



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

VANESSA LÚCIA DE ASSIS REBESCO

ENTRE REENCANTAMENTOS, SUBVERSÕES E CRÍTICAS: AS ESTÉTICAS DO
DOMÉSTICO NA PRODUÇÃO DE MULHERES ARTISTAS DA AMÉRICA DO SUL
DE 1960 AOS DIAS ATUAIS

*BETWEEN RE-ENCHANTMENTS, SUBVERSIONS AND CRITICS: DOMESTIC
AESTHETICS IN THE PRODUCTION OF WOMEN ARTISTS FROM SOUTH
AMERICA FROM 1960 TO THE CURRENT DAYS*

CAMPINAS

2021

VANESSA LÚCIA DE ASSIS REBESCO

ENTRE REENCANTAMENTOS, SUBVERSÕES E CRÍTICAS: AS ESTÉTICAS DO
DOMÉSTICO NA PRODUÇÃO DE MULHERES ARTISTAS DA AMÉRICA DO SUL
DE 1960 AOS DIAS ATUAIS

*BETWEEN RE-ENCHANTMENTS, SUBVERSIONS AND CRITICS: DOMESTIC
AESTHETICS IN THE PRODUCTION OF WOMEN ARTISTS FROM SOUTH
AMERICA FROM 1960 TO THE CURRENT DAYS*

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de
Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do
título de Doutora em Artes Visuais.

*Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in
partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in visual
arts.*

ORIENTADORA: MARIA DE FATIMA MORETHY COUTO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE
DEFENDIDA PELA ALUNA VANESSA LÚCIA DE ASSIS REBESCO,
E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. MARIA DE FATIMA MORETHY
COUTO

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

R241e Rebesco, Vanessa Lúcia de Assis, 1990-
Entre reencantamentos, subversões e críticas : as estéticas do doméstico na produção de mulheres artistas da América do Sul de 1960 aos dias atuais / Vanessa Lúcia de Assis Rebesco. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Maria de Fatima Morethy Couto.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Espaço doméstico. 2. Feminismo e arte. 3. Mulheres artistas. 4. Arte latino-americana. I. Couto, Maria de Fatima Morethy, 1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Between re-enchantments, subversions and critics : domestic aesthetics in the production of women artists from south america from 1960 to the current days

Palavras-chave em inglês:

Domestic space

Feminism and art

Women artists

Art, Latin American

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutora em Artes Visuais

Banca examinadora:

Maria de Fatima Morethy Couto [Orientador]

Giulia Crippa

Karla Adriana Martins Bessa

Luana Saturnino Tvardovskas

Renata Cristina Oliveira de Maia Zago

Data de defesa: 30-04-2021

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-8352-9019>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9721997564212545>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

VANESSA LÚCIA DE ASSIS REBESCO

ORIENTADORA: MARIA DE FATIMA MORETHY COUTO

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. MARIA DE FATIMA MORETHY COUTO
2. PROFA. DRA. GIULIA CRIPPA
3. PROFA. DRA. KARLA ADRIANA MARTINS BESSA
4. PROFA. DRA. LUANA SATURNINO TVARDOVSKAS
5. PROFA. DRA. RENATA CRISTINA DE OLIVEIRA MAIA ZAGO

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 30.04.2021

Para meus pais, Vera Lúcia de Assis e Luiz Carlos Rebesco, com muito amor.

AGRADECIMENTOS

À Deus pela vida, pelo amor, pela presença permanente e fundamental ao longo de toda minha existência, por não me deixar desistir nas tantas vezes em que achei que não conseguiria mais continuar.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio e financiamento desta pesquisa de doutorado. Número do processo de concessão de bolsa: nº 2016/25706-1.

À profa. Maria de Fatima Morethy Couto, que me acompanha desde o mestrado, pela força e paciência nos períodos em que atravessei dias difíceis, pelos ensinamentos, pelas leituras atenciosas, pelas críticas importantes e pela seriedade com que orientou esta pesquisa.

Às profas. Luana Saturnino Tvardovskas e Karla Bessa pelas valiosas contribuições na qualificação, que muito me ajudaram no melhoramento deste trabalho.

À profa. Giulia Crippa, que me impulsiona desde a época de graduação, por compartilhar seus conhecimentos e pelos comentários preciosos ao longo de toda a minha trajetória.

À profa. Renata Zago, por ter aceitado compor minha banca e por suas contribuições que, com certeza, ajudarão no aprimoramento da tese.

Às suplentes da banca, especialmente Marta Strambi e Fernanda Grigolin, que em vários momentos dessa caminhada fizeram contribuições importantes para minha formação.

Aos funcionários do acervo e da biblioteca do MAM/SP, MASP, Pinacoteca de Estado de São Paulo, MAC/Niterói, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu de Arte do Rio, Biblioteca Nacional Mariano Moreno, Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, Museu Nacional de Buenos Aires, Biblioteca da Universidade do Andes, Biblioteca Nacional da Colômbia, Museu de Arte Moderna de Bogotá, Universidade Nacional de Bogotá e Museu Nacional de Bogotá.

A todos os amigos que estiveram comigo durante esse trajeto pelo apoio e por compartilharem meus medos, expectativas, incertezas e também muitas alegrias.

À Larissa Akabochi de Carvalho e Carmen Roseli Hivizi, amigas sempre presentes, pelo amor, força, generosidade e pelos muitos momentos compartilhados. Obrigada também pela leitura e revisão desta tese.

À minha amiga Poliana Maria Alves Rodrigues pela presença desde os anos da graduação, pelo incentivo, amor e por me fazer rir nos momentos de desespero.

À minha família, especialmente à minha mãe e ao meu pai, pelo amor, companheirismo e incentivos diários, pela força que me deram para continuar mesmo quando meu entorno estava caótico. Ao meu irmão Wellington de Assis Rebesco e à minha cunhada Karina Becker Rebesco por todo carinho e estímulo. Às minhas amadas sobrinhas Rebeca e Rafaela, pela alegria, leveza e amor. À minha filha do coração Julie, por estar comigo todos os dias, pelo amor e diversão: minha companheirinha fiel que deixa meus dias muito melhores.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objeto analisar a representação do espaço doméstico, a partir dos anos 1960 até a atualidade, nas produções de algumas artistas mulheres da América do Sul, bem como suas transformações quando o entendimento desse espaço passa a ser questionado pelas artistas, influenciadas ou não pelas críticas decorrentes dos movimentos feministas. Para isso, selecionamos obras das artistas brasileiras Wanda Pimentel, Cristina Salgado, Rosana Palazyán, Ana Elisa Egreja, das colombianas Karen Lamassone, Beatriz Gonzalez, Doris Salcedo, Liliana Ângulo Cortés, da argentina Estela Pereda e da peruana María María Acha-Kutscher.

Palavras-chave

Espaço doméstico. Arte e gênero. Mulheres artistas. Arte latino-americana.

ABSTRACT

This research aims to analyze the representation of the domestic space, from the 1960s to the present, in the productions of some female artists from South America, as well as their transformations when the understanding of this space is questioned by the artists, influenced or not because of the criticisms arising from feminist movements. For this, we selected works by Brazilian artists Wanda Pimentel, Cristina Salgado, Rosana Palazyan and Ana Elisa Egreja, by Colombian Karen Lamassone, Beatriz Gonzalez, Doris Salcedo and Liliana Ângulo Cortés, by Argentine Estela Pereda and Peruvian María María Acha-Kutscher.

Keywords

Domestic space. Art and gender. Women artists. Latin American art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - Relatório OECD 2014, Unpaid Care Work. 52
- Figura 2 - CASSATT, Mary. **Mother Combing Her Child's Hair**, 1901. Crayon sobre papel. 64,1x80,3 cm, Brooklyn Museum, New York, USA. 59
- Figura 3 - CASSATT, Mary. **Young Mother Sewing**, 1900. Óleo sobre tela. 92,4x73,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, USA. 60
- Figura 4 - CASSATT, Mary. **The Boating Party**, 1893 - 1894. Óleo sobre tela. 90x117,3 cm. National Gallery of Art, Washington, DC, USA. 60
- Figura 5 - CASSATT, Mary. **Children Playing on the Beach**, 1884. Óleo sobre tela. 97x74,2 cm. National Gallery of Art, Washington, DC, USA. 61
- Figura 6 - MORISOT, Berthe. **Wiege**. 1873. Óleo sobre tela. 56x46 cm. Museu de Orsay - Paris, França. 62
- Figura 7 - MORISOT, Berthe. **The Artist's Daughter, Julie, with her Nanny**, 1884. Óleo sobre tela. 57,1x71,1 cm. Minneapolis Institute of Arts, MN, USA / The Bridgeman Art Library. 62
- Figura 8 - MORISOT, Berthe. **The Mother and Sister of the Artist (Reading)**, 1869-70. Óleo sobre tela. 84x68 cm. The National Gallery of Art, Washington, DC, USA. 63
- Figura 9 - MORISOT, Berthe. **In the Dining Room**, 1886. Óleo sobre tela. 61,3 x 50 cm. National Gallery of Art, Washington, DC, USA. 63
- Figura 10 - MORISOT, Berthe. **The Garden at Maurecourt**, 1884. Óleo sobre tela 54x65,1 cm. Toledo Museum of Art, Ohio, USA. 63
- Figura 11 - RENOIR, Auguste. **Senhora Charpentier e seus filhos**, 1878. Óleo sobre tela. 157,7x190,2 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA. 64
- Figura 12 - FANTIN-LATOURE, Henri. **Ateliê em Batignolles**, 1870. Óleo sobre tela. 204x273,5 cm. Museu d'Orsay. 66
- Figura 13 - BAZILLE, Frédéric. **L'atelier de Bazille**. 187. Óleo sobre tela. 98x128,5 cm. Musée d'Orsay, Paris, França. 66

Figura 14 - PIMENTEL Wanda. Sem título , série Envolvimentos, 1968. Vinílica sobre tela. 130x98 cm. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel, Rio de Janeiro, Brasil.	78
Figura 15 - PIMENTEL Wanda. Sem título , série Envolvimentos, 1968. Vinílica sobre tela. 116x97,7 cm. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentina.	79
Figura 16 - PIMENTEL, Wanda. Sem Título , série Envolvimentos. 1968. Vinílica sobre tela. 130x98 cm. 1968. Art Institute Chicago, EUA.	80
Figura 17 - PIMENTEL, Wanda. Sem Título , série Envolvimentos. 1969. Vinílica sobre tela. 116x89 cm. Coleção Wanda Pimentel.	80
Figura 18 - PIMENTEL, Wanda. Sem Título , série Envolvimentos. 1969. Vinílica sobre tela. 42x34 cm. Coleção Wanda Pimentel.	80
Figura 19 - PIMENTEL, Wanda. Sem Título , série Envolvimentos. 1969. Vinílica sobre tela. 130x97 cm. Coleção MAM/RJ.	81
Figura 20 - JURGENSSEN, Birgit. Hausfrau (dona de casa) . 1974. Lápis sobre papelão. 62,5x43,5 cm. Sammlung Verbund.	82
Figura 21 - Imagens do Vídeo Tarefa I de Letícia Parente , 1982. Fonte: https://www.moma.org/collection/works/219414	84
Figura 22 - CANO, María Teresa, Calor de hogar , 1983. Tecido e marca de ferro. 41x31cm. Coleção particular da artista.	85
Figuras 23 - PIMENTEL, Wanda. Sem Título , série Envolvimentos. 1968. Vinílica sobre tela. 116x89 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro, Brasil.	86
Figuras 24 - PIMENTEL, Wanda. Sem Título , série Envolvimentos. 1968. Vinílica sobre tela. 65x55 cm. Coleção Wanda Pimentel, Rio de Janeiro, Brasil.	87
Figuras 25 - PIMENTEL, Wanda. Sem Título , série Envolvimentos. 1968. Vinílica sobre tela. 116X89 cm. Coleção particular, São Paulo.	87
Figuras 26 - PIMENTEL, Wanda. Sem Título , série Envolvimentos. 1968. Vinílica sobre tela. 89X76 cm. Coleção Marcio Gobbi, São Paulo.	88
Figura 27 - PIMENTEL, Wanda. Sem Título , série Envolvimentos, 1968. Vinílica sobre tela. 81x64,8 cm. Coleção Roger Wright, em comodato com a Pinacoteca	89

do Estado de São Paulo.

- Figura 28 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos, 1969. Vinílica sobre tela. 116x88 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro. 89
- Figura 29 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos, 1968. Vinílica sobre tela. 116x89 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ. 90
- Figura 30 – AXELL, Evelyne. **Changement de vitesse**, 1965. Óleo sobre tela. 102x102 cm, Fonte: <https://www.koeniggalerie.com/artists/35980/evelyne-axell/works/> 91
- Figura 31 – AXELL, Evelyne. **Axell-ération**, 1965. Óleo sobre tela. 68,50x79 cm. Fonte: <https://www.koeniggalerie.com/artists/35980/evelyne-axell/works/> 91
- Figura 32 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos. 1968. Vinílica sobre tela. 130x97,2 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM/RJ. 92
- Figura 33 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos. 1969. Vinílica sobre tela. 100x80 cm. Coleção Instituto São Fernando. 93
- Figura 34 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos. 1969. Vinílica sobre tela. 130x97 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro, Brasil. 93
- Figura 35 - LAMASSONNE, Karen. **Ruído**. 1984. Aquarela sobre papel, 74,5x106 cm. Hammer Museum, Los Angeles, CA, USA. 94
- Figura 36 – LAMASSONNE, Karen. **Hamaca azul**, 1975. Aquarela sobre papel. 53x37,5 cm. Bogotá, Colômbia. 95
- Figura 37 - LAMASSONNE, Karen. **Dentro del toldillo**, 1987. Aquarela sobre papel. 76x56 cm. Bogotá, Colômbia. 95
- Figura 38 - Fotos da exposição **Frequência doméstica**, Instituto Visão, 2017. Fonte: <https://institutodevision.com/exposiciones/frecuencia-domestica> 100
- Figura 39 - LAMASSONE, Karen. **Autorretrato**, 1976. Aquarela sobre papel. 55x76 cm. Bogotá, Colômbia. 102
- Figura 40 - LAMASSONE, Karen. **La comoda**, 1976. Aquarela sobre papel. 56x76 cm. Bogotá, Colômbia 103

Figura 41 - LAMASSONE, Karen. Lazy Afternoon , 1976. Aquarela sobre papel. 56x76 cm. Bogotá, Colômbia.	103
Figura 42 - LAMASSONE, Karen. Patio Bonito , 1976. Aquarela sobre papel. 56x76 cm. Bogotá, Colômbia.	104
Figura 43 - LAMASSONE, Karen. The Broken Tile , 1976. Aquarela sobre papel. 56x76 cm. Bogotá, Colômbia.	104
Figura 44 - LAMASSONE, Karen. The visit , 1977. Aquarela sobre papel. 56x76 cm. Bogotá, Colômbia.	105
Figura 45 - LAMASSONE, Karen. Through the Looking Glass , 1977. Aquarela sobre papel. 56x76 cm. Bogotá, Colômbia.	105
Figura 46 – LAMASSONE, Karen. Encajonada , 1979. Aquarela sobre papel. Bogotá, Colômbia.	106
Figura 47 – ORGEL, Sandy. Linen Closet , Instalação. 1972. Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Sandy-Orgel-Womanhouse-Linen-Closet-mixed-media-1972_fig2_328461943	108
Figura 48 - PARENTE, Leticia. Vídeo In , 1975. Algumas imagens do vídeo. Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Figura-6-Stills-do-video-In-1975-de-Leticia-Parente_fig3_327623999	109
Figura 49 – SALGADO, Cristina. Mulher-cômoda , 1984. Desenho 32x24 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil	110
Figura 50 – WOODMAN, Francesca. Série Providence de 1975/1978, fotografia. Fonte: https://deliriumnerd.com/2019/09/26/francesca-woodman-fotografia/	112
Figura 51 - LAMASSONE, Karen. Rue des Vinaigriers . 1978. Aquarela sobre papel. 56x76 cm. Paris, França.	114
Figura 52 - LAMASSONE, Karen. Baño I , from the series "Baños". 1979. Aquarela sobre papel. 56x76 cm. 1979. Paris, França.	114
Figura 53 - Fotografia da exposição , 2019. Fotógrafo Carlos Orozco, Bogotá, Colômbia. Fonte: https://galeriasantafe.gov.co/mevents/karen-lamassonne-y-liliana-velez-en-liberia/	115

Figura 54 - Fotografia da exposição , 2019. Fotógrafo Carlos Orozco, Bogotá, Colômbia. Fonte: https://adorno-liberia.com/Actos-en-silencio	116
Figura 55 - SALGADO, Cristina. Mães e filhos , 1982. Guache e nanquim sobre papel. 33x42 cm. Coleção da artista.	121
Figura 56 - SALGADO, Cristina. Mãe e filha , 1982. Guache e nanquim sobre papel. 33x42 cm. Coleção da artista.	121
Figura 57 - SALGADO, Cristina. Família vendo TV , 1982. Guache, nanquim e pastel sobre papel. 70x50 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.	122
Figura 58 - SALGADO, Cristina. Mãe e filhos , 1983, guache e nanquim sobre papel. 70x50 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.	122
Figura 59 - Polvo de Gallina Negra, Madre por un día , fotografias da performance, 1987. Fonte: https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/madre-por-un-dia-mother-for-a-day	123
Figura 60 – SALGADO, Cristina. Mãe, filha e imaginações , 1980-181 Guache e nanquim sobre papel. 33x42 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.	124
Figura 61 - SALGADO, Cristina. Família Materilista - Série Família Materialista, 1982. Guache e nanquim sobre papel. 50x70 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.	125
Figura 62 - SALGADO. Cristina. Mulher-jarro-cadeira , 1982. Guache e nanquim sobre papel. 50x70 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.	126
Figura 63 - SALGADO, Cristina. Mulher TV, série Família Materialista . 1982. Guache e nanquim sobre papel. 70x50 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.	126
Figura 64 - SALGADO, Cristina. Mãe e filha - Série Família Materialista. 1982. Guache e nanquim sobre papel. 70x50 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.	127
Figura 65 - SALGADO, Cristina. Família Materialista na praia - Série Família Materialista, 1982. Guache e nanquim sobre papel. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.	128
Figura 66 - Fotografias que compõem a série Negro Utópico . 2001. Fonte:	133

<https://nodoarte.com/2017/03/02/perspectivas-de-la-produccion-visual-en-la-representacion-de-la-mujer-negra/>

Figura 67 – ROSLER, Martha. **Semiotics of the Kitchen**, 1975. Fotografias do vídeo. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/88937> 136

Figuras 68 e 69 - SIMMONS, Laurie. Obras da série **Early color interiors** (1978 – 1979). Fonte: <https://universeofdolls.wordpress.com/2016/02/28/artista-laurie-simmons/> 137

Figura 70 - Algumas das fotografias que compõem a série **Mambo Negritta**. 2006. Fonte: http://historico.unperiodico.unal.edu.co/ediciones/100/fotos/galeria/negrita/MNsa_rtenPeq.jpg 138

Figura 71 – Objetos de decoração utilizados nas cozinhas da Colômbia. Montagem feita feita por nós. 142

Figura 72 – Tiras do desenho **Negra Nirves** de Consuelo Lago. Publicada nos últimos 40 anos nos jornais colombianos. 143

Figura 73 - Fotografias da série **Mambo Negritta** de Liliana Angulo Cortés. 2006. Fonte: <http://historico.unperiodico.unal.edu.co/ediciones/100/fotos/galeria/negrita/> 144

Figura 74 - Fotografias da série **Mambo Negritta** de Liliana Angulo Cortés. 2006. Fonte: <http://historico.unperiodico.unal.edu.co/ediciones/100/fotos/galeria/negrita/> 145

Figura 75 - Fotos da instalação da obra **Mambo Negrita**. 2014. 146

Figura 76 - PEREDA, Estela. **Tela participativa**. 2007. Fotos da intervenção do público na instalação. Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar/tela-participativa.html> 154

Figura 77 - PEREDA, Estela. **Tela participativa**. 2007. Fotos da intervenção do público na instalação. Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar/tela-participativa.html> 155

Figura 78 – XIAOYUAN, Hu. **Those time**. 2006. 460x115 cm, três painéis. Fonte: <https://collections.mplus.org.hk/en/objects/the-times-2012461> 156

- Figura 79 - PEREDA, Estela. **Nadie me toma el pelo tela**, 2007. Tule, cabelo. 200x150 cm. Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar/tela-participativa.html> 159
- Figura 80 - PEREDA, Estela. **Las trenzas de mi madra**. 2007. Renda, tule, aranha, cabelo. 200x100 cm. Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar/tela-participativa.html> 159
- Figura 81 - PEREDA, Estela. **Ni un pelo de tonta**. 2007. Renda, tule, organza, cabelo. 150x90 cm. Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar/tela-participativa.html> 160
- Figura 82 - PEREDA, Estela. **Carpeta cuadrada para mesa redonda**. 2007. Renda, tule, organza, cabelo. 150x90 cm. Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar/tela-participativa.html> 160
- Figura 83 - HATOUM, Mona. **Keffieh**, 1993-1999. Cabelo sobre algodão. 114,9 x 114,9 cm. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/153219> 162
- Figura 84 - ISRAEL. Vanessa. **Sem título**. 2018. Fonte (instagram da artista): <https://www.instagram.com/veninaoexiste/> 163
- Figura 85 - ISRAEL. Vanessa. **Sentinela**. 19. Bordado livre com linha de costura e cabelo natural de Laís Souza e Adriana Bragotto sobre papel vegetal e espelho. Fonte (instagram da artista): <https://www.instagram.com/veninaoexiste/> 163
- Figura 86 - PEREDA, Estela. **Pequeños bastidores**. 2007. Tecido, rede, bordado, agulha, vestido de papel. Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar> 164
- Figura 87 - PEREDA, Estela. **Bastidor de pié**, 2007. Renda, fios, flor. Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar> 164
- Figura 88 - PEREDA, Estela. **Almohadones**, 2007. Tule, almofadas, flores, medidas variadas. Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar> 165
- Figura 89- Vista da Instalação no Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: livro da Rosana Palazyan, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. 171
- Figura 90 - PALAZYAN, Rosana. **Objeto da série “... uma história que você nunca mais esqueceu?”**, 2000-2002. Bordado sobre travesseiro, boneco (algodão, arame, meia de poliamida). 36x51x11 cm. Fonte: livro da Rosana Palazyan, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. 172

- Figura 91 - PALAZYAN, Rosana. **Objeto da série “... uma história que você nunca mais esqueceu?”**, 2000-2002. Bordado sobre travesseiro, boneco (algodão, arame, meia de poliamida). 36x51x11 cm. Fonte: livro da Rosana Palazyan, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. 172
- Figura 92 - PALAZYAN, Rosana. **Objeto da série “... uma história que você nunca mais esqueceu?”**, 2000-2002. Bordado sobre travesseiro, boneco (algodão, arame, meia de poliamida). 36x51x11 cm. Fonte: livro da Rosana Palazyan, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. 173
- Figura 93 - PALAZYAN, Rosana. **Objeto da série “... uma história que você nunca mais esqueceu?”**, 2000-2002. Bordado sobre travesseiro, boneco (algodão, arame, meia de poliamida). 36x51x11 cm. Fonte: livro da Rosana Palazyan, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. 174
- Figura 94 - PALAZYAN, Rosana. **Cinderela**, 1996. Bordado e Sangue sobre travesseiro de cetim. 50x65x15 cm. Coleção Bruno Musatti. Fonte: livro da Rosana Palazyan, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. 177
- Figura 95 - Fotografia tirada no MAC Niteroi do catálogo da exposição Rosana Palazyan, realizada na Galeria Thomas Cohn, em 1998. (Reconstrução dos bordados em formato de desenho). 178
- Figura 96 - PALAZYAN, Rosana. **Chapeuzinho vermelho**. 1996. Bordado sobre travesseiro. Coleção Particular. 178
- Figura 97 - Fotografia tirada no MAC Niteroi do catálogo da exposição Rosana Palazyan, realizada na Galeria Thomas Cohn, em 1998. (Reconstrução dos bordados em formato de desenho). 179
- Figura 98 - PALAZYAN, Rosana. **Love story**, 1999. Fita bordada, acrílico e mecanismo de caixa de música. 9,5x32x17cm. Coleção Simone Fontana Reis. 180
- Figura 99 – Detalhe da fita esticada. 181
- Figura 100 - STERBACK, Jana. **Atitudes AIDS**. 1987. Courtesy of Sidney Janis Gallery, New York. Fonte: <https://curatorsintl.org/exhibitions/embedded-metaphor> 182
- Figura 101 - PAULINO, Rosana. **Bastidores**, 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura - 30,0 cm diâmetro. Fonte: <https://www.ufrgs.br/arteversa/?p=132> 183
- Figura 102 - PAULINO, Rosana. **Ama de leite** - Visão frontal da obra, 2007. 184

Monotipias sobre tecido, fitas de cetim, vidros e fotografia digital. Tecido: 2,00x 1,80 m. Garrafas e fitas: Dimensão variável. Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blog/2008/01/>

Figura 103 – PAULINO, Rosana. **Tecido da Memória**. 1994. Tecido, microfibras, xerox, linha de algodão e aquarela. Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/> 185

Figura 104 - PAULINO, Rosana. **Tecido Social** – Vista frontal da obra, 2010. Monotipia colorida e costura sobre tecido. Aproximadamente 2,30x 2,92 m. Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/> 185

Figura 105 - EGREJA, Ana Elisa. **Meus 50 anos**, 2010. Óleo sobre tela, 160x240 cm. Coleção particular. 192

Figura 106 - EGREJA, Ana Elisa. **Alcir Veado Ensolarado**, 2010. Óleo sobre tela. 140x170 cm. Coleção particular. 193

Figura 107 - EGREJA, Ana Elisa. **Urso Polar e seus amigos monocromáticos num habitat quase natural**, 2010. 150x250 cm. Coleção Particular 193

Figura 108 - EGREJA, Ana Elisa. **Sr Lobo em pele de cordeiro**, 2010. Óleo sobre tela. 160x50 cm. Coleção Particular. 194

Figura 109 – EGREJA. Ana Elisa. **Hotmonkeys**, 2010. Óleo sobre tela. 160x130 cm. Coleção particular. 195

Figura 110 - EGREJA, Ana Elisa. **Honeymoon**, 2010. 200x180 cm. Coleção Particular. 196

Figura 111 - EGREJA, Ana Elisa. **Bem casado**, 2010. Fonte: <https://www.lilianpacce.com.br/moda/da-iluminacao-pro-darkroom-a-nova-serie-de-ana-elisa-egreja> 196

Figura 112 – EGREJA. Ana Elisa. **Festinha no ateliê vermelho**, 2010. Óleo sobre tela, 200x165 cm. Coleção Particular. 197

Figura 113 - MATISSE. **Mesa de Jantar** (Harmonia em Vermelho), 1908. Óleo sobre tela 180x246 cm. Hermitage Museum, Rússia. 198

Figura 114 – EGREJA, Ana Elisa. **Interspecies love**, 2010. Óleo sobre tela. 200x160 cm. Coleção Particular. 199

Figura 115 – INGRES, Jean-Auguste Dominique. A grande Odalisca , 1814. Óleo sobre tela. 91x162cm, Museu do Louvre, Paris.	199
Figura 116 – EGREJA, Ana Elisa. Ursula para o que der e vier , 2010. Óleo sobre tela. 200x240 cm. Coleção Particular.	201
Figura 117 – MARTINS, Wilma. Sem título – série cotidiano. 1983. Litografia à cores, impressa sobre papel, com intervenções cromáticas manuais a giz de cera. 60x42 cm. Petrópolis, Rio de Janeiro.	203
Figura 118 – MARTINS, Wilma. Sem título - série cotidiano. Fonte: < https://artrianon.com/2020/08/25/obra-de-arte-da-semana-o-imaginario-de-wilma-martins/ >	203
Figura 119 - ACHA-KUTSCHER, María María. Alice a maravilha . 2011. Colagem fotográfica. 30x40 cm. Museu da Universidade de Alicante, Espanha.	209
Figura 120 - ACHA-KUTSCHER, María María. A mulher mais alta . 2011. Colagem fotográfica. 30x40 cm. Museu da Universidade de Alicante, Espanha.	209
Figura 121 - ACHA-KUTSCHER, María María. A mulher média . 2011. Colagem fotográfica. 30x40 cm. Museu da Universidade de Alicante, Espanha.	210
Figura 122 - ACHA-KUTSCHER, María María. A boneca viva . 2011. Colagem fotográfica. 30x40 cm. Museu da Universidade de Alicante, Espanha.	210
Figura 123 - ACHA-KUTSCHER, María María. Sem título . 2012. Colagem fotográfica digital. Coleção da artista.	212
Figura 124 - ACHA-KUTSCHER, María María. Sem título . Colagem fotográfica digital. 2012. Coleção da artista	213
Figura 125 - ACHA-KUTSCHER, María María. Sem título . Colagem fotográfica digital. 2012. Coleção da artista.	214
Figura 126 - ACHA-KUTSCHER, María María. Sem título . Colagem fotográfica digital. 2012. Coleção da artista.	215
Figura 127 - GONZÁLEZ, Beatriz. Canción de cuna . 1970. Esmalte sobre lamina de metal, ensamblada em móvel metálico. 70x150x105 cm. Coleção Particular, Bogotá.	226

Figura 128 - Imagem das Gráficas Molinari usada como referência. Fonte: https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1913	226
Figura 129 – LUBLIN, Lea. Mon fils , 1968. Fotografias da performance Fonte: https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/mon-fils-my-son	228
Figura 130 - GONZÁLEZ, Beatriz. Baby Johnson in situ , 1973. Esmalte sobre lamina de metal ensamblado em carrinho de bebê de vime. 45x30x70 cm. Fonte: https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/files/show/523	229
Figura 131 - Recorte de revista com bebê Johnson. Fonte: https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1925	229
Figura 132 – GONZÁLEZ, Beatriz. Camafeo , 1971. Esmalte sobre lamina de metal, ensamblada em móvel metálico. 125x100x75 cm. 1971. Coleção do Museu de Arte da Universidade Nacional da Colômbia, Bogotá.	231
Figura 133 - Recortes com o retrato de Ludwing van Beethoven. Periódico EL TIEMPO. Fonte: http://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1922	231
Figura 134 - Bursztyn, FELIZA. Cama , 1974. Sucata, máquina, colcha de cetim. Fonte: https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/serie-camas-ap5107	233
Figura 135 - Bursztyn, FELIZA. Da série As Camas , 1974. Sucata, máquina, colcha de cetim. Fonte: http://www.museonacional.gov.co/noticias/Paginas/mujeres_2020.aspx	233
Figura 136 - Bursztyn, FELIZA. Da série As Camas , 1974. Sucata, máquina, colcha de cetim. Fonte: http://www.museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/colecciones-pieza-del-mes-2014/Paginas/piezadelmesJulio2014.aspx	234
Figura 137 - GONZÁLEZ, Beatriz. Naturaleza casi muerta , 1970. Esmalte sobre lamina de metal, ensamblada em móvel metálico. 125x125x95 cm. Coleção do Museu de Arte Moderna de Bogotá	235
Figura 138 - Imagem das Gráficas Molinari usada como referência por Beatriz González. Fonte: https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1919	235
Figura 139 – GONZÁLEZ, Beatriz. La última mesa , 1970. Esmalte sobre lamina de metal ensamblada em mesa metálica. 105x205x75 cm. Coleção particular, Bogotá.	237

- Figura 140 - Imagem das Gráficas Molinari usada como referência por Beatriz González. Fonte: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1917> 237
- Figura 141 - GONZÁLEZ, Beatriz. **Penteadeira cheia de graça**, 1971. Esmalte sobre lâmina de metal ensamblado em móvel de madeira. 150x150x38 cm. Coleção particular, Nova York. 239
- Figura 142 – SANZIO, Rafael. **Virgen de la Silla**, 1513-1517. Óleo sobre tela. 71cmx72 cm. Palácio Pitti, Florença, Itália. 240
- Figura 143 – GONZÁLEZ, Beatriz. **Saudações de São Pedro**. Esmalte sobre cabeceira metálica. Cada móvel mede 38x38x62 cm. Coleção do Museu de arte Moderna de Medellín. Fonte: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/585> 241
- Figura 144 - Postal com a imagem da cidade do Vaticano. Fonte: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/2081> 241
- Figura 145 – BOTTICELLI, Sandro. **Lavagem e Uso de Botticelli**, 1976. Acrílico sobre tela de toalha. 300x100x10 cm. Coleção particular, Medellín, Colômbia. 243
- Figura 146 – Detalhe do Nascimento de Vênus de Sandro Botticelli usado como referência por Beatriz González. Fonte: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1965> 244
- Figura 147 – BOTTICELLI, Sandro. **O nascimento de Vênus**, entre 1482-1485. Têmpera. 172,5x278,5 cm. Galleria degli Uffizzi, Florença, Itália. 244
- Figura 148 – GONZÁLEZ, Beatriz. **Cortina para el baño de la Orangerie**, 1978. Pintura de PVC sobre plástico. 2,5x20 m. Destruída. 245
- Figura 149 – GONZÁLEZ, Beatriz. **Decoração de Interiores**, 1981. Serigrafia sobre tecido. 2.70x70 m. Taller de Victor Alfandari. Coleção particular de Bogotá, Colômbia 246
- Figura 150 - Recorte de jornal com a cena oferecida al presidente Julio César Turbay. Fotógrafo: Rojas. Fonte: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1981> 247
- Figura 151 - Esboço para obra Decoração de Interiores. Tempera sobre heliografado. Fonte: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1545> 247

Figura 152 - SALCEDO, Doris. Sem título . 1992. Concreto, aço, vidro e tecido. 114,3x186,7 cm. Instituto de Arte de Chicago. Gift of society fot Contemporary art 1994.	251
Figura 153 - SALCEDO, Doris. Sem título , 1998. Madeira, concreto, roupa. Fonte: http://es.arteldia.com/International/Contenidos/Artistas/Doris_Salcedo	252
Figura 154 - SALCEDO, Doris. Sem título , 1995. Cama, guardaroupa, concreto, tecido e aço. 197x120x188 cm. Fonte: https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-concrete/	253
Figura 155 - Vista da Instalação da Catedral Anglicana, Primeira Bienal de Arte Contemporânea de Liverpool, em 1999. Fonte: http://www.touchofclass.com.br/index.php/2017/11/08/doris-salcedo-artista-do-mes-novembro-de-2017/	254
Figura 156 - Vista da instalação “Le creux de L’enfer”, Centro de Arte Contemporânea, Thiers, França, em 1996.	254
Figura 157 - Duas vistas da instalação de Doris Salcedo no Guggenheim Museum, em Nova York, 26 de junho a 12 de outubro de 2015. Fonte: https://www.guggenheim.org/exhibition/doris-salcedo	255
Figura 158 – SALCEDO, Doris. La casa viuda I , 1994. Madeira e tecido 257,8x38,7 cm. Worcester art Museum. Massachusetts, USA	259
Figura 159 - Detalhe “La casa Viuda I”.	259
Figura 160 – SALCEDO, Doris. La casa viuda II , 1993-94. Porta de madeira, gabinete de madeira, aço, roupas e ossos. 259,7x79,7x60,3cm. Collection Art Gallery of Ontario, Toronto, Canadá.	260
Figura 161 - Detalhe “La Casa Viuda II”.	260
Figura 162– SALCEDO, Doris. La casa viuda III , 1994. Porta, madeira e roupas. 258,5x86,4x6 cm; 83,2x86,4x5,1 cm. Coleção privada.	261
Figura 163 - Vista “La casa viuda III”.	261
Figura 164 – SALCEDO, Doris. La casa viuda IV , 1994. Madeira, tecido e ossos. 259,9x33 cm. Museu de Arte Moderna, Comitê de pintura e escultura. Nova York, USA.	262

Figura 165 - “Detalhe La casa viuda IV”	262
Figura 166 – SALCEDO, Doris. La casa viuda VI, 1995 . Portas de madeira, ossos, aço. Três partes: 190,2x99,1x47 cm; 159,7x119,3x55,8 cm; 158,7x 96,5x46,9 cm. Fonte: https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/	263
Figura 167 - Detalhe “La casa viuda VI”.	263
Figura 168 - Vista da Instalação La casa Viuda de Doris Salcedo no Museu Guggenheim em 2015.	267

SUMÁRIO

Introdução	26
Capítulo 1 O espaço público e o espaço doméstico.....	37
1.1 Tramas entre o espaço doméstico, a arte e as artistas.....	55
Capítulo 2 Objetificação do corpo feminino, erotismo, sonhos, e humor: enfrentamentos e subversões nas obras de Wanda Pimentel, Cristina Salgado, Karen Lamassone e Liliana Ângulo Cortés.....	70
2.1 A série “Envolvimentos” de Wanda Pimentel.....	75
2.2 Karen Lamassone: desejo e erotismo.....	98
2.3 Os desenhos de Cristina Salgado.....	117
2.4 Trânsitos transgressores: a desconstrução dos estereótipos da mulher negra no espaço da casa nas obras de Liliana Angulo Cortés.....	130
Capítulo 3 Manualidades domésticas: bordados e memórias em Rosana Palazyan e Estela Pereda.....	148
3.1 Estela Pereda: entre memórias e ressignificações de atividades “femininas” socialmente desvalorizadas.....	151
3.2 Rosana Palazyan: bordados que alteram os sentidos.....	167
Capítulo 4 Reencantamento do Lar.....	187
4.1 Os “Interiores” Fantásticos de Ana Elisa Egreja.....	188

4.2 A ficcionalização do real nas colagens fotográficas de María María Acha-Kutscher: recriando imagens de mulheres no ambiente doméstico.....	205
Capítulo 5 Cultura Material, a casa e objetos domésticos.....	217
5.1 Beatriz Gonzalez e os mobiliários domésticos.....	220
5.2 A casa como o lugar da ausência do corpo na série “La Casa Viuda” de Doris Salcedo.....	248
Conclusão.....	269
Referências.....	272

Introdução

O filósofo Jürgen Habermas (2003, p.15-16), em seu livro *Mudança estrutural da esfera pública*, publicado em 2003, afirma que as categorias público e privado possuem origem grega e chegaram até nós a partir de uma versão romana. Na Grécia antiga a esfera pública, ocupada pelos chamados cidadãos livres, era claramente separada da esfera *oikos* (casa). Esses cidadãos livres eram dispensados do trabalho produtivo, mas isso ocorria somente no caso de possuírem uma “autonomia privada como senhores da casa”.

