

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES

LUCIANA MARTINS RIBEIRO

Videoarte em análise feminista: estudo de caso de artistas latino-americanas
nos anos 1960/1970

Niterói

2020

LUCIANA MARTINS RIBEIRO

***Videoarte em análise feminista: estudo de caso de artistas latino-americanas
nos anos 1960/1970***

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Universidade Federal Fluminense, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes, na linha de pesquisa Estudos Críticos das Artes sob a orientação do Profa. Doutora Viviane Furtado Matesco.

Niterói

2021

RESUMO

Esta pesquisa analisa, especificamente, o início da produção das artistas, em videoarte, na América Latina. Para isso, foram selecionados trabalhos do Brasil, da Argentina e do México onde as primeiras experiências com a imagem eletrônica do vídeo ocorreram entre os anos 1960 e 1970 com uma marcante participação de artistas mulheres. Com a finalidade de elaboração desta pesquisa, será levado em consideração o legado do trabalho e do pensamento da crítica estadunidense Griselda Pollock como justificativa para o estudo de uma história da arte feminista. E, a partir das proposições de diversas teóricas feministas e pesquisadores do campo da imagem eletrônica, serão focalizados dois aspectos: a análise do campo da videoarte e do feminismo artístico, na América Latina, nas décadas de 1960 e 1970, e a especificidade das condições materiais que contextualizam o trabalho das artistas apresentadas neste trabalho, bem como suas aproximações e afastamentos com os temas próprios aos feminismos.

Palavras-chave: videoarte, América Latina, mulheres artistas, feminismo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Marta Minujin. Cabalgata. 1964. *Happenning*.

Figura 2: Marta Minujin. Cabalgata. 1964. *Happenning*.

Figura 3: Marta Minujin. *Simultaneidad en Simultaneidad*. 1966. *Happenning*.

Figura 4: Analívia Cordeiro. $0^\circ = 45^\circ$. 1974.

Figura 5: Marta Minujin. *La Menesunda*. 1965. Instalação.

Figura 6: Marta Minujin. *La Menesunda*. 1965. Instalação.

Figura 7: Marta Minujin. *La Menesunda*. 1965. Instalação.

Figura 8: Fotografia de Pola Weiss dançando com sua câmera.

Figura 9: *The Guerrilla Girls*, Quando o racismo e o sexismo saírem de moda, quanto valerá a sua coleção de arte? 1989. Cartel, 43X56 cm.

Figura 10: Pola Weiss. *Figura Mujer Ciudad Mujer*. 19778. Vídeo.

Figura 11: Ana Medieta. *Corazón de Roca e Sangre*. 1975.

Figura 12: Pola Weiss. *Flor Cósmica*. 1971. Vídeo.

Figura 13: Sônia Andrade. Sem título. 1975.

Figura 14: Sônia Andrade. Sem título. 1975.

Figura 15: Sônia Andrade. Sem título. 1974-1977.

Figura 16: Ana Bella Geiger. *Variáveis*. 1978.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	
1 AMÉRICA LATINA.....	
1.1 Que mapa é esse?.....	
2 IMAGEM ELETRÔNICA.....	
2.1 Vídeo como arte das sensações presentes.....	
2.2 Radiodifusão: ensaio de contrainformação.....	
2.3 Circuitos fechados e interação com o público.....	
3 LINGUAGENS DO VÍDEO EM POLA WEISS.....	
3.1 Investigações da imagem eletrônica.....	
3.2 Camada de mulher, camada de cidade.....	
3.3 Flores sintetizadas.....	
4 QUESTÕES DE IDENTIDADE.....	
4.1 O vídeo como aliado da intimidade.....	
4.2 Espaço doméstico.....	

4.3 Vídeo como escrita de si.....

NOTAS FINAIS.....

ANEXOS.....

ANEXO A -

REFERÊNCIAS.....

INTRODUÇÃO

O objetivo é desafiar a história da arte como um sistema de representação que não apenas perdeu nosso passado, mas construiu um campo visual para a arte em que as inscrições femininas não são apenas invisíveis por exclusão ou desprezo, mas são ilegíveis uma vez que a lógica falocêntrica permite apenas um sexo¹ (POLLOCK, 2001, p.168).

O interesse desta pesquisa foi olhar para o início da produção em videoarte dentro do território entendido como América Latina, focando especificamente a produção de artistas mulheres. Arlindo Machado (2010) considera que abordar a videoarte e o cinema experimental, na América Latina, constitui um duplo deslocamento; pois, por ser latino-americano, não interessa ao mundo e, por ser experimental, não circula, não é exibido e não é visto. Sendo assim, incluo aqui um terceiro deslocamento: a questão de gênero.

A proposta é olhar para a questão de gênero partindo do que críticas feministas de arte propuseram em escritos dos anos 1960 e 1970, como Griselda Pollock e Lucy Lippard, incluindo, ao longo das análises e reflexões, outras

¹ El objetivo es desafiar a la historia del arte como un sistema de representación que no ha perdido simplemente nuestro pasado sino que ha construido un campo visual para el arte en el cual las inscripciones femeninas no sólo se hacen invisibles mediante la exclusión o el menosprecio, sino ilegibles dado que la lógica falocéntrica permite un solo sexo.

pensadoras feministas mais recentes e posteriores ao próprio movimento da segunda onda feminista². Além disso, serão mobilizados os trabalhos de pesquisadoras de arte latino-americanas, como Luana Saturnino Tvardovskas, Talita Trizoli, Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta. A utilização desse referencial teórico esclarece, ainda mais, que os motivos do recorte escolhido para análise são, sim, um posicionamento consciente de que ainda vivemos numa sociedade que apresenta enormes desigualdades e uma hierarquia de gênero, reiterada e produzida por meio dos seus sistemas de arte. De acordo com as reflexões de Luana Saturnino Tvardovskas (2013), a arte é produtora e instauradora de verdades, ao mesmo passo que é uma tecnologia de gênero.

Nos anos 1990, a filósofa Judith Butler lança seu livro *Problemas de Gênero: feminismo e subversão de identidade*. Nesse trabalho, Butler subverte a noção de que o gênero é cultural e o sexo é natural, desmontando a dualidade sexo/gênero, discutindo em que medida a distinção sexo/gênero é arbitrária, ou seja, sem considerar que o gênero decorreria do sexo. Contestando a suposta coerência entre sexo, gênero e sexualidade, defendendo que não existiria uma identidade fixa de gênero por trás das expressões de gênero – já que a identidade é, performativamente, construída –, o corpo é, em si mesmo, uma construção

Segundo autora, o gênero seria um fenômeno inconstante e contextual que não denotaria um ser essencial. Dessa forma, Butler questiona a normatização da categoria mulher(es) e propõe a possibilidade de se fazer política sem a necessidade de uma identidade fixa a ser representada. Uma das contestações dos movimentos feministas era a de que a vida das mulheres era mal representada ou não representada, segundo Butler (1990), a representação é uma função normativa da linguagem. Porém, a filósofa defende que o feminismo não teria um sujeito, o sujeito seria discursivamente constituído, ao contrário do que a teoria feminista reitera de que existe uma identidade definida compreendida pela categoria “mulheres”, em uma postura de presunção de existir uma base universal para o feminismo.

² A segunda onda feminista começa nos anos 1960, década marcada por profundas mudanças sociais, principalmente em relação aos movimentos de contracultura, refutando os valores tradicionais, a sociedade de consumo e o socialismo “real”; é bastante marcada pela luta de igualdade entre os gêneros.

Dessa forma, a autora (BUTLER, 1990) defende a utilização da categoria mulher de forma estratégica, e não ontológica: é politicamente importante representar mulheres, mas a autora se preocupa com a potencial reificação da diferença sexual. O que ela propõe é uma teoria feminista para além de um modelo expressivo de gênero, contestando a ideia de um “sexo natural” e de uma configuração natural dos corpos divididos em sexos que se relacionam de maneira binária, pois entende gênero como identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de certos atos.

Voltando à história e crítica da arte, em suas pesquisas, Pollock observou que foi a partir do século XX, com a institucionalização da História da Arte como disciplina, que se iniciou um “apagamento” da participação das mulheres ao longo dos séculos, contribuindo para a criação da percepção de que, quando havia mulheres artistas, seus trabalhos eram inferiores e insignificantes (POLLOCK, 2001). A depreciação, enquanto produtora de arte e pensamento, passa pela desvalorização dos trabalhos reprodutivos e de cuidados conferidos à mulher, trabalhos de renovação e manutenção da vida que são considerados a vocação “natural” da mulher.

A história feminista da arte deve se ver como parte da iniciativa política do movimento das mulheres, não apenas como uma nova perspectiva sobre a disciplina que visa melhorar a existente, mas uma história inadequada da arte. A história feminista da arte deve se envolver em uma política do conhecimento. (POLLOCK, 2001, p.51)³.

O que interessa investigar, nos trabalhos selecionados, são as suas relações com o pensamento e o movimento feminista, a partir da hipótese de que o feminismo influenciou, radicalmente, a arte contemporânea, refletindo sobre as aproximações e os afastamentos dos trabalhos e das artistas ao que estava sendo discutido nos movimentos feministas da época. Segundo a pesquisadora Lucy Lippard (2018), a maior contribuição do feminismo para a arte contemporânea foi não dar nenhum tipo de prosseguimento ao modernismo, ou seja, o pensamento feminista proporcionou uma guinada na lógica de uma evolução histórica e mecânica da arte sobre a arte e

³ La historia feminista del arte debe verse a sí misma como parte de la iniciativa política del movimiento de las mujeres, no sólo como una nueva perspectiva de la disciplina que apunta a mejorarla existente, pero inadecuada historia del arte. La historia feminista del arte debe comprometerse en una política de conocimiento. (POLLOCK, 2001, p.51).

trouxe uma perspectiva política, a partir da experiência de ser mulher, nessa sociedade –“o pessoal é político”.

Além disso, de forma geral, os artistas da videoarte criticavam os meios de comunicação de massa e trabalhavam com formatos e temáticas fora dos padrões mercadológicos. Segundo Lippard (2018), o público e a comunicação possuíam um papel importante na arte feminista. Nos anos de 1960, os meios de comunicação de massa televisivos já eram parte integrante do cotidiano, não seria sem propósito o interesse de artistas contemporâneos em utilizar a imagem eletrônica como forma e conteúdo já que, na arte contemporânea, as reflexões sobre arte e vida são predominantes. Com a difusão das tecnologias do vídeo, mantendo a pressuposta vocação das imagens em movimento ao experimentalismo, um número considerável de artistas inicia suas investigações nessa nova linguagem.

Um dos grandes estudiosos da questão da imagem eletrônica é o autor Philippe Dubois, que terá alguns conceitos utilizados para analisarmos a produção experimental e vanguardista da artista Pola Weiss. O autor, ao investigar se o vídeo possui uma linguagem visual própria ou identidade formal, traça um caminho, por intermédio da história das máquinas de imagens, afirmando que, nesse sentido, o vídeo é mais uma variação da imagem. Ele defende, assim, que o estado vídeo era potência de uma forma que pensava mais as imagens do mundo que o mundo em si, ou seja, o vídeo como possibilidade de ser e pensar em imagens.

Com base nas pesquisas sobre videoarte da América Latina e, também, nas investigações sobre artistas feministas da região, é indiscutível o grande número de mulheres que atuaram como pioneiras em trabalhos com esses novos meios audiovisuais. Essa observação contesta as perspectivas que excluem tanto os latino-americanos quanto as mulheres como precursores dessas novas linguagens.

Nos anos de 1970, os países latino-americanos que apresentaram as primeiras experimentações com a imagem eletrônica foram, predominantemente, aqueles nos quais as mulheres estavam na vanguarda desse novo meio. Pola Weiss, no México, Analívia Cordeiro, no Brasil e Marta Minujin, na Argentina, foram consideradas pioneiras da videoarte em seus respectivos países. Essas artistas experimentaram fora dos padrões cinematográficos e fora das regras rígidas da

televisão; adotavam uma perspectiva investigativa da linguagem do vídeo considerada pelos artistas desse momento algo ainda a ser descoberto.

Esses três países são os países da América Latina com a economia mais fortalecida e guardam algumas semelhanças, talvez, por isso, tenham sido os países em que a videoarte começou a ser trabalhada mais cedo. Portanto, a seleção dos trabalhos que serão analisados utilizou o critério de videoartistas que produziram no Brasil, no México e na Argentina, entre os anos de 1960 e 1970, buscando entender o trabalho de mulheres artistas que atuaram nesse contexto histórico. Sendo assim, serão analisados trabalhos das seguintes artistas: Pola Weiss, Analívia Cordeiro, Marta Minujin, Letícia Parente, Sônia Andrade e Anna Bella Geiger. A partir da análise do ainda incipiente campo da videoarte e do feminismo artístico⁴ na América Latina, nesse determinado momento histórico dos anos 1960 e 1970, serão abordadas as condições materiais que proporcionaram a essas mulheres latino-americanas a possibilidade de se tornarem pioneiras ou relevantes para o campo da videoarte em seus respectivos países.

Cabe trazer um contraponto abordado por MarlinHedlin Hayden, que afirma ser contra um debate baseado em uma posição que defende que as mulheres, artistas ou não, são essencialmente diferentes dos (artistas) homens.

Meu argumento aqui, que não é revolucionário em nenhum sentido, é que nem tudo que tem a ver com as mulheres enquanto categoria se torna automaticamente feminismo (e vice-versa), e que, portanto, devemos ter cautela em relação a como, quando e onde empregamos categorias que são de tipos diferentes.(HAYDEN, 2019, p. 315).

A autora analisa a exposição *Global Feminisms*⁵ e questiona a ideia de essencialismo que as curadoras utilizam em seus textos, principalmente na estratégia de comparação que utiliza, como contraponto a diversos trabalhos, o trabalho de homens. Para a autora, esse tipo de estratégia reforça a ideia de que a régua medidora de qualidade é o trabalho realizado por homens. Ela entende a

⁴ Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta (2018) propõem uma concepção de que o feminismo artístico seria uma abordagem histórica feita por historiadoras da arte a partir de pautas feministas, ou seja, as artistas não necessariamente se reivindicam ou reivindicaram como feministas.

⁵ *Global Feminismis* foi uma exposição realizada em 2007 para comemorar a inauguração do Centro Elizabeth A. Sackler de Arte Feminista. A exposição foi cocurada por Maura Reilly e Linda Nochlin.

utilização de um essencialismo estratégico ao se falar sobre trabalhos de mulheres, mas aponta o perigo de uma “guetização” e uma reiteração de uma ideia de que homens e mulheres não têm as mesmas capacidades para produzir arte (ou qualquer tipo de conhecimento).

Porém a abordagem escolhida nesta pesquisa foi a de pensar o trabalho das artistas aqui apresentadas, a partir de uma perspectiva que considerasse que o entendimento dos termos “artista” e “mulher” só é possível dentro de um processo de compreensão progressiva ao longo da história. Não há pretensão de estipular concepções fixas e estáticas desses termos, mas sim de compreender, no contexto em que essas artistas trabalharam e viveram, quais os conceitos de “mulher” e “artista” emergiam das suas produções artísticas.

Dessa forma, usando os referenciais teóricos citados e a análise dos trabalhos das artistas aqui selecionadas, a dissertação será organizada em quatro capítulos. Três capítulos tratarão de uma questão que é própria da linguagem do vídeo, articulando essa questão aos trabalhos das artistas selecionadas sem esquecer a análise de que os conceitos “mulher” e “artista” emanam de suas obras.

No primeiro capítulo, discutiremos que espaço geográfico é esse entendido como América Latina, de onde surgiu o termo “América Latina” e seus usos políticos. Além disso, ressaltaremos as diferenças do debate feminista desse espaço geográfico e dos EUA e da Europa, diferenças que influenciaram as relações entre feminismo e arte.

No segundo capítulo, desenvolve-se a questão do vídeo como uma imagem, como presença, ou seja, uma substituição da ideia de representação pela ideia da presença proporcionada pelo ao vivo, tanto em projetos que envolvem transmissão por radiodifusão, que investem na circulação-mixagem de espaços e tempos múltiplos e simultâneos, quanto em dispositivos que estabelecem uma relação imediata entre captação e visualização como os circuitos fechados. Dessa forma, as obras das artistas Marta Minujin, Pola Weiss e Analívia Cordeiro são agrupadas por serem vanguardistas no uso dos meios eletrônicos de produção de imagem. Além de pioneiros em seus respectivos países, os trabalhos refletem o interesse em investigar a linguagem do vídeo que era na época uma linguagem a ser descoberta fora dos padrões da televisão e do cinema.

Já no terceiro capítulo, as questões estéticas abordadas levam em conta as características específicas do vídeo, as diferenças entre a montagem de planos e a mixagem de imagens. Olharemos, mais especificamente nesse capítulo, para a obra da artista mexicana Pola Weiss e suas experimentações com a imagem do vídeo nos trabalhos *Flor Cósmica* e *Mujer Ciudad Mujer*.

O último capítulo apresenta a questão do espaço da intimidade, das feminilidades e da identidade derivada dos trabalhos das artistas Letícia Parente, Sônia Andrade e Anna Bella Geiger todas brasileiras. A partir do que os trabalhos dessas artistas discorrem sobre a constituição do espaço doméstico, discutiremos as associações com a construção simbólica da casa como um espaço de feminilidade, o que tornaria inevitável esse destino de cuidar, nutrir e ocupar esse lugar em casa. Apresentar-se-ão alguns trabalhos das já citadas artistas que abordam questões de identidade, enquanto artistas, mulheres e latino-americanas, além de questionamentos sobre as naturalizações de determinados padrões sociais impostos, padrões que não têm, absolutamente, nada de natural, mas que se colocam como os definidores do que é ser mulher e como ser mulher.

1 AMÉRICA LATINA

1.1 QUE MAPA É ESSE?

Um dos primeiros desafios teóricos que esta pesquisa enfrenta é o de entender que, na América Latina, as relações entre arte e feminismo foram outras, diferentemente dos EUA e da Europa, que é de onde parte a bibliografia canônica sobre o assunto, e, dessa forma, propor um olhar constituído a partir da América Latina para a questão. Conforme Monica Mayer, em artigo publicado com Julia Peña e Maria Laura Rosa, o problema efetivo seria o de compreender “o que é a arte feminista e por quem é produzida?”; ‘que fatores sociais permitiram que artistas em meados do século XX, como eu, abordassem ou rejeitassem a arte feminista em cada região da América Latina?’”(PEÑA; MAYER; ROSA, 2018, p.37).

Cabe ressaltar que utilizar a América Latina como recorte para investigar um período de produção artística em que mulheres, identificando-se ou não como feministas, abordavam, em suas pesquisas e práticas artísticas, as mais variadas

questões das condições da mulher é uma escolha que demanda atenção. Estar atento aos usos políticos do termo é primordial, além de investigar o termo para além do entendimento desse espaço geográfico como um espaço heterogêneo que guarda algumas semelhanças em suas constituições históricas e em seus posicionamentos na geopolítica global.

Historicamente, o termo “América Latina” começa a ser utilizado na França sob uma perspectiva de justificar a exploração colonial, e sua utilização atualmente não é um consenso. Além disso, no Brasil, o entendimento sobre estar incluído nesse recorte é recente, já que, por ter sido colonizado pelos portugueses, não se considerava parte de uma América Latina, entendida como hispânica (BETHELL, 2009).

Da mesma forma, o termo, “Arte Latino-americana” é utilizado muitas vezes de fora para dentro, ou seja, é um termo utilizado dos países centrais para classificar e rotular, como exótica, a produção de países periféricos. De acordo com Frederico de Moraes (1997), a maior marca da nossa marginalização, na qualidade de latino-americanos, é a própria ausência na história da arte, considerando a produção cultural latino-americana como uma produção de repetição do que acontecia nos centros “não nos cabendo fundar ou inaugurar estéticas ou movimentos que poderiam ser incorporados a arte universal” (MORAIS, 1997, p.7). Segundo o autor, na história da arte, também há centro e periferia, dessa forma é importante entender os complexos processos que levam as culturas periféricas a se tornarem culturas que apenas recebem mensagens concebidas em outros lugares, já que as culturas dominantes atribuem-se a si próprias a prerrogativa da originalidade.

Segundo o pesquisador argentino Rodrigo Alonso, a América Latina está longe de ser um espaço homogêneo, mas duas coisas, entre outras, unem todo esse espaço: a instabilidade política e as dificuldades estruturais (*apud* REZENDE, 2013). Estabelecemos como primordial, para avançarmos neste debate, a reflexão de que o que nos torna latino-americanos é a experiência comum da colonização ibérica e que os processos de dominação colonial vão sofisticando suas formas de violência até que a violência não se pareça mais com tirania, mas sim com uma verdadeira superioridade do colonizador (GONZALEZ, 2019, p.344).

Em seu trabalho teórico sobre a configuração cultural dos países de colonização ibérica, Lélia Gonzalez (2019) aponta para o mecanismo jurídico-administrativo herdado das metrópoles ibéricas de classificação social, racial e sexual, que seria uma organização racialmente estratificada que dispensa as formas abertas de segregação, o que garante a hegemonia branca. Pode-se entender, como uma relação direta a isso, a concepção de que as artes não produzidas a partir dos centros europeus (e estadunidenses) são sempre exóticas ou meras tentativas de imitar a arte verdadeira, branca, portanto superior. Esses mecanismos são complexos e produzem o desejo de se assemelhar ao colonizador, expressado no racismo à brasileira, como a produção do desejo de embranquecer, menosprezando toda a influência da cultura africana que “é encoberta pelo véu ideológico do branqueamento e recalçado por classificações eurocêntricas do tipo ‘cultura popular’ e ‘folclore nacional’, que minimizam a importância da contribuição negra” (GONZALEZ, 2019, p.342). Esses complexos processos coloniais, colocados em prática para reforçar a supremacia branca e masculina, acabaram adiando os embates raciais e de gênero na nossa sociedade, ou seja, o conflito não declarado torna mais difícil a união e a luta. Assim sendo, o feminismo pode ser uma ferramenta decolonial, mas para isso é necessário estudar a América Latina considerando como um ponto de interseção relevante, o histórico da colonização. Para tanto, a questão racial e pluricultural da região não pode ser desconsiderada, como afirma Lélia Gonzalez (2019).

Dentro dessa perspectiva, promover estudos de artistas na região por pesquisadores dessa mesma região torna-se um posicionamento importante, alterando a imposição da nomenclatura advinda dos centros de poder para um movimento de aproximação e reconhecimento mútuo entre os países pertencentes a esse território. Com isso, convertem-se as noções hegemônicas de arte exótica, ou de imitação da verdadeira arte dos centros de poder, em uma concepção de potencialidades e originalidades específicas de quem produz a partir da periferia do mundo globalizado.

