a estudar. Estudei a história das mulheres, descobri que muito conhecimento havia se perdido nesse processo de milênios de repressão da mulher.

"Foi a caça às bruxas que normatizou o compartamento das populações em pânico de serem julgadas e torturadas, pela inquisição, que não era só católica, mas também protestante.

A substituição do estado teocrático pelo Estado secular, da mente mágica pela mente racional e científica, o fim do feudalismo e o início do capitalismo – tudo isto potencializou o genocídio das mulheres orgiásticas.

Assim, no século XIX só sobraram os corpos dóceis das mães dóceis dos operários dóceis da nova era industrial. As outras foram torturadas e queimadas em nome de deus."[94]

Pesquisei a relação da mulher com a gravidez, com a menstruação. Escavei a feminilidade no solo fértil da *arte feminina,* fiz silêncio para escutar a voz coletiva da terra escondida em cada mulher. Meu trabalho artístico nasceu da vontade de resgatar a mulher primordial, a mulher forte, mágica, cheia de mistérios e sabedoria.

94 MURARO, Rose Marie: 'Textos da fogueira', ed. Letraviva, 2000, il. 129p.

Dentro de mim tem sempre uma coruja voando,
tem sempre um fogo aceso,
tem sempre uma mulher dançando.

A primeira obra na qual trabalhei a questão da mulher foi a instalação multimídia **'Corpo em Epifania'** (2001), realizada como a parte prática da minha pesquisa de iniciação cientifica, já na época, orientada pelo artista, professor e amigo Renato Cohen e também pela professora Ligia Eluf, ambos do Instituto de Artes da Unicamp.

Esse trabalho tem sua poética fundamentada em antigas mitologias como o culto da Grande Deusa. Com o objetivo não de buscar algo novo, mas resgatar o que foi esquecido: *"Quando o Homem de Neanderthal (de 150.000 a 50.000 a.C.), ao inventar as práticas religiosas funerárias, pensava ter resolvido o problema do seu próprio fim. O seu sucessor, o Homo Sapiens, começou a se perguntar sobre suas origens. De onde ele vinha? - Da mulher.*

IMAGEM DO CADERNO DE PROJETOS, ESTUDO PARA A OBRA "EPIFANIAS'

Assim nasceu a religião que cultuava a mulher como aquela que gerava o milagre da vida, um ser sagrado, livre, repleto de força e mistério. Depois, com a descoberta da participação masculina na concepção, o homem questiona-se sobre a divindade da mulher e procura adquirir poder e controle sobre esta. "[95]

95 Texto que escrevi para a primeira exposição da instalação 'Epifanias' que ocorreu na Galeria de Cultura da sub-prefeitura de Joaquim Egídio, Campinas, 2002.

Foi nesse momento que tive consciência clara do meu trabalho artístico como um meio de reflexão sobre a condição feminina. Na entrada da instalação havia um 'portal' no qual havia uma escultura: 'a Guardiã', uma mulher vaca vermelha, uma representação da divindade arcaica feminina, da grande mãe, que derramou seu leite no céu, a via láctea, nutrindo o universo.

DETALHE DA INSTALAÇÃO 'EPIFANIAS'2002

No centro da obra havia oito esculturas de mulheres em tamanho natural, **'Corpo em Epifania'** que representavam um ritual feminino, as esculturas tinham seus corpos pintados e adornados, colocadas em círculo aludiam à coletividade feminina cada vez mais presente em meu trabalho. Era parte da obra também um vídeo performance (16 min.) sobre a relação do feminino com os quatro elementos: terra, fogo, água e ar. A obra estabelecia uma ponte entre o contemporâneo e o arcaico, através da linguagem expressiva relacionada com o conteúdo secular.

Segui meu caminho num *working progress* criativo, procedimento que prioriza a trajetória, o uso de variáveis abertas, incorporando o acaso, o aleatório e o sincronismo. Para a instalação **'Epifanias'** (2002), procurei conduzir as pessoas que entravam no espaço da obra a uma reflexão sensível sobre a mulher no seu aspecto mais encantado e misterioso, a maravilha da gravidez, o milagre do parto e sua ligação cíclica com o mundo. Essa obra foi exposta três vezes[96] num crescente processo de aperfeiçoamento da sua linguagem, através da observação da relação do público com a obra e da constante pesquisa de técnicas e conteúdos relacionados a ela.

96 'Epifanias' foi exposta duas vezes na Galeria de Cultura da sub-prefeitura de Joaquim Egídio, Campinas, e uma vez no Espaço Cultural Casa do Lago, UNICAMP, Campinas. Todas ao longo do ano de 2002.

Meu processo de criação é extremamente ligado a investigação. Apesar de ser exaustivo conciliar a teoria com a prática, a minha trajetória é assim, uma não faz sentido sem a outra: fui criada na Acadêmia, refletir sobre a Arte, e sobre a sua importância, seu significado, seu sentido atual é também fazer Arte para mim. Como disse meu orientador Professor Ernesto G. Boccara: *"É preciso que seja também um prazer o trabalho com as palavras"*.

Na maior parte de minhas instalações, crio um ambiente a partir da relação entre as esculturas, uma busca da representação da energia entre os seres humanos, essa relação ocupa o espaço, gera um ambiente diferenciado. Nesse sentido me identifico muito com a obra de Kiki Smith.