A posição na *pólis* baseia-se, portanto, na posição de déspota doméstico: sob o abrigo de sua dominação, faz-se a reprodução da vida, o trabalho dos escravos, o serviço das mulheres, transcorrem o nascimento e a morte; o reino da necessidade e transitoriedade permanece mergulhado nas sombras da esfera privada. Contraposta a ela, destaca-se a esfera pública, como o reino da liberdade e continuidade. Só à luz da esfera pública é que aquilo que é consegue aparecer, tudo se torna visível a todos. Na conversação dos cidadãos entre si é que as coisas se verbalizam e se configuram (HABERMAS, 2003, p.15-16).

Habermas (2003) destaca também que, desde a Grécia antiga, os acontecimentos vivenciados dentro dos limites do *oikos* (casa) eram escondidos com pudor; por outro lado, no espaço público era permitido aos homens serem livres e deliberativos. Iniciamos nosso texto apresentando essa discussão proposta por Habermas, pois em nossa pesquisa investigaremos a representação do espaço privado na produção de artistas mulheres e, apesar das diversas modificações que esse espaço sofreu ao longo dos séculos, muito do imaginário social que ainda temos hoje sobre o privado e o público está atrelado aos aspectos por ele apontados.

Além disso, em alguns períodos, essa separação clara entre público e privado se tornou mais manchada e, em outros, apresentou certas continuidades como mostra Michelle Perrot em seu livro *Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros*, publicado em 1988. Perrot, uma das grandes mestras da história das mulheres (PEDRO, 2003), afirma que o espaço privado foi historicamente atribuído

às mulheres. O século XIX¹ desempenhou uma função importante para os novos desdobramentos desse tema, na medida em que constituiu o espaço político - inseparável do público – e praticamente excluiu as mulheres desse lugar ainda que, através de esforços individuais, algumas mulheres tenham rompido com essas proibições. No século XIX a família e a casa, o centro da esfera privada, eram de responsabilidade das mulheres e isto acentuou a divisão dos papéis sociais e seus respectivos espaços (PERROT, 1988, p. 176-178).

Por outro lado, durante o século XX, em diversos países, as lutas dos movimentos feministas, em conjunto com o aumento do número de mulheres no espaço público, colocaram em xeque categorias cristalizadas sobre os papéis sexuais e de gênero baseados em discursos sexistas. Foi possível observar essas transformações mais fortemente a partir da década de 70, quando as pautas de reivindicações das mulheres passaram a ser discutidas no espaço público. Assim, as antigas noções de papéis sociais que ligavam automaticamente o ambiente público aos homens e o privado às mulheres passam a ser mais abertamente questionadas. A partir do momento em que o espaço privado ganha uma dimensão pública, ele torna-se politizado e as tradicionais divisões do espaço entre o feminino e o masculino vão se desfazendo (RAGO, 2006).

Dentro dessa perspectiva, a questão de gênero é fundamental para este trabalho, pois ela coloca em discussão o papel do público e do privado e dos papéis sexuais durante a história de forma geral e, de maneira mais específica, pode ser utilizada para analisar seus reflexos no cenário artístico. Como a representação do ambiente doméstico se modifica com o tempo e de que maneira as artistas discutirão esse tema através da arte?

Alguns dos sentidos mais enraizados em relação ao imaginário social sobre o espaço privado são aqueles que o ligam ao segredo, àquilo que se deve ocultar, ou o que é de pouca importância, algo que vem desde a Grécia antiga, como mencionamos no início do texto. Por isso, quando as artistas expõem essa intimidade através de suas obras, seja de forma explícita, através da temática, ou mais indiretamente, utilizando objetos e práticas consideradas domésticas como

¹ É importante ressaltar que “o século XIX nada inventa nesse domínio; ele apenas reformula uma questão muito antiga, reapropriando-se dela. Talvez com uma intensidade particular, na medida em que a construção das democracias ocidentais vem acompanhada, e mesmo apoiada, numa definição mais estrita do público e do privado e dos papéis sexuais” (PERROT, 1988, p. 172-173).

suporte para arte, elas subvertem essas construções tradicionais e politizam esse espaço, desconstruindo a ideia de que o privado não é político.

Ao longo do tempo, as relações entre o íntimo e o privado foram tornando-se cada vez mais entrelaçadas. No cenário artístico, algumas obras passaram a discutir as flutuações de sentidos desses espaços. Com isso, a arte nos estimulou a contestar as oposições clássicas entre esses conceitos. Na obra “My bed” (1998), a artista inglesa Tracey Emin (1963-) expõe sua própria cama desarrumada e com uma multiplicidade de objetos espalhados pelo chão, “que nos indicavam os momentos de excessos que havia vivido a artista naquele lugar” (PRADAS, 2015, p. 15). Os lençóis estão amarrotados, ao lado da cama há roupas sujas, restos de comidas, bebidas alcoólicas, caixas de remédios, bitucas de cigarro, preservativos usados, bichinho de pelúcia, pantufas, livros. Em meio a essa aparente desordem, a cama se mantém limpa com lençóis brancos. Nesse trabalho, a artista transforma o privado em público (PRADAS, 2015).

As transformações propiciadas pelos movimentos feministas podem ser notadas na produção artística contemporânea realizada por mulheres, mais especialmente a partir dos anos 1960, com um aumento significativo no passar dos últimos anos. Por isso, optamos por um recorte temporal em nosso objeto de estudo que enfoque os anos 60 até a atualidade, visto ser um período em que há uma contestação dos lugares considerados femininos e masculinos, como a casa. Em sua tese de doutorado, Luana Saturnino Tvardovskas (2013) afirma que, no caso brasileiro, a produção artística contemporânea de algumas mulheres “conecta-se com críticas feministas contemporâneas, como a desconstrução das identidades sexualmente hierarquizadas..., assim como uma dissolução da dicotomia entre o espaço público e privado”. Para a arte contemporânea, mostrar o privado significa ir além de expor um espaço de opressão feminina, pois ele foi entendido por várias artistas como um constructo social que limitou as vivências e experiências das mulheres (TVARDOVSKAS, 2013, p.75).

Durante o processo de seleção das artistas contemporâneas da América do Sul a serem pesquisadas notamos que, evidentemente, nem todas elas têm interesse em trabalhar com a temática “exposição do espaço doméstico”, mas há um número significativo de artistas que abordam esse tema em algum momento de suas carreiras, mesmo que de forma pontual. Em razão disso, escolhemos artistas que

trabalharam/trabalham com o espaço doméstico com mais profundidade e durante mais tempo.

Vale a pena mencionarmos que embora essas artistas tenham interesses em comum, no que tange ao tema “exposição do espaço doméstico”, suas abordagens estéticas são bastante diferentes entre si. Nas obras de Wanda Pimentel, Karen Lamassone, Cristina Salgado, Ana Elisa Egreja, Liliana Angulo Cortés e María María Acha-Kutscher o espaço doméstico aparece como temática, diferentemente de Rosana Palazyan, Beatriz Gonzalez, Doris Salcedo e Estela Pereda em que essa esfera aparece como suporte para seus trabalhos, através de práticas e objetos considerados domésticos. Além disso, cada uma elabora essa questão de uma perspectiva particular, sendo que nem todas tratam esse assunto a partir do viés de gênero, nem da crítica feminista. Foi uma opção do nosso recorte trazer artistas com características diversificadas para termos um conjunto de obras com pontos de vistas plurais.

A representação do espaço doméstico pode ser elaborada a partir de muitas técnicas, práticas e suportes diferentes, e todas elas nos interessam, como mencionamos acima. Mas existem algumas questões específicas dentro dessa chave mais ampla do doméstico que iremos analisar nessa tese. As artistas que selecionamos, além de representarem o doméstico, abordam uma ou mais das questões a seguir: objetificação do corpo e exploração do trabalho doméstico feminino, erotismo, sonhos, humor, paródia, maternidade, manualidades domésticas (bordar e costurar), cultura material e reencantamento do lar. Isto é, dentro do doméstico esses conceitos nortearão nossas investigações, pois nos permitirão dimensionar como o lar pode ser compreendido e vivenciado de maneiras diversas por mulheres de países, raças, idades, e classes sociais diferentes.

As artistas selecionadas foram divididas em 4 capítulos diferentes. Escolhemos trabalhar com Pimentel, Lamassone, Salgado e Cortés no capítulo 2. Neste capítulo, a objetificação do corpo feminino interligará todas as obras e a partir dela cada artista trará mais algum dos elementos mencionados acima. A partir dessa chave mais ampla da objetificação do corpo feminino, Wanda Pimentel insere críticas a uma sociedade de consumo ao mesmo tempo em que questiona o aprisionamento e atrelamento das mulheres à casa. Além disso, Pimentel traz uma certa sensualidade e fetiche para a série “Envolvimentos” (anos 1960-1970) ao trabalhar com partes de corpos femininos nus. Karen Lamassone cria cenas ainda

mais eróticas e sensuais que Pimentel, ao encarnar a mulher que vive a sexualidade livremente em vários de seus autorretratos que analisaremos, nos anos 1970 e 1980. Já em Cristina Salgado, nos anos 1980, a objetificação dos corpos ocorre de forma literal e simbólica, são corpos que se constituem a partir de objetos domésticos em cenas surreais e oníricas. A temática dessa artista vai se estender também por temas como maternidade e distorção de corpos dentro do espaço doméstico. Em Liliana Ângulo Cortez, o foco da objetificação feminina é dado aos corpos negros. Para realizar seus questionamentos e críticas a artista faz uso do humor, da paródia, do sarcasmo e da ironia.

No terceiro capítulo, estudaremos obras de Rosana Palazyan e Estela Pereda que criam tramas entre bordados e memória. Esse entrelaçamento é muito potente e torna-se uma grande arma de enfrentamento contra memórias hegemônicas. A delicadeza e o maternal saem de cena para exporem o caos, a violência e novas narrativas subversivas. As manualidades ditas domésticas, nesse sentido, ultrapassam o campo individual, ganham uma dimensão coletiva e política, que não buscam apenas reviver o passado – ainda que o evoque fortemente –, mas ressignificar o bordado e a costura enquanto práticas desvalorizadas, criando novas formas de resistência.

No capítulo 4, abordaremos o reencantamento do lar através das obras de María María Acha-Kutscher e Ana Elisa Egreja. Os trabalhos dessas artistas possibilitam a construção de novos imaginários que estabeleçam com o espaço doméstico uma relação agradável, atraente e fantástica, desconstruindo associações que ressaltem apenas aspectos negativos desse lugar. Egreja cria cenas estranhas que impactam e desconcertam toda uma noção de doméstico. Acha-Kutscher elabora cenas em que as mulheres ganham poder e destaque dentro do espaço da casa. São perspectivas distintas, mas ambas nos permitem repensar a casa e as relações de gênero, ao colocarem em xeque nossos sentidos mais enraizados sobre a casa e suas ligações com o ser mulher e ser homem.

Já no capítulo 5 analisaremos as obras das artistas Beatriz Gonzalez e Doris Salcedo sob o viés da cultura material. As duas artistas constroem suas obras a partir de objetos domésticos para abordar temáticas que não estão necessariamente relacionadas com a casa, mas para criarem suas peças partem de artefatos caseiros. Ademais, ao mesmo tempo em que expõem ao público o espaço da casa,

essas artistas violam as funções tradicionais de uso desses objetos que desempenham papéis específicos dentro da tradição.

Nossa hipótese é de que várias artistas de diversos países distintos (particularmente alguns da América Latina, EUA e Europa), praticamente nos mesmos períodos, trouxeram em seus trabalhos críticas muito similares sobre o espaço doméstico e que isso vai demonstrar muito menos uma colonização do feminismo do norte global sobre o pensamento de mulheres latino-americanas e muito mais como os vários fatores sociais se forjam nas mulheres, através de leituras e vivências que, mesmo diversas, são atravessadas por denominadores comuns. Ou seja, temos como objetivo mostrar que a partir do final dos anos 1960 essa temática aparece em várias obras de artistas mulheres independentemente de onde elas vivam. Nossa segunda hipótese é de que, nessas estéticas que surgem sobre o doméstico a partir dos anos 1960 até a atualidade, além das já conhecidas críticas à objetificação do corpo, exploração do trabalho doméstico feminino, erotismo, maternidade compulsória, houve espaço para o reencantamento do lar e ressignificações de antigas categorias².

O espaço doméstico foi historicamente representado pelas mulheres, pois, durante muitos anos, ele foi o principal lugar ocupado por elas e que lhes era permitido representar, como veremos no primeiro capítulo dessa tese. Porém, notamos que mesmo com o passar das décadas, a partir dos anos 1960, sob um viés feminista e crítico, ele é representado, mas como uma maneira de denunciar as desigualdades nele contidas ou de desestabilizar suas tradicionais formas de representação. Nesse sentido, nossa hipótese se sustenta na ideia de que a politização do espaço doméstico, a partir dos anos 1960, e a consequente destruição da polarização dos espaços sociais se dão tanto pela sua publicização na esfera pública, como mencionamos acima, quanto pela sua nova forma (subversiva) de ser representado.

É necessário destacarmos também que a categoria “mulheres” utilizada por nós não pressupõe um sujeito único definido. Pelo contrário, há uma pluralidade de cruzamentos culturais, sociais e políticos que constroem essa categoria. Nesse sentido, “o próprio sujeito das mulheres não é mais compreendido em termos

² Devemos mencionar que a artista hispanomexicana Remedios Varo (1908-1963) e outras artistas surrealistas, em algumas de suas obras, já trabalhavam com um espaço doméstico sob um viés onírico, fantástico e encantando, mas não exatamente no sentido de reencantamento que trabalharemos nessa tese.

estáveis ou permanentes”. Por outro lado, assim como Butler (2003), acreditamos que uma política de visibilidade proposta no uso da categoria “mulheres” é importante, tendo em vista a má representação ou não representação das mulheres historicamente (BUTLER, 2003, p.18). Para Butler, as categorias de identidade, além de serem descritivas, são sempre normativas e, portanto, exclusivistas. Contudo, essa autora sustenta que a questão não é deixar de utilizar a categoria “mulher”, mas sim usar o termo como um lugar permanentemente aberto a ressignificações (BUTLER, 1998, p.25). Do mesmo modo, ao enfatizarmos que são mulheres da “América do Sul” a intenção não é dizer que existe nesse local uma escola de artes visuais específica, com características peculiares ou um grupo identitário homogêneo de artistas. O que existe é uma diversidade cultural imensa na produção artística da América Latina.

Nossa ênfase na categoria “mulheres” e “América do Sul” têm por objetivo dar visibilidade e permitir que elas circulem e desconstruam o imaginário social de que “artistas” são sempre sujeitos masculinos, euroamericanos e de que isso seja um relato universal que corresponda à realidade. Assim, nossa intenção é alargar as fronteiras de definições e conhecimentos cristalizados sobre artistas mulheres e a arte produzida na América do Sul.

Em nossa tese examinaremos as obras de mulheres artistas da América do Sul que tematizam a exposição do espaço doméstico, como mencionamos anteriormente. A maior parte das teorias que expusemos acima foram elaboradas por teóricas europeias e norte-americanas. Apesar delas serem de grande importância para pensarmos a história da arte na América do Sul, devemos estar cientes das inúmeras realidades e particularidades locais que necessitam ser levadas em conta como, por exemplo, os regimes ditatoriais. Estes fizeram com que os movimentos sociais e culturais se desenvolvessem de uma maneira diferente nos países envolvidos, por isso devemos ter um olhar mais aguçado a respeito da política dos anos de ditaduras militares. Ao estudarmos essa região devemos nos atentar ao fato de que, apesar de terem sofrido com o colonialismo, subdesenvolvimento, ditaduras e violências de vários tipos, ela é multicultural e suas histórias nem sempre vão convergir. Em relação ao movimento feminista, apesar de ele eclodir na Europa e EUA nos anos 1960, e surtir algum efeito na América do Sul nesse mesmo período, ainda que sutilmente, somente a partir dos anos de saída

desses regimes totalitários ele pôde interferir com mais força no cenário artístico e na indústria cultural (TVARDOVSKAS, 2013).

Cecília Farjado-Hill (2018, p. 21) ressalta que alguns dos estereótipos atrelados às artistas mulheres da América Latina acarretam invisibilidade a elas, especialmente os discursos ou “crenças” de que elas não são suficientemente boas. “Muitas vezes, artistas mulheres, tais como Mercedes Pardo (esposa de Alejandro Otero) ou Lola Álvarez Bravo (esposa de Manuel Álvarez Bravo), foram colocadas em uma posição de invisibilidade pelo simples fato de serem casadas com artistas reconhecidos” (FARJADO-HILL, 2018, p.21).

É comum que as obras de mulheres artistas sejam consideradas *kitsch* ou com uma qualidade inferior, tanto pelo fato de considerarem que suas estéticas tenham um gosto duvidoso quanto pela própria temática abordada não ser importante, especialmente quando tratam de domesticidade, sexualidade. A maternidade também é uma escolha que tem consequência na vida das artistas, pois ao assumirem o papel de mãe tem seu comprometimento questionado. Doida, histórica e vitimista são outros estereótipos dados a algumas dessas artistas, “como é o caso de Frida Kahlo e, em alguma medida, o de Ana Mendieta... Por último, qualquer trabalho associado ao feminismo tem sido visto apenas como uma arte de má qualidade” (FARJADO-HILL, 2018, p.21).

A renomada crítica e ensaísta Nelly Richard, no livro *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*³, afirma que a academia norte-americana desempenha uma função de centro, que traduz a produção local do feminismo latino-americano, subordinando-o a seu registro hegemônico. Por isso, precisamos preservar nossas características locais em relação a esse discurso “universal” dos países centrais, pois eles nos homogeneízam e apagam nossas diferenças (RICHARD, 2012).

Porém, é perigoso resgatar uma “outridade” latino-americana, dando-lhe o valor mítico de um corpo vivo... que por sua vez simbolizaria o acesso direto a um conhecimento mais verdadeiro – por autêntico – do subalterno. Essa imagem ratifica, sem o saber, um esquema de “divisão global do trabalho” que sempre colocou a “América Latina no lugar do corpo”, enquanto o “norte é a cabeça que pensa”, razão pela qual “os intelectuais norte-americanos dialogam com outros intelectuais norte-americanos sobre a América Latina, porém sem

³ Este livro reúne vários textos de Nelly Richard, contudo, citamos especialmente o texto “Experiência e representação: o feminino, o latino- americano”, publicado originalmente em 1996.

levar em consideração os aportes teóricos dos críticos latino-americanos” (RICHARD, 2012, p. 149).

É importante desconstruirmos esse lugar do “outro” que nos foi atribuído pelos intelectuais das metrópoles, pois é por meio desse mecanismo que a hierarquização do conhecimento entre centro e periferia vem se mantendo intacta: “um centro que continua hegemônizando, assim, as mediações teóricas conceituais do “pensar”, enquanto relega a periferia à empiria do dado, para sua socialização ou antropologização através das histórias de vida e do testemunho” (RICHARD, 2012, p. 149).

Nesse sentido, ao trabalharmos com países considerados periféricos, a partir do ponto de vista de seus autores, de suas realidades e experiências, buscaremos desestabilizar discursos hegemônicos e, conseqüentemente, “universais”. Essa tarefa nos coloca, por vezes, em um lugar de muitas tensões. Se por um lado, o fato de escolhermos somente artistas da América do Sul nos permite estabelecer certas aproximações, visto que esta é uma região com problemas semelhantes (tanto políticos quanto sociais), como mencionamos acima, em contrapartida temos de ter cuidado para não reafirmarmos a homogeneização das culturas e saberes locais, já tão divulgada pelos discursos de países do chamado “centro”. Assim, nessa tese, nossa ênfase será na América do Sul, considerando suas contradições, semelhanças e diferenças.

Do ponto de vista artístico, desde a época colonial, as metrópoles ibéricas foram firmadas como os centros culturais e nós como regiões periféricas. Por outro lado, essas mesmas metrópoles eram tidas como periferias artísticas, se comparadas com a Itália do século XVIII, Áustria, Flandres – que eram os centros culturais. Essa noção de centro e periferia é flutuante, temporária e permeada por inúmeras relações políticas, financeiras e históricas (AMARAL, 1990). Na atualidade, as fronteiras entre centro e periferia estão desintegradas e esses conceitos não são mais operatórios.

É possível pensarmos em “centro” e “periferia” como termos relacionais, e não como territórios polarizados, pois há “entre eles extensa rede comunicativa destinada à ‘negociação da diversidade’, da qual fazem parte a mídia, a academia, os museus e diversas outras instituições”. São esses contatos constantes com o diferente que produzem o caráter multicultural das sociedades contemporâneas.

Entretanto, ao estudarmos a América do Sul temos que estar atentos ao fato de que centro e periferia foram usados, até recentemente, como termos polarizados e para conservarem um sistema hierárquico nas artes (ANJOS, 2005, p. 15).

Andrea Giunta (2013)⁴ destaca os discursos de poder que sempre atravessaram essas discussões, pois, na prática, quando investigamos a arte feita na Europa, nos Estados Unidos da América, na América Latina ou em qualquer outra localidade, notamos que o processo de criação das obras ocorre de maneira muito semelhante: “elaborando informação cultural de múltiplas fontes (não só artísticas, mas também filosóficas, literárias, ficcionais, poéticas, musicais, científicas, biográficas, etc.) que se transformam em uma nova obra”⁵. Nesse sentido, não há nada essencialmente característico na arte produzida na América Latina, assim como não há em nenhuma outra parte do mundo, não existem atributos identitários que definam a produção artística a partir de seus espaços geográficos. Precisamos levar em conta que as obras são produzidas a partir de determinadas tramas culturais e vão atuar em locais e momentos situados. Por exemplo, no caso do Movimento Antropofágico, evidentemente, ele foi elaborado em um contexto cultural e histórico específico – brasileiro – mas isso não significa que esse movimento represente a essência da arte brasileira. Ou seja, os processos culturais e históricos que atravessam esse movimento não são apenas os gerados no Brasil, mas também em outras localidades⁶.

Para Andrea Giunta⁷, nomear a múltipla produção artística da América Latina de arte latino-americana ao mesmo tempo em que sustenta uma categorização generalista viabiliza uma política de visibilidade importante:

A arte latino-americana esteve por muito tempo fora do mercado, fora dos interesses museográficos, e nesse sentido é importante que se torne visível, pois se o mundo é global ele deve conhecer os distintos lugares. Os artistas latino-americanos sempre foram considerados periféricos em relação aos europeus. Se levo meu colega europeu para ver uma coleção de arte argentina do Museu Nacional de Belas Artes, em frente a cada obra ele vai mencionar as referências europeias... não vai me perguntar por que o artista está fazendo isto, ou como ele se chama. E, caso haja referências de artistas europeus

⁴ Entrevista de Andrea Giunta concedida a Alejandra Villasmil para a revista chilena Artishock. Publicada em setembro de 2013. Disponível no site: <http://revistaophelia.com/arte-y-feminismo-andrea-giunta/>

⁵ Idem.

⁶ Idem.

⁷ Idem.

nas obras, não podem ver como esses artistas formularam poéticas completamente novas. Então, temos que falar em uma arte latino-americana não para dizer que ela tem essas ou aquelas características, mas para entender as produções culturais de outros lugares. Hoje em dia, por exemplo, temos que mencionar a cidade que nasceu e viveu o artista para subscrever este modelo global. Um artista como Alfredo Jaar, por exemplo, que é um artista chileno e vive nos Estados Unidos, produz obras sobre as lixeiras da Suécia que estão vinculadas a esse lugar e sua problemática. Não é uma obra que se pode fazer em qualquer outro lugar. Essa obra não se explica porque Jaar é chileno, mas porque está atuando em uma situação específica. Em suma, escrever a história é uma atividade política e temos que pensar em maneiras de manter o pensamento em movimento, para nunca ficar satisfeito. Falar de arte latino-americana é outra estratégia. Agora a arte latino-americana está em uma posição melhor, há muito mais reconhecimento, mas ainda há muito a ser feito. O que deve ser evitado é liquefeito, a ideia de que a arte latino-americana é identificável, que tem características específicas que fundem o continente inteiro⁸.

Com base nessas reflexões iniciais, propomos um trabalho que analise a representação do espaço doméstico, a partir dos anos 1960 até a atualidade, nas produções de algumas artistas mulheres da América do Sul, bem como suas transformações quando o entendimento desse espaço passa a ser questionado pelas artistas, influenciadas ou não pelas críticas decorrentes dos movimentos feministas. Para isso, selecionamos obras das artistas brasileiras Wanda Pimentel, Cristina Salgado, Rosana Palazyan, Ana Elisa Egreja, das colombianas Karen Lamassone, Beatriz Gonzalez, Doris Salcedo, Liliana Ângulo Cortés, da argentina Estela Pereda e da peruana María María Acha-Kutscher. Durante o nosso trabalho, realizaremos aproximações entre as obras de distintas mulheres artistas latino-americanas com o intuito de discutir seus usos de elementos domésticos, assim como de representações e experiências relacionadas à casa. Nosso estudo se propõe a realizar também um mapeamento inicial sobre a circulação das obras analisadas em espaços expositivos e não um estudo aprofundado sobre recepção e circulação.

⁸ Idem.

CAPÍTULO 1. O espaço Público e espaço Doméstico

O Poder preserva a esfera pública e o espaço da aparência e, como tal, é princípio essencial ao artifício humano, que perderia sua suprema *raison d'être* se deixasse de ser o palco da ação e do discurso, da teia dos negócios e relações humanas e das histórias por eles engendradas (ARENDR, 2007, p. 216).

Neste capítulo, discutiremos as complexas e flutuantes definições sobre os espaços público e privado a partir dos anos 1960, focando especialmente nas críticas elaboradas pelas feministas, para destacar os conceitos que nortearão nosso estudo sobre o ambiente doméstico nas obras que analisaremos. Para isso, inicialmente traremos alguns pontos importantes dos estudos dos filósofos Habermas e Arendt sobre essas esferas e que irão colaborar com as nossas investigações. Esses dois filósofos realizaram debates extremamente densos sobre essa temática, relacionando-as com aspectos filosóficos, históricos e sociais. Como veremos, a discussão de Jurgen Habermas e Hannah Arendt é importante para nós, tendo em vista que a relação entre público e privado aparece na origem do pensamento e da cultura ocidentais e esses autores fazem considerações sobre os principais aspectos desde a Grécia antiga até a Era moderna. Como nosso objetivo não é contar a história desses espaços, partiremos dos trabalhos desses dois filósofos (sem analisar seus estudos exaustivamente), trazendo as principais modificações desses conceitos até chegarmos aos anos 1960.

Escolhemos concentrar nossa investigação a partir dos anos 1960, pois a partir dessa década as feministas intensificam suas críticas à dicotomia público e privado e as relações de poder presentes nessas esferas ficam mais evidentes, principalmente aquelas que permaneciam ocultas na esfera privada. Essas discussões feministas alcançarão inúmeras áreas da sociedade, incluindo a cena artística, onde algumas artistas de diferentes nacionalidades irão apresentar questões relacionadas a esses debates. Nesse momento, as feministas mostram que as tradicionais e históricas polarizações dos espaços sociais legitimam estruturas e práticas de dominação masculina.

Assim, focaremos no potencial crítico da dicotomia público/privado, na importância da compreensão das dinâmicas opressivas referentes às vivências

públicas e privadas das mulheres - considerando a pluralidade de classe e raça que constituem essa categoria. Desse modo, desenvolveremos uma compreensão alargada desses espaços, ancorada em uma abordagem interseccional.

Para a filósofa política Susan Moller Okin (2008), muitas discussões feitas na teoria política não consideraram os aspectos de gênero e isso significa omitir que o patriarcado e a política estão presentes nas vivências cotidianas das famílias. Como consequência disso, muitos estudaram esses dois espaços de forma isolada, fato que logo foi considerado um equívoco apontado pelos estudos feministas. Estes passaram a contestar a dicotomia público e privado com a afirmação de que “o pessoal é político” e a criticar o sistema de dominação de gênero fortemente presente em ambos os espaços (OKIN, 2008).

O espaço público e o espaço privado são conceitos que têm sido discutidos por áreas do conhecimento que vão da filosofia política à economia e ao feminismo, transitando ainda pela sociologia e pela história. Todas essas áreas têm se preocupado em aprofundar o debate sobre os frágeis limites que separariam essas esferas e os resultados de seus intentos nem sempre entram em consenso. Dentro da tradição da economia liberal o público está relacionado ao político, e o privado a tudo aquilo que é de interesse individual e não coletivo. Por outro lado, às vezes outros campos do saber demarcam a oposição do político, da sociedade civil e do mercado *versus* a família, o espaço doméstico, a intimidade. Há definições que consideram ainda o privado como expressão do Eu, opondo-se à ordem pública da interação. Esse debate existe há muitos anos e foi sempre acalorado, nele há encontros e tensões, interpretações que se assemelham ou que são fundamentadas em variadas perspectivas (ABOIM, 2012).

Como mencionamos na introdução desse trabalho, para Habermas (2003), na Grécia antiga, havia uma divisão clara entre o espaço público e o privado. O “reino da liberdade” estava na esfera pública, já a privada era a esfera da necessidade e dos acontecimentos que deveriam manter-se em oculto. Do mesmo modo, Arendt (2007), em seu livro *A condição humana*, afirma que, para os filósofos gregos, a liberdade encontrava-se apenas na esfera política. Foi a partir da esfera da casa que surge a Cidade-Estado e a esfera pública e, para desfrutar dessa liberdade pública, o homem deveria ser dono de sua própria casa, o que lhe garantia um lugar no mundo, caso contrário, não poderia participar dos negócios (ARENDR, 2007).

O que distinguia a esfera familiar era que nela os homens viviam juntos por serem a isso compelidos por suas necessidades e carências... O fato de que a manutenção individual fosse tarefa do homem e que a sobrevivência da espécie fosse a tarefa da mulher era tido como óbvio; e ambas essas funções naturais, o labor do homem no suprimento de alimentos e o labor da mulher no parto, eram sujeitas à mesma premência da vida. Portanto a comunidade natural do lar decorria da necessidade: era a necessidade que reinava sobre todas as atividades exercidas no lar. A esfera da *pólis*, ao contrário, era a esfera da liberdade, e se havia uma relação entre essas duas esferas era que a vitória sobre as necessidades da vida em família constituía a condição natural para a liberdade na *pólis* (ARENDDT, 2007, p. 39-40).