Nessa lógica de pensamento, Mari Carmen Ramirez (1989) revela apontamentos imprescindíveis em seus estudos sobre conceitualismo na América Latina. A autora analisa uma série de trabalhos e artistas que não necessariamente se entendiam como conceitualistas. Ela argumenta que o surgimento dessa forma de

pensar a arte, na América Latina, é mais do que uma mera reprodução do que ocorria nos centros (Europa e EUA) e entende esse acontecimento como uma relação dialógica com tradições artísticas centrais. Segundo a autora, “a emergência do conceitualismo na América Latina não só surgiu paralelamente a importantes desenvolvimentos da arte conceitual central como também, em muitos exemplos-chave, os antecipou” (RAMIREZ, 1989, p.186). Também defendendo esse ponto de vista, Maris Bustamante (2008) afirma que o surgimento da arte não objetual no México teve uma trajetória independente do conceitualismo europeu, que segue a linearidade dada-futurismo-conceitualismo. Assim, ela investiga as genealogias não europeias do conceitualismo mexicano.

Na América Latina, o termo “conceitualismo” não foi utilizado; por exemplo, no Brasil cunhou-se o termo “nova objetividade”, na Argentina, “*arte de los medios*” e, na Colômbia e México, o termo que se difundiu foi “*no-objetualismo*”. Segundo Ramirez (1989), o conceitualismo não seria um movimento ou estilo e não se restringe a um meio em particular. Na verdade o conceitualismo seria “uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio” (RAMIREZ, 1989, p.185).

Inevitavelmente, segundo a argumentação de Talita Trizoli (2008), há aproximações entre o feminismo e o conceitualismo, principalmente pelo caráter político da arte conceitual que estava comprometida com a experimentação e com a desmaterialização do objeto de arte.

Apesar de muitas das artistas aqui analisadas não assumirem suas posturas e seus trabalhos como feministas, por não serem militantes, ou por preconceitos e opressões específicos da época⁶, as temáticas que as interessavam e a forma com

⁶ Talita Trizoli faz uma pesquisa sobre a forma como a mídia brasileira reverberou o pensamento feminista de forma geral. A autora analisa algumas reportagens dos anos 60 e 70 sobre a recepção no Brasil dos lançamentos de livros e da teoria feminista, além de análise de críticas escritas sobre algumas das artistas que também estudou. Ela constata que a maioria da cobertura da época é bastante reativa e pejorativa, apesar do trabalho progressista de algumas linhas editoriais, como a da revista *Cláudia* por meio das colunas da jornalista Carmen da Silva. Essa visão muito negativa do feminismo e das mulheres que se denominavam feministas corroborava as atitudes das próprias brasileiras em ter posicionamentos ambíguos em relação a se assumir como feminista, por exemplo.

que trabalhavam se relacionavam com os feminismos e as contradições dos ideais de feminilidade vigentes. No levantamento biográfico, realizado para a produção desta pesquisa, ficou claro que, dentre as artistas com as biografias analisadas⁷, poucas delas se identificavam como feministas e/ou possuíam envolvimento com o ativismo feminista, embora a referência a ativismos de esquerda seja mais recorrente. A cineasta argentina Maria Luisa Bemberg é uma das poucas artistas que teve trabalhos selecionados para a exposição *Mulheres Radicais* a ter uma associação definida com um grupo de ativismo feminista, tendo fundado, nos anos 1970, a *Unión Feminista Argentina* (UFA).

O pioneirismo das mulheres na utilização do vídeo, na América Latina, não é ressaltado na história da arte. Segundo Griselda Pollock (2001), é importante politicamente para as feministas atuarem na história da arte, mesmo que essa seja uma disciplina restrita a grupos localizados nas academias de artes e museus, pois as noções de arte e artista produzidas por essa história da arte reiteram os ideais burgueses de um homem universal, branco e sem classe social. Dessa forma, a crítica feminista à história da arte se propõe a evidenciar as condições materiais de produção da arte, contrapondo-se a essa ideia burguesa do artista como “gênio”, do homem universal que produz arte por um ímpeto extraordinário. Segundo essa pensadora, a história não é um bloco de informações, portanto não pode ser apresentada como pano de fundo no estudo da arte e deve ser compreendida como processos e relações.

O trabalho multimídia *La Menesuda*, da artista Marta Minujin e com a colaboração de Rubén Santantonín, é considerado um dos primeiros a integrar a imagem eletrônica televisiva. A instalação montada no Instituto Torcuato Di Tella⁸

⁷ Como principal fonte de informação sobre a vida dessas artistas, utilizo as bibliografias contidas no catálogo *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. *Mulheres radicais* é uma exposição organizada por pesquisadoras curadoras da América Latina, a venezuelana Cecilia Fajardo-Hill e a argentina Andrea Giunta. Segundo elas, a exposição “surgiu de nossa convicção comum de que o vasto conjunto de obras produzidas por artistas latino-americanas e latinas tem sido marginalizado e abafado por uma história da arte dominante, canônica e patriarcal”. (FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A., 2018, p. 17).

⁸ O Instituto Di Tella teve um papel importante de fomentar o intercâmbio entre artistas estrangeiros (europeus e estadunidenses) com os artistas argentinos. Era uma instituição financiada por indústrias, tanto argentinas quanto estadunidenses, e, ao que parece, a intenção era de inteirar os artistas locais ao que acontecia nos centros produtores de arte legitimada. O que corrobora o

apresentava diversas salas e um corredor com sinais neon proporcionando ao espectador um percurso labiríntico. Influenciada pela teoria de Marshall MacLuhan sobre os meios de comunicação em massa, a artista produz, em 1966, o trabalho *Simultaneidad en Simultaneidad* o qual constituiu um acontecimento promovido pela artista dividido em dois atos. Na primeira parte, os 60 convidados ingressavam no Instituto Torcuato Di Tella onde eram entrevistados, filmados e fotografados, ao mesmo tempo que recebiam um rádio e eram colocados na frente de uma televisão para assistirem durante o evento. Dias mais tarde, retornavam ao auditório, onde suas imagens e entrevistas estariam sendo projetadas nas paredes. Todo evento foi transmitido pela televisão e a artista também elaborou uma ação em que realizou telefonemas aos expectadores que assistiam com a mensagem: “Você é um criador”.

Por sua vez, no México, Pola Weiss é amplamente creditada como pioneira na videoarte, apesar de, em seu próprio país, ter tido pouca exposição e reconhecimento até os anos 1990. Ela apresentou, no 9º Encontro Internacional de Videoarte do Museu Carrilo Gil em 1977, seu primeiro filme experimental, *Flor Cósmica*.

No caso brasileiro, um grupo de mulheres figurou entre as primeiras artistas a experimentarem com o vídeo, como Sônia Andrade, Letícia Parente e Anna Bella Geiger. Arlindo Machado (2008) aponta o vídeo M 3x3 como o trabalho de videoarte mais antigo realizado no Brasil que temos conservado e que é acessível. O vídeo foi feito, em 1973, por Analívia Cordeiro. Esse trabalho é considerado também um dos primeiros em videodança e é uma elaborada interseção entre tecnologia e arte.

discurso desenvolvimentista vigente na Argentina dessa época e reproduz o senso comum de que a meta é se “igualar” ao europeu/estadunidense.

2 IMAGEM ELETRÔNICA

2.1.VÍDEO COMO ARTE DAS SENSAÇÕES PRESENTES

Partindo do conceito de vídeo como presença, ou seja, uma substituição da ideia de representação pela ideia da presença proporcionada pelo ao vivo, investigaremos trabalhos que envolvam tanto transmissão por radiodifusão, que investem na circulação-mixagem de espaços e tempos múltiplos e simultâneos, quanto dispositivos que estabelecem uma relação imediata entre captação e visualização como os circuitos fechados.

Dessa forma, as obras das artistas Marta Minujin, Pola Weiss e Analívia Cordeiro são aqui agrupadas por serem vanguardistas no uso dos meios eletrônicos de produção de imagem. Além dos trabalhos pioneiros em seus respectivos países, os trabalhos também refletem o interesse em investigar a linguagem do vídeo, que era na época uma linguagem a ser descoberta fora dos padrões da televisão e do cinema.

A arte é produzida com os meios de seu tempo, ou seja, os artistas produzem se apropriando dos aparatos tecnológicos disponíveis no seu universo contemporâneo e desviando a tecnologia do seu projeto industrial; é isso que afirma Arlindo Machado (2007). Segundo o autor, os aparatos tecnológicos, como as máquinas semióticas, foram, em sua maioria, desenvolvidos para atender à indústria de bens de consumo. Suas aplicabilidades nos mundos das artes foram inicialmente pensadas para aumentar a reprodutibilidade e diminuir os gastos, como a criação da pianola que reproduzia peças de piano sem a necessidade de um músico de carne e osso.

O que faz, portanto um verdadeiro criador, em vez de simplesmente submeter-se às determinações do aparato técnico, é subverter continuamente a função da máquina ou do programa que ele utiliza, é manejá-los no sentido contrário ao de sua produtividade programada.(MACHADO, 2007, p.14).

Apesar de reconhecer o mérito da subversão dos aparatos tecnológicos, o autor também questiona a ideia automática de considerar que a demanda comercial e o contexto industrial inviabilizam qualquer criação artística.

O fato de determinadas formas artísticas serem criadas no interior de regimes de produção restritivos, estandardizados e automatizados, com o suporte de instrumentos, knowhow e linguagem desenvolvidos pela ou para a indústria do entretenimento de massa, às vezes até mesmo encomendadas e/ou financiadas pelas mesmas instâncias econômicas que sustentam ou promovem essas formas industrializadas de produção, não as torna necessariamente homologatórias dessas estruturas e poderes. Pelo contrário, elas podem estar sendo produzidas sob forte conflito intelectual e com inabalável capacidade de resistência contra as imposições do contexto industrial.(MACHADO, 2007, p.26).

A partir dessas indagações, Machado (2007) propõe tencionar duas perspectivas da historiografia das artes eletrônicas, uma que considera o seu início

nos experimentos de videoarte de Wolf Vostel e de Nam June Paik e uma que inclui a televisão no âmbito das artes eletrônicas e acrescenta os pioneiros Ernie Kovacs e Jean-Christophe Averty. Na França, Averty utilizava recursos recém-inventados de inserção eletrônica elaborando programas de televisão autorais e inventivos. Já nos EUA, Kovacs experimentou procedimentos que, mais tarde, seriam denominados de desconstrutivos, como dissociação entre imagem e som e a constante exposição da televisão como dispositivo, revelando bastidores e aparatos técnicos.

Nam June Paik apresentou em 1963, na *Exposition of Music-Electronic Television*, diversos aparelhos de televisão preparados com potentes ímãs que distorciam as imagens transmitidas. No mesmo ano, Wolf Vostel expôs o trabalho *T.V. Dé-coll/age*, em que os monitores de TV tinham seus botões de ajuste da recepção e do corte de som alterados para provocar distorções nas imagens. Eles integravam o Grupo Fluxus, uma comunidade informal de artistas iniciada por George Maciunas, que reunia integrantes das mais variadas expressões artísticas, como música, teatro, artes plásticas e poesia. O grupo tinha atuações sempre no contrafluxo das demandas do mercado e dos conceitos estabelecidos de arte

O que George Maciunas pretendia, acima de tudo, na atmosfera poética do trabalho de que foi iniciador, era uma arte feita de simplicidade, antiintelectual, que desfizesse a distância entre artista e não-artista, uma arte em estrita conexão com a normalidade da vida e segundo princípios coletivos e finalidades visceralmente sociais. (ZANINI, 2004, p. 12).

O primeiro evento do grupo Fluxus no Festival Internacional Fluxus de Música Novíssima, em 1962, ocorreu como uma multiperformance, reuniu vários artistas de diversas nacionalidades e causou grande estranhamento e repulsa por parte da crítica e do público. Os concertos foram apresentados fazendo da música um *happening*, os *performers* inseriam objetos do cotidiano para obter sons, quebravam instrumentos, improvisavam e apresentavam novas composições.

Havia, em primeiro lugar, o choque do que se entendia por música e o que se apresentava arbitrariamente nas características experimentais de Fluxus. Fluxus não era simplesmente um ato de fazer repensar a tradição da arte ou mesmo de encaixar-se em contextos contraculturais correntes, e sim uma oposição completa a qualquer continuidade da música estabelecida ou atual. (ZANINI, 2004, p. 16).

Ainda pensando sobre as relações entre televisão e videoarte, Kathy Era Huffman (1990) descreve um panorama de como vários canais públicos de televisão contribuíram para o desenvolvimento de artistas da videoarte durante os anos 1960. O canal de TV público de Boston WGBH teve um papel fundamental nesse sentido. Durante os anos 1960, o produtor Fred Barzyk incentivava a produção de programas inovadores e estimulava que os técnicos e operadores de câmera experimentassem com o meio televisivo. Em 1967, a WGBH iniciou um programa de residência artística em seus estúdios, integrando artistas do Center for Advanced Visual Arts (Cava), do Massachusetts Institute of Technology (MIT). Fred Barzyk formatou o trabalho desse primeiro grupo de videoartistas como um especial de meia hora para a televisão: *The Medium is the Medium*. Essa primeira antologia televisiva de videoarte e sua transmissão prepararam o cenário e se tornaram o modelo para as experiências de futuros artistas com a televisão. Já nos anos 1970, Nam June Paik trabalhou em parceria com produtores da WGBH e artistas do CAVA na construção de um ambiente futurista. Ele também colaborou com engenheiros da WGBH e introduziu seu próprio equipamento de mixagem em tempo real, construído com o artista-engenheiro Shuye Abe.

Segundo Philippe Dubois (2004), uma parte da discussão sobre o vídeo tenta situá-lo como uma das imagens tecnológicas, colocando-o ao lado da pintura, das artes plásticas e da fotografia e priorizando uma face estética na hora de entender o fenômeno. O autor argumenta que a face quase nunca visível do vídeo como processo, puro dispositivo, sistema de circulação de informação qualquer, colocá-lo-ia em uma linhagem histórica mais próxima do telefone, ou do telégrafo, do que da pintura.

Quando falamos em vídeo, sabemos exatamente do que estamos falando? De uma técnica ou de uma linguagem? De um processo ou de uma obra? De um meio de comunicação ou de uma arte? De uma imagem ou de um dispositivo? [...] O vídeo se propõe a ser ao mesmo tempo uma imagem existente por si mesma e um dispositivo de circulação de um simples sinal. (DUBOIS, 2004, p.73-74).

Ressaltamos que toda essa discussão acerca do aparato tecnológico não foi desenvolvida até aqui com a intenção de corroborar uma racionalidade burguesa que não se pensa no seu aspecto sexualizado. Segundo a historiadora Margareth Rago (1998), o feminismo considera o modelo das Ciências Humanas identitário,

portanto, excludente. Nele só se elabora pensamento a partir de um modelo universal, que é o do homem branco cis heterossexual do Primeiro Mundo. Essa crítica feminista explicita que as noções de objetividade e neutralidade na produção do conhecimento não eram nem tão objetivas nem tão neutras assim, e os padrões de normatividade científica estavam impregnados de valores masculinos. Sendo assim, contestam as categorias dominantes que se colocam como universais, propondo uma forma de pensar capaz de se elaborar por meio da diferença.

Afinal, se considerarmos que a epistemologia define um campo e uma forma de produção do conhecimento, o campo conceitual a partir do qual operamos ao produzir o conhecimento científico, a maneira pela qual estabelecemos a relação sujeito-objeto do conhecimento e a própria representação de conhecimento como verdade com que operamos, deveríamos prestar atenção ao movimento de deconstituição de uma (ou seriam várias?) epistemologia feminista, ou de um projeto feminista de ciência. O feminismo não apenas tem produzido uma crítica contundente ao modo dominante de produção do conhecimento científico, como também propõe um modo alternativo de operação e articulação nesta esfera. Além disso, se consideramos que as mulheres trazem uma experiência histórica e cultural diferenciada da masculina, ao menos até o presente, uma experiência que várias já classificaram como das margens, da construção miúda, da gestão do detalhe, que se expressa na busca de uma nova linguagem, ou na produção de um contradiscurso, é inegável que uma profunda mutação vem-se processando também na produção do conhecimento científico. (RAGO, 1998, p.3).

Portanto, retomaremos o que Linda Nochlin (2016) propôs: analisar a produção de artistas mulheres tendo como foco o aprendizado das linguagens artísticas, já que seria na possibilidade ou impossibilidade de aprender a lidar com os materiais que definiriam a existência, ou não, dessas artistas. Ou seja, as interdições ao aprendizado de técnicas artísticas é que inviabilizaram a existência de mulheres artistas relevantes ao longo da história da arte. O que seria o masculino na arte? Existe a formulação dessa questão? A resposta é não, pois o masculino é tomado como o padrão. Em seu texto, Linda (2016) questiona a ideia de genialidade como uma mística que envolve a arte e a criação artística, resgatando a noção kantiana de genialidade, em que o gênio seria aquele que cria sem saber o porquê e sem se esforçar. Essa ideia mítica corrobora o apagamento das questões institucionais, históricas e sociais, ou seja, esquece a questão do acesso ao aprendizado das linguagens artísticas.

Linda (2016) traz a imagem da “senhora pintora”, presente nos livros de etiqueta do século XIX e reforçada pela literatura da época, que incentivava a manutenção de um amadorismo e uma modéstia, considerando a pintura um passatempo ou terapia ocupacional para as mulheres, já que elas precisavam se ocupar principalmente da casa, do marido e dos filhos. Segundo a autora, na literatura, diferentemente das artes visuais, a questão da casa e do espaço doméstico não atuou como impedimento para a existência de escritoras, entretanto, era desaconselhável que mulheres almejassem o trabalho intelectual e, sobretudo, que se destacassem em qualquer área do conhecimento que fosse. Afinal, a mulher deveria abdicar de uma carreira e dedicação a algum trabalho em favor de um casamento.

Os movimentos feministas questionavam, entre outras imposições sociais às mulheres, o destino de se tornar esposa e reivindicava uma participação das mulheres na vida social, cada vez mais, ampla, incluindo o acesso à educação. Nos anos 1960, o número de mulheres presentes nas universidades aumentou consideravelmente e elas tentavam, cada vez mais, desvencilhar-se da dependência, sobretudo econômica, do casamento.

Artistas, como Pola Weiss, viam, na comunicação em massa, o potencial de difundir para um público maior as práticas artísticas, um público diverso do que estava nas galerias e nos museus, repensando o papel do público e da prática artística, sem cair em uma utilização ingênua dos discursos televisivos, ou cinematográficos, hegemônicos. Marta Minujin e Analivia Cordeiro utilizaram os aparatos televisivos para produzir trabalhos artísticos. Elas não eram pessoas de dentro dos canais de televisão que produziam utilizando sua estrutura de forma experimental, mas foram artistas que, por contextos específicos de incentivos governamentais, puderam acessar os robustos equipamentos dos estúdios para produzir experimentos artísticos.

2.2. RADIODIFUSÃO: ENSAIO DE CONTRAINFORMAÇÃO

O que especifica a maquinaria televisual é a transmissão.
(DUBOIS, 2004, p.46).

O pesquisador Rodrigo Alonso (2008) ressalta a década de 1960 como um período de grandes transformações. No caso argentino, marcado pelos governos militares e por um período desenvolvimentista, o que reiterava um discurso modernizador e as tentativas de incluir a Argentina entre os principais países do mundo. Nesse contexto, as telecomunicações eram vistas como uma oportunidade de sair do isolamento por que o país havia passado nos anos antecedentes. Segundo pesquisa de Alonso (2008), as primeiras experiências televisivas aconteceram nos anos 1920, porém, como foram rapidamente assimiladas pelo aparato comercial e pela indústria da comunicação, o interesse dos artistas acabou se dissipando por muito tempo e retornando posteriormente, quando os equipamentos portáteis se tornaram mais difundidos. Na Argentina, a televisão começa em 1951, mas se torna relevante na década seguinte, e foi nos anos 1960 que a artista Marta Minujin promoveu alguns de seus acontecimentos televisivos que abordaremos neste capítulo.

Alonso (2008) aponta que uma das características específicas das televisões da Argentina era que a produção televisiva estava nas mãos do Estado. Isso encorajava os artistas a reivindicarem espaço de atuação e incentivos para atuar nesses meios, apropriando-se da mídia para fins não comerciais.

Marta Minujin é uma proeminente artista argentina que, aos 19 anos, recebeu uma bolsa do governo para estudar artes visuais em Paris. Durante sua estada na França, ela se aproximou do movimento Novo Realismo e começou a desenvolver o que considera seu primeiro trabalho autoral, sem copiar nada de ninguém: *Colchones* de 1963. Para criar esse trabalho, a artista recolhia colchões velhos do lixo e os pintava, recortava, moldava. Nessa época, também, a artista começava a refletir sobre a participação do espectador na arte e desenvolveu, em parceria com o artista Mark Brusse, a instalação *Chambre d'Amour*, uma estrutura recoberta de colchões multicoloridos em que os espectadores podiam entrar para se deitar. Ao fim dessa estada de estudos, a artista decidiu destruir todas as suas obras, planejando, assim, o seu primeiro *happening*: *La Destrucción*.

De volta à Argentina, a artista criava acontecimentos televisionados que geravam um curto-circuito do que se espera em uma grade de televisão convencional. Influenciada pela teoria de Marshall Mac Luhan sobre os meios de comunicação em massa, a artista acreditava que o surgimento da comunicação de massa alterava radicalmente o mundo e a percepção dele e que era dever dos artistas investigar essa nova fronteira midiática. Em 1964, a artista realizou o que seria a primeira intervenção artística realizada para a televisão, *La Cabalgata*. Durante a transmissão de um programa televisivo do Canal 7, ela promoveu um *happening* em que entravam nos estúdios um caminhão cheio de colchões, galinhas e pinturas, uma banda de rock amarrada com fita adesiva e um grupo de homens musculosos estourando balões entre os participantes, tudo isso foi transmitido ao vivo.



Figura 1: Marta Minujin. *Cabalgata*. 1964. *Happening*



Figura 2: Marta Minujin. *Cabalgata*. 1964. *Happening*

Em 1966, a artista produziu o trabalho *Simultaneidad en Simultaneidad*, transmitido de forma conjunta, por meio do satélite Early Bird, aos artistas Allan Kaprow, em Nova York, e Wolf Vostell, que estava em Berlim. Marta Minujin estava no Instituto Torcuato Di Tella, em Buenos Aires. Esse trabalho constituiu um acontecimento promovido pela artista dividido em dois atos. Na primeira parte, os 60 convidados ingressaram no Instituto Torcuato Di Tella onde eram entrevistados, filmados e fotografados, ao mesmo tempo que recebiam um rádio e eram colocados na frente de uma televisão para assistirem durante o evento. Dias mais tarde, retornavam ao auditório, onde suas imagens e entrevistas estariam sendo projetadas nas paredes. Todo evento foi transmitido pela televisão, e a artista também elaborou uma ação em que realizou telefonemas aos expectadores que assistiam à transmissão com a mensagem: "Você é um criador".