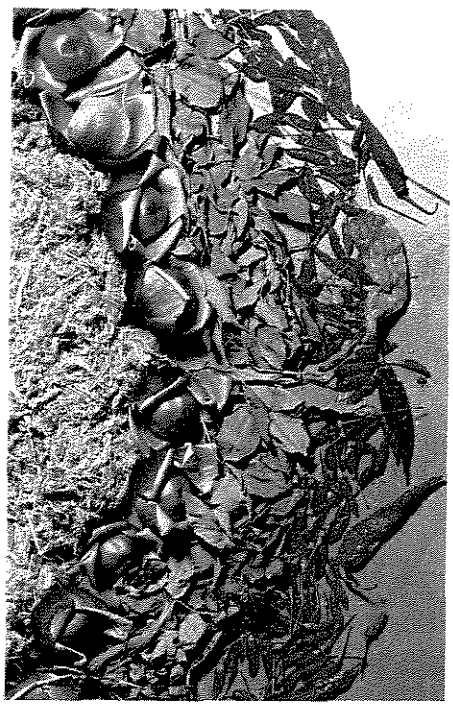
Na elaboração de minhas obras procuro cada vez mais colocar a forma em coerência com o conteúdo. Me preocupo em usar materiais que não sejam tóxicos, mas que sejam energéticos e simbólicos, acredito ser importante mudarmos nossa forma de agir para estarmos de acordo com nossos princípios, com o conteúdo que procuramos expressar.

Crio uma alquimia. Flores, barro, linhas de lã, traços de aquarela, danças que transformam o espaço num campo de força. Imagens nascem, alguém se reconhece nelas, uma benção, um alívio, a arte tem sentido. A arte é o que acontece conosco quando contemplamos, ou participamos de uma obra. Um modo de falar sem necessariamente dizer as coisas, você mostra, você cria uma história, nem tudo precisa ser dito. Como artista, desenho no mundo com minhas atitudes. Transformo a matéria em linguagem. A forma bela é a que fala a todo Ser, a que diz um mundo.

"O artista expressa seu mundo interior no objeto de modo que, na experiência estética, o espectador tem acesso ao mundo do artista."[97]

97 DUFRENNE, Mikel, Estética e Filosofia, Coleção Debates dirigida por Jacó guinsbueg. Ed. Perspectiva 2ed. 1981, São Paulo, 266 pg.p.17.

"Fazer justiça a obra é penetrar este mundo sem se deter nos objetos determinados que o anunciam; e isso só é possível com a condição de se impregnar do sensível, de se deixar encantar por ele: esse encantamento que libera tanto a imaginação, quanto o intelecto se realiza na percepção quando ele se eleva ao sentimento."[98]



DETALHE DE MANDALA DE FLORES, 2004

Todas as minhas obras são permeadas pelo ritual, pela religiosidade. Nas mandalas de flores, instalações muito efêmeras, elaboro um encantamento silencioso, um grande altar. A elaboração das mandalas é muito performática, é sempre uma experiência especial chegar a um espaço carregada de flores, ofertá-las. As pessoas imediatamente se abrem, param o que estão fazendo para elaborar junto comigo a rosácea no chão. É uma gotinha benéfica no mundo, como uma homeopatia, quase imperceptível, mas que de pouquinho em pouquinho tráz encanto ao mundo. *"É preciso ver que desde sempre, desde as cavernas pré-históricas, a arte fala de adulto para adulto. Por isto mesmo, as obras têm o poder de nos comover tão profundamente. Elas são respostas a uma vida vivida."*[99]

A performance **'Mandalas'** (2002), foi um trabalho solo apresentado no evento "Constelação", realizado sob a curadoria de Renato Cohen, com o envolvimento do Centro de Mídias–UNB, do Programa de Comunicação e Semiótica da PUC/SP, do Centro de Mídia da Ohio State University, coordenado por Johannes Birringer, e CAIA STAR–Centro de Pesquisas Avançadas em Artes Interativas, Ciência e Tecnologia. "Constelação" fez parte da Mostra 'Ares e Pensares' de Artes do SESC.

98 Idem, ibidem.p 161.
99 OSTROWER, Fayga Acasos e criação artística 2.ed. Rio de Janeiro.:Campos, 1999. pg26

Criei para o evento uma performance em quatro etapas; em cada uma delas flores eram jogadas, depois ajeitadas: flores azuis, lilases e vermelhas, e o centro de trigo e macela. Uma mandala de flores se formava ao longo da cena. Gravada em CD, uma estrutura musical e poética serviu de fio condutor para a performance, com vários textos de minha autoria. Nesta performance era como se eu me tornasse uma das minhas esculturas, ao ocupar o centro da mandala com minhas palavras e minha dança. O corpo vivo instalado.

"Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota,
e adiar para outro século a felicidade coletiva
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição.
Porque não podes sozinho dinamitar a ilha de Manhattam."
"Drumonnd fala em uma revolução adiada e nós
Qual é o caminho? Vamos juntos
Não nos afastemos muito."[100]

PERFORMANCE MANDALAS, 2002

A performance **'(C)oração'** (2003) com duração aproximada de 20 minutos, foi inspirada num trabalho de mitologia pessoal que desenvolvi sob a orientação de Wolfgan Paneck e Maura Baiochi. Na performance utilizava técnicas de dança, teatro e artes plásticas. Colocava-me como mulher forte, fértil cheia de súbitos mistérios e milagres inexplicáveis tentando conciliar meus ciclos lunares com o ritmo e a filosofia capitalista. Nessa performance coloquei um conflito que me assombra: 'como conciliar a vida subjetiva encantada que trago dentro com a realidade burocrática'. Libertei

100 Citação de um trecho do texto da performance 'Mandalas' na qual a citação de um trecho do poema Elegia, de 1938, de Carlos Drumonnd de Andrade.

minhas serpentes, deixei que me escapassem as flores e dividi a descoberta da magia interna com os demais.

'RITUAL DE EMBELEZAMENTO
FEMININO COLETIVO' 2003

Seu hálito é como mel aromatizado com cravo;
Sua boca, deliciosa como manga madura.
Beijar sua pele é como experimentar o lótus
A cavidade do seu umbigo oculta uma profusão de especiarias.
Que prazeres repousam depois, a língua sabe, mas não pode falar[101].