Tendo em vista que a liberdade existia somente na esfera pública, Arendt (2007) afirma que a necessidade, relativa aos processos vitais dos seres humanos, era considerada um fenômeno pré-político (pois o político mesmo só ocorria no espaço público), típico do espaço da casa. Assim, eles justificavam o uso de força e violência no lar, pois, para eles, eram as únicas formas de vencerem a necessidade, era isso que faziam subjugando os escravos. Nessa conjuntura, ser livre significava tornar-se isento das necessidades da existência e isso só era possível colocando outras pessoas (mulheres e/ou escravos) para realização dessas necessidades. Além disso, na *pólis* os homens eram tidos todos como iguais, viviam entre pares e relacionavam-se apenas entre eles, já no lar o que imperava era a desigualdade⁹ (ARENDDT, 2007).

Durante a Idade Média, diferentemente, o espaço público não fazia oposição ao privado. Contudo, o particular estava separado do que era considerado comum. Existiam os elementos que podiam ser utilizados em locais públicos e, em contraposição, havia o espaço privado, aquilo que estava separado do uso comum e restrito ao lar (HABERMAS, 2003). A grande distinção que podemos observar entre a Idade Média e Grécia Antiga é que, na Grécia Antiga, o público e privado opunham-se, estavam polarizados, ainda que houvesse uma ligação entre eles; por outro lado, na Idade Média havia uma dificuldade em diferenciar essas duas esferas, visto que uma estava presente na outra (HABERMAS, 2003).

⁹ Cabe transcrever o trecho em que Hannah Arendt esclarece o que seria igualdade e desigualdade naquele contexto: "A igualdade, portanto, longe de ser relacionada com a justiça, como nos tempos modernos, era a própria essência da liberdade: ser livre significa ser isento da desigualdade presente no ato de comandar, e mover-se em uma esfera onde não existiam governo nem governados" (ARENDDT, 2007, p.41).

Para Arendt (2007), na Idade Média, de alguma forma, ainda existia uma separação entre o espaço público e o privado; apesar disso, essa divisão passou a ser pouco importante e mudou de localização. “A esfera secular sob o feudalismo era, de fato, em sua inteireza, aquilo que a esfera pública havia sido na antiguidade. Sua principal característica foi a absorção de todas as atividades para a esfera do lar e a própria existência de uma esfera pública” (ARENDR, 2007, p. 43). O chefe de família, na Grécia Antiga, exercia um domínio sobre as mulheres e escravos sem ter conhecimento a respeito de leis e justiça fora do espaço público, já o senhor feudal administrava justiça dentro dos limites do seu domínio. Desse modo, tanto a assimilação das atividades dentro da casa quanto uma modificação nas relações humanas segundo um molde familiar, causaram uma reorganização profissional nas cidades e nas primeiras companhias comerciais. Nesse momento, era necessário ter coragem para sair do seio familiar para arriscar-se numa vida de negócios da cidade, assim, a coragem passa a ser considerada uma virtude política (ARENDR, 2007, p. 45).

Tanto na Grécia Antiga quanto na Idade Média todas as atividades¹⁰ que servissem para garantir o sustento e alimentação dos indivíduos, produção de roupas e objetos da casa não eram dignas de entrar na esfera pública. Entretanto, quando a produção capitalista substitui o antigo modo de produzir, a sociedade civil burguesa passa a ser constituída e as atividades até então confinadas no âmbito da economia privada são transferidas para a esfera pública. Nesse contexto de mudanças, a imprensa desenvolve-se e torna-se uma aliada do comércio. Este, por sua vez, passa a ter um caráter mais público, e os que eram obrigados a escrever desenvolvem suas próprias ideias formando a chamada opinião pública. A sociedade civil começa a ocupar esse espaço também, além de utilizá-lo para pressionar o Estado (HABERMAS, 2003). Ademais, o fato de uma atividade ser realizada no espaço privado ou no público tem um valor simbólico grande: tanto os espaços são definidos pelas atividades realizadas neles, quanto a própria essência do labor modifica-se através das diferentes esferas. Ou seja, é como se o labor que outrora estava privado da vida pública, fosse promovido ao espaço público e esse fato alterou a sociedade em poucos séculos (ARENDR, 2007).

¹⁰ Hannah Arendt (2007) afirma que essas atividades eram braçais e para que o indivíduo as realizasse precisava ter saúde e força corporal.

A Era Moderna tornou a polarizar as esferas pública e privada, com a diferença que, nesse momento, o espaço público passa por uma enorme ampliação. Nesse sentido, durante a segunda metade do século XVI, palavras relativas a essas duas esferas começam a aparecer:

Em alemão só após a metade do século XVI é que também se encontra, então, a palavra *privat* (privado) emprestada do latim *privatus*, e isso no sentido que, naquela época, também assumiram em inglês *private* e em francês *privé*... *Privat* significa estar excluído, privado do aparelho do Estado, pois “público” refere-se entretanto ao Estado formado com o Absolutismo e que se objetiva perante a pessoa do soberano. *Das Publikum, the public, le public* é, em antítese ao “sistema privado”, o “poder público”. Os servidores do Estado são *öffentliche personen, public persons, personnes publiques*; ocupam uma função pública, suas atividades são públicas (*public Office, service public*) e são chamados “públicos” os prédios e estabelecimentos da autoridade. Do outro lado, há pessoas privadas, cargos privados, negócios privados e casas privadas (HABERMAS, 2003, p. 24).

Na Idade Média, quem tinha poder era considerado uma autoridade e, desse modo, a personalidade pública era a própria representatividade pública. Já na Era Moderna, esse papel é exercido por aquele que serve ao Estado, desse modo a esfera pública começa a ser expandida. O público passa a significar o mesmo que estatal e referir-se à atividade normatizada, de um dispositivo provido do controle do uso considerado legítimo da força. O que antes era domínio do senhor torna-se “público” (HABERMAS, 2003).

Essa definição dicotômica do espaço público e privado que aparece fortemente no século XIX, mantém a ideia de uma distinção “natural” entre os sexos e isso ocorre, principalmente, através da divisão sexual do trabalho. Por isso, já no século XIX as mulheres buscavam ter acesso ao ambiente público através da luta pela igualdade de direitos, do acesso à educação, do direito ao voto. Desse modo, o que antes da Era Moderna era escondido do público, dentro do espaço da casa, como as questões ligadas ao corpo, às necessidades vitais da vida humana e às mulheres e escravos (por serem propriedade de outra pessoa e pelo tipo de atividade que realizavam), na Era Moderna sai do âmbito doméstico. Nessa conjuntura, pelo fato de as funções do corpo e os interesses materiais não serem mais ocultados na casa, passou a ser possível para os operários e mulheres iniciarem um processo de emancipação (ARENDDT, 2007).

Para Arendt (2007), na Era Moderna a vida pública tornou-se o espaço de privação da liberdade, o que levou os indivíduos a conceberem a privacidade no sentido de intimidade, em oposição à vida social¹¹. “O fato histórico decisivo: é que a privacidade moderna, em sua função mais relevante - proteger aquilo que é íntimo - foi descoberta não como oposta da esfera política, mas da esfera social, com a qual, portanto, tem laços ainda mais estreitos e autênticos” (ARENDDT, 2007, p.48). Com o passar do tempo, privado torna-se a esfera da intimidade - do doméstico e do íntimo - e, na modernidade, com o individualismo cada vez mais acentuado, perde seu sentido de privação. Já o público desmembra-se no social e no político. Na perspectiva dessa pensadora, é o social que vai opor-se ao privado (espaço da intimidade), e sua materialização ocorrerá quando essa esfera se desdobrar no público (ARENDDT, 2007). Nesse mesmo contexto, a privação das relações com os demais humanos transformou-se num “fenômeno de massa da solidão”. Para essa filósofa, a sociedade de massa não apenas destrói a esfera pública (impedindo a pluralidade de opiniões no espaço público), mas também a privada, ao privar o homem do seu lugar no mundo, do seu lar de refúgios (ARENDDT, 2007, p. 68).

O filósofo Norberto Bobbio (1987, p. 30-31), em seu livro *Estado, governo, sociedade: para uma teoria geral da política*, escreve que o processo de publicizar o privado e privatizar o público jamais foi concluído plenamente; “o poder invisível resiste aos avanços do poder visível, inventa modos sempre novos de se esconder e de esconder, de ver sem ser visto”. Para ele, esses espaços formam uma dicotomia que existe há muitos anos e possui fronteiras confusas e mutáveis. Esses espaços existem um em relação ao outro e estão em uma construção permanente. Bobbio (1987) converge com Arendt (2007) e Habermas (2003) ao concluir que na esfera pública projetam-se elementos do espaço privado e os serviços que conservam o espaço privado estabelecem, de alguma forma, as características do espaço público. Tratando-se dos limites entre essas esferas, não existe algo definitivo, mas sim condições variáveis para que as demarcações estejam sempre em movimento. Por isso, para estudarmos o espaço privado, necessariamente precisamos estudar o público, um só tem sentido em relação ao outro.

¹¹ “A ascendência da esfera social, que não era nem privada nem pública no sentido restrito do termo, é um fenômeno relativamente novo, cuja origem coincidiu com o surgimento da era moderna e que encontrou sua forma política no estado nacional” (ARENDDT, 2008, p. 37).

Para Arendt (2007) e Habermas (2003), a esfera pública difere-se do Estado e do mercado e é fundamental para elaborar uma comunidade ativa de cidadãos que possam sustentar uma sociedade democrática; além disso, nessa segunda acepção, o espaço da *polis* seria o local onde a igualdade se estabelece e o privado limita-se ao doméstico (espaço de relações “naturais” de desigualdade). De modo distinto, a diferença entre esses espaços para “autores como Ariès, Shorter, Jacobs, Elias ou Sennett, emerge da definição de público não apenas como político, mas como espaço de sociabilidade oposto à clausura do doméstico e da família” (ABOIM, 2012, p. 96). Já os feminismos, desde seu florescimento na Inglaterra¹², ligaram o privado à família, e o público à política e economia na busca de evidenciar como a construção moderna dicotômica entre esses dois espaços ocorreu, pois essa estruturação resultou em vivências muito diferentes para homens e mulheres, o que significou, em grande parte, a exclusão das mulheres do espaço público. As feministas passaram a denunciar, além da exclusão, as formas de opressões existentes em ambos os espaços (ABOIM, 2012).

Ainda sobre a construção moderna da dicotomia público-privado é possível observar que, com a ascensão da modernidade, através do capitalismo e crescimento das cidades industriais, houve um atrelamento grande do homem à vida pública e da mulher à vida privada. Como ressaltamos na introdução, o século XIX teve um papel definidor nesse aspecto, pois o modelo de família burguesa que impera nesse momento estrutura-se a partir dessa dicotomia espacial: “as mulheres, bem como outras categorias sociais, foram durante muito tempo excluídas da participação ativa no mundo do político e da governação, da cidadania e mesmo das sociabilidades tradicionais associadas ao exercício da masculinidade” (ABOIM, 2012, p. 113). Essa configuração social já sofreu inúmeras transformações e ainda vem modificando-se por conta, especialmente, dos direitos alcançados pelas reivindicações dos movimentos feministas. Os movimentos sociais, historicamente, estão relacionados às modificações que ocorrem na esfera pública. Assim, ampliam-se o espaço público e os direitos das pessoas até então excluídas (ABOIM, 2012).

¹² “Foi Mary Wollstonecraft quem publicou o primeiro tratado feminista, intitulado “A Vindication of the Rights of Woman”, em 1792. Advogava princípios de igualdade moral e social entre os sexos. Na verdade, essa primeira vaga de feminismo iniciada ainda no século XVIII terminaria apenas em 1920, quando, nos EUA, a Constituição passa a garantir às mulheres o direito de voto” (ABOIM, 2012, p. 97).

Como podemos observar, a dicotomia formulada pelos gregos entre o espaço público e privado foi grandemente ampliada na Era Moderna, que passou a diferenciar também o social do político, como mostramos através do pensamento de Hannah Arendt e Habermas. É possível perceber ainda que o liberalismo está conectado à Era Moderna, pois, além de impor limites claros à intervenção do Estado na vida privada, afasta o poder público do Estado das relações privadas da sociedade civil. Esta definição realizada pelo liberalismo foi bastante criticada pelas feministas. A filósofa feminista Carole Pateman (1989) afirma que o liberalismo considerou a sociedade civil como um campo privado, oposto ao público e, com isso, o espaço doméstico caiu no esquecimento teórico. A divisão entre essas duas esferas tornou-se expressa não apenas pela polarização entre público e privado, como pela dualidade entre termos similares como, por exemplo, sociedade e Estado, liberdade e coerção, social e político (PATEMAN, 1989, p. 121-128).

Essa dicotomia entre o público e privado, sustentada pela tradição do pensamento político ocidental, teve como consequência direta, de acordo com Seyla Benhabib (2006), o confinamento das mulheres aos ambientes e aos serviços que historicamente foram destinados a elas (trabalho doméstico, reprodução e a criação dos filhos). Esta organização social dificulta muito a presença das mulheres no debate público ao passo que oculta a dominação masculina. Disto decorre ainda o não reconhecimento público do trabalho doméstico, na maioria das vezes considerado inferior e socialmente desvalorizado (BENHABIB, 2006).

A partir dos anos 1960, no movimento feminista da chamada segunda onda, as mulheres passam a se reconhecer como coletividade, fundamentadas na identificação das inúmeras semelhanças que as unia e que superavam suas diferenças. Nesse momento, a categoria “Mulher” passa a ser grandemente utilizada, sublinhando duas principais dimensões: a primeira focava nos aspectos biológicos e, a segunda, nos pontos das construções sociais. Ao mesmo tempo em que uma ênfase na biologia podia aproximar o debate de um essencialismo, tendo em vista que o corpo feminino foi considerado um elemento necessário para opressão patriarcal – independentemente do tempo ou cultura que esse corpo estivesse inserido – o conceito de opressão se ampliou. As feministas desse contexto questionavam o pensamento de esquerda (influenciado pelo marxismo) mostrando que era possível sofrer opressão mesmo em uma classe social denominada opressora, como ocorria com as mulheres brancas de classe média,

pois, para as feministas, todas as mulheres eram oprimidas, ainda que em graus diferentes (PISCITELLI, 2001).

As questões que o movimento de liberação das mulheres definiam como políticas não podiam, muitas vezes, ser enquadradas nas instituições tradicionalmente coercitivas tais como o Capitalismo ou o Estado. Isto é interessante porque, ao definir o político de tal maneira que acomodasse as novas concepções de opressão, toda atividade que perpetuasse a dominação masculina passou a ser considerada como política. Nesse sentido, a política passava a envolver qualquer relação de poder, independente de estar ou não relacionada com a esfera pública (PISCITELLI, 2001, p. 5).

Isto significou detectar as opressões sofridas pelas mulheres nos espaços em que elas estavam, pois eram enquanto mulheres que elas sofriam opressão independente do lugar. Assim, o dia a dia, o espaço da casa, o cotidiano das mulheres tornou-se palco desse mapeamento. A conhecida ideia das feministas, citada anteriormente, de que “o pessoal é político”, criada nos grupos de conscientização feminista, nos Estados Unidos no final dos anos 1960, surge a partir desses entraves e evidenciou que na vida privada, nas relações que até então se mantinham ocultas de uma discussão mais ampla, a dominação masculina era completamente naturalizada e nada discutida. “Esses relacionamentos eram, sobretudo, políticos, na medida em que político é essencialmente definido como poder” (PISCITELLI, 2001, p. 5). Essa percepção das feministas foi fundamental para o avanço de suas práticas políticas e teóricas, pois passaram a atuar tanto no espaço privado quanto no público, já que toda relação entre homem e mulher é política (PISCITELLI, 2001, p.5).

A expressão “o pessoal é político” foi utilizada pela primeira vez no texto de Carol Hanisch (1969), escrito em fevereiro de 1969 e seu título “veio da parte de Shulamith Firestone e Anne Koedt (1970), organizadoras da coletânea *Notes from the Second Year: Women’s Liberation*, na qual o artigo foi originalmente publicado”. Esse texto foi destinado ao “Southern Conference Educational Fund (SCEF)”, em resposta a uma colega de lá que questionava se o “Women’s Liberation Movement” tinha realmente um cunho político e não terapêutico (SARDENBERG, 2018, p. 17). Por isso, Hanisch (1969) em seu texto esclarece:

A própria palavra terapia é obviamente um mau uso do termo se levado à sua conclusão lógica... Deste modo, o motivo para eu participar dessas reuniões não é para resolver qualquer problema pessoal. Uma das primeiras coisas que descobrimos nesses grupos é que os problemas pessoais são problemas políticos. Não há soluções pessoais desta vez. Só há ação coletiva para uma solução coletiva (HANISCH, 1969, p.1).

Nesse momento, Carol Hanisch (1969) deixa claro seu descontentamento ao nomearem as reuniões das mulheres de terapia, pois já havia sido identificado o aspecto político de suas discussões. As feministas começam então a questionar o pensamento político ocidental ao recusarem um campo político separado da esfera privada (SARDENBERG, 2018). A família, nesse contexto, ganha um papel central nas análises das feministas, e ainda na contemporaneidade o feminismo continua apontando o fato das teorias políticas sustentarem que a família e a vida pessoal são completamente separadas do resto da vida social que acabam desconsiderando-as (OKIN, 2008).

A polarização entre o público e o privado ganhou um lugar de destaque dentro das discussões acadêmicas feministas ocidentais a partir desse período. Carole Pateman (1989), já citada anteriormente, é uma importante teórica que mostra como o patriarcado opera nessas duas esferas. Colocar a esfera pública como antagônica à privada, evidentemente, mina possíveis ligações entre ambas e, por outro lado, faz com que seus significados existam um em relação ao outro. Ademais, sustentar essa polarização é o mesmo que naturalizar diferenças sexuais, isto é, diferenças políticas, na medida em que o espaço privado se torna desconectado do público e, por consequência, irrelevante politicamente. Na mesma perspectiva, Sylvia Walby (1990) afirma que o sistema patriarcal transita entre o público e privado e opera em todos os setores sociais passando pela educação, cultura, religião, mídia, divisão sexual do trabalho, Estado, violência doméstica e sexualidade. O pensamento dessas autoras nos ajuda a compreender que existem práticas de dominação masculina em ambos os espaços e que elas estão conectadas e não separadas. Tanto Walby (1990) quanto Pateman (1989), são teóricas que apontam que existe uma ligação entre o público e privado e as estruturas de poder que operam em ambos os espaços dificultam a liberdade e atuação na política das mulheres.

Outros aspectos fundamentais dentro dessa discussão sobre público e privado foram levantados pelas feministas negras, a partir da década de 1990. Para

isso, elas elaboram uma nova categoria de análise, a interseccional, pois as ferramentas teóricas desenvolvidas pelas feministas até então não abarcavam as múltiplas vivências e opressões das diversas mulheres que existem e que não são brancas. Quem elabora essa nova categoria de análise é Kimberle Crenshaw (1989) e, tanto para ela quanto para Bell Hooks (1989) e Patricia Hill Collins (1998), fica claro que o feminismo acadêmico, até aquele momento, desconsidera um fato fundamental: ele estava focado apenas num grupo de mulheres privilegiadas. As feministas acadêmicas tinham um discurso supostamente universalista, mas que falava somente a partir da perspectiva de mulheres brancas de classe média, desse modo as opressões vivenciadas pelas mulheres negras tinham sido negligenciadas. Da mesma forma, no que se refere à crítica feita à dicotomia do público e privado, as feministas negras apontam para o fato de que ela se baseou apenas nas experiências das mulheres brancas, enfocando suas análises no patriarcado, na sexualidade e na ideologia que permeia essas esferas, sem considerar a questão racial (CRENSHAW, 1989).

As feministas negras afirmam que não é possível desconstruir a polarização dessas esferas considerando apenas a vivência de mulheres brancas, é preciso compreender quais são as formas de dominação das mulheres negras, pois dentro do próprio grupo de oprimidos existem sujeitos mais privilegiados. Assim, quando esse fato é desconsiderado, há a manutenção de diversos graus de opressão. Ao utilizar a categoria de interseccionalidade, compreendemos o resultado da relação entre duas ou mais maneiras de subordinação. Patricia Hill Collins (1998) colaborou com esse pensamento explicando que, dentro de estruturas sociais de opressão, cada ser humano ou grupo possui uma posição social. Cada indivíduo, dependendo de sua classe social, raça e gênero, possui diferentes graus de privilégio, como consequência enfrenta distintos níveis de opressão. Então, é necessário considerar essas diversas dimensões identitárias para compreendermos os espaços público e privado. Por isso, concordamos com a perspectiva de Nira Yuval-Davis (2006) de que construir análises baseadas no maior número de diferenças é fundamental e evita generalizações de identidades e culturas.

A partir de uma abordagem interseccional, entendemos como as questões de gênero e raça atuam nas duas esferas e compreendemos não apenas a inter-relação existente entre esses espaços, mas também como as condutas opressivas são reforçadas em indivíduos historicamente oprimidos. Isto significa reconhecer que

os limites entre público e privado nunca foram os mesmos para as mulheres negras e brancas.

Como mencionamos anteriormente, a mulher branca de classe média esteve confinada dentro do espaço doméstico durante muito tempo, já as mulheres negras tinham a necessidade de entrar no mercado de trabalho, na esfera pública para sobreviver (COLLINS, 2000, p.176). As ideologias que rondam a maternidade de uma mulher branca também diferem da mulher negra, isso ocorre porque as mulheres negras possuem um status ainda mais desvalorizado dentro da sociedade. Por isso, as feministas negras começam a questionar os padrões contraditórios associados a todas as mulheres, mas que não eram aplicados às mulheres negras. Por exemplo, “as mulheres” eram consideradas naturalmente frágeis e passivas, mas as mulheres negras tinham força para o trabalho braçal; boas mães dedicavam-se exclusivamente aos filhos e aos afazeres domésticos, mas mulheres negras precisavam sair para trabalhar e seus filhos ficavam aos cuidados de outrem (COLLINS, 2000). Assim, Collins (2000) levanta vários problemas e diferenças entre a dicotomia público/privado se considerarmos que as vivências de mulheres negras são bem diferentes de mulheres brancas.

Dentro das discussões desse período, destacamos também a perspectiva da filósofa feminista francesa Françoise Collin (1994), fundamental para nossa tese, pois a partir do debate proposto em seu artigo “Espaço doméstico. Espaço público. Vida privada”, de 1994, sustentaremos nossa escolha de não considerarmos espaço privado como sinônimo de espaço doméstico. Partindo de uma leitura feminista da obra de Hannah Arendt, em relação à leitura das cidades gregas, Collin afirma que parece questionável opor a casa à esfera política/pública e lança as seguintes questões: “A oposição dentro/fora ou casa/cidade é correspondente com a oposição privado/público, que rege as relações entre os sexos, estando as mulheres supostamente destinadas, segundo a ideologia tradicional e secular, ao privado e os homens ao público?” (COLLIN, 1994, p. 232). Os espaços foram divididos historicamente entre os sexos: aos homens, a liberdade do espaço de fora e às mulheres as limitações do dentro, ou seja, o que já mencionamos anteriormente, as mulheres ocupando o privado e os homens o público. Para Collin este pensamento tradicional esquece que o homem tem a primazia em ambos os espaços, enquanto a mulher é privada tanto da esfera privada quanto da pública. Por isso, afirma ser

importante pararmos de confundir privado com o doméstico e casa (COLLIN, 1994, p.233).

O público pode estar dentro, no interior de muros, prédios, ou em grandes casas chamadas de instituições públicas. Na vida moderna, o privado extrapolou o dentro e alcançou o fora. O privado aparece em locais visíveis, fazemos passeio em família no espaço externo, temos encontros amorosos, fora os espaços híbridos como hotéis. A vida privada não está dentro de muros, dentro do espaço da casa. Os espaços público e privado não dependem mais de espaços físicos. Hannah Arendt chama esse espaço - em trânsito - de social, como mencionamos anteriormente e, nesse ponto, Collin concorda com Arendt:

Lo privado ya no es localizable dentro de la casa, porque ya no es asimilable a la familia, incluso para las mujeres, y podemos pensar que nunca lo fue realmente para los hombres. Así, la verdadera vida privada de los griegos, su vida amorosa y sexual se situaba, fuera del *oikos*, de la casa, de la vida doméstica... Que sucede con la diferencia entre sexos, em esta evolución de los espacios privado/público, y com su relativa absorción por lo social (relativa porque los polos dentro/fuera, casa/lugar público permanecen sin embargo marcados)? (COLLIN, 1994, p. 233, 234).

Segundo Collin (1994), pelo fato do espaço doméstico, espaço da casa, não colocar as mulheres em uma situação apenas de cuidado de si mesmas, mas ao contrário, em uma posição de disposição para os demais membros da casa, na maioria das vezes não deveríamos continuar chamando esse espaço de privado. Tanto o espaço doméstico quanto o público devem satisfazer a possibilidade de uma vivência privada. E, como mencionamos anteriormente, compartilhamos a posição da teoria feminista que desde os anos 1960 afirma "que o pessoal é político", consequentemente o doméstico também é político.

Para Collin (1994) o espaço doméstico é o espaço da casa, isto é, ao optarmos por utilizar espaço doméstico e não privado nos situamos em um plano conceitual diferente daquele da separação das esferas pública e privada (embora essa confusão pareça estar presente nas discussões de muitos teóricos que trabalham com esse tema, como veremos a seguir). Assim, nessa tese analisaremos a representação do espaço doméstico e não privado nas obras das artistas selecionadas. Por isso, daqui em diante faremos o uso somente deste termo; o

espaço privado aparecerá somente na medida em que ele for usado pelo teórico que citarmos.

Precisamos ressaltar também outro aspecto importante dessa conjuntura na qual as feministas passam a utilizar o slogan “o pessoal é político”. Susan Okin (2008) destaca que dentro das mais diversas correntes feministas (radicais, socialistas e liberais) há o reconhecimento da utilidade de um conceito de privacidade, da importância da privacidade na vida de homens e mulheres. Ou seja, ao dizer que o “pessoal é político” as feministas não refutam que haja coerência em determinadas diferenciações realizadas entre público e privado. Mas, nesse ponto, várias diferenças surgem entre elas. Algumas, chamadas de mais radicais, fazem uma leitura de que “pessoal” e “político” seriam inteiramente a mesma coisa. Nós, diferentemente, concordamos com a posição de Okin (2008) em se afastar de uma interpretação literal dessa frase e reconhecer a importância de alguns tipos de privacidade, pensando nas próprias reivindicações das mulheres (requisições que vão desde a autonomia da reprodução, direito ao aborto até a proteção contra crimes sexuais). Entretanto:

...apenas se um alto grau de igualdade for mantido na esfera doméstica da vida familiar esta estará sendo concebida como uma esfera privada consistente com a privacidade e a segurança socioeconômica de mulheres e crianças... O que, então, outras feministas, assim como as mais radicais, querem dizer com “o pessoal é político”? Nós queremos dizer, primeiramente, que o que acontece na vida pessoal, particularmente nas relações entre os sexos, não é imune em relação à dinâmica de poder, que tem tipicamente sido vista como a face distintiva do político. E nós também queremos dizer que nem o domínio da vida doméstica, pessoal, nem aquele da vida não-doméstica, econômica e política, podem ser interpretados isolados um do outro (OKIN, 2008, p. 314).

As disparidades existentes na vida pública, na política, no mercado de trabalho, entre homens e mulheres, estão relacionadas com as desigualdades que se estruturam no seio familiar. Okin (2008) deixa claro que, durante suas pesquisas, as feministas encontraram o pessoal e político interligados, por isso passaram a criticar uma separação tão clara entre público e privado e a questionar uma definição tão limitada do que seria político. Para entendermos a esfera pública devemos compreender que ela foi estabelecida a partir da dominação masculina e do

pressuposto que o mundo doméstico ficaria sob responsabilidade das mulheres. É evidente que se houvesse uma divisão justa na realização de tarefas domésticas, na criação e reprodução dos filhos, as vivências no mundo não-doméstico seriam diferentes do que são.

Okin (2008) afirma que mulheres e homens necessitam do ambiente da privacidade para o estabelecimento de relações íntimas, para terem tempo consigo mesmo e para que tenham espaço para se afastarem de seus papéis temporariamente. Entretanto, é preciso reconhecer que no interior de muitas famílias não há segurança garantida nem para as mulheres e nem para as crianças e elas precisam ser protegidas da própria unidade familiar. Por isso, para nós, seguindo a perspectiva de Okin (2008), só há valor em defender um espaço para a privacidade levando em consideração as questões de gênero, tendo em vista que, na prática, mesmo na atualidade, muitas mulheres não encontram privacidade no espaço doméstico, pois: primeiro, há uma desigualdade sexual real nas estruturas sociais, muitas mulheres e crianças sofrem cotidianamente com abuso físico ou sob a ameaça constante desse abuso e para essas mulheres “a esfera doméstica não oferece o tipo de privacidade no qual a intimidade pode florescer”; segundo, no espaço doméstico, em uma situação ideal, cada indivíduo poderia tirar suas máscaras, ser ele mesmo, mas sabemos que a cobrança de manter a função de mãe, cuidadora da família e realizar atividades domésticas se mantém muito mais sobre as mulheres do que sobre os homens – “Muitos homens’ e ‘muitas mulheres’ não têm a mesma probabilidade, nas condições sociais correntes, de encontrar o mesmo grau de privacidade para retirar as máscaras” -; terceiro, se pensarmos que a privacidade possibilitaria aos indivíduos condições para um desenvolvimento criativo, mental, no caso das mulheres elas disporiam de menos tempo para tais atividades, pois há uma expectativa social de que elas devem sempre estar à disposição de todos (isso no caso das mulheres de classe média; esse fato sofreria uma alteração ainda maior no caso de mulheres pobres e negras) (OKIN, 2008, p.325-326).

Para nós, para que as mulheres possam desfrutar da privacidade e do espaço não-doméstico da mesma maneira que os homens, seriam necessárias muitas modificações nas práticas sociais relacionadas ao gênero e isto está longe de

ocorrer¹³. De acordo com o relatório da OCDE - Organização para a Cooperação e Desenvolvimento Econômico - de 2014, as mulheres fazem cerca de duas vezes mais o serviço doméstico que os homens, isto é, 150 minutos a mais de trabalho diariamente¹⁴. Na figura (1) abaixo, podemos observar que o tempo gasto em trabalho doméstico não-remunerado varia por gênero e região. O gráfico apresenta, por região do mundo (Oriente médio e África do Norte (MENA), Sul da Ásia (SA), Leste Europeu e Ásia Central (ECA), América Latina e Caribe (ECA), Leste Asiático e Pacífico (EAP), África Sub-Saariana (SSA), América do Norte (NA)¹⁵), a média de horas por dia gastas em trabalho doméstico não-remunerado por mulheres e homens e a diferença ainda é enorme.

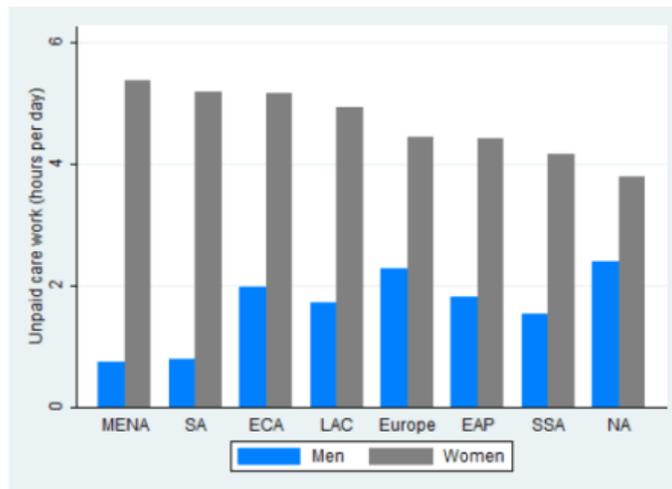


Figura 1 - Relatório OECD 2014, Unpaid Care Work.

Assim, acreditamos que haja uma relação entre as duas esferas e que ela será sempre flutuante. Apesar de concordarmos com a preservação de alguns

¹³ Por exemplo, no caso do Brasil, as mulheres constituem 51,5% da população total, são mais escolarizadas (75% com ensino médio completo e 33%, superior), ocupam cada vez mais cargos de chefia (cerca de 40%, um aumento de 9% em dez anos). Mas, como trabalhadoras estudadas ainda dedicam 73% mais horas do que os homens às atividades do lar, é o que apontam as estatísticas de gênero do IBGE. Dados retirados da reportagem “Porque diabos, nós mulheres, ainda carregamos a casa nas costas?”. Disponível em: https://www.revistabula.com/19165-por-que-diabos-nos-mulheres-ainda-carregamos-a-casa-nas-costas/?fbclid=IwAR24krrJ1-TGKWt7HB6RCml0rlaaMUtIYt6M5s_yn6YoPZlaWlcVdf9ISw. Acesso em: 24 de dez de 2018.

¹⁴ Informações retiradas do Relatório: “Unpaid Care Work: The missing link in the analysis of gender gaps in labour outcomes OECD Development Centre, December 2014”. Disponível em https://www.oecd.org/dev/development-gender/Unpaid_care_work.pdf. Acesso em: 30 de dez de 2018.

¹⁵ Idem.

aspectos da privacidade em relação a uma intromissão ou controle que poderia vir por parte do Estado/Instituições religiosas ou Culturais/Homens, não acreditamos na existência de uma dicotomia entre o público e o doméstico (OKIN, 2008). cremos que seja possível ter privacidade não apenas na esfera doméstica, ou seja, para se ter privacidade não é preciso estar necessariamente apenas em casa, pois ela pode ser vivenciada em ambos os espaços, já que sua existência depende muito mais de condições e práticas sociais adequadas, como citamos acima, do que um local espacial específico, como afirmou Collin (1994).

Além dessas críticas feministas que desestruturaram a antiga dicotomia do público e doméstico, com o aparecimento das novas tecnologias e o desenvolvimento da comunicação digital, vemos a instalação de um novo cenário que afeta diretamente as práticas sociais e reconfiguram os limites do público e doméstico. Com a chegada da internet, as pessoas criam e difundem conteúdos na rede de forma muito mais fácil, sem precisar da mídia tradicional para que suas mensagens alcancem muitos indivíduos.