Um happening é uma colagem de situações simultâneas, com particularidade de tempo e espaço instantâneos. Allan Kaprow, Wolf Vostell e eu fomos os primeiros a começar. Acho que chegamos ao acontecimento porque estávamos interessados em uma arte da qual o espectador participasse. Kaprow, por exemplo, trabalhou na universidade e começou envolvendo seus alunos. A ideia sempre foi fazer o espectador vivenciar situações. Em uma palavra, arte ao vivo. Acho que arte é algo para ser vivido e não para ser observado. Claro, os artistas começaram a fazer acontecimentos nas galerias de arte, já que esse era o meio usual em que se manifestavam. E lá saíram para apresentar situações como uma obra de arte. A modificação mais importante foi fazer as pessoas acreditarem que isso era arte. A força da pergunta era fazer acreditar na realidade de tal coisa.⁹ (MINUJIN, 2015, p.83).

⁹ "Un happening es un collage de situaciones simultáneas, con una particularidad de instantaneidad en el tiempo y en el espacio. Allan Kaprow, Wolf Vostell y yo fuimos quienes nos comenzamos con esto. Creo que llegamos al happening debido a que nos interesaba un arte donde el espectador participase. Kaprow, por ejemplo, trabajaba en la universidad y comenzó haciendo participar a sus alumnos. La idea siempre fue hacer vivir situaciones al espectador. Vivir en arte, en una palabra. Pienso que el arte es algo para ser vivido y no para ser observado. Desde luego, los artistas comenzaron a realizar happenings en las galerías de arte, ya que ese era el medio habitual en el que ellos se manifestaban. Y allí se largaron a presentar situaciones como una obra de arte. La modificación más importante fue hacer que la gente creyese que eso era arte. La fuerza de la cuestión estaba en hacer creer la realidad de tal cosa."

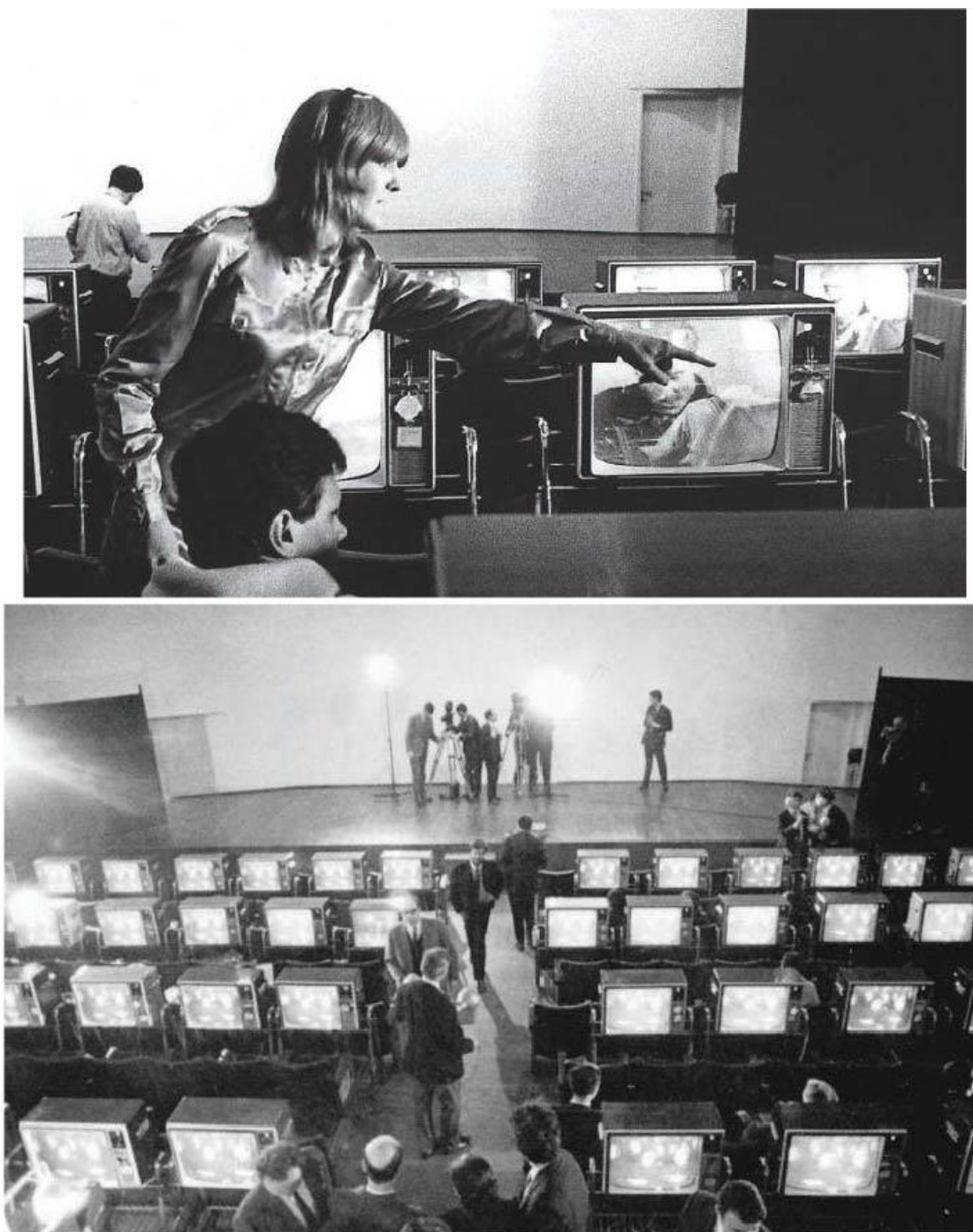


Figura 3: Marta Minujin. *Simultaneidad en Simultaneidad*. 1966. *Happening*

Havia na Argentina, nesse período, uma lógica desenvolvimentista. Andrea Giunta (2007) analisa o contexto histórico das políticas institucionais que queriam promover uma internacionalização da arte argentina por meio de variadas ações e estratégias, dentre elas os circuitos e prêmios que tinham como objetivo uma escalada de sucesso em que o parâmetro capaz de medir esse sucesso era o reconhecimento da arte Argentina pelos centros de arte europeus e estadunidenses.

O renomado crítico de arte Romero Brest¹⁰ reconhecia que a tendência dos grandes centros era a de premiar os artistas latinos quando consideravam que os trabalhos apresentavam localismos e, do ponto de vista europeu e estadunidense, estavam em débito pelo que previamente era criado em seus próprios circuitos artísticos. Ele reconhecia que esse localismo interessava aos europeus em particular. Contudo, apesar de reconhecer esse ponto de vista conflitante com o objetivo de promover uma arte argentina internacional, Brest não se furtava em ostentar como troféus os prêmios conseguidos internacionalmente; afinal, esse reconhecimento abria portas para o projeto maior de colocar a arte argentina em uma posição de centralidade no circuito.

Como estratégias de inter-relações com instituições estrangeiras, foram feitas diversas propostas de grandes exposições de arte de acervos estadunidenses na Argentina e circulação de grandes exposições de arte latino-americana nos EUA, além de pequenas exposições na Argentina. As seleções excluía arte que tivesse influências indígenas com o argumento de que isso não era internacional, de que um público estrangeiro não compreenderia e não se interessaria por essa estética. Grande parte dos artistas que compunham a exposição não trabalhava nem morava na Argentina, trazendo a questão da migração como algo que, potencialmente, acelerava a “internacionalização” da arte argentina. Havia uma preocupação e busca incessante para alcançar uma arte “nível exportação” de qualidade.

La menesunda transformou Minujín 'em um fetiche, uma personalidade célebre, a síntese perfeita para construir a imagem do artista que poderia estabelecer e legitimar a arte argentina em todo o mundo'. O efeito de La menesunda certamente serviu de base para um artigo de 1966 sobre Minujín, de Jacqueline Barnitz, para a publicação Arts Magazine de Nova York. O ensaio foi ilustrado com fotografias de El batacazo, com seu friso de tubos fluorescentes, escorregador de playground e esculturas figurativas

¹⁰ Foi um influente crítico de arte argentino, em 1958, passou a dirigir o Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

macias de jogadores de rúgbi e homens do espaço, e proclamou Minujín aos leitores anglófonos como "Uma resposta latina ao pop".(SPENCER, 2015, p. 2).

Nesse sentido, o rótulo de artista pop dado a Minujin, e autoproclamado por ela, pode ser uma armadilha para reforçar a lógica de que artistas latinos apenas seguiam as tendências dadas pelos EUA e pela Europa. Mari Carmen Ramirez (1989) analisa uma série de trabalhos e de artistas que não necessariamente se entendiam como conceitualistas. Ela argumenta que o surgimento dessa forma de pensar a arte, na América Latina, é mais do que uma mera reprodução do que ocorria nos centros (Europa e EUA) e entende esse acontecimento como uma relação dialógica com tradições artísticas centrais.

Segundo a autora, "a emergência do conceitualismo na América Latina não só surgiu paralelamente a importantes desenvolvimentos da arte conceitual central como também, em muitos exemplos-chave, os antecipou" (RAMIREZ, 1989, p.186). Para Ramirez, o conceitualismo não seria um movimento ou estilo e não se restringe a um *medium* em particular. Na verdade o conceitualismo seria "uma estratégia de antidiscursos cujas táticas evasivas põem em causa tanto a fetichização da arte como os sistemas de produção e distribuição de arte nas sociedades do capitalismo tardio" (RAMIREZ, 1989, p.185).

Ramirez (1989) aponta uma série de características que distinguem o conceitualismo latino-americano dos anglo-americanos, tais como: obras de caráter fortemente ideológico e estético que miravam o público como seu alvo, sendo a arte conceitual um veículo para entender e problematizar a realidade; uma relação conflituosa com a ideia de desmaterialização do objeto de arte, por meio de diversas táticas, como a recuperação do objeto por produzidos em massa ou *readymades* (utilizando esses elementos da realidade eles buscavam uma proximidade participante com o espectador) e o interesse por teorias da comunicação para entender os mecanismos pelos quais os significados chegam ao observador, ou seja, o observador seria parte integrante do programa conceitual.

Em 1965, Marta Minujin realizou a performance *Leyendo las noticias em el Río de la Plata* em que ela lia diversos jornais à beira do Rio da Prata, depois passava a se envolver com os papéis de jornal até estar completamente coberta pelas notícias. Por fim, a artista entrava no rio, e todo o jornal em seu corpo

começava a se desmanchar na água. Segundo a artista, o objetivo, com essa performance, era falar sobre como os meios de comunicação nos invadem, como vivemos presos a eles.

Talita Trizoli (2008) ressalta as relações entre conceitualismo e feminismo, considerando, como principais características da arte conceitual, a experimentação e a desmaterialização do objeto de arte. Para isso, ela se baseia, principalmente, no pensamento da crítica de arte norte-americana Lucy Lippard, que expôs o caráter patriarcal da história da arte e lutou por incluir mulheres no circuito de arte.

O contato entre o feminismo e a arte conceitual era eminente se considerarmos as possibilidades de “tomada de posição” que o conceitualismo permitia, além da estética do processo e a dialética relacionada ao mercado de arte e a produção, aspectos esses muito caros no momento de se pensar as estruturas e a construção de um objeto artístico, a fim de revogá-lo dentro de seu próprio jogo plástico e teórico.(TRIZOLI, 2008, p.821).

No caso do Brasil, iniciaremos o tema da relação da televisão e videoarte a partir das pesquisas de Cristine Mello que, analisando as experiências brasileiras com vídeo nos anos 1950 e 1960, aponta a performance e a intervenção de 1956, realizada pelo artista Flávio Cavalcante, como inaugural da prática de vídeoarte brasileira.

Pesquisadores como Eduardo Kac e Rui Moreira Leite relatam apresentações performáticas de Flávio de Carvalho em programas de talk show com o ator Paulo Autran e a atriz Tônia Carrero, conhecidas como *Experiência social número 3*, em que o artista produz uma performance diante das câmeras de televisão, transmitida ao vivo, surpreendendo a cidade de São Paulo ao mostrar na TV a “indumentária do futuro”, ou o traje “new look”, conforme noticia o jornal Diário de São Paulo de 19 de outubro de 1956. Embora não tenha sido possível a documentação videográfica de tal material, existindo apenas documentação fotográfica que comprova tal façanha, essa intervenção revela um novo ponto de partida para o início das ações artísticas com o vídeo no Brasil.(MELLO, 2010, p. 923).

Avançando um pouco no tempo e indo para os anos 1970, período em que artistas brasileiros estavam explorando as possibilidades da Portapak da Sony – ainda bem caro e raro no país – e que a videoarte começava a ter uma produção mais constante, a artista Analívia Cordeiro faz a primeira transmissão de seu trabalho M 3X3. Analívia Cordeiro é filha de um dos principais artistas do movimento

concretista brasileiro, Waldemar Cordeiro, a quem ela credita a influência de sua formação em artes visuais

Em longas conversas que tínhamos, coordenadas com leituras, fui aprendendo a observar o fenômeno artístico segundo uma abordagem objetiva: a linguagem visual tem uma sintaxe, independente de uma interpretação subjetiva; sendo que, para os artistas concretos, essa sintaxe é regida pelos princípios da Gestalt Visual (K. Koffka). A exploração deste ponto de vista estético gerou uma corrente artística fundamental para a atuação criativa no ambiente, informatizado, porque acreditava na possibilidade de uma organização sistêmica do ato de criar e do ato de fruir a obra de arte, através de algoritmos sobre os processos de composição artística humana em vários campos (artes plásticas, dança e outros). Minha convivência com a realização prática desses movimentos artísticos conduziu-me a uma atitude analítica, para com a arte, e crítica, para com a recepção adversa do segmento intelectualizado da sociedade brasileira a esses artistas. (CORDEIRO, 1998, p.16).

Além de formação em artes visuais, a artista teve uma boa formação musical, segundo ela incentivada pela mãe que era pianista, e uma formação em dança, já que iniciou na infância seus estudos em dança moderna e continuou sua formação no método Laban. Além disso, Analívia Cordeiro se graduou em Arquitetura na Universidade de São Paulo.

Sua pesquisa sobre o movimento do corpo humano se desenvolve ao longo de toda a sua carreira. Ela inicia, em 1973, um processo que chama de *computer dance*, que resultou em diversos videoteipes: M 3X3, 0°=45°, Gestos e Cambiantes. Os vídeos eram produzidos com o incentivo do Centro de Computação da Universidade de Campinas e da TV Cultura de São Paulo.

Em 1973, Analívia Cordeiro, juntamente com a TV Cultura, realiza uma videodança intitulada M3x3. Esse trabalho é coreografado e dirigido em tempo real especialmente para a televisão. A base da composição coreográfica (horizontal/vertical) é gerada com o auxílio de cálculos computacionais e entregue na forma de roteiro para o diretor de TV, que conduz o ponto de vista das câmeras pelo ritmo impresso em seu roteiro. Muito mais que uma coreografia, trata-se de um conjunto multimídia interligando dança, computador e vídeo. (MELLO, 2007, p.5).

No vídeo M 3X3, vemos a articulação entre dois planos, um de cima e um filmando a ação de frente, e podemos ver que o cenário do estúdio é todo marcado com traços pretos. De cima conseguimos observar o espaço dividido em nove quadrados, porém, subvertendo a regra de enquadramento dos três terços, a câmera enquadra essas linhas de forma diagonal, o que faz com que não exista um

ponto privilegiado de atenção em nenhuma das bailarinas. Em cada quadrado, uma bailarina se encontra executando os movimentos elaborados pelo programa de computador, e, quando a edição opta por nos mostrar a ação pelo enquadramento frontal, notamos que as paredes estão divididas pelas linhas tracejadas em três partes e podemos assistir às bailarinas executando seus movimentos por esse outro ângulo. O vídeo é em preto e branco com alto contraste evidenciando que a atenção está voltada para a dinâmica dos movimentos realizados. Todas as bailarinas usam um figurino preto com listras brancas nas áreas das articulações, toucas pretas e estão com os rostos pintados de preto. São completamente indiferenciadas apesar de serem, nominalmente, apresentadas logo no início do vídeo durante a abertura do que seria um programa de televisão. Durante todo o vídeo, a trilha sonora consiste de uma batida constante apenas marcando o tempo, um metrônomo que dá o ritmo para que as bailarinas encenem os movimentos.

Em $0^{\circ}=45^{\circ}$, Analívia Cordeiro performa uma coreografia criada pelo computador. Em entrevista, a artista explica que “Na dança $0^{\circ}=45^{\circ}$ a saída do computador é dada forma gráfica, isto é, quadrinhos que esquematizam as posições do corpo do bailarino segundo o ponto de vista da câmera”. Esse mesmo esquema de posições de dança criado pelo computador gerou três versões diferentes de vídeos.

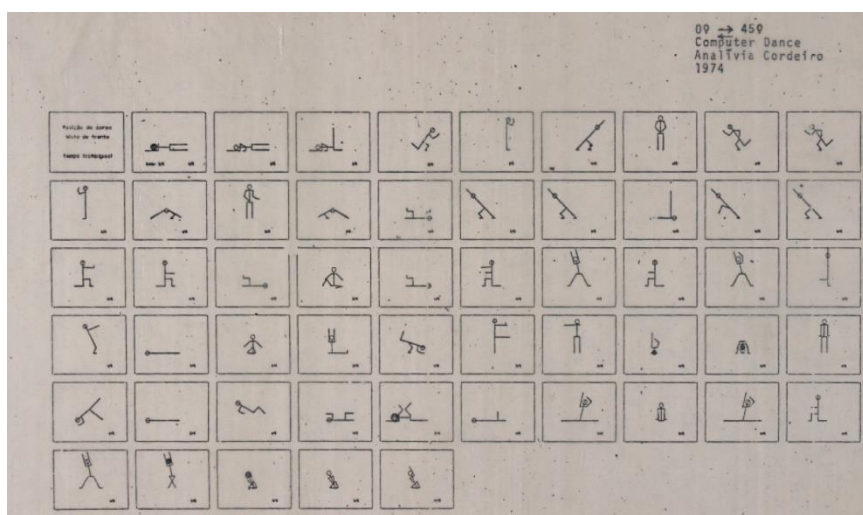


Figura 4: Analívia Cordeiro. $0^{\circ}=45^{\circ}$. 1974

Em 0°=45°versão I o cenário e o figurino são inspirados na arte concreta. O cenário é composto por desenhos de retângulos e hexágonos pretos, e a roupa da bailarina é uma malha toda preta, com retângulos brancos em alguns pedaços, que cobre todo o corpo. Esse jogo em preto e branco cria novas formas enquanto a bailarina se move e muda a sua posição em relação ao cenário, além disso, em alguns momentos, há uma inversão da imagem fazendo com que o preto se torne branco e o branco se torne preto. O vídeo foi concebido para ser filmado de um mesmo ângulo, frontal, portanto todos os cortes realizados são no mesmo eixo gerando um efeito de elipse temporal ou de antecipação dos movimentos que a bailarina executa. No vídeo 0°=45°versão II, o cenário se mantém, mas o vídeo é trabalhado em um alto contraste, e a bailarina vira uma silhueta preta. Nessa segunda versão, também há, várias vezes, a inversão da imagem fazendo com que a bailarina se torne uma silhueta embranquecida.

Como consequência dos seus trinta anos pesquisando o movimento humano, entendido como forma de comunicação não verbal e uma linguagem do comportamento, não exclusivamente a partir das discussões teóricas, mas também por intermédio da sua condição prática enquanto bailarina, Analívia desenvolveu um sistema de notação do movimento denominado de Nota-Anna. Partindo das suas experiências com tecnologias informatizadas, que denominou de *computer dance*, esse sistema utilizava *inputs* de vídeos para possibilitar o estudo dos movimentos, tanto em vídeos históricos como em vídeos realizados com esse objetivo. No processo, os vídeos têm seus conteúdos digitalizados, ou tridimensionalizados, por meio de um programa de computador desenvolvido pela própria artista em seu processo de pesquisa.

Para Analívia, o corpo comunica *per se*, e todos os seus detalhes compõem uma linguagem. O movimento humano é entendido como forma de comunicação não verbal e uma linguagem do comportamento. Segundo a artista, sua notação possuía, como vantagem, a possibilidade de visualizar o rastro do movimento, “a trajetória do deslocamento espaço/temporal das partes do corpo, mostrando a essência da expressão emocional do movimento em suas mínimas nuances” (CORDEIRO, 1998, p.95).

Sua preocupação em desenvolver uma técnica própria de notação, ou seja, uma formalização do registro de informações dos movimentos, qualquer que seja a sua natureza, proporcionando uma ferramenta de análise e de criação, está relacionada com uma preocupação expressa pela artista sobre um tipo de ensino de dança que não promove ao aluno a experimentação da emoção do movimento, e sua notação poderia ser também um instrumento de um aprendizado mais autônomo e prazeroso em dança.

2.3. CIRCUITOS FECHADOS E INTERAÇÃO COM O PÚBLICO

Neste início de século 21 a arte vivencia em seu cotidiano o projeto estabelecido já desde os anos de 1950 de busca por novas dimensões para o espaço pictórico. Uma delas, tão bem conceituada por Helio Oiticica, diz respeito à saída para o espaço vivencial, o espaço da ação. Quando o artista neste período devassa a tela, como assim também o fizeram Lucio Fontana e Piero Manzoni, um pouco antes da metade do século 20, ele deflagra a equação de que importa menos a obra acabada, e importa mais viver o processo. É quando o artista passa a gerar trabalhos em que o sentido não é mais dado só a partir do espaço bidimensional, de forma unidirecional, mas ele cria trabalhos em que há uma comunicação mais direta com o corpo de quem se relaciona com a obra. (MELLO, 2007, p. 137).

O trabalho multimídia *La Menesunda*, de 1965, da artista Marta Minujinem com a colaboração de Rubén Santanorim, é considerado um dos primeiros a integrar a imagem eletrônica televisiva. As experiências com aparelhos televisivos de Nam June Paik e Wolf Vostell aconteceram em 1963, já o ambiente multimídia *O helicóptero* foi apresentado pelo artista brasileiro Wesley Duke Lee entre agosto de 1967 e maio de 1969, durante a inauguração do Museu de Arte Moderna de Tóquio, no Japão.