Me aprofundei na relação da mulher com a beleza em duas obras, ou uma grande obra em duas partes. *Performance* e *instalação,* uma completando a outra, um diálogo: **'Ritual de Embelezamento Feminino Coletivo'** e **'Cuidar de si'** . A obra como um todo propunha um vislumbre ritualístico, onírico e sagrado de como as mulheres podem se relacionar com seus corpos, de como elas podem ter se relacionado com seus corpos num tempo passado. Como relata o trecho citado a seguir: *"Desde então, começamos a nos esquecer que o embelezamento era, sobretudo, um acontecimento coletivo e feminino, ou seja, um segredo vivido entre mulheres experimentado em ocasiões*

101 Srngarakarika, Kumaradadatta século XII, citado no livro de ALLENDE, Isabel Afrodite: contos, receitas e outros afrodisíacos –Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

especiais."[102] A coletividade feminina ainda está renascendo, acredito ser necessário explorar ainda muitas vezes mais esta questão. A obra trata do cuidar do corpo em três níveis: o corpo físico, o corpo psíquico e o corpo espiritual.

ENSAIO DA PERFORMANCE 'RITUAL DE EMBELEZAMENTO FEMININO COLETIVO' 2003.

A elaboração da instalação e da performance deu-se num processo concomitante. Convidei, num sussurro cochichado de ouvido em ouvido, mulheres a participarem da performance **'Ritual de Embelezamento Feminino Coletivo'** Expliquei a elas que gostaria de formar um grupo de mulheres para discutir a complexa relação da mulher com a beleza e chegar a uma forma boa de cultivar essa relação. Acredito que a relação da mulher com seu corpo é como um 'Fio de Ariadne', algo que nos juda a não nos perdermos quando entramos em labirintos, é um porto seguro, o corpo é um espaço de poder e renovação da vida. Basta entrarmos em contato com sua força. Regar nosso jardim.

Consegui reunir cerca de dez mulheres, durante um mês e meio nos encontramos e conversamos. A performance foi criada coletivamente, cada uma trouxe uma contribuição, assim como os namorados e amigos também participaram da elaboração da performance. Pois apesar de trabalhar com as questões concernentes a feminilidade, busco em minha obra criar um espaço de encontro do homem com a mulher.

102 Texto: Segredos de beleza, frustrações secretas pg. 130

É especialmente gratificante, neste momento em que paro para refletir sobre meu caminho como artista, perceber que tem muita gente trabalhando comigo, amigos, pessoas que cruzam meu caminho, que em determinado tempo se envolvem com a obra, depois seguem sua vida.

As esculturas da instalação **'Cuidar de si'** foram elaboradas levando em conta as discussões do coletivo de mulheres participantes da performance. O conjunto de quatro esculturas foi elaborado para ser exposto do lado externo da Galeria de arte da Unicamp. Mas, em virtude de problemas quanto à segurança da obra, ela acabou tendo que ser exposta no espaço interno da Galeria.

INSTALAÇÃO 'CUIDAR DE SI'

Busco uma forma de arte que encante o espaço público, que traga para o cotidiano das pessoas algo de especial, como um pouquinho de "pó de pirlimpimpim". Me preocupo muito em como colocar minha produção na sociedade, luto muito para desenvolver uma linguagem apta a alcançar as pessoas no íntimo. E isso, ao meu ver, passa por trazer cada vez mais a arte para o espaço da vida cotidiana.

"O compromisso da arte da nossa época é maior do que o de realizar a pesquisa de formas, cores e volumes. Ainda que este já seja um compromisso extraordinariamente forte. Hoje a arte se propõe a interferir na vida cotidiana e contribuir para a formação de um renovado universo psíquico. É uma

revolução mas, nesta ambição, a arte acentua sua função essencial, como um elemento ativo na transformação social."[103]

A instalação **'Cuidar de si'** foi composta com quatro esculturas de tamanho natural (1.63), dispostas umas próximas às outras de forma que uma 'cuida' da outra. Cada detalhe de cada um dos corpos das esculturas é linguagem, é frase, é poesia, a coluna fala, os olhos falam, as mãos falam, falam de um cuidar carinhoso, como a deusa do amor Inana que preparava seu corpo com perfumes e cosméticos num ritual fortalecedor.

A performance '**Ritual de Embelezamento Feminino Coletivo**', foi muito bem recebida pelo público, realizada do lado externo da Galeria da UNICAMP, interveio no espaço cotidiano da universidade, espaço que se transformou em espaço ritualizado durante a performance.

Nós mulheres ainda temos muito que construir. Acredito que agora a questão é nos colocarmos no mundo como mulheres, trazer ao mundo uma forma diferente de se relacionar com o trabalho, com a natureza, com a vida. A minha obra tem uma militância nesse sentido. Busco com ela iluminar a vida. Viver como mulher. Os movimentos do ventre são assim, ao meu ver, uma iniciação para a mulher. O fato de ser dentro da mulher que outra vida é gerada muda o olhar sobre o mundo, a possibilidade de colocar outro ser no mundo faz com que você olhe o mundo de forma diferente, você começa a ver seu potencial gerador e percebe quais são seus valores.

A exposição **'O que as palavras não alcançam – imagens da feminilidade'** (2004), trata especificamente da relação da mulher com a fertilidade, luz e sombra, ou seja, falo de ter filhos, de não ter filhos e de tirar filhos de dentro de si. No processo de elaboração dessa exposição, entrevistei algumas mulheres, em sua maioria em conversas informais. Falei com alguns homens também e transformei toda essa gama de emoções e informações em imagens, imagens dessas relações, imagens da relação que temos com o poder e com a responsabilidade de gerar outra vida. Percebo que este é um assunto fundamental para as mulheres e para os homens hoje.