Para Manuel Castells (1999), por ser supostamente mais democrática, a internet permite que as pessoas expressem seus direitos e opiniões com mais facilidade, dessa forma essas tecnologias modificam o valor da política nesse contexto. Por outro lado, evidentemente, há limitações que dificultam todo esse potencial da internet, tendo em vista que nem todas as pessoas têm acesso à rede e, no caso de terem, há problemas educacionais e técnicos que podem atrapalhar a navegação na hora de participar e colaborar com essa trama.

Há uma interdependência entre o espaço público e o doméstico, como vimos anteriormente. E nessa nova conjuntura tecnológica, resguardando algumas distinções, essas esferas passam a entrecruzar-se ainda mais. Especialmente por conta das críticas realizadas pelas feministas, houve uma politização da vida doméstica e privada e há uma tendência de também privatizar o que tradicionalmente seria da vida pública. Nessa era digital, novos modos de se relacionar surgiram e, assim, novas maneiras de subjetivação apareceram também. Sabemos que, mesmo após tantas décadas de críticas feministas, as associações masculino/público e feminino/privado ainda prevalecem em nossa sociedade, especialmente em momentos de retrocesso nas conquistas de grupos marginalizados, como acontece na atualidade. Mas, felizmente, esse fato não destrói

a luta democrática, justa e igualitária que direciona a noção moderna de esfera pública e opõe-se às práticas patriarcais.

Acreditamos que, na contemporaneidade, esses espaços são vistos muito mais de uma forma complementar/problemática, do que como dois polos opostos. No entanto, esse fato não elimina outros aspectos que tiveram consequências históricas quando as delimitações entre essas duas esferas estavam claramente definidas. Apesar de todas as pessoas possuírem capacidades para ocupar o espaço público, muitas foram impedidas de desfrutar desse ambiente. Isto significa privar-se de sua existência, tendo em vista que a realidade do mundo depende da presença dos outros (pois chamamos de existência aquilo que aparece a todos), tudo que não pode ser visto em público desaparece simbolicamente (ARENDR, 2007, p.221).

Essa discussão teórica que desenvolvemos até agora, nos permite observar como os espaços público e doméstico são complexos e, em diferentes épocas e sociedades, se constituíram de formas variadas. Tais flutuações temporais passaram por momentos com divisões claras, mas na maior parte do tempo suas fronteiras foram difusas. No entanto, elementos históricos que perpassaram esses espaços alterando-os, por vezes, aproximando-os ou os distanciando, estão presentes na atualidade. Essas transformações tiveram consequências diretas sobre todas as esferas sociais, inclusive nas vivências das artistas mulheres. Sobre esse fato, destacamos dois pontos importantes. O primeiro está relacionado à problematização da divisão do espaço público e doméstico e sua implicação direta no confinamento das mulheres nos ambientes e nos serviços que historicamente foram destinados a elas, dificultando o trânsito das mulheres nos espaços públicos e o reconhecimento das mulheres artistas como profissionais, especialmente no final do século XIX.

Já o segundo ponto diz respeito à representação do espaço doméstico nas obras de mulheres artistas, que dependendo do momento histórico estabeleceu uma relação maior ou menor com o primeiro aspecto citado acima. É importante estudarmos essa representação do espaço doméstico, pois a arte não é somente uma parte da produção social/cultural, ela é também um espaço de criação de novos sentidos. Ademais, “a arte é constituída de ideologia, não sua mera ilustração. É uma das práticas sociais por meio da qual se constroem, reproduzem e se redefinem visões particulares do mundo, definições e identidades que são atuadas por nós mesmos” (POLLOCK, 2013, p. 75). Para Parker e Pollock (1981), a arte trabalha

juntamente com outras instâncias na criação e manutenção de relações desiguais de poder entre homens e mulheres, ou seja, não é um campo onde essas questões aparecem como reflexo das práticas sociais, pois ela é parte do processo de constituição e formação dessas desigualdades.

No mesmo sentido, Andrea Giunta¹⁶ afirma que os artistas não são simplesmente influenciados por questões sociais, eles também constroem e interferem na sociedade ao criarem obras que possibilitam reflexões e críticas envolvendo não apenas a obra em si, mas a sociedade na qual ela está inserida; e a forma particular como cada artista vai representar esse ambiente nos permite investigar algumas possíveis transformações sociais. Abordaremos mais detalhadamente esses dois pontos no tópico seguinte, pois ambos são fundamentais para nossa tese.

1.1 Tramas entre o espaço doméstico, a arte e as artistas.

No capítulo “Modernidade e espaços da feminilidade” de seu livro *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*, publicado originalmente em 1988, Griselda Pollock (2013), ao analisar questões referentes à arte americana e europeia do século XIX, foi uma das primeiras estudiosas a destacar a importância dos espaços dentro da história da arte, tanto do ponto de vista das práticas que a envolve quanto na influência que as próprias estruturas e organizações sociais exercem na forma de representar certos temas, ou de não falar sobre temáticas que são consideradas apropriadas apenas para um determinado sexo. Situiremos o debate proposto por Pollock (2013), pois no período por ela estudado (final do século XIX) os dois pontos por nós mencionados acima estão completamente imbricados. Assim, sua discussão contribui para examinarmos a representação do espaço doméstico nas obras que estudaremos, ainda que Pollock analise países e períodos diferentes dos nossos.

Para realizar seu estudo crítico, Pollock parte da exposição “Cubism and Abstract Art”, realizada em 1936, e de um catálogo onde Alfred Barr apresenta um

¹⁶ Entrevista de Andrea Giunta realizada por Alejandra Villasmil para a revista chilena *Artishock* publicada em setembro de 2013. Disponível no site: <http://revistaophelia.com/arte-y-feminismo-andrea-giunta/>

diagrama da arte moderna, para questionar a ausência de mulheres artistas nessas duas situações e demonstrar a necessidade de desconstruir os mitos masculinos ligados ao modernismo para se estudar a prática artística feminina nesse contexto. Além disso Pollock, em diálogo com a publicação de *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* de T.J. Clark, mostra as desigualdades entre ser homem e ser mulher, no final do século XIX:

É sem dúvida um fato inegável que muitos dos trabalhos canonizados como fundadores da arte moderna focam precisamente a área da sexualidade, sobretudo enquanto bem comercial. Poderíamos referir inúmeras cenas de bordel, incluindo *As Meninas de Avinhão* de Picasso e até o sofá do artista. Estes encontros representados e imaginados ocorriam entre homens que tinham a liberdade de assumir os seus prazeres em vários espaços urbanos e mulheres de uma classe a eles subordinada, que tinham de trabalhar nesses locais, muitas vezes vendendo o seu corpo a clientes ou a artistas. Indubitavelmente, estas trocas são estruturadas por relações de classe, que por sua vez são determinadas pelo gênero e pelas inerentes relações de poder. Não podem ser separadas nem ordenadas numa hierarquia. São simultaneidades históricas que se infletem mutuamente. Por isso, devemos questionar por que razão o território do modernismo é tão frequentemente uma forma de lidar com a sexualidade masculina e com os corpos das mulheres – porque a nudez, o bordel, o bar? Qual é a relação entre sexualidade, modernidade e modernismo? Se é normal as pinturas de corpos femininos serem um território através do qual os artistas postulam a sua modernidade e competem pela liderança da vanguarda, poderemos esperar redescobrir pinturas feitas por mulheres nas quais estas se confrontem com a sua sexualidade através da representação do nu masculino? Com certeza que não; a própria sugestão parece ridícula. Mas por quê? Porque existe uma assimetria histórica – uma diferença social, econômica e subjetiva entre ser mulher e ser homem, em Paris, nos finais do sec. XIX. Esta diferença – produto da estruturação social da diferença sexual e não uma distinção biológica imaginária – determinou o que e a forma como homens e mulheres pintavam (POLLOCK 2013, p. 117-118).

Por isso a sexualidade, a modernidade e o próprio modernismo não podem ser tidos como algo natural, pois se estruturam a partir de assimetrias de gênero. Assim, Pollock (2013) demonstra como o espaço tem implicações diretas na configuração artística desse momento e considera o “espaço” como forma de análise. Para tanto, utiliza como exemplo as artistas Berthe Morisot (1841-1895) e Mary Cassatt (1844-1926). Estas foram artistas que se envolveram ativamente com o impressionismo e suas exposições em Paris durante as décadas de 1870 e 1880.

Além disso, eram vistas como artistas importantes do grupo artístico que, na atualidade, chamamos de impressionistas. Porém, ao estudar Cassatt e Morisot, Pollock (2013) diz que o desafio é reconhecer que as posições ocupadas por elas eram diferentes das de seus colegas homens, ainda que suas produções sejam específicas e individuais. Por essa razão, as teorias de análises históricas que consideram as diferenças de gênero devem compreender que há uma estrutura social que posiciona mulheres e homens de maneira hierarquizada em relação ao discurso e ao poder econômico e social. No início, a autora pensa no espaço como o local que se faz presente ou não nas obras dessas duas artistas. Os espaços que aparecem são salas, quartos, jardins privados, varandas, espaços domésticos. Mas há também locais públicos como cenas de passeios com carros, barcos, teatros, espaços do lazer burguês. Ao contrário de seus colegas homens, Morisot e Cassatt não representavam com liberdade cenas de bares e bordéis, e vários temas utilizados pelos homens não eram permitidos às mulheres.

Pollock (2013, p.122) destaca mais um aspecto importante do espaço: “a ordem espacial dentro das pinturas”. Nas obras em que o tema é uma cena do teatro, por exemplo, Morisot não demarca o limite entre o que seria público ou privado naquele momento histórico, mas os espaços que seriam do feminino e do masculino, o tipo de relação que homens e mulheres têm com esses espaços e com as pessoas que circulam nesses espaços. Ou seja, mesmo em cenas em que as mulheres artistas representam cenas de exterior, o quadro estabelece uma intimidade de um espaço interior. Pollock (2013) considera não somente os espaços representados e os espaços da representação, mas também os espaços sociais a partir dos quais essas encenações artísticas são elaboradas, visto que a mulher artista ocupa uma posição social dentro de uma estrutura estabelecida (POLLOCK, 2013).

Os espaços da feminilidade operavam não somente a nível do representado, a sala ou o quarto de costura. Os espaços da feminilidade são aqueles em que a feminilidade se vive posicionalmente no discurso e nas práticas sociais. São produtos de um sentido vivo de localização, mobilidade e visibilidade social, dentro das relações sociais de ver e ser vista. Moldado dentro de políticas sexuais o ato de ver demarca uma organização social particular de uma visão que em si mesma trabalha para assegurar uma ordem social particular de diferença sexual. A feminilidade é tanto a condição como o efeito (POLLOCK, 2013, p. 128).

Pollock (2013) afirma que a existência de uma esfera feminina e uma masculina tinha uma função importante na configuração social dos burgueses. As mulheres burguesas saíam para passear – nos locais públicos apropriados a elas - para comprar, ou apenas para serem vistas, enquanto mulheres trabalhadoras saíam para trabalhar e sua própria definição como mulher era questionada, pois deixavam de ser “mulheres” dentro dos padrões de feminilidade vigentes. A divisão entre o público e o privado estruturava o sentido do que era feminino e masculino e “a medida que a ideologia da domesticidade se torna hegemônica, regulava o comportamento de homens e mulheres nos espaços públicos e privados. A presença em qualquer um desses domínios determinava a identidade social” (POLLOCK, 2013, p. 135). E, conseqüentemente, as mulheres tiveram problemas para desempenhar certas atividades e terem determinadas experiências que definiram a modernidade¹⁷.

Tanto Morisot quanto Cassatt pintaram obras sobre mulheres no espaço público, mas dentro dos limites que elas poderiam circular sem serem depreciadas. Outros locais do espaço público, como bordéis e bares, onde os demais artistas circulavam livremente e produziam suas obras, eram inacessíveis a elas, já que ameaçavam sua reputação de mulher burguesa e sua própria feminilidade. As mulheres que frequentavam esses outros espaços tinham sua moralidade questionada, eram mulheres de outra classe social, e não damas burguesas, que comercializavam seus corpos e sua sexualidade. “A feminilidade em sua forma específica de classe se mantém através da polaridade virgem/prostituta, que é a representação mistificadora das trocas econômicas dentro do sistema patriarcal” (POLLOCK, 2013, p. 146).

No século XIX, Berthe Morisot e Mary Cassatt exibiam cenas da vida doméstica em suas obras, dando-nos um panorama de um espaço íntimo, de mulheres que trabalhavam, de criadas, babás, mães com filhos e dos espaços públicos que frequentavam nas horas de lazer. Na obra “Mother Combing Her Child's Hair” (figura 2), por exemplo, a mãe penteia o cabelo da filha, como o próprio título da obra indica; na “Young Mother Sewing” (figura 3), uma mãe ao lado da filha,

¹⁷ “A artista Marie Bashkirtseff, que viveu e trabalhou em Paris nos mesmos anos que Morisot e Cassatt fala de algumas dessas restrições: O que anseio é a liberdade de sair sozinha, de ir e vir, de me sentar nos bancos das Tullerías, em especial, de Luxemburgo, de olhar as lojas de arte, de entrar nas igrejas e nos museus, andar pelas ruas antigas à noite... essa é a liberdade sem a qual não se pode converter-se em verdadeira artista” (POLLOCK, 2013, p.136).

costura. Em ambas as obras, as mulheres estão dentro do espaço da casa e realizam tarefas tidas como femininas – cuidar dos filhos e bordar. Já nas obras “The Boating Party” e “Children Playing on the Beach” (figura 4 e 5), embora representem o espaço público, abordam temáticas relacionadas à maternidade. Na obra 4, vemos a mãe e sua filha em um passeio de barco e, na 5, duas crianças brincando na praia. Ou seja, são cenas que tratam de um espaço fora da casa aceitável para uma mulher e que respeitam o limite do que ela poderia representar tematicamente.

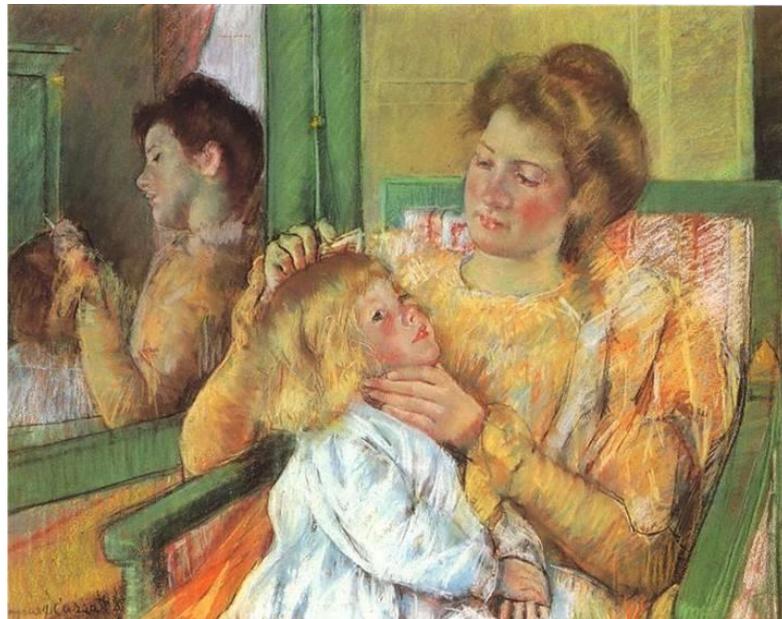


Figura 2 - CASSATT, Mary. **Mother Combing Her Child's Hair**, 1901. Crayon sobre papel 64,1x80,3 cm. Brooklyn Museum, New York, USA.



Figura 3 - CASSATT, Mary. **Young Mother Sewing**, 1900. Óleo sobre tela. 92,4x73,7 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York, USA.



Figura 4 - CASSATT, Mary. **The Boating Party**, 1893 - 1894. Óleo sobre tela. 90x117,3 cm. National Gallery of Art, Washington, DC, USA.



Figura 5 - CASSATT, Mary. **Children Playing on the Beach**, 1884. Óleo sobre tela. 97x74,2 cm. National Gallery of Art, Washington, DC, USA.

Do mesmo modo, nas obras “Wiege” e “The Artist's Daughter, Julie, with her Nanny” (figuras 6 e 7), Berthe Morisot representa mulheres realizando seus papéis dentro do padrão de feminilidade vigente. Na 6, a mulher cuida de uma criança no berço e, na 7, a própria filha da artista é retratada ao lado de sua babá. Na obra “The Mother and Sister of the Artist (Reading)” (figura 8), representa sua mãe lendo um livro e sua irmã, ambas na sala. Na obra “In the Dining Room” (figura 9) vemos uma mulher na cozinha, ao lado de um pequeno cachorro, com um avental na cintura - indicativo de quem está, estava ou irá cozinhar, lavar louça. Todas as obras retratam o cotidiano da artista, o espaço que ela mais frequenta (sua própria casa) e mulheres exercendo funções e atividades consideradas aceitáveis para uma “boa” mulher. Na obra “The Garden at Maurecourt” (figura 10), vemos uma cena de lazer no espaço público, em um Jardim, onde uma mulher está sentada na grama ao lado de uma criança.



Figura 6 - MORISOT, Berthe. **Wiege**. 1873. Óleo sobre tela. 56x46 cm. Museu d'Orsay - Paris, França.



Figura 7 - MORISOT, Berthe. **The Artist's Daughter, Julie, with her Nanny**, 1884. Óleo sobre tela. 57,1x71,1 cm. Minneapolis Institute of Arts, MN, USA / The Bridgeman Art Library.



Figura 8

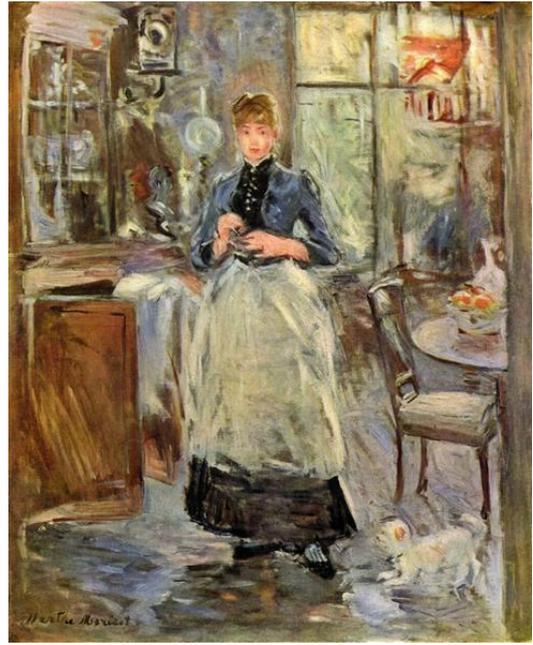


Figura 9

Figura 8 - MORISOT, Berthe. **The Mother and Sister of the Artist (Reading)**, 1869-70. Óleo sobre tela. 84x68 cm. The National Gallery of Art, Washington, DC, USA.

Figura 9 - MORISOT, Berthe. **In the Dining Room**, 1886. Óleo sobre tela. 61,3 x 50 cm. National Gallery of Art, Washington, DC, USA.



Figura 10 - MORISOT, Berthe. **The Garden at Maurecourt**, 1884. Óleo sobre tela. 54x65,1 cm. Toledo Museum of Art, Ohio, USA.

Os artistas homens tematizavam essas questões também, como podemos observar na obra “Senhora Charpentier e seus filhos” (1878) (figura 11), de Auguste Renoir. Entretanto, quando artistas homens compartilhavam do mesmo território dito “feminino”, ele era criado a partir de uma perspectiva diferente: “Renoir entrou na sala da senhora Charpentier por causa de uma encomenda”, afirma Pollock em seu texto (POLLOCK, 2013, p. 149-150). Cassatt e Morisot vivenciavam cotidianamente a rotina desses espaços, então possuem o conhecimento prático dos ritos desses ambientes que, ademais, “traçavam a construção da feminilidade através das etapas da vida das mulheres”. No entanto, é importante dizer que esse argumento não defende nenhum ponto de vista biologicamente determinista e nem que apenas mulheres podem nos oferecer a verdade sobre esse espaço considerado feminino. Na verdade, mostra que elas possuíam um conhecimento empírico profundo sobre aquilo que representavam - naquele contexto histórico (POLLOCK, 2013, p. 149-150).



Figura 11 - RENOIR, Auguste. **Senhora Charpentier e seus filhos**, 1878. Óleo sobre tela. 157,7x190,2 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York, EUA.

Tamar Garb (1998) é outra historiadora que discute os problemas relacionados à polarização dos espaços sociais nesse período e afirma que, se mantivéssemos nossas investigações restritas apenas ao que foi canonizado dentro da história da arte e não tivéssemos expandido as fontes, talvez acreditássemos que não houve artistas mulheres dignas de serem mencionadas. Por exemplo, as importantes obras “Ateliê em Batignolles” de Henri Fantin-Latour (1836 – 1904) - figura 12 - e o “Ateliê do artista, 9 rue de La Condamine” (figura 13), de Bazille (1841-1870), ambas datadas de 1870, não representam nenhuma artista mulher do período. O quadro de Fantin-Latour representa um grupo de artistas que frequentavam o café evocado no título da obra e nutriam um desprezo pela arte oficial. Entre os artistas presentes nas obras, está Manet – no centro da obra -, Monet (1832- 1883), Renoir (1841-1919), Bazille, Zola (1840-1902) e Astruc (1833-1907). De acordo com Garb (1998), os historiadores se importavam em mencionar a ausência de Degas, Cézanne e Pissarro no retrato, mas não a falta de artistas mulheres. Na obra de Fantin-Latour, temos uma representação mais formal, de Monet, como o artista mentor, rodeado pelos demais artistas. Já na de Bazille, embora se trate também de uma reunião apenas de artistas homens, a disposição é mais informal, trazendo a ideia da vida boêmia e do artista marginal. Além disso, é importante mencionar que esses encontros em bares eram frequentados apenas por artistas homens, tendo em vista que as artistas, geralmente da classe burguesa, não transitavam nesses espaços para assegurar suas boas reputações. “Para encontrar a esfera em que as artistas circulavam seria preciso olhar em outro lugar: para a sala de estar, o ateliê” (GARB, 1998, p. 233).



Figura 12 - FANTIN-LATOUR, Henri. **Ateliê em Batignolles**, 1870. Óleo sobre tela. 204x273,5 cm. Museu d'Orsay.



Figura 13 - BAZILLE, Frédéric. **L'atelier de Bazille**. 187. Óleo sobre tela. 98x128,5 cm. Musée d'Orsay, Paris, França.

Como pudemos observar, tanto na obra de Fantin-Latour quanto na de Bazille, as mulheres não figuraram nos retratos como artistas reais, apenas como modelos ou musas:

No de Fantin Latour, lá está ela como uma clássica referência mítica, uma pequena figura sobre a mesa, mas repleta de associações com a 'mulher musa', a 'mulher com ideal abstrato', a 'mulher' como portadora de diversos deslocamentos simbólicos. No de Bazille, a 'mulher' representa, nos quadros nas paredes, tanto a seriedade do envolvimento do artista com seu trabalho (poucos artistas ambiciosos podiam dar-se ao luxo de negligenciar o nu) quanto sua identificação com a nova estética naturalista, ou seja, a tendência a ver a pintura como uma representação precisa do mundo tal como era observado pelo artista (GARB, 1998, p. 237).

As artistas estavam conscientes do contexto desigual que viviam e já a partir do final do século XIX, começam a criar fissuras e se constituir como resistência à norma vigente. O contexto latino-americano era e é bem diferente do analisado por Pollock e Garb, então suas discussões apresentam certas limitações analíticas para nós. No entanto, ainda que analisem artistas, contextos e épocas distintas das que estudaremos, suas ideias são fundamentais, pois, primeiro, deixam claro como as divisões entre o público e o doméstico regulavam os papéis dos homens e das mulheres, demarcando os limites de cada um. Segundo, no caso das mulheres, mesmo descontentes e conscientes das igualdades, os fatores que estruturavam a sociedade acabaram restringindo a realização e a ocupação de muitos outros locais e minaram possíveis criações artísticas durante o século XIX (POLLOCK, 2013, p. 135). Isto é, mesmo conscientes de todas as questões, as mulheres resistiam com as armas que podiam, se inseriam nos contextos artísticos como era possível, criando fissuras para que as novas gerações pudessem modificar o sistema de maneira mais profunda.

É importante destacarmos ainda que, embora possa parecer que na América do Sul as artistas apenas foram influenciadas pelas feministas norte-americanas ou europeias, veremos que várias artistas de diversos países distintos, praticamente nos mesmos períodos, traziam em seus trabalhos críticas muito similares. Sobre isso, em sua tese de doutorado, Arethusa Almeida de Paula (2015) faz um paralelo muito interessante entre a obra "Tina América" de Regina Vater (Rio de Janeiro, 1943) com a série de fotografias de Cindy Sherman (EUA, 1954) "Cenas de um filme

sem título”. Em ambas as obras, as artistas performam inúmeros arquétipos de mulheres:

A semelhança entre as duas artistas está no fato de que elas utilizam o autorretrato para registrar as performances. A diferença entre as duas obras, está na composição que cada artista escolhe para passar sua mensagem. As fotos de Regina Vater se assemelham aos retratos 3x4 para documentos. O enquadramento é direto, sem elementos ao redor, fazendo com que o público olhe diretamente para seu rosto, cabelo e roupas. O livro de fotografias, comprado na região das noivas da Estação da Luz, em São Paulo, traz o símbolo do casamento, tão procurado e respeitado pela sociedade. Ao folhear esse livro de artista, o espectador é levado a reconhecer suas mulheres e a si mesmo nesses tipos tão comuns. Outra característica interessante é a referência, quase um anagrama completo, que Tina América faz à América Latina. Já Cindy Sherman apresenta fotografias que ganham um ar de cinema, da mulher-atriz capaz de despertar a fantasia em homens e mulheres, ao mesmo tempo em que as mesmas passam uma imagem de tédio perante o próprio cotidiano. Ao fundo, vemos diversos cenários diferentes que vão ajudar a compor sua personagem: a cozinha, a biblioteca, o quarto, a cidade, a praia, o jardim (PAULA, 2015, p.152-153).

A obra de Regina Vater foi realizada 3 anos antes do início da pesquisa de Cindy Sherman. Arethusa Almeida de Paula ressalta o fato dessas artistas não se conhecerem e essa situação corrobora com a ideia de que, em períodos próximos, os sujeitos interessados nas problemáticas feministas, ainda que não tenham acesso às obras de artistas de outros países, vão expressar incômodos e críticas no mesmo viés. Devemos dizer, é claro, que em vários casos as artistas tiveram acesso às produções de artistas norte-americanas e europeias, mas isso não se configura como uma regra, pois as trocas podem se dar em vários sentidos do globo (PAULA, 2015).

As estudiosas feministas norte-americanas e euro-ocidentais alimentaram por muitos anos a ideia de que as latino-americanas não se consideravam feministas. E utilizavam esse pressuposto baseado na literatura "de testemunho" e na pesquisa centrada na participação de mulheres em movimentos rurais e lutas de libertação nacional e não no movimento feminista. A proposição de que as mulheres latino-americanas não se autoproclamam feministas está conectada com a forma de pensar de parte da esquerda latino-americana dos anos 1970, momento em que tomam conhecimento das primeiras manifestações das ideias feministas. Naquele momento, entendiam que o feminismo era resultado de contradições pontuais e

existentes apenas nos países desenvolvidos, mas não no sul global. Além disso, havia a predominância da antiga ideia de que através da luta de classes as desigualdades de gênero seriam eliminadas, então algumas feministas latinas foram taxadas de burguesas, pois estavam desconectadas da realidade do continente (STERNBACH, 1994).

Esses dados são importantes, pois eles nos fornecem embasamentos para refletirmos sobre nosso objeto de estudo, ainda que de forma indireta. Primeiro, com base no estudo de Sternbach, Navarro-aranguren, Chuchryk e Alvarez de 1994 sobre Encontros feministas da América Latina que ocorreram desde 1981, na Colômbia (1981), no Peru (1983), no Brasil (1985), na Cidade do México (1987) e na Argentina (1990), há provas de que existiam organizações feministas espalhadas na América Latina desde os anos 1970. Nos anos 1970, há uma forte movimentação da segunda onda do feminismo e, ao mesmo tempo, na América Latina, desde os anos 1960, vivenciávamos ditaduras militares, que procuravam conter movimentos progressistas de toda espécie. Nesse sentido, as feministas da América Latina nasceram como movimentos de oposição à opressão social e política e que desafiavam o patriarcado. Além disso, muitas feministas latino-americanas enxergam seu movimento como parte da luta do continente contra o imperialismo. Entretanto, nem todos os grupos aderem a essa oposição, nem são todas feministas de esquerda, há sempre múltiplas manifestações de pensamentos (STERNBACH, 1994).

Segundo ponto, não é necessário que os desenvolvimentos dos feminismos latino-americanos ocorram do mesmo modo que o norte-americano e europeu para serem legítimos. Terceiro e mais importante para nós, na cena artística, as várias questões contextuais que fizeram mulheres com práticas feministas não se intitulem como feministas, não quer dizer que suas obras sejam menos feministas e muito menos que elas foram totalmente influenciadas e não as influenciadoras das chamadas feministas norte-americanas e europeias. Ademais, torna-se complicado determinar exatamente de que maneira se deu o fluxo de influência entre as artistas, tendo em vista que na América Latina também havia movimentações feministas. Por isso, devemos considerar que as influências podem ter ocorrido em diversos sentidos entre o sul e norte global.

CAPÍTULO 2: Objetificação do corpo feminino, erotismo, sonhos e humor: enfrentamentos e subversões nas obras de Wanda Pimentel, Cristina Salgado, Karen Lamassone e Liliana Ângulo Cortés

“É tempo de aprendermos a nos libertar do espelho eurocêntrico onde nossa imagem é sempre, necessariamente, distorcida. É tempo, enfim, de deixar de ser o que não somos” (QUIJANO, 2005, p. 126).

Neste capítulo discutiremos as obras das artistas brasileiras Wanda Pimentel, Cristina Salgado e das colombianas Karen Lamassone e Liliana Ângulo Cortes. Essas artistas possuem distintas formas de representar o espaço doméstico, algumas produziram mais ou menos nas mesmas décadas – como as três primeiras – somente as obras de Cortés foram elaboradas a partir dos anos 2000. Apesar de suas particularidades e contextos sociais diversos, há elementos críticos que aparecem nas obras de todas como, por exemplo, a crítica à objetificação do corpo feminino. Cada uma dessas quatro artistas tece críticas à objetificação do corpo da mulher e as interligam com distintas problemáticas importantes que nortearão nossas investigações. Assim, a partir da análise de suas obras, observaremos como o lar pode ser compreendido e vivenciado de maneiras diversas por mulheres de países, raças, idades e classes sociais diferentes.

A partir dessa chave mais ampla da objetificação do corpo feminino, Wanda Pimentel insere críticas a uma sociedade de consumo ao mesmo tempo em que questiona o aprisionamento e atrelamento das mulheres à casa. Além disso, Pimentel traz uma certa sensualidade e fetiche para a série “Envolvimentos” (anos 1960-1970) ao trabalhar com partes de corpos femininos nus. Karen Lamassone cria cenas ainda mais eróticas e sensuais que Pimentel, ao encarnar a mulher que vive a sexualidade livremente em vários de seus autorretratos que analisaremos, nos anos 1970 e 1980. Já em Cristina Salgado, nos anos 1980, a objetificação dos corpos ocorre de forma literal e simbólica, são corpos que se constituem a partir de objetos domésticos em cenas surreais e oníricas. A temática dessa artista vai se estender também por temas como maternidade e distorção de corpos dentro do espaço doméstico. Em Liliana Ângulo Cortez, o foco da objetificação feminina é dado aos corpos negros. Para realizar seus questionamentos e críticas a artista faz uso do humor, da paródia, do sarcasmo e da ironia.

Assim, a objetificação do corpo feminino dentro do espaço doméstico será nosso fio condutor que interligará as obras e a partir dele cada artista abordará outros assuntos como, por exemplo, sensualidade, erotismo, fetiche, sonhos, humor, ironia, paródia e sarcasmo. Antes de ir para as artistas e obras que analisaremos, devemos introduzir os conceitos que usaremos ao longo desse capítulo e focalizar em seus respectivos sentidos que mais dialogam com as obras por nós estudadas nos tópicos seguintes.

Para Barbara Fredrickson e Tomi-Ann Roberts (1997), a objetificação sexual acontece todas as vezes em que partes do corpo interligadas às funções sexuais são dissociadas de um indivíduo como se pudessem equivaler a pessoa em si. Isto é, há uma redução enorme do valor da pessoa, que passa a ser compreendida apenas como um objeto de satisfação sexual e não um indivíduo em sua totalidade.

Em relação à objetificação sexual sofrida pelas mulheres, Carolina Piazzarollo Loureiro (2014, p. 15) afirma que ela “é uma prática que interage e contribui com diversos outros tipos de opressão sofridas pelas mulheres, tais como as violências sexuais, a normalização dessas violências, a culpabilização das vítimas e não dos agressores, entre outras”. No caso das mulheres negras, é importante ter em mente que todas essas questões tornam-se ainda mais complexas, pois as opressões de raça e classe somam-se a todos esses problemas.

No caso brasileiro, mais especialmente, - mas sabemos que de forma parecida isso ocorreu em toda América Latina - durante a formação da sociedade as mulheres foram reduzidas a corpos meramente sexuados, tanto pela exploração sexual quanto pela domesticação de suas condutas. De acordo com Mary Del Priore (2009), no sistema patriarcal colonial, o discurso médico foi utilizado como mais uma forma de legitimar a dominação das mulheres: “esse discurso dava caução ao religioso na medida em que asseverava cientificamente que a função natural da mulher era a procriação” (DEL PRIORE, 2009, p. 24). A sexualidade da mulher estava completamente relacionada com a procriação, elas deveriam gerar e cuidar dos filhos, as que ousavam afastar-se desses princípios “eram condenadas social e moralmente por seus pecados” (REZZUTTI, 2018, p. 70).