A instalação de *La Menesunda* foi montada no Instituto Torcuato Di Tella¹¹ e apresentava diversas salas e um corredor com sinais neon proporcionando ao

¹¹ O Instituto Di Tella teve um papel importante de fomentar o intercâmbio entre artistas estrangeiros (europeus e estadunidenses) com os artistas argentinos. Era uma instituição financiada por indústrias, tanto argentinas quanto estadunidenses e, ao que parece, a intenção era de inteirar os artistas locais ao que acontecia nos centros produtores de arte legitimada. O que corrobora o discurso desenvolvimentista vigente na Argentina dessa época e reproduz o senso comum de que a meta é se “igualar” ao europeu/estadunidense.

espectador um percurso labiríntico. Eram apresentadas ao público dezesseis situações distintas, cheiros e cores; as pessoas passavam de uma sala para a outra sem saber exatamente o que encontrariam. Segundo a artista, a arte deve ser vivida, e não apenas observada, por isso se interessava pela participação do espectador e, no caso de *La Menesunda*, havia filas para participar. O trabalho foi um grande sucesso de público e de imprensa.

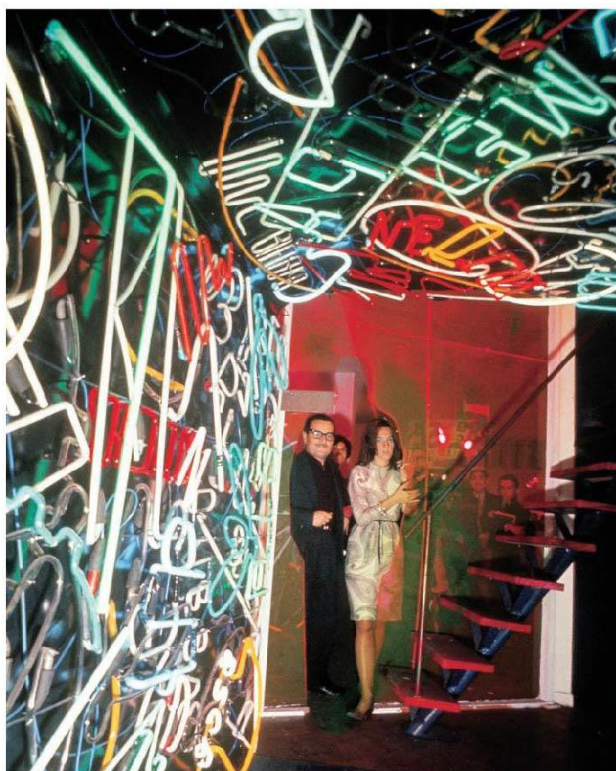


Figura 5: Marta Minujin. *La Menesunda*. 1965. Instalação.



Figura 6: Marta Minujín. *La Menesunda*. 1965. Instalação.



Figura 7: Marta Minujin. *La Menesunda*. 1965. Instalação.

Havia, nesse momento, na Argentina, uma estratégia de internacionalização da arte local, conforme Andrea Giunta observou a resposta frenética da mídia ao trabalho *La Menesunda* aconteceu nesse contexto e a artista Marta Minujin passou a ser vista como essa artista capaz de ser a cara da vanguarda argentina para o mundo, sendo identificada como uma resposta latina ao *Pop*. Apesar de a própria artista ter aderido ao rótulo pop, cabe ressaltar que aderir ao rótulo de artista pop pode ser uma armadilha, reiterando a lógica de que artistas latinos apenas seguiam as tendências dadas pelos EUA e pela Europa. Ou seja, coloca a artista em uma

lógica de espelho em que o sul global apenas é capaz de responder ao que é criado a partir do norte¹².

Artistas como Minujín e outros, incluindo Costa, Jacoby, Santantonín, Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio, Carlos Squirru e Susana Salgado, analisaram as origens do pop e acontecimentos norte-americanos enquanto desenvolviam seus próprios sintetizadores inovadores de cultura popular e performance, com intensidade e rigor que vão muito além do binário de chamada e resposta.¹³ (SPENCER, 2015, p. 2)¹⁴.

O tempo eletrônico da imagem é sincronizado com o tempo real. “O realismo da simultaneidade vem se acrescentar ao do movimento para formar uma imagem que nos parece cada vez mais próxima e decalcada do real, a ponto de gerar por vezes confusão[...]” (DUBOIS, 2004, p.52) Seria, dessa forma, o ao vivo da imagem do vídeo a característica que o diferencia da imagem fotográfica, que é uma imagem de passado; da imagem cinematográfica, que é uma imagem que provoca a ilusão de movimento, e da imagem utópica proveniente da imagem informática, que é a imagem de algo que poderia existir (DUBOIS, 2004).

A mexicana Pola Weiss, desde sua infância, teve contato com variadas formas de arte, tendo estudado balé, canto, música e idiomas. Graduou-se em Comunicação, na Universidade Nacional Autônoma do México e apresentou seu trabalho final sob a forma de vídeo, sendo um dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre o assunto no país. Solicitou receber da universidade a titulação de “teleasta”, termo cunhado por ela mesma para definir o escopo do seu trabalho, mas não obteve sucesso.

Em 1979 fez sua primeira viagem internacional como vídeoartista para apresentar seu trabalho *Videodanza Viva Videodanza* na Bienal de Veneza. Nesse

¹² Ver Spencer (2015).

¹³ Artists such as Minujín, and others including Costa, Jacoby, Santantonín, Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio, Carlos Squirru and Susana Salgado, analysed the premises of North American pop and happenings while developing their own innovative syntheses of popular culture and performance, with an intensity and rigour that goes well beyond the binary of call and response.

¹⁴ Artistas, como Minujín e outros, incluindo Costa, Jacoby, Santantonín, Edgardo Giménez, Dalila Puzzovio, Carlos Squirru e Susana Salgado, analisaram as premissas do pop norte-americano e os acontecimentos enquanto desenvolviam sua própria síntese inovadora de cultura popular e performance, com intensidade e rigor que vão muito além do binário de chamada e resposta.

trabalho, a artista se apresentava realizando uma coreografia entre um círculo de espelhos, com uma câmera Sony Portapak em que filmava os espectadores e apresentava essas imagens em tempo real em um monitor disponível para o público, incluindo quem estava assistindo nesse balé de imagens. Durante o trabalho, Pola era ao mesmo tempo o sujeito que produzia a imagem e o objeto dela. Ao integrar performance, dança e vídeo, a artista indica sua originalidade e algumas de suas premissas em relação ao papel da arte e dos espectadores diante dessas novas tecnologias.

Os autores Aline Hernández e Benjamin Murphy (2014) apontam, como chave para entender as questões da reprodução na obra de Weiss, os constantes jogos que ela propunha em sua obra com a sua própria imagem, jogos em que sua imagem aparecia refletida, duplicada, refratada. Em sua obra, a relação corporal com um meio público gera uma obra que é um sistema de sensações e pensamentos dispostos para serem habitados.

A visão da artista sobre a videoarte era de que ela constituía uma linguagem poética “*El cine sería la épica, la televisión la novela, y el videoarte la poesía*” (WEISS *apud* TORRES, 2014, p.7). Ela defendia a videoarte como prática lírica, o que a afastava da pretensão de realismo do cinema e da televisão, uma aproximação ao pensamento de Maya Deren, realizadora e teórica cinematográfica, considerada uma das precursoras da *dancefilm*, que cunhou os conceitos de “filme vertical” e “filme horizontal”. O que ela denomina filme horizontal seriam os filmes que obedecem à narrativa clássica hollywoodiana, ou seja, em que a narrativa progride segundo uma lógica causal, e filme vertical seriam filmes em que as imagens não estão a serviço de uma narrativa, e a atenção é voltada para o que Deren chamava de momento fílmico (BRANNIGAN, 2011).

O propósito de se distanciar da demarcação da realidade do cinema ou da televisão levou-a a propor uma arte das emoções, uma prática artística lírica marcada pela oscilação entre as referências pessoais e a tematização do encontro com o Outro.¹⁵ (HERNÁNDEZ; MURPHY, 2015, p.17).

¹⁵ El propósito de alejarse de la demarcación de realidad del cine o la televisión la llevó a plantear un arte de las emociones, una práctica artística lírica marcada por una oscilación entre referencias personales y latematización del encuentro el Otro.



Figura 8: Fotografia de Pola Weiss dançando com sua câmera. 1980

3 LINGUAGENS DO VÍDEO EM POLA WEISS

3.1 INVESTIGAÇÕES DA IMAGEM ELETRÔNICA

Pola Weiss, artista que desenvolveu uma elaborada experimentação visual, destacava-se de seus contemporâneos por seus trabalhos com o vídeo em que explorava cores, formas e mixagem de imagens. Nas embrionárias experimentações com o vídeo, a partir dos anos de 1960, os artistas estavam interessados em propor um contraponto ao cinema de entretenimento e à televisão. Esses artistas experimentaram novas formas expressivas, a partir dos parâmetros técnicos da televisão e do cinema, ou seja, testavam a própria materialidade dos meios na busca de uma nova forma e linguagem. Todo esse esforço empreendido pelos artistas da época, em desvendar as latências estéticas de uma nova tecnologia de produção de imagem, reforça a afirmação de Philippe Dubois de que, em se tratando de imagens, “a invenção essencial é sempre estética, nunca técnica” (2004, p.57).

Nos anos de 1960, os meios de comunicação de massa televisivos já eram parte integrante nos cotidianos, não seria à toa o interesse de artistas contemporâneos por utilizar a imagem eletrônica como forma e conteúdo já que, na arte contemporânea, as reflexões sobre arte e vida são predominantes. É nesse contexto que introduzem a utilização das imagens técnicas empregadas em seus trabalhos, desenvolvendo a questão do tempo nas artes plásticas. Com a difusão das tecnologias do vídeo, mantendo a pressuposta vocação das imagens em movimento ao experimentalismo, um número considerável de artistas inicia suas investigações nessa nova linguagem.

Ao se estabelecer um recuo histórico, constata-se que a disseminação e a evolução das tecnologias do vídeo promoveram uma mudança cultural contundente, principalmente com o advento da televisão. A mídia passava, cada vez mais, a se integrar no cotidiano. Na interpretação de Douglas Rosenberg (2012), a videoarte surge livre de “DNA”, ou seja, não haveria uma tradição histórica nem regras a serem seguidas, o que liberava os artistas para uma constante experimentação.

O autor ressalta também a questão de que poucos artistas tinham as habilidades de produção em vídeos. O virtuosismo não era nem esperado nem requerido para os artistas que quisessem desenvolver seus trabalhos criativos nesse novo meio, o que tornava esse campo altamente experimental e aberto para os mais diversos tipos de artistas, dos iniciantes aos que já possuíam uma carreira em outros suportes.

Convém sublinhar que Rosenberg (2012) analisa em seu texto a sociedade norte-americana, por isso aponta, como marco, a Guerra do Vietnã, apelidada de “*the living roomwar*”, que altera a representação e a percepção das imagens corpóreas. Naquele momento a televisão já se integrara ao cotidiano familiar, e a onipresença das imagens de corpos despedaçados foi inevitável. Já no sul global, na segunda metade do século XX, vários dos países latino-americanos enfrentaram regimes ditatoriais, como: Guatemala (1954), Paraguai (1954-1989), Argentina (1966-1983), Brasil (1964-1985), Peru (1968-1975), Uruguai (1973-1985), Chile (1973-1990), República Dominicana (1930-1961/66), Nicarágua (1936-1979) e Bolívia (1964-1982). Ou seja, no contexto desses países, reimaginar o corpo, e suas representações, relaciona-se às violentas práticas de repressão executadas pelos governos.

Diferentemente desse pensamento de não existência de um passado para a videoarte, Arlindo Machado (2010) fala sobre o que ele considera uma “pré-história” da videoarte e do cinema experimental, analisando obras anteriores ao período do surgimento “oficial” da videoarte, ou seja, obras realizadas na América Latina antes dos anos 1960.

Até os anos 1960 os filmes costumavam ser classificados como “documentários” ou “ficções” e não havia muita margem de manobra para sair dessa dicotomia simplificadora. Mas havia uma produção emergente, em volume cada vez mais expressivo, sobretudo fora do circuito comercial, que em hipótese alguma cabia nessa classificação obsoleta. Quando Stan Brakhage começa a fazer filmes colando asas de borboleta sobre uma película em branco, sem nem sequer obedecer aos limites do fotograma, já não era mais possível manter impunemente a dicotomia tradicional. Foi então tomado o termo “experimental” para designar esse campo até então excluído do audiovisual. Mas o curioso é que o “experimental” só pôde ser conceituado por sua exclusão, por aquilo que ele tem de atípico ou de não-padronizado, por aquilo, enfim, que não se define nem como documentário, nem como ficção, situando-se fora dos modelos, formatos e gêneros protocolares do audiovisual. O termo foi adotado com base no uso que já se fazia dele no cinema underground norte-americano a partir de finais dos anos 1950. Antes, principalmente nos anos 1920, utilizava-se o termo avant

garde para designar propostas desse tipo. No campo do vídeo, o equivalente do cinema experimental era a vídeo-arte, que tinha horizontes e propostas estéticas semelhantes. (MACHADO, 2010, p. 25).

Outro autor que analisa a videoarte como um fenômeno na história é Philippe Dubois (2004) que afirma o cinema como experiência fundante para todo o audiovisual. Em seu trabalho, o autor investiga se o vídeo possuía uma linguagem visual própria ou identidade formal e traça um caminho ao longo da história das máquinas de imagens, afirmando que, nesse sentido, o vídeo era mais uma variação da imagem. O autor defendeu o estado vídeo; assim sendo, o vídeo seria uma potência dessa nova forma que pensa mais as imagens do mundo que o mundo em si, ou seja, o vídeo como possibilidade de ser e pensar em imagens.

Dubois alertou para o fato de que, quando se analisava a imagem-vídeo, recorria-se a todo um vocabulário criado para falar da imagem cinematográfica (plano, montagem, espaço *off*, *close*, campo/contracampo), como se não houvesse diferenças entre os tipos de imagem. Porém há diferenças fundamentais entre os dois tipos de imagens; no cinema o modo dominante instaurado é o de uma narrativa em que o plano cinematográfico e a função da montagem são fundamentais para criar um encadeamento (de planos) capaz de construir ao fim um “Todo compreensível”.

Em vídeo, os modos principais de representação são, de um lado, o modo plástico (a “videoarte” em suas formas e tendências múltiplas) e, de outro, o modo documentário (o “real” – bruto ou não – em todas as suas estratégias de representação). E, sobretudo – é o que os une contra a transparência – ambos com um senso constante do ensaio, da experimentação, da pesquisa, da inovação. (DUBOIS, 2004, p.75).

Ainda segundo Dubois, três grandes procedimentos reinam nesse terreno: a sobreimpressão (de múltiplas camadas), os jogos de janelas (sob inúmeras configurações) e, sobretudo, a incrustação (ou *chroma-key*).

Na sobreimpressão, que é o ato de incluir, ao mesmo tempo, duas imagens, jogando com a transparência e estratificação, cria-se uma espécie de multivisão, por isso o autor faz uma comparação entre o vídeo e o movimento cubista. Nesse procedimento ocorre então uma espécie de “divisão e multiplicação do olhar por análise e síntese” (DUBOIS, 2004, p.79).

O segundo procedimento é denominado de “janelas” e atua por meio de recortes e justaposições, permitindo uma montagem dentro do quadro. Esse procedimento também é uma figura de multiplicidade, como a sobreimpressão, porém atua por justaposição, e não por sobreposição. Segundo o autor,

O trabalho com as janelas eletrônicas (que alcançam extrema variedade a partir de um número elementar de parâmetros geométricos) permite uma divisão da imagem autorizando francas justaposições de fragmentos de planos distintos no seio do mesmo quadro. (DUBOIS, 2004, p.80).

Já o procedimento mais específico ao funcionamento eletrônico da imagem é a incrustação ou *chroma-key* que trabalha com textura vazada e espessura da imagem. Essas possibilidades de procedimentos realizáveis com a imagem eletrônica apontam para a questão de que a mescla de imagens faz com que a organização antropomórfica de planos cinematográfica não seja exatamente pertinente no caso do vídeo, reiterando a ineficiência da utilização da linguagem cinematográfica quando estamos falando da imagem vídeo.

Embora as imagens em movimento sempre tenham sido consideradas um lugar de constante inovação e apesar dos inúmeros ensaios realizados por cineastas experimentais, as questões estéticas abordadas neste capítulo levam em conta essas características específicas do vídeo, as diferenças entre a montagem de planos e a mixagem de imagens. Olharemos, mais especificamente, para a obra da artista mexicana Pola Weiss e suas experimentações com a imagem do vídeo nos trabalhos *Flor Cósmica* e *Mujer Ciudad Mujer*.

Retomando a ideia proposta por Rosenberg (2012), de que a videoarte surgiu livre de tradição histórica, isto é, livre de pertencer a uma linhagem de artistas, sua linhagem estava para nascer, acrescentamos ao debate o pensamento de Mira Schor (2001) sobre linhagem paterna nas artes visuais: seria a videoarte um campo capaz de inaugurar uma “linhagem materna”? Segundo a autora, mesmo após o esforço de uma determinada crítica feminista em resgatar trabalhos de mulheres artistas, essas tendem a ter seus trabalhos mais facilmente legitimados quando podem ser compreendidos dentro do discurso da arte e seguem uma “linhagem paterna”, ou seja, quando conseguimos nos referir ao trabalho de determinada artista em relação ao trabalho anterior de um grande artista homem. Ao pensarmos

no campo da videoarte hoje, podemos afirmar que a videoarte não foi capaz de instaurar uma “linhagem materna”; temos um grande pai da videoarte para qual todos os teóricos e críticos se direcionam: Nam June Paik.

Críticos e comerciantes de arte devem preferir legitimar artistas mulheres cuja verdadeira referência ao trabalho de artistas masculinos possibilita sua inserção e subseqüente submissão ao patriarcado. É claro que todas as mulheres foram inseridas em valores patriarcais e que todas as mulheres artistas foram ensinadas a história da arte masculina. Também está claro que muitas artistas femininas participam da perpetuação da linhagem paterna associando conscientemente seu trabalho ao de seus ancestrais do sexo masculino. Por que alguém deveria vincular seu trabalho e sua carreira pessoal a uma linha mais fraca e menos prestigiada? Parece que críticos particularmente masculinos escrevem sobre as artistas femininas que melhor se adaptam a esse sistema. Mas essa geração de artistas, críticas e curadoras não pode reivindicar a inexistência histórica de mulheres artistas e escritoras. E mesmo assim, o desbotamento das mulheres nos discursos é tal que, ao ler os ensaios dos catálogos Collins e Milazzo, ou uma resenha no ArtForum, chega-se a esquecer que existem mulheres.¹⁶ (SCHOR, 2001, p.116).

¹⁶ Críticos y comerciantes han de preferir legitimar a mujeres artistas cuya autoreferencia real al trabajo de artistas hombres hace posibles una inserción y posterior sumisión al patriarcado. Es claro que a todas las mujeres se les ha inculcado valores patriarcales, y que a todas las mujeres artistas se les ha enseñado la historia del arte masculina. Es claro también que muchas mujeres artistas participan en la perpetuación de linaje paterno al asociar conscientemente su trabajo con el de sus antecesores hombres. ¿Por qué habría uno de vincular su obra y carrera personal a una línea más débil, menos prestigiosa? Parece que particularmente los críticos hombres escriben sobre aquellas mujeres artistas que mejor se adaptan a este sistema. Pero no puede esta generación de artistas, críticos y curadores pretender la inexistencia histórica de mujeres artistas y escritoras. Y aun así, el desvanecimiento de las mujeres dentro de los discursos es tal que, al leer los ensayos de los catálogos de Collins y Milazzo, o una reseña en el ArtForum, uno incluso llega a olvidar que hay mujeres.

WHEN RACISM & SEXISM ARE NO LONGER FASHIONABLE, WHAT WILL YOUR ART COLLECTION BE WORTH?

The art market won't bestow mega-buck prices on the work of a few white males forever. For the 17.7 million you just spent on a single Jasper Johns painting, you could have bought at least one work by all of these women and artists of color.

Bernice Abbott
Anni Albers
Sofonisba Anguisolla
Diane Arbus
Vanessa Bell
Isabel Bishop
Rosa Bonheur
Elizabeth Bougereau
Margaret Bourke-White
Romaine Brooks
Julia Margaret Cameron
Emily Carr
Rosalba Carriera
Mary Cassatt
Constance Marie Charpentier
Imogen Cunningham
Sonia Delaunay

Elaine de Kooning
Lavinia Fontana
Meta Warwick Fuller
Artemisia Gentileschi
Marguerite Gérard
Natalia Goncharova
Kate Greenaway
Barbara Hepworth
Eva Hesse
Hannah Hoch
Anna Huntingdon
May Howard Jackson
Frida Kahlo
Angelica Kauffmann
Hilma of Klimt
Kathe Kollwitz
Lee Krasner

Dorothea Lange
Marie Laurencin
Edmonia Lewis
Judith Leyster
Barbara Longhi
Dora Maar
Lee Miller
Lisette Model
Paula Modersohn-Becker
Tina Modotti
Berthe Morisot
Grandma Moses
Gabriele Münter
Alice Neel
Louise Nevelson
Georgia O'Keeffe
Meret Oppenheim

Sarah Peale
Ljubova Popova
Olga Rosanova
Nellie Mae Rowe
Rachel Ruysch
Kay Sage
Augusta Savage
Vavara Stepanova
Florine Stettheimer
Sophie Taeuber-Arp
Alma Thomas
Marietta Robusti Tintoretto
Suzanne Valadon
Remedios Varo
Elizabeth Vigée Le Brun
Laura Wheeling Waring

Please send \$ and comments to:
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Figura 9: *The Guerrilla Girls*, Quando o racismo e o sexismo saírem de moda, quanto valerá a sua coleção de arte?, 1989. Cartel, 43 x 56 cm.

3.2.CAMADA DE MULHER, CAMADA DE CIDADE

O corpo é um assunto proeminente na arte feminista. As transformações dos paradigmas de compreensão da diferença sexual, que se difundiram a partir da solidificação dos movimentos feministas dos anos 1960, incitaram diversos questionamentos dos valores pertinentes ao campo da arte, entretanto a arte de cunho feminista não é um movimento estético dentro da Arte. Diversas artistas lançaram, no universo artístico, valores questionadores sobre a sexualidade, a identidade, o feminino e o gênero, a fim de rastrear os pontos de conexão do movimento com a arte. De acordo com a pesquisadora Talita Trizoli,

A larga presença da sexualidade feminina e da eroticidade nos trabalhos do período também se estruturam principalmente nas pesquisas de Foucault (História da Sexualidade, v. 2), e na premissa de que a identidade feminina é construída de acordo com seu papel sexual na sociedade ocidental. (TRIZOLI,2008, p.1499).