---

103 KLINTOWITZ, Jacob, A ressacralização da arte, SESC São Paulo, 1999. pg. 15.

Nas conversas, cartas, e-mails escutei as mulheres, das quais cito abaixo alguns trechos, deixo-as no anonimato, em respeito a sua intimidade e também pelo fato de o aborto ser ilegal no Brasil.

"A minha carta começa com a opinião de que antes de mais nada, EU SEI DO MEU CORPO!

Eu acho que toda mulher tem o livre arbítrio de escolher o que fazer com o próprio corpo. O aborto é ilegal segundo a religião católica, que agora não vou entrar no mérito de tudo o que eu acho errado que essa religião já fez. Os princípios deles não são os meus, eu acredito muito além do que aquela criança que eu tirei morreu, pra mim não morreu não, só não veio agora!!! O dia que eu quiser e puder vai ser essa alminha que foi predestinada a mim que vai chegar.

O mundo tem muitas crenças, muitos Deuses (poucas Deusas) e é sempre, de uma forma ou de outra, analisado por um olhar masculino, a opinião que geralmente importa no final é de um homem. Quem é o homem pra falar de aborto?

Os padres católicos, quantas crueldades muito piores já cometeram?

Não vou negar que abala o sentimental, a gente fica mais frágil, mais carente, talvez porque antes de mais nada somos mulheres e gostaríamos de ter aquela criança, mas nos dias de hoje, com tanta fome, ignorância ,miséria no mundo, devemos ter a certeza de que essa criança não vai passar por isso, se for pra por no mundo pra sofrer, o meu filho, eu prefiro não fazer...

Talvez você estivesse esperando um relato chorão, mas o que eu escrevi, penso, é uma defesa ao direito da mulher de ter o livre arbiítrio de seu próprio corpo. É pedir muito?"

.....

"Planejado não foi mas foi muito desejado com certeza, acho que desde que começamos a namorar a gente pensa em ter um família, ter uma vida junto e ter filhos, mas eu não estava no momento profissional e financeiro, mas a agente estava querendo muito."

.....

"Quem é que não fez um aborto, todas nós fizemos, é uma grande hipocrisia não se falar disso abertamente... Minha mãe fez, a mãe do meu marido fez, minhas avós fizeram, de alguma forma a vida coloca você nesta passagem, para cada mulher a situação é única, e acho que de alguma forma é uma iniciação..."

.....

"A energia do neném é muito pura, muito luminosa, antes eu sentia mais, agora o neném já está mais grandão já esta mais formado, mais assim no começo eu sentia só uma luz mais intensa, que foi assim no começo..."

Cada vez mais em minha obra tento colocar não só os meus sentimentos, não buscar apenas dentro de mim, mas tento entrar dentro de outras mulheres, de diversas classes, cores e credos, e com "perguntas-chaves" abro cuidadosamente,

carinhosamente algumas portas secretas. Tento criar uma voz coletiva do que as mulheres buscam, do que elas querem, do que elas sentem.

Em meu percurso nas instalações, as esculturas começaram em tamanho natural e criavam uma cena entre elas, como expliquei anteriormente. As flores foram cada vez mais ganhando espaço em minha obra, nesta ultima exposição **'O que as palavras não alcançam – imagens da feminilidade'** fiz, pela primeira vez, pequenas esculturas, coloquei-as em pequenos altares, como se cada escultura representasse uma reza íntima. Como se fossem pequeninas instalações.

IMAGEM DA EXPOSIÇÃO 'O QUE AS PALAVRAS NÃO ALCANÇAM', GALERIA DA UNICAMP, CAMPINAS,SP, 2004.

Cegamente me obedeço. Ao meu ver, um dom é também uma responsabilidade - assim como disse Clarice Lispector- nasci incumbida de cuidar do mundo. Nesse caminho, todas as artistas presentes nesta pesquisa influenciaram muito minha obra. E a vida segue dando continuidade à lapidação da minha alma, sua transubstanciação de barro em flor.

O caminho é longo, é manhã ainda. Sigo colhendo a vida, movida pelo desassossego, descobrindo como colocar meu trabalho no mundo. Sei apenas que o que

tento traduzir em minha obra é algo muito misterioso, emaranha-se nas raízes do ser, na fonte impalpável das sensações.

Estamos todos, inevitavelmente envolvidos em algo de mágico, de divino... A arte que eu faço é como o olho no olho, não é algo que acontece a todo momento. Assim como no amor, o olhar na arte é definitivo, é preciso que estejamos inteiros. *"...encontrar o seu estilo é ser aquilo que se é: ao mesmo tempo se realizar e se mostrar. Isso não equivale a falar de si. Pois o artista só se realiza ao realizar a sua tarefa; a obra e o seu projeto primeiro, e o estilo está a serviço da obra."*[104]

Que minha arte seja vista como uma **amorgrafia da existência**, um depoimento amoroso da minha passagem por este mundo.