A objetificação do corpo de mulheres negras tem consequência direta com a escravidão e foi agravada por vários outros motivos. Bell Hooks (1995) evidencia como nos EUA a mulher negra foi reduzida ao seu corpo e ao seu sexo e que isso

também está atrelado à escravidão, assemelhando-se ao caso das mulheres negras na América Latina, respeitando os distintos contextos sociais:

Mais que qualquer grupo de mulheres nesta sociedade, as negras têm sido consideradas 'só corpo, sem mente'. A utilização de corpos femininos negros na escravidão como incubadoras para a geração de outros escravos era a exemplificação prática da ideia de que as 'mulheres desregradas' deviam ser controladas. Para justificar a exploração masculina branca e o estupro das negras durante a escravidão, a cultura branca teve que produzir uma iconografia de corpos de negras que insistia em representá-las como altamente dotadas de sexo, a perfeita encarnação de um erotismo primitivo e desenfreado (BELL HOOKS, 1995, p. 469).

Se no período da escravidão o corpo negro era exposto para ser comercializado e explorado, hoje isso ocorre com a intenção de que ele seja consumido. São mulheres e negras, marcadas pelo gênero, raça e classe social. Suas vivências são atravessadas pela sexualização de seus corpos, pela violência e pobreza (TEIXEIRA E QUEIROZ, 2017).

Para desestabilizar essas estruturas patriarcais machistas e racistas, mulheres artistas utilizam como ferramenta crítica a ironia, o sarcasmo, a paródia e o humor, meios de questionamentos usados durante grande parte da história. A ironia é uma figura retórica que expressa o contrário do que se fala, é uma discordância entre o que se quer dizer e o revelado na fala, um acontecimento contraditório com o objetivo de mostrar algo além do que foi dito ou realizado. O sarcasmo também é uma figura retórica, um deboche, uma zombaria através do qual se evidencia um descontentamento por meio de uma crítica não tão direta, mas indireta e perceptível. Já a paródia é uma sátira humorística, uma cópia divertida e crítica de alguma personagem, acontecimentos sociais ou políticos e ela pode manifestar-se fazendo uso da ironia e do sarcasmo. "Como é que certas representações se tornam legitimadas e autorizadas? A custo de quais outras? A paródia pode oferecer uma maneira de investigar a história desse processo" (HUTCHEON, 1991, p. 8). Através desses elementos, as artistas subvertem a tradição e com humor elaboram novas formas de enfrentamento de situações de dominação (PEÑA, p.169, 2015).

O humor pode ser compreendido também como um mecanismo de defesa para lidar com a dor ou com as difíceis situações cotidianas de dominação de raça, classe e gênero. Irma Verollin afirma: "Sin duda el humor es un rasgo de

perspicacia: supone haber captado las dos caras de la moneda, los dos polos de una realidad que siempre esta en tension y que, en ultima instancia, no se resuelve jamas” (VEROLLIN, 1998, p. 55). Ademais, não devemos esquecer que o humor dá visibilidade para temas e assuntos geralmente ocultados.

Como mencionado anteriormente, a partir de uma crítica da objetificação do corpo, outros elementos que serão abordados pelas artistas nesse capítulo são a sensualidade, o erotismo e o fetiche. Erotismo vem de Eros, deus do amor na mitologia grega. Na teoria freudiana, ele é o símbolo da pulsão de vida e contrapõe-se a Tanatos, que seria pulsão de morte. Na arte, Eros (também chamado de Cupido) representa o amor e sexualidade humana. Em seu livro *A história da literatura erótica*, Sarane Alexandrian (1989, p. 8) afirma que o erotismo “é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que a mostra em seu brilho ou em seu desabrochar, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo deleitável”. A palavra fetiche, por sua vez, provém do latim *facere*, que significa fazer ou construir, designa uma fabricação, um artefato, um trabalho de aparência e de signos (BAUDRILLARD, 1981).

A incorporação do fetichismo na nossa sociedade ocorre de inúmeras maneiras e em diversos contextos distintos, que vai desde um fetichismo com a iconolatria cristã, no culto às imagens até o fetichismo com a mercadoria. Em o *Fetichismo da mercadoria: seu segredo*, Karl Marx (1971) afirma (de forma bem resumida) que, apesar de as mercadorias assemelharem-se a simples objetos, elas têm um tipo de “vida própria” e isso leva as relações sociais a um patamar de significação político-econômico. Apesar dessas várias utilizações para esse conceito, o que mais nos interessa é o fetiche enquanto um conceito erótico. Sua primeira utilização nesse sentido aparece na obra *Psychopathia Sexualis* (1886), do neuropsiquiatra alemão pioneiro em sexologia Richard von Krafft-Ebing (1840-1902), onde aborda o fetichismo como uma perversão ou desvio sexual. Sigmund Freud (1856-1939) é um autor importante que em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (FREUD, 1972) aponta que o “fetichismo é uma aberração, uma variante do instinto sexual muito próxima ao patológico. Em *Fetichismo* (FREUD 1974), o autor afirma que “Fetiche é um substituto para o pênis da mulher (da mãe) em que o menino outrora acreditou e – por razões que nos são familiares – não deseja abandonar (...), pois se uma mulher foi castrada, então a posse de seu próprio pênis estaria em perigo” (FREUD, 1974, p. 180). As teorias de Freud são

fundamentais para discussão desse assunto, mas não pretendemos aprofundá-las, apenas as mencionamos rapidamente pois são um marco nas investigações sobre a sexualidade humana. Apesar disso, não podemos deixar de mencionar que Freud descarta que o fetichismo ocorra com outros gêneros, por conta disso é chamado de falocêntrico por alguns pesquisadores. Seu posicionamento é refutado por muitos estudiosos mais recentes, como Tina Papoulias, pois para ela o fetichismo “rompe com uma ordem sexual falocêntrica ou centrada no pênis” (PAPOULIAS, p.90). Já para Robert Stoller, o ato de “fetichizar é norma para homens e não para mulheres”... “menos de um por cento dos casos citados como perversões sexuais tem sido de mulheres” (STOLLER, p. 35). Nessa perspectiva, o corpo feminino seria alvo do fetiche masculino na maioria das vezes, e o contrário não ocorreria na mesma proporção. Evidentemente, considerar o fetichismo enquanto desvio sexual porque algumas de suas práticas estiveram fora dos padrões de normalidade de um determinado contexto histórico e social é questionável, por isso com o passar dos anos o fetiche foi perdendo seu caráter perverso.

Na atualidade, podemos compreender o fetichismo como “uma força, uma propriedade sobrenatural do objeto e conseqüentemente, um potencial mágico semelhante no sujeito” e muitas coisas podem ser fetichizadas, onde absolutamente qualquer coisa tornou-se passível de ser fetichizada (BAUDRILLARD, 1981, p. 91). Nas obras que analisaremos nesse capítulo em que podemos perceber o atravessamento do fetiche, do erótico e do sensual, eles se darão por duas vias distintas. Na primeira, em Wanda Pimentel, há uma crítica à objetificação e sexualização desse corpo como fetiche, como um objeto de desejo construído no meio de objetos domésticos. Em Karen Lamassone, temos um movimento diferente, a própria artista vai se representar de forma sensual e erotizada, até mesmo fetichizada. Ela não critica as construções que a colocam nesse lugar de objeto, ela se coloca ali, ela vive sua sexualidade livremente, ela tem desejos e não é apenas objeto do desejo dos outros.

A partir dos anos 1960, como mostramos anteriormente, as normas sociais passam a ser discutidas pelos movimentos feministas, com isso, há modificações nas estruturas sociais. Os corpos femininos, antes mais restritos ao espaço doméstico, deslocam-se agora entre as esferas pública e doméstica com mais autonomia, a pílula anticoncepcional passa a ser comercializada e a virgindade enquanto valor moral das mulheres para o casamento é questionada (GROSSI,

200?). Ademais, as vestimentas femininas também ganham alterações, é nesse momento que as saias curtas e blusas decotadas surgem e deixam o corpo da mulher mais à mostra. Entretanto, essas questões modificam-se apenas em certa medida, sabemos dos julgamentos morais que, ainda na atualidade, as mulheres recebem quando escolhem vestir-se e transitar nos espaços livremente e do atrelamento das mulheres ao espaço da casa.

No caso das artistas que selecionamos para estudarmos nesse capítulo, as obras utilizam elementos atribuídos às mulheres e ao universo dito feminino de um jeito dissonante, assim, acabam desconstruindo o caráter conservador de definições que conectam as mulheres à esfera doméstica. Deste modo, o espaço doméstico passa a abrigar possibilidades emancipatórias e não apenas opressoras (TVARDOVSKAS, 2013). A partir dessa chave da objetificação do corpo feminino analisaremos como Pimentel, Lamassone, Salgado e Cortés enfrentaram e subverteram padrões sociais e históricos através de críticas que trazem elementos eróticos, sensuais, surreais, humorísticos, entre outros.

2.1 A série “Envolvimentos” de Wanda Pimentel

Wanda Pimentel nasceu no Rio de Janeiro, em 1943. Iniciou seus estudos em arte em 1964 na mesma cidade, onde foi aluna do pintor Ivan Serpa (1923-1973), no curso de pintura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - antes disso, trabalhava como secretária em um banco. Nesse período, recebeu incentivo do seu então noivo (que mais tarde seria seu esposo, com quem teve sua filha Beatriz), que já circulava em espaços culturais e via em Pimentel aptidão para esse universo artístico (TRIZOLI, 2018). Numa entrevista concedida a Frederico de Moraes (2012), a artista fala que nutria um forte respeito pelo professor Serpa, apesar de ter aula com ele somente uma vez por semana. “Nos outros dias, eu me encontrava na cantina do MAM, com alguns dos meus colegas de curso – entre outros, Raymundo Colares, Odila Ferraz, Manuel Messias, Miriam Monteiro – e também Antônio Manuel, Cildo Meireles, Barrio, Cláudio” (MORAIS, 2012, p. 176). Na interpretação de Daniela Labra (2010), o fato de Pimentel ter sido aluna de Ivan Serpa, um dos primeiros artistas a trabalhar com arte construtiva no Brasil nos anos 1950 (e que nos anos

1960 já trabalhava com outras questões dentro arte), fez com que ela utilizasse constantemente a linha reta em suas obras e geometrização das figuras.

É nesse contexto que surge a série “Envolvimentos”, que estudaremos nesse capítulo. Essa série rendeu muitas obras e durou vários anos (de 1967 até 1984) e tem sido hoje bastante debatida/visualizada. “Envolvimentos” pode ser entendida a partir do cruzamento de influências que parecem dicotômicas: de um lado o rigor das linhas e formas mais abstratas, geométricas; do outro, uma arte figurativa – “através da arte pop nos Estados Unidos e na Inglaterra, do *nouveau réalisme* na França, e da nova figuração e da nova objetividade no Brasil”¹⁸. Fato é que essas obras são inovadoras dentro do contexto brasileiro.

Devemos salientar que, na Europa, no início dos anos 1960, a figura ressurge nas obras de maneira referencial, expressiva, não representativa e com traços que poderiam ser fantásticos ou grotescos. Era “uma figuração ligada à imagem do significado proposto pelo artista, que se abria a uma percepção do mundo atual da paisagem urbana, das imagens que povoam o seu cotidiano” (PECCININI, 1999, p. 13). Para Peccinini, a arte brasileira nesse momento também é influenciada por essas neo-figurações europeias e, mais indiretamente, pela pop arte norte-americana (PECCININI, 1999, p. 15). Para Ligia Canongia (2005, p. 49), no Brasil não tivemos exatamente uma pop arte, mas a incorporação de “elementos formais semelhantes, *à la manière de*, assimilando a figuração típica da sociedade de massa e urbana”. Esses artistas usaram imagens figurativas, mas não somente a partir de uma simples representação real dos objetos, mas sim de interpretações críticas e polissêmicas do imaginário das massas, considerando as novas configurações urbanas e seu contexto político. Para nós, numa perspectiva um pouco distinta, compreendemos que muitas vezes houve intercâmbios cruzados e que nem sempre ocorreu somente uma influência do norte para o sul global - poderemos observar essas questões através das obras que analisaremos no decorrer da tese.

Outro aspecto importante desse momento que devemos mencionar são os reflexos do regime militar na cena artística nacional. Paulo Reis (p.1)¹⁹ afirma que, por conta do Golpe Militar de 1964 e do Ato Institucional nº 5, surge no Brasil uma arte experimental e envolvida com as questões políticas. Nas artes visuais, “a

¹⁸ Informações retiradas site: <<https://masp.org.br/exposicoes/wanda-pimentel-envolvimentos>>.

¹⁹ Texto “O corpo político na arte brasileira – anos 60 e 70” de Paulo Reis, apresentado no III Congresso Cuerpo Descifrado. Não consta data. Disponível em: http://www.generos.ufpr.br/files/b88c-producao-academica_paulo-reis.pdf

presença do corpo ganhou papel fundamental na poética de alguns artistas e encaminhou algumas das proposições mais radicais da arte de final dos anos 60 e dos anos 70²⁰. Após o golpe militar de 1964, houve também uma recorrência de liberdade no uso de matérias e técnicas usadas pelos artistas, com o surgimento do objeto tridimensional muitas vezes manufaturados pelos próprios artistas (AMARAL, 2003). Além das experimentações de novos suportes, alguns artistas, inspirados pelo momento político, apresentaram críticas explícitas ao regime militar, como foi o caso de Antônio Henrique Amaral e Antonio Manuel.

Críticas claras ao regime militar não aparecem nessa série; por outro lado, a questão do corpo da mulher é central em todas as suas obras. Em “Envolvimento” é representada a relação da mulher com os objetos que dominam o ambiente que historicamente lhe foi atribuído, a casa. Nesses trabalhos, há a representação de cômodos de uma casa como cozinha, quarto e sala, juntamente com objetos de consumo da época e trabalhos considerados femininos, além de cenas que expõem o cuidado com o corpo e o embelezamento (TRIZOLI, 2011, p. 494).

De acordo com a interpretação de Vera Beatriz Siqueira (2014):

A sua escolha pelos objetos domésticos, a estratégia de tratar o corpo metonimicamente, a opção pelos recantos particulares, pelos pontos de vistas restritos, pelo tratamento esconso e fragmentário da perspectiva e, acima de tudo, pelo silêncio lírico, traz um dado peculiar à sua obra. No lugar do ceticismo político, da liberação erótica ou do hedonismo crítico que dominava boa parte da produção artística brasileira como reação à repressão e ao silenciamento, Pimentel apresenta uma poética sutil... O que interessava era justamente essa questão básica, de fundo, do posicionamento do homem diante do universo moderno de consumo (SIQUEIRA, 2014, p. 25).

Para Daniela Labra (2010, p. 4), essa série “criticava o mundo mecanizado e impessoal, num momento em que os meios de comunicação de massa e a estética espetacular corporificados na televisão, já declaravam vitória sobre o silêncio da intimidade”. Assim, o título da série sugere a experiência dos seres humanos no mundo e a relação com os objetos que são criados para o consumo (LABRA, 2010).

²⁰ Texto “O corpo político na arte brasileira – anos 60 e 70” de Paulo Reis, apresentado no III Congresso Cuerpo Descifrado. Não consta data. Disponível em: http://www.generos.ufpr.br/files/b88c-producao-academica_paulo-reis.pdf

A casa é o cenário principal onde esse corpo feminino fragmentado é exposto. “O abandono e a desvalorização são qualidades tanto dos objetos domésticos quanto das mulheres, que aparecem metonimicamente representadas por pés, pernas, joelhos, dedos”, jamais o corpo todo. (SIQUEIRA, 2014, p.30). A sala, o quarto, a cozinha, o banheiro, o quarto de costura e o corpo são todos pintados com cores chapadas, de forma geometrizada, com linhas precisas – que podem ser retas ou curvas, sem deixar qualquer vestígio da pincelada. Como consequência, essas pinturas tornam-se precisas, com perspectivas desconexas e fortes contrastes cromáticos.

Nas obras 14 e 15 vemos as pernas de uma mulher na cozinha: na 36, ela caminha em cima de um balcão desarrumado, com o leite derramado, talheres bagunçados; na 15, vemos as pernas de duas mulheres sentadas e uma mesa que as separa. As cores utilizadas nas duas são praticamente as mesmas, verde, vermelho, preto e branco. A perspectiva, especialmente na obra 14, é completamente incongruente e, como mencionamos acima, essa desconexão com uma perspectiva realista se faz presente em toda essa série.



Figura 14 - PIMENTEL Wanda. **Sem título**, série Envolvimentos, 1968. Vinílica sobre tela. 130x98 cm. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel, Rio de Janeiro, Brasil.



Figura 15 - PIMENTEL Wanda. **Sem título**, série Envolvimentos, 1968. Vinílica sobre tela. 116x97,7 cm. Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Argentina.

As atividades domésticas que historicamente foram atreladas às mulheres, como passar roupa, também são retratadas por Pimentel (obra 16). Outra prática, inicialmente considerada doméstica, a costura é igualmente representada pela artista em várias obras (figuras 17, 18 e 19). Nessas obras, a artista apresenta os pés realizando a atividade, ou seja, em uma vemos pés atrás da tábua de passar roupa e o ferro ligado como um indício de quem estaria o utilizando e, nas outras, os pés estão em cima do pedal da máquina, também um indicativo de estar costurando.



Figura 16 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos. 1968. Vinílica sobre tela, 130x98 cm 1968. Art Institute Chicago, EUA.



Figura 17



Figura 18

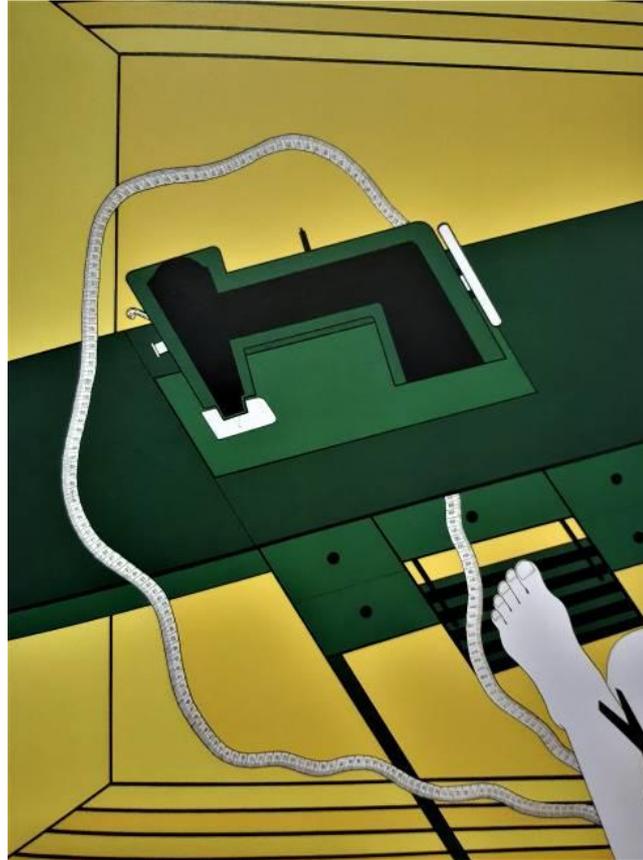


Figura 19

Figura 17 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos. 1969. Vinílica sobre tela. 116x89 cm. Coleção Wanda Pimentel.

Figura 18 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos. 1969. Vinílica sobre tela. 42x34 cm. Coleção Wanda Pimentel.

Figura 19 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos. 1969. Vinílica sobre tela. 130x97 cm. Coleção MAM/RJ.

Em períodos correlatos, artistas de várias partes do mundo traziam em suas produções algo relacionado a essa temática. Especialmente sobre passar roupa, destacamos 3 obras feitas alguns anos depois que a figura 16 de Pimental, que nos permitem realizar interessantes conexões. A primeira obra é da artista austríaca Birgit Jurgenssen (Áustria, 1949-2003), considerada uma das grandes representantes internacionais da vanguarda feminista. Durante sua carreira, produziu trabalhos que expunham eventos relacionados à vida social diária da mulher em suas várias formas, sempre com um viés crítico²¹. Essa artista identificou os estereótipos estruturantes da sociedade da década de 1970, e em uma entrevista conta que: "Querida mostrar os preconceitos comuns e os modelos designados para

²¹ Biografia da artista. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artists/birgit-jurgenssen-18168>

as mulheres e com os quais sempre me confrontei e que representam os mal-entendidos da vida cotidiana"²². A artista utiliza vários meios e técnicas para realizar suas críticas em suas obras, mas podemos encontrar sempre nelas a presença do macabro, do provocativo e agressivo, do irônico e subversivo. Na década de 1970, Birgit Jürgenssen criou alguns desenhos representando a dona de casa, que mais tarde se tornaram importantes trabalhos da vanguarda feminista. Vale dizer que o serviço doméstico realizado pelas donas de casa não é assalariado, mas gratuito. E por não ter remuneração, a desvalorização das mulheres dentro de suas famílias caminha com a posição geralmente depreciada também no espaço público. Na obra “Housewives’s working”, de 1975 (figura 20), vemos uma mulher branca, de costas, usando avental, passando um homem deitado em cima da tábua de passar roupas.

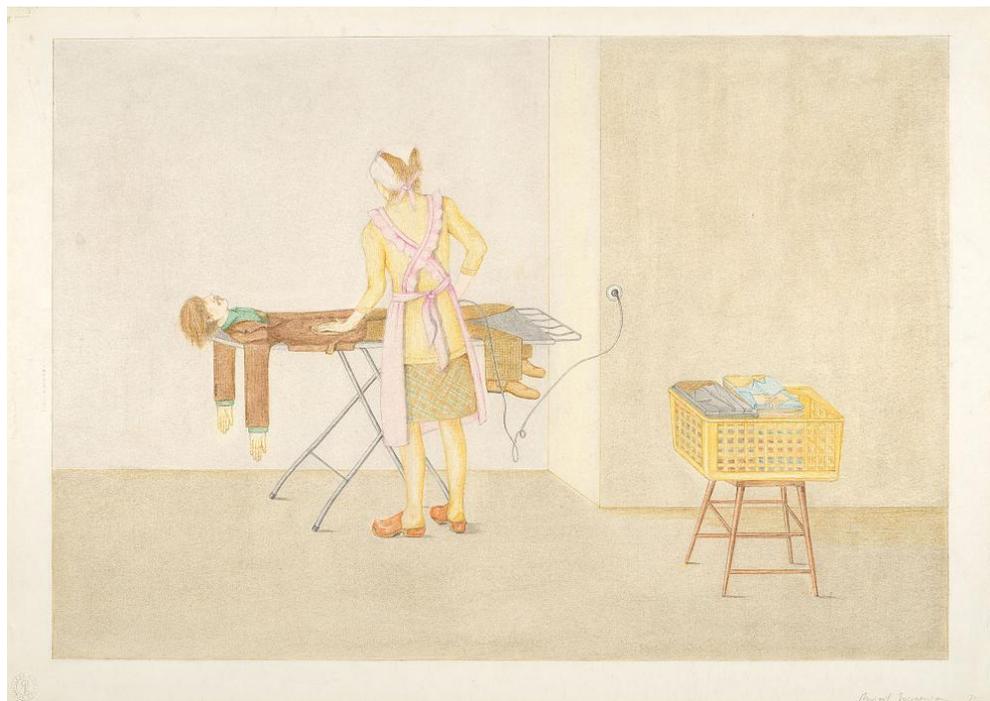


Figura 20 - JURGENSSEN, Birgit. **Housewives's working**. 1975. Lápis sobre papelão. Fonte: <https://birgitjuergenssen.com/aktuell/>

²² Uma parte desse artigo está disponível no site da própria artista e foi escrito por Gabriele Schor. Ele está disponível em: <https://birgitjuergenssen.com/bibliographie/texte-essays-interviews/ich-moechte-hier-raus-birgit-juergenssens-kunst-der-1970er-jahre#quote2>

Em 1982, a artista brasileira Letícia Parente (Brasil, 1930-1991) cria o vídeo “Tarefa I”²³. Esse vídeo dela lembra muito a pintura “Housewives’s working”, de 1975, de Birgit Jurgenssen, mas com uma crítica de raça incluída. Em “Tarefa I”, a câmera registra uma cena cotidiana de Letícia Parente e sua empregada passando roupa, com a diferença que dentro da roupa está a própria artista. Esta se deita em uma tábua de passar roupa e a empregada negra passa a sua roupa com um ferro. Podemos observar o contraste entre as mãos negras e a roupa escura da empregada (cujo rosto não aparece) com o corpo e a roupa branca da artista. Parente produziu mais alguns vídeos que foram elaborados na esfera doméstica, sem fala, em plano-sequência e quase todos eles remetem às tarefas consideradas femininas (como guardar roupa, passar roupa, costurar, maquiar-se). Segundo Claudio Costa²⁴, os trabalhos de Parente aparecem:

Tornando ainda mais complexa a relação com o espectador: suas performances não existiriam para uma plateia, mas tão somente para a câmera que a registrava. Um trabalho de vídeo arte não seria apresentado em salas escuras com espectadores sentados, mas em qualquer lugar onde houvesse o equipamento necessário. Por falta de recursos técnicos acessíveis aos artistas naquele momento, os vídeos produzidos pela primeira geração não seriam editados. Manteriam, ao contrário, apenas o registro do gesto performático do artista, o confronto da câmera com seu corpo - procedimento mais elementar dessa nova arte que surgia²⁵.

De acordo com André Parente (2014), “os vídeos dessa artista são, cada um deles, preparações e tarefas por meio das quais o corpo revela os modelos de subjetividade que o aprisionam” (PARENTE, 2014, p. 12). Em “Tarefa I”, além de representar uma cena do cotidiano de muitas donas de casa, como mencionamos anteriormente, a artista insere uma crítica de cunho racial. A mulher branca de classe média enfrenta problemas em relação ao trabalho doméstico e a obrigação do cuidado com o “lar”, por sua vez, a mulher negra tem todas essas questões pioradas, com um grau de liberdade muito menor e de opressão maior. Além de fazerem as tarefas domésticas na casa das patroas, chegam a suas casas e também realizam esse serviço, fazendo jornadas duplas ou triplas de trabalho.

²³ Esse vídeo pode ser visualizado no youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=acrnGHOa0pM>

²⁴ Artigo escrito por Claudio da Costa: **Letícia Parente: a vídeo arte e a mobilização do corpo**. Disponível em: <http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf>

²⁵ Idem. Página 5.

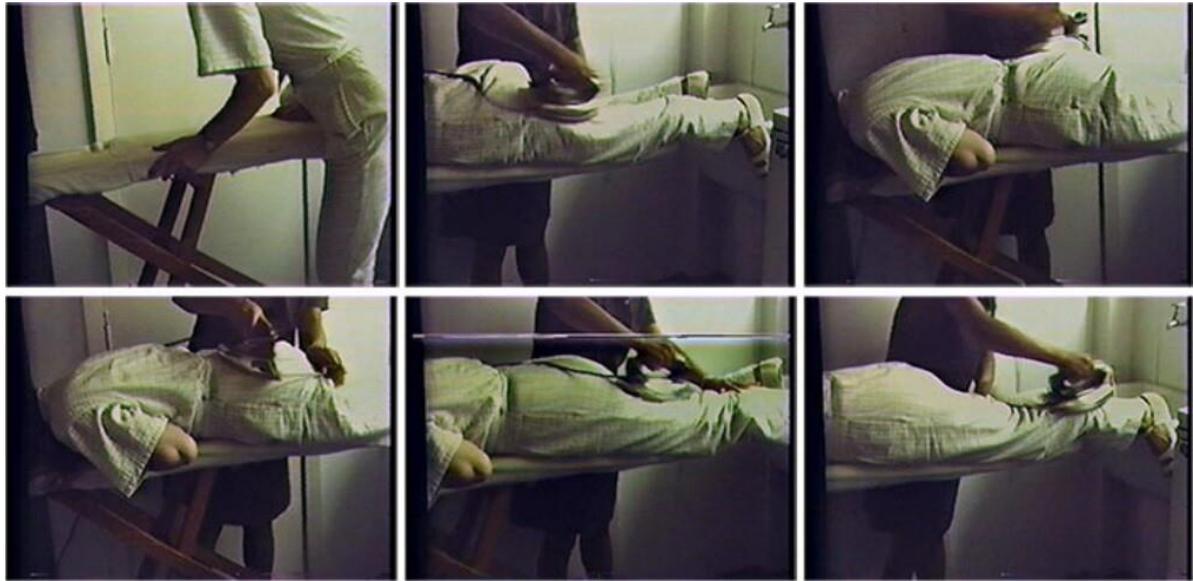


Figura 21 - Imagens do Vídeo **Tarefa I** de Letícia Parente, 1982. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/219414>

Outra artista que trabalha sob esse viés de questionar as estruturas patriarcais do ambiente doméstico é a colombiana María Teresa Cano (1960). Essa artista estudou Artes na Universidade Antioquia entre 1981 e 89, fez mestrado em Gestão cultural de 2012 até 2014, onde é docente há 30 anos. Suas instalações são elaboradas a partir de objetos, mídia impressa e textos que abordam questões do cotidiano, incluindo o doméstico. Destacamos sua obra “Calor de Hogar”, de 1981. Nessa obra, a artista prancha um ferro quente em um tecido e o deixa marcado. Do ponto de vista simbólico, dota de carga ideológica e artística uma rotina doméstica invisibilizada. Reivindica uma valorização a uma atividade desvalorizada. O tecido foi queimado por um sujeito que exerceu dominação sobre ele, o tecido torna-se descartável para o uso, mas não para ser visto. Essa obra: “Evidencia un cambio de postura más activa de la mujer y de la artista, demostrando que en esta época la mujer era más consciente de la carga social y cultural de sus acciones y que a partir de la reivindicación de estas era posible llevar los cuestionamientos de género que se producían en la vida privada a la esfera pública” (SANTOS, 2018, p.30-31).



Figura 22 - CANO, María Teresa, **Calor de hogar**, 1983. Tecido e marca de ferro. 41x31cm, Coleção particular da artista.

As 4 artistas produziram obras relacionadas a atividades domésticas de maneiras conexas e diferentes, ao mesmo tempo: na pintura de Pimentel há partes do corpo de uma mulher branca que passa a roupa; na de Jurgenssen uma mulher branca passa a roupa com um homem dentro dela; em Parente, a própria artista está dentro da roupa que é passada pela empregada; por último, Cano queima o tecido com o ferro. Em todos os casos vemos críticas não à atividade doméstica em si, mas à divisão social de gênero do trabalho e, em cada obra, a questão dos diferentes contextos sociais vai emergir de uma maneira.

Outro elemento abordado por Pimentel nessa série é o consumo feminino. Nas obras 23 e 24, os pés estão rodeados por diversos sapatos. As roupas nas obras 25 e 26 estão espalhadas no quarto. Na 25, parecem não caber nas gavetas. Na 26, uma vestimenta está jogada em cima do colo da mulher e há um cinto enrolado em seu pé. O corpo feminino aparece na cena apenas como mais um objeto de consumo e não como protagonista: “A presença de corpos fragmentados, que tomam como referencial sua própria anatomia, apenas intensifica essa consciência incômoda de que ela, como sujeito do feminino, da classe média brasileira

e jovem artista, é posta no mundo como mercadoria, algo a ser consumido e admirado” (TRIZOLI, 2011, p. 341).

Vania Carneiro de Carvalho em seu livro *Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material*, publicado em 2008, afirma que:

O fenômeno de despersonalização feminina na sua dimensão material e cotidiana, ou seja, naquele espaço onde a mulher diariamente empreende ações automatizadas e mediadas pelos objetos da casa, parece-nos estratégico para transformar a percepção social da mulher como acessório doméstico em algo extraordinariamente familiar. Tal carência de individualidade não poderia se sustentar somente pela ação difusa. Ela tem seus alicerces constituídos sobre um repertório de objetos marcados com um tipo peculiar de motivos decorativos (CARVALHO, 2008, p. 87).



Figuras 23 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos. 1968. Vinílica sobre tela. 116x89 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro, Brasil.



Figuras 24 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos. 1968. Vinílica sobre tela. 65x55 cm. Coleção Wanda Pimentel, Rio de Janeiro, Brasil.



Figuras 25 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos. 1968. Vinílica sobre tela. 116X89 cm. Coleção particular, São Paulo.



Figuras 26 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos. 1968. Vinílica sobre tela. 89X76 cm. Coleção Marcio Gobbi, São Paulo.

Em “Envolvimentos” encontraremos sempre cantos, ângulos retos e fragmentos de corpos no ambiente doméstico. Às vezes, eles vêm acompanhados de objetos de consumo da época, como vimos acima e podemos ver nas figuras 27 e 28, ou ainda de objetos utilizados no embelezamento feminino (figura 29). São cenas que contrastam a desorganização dos ambientes com a delimitação precisa das pinceladas. Além disso, ao mesmo tempo em que temos a coisificação do corpo da mulher, que está numa relação de igualdade com esses objetos, em outra interpretação possível poderíamos pensar que os objetos é que são humanizados por se envolverem e se relacionarem sem hierarquia com o corpo feminino.



Figura 27 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos, 1968. Vinílica sobre tela. 81x64,8 cm. Coleção Roger Wright, em comodato com a Pinacoteca do Estado de São Paulo.



Figura 28 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos, 1969. Vinílica sobre tela. 116x88 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro.



Figura 29 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos, 1968. Vinílica sobre tela. 116x89 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ.

Wanda Pimentel constrói ambientes desorganizados e que, em maior ou menor grau, dependendo do quadro, beiram ao caos. E isso soa provocativo em certa medida, pois a artista constrói cenas desordenadas a partir de uma plasticidade completamente rigorosa e ordenada, cria então uma bagunça organizada.

Talita Trizoli (2018) faz uma interessante relação entre a série “Envolvimentos” e algumas obras da pintora belga Evelyne Axell (1935 - 1972) – obras 30 e 31. Axell ficou conhecida por suas pinturas psicodélicas, nus femininos e autorretratos com teor erótico²⁶. Trizoli faz essa aproximação “tanto pela palheta de cores saturadas e ligadas ao universo do consumo, quanto pelo uso do corpo feminino, muitas vezes fragmentado, em condição de objeto de desejo miscelaneado às quinquilharias da sociedade de massa” (2018, p. 337). Concordamos com esses aspectos semelhantes apontados por Trizoli, mas, por outro lado, Pimentel apresenta sua discussão a partir de um espaço específico que é a casa, já Axel não.

²⁶ Informações retiradas do seguinte site: <https://www.tate.org.uk/art/artists/evelyne-axell-20360>

Além disso, Axel, diferentemente de Pimentel, não trabalha com linhas precisas, tampouco com a geometrização dos espaços e com ângulos de 90 graus e quinas.