Sobre as artistas mexicanas do período 1960-1985, Reiman afirma que “em contraposição à concepção homogênea e monumental do corpo político típica do muralismo, elas exploraram experiências corporais alternativas e a natureza polissêmica e fragmentária da experiência do corpo na cultura contemporânea” (2018, p.271). A partir desse ponto de vista, podemos empreender uma análise do vídeo *Ciudad, mujer, ciudad* realizado por Pola em 1978.

Para compreender a experiência alternativa de corpo de Paola Weiss em oposição à concepção de natureza política do corpo no muralismo mexicano, será necessário partir das reflexões da filósofa Judith Butler. Entendemos o corpo como um processo de incorporações de possibilidades culturais e históricas e, dessa forma, compreendemos o gênero como identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de certos atos. Atos que devem ser performados de maneira considerada adequada, pois a sociedade pune ou marginaliza quem não desempenha de acordo com o esperado o seu ato de incorporação de gênero, expondo a ilusão de uma ideia da existência de um Eu atribuído de gênero imemorial. Dessa maneira, reconhecemos que esse processo é coletivo, ou seja, social, na medida em que os atos que certo gênero é, ou seja, os atos que certos agentes atribuídos de gênero são, não são individuais, mas sim coletivos.

Em função disso, a filósofa interpreta o corpo como materialização constante de possibilidades, além disso o corpo é constituído a partir da percepção, isto é, eu sou o que percebo. Dessa forma, depreendemos que o Eu é, ao mesmo tempo, o próprio corpo e seu modo de incorporação. Segundo Butler (2019, p.215), o corpo é definido como uma situação histórica, e ao mesmo tempo, a dramatização e reprodução de uma determinada situação histórica.

O objetivo de Butler (2019) é decifrar os modos pelos quais atos corporais específicos circunscrevem o que denominamos de gênero e a potência existente nesses atos capazes de iniciar uma transformação cultural. A autora defende a utilização da categoria mulher de forma estratégica, e não ontológica. Segundo ela,

é politicamente importante representar mulheres, mas a autora se preocupa com a possível reificação da diferença sexual. A mulher representa a ausência linguística na sociedade falocêntrica; o feminino, na linguagem clássica, é dado como o corpo, na dicotomia mente/corpo, sendo o sujeito epistemológico descorporificado, como o universal masculino.

Na tradição filosófica que se inicia em Platão e continua em Descartes, Husserl e Sartre, a distinção ontológica entre corpo e alma (consciência, mente) sustenta, invariavelmente, relações de subordinação e hierarquia políticas e psíquicas. A mente não só subjuga o corpo, mas nutre ocasionalmente a fantasia de fugir completamente à corporificação. As associações culturais entre mente e masculinidade, por um lado, e corpo e feminilidade, por outro, são bem documentadas nos campos da filosofia e do feminismo. (BUTLER, 2015, p.35).

A intenção em trazer o pensamento da teórica Judith Butler aqui é a de reforçar a necessidade do entendimento de “mulher” dentro da questão histórica e cultural do período em que as artistas analisadas estavam produzindo, e não o de sugerir o entendimento dessas imagens como algo de acordo com o pensamento de uma teórica que foi formulado em um momento posterior no tempo e em um lugar geográfico afastado de onde essas artistas viveram e produziram.

Em *Ciudad, Mujer, ciudad* vemos uma mulher nua tomando a cena, a bailarina Vivian Blackmore, e se fundindo com imagens da Cidade do México e imagens abstratas coloridas e psicodélicas, por meio de diversos procedimentos técnicos do vídeo, como sobreposições e *chroma-key*. Criando um corpo híbrido e fragmentado, colorido e inicialmente inerte, que vai aos poucos se inscrevendo sobre as imagens documentais da Cidade do México, as imagens da cidade, iniciais no vídeo, são imagens gerais que poderiam configurar qualquer telejornal.

A dança se inicia ao mesmo tempo que uma fala começa. O enunciado remete ao corpo em uma relação com a natureza; “*No hay agua. Tengo seca la boca pero contengo agua porque lloro...*”¹⁷ diz a voz de mulher. As imagens de natureza e água se fundem com a da bailarina, “associando a exploração ambiental que deixou

¹⁷ Não tem água, estou com a boca seca, mas tenho água, porque choro... Bloquearam todos os rios, tínhamos muita água sobrando. Não, não há água. Agora é água e terra, simples lama[...]

a cidade com falta de água e ar puro à repressão e à violência perpetradas no corpo feminino [...]” (REIMAN, 2018, p.276).

Na segunda parte do vídeo, as imagens da cidade já não são tão neutras, são cheias de *zoom in* e *zoom out*, movimentos de câmera rápidos, e aparecem em repetições, em *loopings*. Agora a narração nos conta: “*No hay aire tampoco, se me ha secado la voz, y el aliento se me corta, cuánto ruido, cuántos autos, cuánto humo, todo es gris y lleno de basura que no me deja respirar*”¹⁸. A trilha musical também se transforma em uma trilha com tambores em compasso composto, a dança se torna mais agitada, é uma música e dança que remetem ao transe. Vertiginosamente, as sobreposições de imagens com alterações nos canais de transparência vão criando, cada vez mais, complexas combinações de ausência e presença, figura e fundo, mulher-cidade e cidade-mulher.

A terceira parte se inicia com o *close* na genitália da bailarina, segue-se de uma música novamente calma. Agora temos diversas imagens noturnas da cidade, do trânsito, vemos pontos de luz, como postes ou faróis, e o corpo da performer-bailarina transforma-se, cada vez mais, em uma máscara de transparência em que as imagens da cidade estão contidas. O vídeo se encerra com a mulher em posição de cruz, com os braços abertos sob um fundo, com uma composição de imagens psicodélicas e da cidade, e termina com a fusão completa dos três tipos de imagem.

Pola feminizou o tema, derrubando a idéia de que mulher é igual a natureza e homem é igual a civilização. Ela propôs o corpo como uma metáfora da cidade e a cidade assumida como uma performance: nós vivemos a cidade e ela nos vive¹⁹. (MAYER, 2010, p. 19).

¹⁸ También não tem ar, minha voz secou, e minha respiração está ofegante Agora é água e terra, simples lama[...]También não tem ar, minha voz secou, e minha respiração está ofegante, quanto barulho, quantos carros, quanta fumaça, tudo está tão cinza e cheio de lixo que não me deixa respirar [...].

¹⁹ Pola feminizó el tema, tras tocando la idea de que mujer equivale a naturaleza y hombre a civilización. Planteó el cuerpo como metáfora de la ciudad y a la ciudad asumida como performance: vivimos la urbe y ella nos vive.



Figura 10: Pola Weiss. *Figura Mujer Ciudad Mujer*. 1978. Vídeo.

A artista retoma diversas das questões estéticas, formais e temáticas presentes em *Mujer Ciudad Mujer* em seu trabalho posterior *Mi Co-Ra-Zón* de 1986. Esse segundo trabalho foi realizado após o Sismo da Cidade do México de 1985, que deixou um rastro de morte e destruição com, aproximadamente, 10.000 mortos. Nesse trabalho, as imagens da Cidade do México, que aparecem mescladas com a de uma mulher que dança, são imagens de destroços, prédios destruídos, as ruínas deixadas pelo terremoto. O vídeo se inicia com a imagem de uma genitália, de onde vemos escorrer um fio vermelho de sangue; o tema do vídeo focado na morte e na destruição remete a um aborto sofrido pela artista.

Nas cenas, são transmitidas crônicas comoventes de várias tragédias ("não há água, minha boca está seca", "bloquearam todos os rios, tínhamos tanta água de sobra") ou acontecimentos fatídicos são retomados (a morte coletiva e o aborto da artista) que sustentam uma narrativa incômoda e perturbadora e deslocam o correlato do feminino com a intimidade disciplinada, mansidão ou docilidade.²⁰ (LUCERO, 2017, p.56).

²⁰ En la escena, se emiten crónicas desgarradoras de diversas tragedias ("no hay agua, tengo seca la boca", "han bloqueado todos los ríos, teníamos tanta agua que sobraba") o se reanudan sucesos fatídicos (la muerte colectiva y el aborto de la artista) que sostiene en una narrativa incómoda

As associações entre mulher e natureza são constantes nas artes feministas. A divisão Natureza X Cultura é uma divisão moderna, assimilando que a condição humana é tudo aquilo advindo da lei, da administração deliberada, e que a natureza é tudo aquilo que tem uma alógica própria, além das capacidades humanas para ser moldado (SORJ, 1992, p.143).

Com a proposta de enxergar uma natureza simbólica, cultural e ritual, o trabalho de 1975, *Corazón de Roca con Sangre* é um filme em super-8 de Ana Mendieta, em que ela se deita em uma cavação na terra com seu exato formato após derramar um líquido vermelho em uma pedra. A artista questiona, a partir da cosmogonia afro-caribenha, o essencialismo de feminilidade e institui relações entre corpo e terra fora da lógica de uma cultura patriarcal.



Figura 11: Ana Mendieta. *Corazón de Roca con Sangre*. 1975

3.3 FLORES SINTETIZADAS

y perturbadora y dislocan el correlato de lo femenino la intimidad disciplinada, la mansedumbre o la docilidad.

A imagem em vídeo possui uma característica que a opõe à imagem gravada em suportes fotoquímicos, que é o fato de que o seu suporte, fita magnética, não mostra imagem alguma. Além disso, a imagem eletrônica é uma imagem formada no tempo e não no espaço, como todas as outras imagens técnicas anteriores.

Tecnicamente, ele não consiste em outra coisa que um ponto luminoso que corre a tela, enquanto variam sua intensidade e seus valores cromáticos. Isso significa que em cada fração de tempo não existe propriamente uma imagem na tela, mas um único pixel, um ponto elementar de informação aluz. A imagem completa, o quadro videográfico, não existe mais no espaço, mas na duração de uma varredura completa da tela, portanto no tempo. (MACHADO, 1996, p.52).

Arlindo Machado afirma, também, que, por existir no tempo, a imagem eletrônica guarda maiores similaridades com a música que com as artes plásticas e ressalta o fato de que os primeiros artistas a se interessarem por uma arte do vídeo foram compositores ou intérpretes musicais. Nesse caso, ao olhar para a artista mexicana Pola Weiss, convém evidenciar que a artista era bailarina, educou-se em dança, música e canto antes de educar-se em artes visuais, o que a converte em conhecedora de noções musicais, tais como ritmo, temporalidade e frequência.

Compreende-se igualmente por que as categorias da referencialidade e da conexão com o "real" nunca vingaram na esfera do vídeo. Tal como na música, o trabalho com o vídeo responde essencialmente às necessidades internas da obra e deve resolver o problema estrutural derivado do trânsito de formas e cores no tubo de imagens (além, evidentemente, de sua sincronização com a pista de som). (MACHADO, 1996, p.55).

Pola era uma artista que tinha muito conhecimento técnico sobre o vídeo e valorizava as possibilidades dessas técnicas como formas expressivas. Segundo a artista, o vídeo não é uma janela para o mundo, mas sim uma porta para a mente humana. Em seu trabalho *Flor Cósmica*, de 1977, primeira obra apresentada por Pola Weiss, no IX *Encuentro Internacional y I Nacional de Video Arte*, no Museo Carrillo Gil, a artista demonstra parte dessa habilidade em manipular imagens eletrônicas, criando imagens sintetizadas sem o auxílio de equipamentos sintetizadores de vídeo. Edna Torres-Ramos, pesquisadora que catalogou a obra de Pola Weiss, reitera a questão de que a artista não teve muito reconhecimento no México. Ao falar sobre as capacidades técnicas da artista, e mais especificamente do trabalho *Flor Cósmica*, afirma que:

Sem o uso de sintetizadores e apenas criando com o feedback de uma câmera para um monitor e desarmando os controles de seu equipamento de vídeo, ela conseguiu dar uma cor que surpreendeu a todos. Esse tipo de trabalho fascinou a Europa quando, em 1979, 9 de suas obras foram apresentadas no Centro George Pompidou, em Paris, na França. (TORRES, 2015, *on-line*).

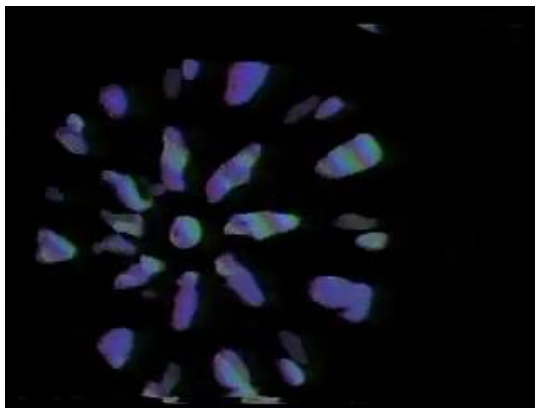
O vídeo de 15 minutos é musicado pela banda de *jazz fusion* *Return to Forever* e nele assistimos a imagens circulares, caleidoscópicas, saturadas e coloridas girando sem parar, surgindo e desaparecendo na tela em sincronia com a música. Ao final do vídeo, aparece uma grande logo com um formato que se assemelha ao desenho de um olho, no qual podemos ler “ArTV”.

Pela via na videoarte uma possibilidade de outros usos do vídeo, esse novo meio expressivo potente que na televisão estava muito vinculado a questões comerciais. O surgimento da videoarte e desse possível outro uso está ligado ao surgimento dos equipamentos de gravação domésticos que começavam amplamente a entrar no mercado. Ela acreditava na potência democratizante da arte por meio desses meios audiovisuais. Considerava possível um uso mais artístico e democratizante da TV, não considerava que a televisão era, inerentemente, algo negativo, mas que tinha seu potencial criativo subaproveitado.

No entanto, não devemos esquecer que a televisão é a mãe do vídeo, que, por seu alcance e possibilidades, conseguiu objetivar visualmente o pensamento do homem, porque suas imagens tocam estruturas de nossa profunda sensibilidade que não são estimuladas regularmente, por percepções visuais normais e nem táteis; É justo conceber uma arte da televisão, televisão de arte, arte televisiva ou como decidi nomear minhas produções, por sua enorme capacidade de comunicação: “arTV”.

A arTV é uma maneira de entender essa arte visual, não apenas para museus, centros ou galerias que promovem essas obras, mas é o meio massivo de difundir uma arte, de promover transformações em larga escala que se adaptam a um novo homem; porque é um objetivo de reflexão oportuna e temporária, desse alegre movimento ao vivo do LIVING, da 'pintura de ação eletrônica', da capitalização de seus defeitos em defeitos de vídeo ou da programação consciente da 'emoção estética', segundo Max Bense. É para mim, então, a arte das sensações presentes²¹. (WEISS, 2014, p.29).

²¹ Sin embargo, no debemos olvidar que la televisión es madre del video, que por sus alcances y posibilidades ha logrado objetivar visualmente el pensamiento del hombre porque sus imágenes tocan estructuras de nuestra sensibilidad profunda no estimuladas regularmente, por las normales percepciones visuales y ni si quiera táctiles; es justo entonces concebir un arte de televisión, televisión de arte, arte televisivo o como yo he decidido nombrar a mis producciones, por su capacidad masiva de comunicación: “arTV”.



El arTV es una forma de entender este arte visual, no únicamente para museos, centros o galerías que promueven estas obras, sino es el medio masivo de difundir un arte, de propiciar en gran escala transformaciones que conformen a un nuevo hombre; porque es un objetivo de reflexión oportuna y temporal, de este movimiento VIVO lúdico joyciano, del “action painting electrónico”, de la capitalización de sus defectos en video defectos, o de la programación consciente de la “emoción estética”, según Max Bense. Es para mí, entonces, el arte de las sensaciones presentes.

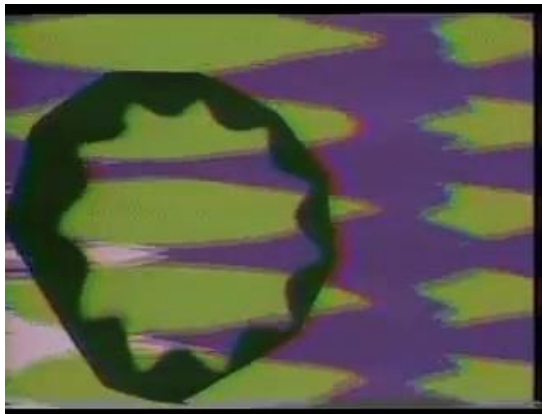
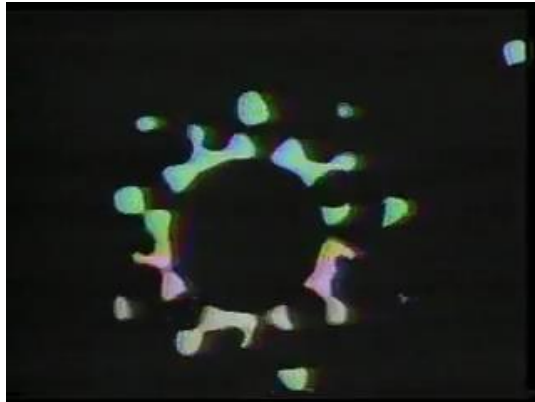


Figura 12: Pola Weiss. Flor C3smica. 1977. V3deo.

4 QUEST3ES DE IDENTIDADE

4.1. O V3DEO COMO ALIADO DA INTIMIDADE

A quest3o do espaço da intimidade e da domesticidade 3 universo presente nos trabalhos das artistas brasileiras Let3cia Parente e S3nia Andrade. Al3m disso,

há nesses trabalhos como também nos de Anna Bella Geiger questões que abordam a identidade – artistas, mulheres e latino-americanas; além dos questionamentos sobre as naturalizações impostas de determinados padrões sociais, padrões esses que não têm, absolutamente, nada de natural, mas que se colocam como os definidores do que é ser mulher e como ser mulher. A utilização do vídeo acaba sendo um meio privilegiado já que a portabilidade do vídeo doméstico era muito propícia à investigação de um entorno íntimo.

A funcionalidade daqueles primeiros equipamentos portáteis possibilitava operar em um entorno íntimo; eram o meio para pôr em tensão o privado, o *in* do quadro, com o *outdoors* do público. [...] A intervenção em seu próprio corpo é o ato de contrição pelo qual se encena um exterior, a partir do seu próprio entorno pessoal, contíguo ao conflito entre o entorno pessoal e o contexto do Brasil dos anos 70. (LA FERLA, 2011, p.76).

As transformações dos paradigmas de compreensão da diferença sexual, que se difundiram a partir da solidificação dos movimentos feministas dos anos 1960, incitaram diversos questionamentos dos valores pertinentes ao campo da arte. A arte de cunho feminista não é um movimento estético dentro da história da arte, sendo na verdade um subterfúgio de artistas e teóricas que lançaram, no universo artístico, valores questionadores sobre a sexualidade, a identidade, o feminino e o gênero, a fim de rastrear os pontos de conexão do movimento feminista com a arte.

A relação entre arte e feminismo ofereceu ao olhar de artistas, críticos, teóricos e ao público a possibilidade de questionamento das normas sociais e morais vigentes sob o prisma do estético e do inusitado, para o período. Ele abriu espaço no seio artístico para as técnicas, as expectativas e os hábitos do universo privado, da casa onde a mulher habita, para o interno. (TRIZOLI, 2008, p.1503).

Para iniciar as reflexões propostas neste capítulo, tomaremos o trabalho de pesquisa de Roberta Barros como ponto de partida. A autora elabora uma crítica de uma premissa comumente difundida no campo dos estudos de arte brasileiros, mas completamente equivocada: a de que, como no Brasil houve mulheres importantes nas artes visuais, o feminismo e a questão de gênero não eram assuntos relevantes a serem estudados.

Assim, a autora retoma os acontecimentos da arte moderna contextualizando algumas questões de gênero que as artistas da época tiveram que encarar, apontando que a “modernização dos costumes que desestabilizou as relações entre mulheres e homens” (BARROS, 2016, p.30). Ela cita, como exemplo, a obra

Torso/Ritmo de Anita Malfatti que provocou muita polêmica quando foi exposta e, a partir desse episódio, questiona o quanto a crítica de Monteiro Lobato²² informa “acerca da questão de gênero no contexto da arte brasileira” (BARROS, 2016, p.32). A autora traz uma fala de Ana Mae Barbosa que sugere “que o horror do crítico fora inflamado em razão tanto do objeto representado quanto do sujeito que o representou” (BARROS, 2016, p.32), lembrando a questão do constrangimento para as mulheres se colocarem diante de um modelo vivo nu.

A crítica enviesada de Monteiro Lobato não é um eventual acaso, a questão da crítica de arte, como uma barreira à consolidação de mulheres em carreiras artísticas, é abordada por Ana Paula Cavalcanti Simioni (2004). A pesquisadora aponta os escritos de Félix Ferreira, *Belas Artes: estudos e apreciações*, publicados em 1885, nos quais ele classificou as artistas mulheres em uma categoria específica: a de amadoras; assim como as críticas de Gonzaga-Duque que, apesar de avaliar com seriedade a produção de mulheres, não escapava do viés de considerá-las, em alguma medida, amadoras.

Embora não podemos afirmar que estudar a história da arte brasileira, analisando as questões de gênero, seja irrelevante, realmente, os debates feministas, nos países europeus e nos Estados Unidos, caminhavam de forma muito diferente dos debates sociais que aconteciam nos países latino-americanos o que acaba sendo refletido se analisarmos o mercado de arte globalizado.

Ainda que o Brasil, por exemplo, consiga se inserir como relevante, na verdade o que é produzido no cone sul não tem tanta importância ao capital quanto às produções europeias e americanas, e isso influi no fato de que, se nesses países do primeiro mundo os temas feministas na arte se apresentam como interessantes, na América Latina, isso não é, necessariamente, proporcional. Segundo a pesquisadora Luana Saturnino Tvardovskas, as artistas brasileiras dificilmente se posicionam como feministas, e seus trabalhos não “levantam bandeiras no sentido mais óbvio da palavra feminista” (TVARDOVSKAS, 2013, p.34).

²² Trecho da crítica: “Os homens têm o vício de não tomar a sério as mulheres artistas. Essa é a razão de as acumularem de amabilidades sempre que elas pedem opinião”.