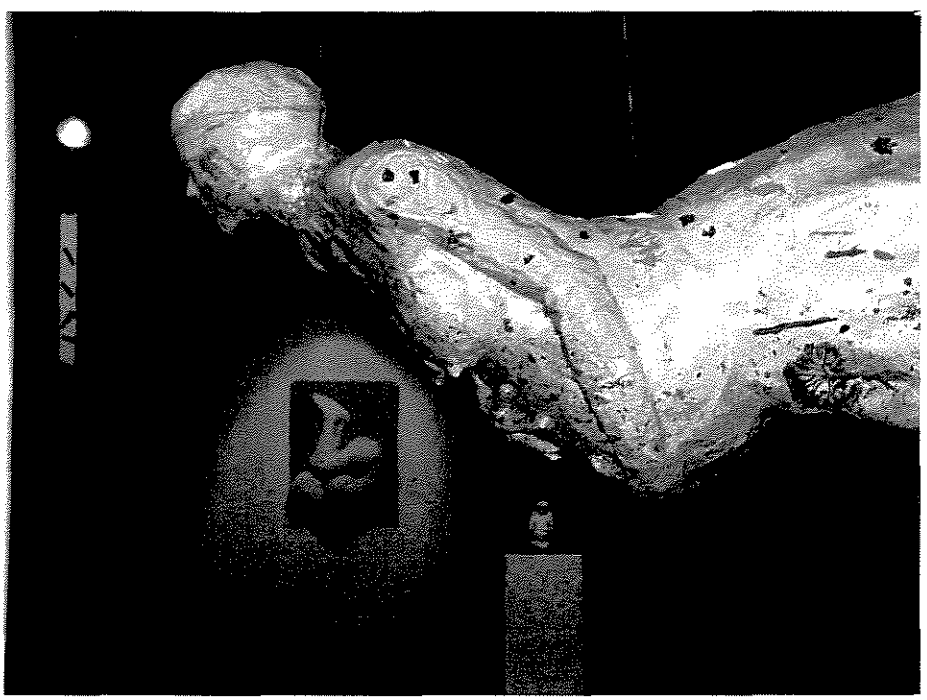


IMAGEM DA EXPOSIÇÃO 'O QUE AS PALAVRAS NÃO ALCANÇAM', GALERIA DA UNICAMP, CAMPINAS,SP, 2004.

104 DUFRENNE, Mikel, Estética e Filosofia, Coleção Debates dirigida por Jacó guinsbueg. Ed. Perspectiva 2ed. 1981, São Paulo, 266 pg p.142.

FECHAMENTO

DOU A LUZ E PARTO

AQUI FINDO FECHO DOU A LUZ E PARTO[105]
JOGUEI LIMPO JOGUEI À SÉRIO
O LIVRO ACABA, O MUNDO FINA, O AMOR DESPLUMA E TREMULINA
RECOLHO-ME EM FLORES
DESPRIMAVERO
FECHO ENCERRO FAÇO INVERNO IBERNO CHOVO
ME CALO
GUARDO A SAIA
PONHO OS SAPATOS
DESENCANTO AS SERPENTES
ME FINO ME ZERO
NÃO CANTO NÃO CONTO ANOITEÇO
ME LIBERO ENFIM NESTE LIVRO NESTE VÔO
LIVROESPELHO
AQUI ACABAS
AQUI DESCABAS
ABRACADABRAS
NUNCA SE PODE SER TUDO
PODE SER TODO
PODE SER TOTAL
TUDO SOMADO
SOMA O SUMO DO NECTAR DO ASSOMBRO
MEÇO O COMEÇO
ECO DO COMEÇO
ECO DO ECO DE UM COMEÇO EM ECO
NO OSSO
NAS ENTRANHAS
NAS CHAMAS
OU AQUI OU ALÉM
OU EM TODA PARTE
OU EM NENHUMA PARTE
OU MAIS ADIANTE
OU MENOS ATRÁS OU AVANTE OU PARAVANTE
EM OUTRO ENCONTRO
NO PRÓXIMO AMOR
NO PRÓXIMO ABRAÇO
NO PRÓXIMO PARTO