Figura 30



Figura 31

Figura 30 – AXELL, Evelyne. **Changement de vitesse**, 1965. Óleo sobre tela. 102x102 cm, Fonte: <https://www.koeniggalerie.com/artists/35980/evelyne-axell/works/>

Figura 31 – AXELL, Evelyne. **Axell-ération**, 1965. Óleo sobre tela. 68,50x79 cm, Fonte: <https://www.koeniggalerie.com/artists/35980/evelyne-axell/works/>

Lisette Lagnado (2017) aponta uma certa sensualidade nas obras da série “Envolvimentos”:

Chega-se ao ponto central: como analisar a presença do corpo nos quadros de Wanda Pimentel em relação à dinâmica interna dos ambientes domésticos? Exibindo, em sua maioria, membros inferiores o corpo aparece geralmente destituído da camada de cor e a sua nudez termina iluminando o quadro. São flagrantes de vida com alguns índices de sensualidade (LAGNADO, 2017 p. 50).

Nas obras 32 e 33, por exemplo, vemos as pernas nuas de uma mulher em sua cama, talvez deitada ou sentada (não dá para ter certeza de sua posição). Na obra 34, observamos a artista tomando banho de banheira, a torneira aberta e partes de suas pernas aparecem. Nas 3 obras as pernas estão destacadas, pela falta de cor em uma pintura que exala tons vibrantes. Essa série nos remete à produção da artista Karen Lamassonne, nascida em Nova York e criada em um ambiente de múltiplas culturas e idiomas. Lamassonne viveu e trabalhou nos Estados Unidos, Colômbia, França, Alemanha e Itália. Trabalha com inúmeros

suportes diferentes: pintura, cinema, vídeo e fotografia.²⁷ Dessa artista, destacamos 3 obras (figuras 35, 36 e 37) que ela fez em meados dos anos 1970 e 1980, que retratam com liberdade o desejo feminino e a sensualidade também no espaço da casa.



Figura 32 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos. 1968. Vinílica sobre tela. 130x97,2 cm. Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM/RJ.

²⁷ Informações retiradas do site da artista: <http://www.karenlamassonne.com/>

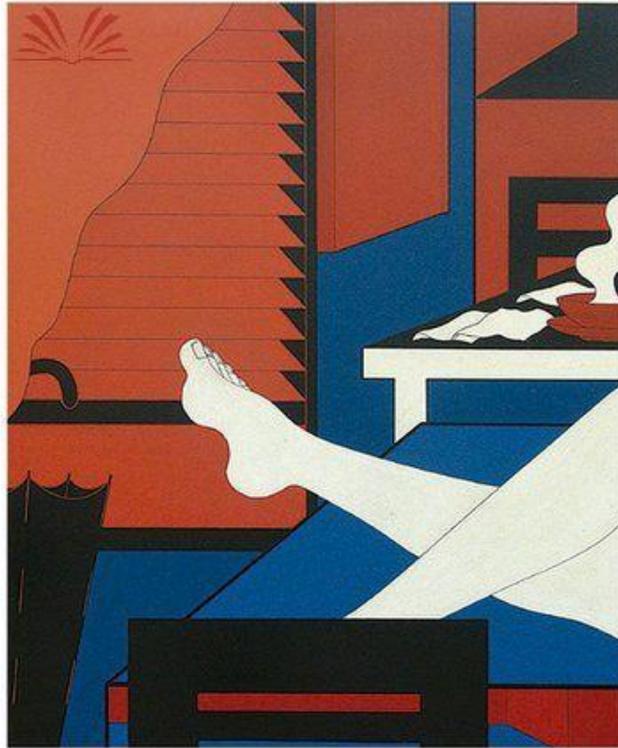


Figura 33 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos. 1969. Vinílica sobre tela. 100x80 cm. Coleção Instituto São Fernando, Rio de Janeiro.



Figura 34 - PIMENTEL, Wanda. **Sem Título**, série Envolvimentos. 1969. Vinílica sobre tela. 116x89 cm. Coleção particular, Rio de Janeiro, Brasil.

Evidentemente, em Lamassonne as questões formais e as cores utilizadas diferem muito das de Pimentel, embora utilizem o mesmo suporte: a pintura. Entretanto, nossa aproximação entre esses trabalhos de Lamassonne e de Pimentel se dá por três razões: primeira, a fragmentação do corpo feminino, em nenhuma obra aparecem troncos, braços, cabeças; segunda, em todas há um enfoque nas pernas das mulheres, com certo ar de sensualidade, embora a de Lamassonne contenha uma erotização maior; terceira, são cenas que registram as mulheres na intimidade de suas casas.



Figura 35 - LAMASSONNE, Karen. **Ruído**. 1984. Aquarela sobre papel. 74,5x106 cm. Hammer Museum, Los Angeles, CA, USA.



Figura 36 – LAMASSONNE, Karen. **Hamaca azul**, 1975. Aquarela sobre papel. 53x37,5 cm. Bogotá, Colômbia.

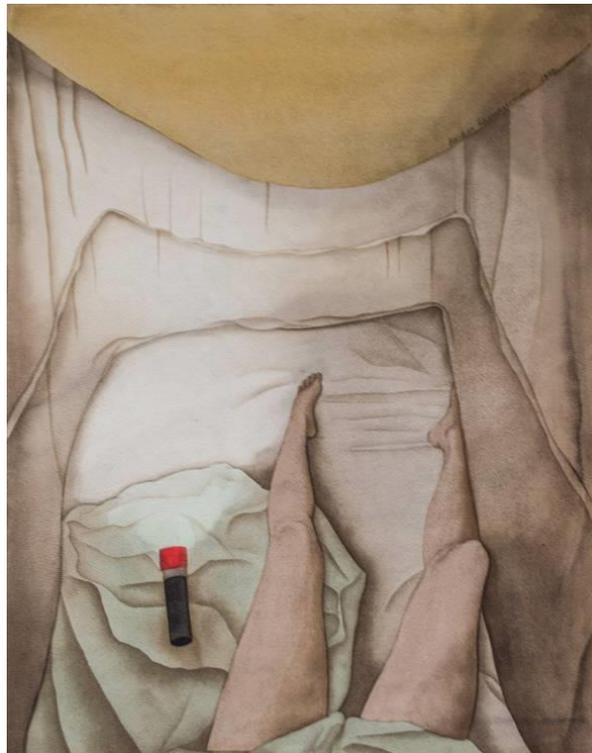


Figura 37 - LAMASSONNE, Karen. **Dentro del toldillo**, 1987. Aquarela sobre papel. 76x56 cm. Bogotá, Colômbia.

A nudez do corpo feminino tem grande destaque nessa série e ela é atravessada por certa sensualidade e erotismo. Notamos uma crítica à objetificação desse corpo feminino e ao atrelamento das mulheres ao espaço da casa e aos objetos de consumo que preenchem os cômodos dessa casa. Observamos também que esse corpo nu dentro das obras de Pimentel pode ser compreendido como fetiche, no sentido de que é possível estabelecer uma relação de desejo sexual com essas partes específicas do corpo fragmentado e não com o corpo inteiro da mulher. Nesse caso, não seriam apenas os objetos que passariam a ganhar uma dimensão valorativa além do que cabe a eles, as partes desse corpo que seriam potencializadas e ressignificadas, tornando-se fetiche (BAUDRILLARD, 1981, p.91).

Em nossas pesquisas de campo realizadas no MAC-Niterói, MAR, CCBB/RJ, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Museu Nacional do Rio de Janeiro, MAM/SP, Pinacoteca do Estado de São Paulo e MASP, encontramos um número muito significativo de livros, catálogos de exposição e recortes de jornal sobre a produção de Wanda Pimentel. Na Biblioteca da Pinacoteca do Estado de São Paulo, os textos jornalísticos com comentários críticos sobre suas obras datam de 1975 até 1998. Em cada época o foco das matérias está sobre uma série específica, por exemplo, as matérias encontradas no MASP de 1996-98 falam mais sobre sua série *Involúcos*; em 1975, o *Jornal do Brasil* lança uma matéria falando sobre a série “*Envolvimentos*”; em 1979, o mesmo jornal publica um texto de Roberto Pontual, no *Jornal do Brasil-RJ*, falando de parte de sua série “*Envolvimentos*”, com ênfase nas obras das portas se abrindo. Mais recentemente, O Estado de São Paulo publicou, em 2012, “*Autobiografia do olhar*”, um texto de Camila Molina, que comentava o lançamento do livro que trazia a produção integral da artista carioca a partir da década de 1960. A obra que saiu no jornal nessa ocasião foi da série “*Envolvimentos*”.

No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro também encontramos várias análises críticas publicadas em jornais entre 1969 e 1996: *Diário de notícias*, em 1969, com a matéria “*A mulher e os objetos*”; em 1970, no *Jornal do Brasil*, “*Wanda Pimentel Retrato do mundo do objeto*”, a obra publicada na página do jornal era dessa série “*Envolvimentos*” e a matéria foi escrita por Isabel Montero. Nessa entrevista, a artista mostra-se consciente de seu lugar no mundo enquanto artista e enquanto mulher, tem a compreensão das diferenças entre ser mulher e ser homem, ressalta o fato das mulheres sofrerem com preconceitos, por estarem inseridas em

um país subdesenvolvido. Além disso, reconhece seus privilégios enquanto mulher de classe média, que está rodeada de conforto, distante da realidade da maioria das mulheres brasileiras. Contudo, destaca que várias vezes sentiu seu caminho mais difícil, com empecilhos pelo fato de ser mulher. Mostra-se completamente consciente da subalternidade das mulheres naquele contexto e deixa claro sua indignação. Também em 1970 encontramos um texto de Frederico Moraes; em 1974, uma reportagem do *Estado de São Paulo* com o título “Mostra confirma as qualidades de Wanda Pimentel”, texto de Adilson Mion. Texto escrito sobre a exposição “Objetos e pinturas de Wanda Pimentel” na Galeria Arte Global em 1974; também em 1974, uma reportagem da *Revista Veja* mostrando os interiores da classe média a partir da série “Envolvimentos”; em 1975, no *Jornal do Brasil*, Roberto Pontual escreve “Objetos cotidianos” e fala sobre essa mesma série. Grande parte dessas reportagens são de caráter explanatório e estão relacionadas a exposições que a artista realizava no momento.

Essa artista expôs individualmente em 1969 na Galeria Debret, em Paris, e na Galeria Relevô no Rio de Janeiro; em 1970 e 1973, na Petite Galerie, Rio de Janeiro; em 1974, na Galeria de Arte Global no Rio de Janeiro; em 1975, na Galeria Bolsa de Arte no Rio de Janeiro; em 1987 e 1979 na Galeria Saramenha, Rio de Janeiro; em 1994, no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro RJ; em 1995, na Galeria de Arte São Paulo; em 1997, no Paço Imperial, Rio de Janeiro RJ; em 1998, na Galeria Thomas Cohn, São Paulo SP; em 2017, no Museu de Arte de São Paulo. As exposições coletivas foram bem mais numerosas: em 1998, esteve na “Espelho da Bienal”, 33 anos de Bienais em São Paulo, no MAC Niterói, no MASP e no MAM/RJ; em 1996, no projeto “Fachadas Imaginárias” no Arco da Lapa no Rio de Janeiro, na Bienal do Rio Interiores, no MAM/RJ, no MAC Niterói e no MAM /SP; em 1995, numa exposição na China; na exposição “A Nova Figuração Anos 60” na Galeria Jean Baguicci, no RJ, e no Museu Nacional Belas Artes Rio de Janeiro RJ; em 1994, na Universidade de Artes de Guadalajara, no México e no MAM/RJ; em 1993, no Centro Cultural São Paulo SP, na Escola de Artes Visuais do Parque Laje, no Paço Imperial/RJ e no MAM RJ; em 1992, Museu Nacional de Belas Artes RJ e no MAM/SP e no MAM/RJ; em 1987 e 1986 na Galeria de Arte do BANERJ; em 1982, na Bilbao/Espanha; em 1979, na Trienal Internacional del Grabado em Buenos Aires; em 1977, no Centro Cultural de La Villa de Madrid; em 1976, na “Arte Brasileira Século XX” em Bolonha, na Itália, em Berlim e outras cidades Alemanha;

em 1973, no MAM/SP; em 1972, na Bienal de Arte de Coltejer, em Medellin, na Colômbia e no MAM/SP; em 1971, na Bienal de Paris e na Bienal de São Paulo; em 1970, em Genebra, Porto Rico, MAM/RJ, MAM/SP; em 1969, na Bienal de Paris no Museu de Arte Moderna de Paris, MAC Campinas SP, MAM/RJ; em 1968, na Bienal Nacional da Bahia, no Museu do Estado Salvador.

Esses dados nos importam, pois evidenciam por onde as obras de Pimentel circulou. Não temos as informações exatas de quais obras estavam em cada uma dessas exposições, mas sabemos que, especialmente as realizadas durante os anos 1970 e 1980, continham obras da série “Envolvimentos”. Claro, mesmo após esse período essas obras circularam, tendo em vista a grande retrospectiva feita pelo MASP, em 2017. Wanda Pimentel é uma artista que possui reconhecimento na cena artística nacional, e na internacional tem relativa visibilidade. Suas obras foram vistas por públicos diversos e até onde conseguimos analisar, os dados documentais sempre tiveram boa receptividade por parte da crítica e do público.

2.2 Karen Lamassone: Desejo e Erotismo

Seguindo essa abordagem do erótico e do sensual na representação do corpo feminino dentro do espaço doméstico em obras criadas por artistas mulheres, mas que invertem a lógica da tradição - ao invés de serem expostas por homens como objetos de desejo, elas mesmas se colocam nesse lugar -, nesse tópico falaremos sobre algumas obras da artista Karen Lamassone, já citada. No item 2.1 já falamos rapidamente sobre 3 obras dessa artista que foram elaboradas nos anos 1980 e nesse capítulo nos deteremos mais profundamente em suas obras que se relacionam com o tema abordado em nossa tese.

Lamassone trabalhou ao longo de sua carreira com diversas práticas artísticas como vídeo arte, cinema, fotografia e pintura. Abordaremos mais especificamente seus primeiros trabalhos realizados em Bogotá, na Colômbia, nos anos 1970, mas citaremos também outros trabalhos pertinentes dos anos 1980.

É importante mencionarmos que em nossa pesquisa de campo realizada em Bogotá, na Colômbia, visitamos muitos arquivos, museus e bibliotecas, encontramos muitos documentos, catálogos e livros sobre as demais artistas colombianas que estudamos (Doris Salcedo, Beatriz Gonzales e Liliana Ângulo Cortés), mas sobre

Karen Lamassone não havia nem catálogos de exposição nem qualquer outro tipo de documento. Ela participou de 64 exposições coletivas ao redor do mundo, que datam de 1971 até 2018²⁸. As exposições individuais ocorreram em menor quantidade, ainda assim são em um número expressivo: a primeira foi sobre seus desenhos e ocorreu em 1974, em Bogotá; a segunda intitulada “Eróticos”, ocorreu na Galería Exposur, em Cali. A terceira foi “Aquarelas”, em 1976, na “Galería Punta del Lanza”, Bogotá; entre 1979 e 1980, a artista teve 3 individuais sobre sua série “Banhos” em Calí, Bogotá e Medellín; também em 1980 realizou mais duas exposições individuais sobre suas pinturas: uma na Galeria Belarca, em Bogotá, e outra no Museu de Arte Moderna da Tertulia, em Cali; em 1991, a exposição foi “Pegados mortales”, na Galería de Arte Moderna de Cali; em 1993 expôs “Encuentros rehechos”, na Galería da Oficina, em Medellín; e, por último, em 2017 “Desnuda astucia del deseo” no Museo La Tertulia, em Cali, na Colômbia.

Sobre algumas dessas exposições encontramos relatos e catálogos online, destacamos a exposição coletiva “Frequência doméstica”, de 2017, que ocorreu em Bogotá no Instituto Visión. Além de Karen Lamassone, outras duas artistas compuseram a exposição: Sandra Llano-Mejía e Tania Candiani. A exposição abordou questões interligadas com o tema de nossa tese e teceu críticas ao atrelamento das mulheres à casa, principalmente quando essa ligação se torna violenta. Parte do texto inicial do catálogo afirma:

En un diccionario tradicional el significado de domesticar es: reducir, acostumbrar a la vista y compañía del hombre, al animal fiero y salvaje o hacer tratable a alguien que no lo es, moderando la aspereza del carácter. Es importante reflexionar sobre lo doméstico para reivindicar su sentido, ese espacio donde se fortalecen las relaciones íntimas y donde se crean nuevos modelos familiares. Así mismo, cuestionar sus connotaciones negativas, patriarcales o machistas, para finalmente hacer justicia a las relaciones que en la contemporaneidad se generan dentro del hogar. Instituto de visión tiene un interés particular por abrir espacios a voces femeninas y a través de ellas pensar y cuestionar los roles de género para “evitar discriminaciones discursivas importantes que tienen implicaciones cruciales, pues describen la realidad y al hacerlo, perpetúan también esa realidad social.” Judith Butler (teórica, filósofa feminista)²⁹.

²⁸ Esses dados foram retirados do site da artista: <<http://www.karenlamassonne.com/1.art.html>>.

²⁹ Texto do catálogo da exposição “Frequência doméstica”, realizada em Bogotá, na Colômbia, em 2017. No site do instituto é possível fazer o download do catálogo: <https://institutodevision.com/exposiciones/page/2/>

Algumas fotos panorâmicas dessa exposição podem ser vistas abaixo:

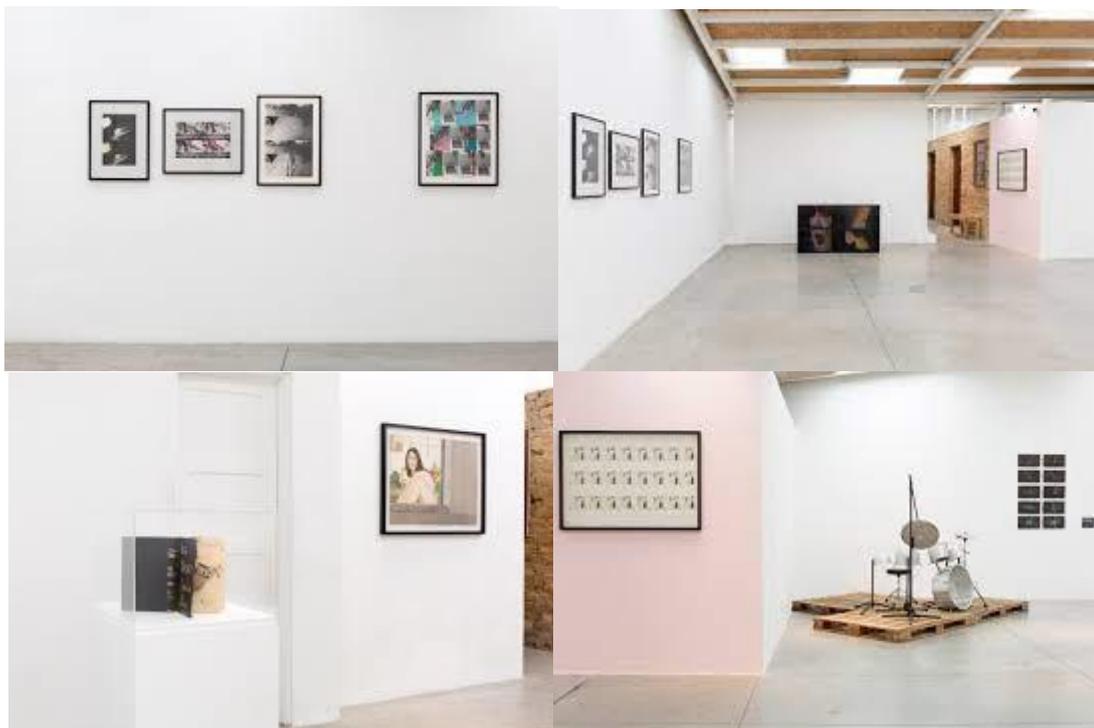


Figura 38 - Fotos da exposição **Frequência doméstica**, Instituto Visão, 2017. Fonte: <https://institutodevision.com/exposiciones/frecuencia-domestica>

Outra publicação significativa foi feita pelo Museu Nacional da Colômbia, onde realizamos pesquisa de campo mas não encontramos nenhuma publicação impressa arquivada sobre Karen Lamassone. Já em formato digital, no site desse museu³⁰, há o livro e os cartazes que foram elaborados para exposição. A exposição intitulada “*Mujeres entre líneas. Una historia en clave de educación, arte y género*”, ocorreu em 2015 e contou com a curadoria e textos de Carmen María Jaramillo Jiménez. Essa exposição abordou alguns elementos do início da formação das artistas em Bogotá, do final do século XIX e início do XX, momento em que foram criadas as primeiras instituições artísticas. Além disso, trouxe obras de artistas colombianas modernas e contemporâneas que apresentam em seus trabalhos uma perspectiva de gênero. Jimenez destaca que são artistas oriundas de setores privilegiados tanto do ponto de vista social, quanto intelectual. Entretanto, são excluídas da história da arte local: “De nada valió que compartieran las mismas condiciones especiales de los hombres que han escrito la historia; ellas, por el

³⁰ Disponível através do link:

<<http://www.museonacional.gov.co/exposiciones/carteles/Paginas/mujeres-entre-lineas.aspx>>.

simple hecho de ser mujeres, quedaron casi en el anonimato” (JIMENEZ, 2015, p. 6).

Essa exposição do Museu Nacional da Colômbia foi itinerante. No site, eles afirmam que: “las exposiciones iconográficas itinerantes del Museo Nacional de Colombia llegan de manera gratuita a bibliotecas públicas, casas de la cultura, alcaldías y museos de los 1.102 municipios del país”³¹. Apesar disso, como mencionamos anteriormente o museu não possui esse catálogo impresso em seu acervo para oferecer a pesquisadores interessados. Ressaltamos que o Museu Nacional não foi o único com esse problema de fontes sobre a artista Lamassone. Como vimos acima, ela participou ativamente de exposições na Colômbia, principalmente em Bogotá e Cali, mesmo assim não encontramos material a seu respeito nem no MAM Bogotá, nem na Biblioteca Nacional, nem na Biblioteca da Universidade dos Andes, nem na Biblioteca Central da Universidade Nacional da Colômbia.

Como mencionamos no início desse tópico, abordaremos mais especialmente as obras dessa artista que foram produzidas no começo de sua carreira, em que Lamassone fez vários autorretratos em aquarela, em sua casa em Bogotá. A artista aborda a temática do nu feminino com bastante liberdade nos anos 1970, momento em que o movimento feminista ainda estava lutando pela liberdade sexual das mulheres.

Em relação à cena artística, nos anos 1940 e 1950, alguns artistas colombianos como Guillermo Wiedemann, Juan Antonio Roda, Alejandro Obregón, Eduardo Ramirez Villamizar, Carlos Rojas e Edgar Negret começaram a experimentar a arte abstrata na Colômbia. E na contramão dessa linguagem, nos anos 1960, estava Karen Lamassone. E como veremos à frente, também Beatriz González (COTTER, 2005, p. 18).

Além disso, não podemos esquecer que entre 1950 e 1980 a Colômbia passava por constantes situações de disputas partidárias entre as lideranças liberais e conservadoras e pelo surgimento de grupos guerrilheiros de distintas orientações e origens, sempre repletos de muita violência. Apesar de morar em Bogotá em grande parte dos anos 1970 e vivenciar todos esses conflitos políticos, essas questões não aparecem nas obras de Lamassone. Nas sete obras a seguir, observamos que a

³¹ Disponível no site do Museu Nacional:

<<http://www.museonacional.gov.co/exposiciones/carteles/Paginas/mujeres-entre-lineas.aspx>>.

artista fez autorretratos no interior de sua casa, em Bogotá. Em “Autorretrato” (figura 39), Lamassone está nua e sentada encarando o observador. Sentada em sua cama, em “La cómoda” (figura 40), vemos os pés e pernas vestidas e o retrato do torço da artista no espelho do guarda-roupa. Em “Lazy afternoon” (figura 41), a artista está nua, sentada, com o corpo fechado em si mesmo. Em “Patio Bonito” (figura 42), ela está deitada com o cigarro na boca, nua, de pernas abertas, tendo um tempo consigo mesma. “The broken Tile” (figura 43) mostra suas pernas nuas saindo do banho. “The visit” (figura 44) retrata a artista em seu ateliê, com o avental, coxas nuas, mas com botas e meias. Em “Through the looking glass” (figura 45), em seu quarto, vemos partes das pernas da artista, com parte do corpo refletido num espelho à sua frente, que repete partes de seu corpo no espelho do guarda roupa.

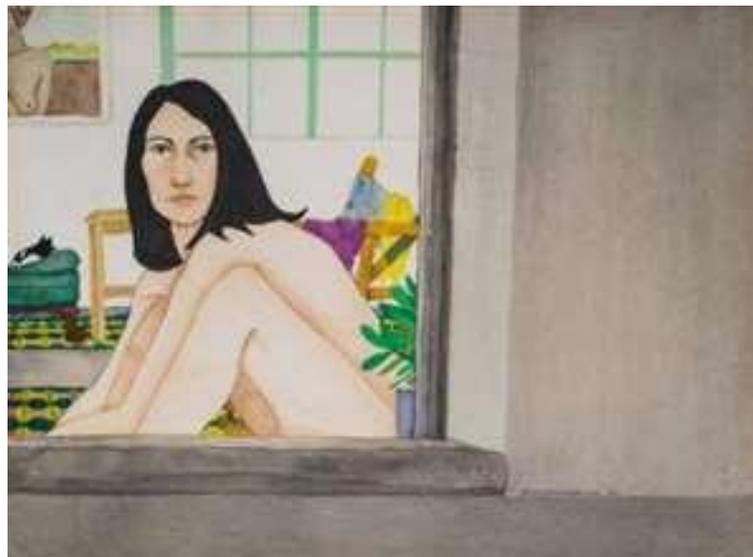


Figura 39 - LAMASSONE, Karen. **Autorretrato**, 1976. Aquarela sobre papel. 56x76 cm. Bogotá, Colômbia. Fonte: <http://www.karenlamassonne.com/6.cat.html>

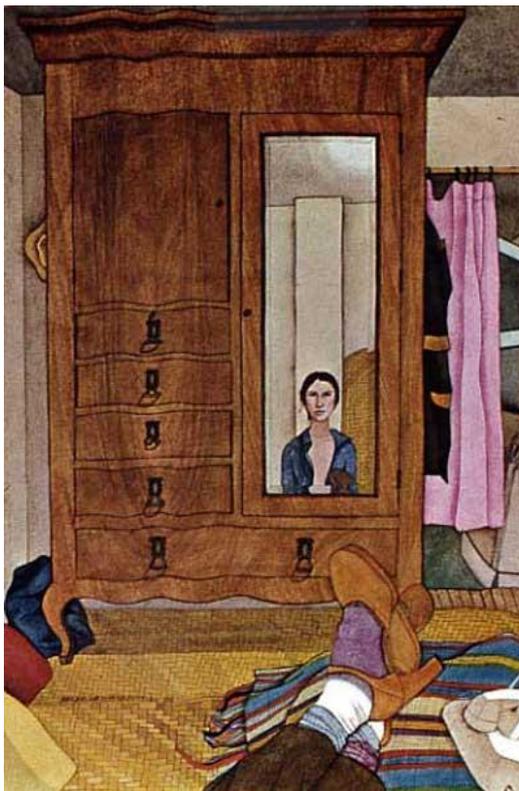


Figura 40 - LAMASSONE, Karen. **La comoda**, 1976. Aquarela sobre papel. 56x76 cm. Bogotá, Colômbia. Fonte: <http://www.karenlamassonne.com/6.cat.html>



Figura 41 - LAMASSONE, Karen. **Lazy Afternoon**, 1976. Aquarela sobre papel. 56x76 cm. Bogotá, Colômbia. Fonte: <http://www.karenlamassonne.com/6.cat.html>

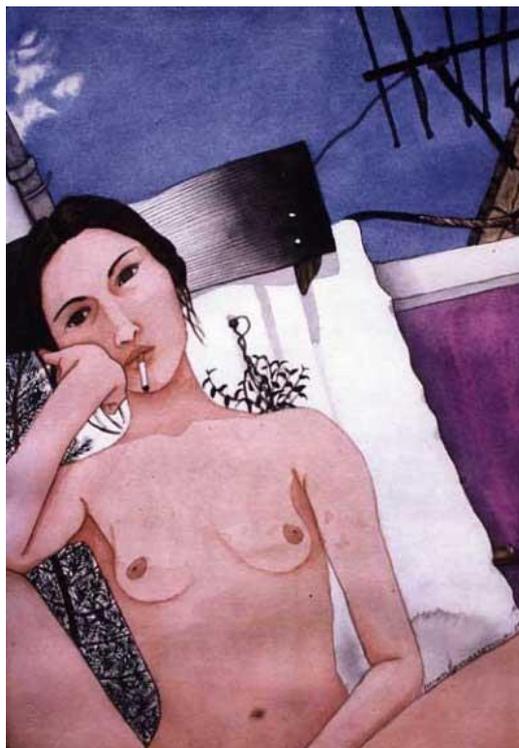


Figura 42 - LAMASSONE, Karen. **Patio Bonito**, 1976. Aquarela sobre papel. 56x76 cm. Bogotá, Colômbia. Fonte: <http://www.karenlamassonne.com/6.cat.html>

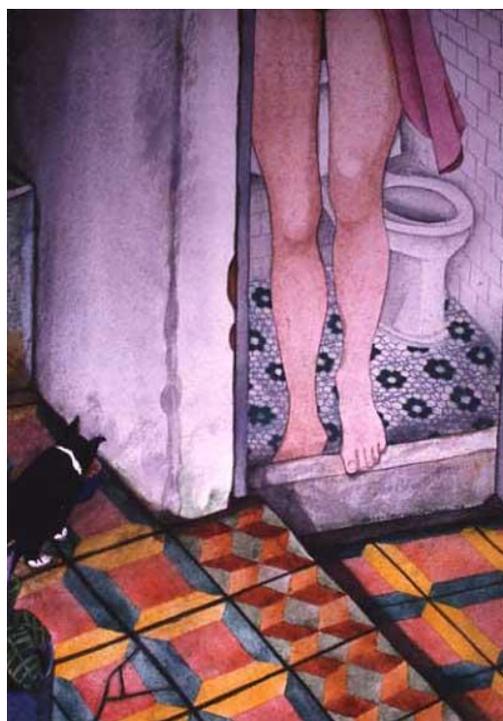


Figura 43 - LAMASSONE, Karen. **The Broken Tile**, 1976. Aquarela sobre papel. 56x76 cm. Bogotá, Colômbia. Fonte: <http://www.karenlamassonne.com/6.cat.html>



Figura 44 - LAMASSONE, Karen. **The visit**, 1977. Aquarela sobre papel. 56x76cm. Bogotá, Colômbia. Fonte: <http://www.karenlamassonne.com/6.cat.html>

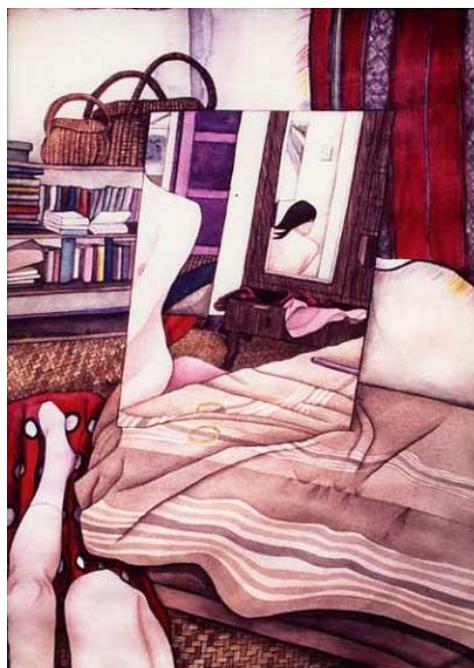


Figura 45 - LAMASSONE, Karen. **Through the Looking Glass**, 1977. Aquarela sobre papel. 56x76 cm. Bogotá, Colômbia. Fonte: <http://www.karenlamassonne.com/6.cat.html>

A artista traz o erótico e a sensualidade praticamente em todas as sete obras acima, menos em “La comoda”. Sua intimidade é publicizada com elementos que evocam o desejo feminino com muita naturalidade. Vemos uma mulher que se coloca no lugar da mulher desejada, que escolhe estar nessa representação ao invés de ser o sujeito construído como objeto de desejo por um olhar masculino. Vemos, nesse sentido, um importante deslocamento no trato da sexualidade feminina. O corpo feminino, às vezes fragmentado, sem rosto ou com rosto, objetificado que evoca sensualidade e desejo, aparece frequentemente nas obras dessa artista.

Em sua pintura “Encajonada” (1979) (figura 46), vemos uma mulher encaixada e, parcialmente, escondida dentro do armário. Ela encontra-se sentada, com as pernas à mostra, mas a parte superior de seu tronco e sua cabeça estão cobertos pelas roupas penduradas nos cabides. Todas as gavetas e portas estão abertas, as roupas estão bagunçadas e saindo de seus respectivos limites. Esse armário é caótico e desorganizado e a composição da pintura confere à mulher certo anonimato. Ao não mostrar o rosto da mulher nessa obra, Lamassone tira sua identidade e seu grau de objetificação no meio de tantas roupas fica mais acentuado.