Elas não se compreendem como um grupo, nem mesmo consideram como sua a tarefa de lutar contra o mercado institucional e os discursos canônicos que reincidentemente desvalorizam a produção feminina. Sua atuação está mais ao lado das poéticas feministas, na medida em que suas obras reinventam narrativas sobre o feminino e o masculino, desconstruem estereótipos misóginos e ironizam as práticas do poder. Ao mesmo tempo, a não articulação em termos políticos pode representar algum grau de apagamento das experiências ao longo do tempo e, também, gerar uma falta de transmissão sobre a importante luta das mulheres às artistas mais jovens. (TVARDOVSKAS, 2013, p.34).

Todavia, essa não identificação com o feminismo no Brasil dos anos 1960 e 1970 não era exclusividade das artistas da época, mas sim um posicionamento comum das mulheres brasileiras. A pesquisadora Talita Trizoli (2018) analisa algumas reportagens desse período sobre a recepção no Brasil dos lançamentos de livros e da teoria feminista e conclui que havia, de forma geral, uma má recepção às ideias feministas. Segundo o levantamento realizado pela pesquisadora, a maioria da cobertura da época é bastante reativa e pejorativa, o que acabava corroborando as atitudes das próprias brasileiras em ter posicionamentos ambíguos em relação a se assumir como feminista, por exemplo.

Além disso, o país passava por uma violenta ditadura militar desde 1964. Em seu livro *Breve história do feminismo no Brasil*, sobre a história da participação política das mulheres no Brasil, Maria Amélia de Almeida Teles analisa os movimentos conservadores de mulheres que contribuíram com uma narrativa de que o golpe de 1964 aconteceu por uma demanda popular. Essas organizações conservadoras e anticomunistas conseguiram mobilizar uma grande quantidade de pessoas para seus atos organizados, como a Marcha pela família com Deus pela liberdade. Essas demonstrações públicas eram encabeçadas por entidades que começaram a surgir desde 1962, como a União Cívica Feminina, o Movimento da Arregimentação Feminina (MAF) e a Campanha da Mulher pela Democracia (Camde).

O país viu um endurecimento do regime a partir de 1968, com o Ato Institucional nº 05(AI-5). A censura e a repressão eram pilares do governo autoritário, com o objetivo de controlar o fluxo de informação e coibir a liberdade de pensamento e expressão. Ao pensar sobre a arte brasileira dos anos 1970 e seu caráter fortemente político, a pesquisadora Christine Mello afirma que, nesse contexto, “o corpo é revelado como fronteira última de manifestação estética e

inserido como mecanismo de circulação de mensagem” (2003, p. 5). Com a continuidade do regime ditatorial, há o estabelecimento das práticas coercitivas como aponta Schroeder:

O regime ditatorial, por sua vez, avançava na institucionalização de suas práticas autoritárias. A nova constituição, de janeiro de 1967, autorizava e expandia a censura às diversões públicas, o que provocou uma série de manifestações por parte dos artistas do cinema e do teatro. A Lei de Imprensa, com 75 artigos, passou a regular a liberdade de manifestação do pensamento e da informação. (Lei 5.250/67, 24 jan. 1967: 14-15). No dia 3 de março, a Lei de Segurança Nacional começou a ser cumprida, institucionalizando o crime político, de opinião, de subversão, a expulsão do país e a vigilância.(SCHROEDER, 2019, p.51)

É claro que esse embrutecimento do regime gerou mais prisões, mais mortes, mais exílios e mais tentativas de resistência. Ainda de acordo com Teles (1999), dentro das organizações militantes de esquerda, havia um conservadorismo em relação ao papel da mulher na sociedade, o que fazia com que a importância da mulher para a transformação da sociedade fosse menosprezada. Segundo ela, “O relacionamento distante dessas organizações com os vários segmentos sociais, devido ao constante esquema repressivo e mesmo ao comportamento dogmático delas, impedia que enxergassem a ampliação das atividades femininas” (TELES,1999, p.54).

Sem perder de vista que as primeiras experimentações com a videoarte acontecem nesse difícil momento político pelo qual o país passava, há também o contexto da ampliação que o mundo das artes estava experimentando ligado ao desenvolvimento da arte conceitual. Segundo a teórica e crítica de arte Lucy Lippard, há, nos anos 1960, uma mudança de uma arte “anti-intelectual e emocional/intuitiva” para uma arte que enfatizava, quase que exclusivamente, o processo de pensamento.

À medida que o trabalho é projetado no estúdio – mas executado em outro lugar por um artífice profissional –, o objeto se torna meramente produto final, e muitos artistas perdem interesse pela evolução física do trabalho de arte. O ateliê vai novamente se tornando um [local de] estudo. Tal tendência parece provocar profunda desmaterialização da arte, especialmente da arte como objeto, e, se continuar a prevalecer, pode resultar no fato de o objeto se tornar completamente obsoleto. (LIPPARD; CHANDLER, 2013, p. 151).

Em 1967, aconteceu, no Museu de Arte Moderna (MAM), a mostra Nova Objetividade Brasileira, em que o artista Hélio Oiticica apresentou a sua instalação Tropicália, a qual consistia em um ambiente labiríntico composto pelos trabalhos Penetráveis, PN2 (1966), Pureza É um Mito e PN3 (1966-1967) Imagético, neste último havia um aparelho de TV ligado a um canal de televisão aberta.

A produção artística imagética com uma câmera de vídeo viria acontecer um pouco mais tarde, nos anos 1970, e com a atuação de dois grupos principais. No Rio de Janeiro, havia um grupo que girava em torno das aulas dadas por Anna Bella Geiger e que produziu seus primeiros vídeos utilizando o equipamento emprestado de Jom Azulay, amigo diplomata do grupo. Esse grupo era composto pela própria Anna Bella Geiger, por Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Letícia Parente e Ivens Machado. Em São Paulo, havia a produção que girava em torno do recém (e efêmero, pois durou de 1977 a 1978, apenas durante a gestão de Walter Zanini) organizado setor de vídeo no Museu de Arte Contemporânea da USP.

Segundo Anna Bella Geiger, a utilização de meios eletrônicos seria fundamental para permitir ao artista dar conta, em suas reflexões, da realidade, já que o artista atua no tempo em que vive e tenta refletir nessa condição. Seu interesse pelo vídeo era não pela novidade do meio técnico, mas sim pela alternativa de utilização desse meio como veículo capaz de possibilitar a elaboração de seus conceitos artísticos. Ela incentivou seus alunos a participarem da mostra "VideoArt" no Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania em 1975, que foi a primeira grande mostra de videoarte internacional realizada.

Uma das características que a artista diz que a interessam no vídeo é a possibilidade do *looping* (GEIGER, 2007), no vídeo Passagens nº1 vemos Anna Bella Geiger subindo escadas, nesse vídeo a ação é apresentada em *loopings*, criando uma dilatação no tempo espaço.

Também com o uso do vídeo, do Super-8, da fotografia, meu trabalho vai, por essa necessidade de uma ação performática, assumir diversas formas. E isso iria deslocar ainda mais as minhas indagações, as incógnitas sobre o campo estético onde eu poderia desenvolver meu trabalho. Compreendendo cada vez mais o significado daquelas atitudes e intuições. Seria, entre outras coisas, a busca de uma maior possibilidade de indagar sobre um mundo em que as experiências individuais assumem cada vez mais um caráter coletivo. Isso criava sentidos específicos no contexto da época. (GEIGER, 2007, p.76).

Nesse período dos anos 1970, as práticas com o meio videográfico tinham um elevado grau de experimentação e explorava mais possibilidades expressivas dessa linguagem, proporcionando diálogos entre o repertório comum da arte e o universo midiático. Havia questionamentos sobre a hegemonia de um determinado grupo sobre os circuitos televisivos já que as outorgas das concessões eram dadas pelos governos, que àquela altura eram ditaduras civil-militares.

A pesquisadora Christine Mello (2006) ressalta que as obras iniciais não eram meros registros das performances. Entre outros motivos, devido à situação política brasileira, essas performances não aconteceriam em ambientes públicos, ou seja, o contato direto não era com o público, mas com a câmera de vídeo. Dessa forma, lançavam mão de uma potente estratégia estética em que o corpo é um agente e não apenas um objetivo, diferente do que acontece na pintura, por exemplo.

Investigando acerca da tendência dos primeiros trabalhos em videoarte serem vídeos em que os artistas realizam uma ação para a câmera, colocando o seu próprio corpo em um embate com o equipamento de gravação, Rosalind Krauss (2008) afirma a centralidade do corpo nos trabalhos em vídeo, por isso lança mão de uma categoria psicológica para afirmar que o meio do vídeo seria o narcisismo.

Krauss identifica, portanto, nos trabalhos dos anos 1960, uma forma paródica de questionar uma determinada crítica de arte que privilegiava a análise das qualidades formais de uma obra e se debruçava a investigar a lógica de um meio específico. Segundo a autora, o *medium* da pintura, da escultura ou do filme está relacionado a fatores materiais separados do próprio artista; e definir a televisão como o *medium* do vídeo seria inexato, por isso ela se volta a um modelo psicológico.

Então, estes são os dois aspectos da utilização corrente de *medium* significativos para a discussão sobre o vídeo: a projeção e recepção simultâneas de uma imagem, e a psique humana usada como canal, pois a maioria das obras produzidas no brevíssimo período de existência da videoarte utilizaram o corpo humano como seu instrumento central. No caso de obras com imagens gravadas, o corpo do próprio artista foi o mais frequente. No caso das videoinstalações, foi mais usado o corpo do espectador participante. Não importa que corpo tenha sido selecionado para a ocasião, há outra circunstância que está sempre presente. Diferente das outras artes visuais, o vídeo é capaz de gravar e transmitir ao mesmo tempo, produzindo imediato feedback. Portanto, é como se o corpo

estivesse centralizado entre duas máquinas, que abrem e fecham parênteses. A primeira delas é a câmera; a segunda, o monitor, que reprojeta a imagem do performer com imediatismo de espelho.(KRAUSS, 2008, p. 46).

Para pensar as amarras específicas que envolvem o que é esperado do corpo da mulher, retomamos aqui o que Silvia Federeci (2017) fala sobre a construção do corpo como primeira “máquina capitalista”, antes mesmo da máquina a vapor. Vemos que a autora aponta o processo definido por Foucault de disciplina do corpo como primordial para o desenvolvimento do capitalismo. Por meio do desenvolvimento da ideia de campo de batalha da razão contra os vícios da carne, estabelece-se um ataque ao corpo como fonte de todos os males, e isso figurou como uma estratégia disciplinante para o trabalho.

Nesse momento de formação do capitalismo, o corpo passa a ser o centro de atenção, pois passa a ser entendido como possibilidade de força de trabalho. O combate contra tudo o que o corpo faz que não fosse gerar força de trabalho atendia ao ideal burguês de que o trabalho é a condição e o motivo da existência do corpo. Segundo a autora, para manter a disciplina exigida para o trabalho capitalista e o controle social, foi lançada uma campanha contra a magia e todos os conhecimentos do corpo que não fossem de domínio da medicina e da Igreja Católica. Essa perseguição ao corpo e aos conhecimentos do corpo afetou, desproporcionalmente, as mulheres.

[...]a condenação do aborto e da contracepção como um malefício. O que deixou o corpo feminino – o útero foi reduzido a uma máquina para reprodução do trabalho – nas mãos do estado e da profissão médica. [...] sustento que a perseguição das bruxas foi o ponto culminante da intervenção estatal contra o corpo proletário na Era Moderna.(FEDERECI, 2017, p.263).

Diante disso, os processos de constituição de si experimentados por mulheres são marcados pela submissão enquanto dispositivo de manutenção da ordem vigente de exploração e da feminilidade como forma de controle da sexualidade. Conforme Talita Trizoli aponta:

Assim, os processos de subjetivação do feminino não são mais, ou mesmo menos imperativos e/ou complexos, do que os percursos de formação da

subjetividade masculina – eles são diferentes no que diz respeito aos signos articulados nos jogos de representação e em sua funcionalidade social. Apesar da diferença vocabular, é importante apontar que os esforços de subjetivação dos gêneros convergem ainda para um objetivo comum: a manutenção de uma lógica social heterossexual e historicamente lucrativa para o capital, sendo a condição de submissão do feminino uma estrutura vital nesse arranjo.(TRIZOLI, 2018, p.57).

A arte dos anos 1960 se volta para uma retomada do corpo não à toa, conforme afirma Carmem Maria Jaramillo (2018, p. 262):“A recuperação do corpo é, em última instância, uma questão política, já que é no corpo que estão inscritas as relações de poder nos âmbitos do sexo, gênero e dominação, tanto sob o colonialismo quanto no mundo capitalista”.

4.2. ESPAÇO DOMÉSTICO

O lugar social da mulher, enquanto responsável pelo ambiente da casa, pelo cuidado com os familiares e pelos afazeres domésticos, passa a ser duramente questionado pelos movimentos feministas. O destino inevitável de cuidar, nutrir e ocupar esse espaço dentro da casa já não seria tão inevitável assim. A famosa frase feminista da época “o pessoal é político” embaralha as fronteiras sobre o que seriam questões do âmbito privado, como a violência doméstica, os métodos contraceptivos, a maternidade e o divórcio, afirmando que essas questões devem ser debatidas na esfera pública.

Aproximando-se aqui da pesquisa de Griselda Pollock sobre a ausência de mulheres modernistas no cânone da história da arte, entendemos que essa ausência acontece, pois o que se definiu como o próprio “modernismo” artístico já inclui uma visão marcada por classe e gênero. A pesquisadora argumenta que os espaços da modernidade privilegiados pelo movimento impressionista eram espaços interditos para as mulheres pintoras da época e que essa interdição acontecia de forma mais complexa do que apenas pensar na dicotomia público X privado.

Assim, segundo Pollock (2019), as mulheres burguesas tinham acesso a alguns lugares públicos, e a feminilidade era uma marca da diferença da condição feminina burguesa em contraste com as mulheres proletárias. O que traçava o limite,

então, eram as fronteiras da feminilidade. Nos espaços de feminilidade, a mulher burguesa não podia demonstrar sua sexualidade de forma direta. Ou seja, os lugares eleitos como tipicamente modernos eram aqueles em que as trocas sexuais mediadas por dinheiro estavam presentes, como os bordéis, os bastidores do teatro e os cafés.

Abaixo dessa linha, encontra-se o território dos corpos sexualizados e transformados em mercadoria, onde a natureza se encerra, onde a classe, o capital e o poder masculinos tomam conta e se entrelaça. Trata-se de uma linha que demarca um limite de classe, e revela onde tais formações do mundo burguês reestruturam as relações de gênero não apenas entre homens e mulheres, mas entre mulheres de classes sociais distintas. (POLLOCK, 2019, p.138).

Historicamente, os trabalhos de manutenção e de reprodução, impostos às mulheres como seu propósito existencial, foram completamente dissociados da ideia de trabalho e associados a uma aptidão natural das mulheres, justamente para não precisarem ser reconhecidos e remunerados. Silvia Federici foi cofundadora do *International Feminist Collective* e participou da *International Wages for Housework Campaign* que defendia, como estratégia anticapitalista, a reivindicação de salários pagos pelo Estado para as pessoas encarregadas dos serviços domésticos. Essa reivindicação faria com que houvesse uma mudança de perspectiva ao encarar o trabalho doméstico não mais como um destino que recai sobre as mulheres, mas como um trabalho que permite a manutenção do capitalismo.

Ter um salário significa fazer parte de um contrato social, e não há dúvidas a respeito do seu significado: você não trabalha porque gosta, ou porque é algo que brota naturalmente dentro de você, mas porque é a única condição sob a qual você está autorizado a viver. Explorado da maneira que for, você não é esse trabalho. Hoje você é um carteiro, amanhã, um taxista. Tudo o que importa é quanto desse trabalho você tem que fazer e quanto desse dinheiro você pode receber. A diferença em relação ao trabalho doméstico reside no fato de que ele não só tem sido imposto às mulheres como também foi transformado em um atributo natural da psique e da personalidade femininas, uma necessidade interna, uma aspiração, supostamente vinda das profundezas da nossa natureza feminina. (FEDERICI, 2019, p.42).

O espaço da casa e o lugar social da mulher enquanto dona de casa são colocados em tensão nos trabalhos de artistas, como Sônia Andrade e Leticia Parente. A menção ao espaço doméstico aparece com frequência na arte de

mulheres dos anos 1960 e 1970 por um viés crítico, no borramento entre os limites do corpo e dos objetos da casa, provocando uma fusão mulher-casa.

Em 1969, a artista Mierle Laderman Ukeles escreveu o projeto de uma exposição chamada Manifesto pela arte de manutenção, que foi rejeitada por diversas instituições. Na proposta a artista defende mostrar como arte contemporânea, dentro do museu, ou da instituição, o trabalho, as tarefas de manutenção como sendo arte. Entre as proposições, estava o recebimento de contêineres de resíduos a serem depositados todos os dias no Museu para que seu conteúdo fosse “purificado, despoluído, reabilitado, reciclado e conservado através de procedimentos técnicos (e/ou pseudotécnicos), seja por mim ou por cientistas” (UKELES, 2019, p.45). A artista reflete, com essa proposta, sobre os trabalhos de manutenção, especialmente os realizados por mulheres, como as tarefas domésticas que são invisibilizados e desvalorizados.

A manutenção é um saco; leva tempo pra cacete. (lit.)

A mente pasma e se desgasta no tédio.

A cultura concede péssimas condições a trabalhos de manutenção=salários mínimos, donas de casa=sem remuneração

limpe sua mesa, lave os pratos, limpe o chão, lave suas roupas, lave seus dedos do pé, troque a fralda do bebê, termine o relatório, corrija os erros de datilografia, conserte a cerca, mantenha o cliente satisfeito, jogue fora o lixo fedorento, cuidado, não enfie coisas no seu nariz, o que devo vestir, não tenho meias, pague suas contas, não jogue o lixo no chão, não desperdice, lave o cabelo, torque os lençóis, vá ao mercado, acabou meu perfume, fale de novo – ele não entende, lacre de novo – está vazando, vá trabalhar, essa arte tá empoeirada, tire as coisas da mesa, chame-o de novo, dê a descarga, mantenha-se jovem. (UKELES, 2019, p.43).

No livro *A arte da performance*, Jorge Glusberg traça uma trajetória histórica para o que denomina de nascimento do *happening*. Ele argumenta que acontecimentos na arte, como a *collage*, a *assemblage* e o *envoriment*, seriam a linhagem do que denominamos *performance*, prática que tem a utilização do corpo como seu sujeito e força motriz, além do interesse em envolver o público na criação artística.

O que interessa primordialmente numa performance é o processo de trabalho, sua seqüência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final. A cultura nos leva a tomar como naturais as seqüências de ações e comportamentos

a que estamos habituados, porém a semiótica vai questionar as condições de geração dessas ações e os fatores determinantes das mesmas.(GLUSBERG, 2005, p.53).

Glusberg (2005) afirma que a *performance*, na verdade, trabalha com o discurso do corpo, e não com o corpo. Segundo ele: “O tema do corpo na arte é um fenômeno com valor desalienante, que une a produção a seu produto, ou seja, liga o corpo humano a seus comportamentos”(GLUSBERG, 2005,p.58). Dessa forma, o artista performer dramatiza, caricaturiza e, ou, transgride os rituais de incorporações sociais que ficcionalizam nossos corpos. E, segundo esse autor, a partir de processos psicológicos que aludem à etapa infantil de construção dos esquemas corporais em que a percepção do corpo é fragmentada, “A performance é fonte de numerosos fantasmas psicológicos que tocam a interioridade do sujeito e põe em crise sua estabilidade; estabilidade – literalmente falando que se fundamenta na repetição normalizada de convenções gestuais e comportamentais” (GLUSBERG, 2005, p. 67).

A artista brasileira Letícia Parente, nascida em Salvador, Bahia, em 1930, iniciou sua trajetória no campo das artes aos 40 anos, nas oficinas de Ilo Kruglie e Pedro Dominguez, no Rio de Janeiro. Letícia era doutora em Química, tinha uma carreira na docência universitária, um casamento e filhos. Segundo André Parente (2011), seu filho e pesquisador, Anna Bella Geiger foi a professora que mais influenciou o trabalho da artista, de quem ela teria herdado um tipo de poética conceitual.

A obra de Letícia Parente não é muito conhecida, seja da crítica, seja do grande público. Isso se deve, em parte, ao fato de que a arte mídia só veio a ganhar espaço no circuito de arte no Brasil muito recentemente. Mesmo se restringirmos a arte mídia a um dos seus principais meios de expressão, a videoarte, nenhum dos grandes artistas do mainstream é videoartista. Nenhum dos críticos do mainstream tampouco tem sequer um texto relevante sobre videoarte no Brasil. (PARENTE, 2011, p.29).

Em *Eu armário de mim*, de 1975, vemos uma espécie de *slide show* com fotografias do armário da artista em cada momento cheio dos mais diversos objetos cotidianos enquanto uma narração fala um poema “Eu armário de mim/Eu armário

de mim/Eu armário de mim/Conta de mim o que contendo [...]”²³. Como uma espécie de catalogação da própria rotina, da própria vida da artista, o vídeo é uma metáfora visual do que acontece na casa e dos sentimentos dessa pessoa que vive nessa casa. Em um determinado momento do poema, a artista reflete: “[...] A condição de ser é fardo, às vezes [...]”.

A artista costumava protagonizar os próprios vídeos, sendo quem realizava e sofria a ação performática. No vídeo *In*, também de 1975, vemos Letícia Parente abrir a porta de seu armário, entrar no armário e utilizar um cabide para se pendurar como se roupa fosse, como se o seu lugar fosse ali como um objeto do cotidiano, guardada e pronta para ser usada.

Segundo Rogério Luz, o trabalho de Letícia Parente (2011) propõe-se a fazer com que o espectador veja algo que não está acostumado a ver, não poderia ocorrer. De acordo com ele, “Os vídeos querem mostrar e experimentar, não argumentar” (p.67). Por meio de situações inusitadas, ações performáticas que chocam corpo e coisa, a artista propõe reflexões, interrogações, ao espectador, mais do que afirma algo.

As idéias entram ali ao lado de outros materiais e ganham novas significações, dependentes do contexto interno da obra, antes de se articularem à situação pessoal e social em que se inscrevem. Conceitos são submetidos à sensibilidade, como material de trabalho, isto é, matéria-prima a ser transformada. Não servem como modelos ou padrões de organização para o informe sensível. São *dados à e por meio da* sensibilidade, no espaço e no tempo da experiência. (LUZ, 2011, p.61).