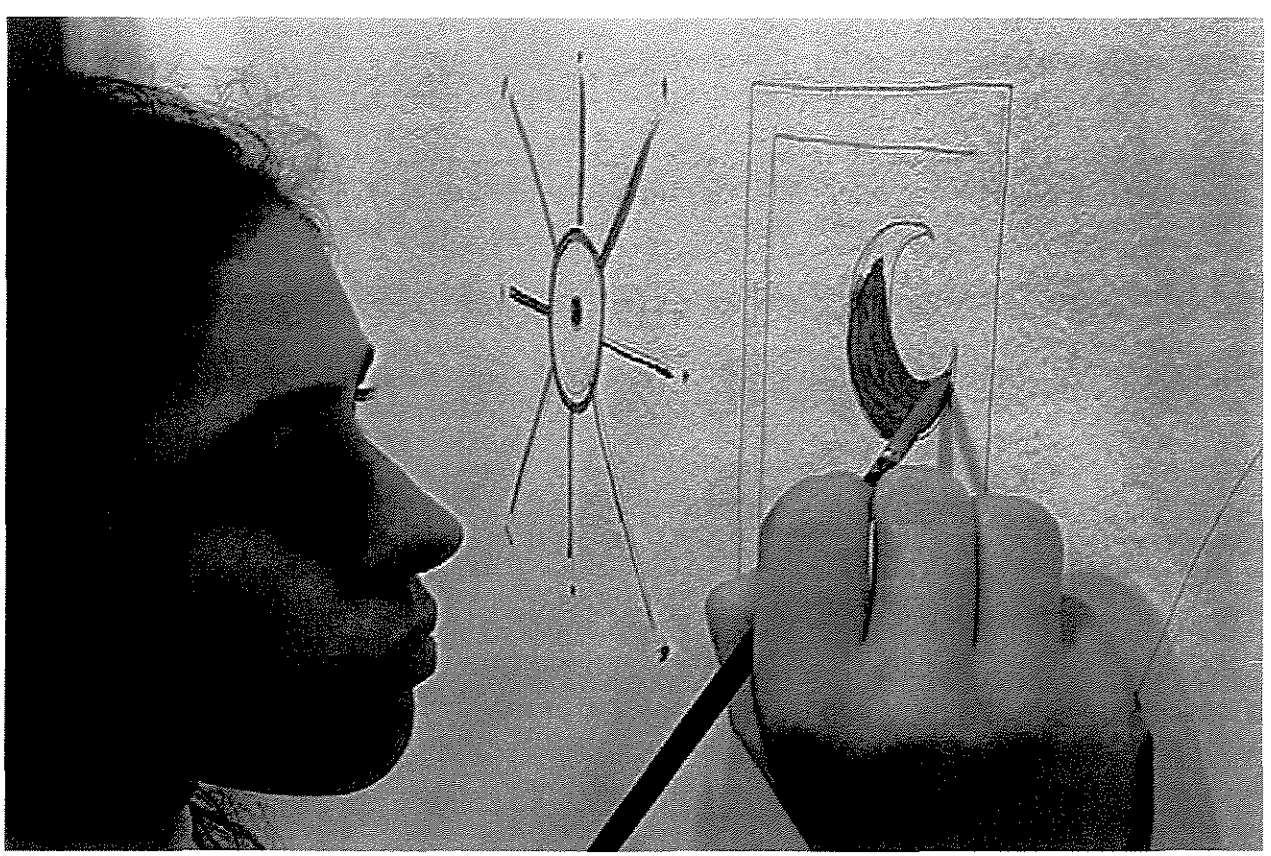
---

105 *Colagem* de palavras de Haroldo de Campos retiradas de seu livro As Galaxias, somadas as minhas palavras, tiradas das palmas das minhas mãos.

PARTO
DEIXO AQUI SÓ AS PALAVRAS
VESTÍGIOS DE ENCANTAMENTO
RESTOS
RASTROS DAS MINHAS PESSOAS
DA MINHA ARTE
DA VIDA
SÓ PENSAMENTOS
COMO UM CORPO DE SANGUE LEITE E ÁGUA
TÃO TENUE
ESTA RAMAGEM DE ESTÓRIA SONEGADA
MISTÉRIOS VERMELHOS SIM

DOU A LUZ
E PARTO.

SIGO ENCANTADA
FELICIDADE É LUZ NO OLHO CARDIACO



BIBLIOGRAFIA

LIVROS

ALLENDE, Isabel *Afrodite: contos, receitas e outros afrodisíacos* –Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

ANDRADE, Carlos Drummond de, Reunião: 10 livros de poesia; introdução [de] Antônio Hoaiss. 9.ed. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1978

ARCHER, Michael, 1954, *Arte contemporânea: uma história concisa*, [trad. Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira], Martins Fontes, São Paulo, 2001

BERGER, John et al., *Modos de ver* John Berger ; [Trad]justo G Beramendi São Paulo : Martins Fontes, 1972. 177 p.

BIRRINGER, Johannes *Media & Performance* Along the border – The Johns Hopkins University Press, Beltimore and London, 1998. 381pg.

BRADLEY, Marion Zimmer, 1930- *A filha da noite* / Marion Zimmer Bradley ; [tradução: Marcos Roma Santa]. - Rio de Janeiro : Imago, 1987. 174p.

BOURGEOIS, Louise de, *Destruição do pai, reconstrução do pai,* escritos e entrevistas, 1923-1997, Cosac & Naify

BUENO, Maria Lúcia, *Artes Plásticas no século XX: modernidade e Globalização* Ed. Unicamp.

CAMPOS, Haroldo *Galáxias* Ed EX Libris São Paulo. 1983

CANTON, Katia *Novíssima Arte Brasileira - um guia de tendências* Ed. Iluminuras Ltda. São Paulo SP. 2000.

CARLSON, Marvim, *Performance, a critical introduction*, Routledge Ed., London, 1996, pg. 247

CHADWICK, Whitney, *Women, art and society*, 2° Ed. ,revisada ed., 272 il. Thames and Hudson, London, 1996

CHEVALIER, Jean, Gheerbrant, Alain et al., com a colaboração de André Barbault, *Dicionário dos símbolos (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*, coord. Carlos Sussekind, [trad. Vera da Costa e Silva et al.], 15ª ed., José Olympio, Rio de Janeiro, 2000

COHEN, Renato, *Performance como linguagem: criação d um tempo-espaço de experimentação* / Renato Cohen. – São Paulo: Perspectiva: Ed. Da Universidade de São Paulo, 2ed. 2004.

COQUELIN, Anne – *A Arte Contemporânea* – coleção Rés Editora, titulo original: L'art Contemporain, col. Que sais-je? Trad. Joana Ferreira da Silva. Presses Universitaires de France.

DEVEREUX, Georges *A Mulher e o Mito*, Campinas Papirus,1990 328p.

DORFLES, Gillo *Novos Ritos, Novos Mitos* Trad. A. J. Pinto Ribeiro, Lisboa Ed. 70c 1996, 247p.:il.

DUFRENNE, Mikel, *Estética e Filosofia*, Coleção Debates dirigida por Jacó guinsbueg. Ed. Perspectiva 2ed. 1981, São Paulo, 266pg.

ECO, Umberto - *A Definição da Arte* Lisboa, Ed 70,1986, 281p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, 1ª Ed., Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro

FICHER, Ernest *A Necessidade da Arte*, Zahar Ed RJ. 1983, 254p.

FIGUEIREDO, Padre Antônio Pereira *Bíblia Sagrada – A palavra de nosso senhor*- edição ecumênica. s/a. tradução, de, São Paulo: ed Barsa 1975.

FOUCAULT, Michel, 1926-1984, *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, Trad. de Ligia M. Ponde Vassallo, Petrópolis: Vozes, 1977.

FOUCAULT, Michel, *A arqueologia do saber*, [Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves], Petrópolis: Vozes: Lisboa, Centro do Livro Brasileiro, 1972.

FRICKE, CRISTIANE *A Arte no Século XX* Volume II Ed. Taschen

GROSENICK, Uta, *Mulheres artistas nos séculos XX e XXI*, Trad. Carlos Souza de Almeida, Ed. Taschen GmbH, Lisboa, 2002.

GUASH, Ana Maria *EL Arte Último Del Siglo xx – DEL Pósminimalismo a lo Multicultural* Alianza Editorial S. A. 2 Ed. 2001 597p. :il.

HARAWAY, Donna J. *Manifesto Ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX.* In: Antropologia do Ciborgue: as vertigens do pós-humano. SILVA, Tadeu Tomaz. (org.). Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2000.