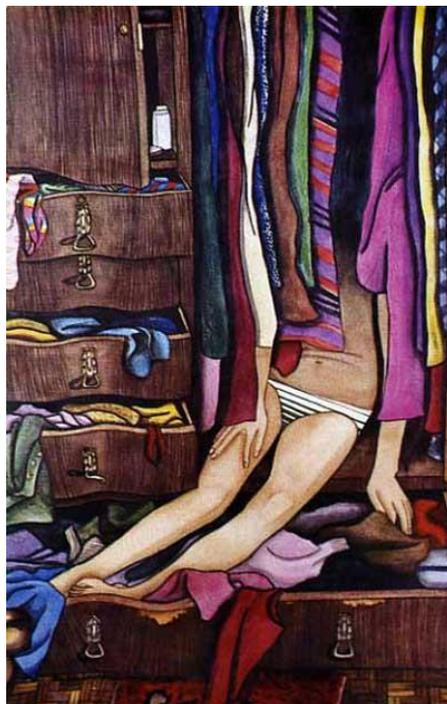


Figura 46 – LAMASSONE, Karen. **Encajonada**, 1979. Aquarela sobre papel. Bogotá, Colômbia.
Fonte: <http://www.karenlamassonne.com/6.cat.html>

Podemos observar que essa problemática do armário e o corpo feminino é recorrente nas obras de mulheres artistas nos anos 1970 e 1980, ainda que elas estejam geograficamente distantes e utilizem suportes distintos para abordarem esse tema. Por exemplo, a instalação “Linen Closet” (1972) (figura 47) foi criada por Sandy Orgel (Estados Unidos) para o projeto e trabalho coletivo “Womanhouse”³², do CalArts. Nesta obra, vemos não apenas uma mulher (manequim) presa no armário, mas um corpo humano que já constitui o próprio móvel, como se não houvesse diferença entre a mulher e o armário. A manequim está imobilizada dentro daquele espaço, mas uma de suas pernas está fora do armário, na posição de andar, como se quisesse sair do armário. De um lado, essa instalação alude ao aprisionamento das mulheres no âmbito doméstico. Todavia, por outro lado, esse corpo que atravessa o armário tem pujança, quer alterar sua realidade e demonstra um desejo das mulheres daquela década: emancipação e mudança nas estruturas sociais. A artista parece sugerir que é o momento de as mulheres saírem do domínio doméstico que as confinou por muitos anos.

³² O projeto e trabalho coletivo “Womanhouse” do CalArts, desenvolvido em uma casa abandonada em Los Angeles, questionou de maneira clara “o confinamento tradicional das mulheres no âmbito doméstico e reprodutivo” (MAYAYO, 2007, p. 99). De acordo com a historiadora e crítica Lucy Lippard (1995): “Este inmenso e inmensamente exitoso proyecto fue un intento de concretar las fantasías y opresiones de las experiencias de las mujeres. Incluía un cuarto de muñecas, un baño-menstruación, una escalera nupcial, un maniquí femenino saliendo de un armario ropero, una cocina rosa con decoración de tetas em forma de huevos fritos y un elaborado dormitorio en el cual una mujer sentada cepilla constantemente su pelo” (LIPPARD, 1995, p. 87).



Figura 47 – ORGEL, Sandy. **Linen Closet**, Instalação. 1972. Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Sandy-Orgel-Womanhouse-Linen-Closet-mixed-media-1972_fig2_328461943

No vídeo “In” (1975) (figura 48) de Letícia Parente (Brasil, 1930-1991), o movimento é inverso. Embora sua crítica caminhe no mesmo sentido que a de Orgel e Lamassone, observamos a artista entrar em um armário e pendurar-se no cabide, como se fosse uma roupa, um mero objeto que guardamos no armário e, em seguida, fechamos a porta, deixamos guardado e disponível para o momento que decidirmos utilizá-lo. Existe nesse vídeo uma forte crítica à objetificação da mulher, mas quem a objetifica não é o outro, é a própria artista. É ela quem entra no armário, se pendura e decide trancar-se, não está em uma posição de passividade. Parente escancara o alto grau de coisificação do corpo feminino dentro da sociedade brasileira naquele período ao politizar suas ações e se trancafiar no armário. Sua lógica crítica é inversa, ao reafirmar através de sua performance no vídeo o que historicamente vinha sendo naturalizado na sociedade. Ela possibilita ao espectador repensar comportamentos e práticas sexistas.

Apesar disso, é importante considerarmos que, a partir da teoria feminista pós-estruturalista, entendemos que o sujeito não é soberano e nem autônomo. Pelo contrário, ele é social e está “em interação com outros sujeitos”. Ou seja, ao mesmo

tempo, o sujeito é “parcialmente livre e socialmente construído e limitado” (FEMENÍAS, 2000, p. 18). Os dispositivos e as agências que atravessam a construção do sujeito exercem um determinado tipo de poder, que “é composto pela associação de muitos atores em um dado esquema político e social” (LATOUR, 1986, p. 264). Isso significa que mesmo estando em uma posição ativa, a escolha de entrar no armário e executar as ações que Letícia Parente realiza, não é completamente individualista. Assim, essa escolha da artista é retirada de um estoque de discursos disponíveis a ela e é influenciada por agências e pelos contextos que a rodeavam. Essas dinâmicas de poder não tiram a potência da obra, pelo contrário, evidenciam o desejo da artista, geram uma consciência reflexiva e ressignificam as práticas que a própria artista realiza.



Figura 48 - PARENTE, Letícia. Vídeo *In*, 1975. Algumas imagens do vídeo. Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Figura-6-Stills-do-video-In-1975-de-Leticia-Parente_fig3_327623999

Já no desenho “Mulher-cômoda” (1984) (figura 51), da brasileira Cristina Salgado, a única parte da mulher que vemos é a cabeça. Seu corpo, assim como o da obra de Lamassone, também é mostrado de forma fragmentada. Nos anos 1980, Salgado criou vários desenhos emblemáticos sobre o espaço doméstico. Toda a trajetória dessa artista é marcada pela representação de corpos fragmentados, retorcidos e reconstruídos de formas diferentes, alterando suas funções vitais e simbólicas e, nos anos 1980, sua obra já apresentava relações com o surrealismo. Vemos nessa obra de 1984 o pescoço da mulher alongado desproporcionalmente e

o formato da cabeça um pouco distorcido. Na obra “Mulher-cômoda” (figura 49), há o início do que essa artista fará com mais intensidade ao longo de sua carreira: produzir sensações de conflito com as fixas imagens do imaginário social do que são as mulheres (TVARDOVSKAS, 2013).

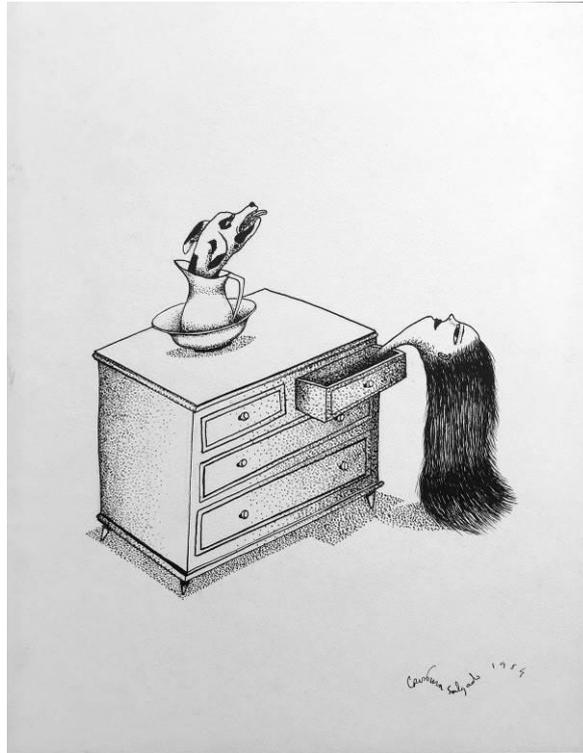


Figura 49 – SALGADO, Cristina. **Mulher-cômoda**, 1984. Desenho 32x24cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.

Diferentemente das obras anteriores, nesse desenho de Salgado há um outro ser vivo, um cachorro, que se localiza em cima do armário, dentro de uma jarra, com apenas a cabeça de fora. Um aspecto que difere os espaços ocupados pela mulher e o cachorro na obra se refere à possibilidade de sair ou não deles. A jarra não tem tampa, não é possível fechar o cachorro na jarra, já a gaveta pode ser fechada e o corpo da mulher pode ficar preso no armário. Por outro lado, ela já está presa neste espaço e, ainda que sua cabeça esteja para fora, ela está imobilizada e guardada na cômoda como um mero objeto, do mesmo modo que as mulheres das obras anteriores. Se essa mulher não tem pernas (pelo menos não as vemos), como poderia sair de lá? Seu corpo não possui liberdade, está refém da sua própria anatomia e do espaço que o controla. De alguma forma, todos esses elementos

estão interligados com o cotidiano das mulheres nos anos 1970 e 1980, por isso essas artistas estavam buscando uma ruptura com os padrões da época.

A artista norte-americana Francesca Woodman (1958-1981), em sua fotografia da série “Providence” de 1975/1978, retrata um grande armário, com bichos empalhados em compartimentos com as portas fechadas, mas deixa a última porta do canto inferior direito entreaberta, com a cabeça de uma mulher para fora e o restante de seu corpo retorcido dentro desse espaço. O corpo desintegrado aparece em inúmeras outras fotografias dessa artista. Nessa (figura 50), vemos um par de pernas encaixado no armário, em outras há braços envoltos numa casca de árvore, o torso nu coberto com papel de parede, um corpo que se dizima num vestígio de movimento. Na fotografia que selecionamos, observamos o corpo de uma mulher vestida – corpo da própria artista que se fotografa -, ao lado de animais geralmente catalogados, como se ela estivesse catalogada. Essa mulher está guardada como os demais animais empalhados, que por sua vez tornam-se objetos de decoração, ou seja, esse corpo feminino é deslocado de sua realidade humana para tornar-se uma coisa. Outro aspecto que salta aos olhos nessa fotografia é a posição do corpo da mulher e sua fisionomia. Se compararmos com os animais empalhados, eles estão em pé e possuem expressões faciais fortes. Ao contrário da mulher, que encontra-se deitada e “dormindo” ou morta: o objeto mais passivo do armário é a mulher.



Figura 50 – WOODMAN, Francesca. Série **Providence** de 1975/1978, fotografia. Fonte: <https://deliriumnerd.com/2019/09/26/francesca-woodman-fotografia/>

É importante mencionarmos que, em todas essas cinco obras, os corpos das mulheres no armário figuram duplamente dentro de um ambiente interno, como mencionamos na introdução. Se considerarmos o espaço doméstico sob a ótica do ambiente que aprisiona as mulheres, perspectiva que foi adotada pelas artistas aqui estudadas, elas estariam presas duas vezes: presas no armário e na casa. Ao contrário, se considerarmos que a casa é o local do abrigo, estariam protegidas em dobro dentro do armário. Mas, nesse caso, é preciso problematizar a possibilidade de a casa ser um abrigo, principalmente para as mulheres, mais ainda para as mulheres nos anos 1970 e 1980. Numa sociedade ideal, o espaço doméstico deveria ser o lugar de refúgio e proteção, entretanto é preciso reconhecer que no interior de muitas casas não há segurança garantida nem para as mulheres e nem para as crianças e elas precisam ser protegidas da própria unidade familiar (OKIN, 2008). Como pudemos observar, as artistas fazem uma forte crítica à objetificação do corpo das mulheres dentro do espaço da casa e aos padrões de gênero impostos.

Além disso, devemos desnaturalizar a própria disposição dos cômodos da casa e sua mobília:

Os espaços femininos e masculinos estão associados a estratégias de exposição e isolamento no próprio espaço interno, ou seja, a interioridade não se resolve entre o lado de fora e de dentro da casa ou dos cômodos isolados por portas, mas com ambientes em desníveis, isolamentos físicos mas acessos visuais, isolamento com luminosidade, posicionamento do mobiliário, que cumpre funções estruturais (CARVALHO, 2008, p. 185).

É possível estar mais ou menos isolado e escondido dependendo do espaço da casa que a pessoa ocupa. As artistas trazem esse aspecto com força em suas obras ao colocarem as mulheres dentro dos armários. Ao ocuparem o “dentro do dentro” e ficarem praticamente escondidas no armário e na casa, a invisibilidade desses corpos é acentuada. Ao levarmos em consideração a proposta do trabalho de Lamassone, podemos pensar que, no caso dela, estar dentro do armário, no meio de tantas roupas, evoque questões relacionadas não apenas ao que mencionamos. Lamassone expõe sua intimidade, seus anseios e desejos e não problematiza tanto o espaço doméstico como ambiente que limita as vivências das mulheres, sua perspectiva parte de um outro sentido. Apesar disso, a obra abriga todas as possibilidades de entendimento.

Dos anos 1978 até 1981, a artista vai trabalhar com obras que abordam sua vida íntima enquanto viveu em Paris e Hamburgo e, depois, sua série "Baños" elaborada em Cali e Bogotá. Abaixo podemos ver duas obras desses anos (figuras 51 e 52).



Figura 51 - LAMASSONE, Karen. **Rue des Vinaigriers**. 1978. Aquarela sobre papel. 56x76 cm. Paris, França. Fonte: <http://www.karenlamassonne.com/4.7881.html>

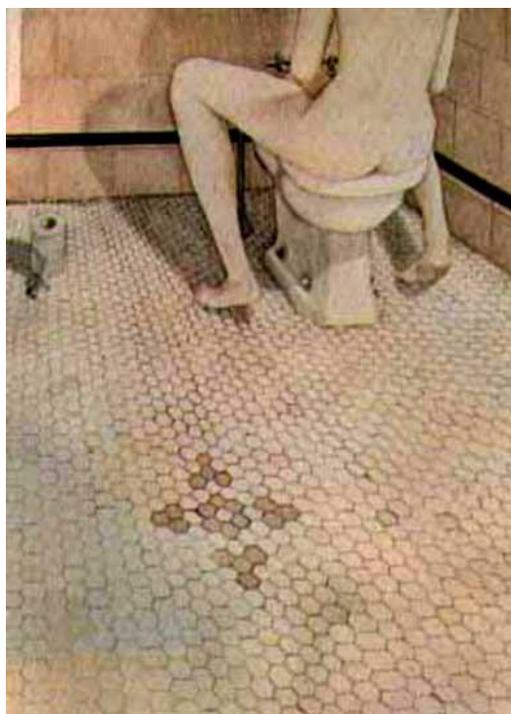


Figura 52 - LAMASSONE, Karen. **Baño I**, from the series "Baños". 1979. Aquarela sobre papel. 56x76 cm. Paris, França. Fonte: <http://www.karenlamassonne.com/4.7881.html>

O curador do Museu de Arte Moderna de Cali, em Bogotá, em 1979, afirma sobre a produção de Karen Lamassone:

El argumento contemplativo traslada la acción de pintar de la sala al inodoro, del estudio a la ducha, del caballete al bidet. Las naturalezas muertas están compuestas esta vez por papel higiénico, desodorante, champú y jabones. Los humanos se bañan o defecan. Luz y sombra apelan a cortinas de plástico, baldosines, jaboneras o puertas impermeables. Pero la vía del disgusto no se queda tampoco allí. Es distorsionada la perspectiva y el dibujo caprichosamente alterado. Los ángulos más inusuales son escogidos para elaborar situaciones que enseñan escenas recortadas, indicativas de lo esencial para que este trabajo posea unidad, personalidad y el entusiasmo de un pintor-mujer, adentrado a la intimidad de la vergüenza, el pudor, la especulación o el experimento. De la castidad, el dolor, el placer del tumulto o la soledad húmeda clandestina. Karen Lamassonne, se me antoja también crítica y humorista, a la manera de Buñuel y por el sendero estrecho del distanciamiento³³.

De janeiro a fevereiro de 2019, juntamente com a artista Liliana Vélez, Lamassone compôs a exposição “Actos em silencio”, com a curadoria de Andrés Mature. Nessa exposição, a maior parte de seus trabalhos foram os de sua série “Baños” (figuras 53 e 54).



Figura 53 - Fotografia da exposição, 2019. Fotógrafo Carlos Orozco, Bogotá, Colômbia. Fonte: <https://galeriasantafe.gov.co/mevents/karen-lamassonne-y-liliana-velez-en-liberia/>

³³ Comentário de Miguel González, Curador do Museu de Arte Moderno, Cali, Novembro de 1979. Disponível em: <https://institutodevision.com/visionarios/karen-lamassonne/>



Figura 54 - Fotografia da exposição, 2019. Fotógrafo Carlos Orozco, Bogotá, Colômbia. Fonte: <https://adorno-liberia.com/Actos-en-silencio>

Como podemos observar, essa série novamente coloca o corpo feminino no ambiente doméstico, no banheiro em momentos de intimidade. Em algumas cenas, a mulher realiza suas necessidades fisiológicas no vaso sanitário, no bidet ou simplesmente aparece sentada ou deitada no chão do banheiro, algo pouco comum. São cenas que trazem situações de solidão, autodescoberta e, às vezes, de tédio. Assim como as primeiras pinturas de sua carreira mencionadas anteriormente, o corpo feminino é quase sempre cortado. Objetos como papel higiênico, bidet, pia, vaso sanitário, azulejos, banheiras compõem a cena juntamente com esse corpo feminino fragmentado.

Essa série é de 1979 e, nesse mesmo ano, Karen Lamassone teve sua primeira exposição em Cali. Ainda na atualidade mulheres falarem de desejo sexual, sexualidade, naturalização do corpo e da nudez é considerado, em alguma medida, um tabu. Karen Lamassone é uma artista que já colocava em cena questões da vida íntima, doméstica e ocultadas socialmente no mesmo momento em que esses problemas estavam sendo discutidos pelas feministas.

2.3 Os desenhos de Cristina Salgado

Nos anos 1980, outra artista brasileira que criou vários desenhos emblemáticos sobre o espaço doméstico foi Cristina Salgado Kauffmann, mencionada acima. Esta artista nasceu em 1957, no Rio de Janeiro, e até hoje vive e trabalha nessa cidade. No final dos anos 1970, iniciou seus estudos em desenho e pintura com Roberto Magalhães, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, nos anos da direção de Rubens Gerchman. Em 1981, foi aluna de litografia de Antonio Grosso, também na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Graduou-se em Genética, em 1978, na Faculdade de Biologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fez mestrado em Comunicação e Cultura, pela Escola de Comunicação da UFRJ, entre os anos de 1994 e 1996 e, em 2008, defendeu seu doutorado em Linguagens Visuais, na Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ. Começou a dar aula no Instituto de Artes da UERJ em 1997 e permanece lá desde então³⁴.

Concomitantemente à sua carreira acadêmica, manteve seu trabalho como desenhista e escultora. Cristina Salgado é uma artista de destaque dentro da cena artística nacional, participou de inúmeros salões oficiais e recebeu, entre outros, o prêmio CEMIG de pintura no XVIII Salão Nacional de Belo Horizonte³⁵. Mais recentemente, destacamos suas exposições individuais “No interior do tempo”, no Paço Imperial, em 2015; “A mãe contempla o mar”, na Galeria Laura Marsiaj, em 2014; “Ver para olhar”, no Paço Imperial, em 2012; e algumas coletivas atuais são “A cor do Brasil”, no MAR/RJ; “Nós”, na Caixa Cultural, RJ, em 2016; “Espelho Refletido: o Surrealismo e a Arte Contemporânea brasileira, no Centro Hélio Oiticica”, em 2012; “Entre trópicos 46°05 Cuba/Brasil”, na Caixa Cultural, RJ, em 2011; “Entre artistas – Tremores e permutações”, na Galeria Paradigmas Arte Contemporâneo, em Barcelona, em 2011. Em 2015, publicou em coautoria com Glória Ferreira, o livro “Cristina Salgado”, sobre sua produção artística, pela Editora Barléu³⁶.

Em nossas pesquisas de campo no MAM/SP, MAM/RJ, Pinacoteca do Estado de São Paulo, MASP, MAC/Niterói, Museu Nacional do Rio de Janeiro encontramos

³⁴ Informações retiradas do site: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8551/cristina-salgado>

³⁵ Informações retiradas do site da artista: <http://cristinasalgado.com/sobre>

³⁶ Informações retiradas do site: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8551/cristina-salgado>

vários catálogos de exposições, livros e alguns recortes de jornais com informações ou críticas sobre as obras de Cristina Salgado. Localizamos uma matéria do jornal O Globo, com texto de Frederico Moraes de 1985; em 1993, a matéria “A escultora que brinca de boneca” do Jornal do Brasil; no Jornal o Comércio/RJ de 1995 um texto de Mário Margutti abordando as redefinições conceituais do corpo ao falar de Cristina Salgado; no Jornal do Brasil/RJ, em 1998 “O peso da arte” nesse mesmo jornal; e, em 2006, no Jornal do comércio “Formas sem medo da estranheza”, com texto de Marcia Erthal, só para citar algumas matérias. Grande parte dessas reportagens são de caráter explanatório e estão relacionadas com as exposições que a artista realizava no momento em que a matéria foi escrita. Durante nossas pesquisas, não foi possível identificarmos quais exposições as obras que analisaremos a seguir participaram. Apesar disso, a partir dos dados que colhemos sobre a circulação da produção da artista de forma geral, percebemos que sua obra circulou relativamente bastante por instituições nacionais e poucas vezes saíram do Brasil.

Nos anos 1980, na cena artística carioca, o conceitualismo ainda desfrutava de relativo destaque. Apesar disso, “é notável a irrupção de uma prática sistemática de desenho figurativo no Parque Lage, em direções variadas que preparam o terreno para a posterior volta à pintura marcada pela exposição “Geração 80”, da qual Cristina participou com 3 trabalhos” (RIVERA, 2015, p. 59). Cristina Salgado considera a geração dos anos 1980 expressionista em sua maioria e, conseqüentemente, a produção de seus colegas bem diferente da sua: “Nunca fiz expressionismo ou gestualidade”. A percepção da artista é de que ela nunca esteve ligada a nenhum grupo, embora, inevitavelmente, as influências possam sempre ocorrer (FERREIRA; SALGADO, 2015, p. 19).

É importante mencionarmos que os anos 1980 foram um momento de transição, no Brasil, especialmente na política. Apenas para citar alguns dados, estávamos saindo de mais de duas décadas de ditadura militar, presença de capital estrangeiro, a incorporação da mulher no mercado de trabalho, abertura política e eleições diretas no país. Na cena artística brasileira, na década de 1980, vários artistas retomam suportes e materiais que haviam sido deixados parcialmente de lado. Evidentemente, essa volta para a pintura não foi geral e nem definitiva, como nenhuma escolha no campo artístico o é. De acordo com Reinaldim (2008):

Devemos lembrar que Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles, Tunga, Waltércio Caldas, entre outros artistas que iniciaram carreira no final dos anos 60 e início dos 70, continuaram a produzir trabalhos de cunho mais “conceitual” (estamos empregando esse termo em sentido bastante alargado) na década seguinte, sem perder de vista o uso plural das linguagens. Ao mesmo tempo, nos anos 70, por mais que houvesse um discurso atestando a morte da pintura, artistas como Aluísio Carvão, Cláudio Kuperman, Eduardo Sued, Flávio Shiró, Iberê Camargo, Ivald Granato, Luís Áquila, Paulo Roberto Leal, Rubens Gerchman, entre outros, mantiveram-se essencialmente como pintores, mesmo que alguns deles não se limitassem apenas ao fazer pictórico (REINALDIM, 2008, p.155).

Outro dado que muda de certa forma é que vários artistas da geração 80 passaram por escola de artes, algo que não ocorreu com tanta frequência na geração anterior. A arte dos anos 80 assinala para uma continuidade, sem grandes protruções, “mas apenas uma adequação de valores e de estratégias” (REINALDIM, 2008, p.160). Desse modo, esta geração se mostra interessada em interseccionar elementos de transgressão e experimentação e de certa forma “resgatar” suportes mais tradicionais, como a pintura e a escultura.

Toda a trajetória de Salgado é marcada pela representação de corpos fragmentados, retorcidos e reconstruídos de formas diferentes, alterando suas funções vitais e simbólicas. Em suas primeiras pinturas, nos anos 1980, já era possível observar essa tendência em sua obra. É desse período inicial de sua carreira que selecionamos as obras que analisaremos nessa tese. Em alguns desses desenhos, a artista retrata a figura humana em tensão com o espaço da casa e com outras figuras humanas e, em outras, os objetos domésticos sobrepõem-se e criam formatos de pessoas. Já nos anos 1980, sua obra apresentava relações com o surrealismo e, para Salgado, nesse momento “o surrealismo era malvisto na arte brasileira” (FERREIRA; SALGADO, 2015). Na atualidade, isso mudou: “Hoje somos todos surrealistas, de certa forma. Ninguém nega a potência do inconsciente”, pois ele já nasceu vencendo, ele nem sequer entrou na briga (FERREIRA; SALGADO, 2015, p. 16).

Em relação à constante presença do corpo ao longo da trajetória da artista, Tania Rivera (2015) diz que Salgado não representa o próprio corpo, pois não faz autorretratos e não fala claramente sobre sua própria vida: “A obra de Cristina encarna-se de outro modo, muito mais sutil e complexo, em um jogo de imagens, texturas, luz e dobras. Não se trata jamais de expor sua intimidade, mas sim de

entreabrir algumas pequenas dobras da carne do mundo e nelas inserir algum corpo”. Nesse sentido, Rivera (2015) contrapõe a produção de Salgado com a de Louise Bourgeois, que é muito autobiográfica. Mesmo quando criando narrativas próprias, Bourgeois traz questões relacionadas à sua infância e de cunho pessoal (RIVERA, 2015, p. 49).

Vale dizer que as temáticas trabalhadas por Salgado são múltiplas. Além disso, a artista utilizou diversos outros suportes e objetos tridimensionais nas décadas seguintes. Sua produção é permeada por referenciais surrealistas, como mencionamos acima, e feministas. Ao longo de sua carreira, ela apresentou corpos duplicados, fragmentados e retorcidos, produzindo sensações de conflito com as fixas imagens do imaginário social do que são as mulheres, como veremos nas obras seguintes (TVARDOVSKAS, 2013).

Nas obras reproduzidas abaixo (figuras 55 e 56), a artista representa a sala de uma casa com mães e filhos e, nas duas, as mulheres estão distorcidas, com pescoços imensos, e seus corpos possuem tamanhos desproporcionais. Ambas as obras são construídas com um desenho caricatural e apresentam aspectos surrealistas (alongamentos desproporcionais, distorções). Na obra 57, há duas crianças brincando no chão da sala, também distendidas, mas a atmosfera da imagem é de descontração. Ao contrário da obra 58, que a mãe segura uma taça de vinho na mão e discute algo com sua filha com tamanha fúria que os cabelos da menina chegam a se movimentar. É interessante observamos que, nessas duas obras, Salgado aborda o tema da maternidade e do espaço doméstico apresentando situações extremamente distintas. Na primeira, a relação entre a mãe e os filhos funciona harmonicamente, na segunda, há conflito e tensão entre a mãe e a filha. Grande parte dos desenhos da artista, dessa década, são pequenos com um traçado fino.



Figura 55 - SALGADO, Cristina. **Mães e filhos**, 1982. Guache e nanquim sobre papel. 33x42 cm. Coleção da artista.

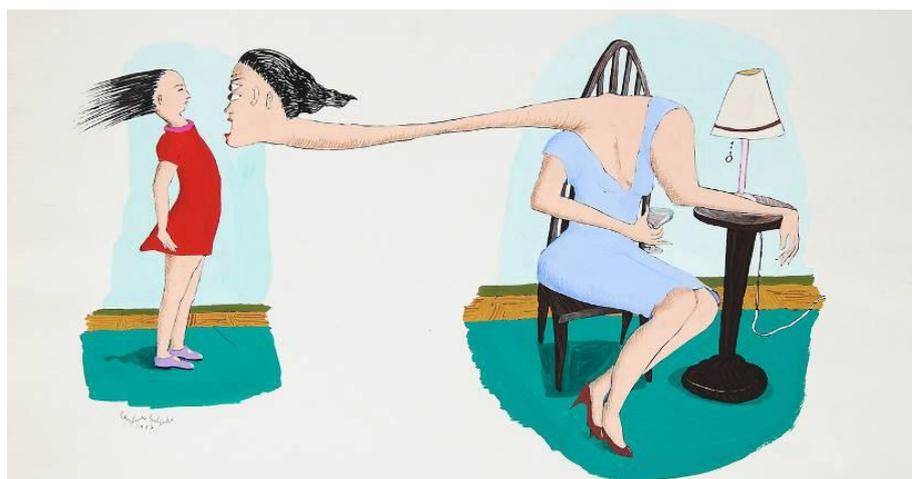


Figura 56 - SALGADO, Cristina. **Mãe e filha**, 1982. Guache e nanquim sobre papel, 33x42 cm. Coleção da artista.

Nas próximas duas obras, a artista continua explorando essa mesma temática. Primeiro na “Família vendo Tv” (figura 57) e depois em “Mães e filhos” (figura 58). Observamos que as figuras maiores são de mães, elas também são mais distorcidas e vemos que a forma da artista representar esse lar e a própria maternidade está distante da tradicionalmente idealizada pela sociedade. Além de serem as figuras dominantes do espaço, são as que dão suporte para as demais. A temática do dentro e fora também aparece nessas figuras: em uma é a tv e na outra é o quadro preso na parede quem representa o mar.



Figura 57 - SALGADO, Cristina. **Família vendo TV**, 1982. Guache, nanquim e pastel sobre papel. 70x50 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.



Figura 58 - SALGADO, Cristina. **Mãe e filhos**, 1983, guache e nanquim sobre papel. 70x50 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.

Poucos anos depois, outra obra que também teceu críticas à maternidade foi realizada pelo grupo mexicano “Polvo de Gallina Negra” (organizado em 1983, por Mónica Mayer e Maris Bustamante). O interesse por temáticas que problematizam narrativas hegemônicas surge a partir do campo artístico e literário em torno dos

grupos feministas, em meados de 1977 (ROSA, 2011). Destacamos a performance “Madre por um día” (figura 59), de 1987, que foi realizada por esse grupo na televisão. Nessa ocasião, convidaram o apresentador Guillermo Ochoa para colocar uma barriga de isopor, avental e o nomearam de "mãe por um dia", coroando-o como rainha da casa. Nessa performance, elas transgrediram os estereótipos biológicos associados à maternidade, transformando-a (com humor) em uma possibilidade para qualquer pessoa.



Figura 59 - Polvo de Gallina Negra, **Madre por un día**, fotografias da performance, 1987.
 Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/madre-por-un-dia-mother-for-a-day>

Seguindo a mesma abordagem plástica, na obra 60 a artista cria um espaço doméstico onírico, com cavalo e pessoas voando, tapete mágico, homem com duas cabeças, e mantém certa tensão e relação entre a figura da mãe e da filha. Elas são retratadas uma de frente para a outra, se olhando. Nesse sentido, Salgado (FERREIRA; SALGADO, 2015) diz: “nunca fiz trabalhos deliberadamente sobre

minha mãe ou autobiográficos, mas há emoções, há fantasmas que povoam o meu trabalho. Minha genealogia feminina é meio terrível, pelo menos na forma como me lembro dela e a vejo em minha obra...” (FERREIRA; SALGADO, 2015, p. 15). Isto é, não se trata da representação de uma cena pessoal, mas, de qualquer forma, é interessante perceber como essa questão da mãe e da filha permanece presente nas obras da artista.



Figura 60 – SALGADO, Cristina. **Mãe, filha e imaginações**, 1980-1981 Guache e nanquim sobre papel. 33x42 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.

Já nas obras 61, 62, 63 e 64 não existem figuras humanas dentro do espaço da casa, há somente objetos domésticos como, por exemplo, mesa, cadeira, abajur, televisão, gavetas, vassouras, uns sobrepondo-se aos outros a fim de criar a forma de um corpo humano, que pode calçar sapatos femininos, masculinos e infantis. O corpo humano, tão importante na produção de Salgado, não é representado de forma realista e natural. Apesar disso, espacialmente formado através de objetos domésticos sobrepostos, ele está na cena. Na obra 61, por exemplo, observamos a construção de figuras que seriam simbolicamente o pai, a mãe e a filha, pois cada uma delas veste pares de sapatos que socialmente são atribuídos a determinado sexo e faixa etária. Ademais, vemos a pasta de trabalho e gravata nessa construção da figura masculina e na da mulher televisão, guarda-chuva.



Figura 61 - SALGADO, Cristina. **Família Materialista** - Série Família Materialista, 1982. Guache e nanquim sobre papel. 50x70 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.

Seguindo a mesma abordagem plástica e temática da obra anterior, nas obras 62, 63 e 64 os objetos domésticos se sobrepõem para construir formatos de corpos humanos. Além disso, vemos nas figuras 65 e 66 a problemática do dentro e fora, tão fundamental na trajetória da artista. Essas imagens trazem referências de algo que está além do limite da casa. O “fora” aparece através das imagens das praias mostradas nos televisores. Somente na “Mulher-jarro-cadeira”, a artista não trabalha diretamente com essa questão.



Figura 62 - SALGADO, Cristina. **Mulher-jarro-cadeira**, 1982. Guache e nanquim sobre papel. 50x70 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.



Figura 63 - SALGADO, Cristina. **Mulher TV**, série **Família Materialista**. 1982. Guache e nanquim sobre papel. 70x50 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.



Figura 64 - SALGADO, Cristina. **Mãe e filha** - Série Família Materialista. 1982. Guache e nanquim sobre papel. 70x50 cm. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.

Além disso, na obra 64 vemos novamente as figuras da mãe e da filha. Partindo dos indícios de códigos socialmente estabelecidos, cremos que a figura central, em pé, seja a representação da mãe. Ela veste um tamanco de salto, tem suas pernas formadas por gavetas e cadeiras, o tronco por tv e painéis. Um braço é a bolsa e o outro, o guarda-chuva. Sua cabeça é composta por vassoura, bule, pratos e copos. Já a figura deitada no chão, no canto inferior direito da tela, seria a filha. Ela usa sapato feminino e está brincando de boneca e bola. Evidentemente um menino também brinca de boneca, e sapatos não têm sexo, mas sabemos que existem padrões socialmente definidos de roupas e brinquedos que estariam divididos entre os sexos, nos baseamos neles para estabelecer essa definição e nos interesses da própria artista que, como vimos nas obras anteriores, demonstrou sua atração por essa temática. Sobre a presença de figuras maternas e do mar em seus trabalhos, Salgado afirma:

Como no todo da minha obra, seria o drama da origem. Mãe e mar são palavras homófonas em francês e *La mère regarde la mer* funciona como uma circularidade – trabalhos antigos e recentes que voltam por um mesmo território de vocabulário simbólico e formal. Essa sonoridade parecida seria, além disso, mais uma justificativa para a reunião de elementos – mãe e mar: de onde tudo vem (SALGADO, 2014, p. 929).