Assim como no trabalho *In*, em *Tarefa I*, de 1982, Letícia Parente se faz de roupa. Coisificada, ela se deita em uma tábua de passar enquanto a empregada doméstica executa a tarefa de passá-la. Letícia permanece imóvel, acomodada ao seu lugar de roupa a ser esticada a ferro até estar perfeitamente apresentável, conformada à norma, suficientemente alisada. Esse trabalho expõe questões de gênero, raça e classe, ao mesmo tempo, e introduz a figura da empregada doméstica no espaço doméstico que no Brasil costumam ser mulheres negras.

Outra artista que também frequentou as aulas de Anna Bella Geiger foi Sônia Andrade, uma artista nascida no Rio de Janeiro que explorou o vídeo como possibilidade de reflexão artística centralizada no corpo, confrontando seu corpo

²³ Ver anexo A.

com a tela. A artista, abertamente, afirma que não se considera feminista e se posiciona contrária a integrar curadorias exclusivas de mulheres por considerar uma forma de guetificação. Seus trabalhos dos anos 1970 são bastante críticos aos cerceamentos das liberdades individuais e da violência imposta aos corpos que divergiam politicamente do regime ditatorial que estava no poder.

Nos anos 1960 e 1970, no Brasil, acontecia a expansão dos sinais de radiodifusão de canais televisivos a partir da criação da Embratel, o que tornava a televisão, cada vez mais, presente no cotidiano doméstico.

Sem paradigmas que conduzissem sua experimentação, a prática da videoarte no Rio de Janeiro se construiria em estreita relação com a história das imagens – da pintura, da escultura, do cinema e da fotografia – como também confrontada à invasão e difusão massiva das imagens exercida, sobretudo, pela televisão. Esse dispositivo de mediação e legitimação que tanto transformara as referências de tempo, espaço, escala e distância, quanto transformaria visões e perpetuaria concepções de mundo. (CESAR, 2010, p.14-15).

O trabalho *Sem Título*, de Sônia Andrade, mostra a artista sentada à mesa e, atrás dela, um televisor ligado em um programa de televisão estrangeiro com dublagem em português. A artista começa, então, a se servir de feijão e guaraná enquanto o televisor, que está com um volume alto, insiste em desviar a atenção do espectador das ações aparentemente banais que a artista executa. Depois de alguns minutos se dedicando ao ato de comer e beber, a artista começa a brincar com a comida, em seguida a tranquilidade com que tudo acontecia vai deixando a cena, e a artista passa a comer em um ritmo acelerado. A partir daí, ela vai se lambuzar de feijão freneticamente. O ato inusitado e estranho, finalmente, é capaz de capturar toda a atenção do espectador e silenciar a televisão ao fundo. O vídeo se encerra com a artista jogando a comida em direção à lente, quebrando a transparência dos meios audiovisuais, tornando literalmente opaco o quadro que termina coberto de feijão.

O aparelho de televisão, como objeto, está presente em várias de suas peças, e leva o espectador a focalizar a atenção na artificialidade e na natureza construída do conteúdo televisivo. Seu trabalho com televisão toma, também, uma dimensão política quando nos damos conta de que tal instrumento era com frequência utilizado para propaganda da ditadura militar. Instigar o espectador a contestar o conteúdo televisivo tornou-se um confronto direto com o discurso militar. (SHTROMBERG, 2010, p.50).

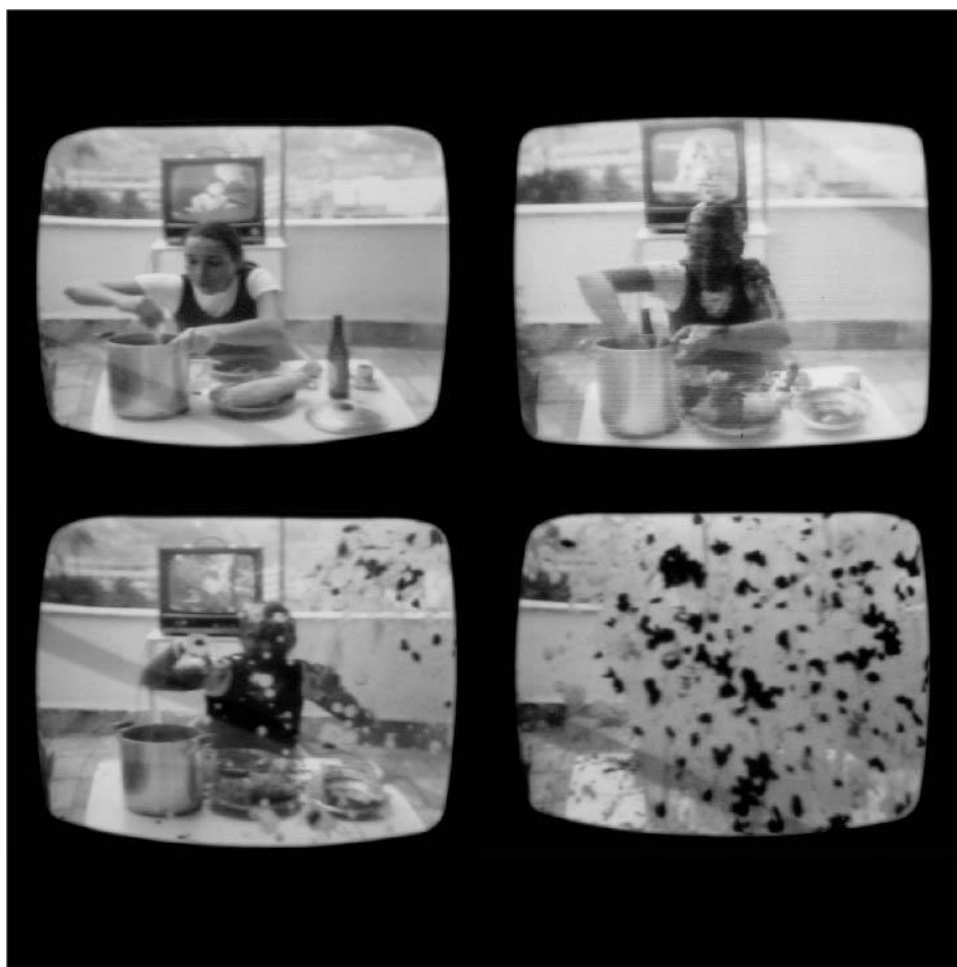


Figura 13: Sônia Andrade. Sem Título. 1975.

De acordo com o que Rosalind Krauss afirma em seu texto *Vídeo: a estética do narcisismo*, o *medium* da pintura, da escultura ou do filme está relacionada a fatores materiais separados do próprio artista, o que não acontece no vídeo. Dessa forma, definir a televisão como o *medium* do vídeo seria inexato, por isso ela se volta a um modelo psicológico. A possibilidade de um *feedback* instantâneo do vídeo já que ele é capaz de gravar e transmitir ao mesmo tempo possibilita que o corpo do artista esteja no meio, entre a câmera que grava e o monitor que projeta a imagem como um espelho. Por isso, o *medium* específico do vídeo seria essa situação psicológica específica do narcisismo. Entretanto a autora afirma também que:

Existem, de qualquer forma, três fenômenos no corpus da videoarte que contrariam o que venho dizendo até agora – ou, pelo menos, são, de algum modo tangenciais a isso: 1) gravações que exploram o próprio *medium* a fim de criticá-lo a partir de seu interior; 2) gravações que representam agressão física ao mecanismo do vídeo, a fim de quebrar seu poder psicológico; e 3) instalações de vídeo que utilizam o *medium* como subespécie de pintura ou escultura. (KRAUSS, 2008, p.53).

Podemos pensar em pelo menos dois trabalhos de Sônia Andrade da série Sem Título em relação ao que Krauss (2008) identifica nos fenômenos 1 e 2 anteriormente citados. O primeiro vídeo, já abordado, em que a artista aparece comendo feijão em frente a um aparelho de televisão ligado. O segundo é um vídeo em que quatro aparelhos de televisão empilhados são ligados um a um pela artista até que os quatro estejam cada um em um canal provocando uma confusão audiovisual. Em seguida, a artista os desliga, novamente um a um. Quando, enfim, todos estão desligados, ela se vira para a câmera e repete a frase “Desliguem a televisão”.

4.3. VÍDEO COMO ESCRITA DE SI

Os trabalhos aqui apresentados inflexionam os comportamentos socialmente impostos aos corpos, levando em conta o conceito de escrita de si de Michel Foucault como uma estética da existência e do domínio de si, uma construção de subjetividade com caráter processual, mas diferente do tom confessional, em que há uma busca de construção de identidade a partir de uma afirmação exterior, já que o confessional tem o objetivo de provocar um assujeitamento às normas pré-estabelecidas.

Nos anos 1960 e 1970, o conceito de gênero como diferença sexual era central. A teórica Teresa de Lauretis (1994) critica que, quando se pensa assim, pensamos em mulher e homem universalizados.

[...] pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana que vê a sexualidade como uma “tecnologia sexual”; desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana. (LAURETIS, 1994, p. 208).

Judith Butler é outra teórica que tece críticas ao fato de que a teoria feminista assume que existe uma identidade definida compreendida pela categoria “mulheres” e que essa categoria seria o sujeito do feminismo. Ao apontar o problema político

em supor que o termo “mulheres” denota uma identidade comum, a filósofa sugere que o feminismo não teria um sujeito, o sujeito seria discursivamente constituído. Sua intenção seria a de libertar a teoria feminista de construir uma base única e permanente, entendendo a construção variável da identidade e propondo o sujeito “mulheres” não presumido em lugar nenhum, posto que o corpo é entendido como materialização constante de possibilidades, o eu é, ao mesmo tempo, o próprio corpo e seu modo de incorporação. Segundo Butler (2019, p. 215), “[...] o corpo é um processo ativo de incorporação de certas possibilidades culturais e históricas”.

El mundo de lamujer é um filme de 1972 da artista María Luisa Bemberg, em que ela filma uma exposição chamada *La mujer y su mundo* que ocorreu na Argentina. O filme revela as expectativas de gênero existentes naquela determinada temporalidade social. Segundo Butler (2019), “gênero” deve ser entendido como identidade instituída por meio de uma repetição estilizada de certos atos, e a não conformidade de determinados corpos ao que se define como o essencial de um gênero é duramente punida, “[...]a sociedade prontamente pune ou marginaliza quem falha em performar a ilusão do essencialismo de gênero[...]” (BUTLER, 2019, p.226).

O filme começa com a narração do conto de fadas Cinderela e segue mostrando imagens da montagem da feira que é uma espécie de evento realizado para vender “os sonhos femininos”. Novidades de beleza, manequins, mulheres sexualizadas em cartazes publicitários, desfiles de moda, itens de costura e cozinha... María usa trechos dos panfletos e cartazes da própria mostra na narração do seu filme; esses trechos demonstram a tentativa de estabelecer um ideal de identidade social da mulher. Esse trabalho faz uma crítica ao consumismo e à forma capitalista de construir um “ser mulher” atrelado à beleza e domesticidade.

Retomamos aqui o que Silvia Federeci aborda em seu trabalho *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*, sobre os porquês de a sexualidade de mulheres ser uma experiência muito menos prazerosa. Em primeiro lugar, a autora defende que isso acontece, pois a sexualidade também é parte do trabalho doméstico, é um dever, o dever de agradar e dar prazer.

Precisamente por causa da troca envolvida, a sexualidade para nós é sempre acompanhada por ansiedade, e essa é sem dúvida a parte do trabalho doméstico mais responsável pelo ódio que sentimos de nós

mesmas. Além disso, a comercialização do corpo feminino torna impossível que nos sintamos confortáveis com o nosso corpo, independentemente de suas medidas ou formas. Nenhuma mulher pode se despir alegremente na frente de um homem sabendo que ela não apenas está sendo avaliada, mas que há padrões de desempenho para o corpo feminino a serem considerados, que todas as pessoas, homens e mulheres, estão conscientes deles, pois são salpicados ao nosso redor, nos muros das cidades e nas telas de tv. Sabendo que, de alguma forma, estamos nos vendendo, destruimos nossa confiança e nosso prazer no corpo. É por isso que, magras ou gordas, de nariz grande ou pequeno, altas ou baixas, nós todas odiamos o próprio corpo. Nós o odiamos porque estamos acostumadas a vê-lo através de um olhar externo, com os olhos dos homens com quem nos encontramos, e com o mercado do corpo em mente. Nós o odiamos porque nos acostumamos a pensar sobre ele como um produto a ser vendido, alienado de nós mesmas e que está sempre exposto em uma vitrine. Nós o odiamos porque sabemos que muita coisa depende disso. É da aparência do próprio corpo que depende se vamos conseguir um emprego bom ou ruim (no casamento ou fora de casa), se poderemos conquistar algum poder social, alguma companhia para enfrentar a solidão que nos espera na velhice — e, muitas vezes, também na juventude. E sempre existe o medo de que nosso corpo se volte contra nós, pois podemos engordar, ter rugas, envelhecer rapidamente, tornar as pessoas indiferentes a nós, perder nosso direito à intimidade, perder a chance de ser tocada ou abraçada. (FEDERECI, 2019,p. 59-60).

Retomando o próprio corpo, contestando as normas e regulações impostas aos corpos entendidos como de mulher dos quais se espera certa performance de feminilidade, as artistas dos anos 1960 recorrem a diversas táticas. O apagamento e a deformação do rosto operam em concordância com uma lógica de desfragmentação e não subjetificação, já que o rosto é um forte elemento constituinte da percepção de si. Esse tipo de estratégia visual pode ser encontrado nos trabalhos *Preparação I*, de Letícia Parente, e *Sem Título*, de Sônia Andrade.

Se o corpo como território de emergência e inscrição dos atravessamentos contemporâneos é alçado a um estatuto carnal de batalha das subjetividades, é preciso considerar também sua fragmentação, sua sinédoque como potência discursiva e descontínua, principalmente para contrapor a superfície e materialidade do seu destino social.(TRIZOLI, 2018, p.65).

Entre 1974 e 1977, Sônia Andrade realizou uma série de oito vídeos denominados *Sem Título*. Em um desses vídeos, ela passa um fio de nylon pelos furos de suas orelhas e vai enrolando todo o seu rosto até a completa desfiguração pela pressão do fio. A violência latente do seu gesto performático manifesta visualmente a transformação na pele do maltrato físico, aludindo às violências físicas e simbólicas infringidas pelas estruturas de poder.

Em *Preparação I*, de 1975, Letícia Parente aparece em frente a um espelho se penteando, uma ação cotidiana de cuidado com a aparência. Em seguida, ela pega um pedaço de esparadrapo e cola sobre a boca, com um batom pinta uma boca por cima do esparadrapo. Repete o mesmo procedimento com os olhos, cola um esparadrapo e pinta olhos abertos sobre o mesmo. Assim que termina seu ritual de pintura, a artista ajeita o cabelo e as roupas com cuidado e sai do banheiro, pronta.



Figura 14: Sônia Andrade. *Sem Título*. 1977.

Esses trabalhos apontam para questões anteriormente mencionadas sobre as normas e regulações impostas aos corpos entendidos como de mulher, mas também relacionam-se com o momento político do país, em que pessoas que se colocassem abertamente contra o regime ditatorial sofriam violentas retaliações: tinham seus corpos, torturados, mutilados, maltratados e, muitas vezes, assassinados.

Os trabalhos de Sônia Andrade, especificamente os da série *Sem Título*, direcionam-se para ações performáticas de agressividade, de cerceamento, de restrição de movimentos. Em um deles, a artista aparece, em um plano muito

fechado, aparando com uma tesourinha os pelos pubianos, das axilas, o próprio cabelo, as sobrancelhas e os cílios. Em outro, vemos a mão da artista sobre uma tábua de madeira, ela, então, começa a martelar pregos entre seus dedos, há a tensão de que o martelo escape e martele a própria mão da artista, o que acontece algumas vezes, depois a artista usa os pregos para enrolar e amarrar um fio, prendendo, assim, sua mão. Já em um terceiro vídeo dessa série, a artista encontra-se sentada e cercada de gaiolas de variados tamanhos; aos poucos, ela pega cada uma das gaiolas e coloca em uma extremidade do seu corpo. “Engaiolada”, a artista se levanta com dificuldade e caminha em direção à câmera.



Figura 15: Sônia Andrade. Sem Título.1974-1977.

Nos trabalhos *Centerterminalde* 1974 e, *Mapas Elementares I, II e III* de 1976, Anna Bella Geiger coloca em discussão, por meio, também, do uso da cartografia, algo recorrente em seu trabalho: o seu lugar de latino-americana no sistema de produção de arte e circulação de imagens. Um ser artista periférico, como aponta a frase que ela escreve em *Centerterminal*: “Qualquer direção fora do centro / *Any direction out of the Center*”. Aqui, apontar ao centro tem uma camada de significado a mais do que o gesto de Vito Acconci, que visava a contestar uma

tradição formalista de crítica de arte. Aqui o apontar ao centro, também, questiona o lugar de hegemonia dos países centrais na história da arte.

Em seu vídeo *Mapas Elementares I*, a artista é filmada realizando, em tempo real, a ação de desenhar um mapa-múndi; ao acompanhar o vídeo, escutamos a música *Meu caro amigo*, de Chico Buarque, também de 1976. Escrita e gravada em um contexto em que muitos artistas ainda se encontravam exilados em outros países, a letra da música, que se propõe a mandar notícias a esses amigos distantes, declara “A coisa aqui tá preta”, referindo-se às dificuldades encaradas por aqueles que permaneceram no país.

A pesquisadora Maria de Fátima Morethy Couto investiga a utilização de mapas como estratégia de artistas para questionar a naturalização das representações cartográficas tradicionais e refletir sobre o lugar atribuído, principalmente, aos países considerados periféricos. Segundo ela, a artista Anna Bella Geiger expunha, em seus trabalhos, que o planeta é estruturado por jogos de poder muito mais do que pelas linhas meridianas e paralelas. Em seu trabalho *Variáveis*, de 1978, a artista apresenta quatro diferentes desenhos de mapa-múndi: o mundo, *the world of oil*, de domínio cultural ocidental e desenvolvido e subdesenvolvido. Os mapas estão apresentados lado a lado e bordados, mas cada um deles tem as suas dimensões e escalas alteradas de acordo com o tipo de relação de poder e desigualdade proposto no título pela artista.

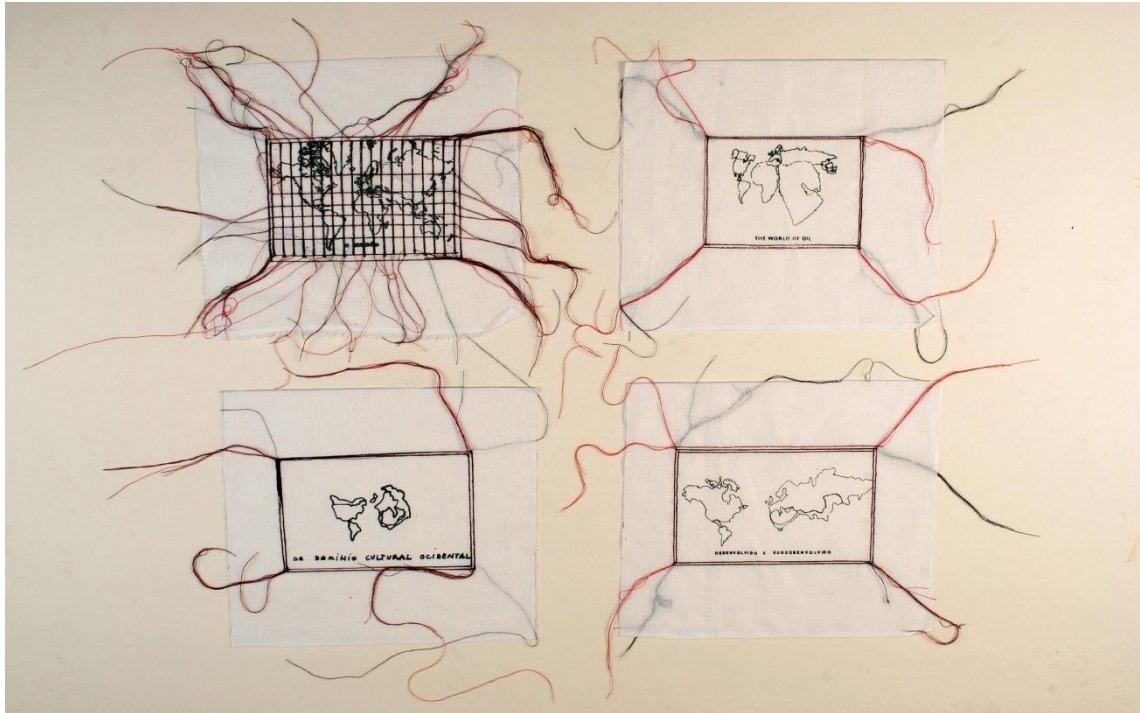


Figura 16: Anna Bella Geiger. Variáveis. 1978.

Na arte contemporânea, o corpo se transforma em pretexto para investigar as subjetividades e as estruturas sociais que o conforma. *“El cuerpo comienza a verse como construcción ideológica y por ello desata la reflexión sobre identidades que, em el caso de las mujeres, también se relaciona con la redimensión de su papel social”* (HERNANDEZ, 2006, p.4). Para refletir sobre a mulher artista na América Latina, Carmen Hernández (2006) retoma o trabalho de Gayatri Chakravorty Spivak (1994) sobre o deslocamento e o discurso da mulher, afirmando que a artista latino-americana está em um triplo deslocamento: porque é uma mulher, uma artista e uma latino-americana. A mulher é desalojada de seu desejo primordial, já que ao homem é dada a prerrogativa de ser desejante, então é nomeada por uma cultura que não lhe pertence, trabalhando com códigos que lhe são alheios e, finalmente, é vista pelo Ocidente como sendo o outro, por estar imersa em um espaço geográfico periférico.

O feminino, na linguagem clássica da filosofia e na lógica discursiva do pensamento moderno científico, é determinado como corpo, sendo o sujeito epistemológico um ente descorporificado, consubstanciado no universal masculino. Dessa maneira, partimos para a proposta de Judith Butler (2019) que, entendendo o corpo em si mesmo enquanto uma construção, pretende compreender o gênero

como uma identidade, imperceptivelmente, constituída no tempo, ou seja, em relação a uma determinada temporalidade social. O objetivo de Butler é “entender de que maneiras os gêneros são formados de atos corporais específicos, e quais são as possibilidades existentes para uma transformação cultural dos gêneros por meio deles” (2019, p. 215). Nessa concepção flutuante de gênero, seria uma presunção afirmar que existe uma base universal para o feminismo. Por ser o sujeito mulher não presumido em lugar nenhum, a configuração do sujeito feminista é constante uma vez que “[...] o corpo é um processo de incorporação de certas possibilidades culturais e históricas” (BUTLER, 2019, p. 215).