HARRIS, Jonathan, *The new art history, a critical introduction*, Routledge, 2001.

HEARTNEY, Eleanor, *Pós-modernismo*, série: Movimentos da Arte Moderna, Cosac & Naify.

HOBSBAWM, Eric J. *A Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991* Tradução: Marcos Santanita; revisão técnica Maro C'lia Paoli. –São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, F. A. Buarque de, *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*, 2Ed. Nova Fronteira, S. A. RJ. 1986.

HONEF, Klaus *Arte Contemporânea* Ed. Taschen, 1992

HUYGHE, René *O Poder da Imagem* Ed. 70, Lisboa, Portugal

JONES, Amelia (edit by) *Sexual Politics –Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History* edit by Ameli Jones; essays by Laura Cottigham... [et al.] Printed in Hong Kong through Overseas Printing Corporation, San Francisco, California, 1996.

KRUGER, Barbara, *Remote control: power, cultures and the world of appearances*, Cambridge, Mass, London: MIT, c1993, pg 251

LELOUP, Jean–Yves, *O Corpo e seus símbolos: uma antropologia essencial*, org. Lise Mary Alvez de Lima, Ed. Vozes, Petrópolis, RJ, 1998

LELOUP, Jean-Yves, *O Evangelho de Maria – Mariam de Mágdala*, Trad. Lise Mary Alves de Lima, 3˚ Ed., Ed. Vozes, Petrópolis, 2000

LEVY, Pierre *As Tecnologias da Inteligencia* Trad. Carlos Irineu da Costa, R.J: Ed. 34, Coleção Trans. 1993, 208pg.

LIPPARD, Lucy R. *Eva Hesse*, New York University Press, 1976, 249p.:il

LIPPARD, Lucy R. *The Pink Glass Swan- selected feminist essays on art* – A Collection of essays previosly published 1970–1993, United States, the New Press, New York.

LUCIE-SMITH, Edward *Artoday* Ed. Phaidon, 511p. il. London : Phaidon, 2000.

LYSEBETH, André Van, Tantra, *o Culto da Feminilidade- outra visão da vida e do sexo.* Trad Sonia Rangel S.P: Summos, 1994. 277.:il.

MACHADO, Arlindo *Maquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas* Ed. USP, 1993. 313p.:il.

MACHADO, Arlindo *A Arte do Vídeo Ed.* Brasiliense, 2ª Ed. 1990, S.P.225p.:il.

MCLUCHAN, Marshall *Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem* Trad. Decio Pignatari, São Paulo, Cultrix, 1996. 407p.

MERLEAU-PONTY, Maurice, 1908-1961, *Fenomenologia da percepção*, [Trad. de Reginaldo di Piero], Freitas Bastos, Rio de Janeiro, 1971

MURARO, Rose Marie *Textos da fogueira* ed. Letraviva, 2000, il. 129p.

NEUMANN, Erich, *A grande Mãe – um estudo fenomenológico da constituição feminina do incosciente*. Cultrix, 1996, SP.536p.il.

OSTROWER, Fayga *Acasos e criação artística* 2.ed. Rio de Janeiro.:Campos, 1999.

PEIXOTO, Nelson Brissac *Paisagens Urbanas* Ed. SENAC: Marca d´Agua, 1996, S.P. 347p.:il.

PHELAN, Peggy e Helena Reckitt org. *Feminist Art* London, Ed Phadon, 200, 304p.:il.

PLAZA, Julio *Tradução Intersemiótica* Ed. Perspectiva, (Brasilia): CNPq, 1987. Coleção Estudos

POLLOCK, Griselda *Generations & Geografphies in Visual Arts - Feminist Readings* Routledge, London, 1996.

QUALLS–CORBETT, Nancy, *A prostituta sagrada*, [trad. Isa F. Leal Ferreira; revisão Ivo Stoeniolo], Coleção Amor e Psique, Ed. Paulinas, São Paulo, 1990

RIBEMBOIN, Ricardo, *Por que Duchamp?*, Catálogo da exposição "Por que Duchamp?", Paço das Artes, Itaú Cultural, 2000. São Paulo: Martins Fontes, c1972

RILKE, Rainer Maria *Cartas a um jovem poeta: A canção de amor e de morte do porta estandarte Cristóvão Rilke* 24 ed. São Paulo globo, 1996
Trad, Paulo rRonai p/ cartas a um jovem poeta e Cecilia Maireles para A Canção de Amor e de morte do porta estandarte cristovão Rilke.

SANTANELLA, Lúcia. *Imagem: congnição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SLATKIN, Wendy *Women Artists in History* Prentice - Hall Inc. Englewood Cliffs N. Jersey, 1985.

SURVEY, Helena Reckitt e Peggy Phelan *Art and Feminism* Themes and Movements, Phaidon Press Limited, London, 2001.

TEIXEIRA, João Gabrial L. C. e **GUSMÃO,** Rita (org.), *Performance, cultura e espetacularidade*, Ed. Universidade de Brasília, Brasília, 2000, 160f. il. Tradução de *Ways of seeing*

WARR, Tracey e **JONES,** Amélia (org.), *The Artist's Body*, série: *Themes and movements*, Phaidon Press Limited, London, First published 2000

WEINTRAUB, Linda, **DANTO,** Artur C., **MC** EVILLEY, Thomas, *Art on the edge and over*, published by Art Insights, Inc, 1996, pg 407 Il.

ZAMBONI, Silvio *Pesquisa em Arte - Um paralelo entre arte e ciência* Ed. Autores Associados

CATÁLOGOS

16° SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS, coord. Leila Cristina Teles. Impresso pela Funarte, Rio de Janeiro, 1998, 308 pg.

25° SALÃO NACIONAL DE ARTE de Belo Horizonte, Ed. do Centenário 1997/1998. Prefeitura de Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha/MAP

ARTE ERÓTICA – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, julho de 1993, 16 pg.

BALTAR, Brígida, *Neblina, orvalho e maresia, coletas*, Rio de Janeiro: O autor, 2001, 108 pg.il.

BOURGEOIS, Louise / Curadoria: Jerry Goroy, Paulo Henkenhoff [texto de Paulo Henkenhoff] – RJ.: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997.

BOURGEOIS, Louise / Essay by Maria Werner, Tate Galery London 71p.:il. 2000.

DIGITAL DESIRES *Identity and technologies* edited by Cuttin Edge, The Womens Reserch Group. I.B. Tauris Publishes. London. New York, 2000.

GALERIA NARA ROSLER, *Seis Artistas na Bienal de são Paulo*, 2002

HAENLEIN, Carl. Rebecca Horn, *The glance of infinity*, 12 de maio a 27 de julho de 1997, Edit. Scalo, Zurich, Alemanha

HORN, Rebecca - En el Centro Galego de Arte Contemporânea, 2000: fa CGAC

HORN, Rebecca - Musée de Grenoble, Reunion de Musées Nationaux / Guggenhein Museum

INFÂNCIA PERVERSA, *fábulas sobre a memória e o tempo.* Org. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Curadoria e textos de Marcos Lontra costa, 1995

JONES, Amelia, *Sexual Politics – Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, San Fran cisco, California 1996.

KLINTOWITZ, Jacob, *A ressacralização da arte*, SESC São Paulo, 1999

L'ART AU CORPS *Le exposé de Man Ray a nos Jour* Musées de Marseille – Reunion des Musées Nationaux, 6 Julliet – 15 Outobre 1996

MARINA ABRAMOVIC -*Cleaning the Haouse*, Academy Editions, London, 1995.

METACORPOS - Paço das Artes SP, 2003. Textos (ensaios): Lúcia Santaella, Nízia Villaça, Stella Senra, Viviane Matesco, Vitoria Daniela Bousso. Realização: Paço das Artes e Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo

MULHERES BASÍLICAS / Rita Gusmão... [et.al.] coordenação geral João Gabriel L. C. Brasília UNB. 2002. 72pg.

PANORAMA MAM DA ARTE MODERNA BRASILEIRA 2001, Museu de Arte Moderna de São Paulo, coord. Ana Paula Cohen, apresentação de Ivo Mesquita, Textos de Ricardo Basbaum, Paulo Reis, Ricardo Resende, Luiz Camilo Osório, Nicolau Servtchenko, São Paulo, 2002, 200 pg.

POSNER, Helaine, **SMITH,** *Kiki,* Ed. Bulfinch

STERLING, Susan Fisher, **SICHEL,** Berta, **PEDROSO,** Franklin Espath, *Virgin territory, women, gender, and history in contemporary brazilian art*, National Museum of Women in the arts in collaboration with BrasilConnects, 2001, Washington, D. C. 20005, 176 pg.,

VI SEMANA DE ARTE DE LONDRINA, *Possíveis Imagens: Fotografia Contemporânea*, 2000, Universidade Estadual de Londrina, Casa de Cultura/ Divisão de Artes Plásticas, Londrina, Paraná.

VÍDEOS

ABRAMOVIC, Marina, *Artist must (to) be beautiful*, 15 min., Medieted Presence, Program 1 – Three decades of artist video from EAI. EUA: Electronic Arts Intermix, 1991, 85 min., NTSC, VHS, vídeo apresentado no Itaú Cultural de Belo horizonte, em dezembro de 1998, dentro da mostra realizada pela distribuidora Electronic Arts Intermix para o DIC, NY

TESES

MELIM, Regina, *Incorporações – agenciamentos do corpo no espaço relacional*, Tese de doutorado, abril de 2003, Comunicação e Semiótica, PUC São Paulo

NOGUEIRA, Ana Maria *O Feminino e a Criação Poética nas Aquarelas de Fayga,Iole, Renina e Ana*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes USP, São Paulo,1997.

SALLUM, Maria del Pilar *Uma Poética do corpo – antecedentes históricos e trajetória criativa* PUC, Pós-Graduação em Semiótica, São Paulo, 2000.

PERIÓDICOS

ART FÓRUM
ART IN AMERICA
BRAVO!
HUMBOLDT
LEONARDO
MAIS! (Folha de São Paulo)
SEXTA FEIRA

SITES

http://library.thinkquest.org/17016/frames.htm?tqskip1=1
http://mujeres.universia.es/
www.abakanowicz.art.pl/documentation.html
www.aec.at
www.artecidade.com.br
www.artnetweb.com
www.bethmoyses.com.br/
www.bienalmercosul.art.br
www.documenta.de/muntadas/index.html
www.eugeniabalcells.com/
www.fotolog.net/all_photos.html?t=46&p=3&user=fmagalhaes
www.guggenheimcollection.org
www.itaucultural.org.br/
www.lourdescolombo.com/
www.mecad.org
www.moma.org/exhibitions/2003/kikismith/
www.museuvirtual.com.br
www.obraprima.net
www.stelarc.va.com.au/
www.ybakatu.com.br/fernanda_magalhaes/

BOURGEOIS, Luise - art/New York N.° 27 a video series on Contemporary Art, producer Poul Tschinkel

KAUFMAN, Adriana – *Arte e Identidade* – Reflexões apartir da 21ª Bienal , 40 min. Instituto Goethe/ Itaú Cultural

OMAR, Arthur, *Nervo de Prata: Tunga*, realização Rioart, 20min.

RAMIRO, Mario -*Palestra: Panorama do Desenvolvimento da Arte Tecnologia no Brasil*, 80min.

SANTOS, Geraldo – *Isto é Arte?* – 12min. Coleção Itaú cultural.