Talita Trizoli (20118) ressalta as ambivalências da imagética e subjetividade femininas que ora são constituídas a partir de um Outro, masculino, e ora é constituído pela desconstrução e reapropriação em movimentos de performance de identidade.

Assim, mesclando as prerrogativas de Butler sobre a subjetivação com as assertivas de Beauvoir, ainda que na constatação de distanciamentos conceituais entre ambas as autoras, um tornar-se mulher, sujeito que almeja soberaneidade apesar das contingências sociais que lhe constituem, é concomitante a um tornar-se artista, - e o uso artístico-poético do corpo, do rosto em certos casos, as manifestações do desejo e o uso dos espaços de vivência, tradicionais ou não, das mulheres, advêm como territórios de atuação e enfrentamento tanto do discurso poético quanto do discurso identitário. (TIZOLI, 2018, p.42).

Dessa forma, tratando do seu lugar de origem, afirmando uma identidade latino-americana/brasileira/nordestina, Leticia Parente, em Marca Registrada, de 1975, borda com linha e agulha na sua sola do pé os dizeres *Made in Brasil*. Dizeres que marcam, em uma economia globalizada, as origens de um produto que circula por todo o mundo, nesse caso, a própria artista. A artista escolhe uma brincadeira tipicamente nordestina que é costurar as peles dos pés e mãos, remetendo também à sua origem nordestina; além disso, o bordado como técnica é algo associado à feminilidade, por isso não é considerado um fazer artístico para o sistema de arte. Segundo Rozsika Parker:

Desconsidera-se completamente, a todo momento, que quem borda de fato transforma materiais para produzir sentido-significados dos mais diversos. Em vez disso, o bordado e o estereótipo de feminilidade se tornaram indissociáveis, são vistos como gratuitos, decorativos e delicados; como a cobertura de um bolo, bonita aos olhos, com algum gosto e status, mas desprovida de qualquer conteúdo significativo. (PARKER, 2019, p.99).

NOTAS FINAIS

O interesse desta pesquisa foi olhar para o início da produção em videoarte na América Latina focando a produção de artistas mulheres. Dessa forma, incluiu-se um terceiro deslocamento ao que Arlindo Machado (2010) considera um duplo deslocamento, ao se estudar videoarte na América Latina, pois, por ser latino-americano, não interessa ao mundo e, por ser experimental, não circula, não é exibido e não é visto. Incluímos na análise a questão de gênero.

Como o período em que esses primeiros trabalhos começam a aparecer é um período marcado pelo surgimento dos conceitualismos e da contestação das

categorias modernas de arte, como a pintura e escultura, o que investigamos nessas produções foram as suas relações com o pensamento e o movimento feminista, a partir da hipótese de que o feminismo influenciou, radicalmente, a arte contemporânea. Segundo a pesquisadora Lucy Lippard (2018), a maior contribuição do feminismo para a arte contemporânea foi não dar nenhum tipo de prosseguimento ao modernismo, ou seja, o pensamento feminista proporcionou uma guinada na lógica de uma evolução histórica e mecânica da arte sobre a arte e trouxe uma perspectiva política, a partir da experiência de ser mulher nessa sociedade.

Existiu uma inter-relação entre televisão e videoarte mais complexa do que apenas uma dicotomia entre artistas criticando e televisão sendo criticada. Artistas, como Pola Weiss e Marta Minujin, produziram trabalhos apontando essas possibilidades que viam nesse novo meio. Já artistas, como Sônia Andrade, teceram suas críticas às interferências e invasões no cotidiano das pessoas promovidas pela crescente presença dos aparelhos de televisão.

Ao fazer esse mergulho na produção das artistas selecionadas, notamos que existiram dois caminhos principais possíveis para essas experimentações com as imagens eletrônicas audiovisuais: um que buscava ampliar o próprio entendimento da televisão e radiodifusão dentro de uma perspectiva que não via como, necessariamente, negativa a comunicação de massa, mas sim o uso que estava sendo feito dessa tecnologia; e outro que produzia experimentações a partir da possibilidade dos usos caseiros/domésticos/não profissionais dos equipamentos de gravação e reprodução de vídeo que se tornavam, cada vez mais, acessíveis e, cada vez mais, independentes do próprio grande aparato televisivo de estúdios.

É sobre, especificamente, as experimentações realizadas na América Latina por mulheres que este trabalho se debruça e identifica que, dentre esses dois caminhos principais, as artistas argentina e mexicana se interessaram mais pelas investigações das comunicações de massa, enquanto as artistas brasileiras se dedicaram mais ao trabalho do vídeo independente dos grandes aparatos televisivos.

O feminismo propõe a crítica da racionalidade burguesa, que não se pensa no seu aspecto sexualizado nem contesta as categorias dominantes que se colocam

como universais, propondo uma forma de pensar capaz de se elaborar por meio da diferença. Explicitamos que as noções de objetividade e neutralidade, na produção do conhecimento, não eram nem tão objetivas nem tão neutras assim e que os padrões de normatividade científica estavam impregnados de valores masculinos. Sendo assim, reivindica-se a subjetividade como forma de conhecimento capaz de desenvolver e criar novos significados na interpretação do mundo.

Essas artistas abordavam, em seus trabalhos, uma profunda ressignificação do corpo, extrapolando limites impostos aos corpos femininos, refutando ideias preestabelecidas de feminilidade. A autora Rozsika Parker (2019) aponta para o fato de que a feminilidade é moldada pela sociedade e os ideais de feminilidade mudam ao longo da história. O estereótipo feminino, na história da arte, serve para homogeneizar a produção de mulheres e garantir a dominação da masculinidade e da arte masculina.

O estereótipo feminino classifica tudo que as mulheres são e fazem como completamente, essencialmente e eternamente feminino, negando diferenças entre mulheres de acordo com sua posição econômica ou social de acordo com seu lugar geográfico ou histórico.(PARKER, 2019, p.98).

Uma das primeiras questões a manter em vista era o fato de que, na América Latina, as relações entre arte e feminismo foram outras, diferentemente dos EUA e da Europa, que é de onde parte a bibliografia canônica sobre o assunto. A maioria das artistas que atuavam nessa época, nos países latino-americanos, nunca se reivindicaram como feministas. Entretanto, seus trabalhos abordavam questões caras aos debates feministas da época, principalmente o fato de as pessoas e suas subjetividades se transformarem numa das preocupações pertinentes das reflexões políticas.

ANEXOS

ANEXO A – POESIA : EU ARMÁRIO DE MIM

Eu armário de mim

Eu armário de mim

Eu armário de mim

Conta de mim o que contenho.

Conta. de mim. O que contenho

Eu armário de mim. armário

Eu armário de mim

Sentar. Sentei. Sozinho.

Sentei-me com.

Assentos com.

Presilhas no tempo.

Sentei.

Parei.

Sentar-me com.

Eu armário de mim.

Armário Consumo a cor dos frutos.

E sabores do tempo.

Com sumo e cor.

Os frutos.

Com sumo e cor do tempo.

Eu armário de mim.

Eu armário de mim.

letras e palavras.

trazem o mundo.

mundo circulando no sangue

Eu armário de mim. armário

Pasto e repasto.

O jornal nosso de cada dia.

Pasto e repasto eu armário de mim armário

Canto. cantado.

Som nascido.

Som nascente.

Tecendo o instante de cada dia

Eu armário de mim Idas e vindas.

Voltas e revoltas.

Idas e vindas voltas-revoltas

Eu armário de mim
Eu armário de mim. armário.
De mim armário de mim.
armário de mim
Mal travestido em doença.
Registro de lutas na carne
A condição de ser, é fardo às vezes nas costas a humanidade.
Tão leve e tão pesada.
Cura-me a própria dor da dor.
Cura-me a dor da dor.
Eu armário de mim.
Eu armário de mim.
Mãos registrando a vida em mim.
Mãos narrando a vida no tempo.
Eu armário de mim.
Ferramentas de construir cada dia.
Eu armário de mim
O desgaste das solas registrou os caminhos deles e meus
Eu armário de mim livrar do pó do sangue e dos detritos.
Eis a faina diária repouso enfim no tempo empresilhado.
Tempo amarrado e preso sem correr.
Sol parado.
Parado. no repouso no repouso no sono
Eu armário de mim
Eu armário de mim é preciso cessar aos movimentos
Amor vôo livre
É preciso estancar as forças
Amor surpresa e surpreendido
Breve amor longo amor é preciso conter os passos

Pequeno espaço e tanto amor amplidão interna,
explosão de sóis é preciso prevenir os riscos
prevenir os riscos amordaçar a liberdade.
Eu armário de mim o tempo:
hoje é dia de trevas.
hoje é dia de perda o tempo:
hoje é dia de festa.
Tempo de abrir o tempo o tempo:
hoje é dia de sonho.
No ritmo de desejar
Eu armário. no tempo
Eu em fim multiplicado arborescido.
Arborescente.
Eu armário de mim.
O amor tem muitas faces e se põe de joelhos
Eu armário de mim
Eu armário de mim. (PARENTE; MACIEL, p.45, 2011)

REFERÊNCIAS

ALCÁZAR, Josefina. Mujer, Cuerpo y Performance en América Latina. **Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli CITRU**, México, p. 331-350, 2011. Disponível em:
https://flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1215033856.mujeres_cuerpo_y_performance._por_josefina_alcazar_3.pdf. Acesso em: 01 de junho de 2021.

ALMEIDA, Thamara Venâncio de; ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. O ápice e a diluição da videoarte: a mudança de foco em festivais de vídeo na América Latina. *In*: SIMPÓSIO INTERNACIONAL PENSAR E REPENSAR A AMÉRICA

LATINA, 2., 2016, São Paulo. **Anais** [...].São Paulo, 2016. Disponível em:https://sites.usp.br/prolam/ii-simposio-internacional-pensar-e-repensar-america-latina_anais/. Acesso em: 01 de setembro de 2018.

ALONSO, Rodrigo; BAIGORRI Laura (coord.). **Video em Latinoamérica**. Una historia crítica. Madrid: Brumaria; AECID, 2008. n. 10. Disponível em <http://videoarde.net/pdf/alonso.pdf>. Acesso em: 01 de setembro de 2018.

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque**: ou como falar de arte feminista a brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

BETHELL, Leslie. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica. **Est. Hist.**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, p. 289-321, jul.-dez. 2009.

BRANNIGAN, Erin. Maya Deren: strategies for dancefilm. *In*: BRANNIGAN, Erin. **Dancefilm**: choreographyandthemovingimage. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 100-124.

BUENO, Maria Lúcia. O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 20, n. 2, p. 377-402, maio/ago. 2005.

BUSTAMANTE, Maris. Conditions, Roads, andGenealogiesofMexicanConceptualism, 1921- 1993. *In*: CULLEN, Deborah (ed.).**En Arte isnot Vida**: ActionsbyArtistsoftheAmericas 1960-2000. Nueva York: El Museo del Barrio, 2008.p. 134-151.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CABO, Sheila. Conversa com Anna Bella Geiger, Concinnitas. **Revista do Instituto de Artes da Uerj**, ano 5, n. 6, 2004.p. 65-67.

CESAR, Marisa Flório. A secreta exigência da arte. *In*:LENZ, André (org.). **SoniaAndrade**: vídeos. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

CHADWICK, Whitney. Lasmujeres y el arte. **Debate Feminista**, v. 7, mar. 1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/i40097550>. Acesso em: 6 de setembro de 2018.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. América Latina feminina ou masculina? *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE: ARTE E EROTISMO, 38., 2019, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis, 2019. v. 1, p. 832-845.

CORDEIRO, Analívia. **Nota-Anna**: a escrita eletrônica dos movimentos do corpo baseada no método Laban. São Paulo: Annablume; Fapesp, 1998.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, Vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FAJARDO-HILL, Cecília. O corpo emancipado – Radical Women:latinamerican. *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (comp.). **História da Sexualidade**: antologia. São Paulo: Masp, 2018. p. 272-279.

FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea. **Mulheres radicais**: arte latino-americana, 1965-1980. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a Bruxa**: mulheres, corpos e acumulação primitiva. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FOUCAULT, Michel. Escrita de si. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos**:Ética, Sexualidade, Política. V. 5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FRANÇA, Ana Cláudia Camila Veiga de; CORRÊA, Ronaldo. Sonia Andrade e Letícia Parente, duas videoartistas brasileiras em uma exposição de arte feminista de vanguarda dos anos 1970. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, v. 4,

n.2, p. 301-315, maio 2020. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4553>. Acesso em: 01 de junho de 2021. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i2.4553>.

FURTADO, Beatriz. Um campo difuso de experimentações. *In*: GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas Sensoriais**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

GEIGER, Anna Bella. Anna Bella Geiger: um depoimento. *In*: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brazil**: três décadas do vídeo brasileiro. São Paulo: Iluminuras, 2007.

GIUNTA, Andrea. **Avant-Garde, internationalism, and politics**: Argentine Art in the Sixties. Durham: Duke University Press, 2007.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GONÇALVES, Osmar. Introdução. *In*: GONÇALVES, Osmar (org.). **Narrativas Sensoriais**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.

GONZALES, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. *In*: LORDE, Audreot *al.* **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 341-352.

GONZALES, Lélia. Por um feminismo Afro-latino-americano. **Caderno de Formação Política do Círculo Palmarino**, n. 1, 2011. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf. Acesso em: 02 de abril de 2020.

HAYDEN, Malin Hedlin. Artistas mulheres *versus* artistas feministas: definições por ideologia, retórica ou por puro hábito? *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Histórias das mulheres, histórias feministas**: antologia. V. 2. São Paulo: Masp, 2019.

HERNÁNDEZ, Aline; MURPHY, Benjamin. Pola Weiss: materias de una teleasta. *In*: WEISS, Pola; HERNÁNDEZ, Aline. **Pola Weiss**: La TV te ve. México D.F.: Muac-Unam, 2014.

HERNÁNDEZ, Carmen. **Desde el cuerpo**: alegorias de lo femenino – una visión del arte contemporáneo. Caracas: Monte Ávila Editores, 2006.

HUFFMAN, Kathy Era. VideoArt: What's TV Got To Do With It? *In*: HALL, Doug; FIFE, Sally Jo(org.) **Illuminating Video**: An Essential Guide to Video Art. Nova York: Aperture, 1991.

INÍCIO. **Pola Weiss**. Disponível em: <http://polaweiss.mx/index.html>. Acesso em: 01 de março de 2019.

JARAMILLO, Carmen María. Em primeira pessoa: poética da subjetividade no trabalho de artistas colombianas, 1960-1980. *In*: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea. **Mulheres radicais**: arte latino-americana, 1965-1980. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

KRAUSS, Rosalind. Vídeo, a estética do narcisismo. **Arte e Ensaio**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ, Rio de Janeiro, n. 16, p.144-157, jul. 2008.

LA FERLA, Jorge. Um mundo aparente. *In*: PARENTE, André; MACIEL, Katia (org.). **Letícia Parente**: arqueologia do cotidiano objetos de uso. Rio de Janeiro:+2 Editora, 2011.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 208.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. **Arte & ensaios**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA –UFRJ. Rio de Janeiro, n. 25, maio 2013.

LIPPARD, Lucy. Trocas vastas: a contribuição do feminismo para a arte dos anos 1970 *In*: PEDROSA,Adriano; MESQUITA, André (org.). **História da Sexualidade**: antologia. São Paulo: Masp, 2018. p.61-68.

LUCERO, María Elena. 2017. Pola Weiss, registrando cuerpos, movimientos y desbordes. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**,v. 13, n. 1, p. 43-59. Disponível em: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/18877>. Acesso em: jun. 2021.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo decolonial. *In*: HOLLANDA,Helois Buarque de (org.).**Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 357-377.

LUZ, Rogerio. A videoarte de Letícia Parente. *In*: PARENTE, André; MACIEL, Katia (org.). **Letícia Parente**: arqueologia do cotidiano objetos de uso. Rio de Janeiro:+2 Editora, 2011.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Editora da USP, 1996.

MACHADO, Arlindo. Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina. **Significação**: revista de cultura audiovisual, São Paulo, n. 33, 2010.

MACHADO, Arlindo.**Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MACIEL, Katia. A medida da casa é o corpo. *In*: PARENTE, André; MACIEL, Katia (org.). **Letícia Parente**: arqueologia do cotidiano objetos de uso. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011.

MAYER, Mónica. **Videoala mexicana**. Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz. Álava: Centro Cultural Montehermoso, 2019.

MELLO, Christine.El videoarte em Brasil y otras experiencias latinoamericanas:1970-1980. *In*: MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA.**Primera generación**: arte e imagen en movimiento [1963-1986].Madrid: Reina Sofia, 2006.

MELLO, Christine. Vídeo e Corpo em Tempo Real. **Revista Concinitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 4, 2003.

MELLO, Christine. Videoinstalações: prenúncios de poéticas contemporâneas. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS DINÂMICAS EPISTEMOLÓGICAS EM ARTES VISUAIS, 16., 2007, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: 24 a 28 de setembro de 2007.

MORAIS, Frederico de. Reescrevendo a história da arte latino-americana.*In*: CATÁLOGO DA I BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução autorizada pela autora. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PARENTE, André. Alô, é a Letícia? *In*: PARENTE, André; MACIEL, Katia (org.). **Letícia Parente**: arqueologia do cotidiano objetos de uso. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011.

PARENTE, André; MACIEL, Katia (org.). **Letícia Parente**: arqueologia do cotidiano. Rio de Janeiro: +2 Editora, 2011.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Histórias das mulheres, histórias feministas**: antologia. V. 2. São Paulo: Masp, 2019.

PEÑA, Julia Antivilo; MAYER, Mónica; ROSA, Maria Laura. Arte feminista e “artivismo” na América Latina: um diálogo entre três vozes. *In*: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea. **Mulheres radicais**: arte latino-americana, 1965-1980. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços de feminilidade. *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Histórias das mulheres, histórias feministas**: antologia. V. 2. São Paulo: Masp, 2019.

POLLOCK, Griselda. La heroína y la creación de un Canon feminista. *In*: REIMAN, Karen Cordero; SÁENS, Ina. **Crítica feminista en la teoría e historia del arte**. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana: Ciudad de México, 2001.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. *In*: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (org.). **Masculino, Feminino, Plural**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.

RAMIREZ, Mari Carmen. Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina. *In*: FUENMAYOR, Jesús. **Arte da América do Sul**: Ponto de Viragem. Porto Alegre: Fundação de Serralves & Jornal Público, 1989. Coleção de Arte Contemporânea Público Serralves.

REIMAN, Karen Cordero. Aparições corporais/além das aparências: mulheres e o discurso do corpo na arte mexicana, 1960-1985. *In*: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea. **Mulheres radicais**: arte latino-americana, 1965-1980. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

REIMAN, Karen Cordero; SÁENS, Ina. **Crítica feminista em la teoria e historiadel arte**. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2001.

REZENDE, Silvana Barreto. **Videoarte e espaço cultural latino-americano**– um recorte contemporâneo. 2013. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Instituto de Humanidades, artes e ciências, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

ROSENBERG, Douglas. **The advento of vídeo culture**. Secreendance. Oxford: Oxford University Press, 2012. p. 72-92.

SCHOR, Mira. Linaje Paterno. *In*: REIMAN, Karen Cordero; SÁENS, Ina. **Crítica feminista enla teoria e historiadel arte**. Ciudad de México: UniversidadIberoamericana, 2001.

SCHROEDER, C.S. As artes visuais sob vigilância: censura e repressão nos anos de ditadura. MODOS. **Revista de História da Arte**, Campinas, v. 3, n. 3, p.45-59, set. 2019. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4300>. Acesso em: 01 de junho de 2020. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v3i3.4300>.

SHTROMBERG, Elena. O olhar em três atos. *In*: LENZ, André (org.). **Sônia Andrade**: vídeos. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Profissão artista: mulheres, atividades artísticas e condicionantes sociais no Brasil de finais do Oitocentos. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 24., 2004, Belo Horizonte. **Anais [...]**. Belo Horizonte, 2004.

SOIHET, Raquel. Encontros e desencontros no Centro da Mulher Brasileira (CMB) anos 1970-1980. **Revista Gênero**, Niterói, v. 7, n. 2, p. 235-253, 2007.

SORJ, Bila. O Feminino como Metáfora da Natureza. **Revista de Estudos Feministas**, Rio de Janeiro, CIEC/ECO/UFRJ, p. 143-150, 1992.

SPENCER, Catherine. Performing Pop: Marta Minujín and the 'Argentine Image-Makers'. **Tate Papers**, n.24, Autumn 2015. Disponível em:

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/24/performing-pop-marta-minujin-and-the-argentine-image-makers>. Acesso em: 7 de outubro de 2020.

SPIVAK, Gayatri; GOLUBOV, Nattie; CONSTANTINO, Julia. El desplazamiento y el discurso de la mujer. **Debate Feminista**, v. 9, 1 mar. 1994. Disponível em: <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1994.9.1757>. Acesso em: jun. de 2020.

STUBS, Roberta. Pensando uma estética feminista da arte contemporânea: diálogos entre a história e a crítica da arte com o feminismo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 26, n. 1, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/issue/view/2629>. Acesso em: 6 de setembro de 2018.

TELES, Maria Amelia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

TORRES, Edna. ExtraPolaciones lingüísticas. *In*: WEISS, Pola; HERNÁNDEZ, Aline. **Pola Weiss: La TV te ve**. México D.F.: Muac-Unam, 2014.

TRIZOLI, Talita. O Feminismo e a Arte Contemporânea - Considerações. *In*: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS PANORAMA DA PESQUISA EM ARTES VISUAIS, 17., 2008, Florianópolis. **Anais [...]**. Florianópolis, 19 a 23 de agosto de 2008.

TRIZOLI, Talita. A influência feminista na história da arte. *In*: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 28., 2008, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Universidade de Brasília, 2008.

TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70**. 2018. Tese do (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

TROPICALIA. *In*: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>. Acesso em: 15 de março de 2021.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos**: arte contemporânea de mulheres no Brasil e Argentina. 2013. 354 f. Tese de (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

UKELES, Mierle Laderman. Manifesto pela arte de manutenção, 1969! *In*: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Histórias das mulheres, histórias feministas**: antologia. V. 2. São Paulo: Masp, 2019.

WEISS, Pola; HERNÁNDEZ, Aline. **Pola Weiss**: La TV te ve. México D.F.: Muac-Unam, 2014.

ZANINI, Walter. A atualidade de Fluxus. **ARS (São Paulo)**, [S.l.], v.2, n.3, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2920>. Acesso em: jun. 2020.