Ao comentar sobre seus trabalhos mais recentes, “Cabeça oval” (2012), “La mère em si (ou MiniVer para olhar)” (2015) e “Cadeira mãe e filha” (2015), Salgado declara que todos sugerem uma dinâmica de desconstrução do antropomorfismo e das relações entre o dentro e o fora (SALGADO, 2014b). Apesar dessas obras não serem feitas no mesmo período das que estamos analisando, percebemos que a oposição entre externo e interno já aparecia em trabalhos dos anos 1980. Assim, temos um espaço doméstico que não se priva de um espaço que ele não contém: o mar, a praia. Interessante perceber também que nessas obras de Salgado onde a figura do mar não aparece, a mãe é representada. Como a própria artista menciona acima, esses dois elementos, tão caros a ela, que dão vida a outros seres, aparecem constantemente em suas obras.



Figura 65 - SALGADO, Cristina. **Família Materialista na praia** - Série Família Materialista, 1982. Guache e nanquim sobre papel. Coleção da artista, Rio de Janeiro, Brasil.

Ao contrário da obra anterior, na obra 65 destacamos a presença do espaço doméstico no espaço público através da representação de objetos atrelados à casa na praia. Vemos panelas, ferro de passar roupa, bule, xícara, coador de café formando as figuras humanas. Interessante perceber também como elementos que socialmente estão ligados a cada gênero formam cada figura: a figura deitada no chão, ao fundo, seria a mãe, constituída por panelas, ferro de passar roupa; o pai está em pé, com a gravata enrolada no banco – que seria seu pescoço -, a bengala e o guarda-chuva seriam seus braços e, sugestivamente, há uma banana, no lugar onde seria sua genitália. Também deitada na areia, ao lado direito da figura do pai, temos a criança, constituída por um televisor que mostra a imagem da praia, com uma chupeta pendurada, indício de que se refira a uma criança.

Em relação a essas obras produzidas nos anos 1980, Cristina Salgado, em uma conversa conosco via e-mail, no dia 01/03/2019, afirma:

Naquela época, como agora, minha motivação era muito emocional e pouco racional ou política. Mas, sim, acho que mais claramente nos de 1980/81 havia uma certa crítica aos modos tradicionais de estruturação da família... há alguns desenhos de que decididamente eu gosto bastante e acho que articulam mais coisas do que eu própria poderia supor naquele momento. Já naqueles tempos tinha grande atração pela psicanálise, mesmo sem grande conhecimento formal. Talvez por isso me permitisse deixar o imaginário tão solto e já soubesse que estava lidando, sobretudo, com as dinâmicas dos afetos (SALGADO, 2019).

Há questões que aparecem nessas obras da artista que consideramos que, consciente ou inconscientemente, são atravessadas por questões de gênero. Na década de 1980, a artista cria inúmeros desenhos dentro do espaço da casa e trabalha com as relações familiares, especialmente entre a mãe e os filhos, como vimos acima. Os objetos domésticos estão constantemente presentes e aqueles utilizados para a realização de tarefas domésticas estão sempre ligados às figuras femininas. Por que a gravata, a pasta, indícios de trabalhos fora do lar sempre constituem figuras masculinas? Nesses trabalhos, notamos uma crítica à separação sexual dos espaços e à própria divisão sexual do trabalho.

Apesar de possuírem abordagens estéticas e motivacionais distintas, Salgado expõe o mesmo descontentamento de Pimentel em relação ao espaço da casa. Em ambas, são fundamentalmente os corpos femininos que se encontram tão

integrados à esfera doméstica que parecem fazer parte dela. A maternidade é um tema representado em algumas obras de Salgado (diferentemente de Pimentel, que não aborda esse assunto) de maneira tensa, não idealizada, a mãe não é o “anjo do lar”, mas uma figura que apresenta conflitos com os filhos.

2.4 Trânsitos transgressores: a desconstrução dos estereótipos da mulher negra no espaço da casa nas obras de Liliana Angulo Cortés

Liliana Ângulo Cortés é uma artista colombiana que nasceu em Bogotá, em 1974. Ela é especializada em escultura pela Universidade Nacional da Colômbia e possui mestrado em Artes pela Universidade de Illinois, em Chicago. Diferente das artistas até aqui estudadas, em sua produção artística explora formas de representação da mulher negra na cultura contemporânea a partir de perspectivas de gênero, raça e identidade. Sua obra abrange meios como escultura, fotografia, vídeo, intervenções coletivas, instalação e performance. Em seus projetos tem estudado arquivos sobre as oposições, a reparação, ações antirracistas e a presença da população afro na Colômbia com a intenção de entender as relações de poder que estão imbricadas na imagem e no corpo da mulher negra.

Em nossa pesquisa de campo em Bogotá, como já mencionamos anteriormente, visitamos a Biblioteca Nacional, a Universidade do Andes, a Universidade Nacional da Colômbia e os arquivos e bibliotecas do Museu de Arte Moderna de Bogotá e o Museu Nacional da Colômbia. Não encontramos praticamente nada sobre essa artista, apenas um livro sobre algumas de suas obras chamado “Retratos em Branco e Preto” de Sol Astrid Escobar, lançado em 2013. Quase tudo que encontramos no Museu de Arte Moderna de Bogotá era sobre a obra de Beatriz González, e o restante a respeito de Salcedo. Nas demais instituições, havia somente materiais sobre González e Salcedo em proporções parecidas, e quando aparecia material sobre Cortés era esse mesmo livro. Esses dados são interessantes para nós na medida em que podemos compreender a visibilidade dentro da cena artística nacional e, de certa forma, internacional. Não encontramos estudos acadêmicos, recortes de jornais, catálogos de exposição ou pesquisas mais detalhadas sobre a obra dessa artista, ao contrário das demais, por isso trabalharemos com um número de informações mais reduzidas.

Devemos levar em conta que Cortés é de outra geração, é uma artista bem mais jovem, conseqüentemente, seu tempo de produção é mais reduzido. Entretanto, a artista possui várias séries e é relativamente conhecida dentro e fora da Colômbia. Ela participou das seguintes exposições individuais: em 2018, "Observing Whiteness" na Universidade de Chicago; em 2009, esteve na "Presença Negra" na Galeria Gorecki St John, na Universidade de Minisota; em 2007, na "Négritude" na Alianza Colombo Francesa de Bogotá; em 2003, na "Mancha negra" também em Bogotá; em 2000, na "Un negro es un negro" no Instituto Municipal de Arte e Cultura em Durango, no México. Participou coletivamente, em 2019, da exposição "¿qué pasó aquí?" no Museu de Antioquia, em Medellín; em 2017, em um espaço de exposição e formação de Estrasburgo, na França; em 2008, esteve no Salão Nacional de Artistas da Colômbia; de novembro de 2006 a janeiro de 2007, participou da IX Bienal do Museu de Arte Moderna de Bogotá; em 2006, em uma exposição na Casa da Moeda de Bogotá; e, em 2005, no Museu Nacional da Colômbia. Em 2008, foi artista convidada do Centro Nacional da Pesquisa Científica em Paris (Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS). Além disso, a revista acadêmica de ciências sociais do centro, o "Cahiers du Genre", elaborou uma discussão sobre a sua obra na edição de janeiro de 2008, dedicada ao tema "O Gênero, o Feminismo e o Valor da Arte", e inseriu uma das suas fotografias na capa. Ela também já realizou algumas palestras na *Kansas State University* e na *Emerson College School of the Arts*, em Boston. Isto significa que a obra da artista tem circulado por vários tipos de circuitos dentro e fora da Colômbia, ainda que claramente suas exposições individuais tenham ocorrido mais fora da Colômbia do que dentro e, quando ocorreram em território nacional, não foram nos Museus mais consagrados.

Como veremos com mais aprofundamento no último capítulo desta tese, a arte colombiana dos anos 1980 e 1990 tinha uma grande carga política e de violência, por conta do contexto político nacional (narcotráfico, FARC's, sequestros, assassinatos). Ainda que nos anos 2000 essas questões não estivessem completamente resolvidas, algumas mudanças socioeconômicas e políticas ocorridas acabaram sendo percebidas pelo campo artístico. Isso não significa que questões políticas desapareceram, elas ainda permanecem lá, mas de uma forma diferente e com uma outra intensidade. Outro aspecto recente da cena artística colombiana, é que vários artistas que possuem longa carreira e que ainda estão

produzindo, são tidos como protagonistas no cenário atual. Desse modo, o rompimento com o século XX fica mais difícil de ocorrer, ainda que evidentemente muitas concepções desses mesmos artistas não sejam as mesmas do século passado (CERÒN, 2019).

Por outro lado, dos anos 2000 até 2019, o campo artístico sofreu grandes alterações e está mais complexo. Sua configuração mudou, há novos atores sociais, principalmente do ponto de vista da pesquisa e da circulação: há mais cursos de pós-graduação, a formação dos artistas se alterou e está mais diversificada. Além disso, só em Bogotá, em 2019, havia mais de 160 espaços artísticos, desde galerias, espaços independentes, institucionais e museus, que viabilizam a realização de diversos projetos artísticos. Existem várias formas de se expor e distintos públicos para ir a essas exposições. Os artistas têm trabalhado com desenho, fotografia, pintura e vídeo, às vezes tudo junto, às vezes um de cada vez, cada projeto é criado de acordo com meios particulares, veremos isso ao estudar algumas obras de Cortés (CERÒN, 2019).

A artista Liliana Angulo Cortés está envolvida com o movimento social feminista negro e isso faz com que a circulação de suas obras não se limite apenas ao circuito tradicional da arte contemporânea. Além disso, Cortés tem grande interesse pela educação artística e tem trabalhado com diferentes projetos sociais que se associam com a arte. Dessa artista analisaremos, primeiramente, a obra “Negro Utópico” (2001) (figura 66). Este trabalho é muito emblemático, pois além de tratar da exposição do espaço doméstico também apresenta uma crítica de cunho racial. Por meio de uma estratégia de reiterações e redundâncias, o corpo das fotografias confronta o estereótipo da mulher negra, ligado a um imaginário que vai do corpo sexualizado à empregada exótica, que são heranças de uma tradição colonial. Assim, a linguagem contemporânea desta artista ironiza e subverte os estereótipos que expõe (ESCOBAR, 2010).

Nesta série, Cortés parte da significação histórica do conceito do negro como expressão que designa não só uma cor, mas uma porção de circunstâncias de exploração e dominação no espaço doméstico. Neste trabalho, a artista faz uma série de fotografias dela mesma com a intenção de refletir sobre sua própria identidade e sobre os significados de ser negro no contexto da Colômbia e da

América. A personagem feminina das fotografias passa por inúmeras transformações ao realizar diferentes trabalhos domésticos³⁷.



Figura 66 - Fotografias que compõem a série **Negro Utópico**. 2001. Fonte: <https://nodoarte.com/2017/03/02/perspectivas-de-la-produccion-visual-en-la-representacion-de-la-mujer-negra/>

Na figura 66, vemos as fotografias dessa série. A mesma estampa de frutas e natureza morta que aparece como papel de parede da cozinha, encapa os objetos onde as tarefas domésticas são realizadas e a roupa da modelo, como se o ambiente, a mulher e o serviço doméstico fossem uma coisa só. É o corpo-cozinha. Algumas fotografias mostram a artista preparando uma vitamina e, depois, bebendo. Em outras, ela dança com a vassoura, como se estivesse em um show. Há também fotografias que registram Cortés passando o ferro numa tábua de passar roupa, sem roupa. Durante a realização dessas atividades domésticas, observamos que a artista

³⁷ Disponível em: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/viaje/viaje17.htm>>

troca de peruca. Às vezes, ela é loira e menos crespa, em outras é morena e mais volumosa e crespa. Embora a artista da foto seja negra, seu rosto está pintado de negro e tem contornos brancos. Há, portanto, um exagero na representação desse corpo negro. Outro aspecto importante dessa série são as expressões faciais da artista, assim como poderemos observar na série seguinte. A modelo dá sorrisos escancarados, debochados, ela não está ali para ser apenas olhada, ela nos olha, nos encara. Todos esses elementos confrontam o estereótipo da mulher negra sexualizada, subserviente, que está sempre disponível para servir.

O problema com a divisão racial e de gênero com o serviço doméstico é tão grave historicamente que, na era vitoriana, em grande parte das casas, afora os mais modestos, os proprietários quase nunca iam na cozinha ou nas áreas de serviço, tomavam conhecimento desses aposentos apenas por relatos. “Um protocolo escrito ditava em que parte da casa uma pessoa poderia se aventurar – quais corredores e escadas poderia usar, quais portas abrir – conforme sua situação”. (BRYSON, 2011, p. 111-115). A maioria de pessoas mais abastadas não tinha a menor consideração pelos criados. A própria Virginia Woolf, em seu diário, relata que para ela era um desafio ter paciência com eles, pois não tinham treinamento e eram incultos. A escritora Edna St. Vincent Millay chega a dizer que os odeia e que não são humanos (BRYSON, 2011, p. 111-115). Além disso, era comum que realizassem pequenos testes para saber se eram confiáveis ou não, sofriam com humilhações desnecessárias e criavam tantos ritos de diferenciação que os patrões pareciam seres superiores a eles.

A situação era tão trágica que havia um manual com roteiro para humilhar uma criada na frente de uma criança, para o bem de ambas (BRYSON, 2011, p. 111-115). Com o transcorrer da era vitoriana, os criados eram forçados com mais intensidade a serem honestos, higiênicos, trabalhadores, controlados e, principalmente, invisíveis. “O criado mais graduado da casa era o mordomo. Sua contrapartida feminina era a governanta. Abaixo deles vinham o cozinheiro e supervisor da cozinha e depois toda uma série de empregadas, criadas para a sala de visitas, criados pessoais do dono da casa, lacaios e garotos de serviços” (BRYSON, 2011, p. 111-115). O nível mais baixo era ocupado pelas lavadeiras, que eram mantidas praticamente fora das áreas de convivência de todos. Não podiam entrar nas casas nem para recolherem as roupas, levavam as vestimentas até elas.

Trabalhavam demais, era extremamente exaustivo e desvalorizado (BRYSON, 2011, p. 125-127).

O século XIX sustentava a ideia de que serviço doméstico era para ser feito pela criada da classe média e não pela esposa. E com o surgimento de uma classe aspirante em enriquecer para ser tornar classe média, a oferta para criadas diminuiu muito. Como consequência, as esposas tinham a obrigação de realizar as atividades domésticas. Nesse momento, criou-se o mito da criada mecânica e as mulheres de classe média foram convencidas de que o serviço que elas realizavam não era trabalho, era apenas uma atividade, pois começaram a surgir os eletrodomésticos para “substituir” a mão de obra das criadas. Evidentemente, isso agradou tanto as mulheres da classe média quanto os fabricantes das peças e, claro, a propaganda intensificou demais os benefícios dos aparelhos, para as mulheres terem a ilusão de que não precisariam desprender muita força e horas de trabalho para realizar as tarefas da casa (FORTY, 2007, 282).

Na década de 1970, a artista norte americana Martha Rosler (1943) fez uma obra muito emblemática dentro da cozinha que vale a pena mencionar para compreendermos como a crítica racial de Cortés aprofunda esse problema. Rosler trabalha com vários suportes distintos como vídeo, fotografia, texto, instalação e performance. A artista cresceu em Nova York, envolvida pela poesia de vanguarda, pela Nova Esquerda e participou de protestos pelos direitos civis e contra a guerra. Desde o início de sua carreira, suas obras apresentaram um forte teor crítico social. Em 1968, quando a artista passou a viver na Califórnia, o Movimento das Mulheres estava em pleno andamento e influencia grandemente sua produção artística³⁸. Em relação à representação do espaço doméstico em sua obra, destacamos o vídeo emblemático “Semiótica da cozinha” de 1975 (figura 67), onde a artista, dentro de uma cozinha, veste um avental e, ao mesmo tempo em que segura inúmeros utensílios culinários, simulando a utilização desses objetos para cozinhar, pronuncia em ordem alfabética palavras relacionadas ao ambiente culinário-doméstico. Alguns de seus gestos são realizados com força, em um tom de ameaça, especialmente no instante em que ela segura uma grande faca. No final do vídeo, Rosler faz um gesto cortante no ar com uma faca e um garfo, talvez, numa tentativa simbólica de perfurar o sistema da divisão dos espaços público e privado de dentro

³⁸ Informações retiradas do site: <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/martha-rosler>. Acesso em 17 de nov de 2018.

para fora. Ademais, fica evidente seu enfrentamento e sua crítica a uma divisão sexual das atividades domésticas.



Figura 67 – ROSLER, Martha. **Semiotics of the Kitchen**, 1975. Fotografias do vídeo. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/88937>

Desde meados da década de 1970, a artista norte-americana Laurie Simmons (EUA, 1949) trabalha em uma produção muito significativa sobre a esfera doméstica. Essa artista monta cenas com bonecas, manequins, objetos do lar em miniatura, cria cenas domésticas e registra isso com a câmera fotográfica. Simmons elabora cenários também com brinquedos e recortes de revistas, constrói imagens utópicas e inatingivelmente perfeitas, que ajudam a evidenciar como os diferentes estereótipos desiguais de gênero e seus espaços se estabelecem. Essa artista traz para suas fotografias questionamentos sobre a veracidade do ato fotográfico. Em uma entrevista, a artista afirma:

Eu primeiro (relutantemente) introduzi bonecas em uma série de fotos que eu chamei de "The Early Doll House Interiors" (1976-1978). Comecei a fazer essas fotos depois de me mudar para Nova York e ver a forma como os artistas conceituais usavam as câmeras de uma maneira mais casual e inconsciente para documentar e gravar atos de arte espontâneos (artistas como Smithson e Bochner e Levea). Eu criava espaços domésticos sem figuras humanas - cômodos e móveis em miniatura e acendia-os com luz solar direta ou

luzes de teatro contrastantes. Eu realmente senti que esses espaços poderiam ser confundidos com lugares reais e, nesse sentido, fiquei apaixonada pela capacidade da câmera de contar mentiras ao invés de retratar a verdade. Sempre que eu encontrei ou comprei casas de bonecas antigas, muitas vezes vieram com bonecas que achei desinteressante e acabava deixando de lado. Um dia eu decidi colocar uma boneca em um dos quartos. Depois de olhar para os primeiros negativos, de repente me vi mais interessada nas bonecas ocupando os ambientes do que apenas os espaços vazios... Não importa por quais caminhos meu trabalho possa ir, eu sempre volto para a mulher no interior da esfera da casa³⁹.



Figuras 68 e 69 - SIMMONS, Laurie. Obras da série **Early color interiors** (1978 – 1979). Fonte: <https://universeofdolls.wordpress.com/2016/02/28/artista-laurie-simmons/>

Na série “Early color interiors” (1978 – 1979) (Figuras 68 e 69), Laurie Simmons cria inúmeras fotografias e em cada uma delas monta o cenário com a boneca em um cômodo da casa, realizando um tipo de tarefa doméstica diferente. Por exemplo, em uma ela lava a banheira ou o banheiro, em outra ela cozinha, passa batom. São bonecas sempre brancas em casas de classe média. Do mesmo modo que Rosler, o debate sobre a divisão sexual do trabalho fica limitado ao gênero, não entra na questão de raça, nem classe.

Além de “Negro utópico”, selecionamos também a série “Mambo Negritta” (2006) (figura 70), onde Cortés levanta a questão do passado colonial, da feminilidade e confronta a violência através de ícones que simbolizam a opressão e a objetificação do corpo feminino. Cortés contesta o imaginário social de que a mulher negra é fundamentalmente uma empregada doméstica e a empregada doméstica é necessariamente uma mulher negra, como também o faz na série anteriormente analisada. Além disso, estabelece uma tensão entre violência,

³⁹ Depoimento da artista disponível em: https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/feminist_art_base/laurie-simmons

sensualidade, exotismo e domesticidade. O homem e a mulher negra foram tratados (os índios também) como bárbaros durante séculos e considerados subalternos. A mulher negra, como mencionamos acima, foi extremamente exotizada, sexualizada, explorada e, conseqüentemente, violada. Assim, a objetificação do seu corpo e o lugar atribuído a ela devem ser desconstruídos e é justamente isso que faz o trabalho de Liliana Angulo Cortés.



Figura 70 - Algumas das fotografias que compõem a série **Mambo Negritta**. 2006. Fonte: <http://historico.unperiodico.unal.edu.co/ediciones/100/fotos/galeria/negritta/MNsartenPeq.jpg>

As estruturas mundiais do poder capitalista têm como um de seus elementos fundamentais a colonialidade, que se mantém através de uma classificação racial imposta à população e age em todos os níveis da realidade social (QUIJANO, 2009). De acordo com o conceito de colonialidade do poder de Aníbal Quijano (1999), na medida em que se fixa no imaginário a ideia de que há uma grande diferença entre o colonizado e o colonizador, com distintas raças, culturas e identidades, o colonizado torna-se o “outro” da razão, aquele que deve ser disciplinado e controlado pelo colonizador. Assim, duas categorias estabelecem-se em oposição e se excluem mutuamente, de um lado o colonizador “bom”, civilizado e racional e, do outro, o colonizado bárbaro, irracional e mal. Então, colonizado e colonizador passam a ter códigos distinguidores, e na política que o colonizador exerce é “necessário” e

“justo” que haja um processo de ocidentalização desse colonizado, pois só assim ele pode se tornar “civilizado” (QUIJANO, 1999).

Na mesma perspectiva, o filósofo argentino Enrique Dussel (1992) afirma que a colonialidade deve ser considerada um domínio filosófico epistemológico, não somente um aspecto político, cultural ou econômico. A conquista dos europeus sobre os colonizados - além de físico, materialmente e coercivamente de uns sobre os outros - se dá através do pensamento sobre o que constitui o "outro", visto que a civilização europeia considerou tudo o que não lhe pertence como "barbárie". “Europa tem constituído as outras culturas, mundos, pessoas como objetos”, e rapidamente tem os considerado como o “outro” (1992, p.36). O “outro” negado em sua alteridade constituiu a Modernidade subsumida de um horizonte mundial. Uma Modernidade duvidosa que, de um lado promove a emancipação, e do outro, a barbárie (DUSSEL, 1992).

Ademais, é importante ressaltar que a ideia de raça como a entendemos hoje, não tem história conhecida antes do descobrimento da América. É possível que sua origem faça referência às diferenças físicas entre conquistadores e conquistados. Assim, “a formação de relações sociais fundadas nessa ideia produziu na América identidades sociais historicamente novas: *índios, negros e mestiços*, e redefiniu outras... E na medida em que as relações sociais que estavam se configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes”. Através do estabelecimento dessa ideia de “raças” foi possível legitimar uma estrutura de dominação entre europeus e não-europeus e relações de superioridade/inferioridade entre colonizados e colonizadores: “os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais”. Foi através dessa divisão que surgiu uma classificação social universal da população mundial (QUIJANO, 2005, p. 107).

No mesmo sentido, a filósofa argentina Maria Lugones (2011) vai dizer que a lógica colonial e capitalista cria uma dicotomia e uma hierarquização: colonizadores, evidentemente, reconhecidos como humanos e os colonizados considerados não-humanos, detentores de tamanha animalidade que impossibilitava serem admitidos como seres humanos:

Esta diferenciação se converteu na marca do humano e da civilização. Somente os civilizados eram homens e mulheres. Os povos indígenas das Américas e os africanos escravizados eram classificados como não humanos - eram animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem moderno europeu, burguês, colonial, transformou-se em sujeito, apto para governar, para a vida pública, um ser civilizado, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como seu complemento, era alguém que reproduzia a raça e o capital mediante sua pureza sexual, sua passividade e sua ligação com o lar a serviço do homem europeu burguês branco. A imposição dessas categorias dicotômicas foi entrelaçada à historicidade das relações, incluindo as relações íntimas (LUGONES, 2011, p. 106).

Toda essa discussão revela que o processo de colonização inventou o colonizado, tentou defini-lo e reduzi-lo a um ser primitivo, irracional, não-humano, sexualizado e violento. Apesar disso, sempre houve um processo de luta e resistência por parte dos colonizados. Mesmo com a dominação e exploração, há fraturas que tornaram possível preservar os próprios sentidos de sua cultura e suas identidades. Desse modo, é possível que olhemos para o sistema mundial capitalista e colonial reconhecendo que os colonizados sempre resistiram, ao invés de pensarmos nesse sistema como exitoso em todos os aspectos de destruição desses povos e seus saberes (LUGONES, 2011).

A filósofa brasileira Djamila Ribeiro (2017) fala que Grada Kilomba inclui o ponto de vista da mulher negra nesse pensamento de Beauvoir, afirmando que se a mulher branca é o “outro” do homem branco, a mulher negra é o “outro do outro”, e ocupa uma posição ainda mais complexa e difícil. No debate sobre o racismo o sujeito é o homem negro, na discussão de gênero o sujeito é a mulher branca e no debate sobre classe, a raça não tem lugar. Isso demonstra que as mulheres negras se mantêm invisíveis em todos os níveis de discussão, não são homens negros e nem mulheres brancas, ou seja, são o “outro do outro” (RIBEIRO, 2017).

Desde o início da colonização até os dias atuais, o corpo da mulher negra sofre com vários tipos de exploração. Nesse viés, essa artista cria fissuras nas tradicionais representações que foram e ainda são feitas sobre esse corpo para desconstruí-las. Cortés representa corpos considerados periféricos tanto por se tratarem de mulheres afro-colombianas, quanto por não se enquadrarem necessariamente dentro do padrão de beleza vigente (branco e magro).

Em oposição ao que foi criado dentro do cânone artístico em relação a esses corpos negros - geralmente ignorados ou estigmatizados -, por ser uma artista afro-colombiana, há uma quebra importante: uma mulher negra representando corpos de mulheres negras, a partir do mesmo *locus* social. Na Colômbia, vários artistas contemporâneos abordam a condição da mulher de forma crítica. Porém, na maior parte das vezes trata-se da mulher branca. Por isso, a pesquisadora Astrid Escobar (2014) ressalta o caráter inaugural da produção de Cortés dentro da cena artística colombiana, tendo em vista que nenhum (a) outro (a) artista havia desenvolvido um trabalho tão sistemático que abordasse as violências e conflitos de gênero e raça articulados: “A artista se aventura nos terrenos problemáticos da imagem e pergunta em seus trabalhos quem tem o poder de construir a imagem, quem pode possuí-la, quem pode administrá-la? Quem não?” (ESCOBAR, 2014, p. 15).

Na série “Mambo Negrita” (2006) a artista levanta a questão do passado colonial, da feminilidade e confronta a violência através de ícones que simbolizam a opressão e a objetificação do corpo feminino. Cortés contesta o imaginário social de que a mulher negra é fundamentalmente uma empregada doméstica e a empregada doméstica é necessariamente uma mulher negra. Além disso, estabelece uma tensão entre violência, sensualidade, exotismo e domesticidade. Nas fotografias dessa série, vemos várias mulheres representando os papéis atribuídos à feminilidade da afro-colombiana: sedutora e sexual, dançarina, empregada doméstica. Cada registro fotográfico retrata uma mulher negra com um rosto, humor, idades, personalidades diferentes. Todas as modelos vestem a mesma roupa: top, saia e lenço na cabeça, as 3 peças com estampa vermelha e bolinhas brancas. O fundo das imagens possui a mesma estampa da roupa utilizada pelas mulheres, igualmente à série “Negro Utópico”. Essa roupa tem sua inspiração em objetos de decoração que, por muitos anos, adornaram as cozinhas da Colômbia e que usavam roupas vermelhas com bolinhas brancas e um lenço na cabeça também, como podemos observar na imagem a seguir (figura 71).



Figura 71 – Objetos de decoração utilizados nas cozinhas da Colômbia.
Montagem feita por nós.

Cortés vai utilizar vários dispositivos da cozinha para criar reflexões que subvertem os usos tradicionais desse espaço e de seus objetos. Assim, as tradicionais peças decorativas com rostos de mulheres negras tornam-se realidade através das fotografias de mulheres negras. Sobre isso, Cortés afirma:

Diferentes objetos pintados de preto, em que representavam a mulher negra, como panelas, potes, madeira para pendurar utensílios, fruteiras, forros para liquidificadores ou outros eletrodomésticos; todas elas vestidas com um lenço de diferentes cores e desenhos, mas as estampas vermelhas e brancas predominaram. Estou interessada nesses objetos porque eles representavam uma mulher de ascendência africana e embora paradoxalmente foi ela quem, em muitos casos, teve mais contato com esses mesmos objetos e esses objetos representavam isso sem vê-las. Os rostos geralmente têm os olhos azuis ou verdes e correspondem à representações de outros estereótipos que são simplesmente pintados de preto (ESCOBAR, 2014, p.112).

As mulheres das fotografias também aludem ao desenho animado “*Negra Nieves*” (figura 72), de Consuelo Lago, publicado diariamente nos jornais de Cali e Bogotá, desde 1968. Então, nessas duas cidades essa personagem tornou-se muito conhecida. No entanto, em outras regiões da Colômbia “*Nieves*” não é muito popular. Sua influência está relacionada à região do Pacífico, onde há mais pessoas de ascendência africana. O desenho conta a história de uma mulher negra que é chamada de branca, que é empregada doméstica e, depois, torna-se estudante de filosofia.



Figura 72 – Tiras do desenho **Negra Nieves** de Consuelo Lago. Publicada nos últimos 40 anos nos jornais colombianos.

Ricardo Arcos-Palma (2007), em seu artigo sobre a Liliana Angulo Cortés, cita um comentário feito pelo crítico colombiano Jorge Peñuela sobre a série “*Mambo Negrita*”. Nele Peñuela questiona se o tipo de representação que Cortés faz não reforça os estereótipos que as mulheres negras já possuem. O crítico indaga ainda o motivo da artista não abordar esse tema a partir de uma perspectiva mais livre, criando representações das mulheres negras como figuras de destaque, pois, na opinião dele, isso teria um poder maior de modificar a situação: “Os artistas abrem e constroem mundos, não se fecham em seus traumas sociais, culturais ou psicológicos, mesmo sendo esse o incentivo de sua atividade”⁴⁰.

Para nós, assim como para Arcos-Palma (2007) e Escobar (2014), essa crítica de Peñuelo possui uma visão equivocada. Cortés coloca em cena problemas e vivências que marcaram e marcam as mulheres negras de forma crítica. É uma realidade pesada, mas que precisa ser analisada e repensada. De forma semelhante a do Brasil, na Colômbia a maior parte da população afrodescendente sofre com a pobreza e o descaso do Estado. Ao mesmo tempo, essa produção circula nos circuitos artísticos com um posicionamento crítico, podendo assim abrir espaço de voz, de fala, de resistência, que rompe com o silêncio estrutural muitas vezes imposto. Nesse sentido, a obra dessa artista não se fecha apenas dentro de um espaço territorial, pois fala de uma condição que afeta toda população afrodescendente na América Latina onde há racismo.

Além disso, na série “Mambo Negritta” há uma desconstrução dos códigos estabelecidos. A forma inusitada e ambígua de usar o espaço, a roupa, o corpo e os objetos da cozinha é o que mina o clichê e transforma-o em transgressão. Os corpos não obedecem à norma, não fazem o que se esperam deles. A mulher que manda beijo não tem a intenção de seduzir, mas sim de desafiar (figura 73). O riso que aparece não é de diversão, mas de deboche e enfrentamento, há uma agressividade neles (figura 73 e 74). Ou seja, existe um combate na cena, as mulheres não estão ali para servir, nem para serem submissas, estão em posição de luta. Objetos como faca, frigideira, são utilizados para atacar e não para cozinhar (ESCOBAR, 2014).



Figura 73 - Fotografias da série **Mambo Negritta** de Liliana Angulo Cortés. 2006. Fonte: <http://historico.unperiodico.unal.edu.co/ediciones/100/fotos/galeria/negrita/>

⁴⁰ Citação de Jorge Peñuela no texto de Ricardo Arcos-Palma (2007).



Figura 74 - Fotografias da série **Mambo Negritta** de Liliana Angulo Cortés. 2006. Fonte: <http://historico.unperiodico.unal.edu.co/ediciones/100/fotos/galeria/negrita/>

De acordo com Liliana Angulo Cortés:

Essa representação da mulher negra relacionada à alegria, espontaneidade, emoção, música, dança, sensualidade, prazer e sexo, liga a construção do Outro, com aspectos que a sociedade colonial temia e que são reprimidos dentro das construções do eu colonial, definidas como masculinas, brancas e ocidentais, aspectos que permanecem enterrados na oposição entre natureza e cultura que constitui a nossa modernidade (Angulo, Valenzuela Klenner Galeria, 2011)⁴¹.

Em 2014, a série “Mambo Negritta” desdobrou-se em uma instalação (figura 75) feita por Cortés especialmente para a “IX Bienal de Arte de Bogotá”. Assim, a artista diz que essa instalação parte da sua série, utilizando as referências já mencionadas das cabeças decorativas de mulheres negras, tradicionalmente utilizadas nas cozinhas colombianas, e da personagem “Negra Nieves”⁴². Desde o teto, passando pelas paredes até o chão, toda a sala da exposição é coberta com a mesma estampa vermelha de bolinha branca que as mulheres das fotografias utilizam em suas roupas, além de serem colocados alguns espelhos nas paredes. Na instalação, as fotografias criadas em 2006 são expostas e há ainda uma televisão que mostra uma mulher negra dançando ao som de mambo. Sobre essa

⁴¹ Fala da artista no artigo disponível no link <https://nodoartes.wordpress.com/2017/03/09/7530/>

⁴² Vídeo sobre a IX BIENAL DE ARTE DE BOGOTÁ de 2014. Título do vídeo: “Mambo Negritta” en IX Bienal de Arte de Bogotá- Canal Capita. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0g9I9jqJ7CE>

dança, Escobar (2014, p. 114) faz a seguinte afirmação: “Com quem as mulheres dançam? Primeiramente, com seus próprios papéis. Quem elas estão olhando? Para o sistema visual que as tem criado como *negritas*. E elas enfrentam isso”.



Figura 75 - Fotos da instalação da obra **Mambo Negrita**. 2014.

Em uma entrevista realizada por Veronica Wiman⁴³, Liliana Angulo Cortés afirma que “Mambo Negritta” foi uma série que circulou bastante e em cada território por onde passou proporcionou leituras distintas. Por exemplo, nos EUA as pessoas a atrelaram ao estereótipo da “Mulher Negra Irritada”, que não prevalece tanto na Colômbia. Isso mostra que o racismo que é mais corriqueiro ao espectador atravessa sua maneira de interpretar a obra.⁴⁴

Para a artista, o museu de alguma forma parece ter ignorado questões sociais importantes e fecha-se simbolicamente para problemas que não atingem a elite da arte. E, exatamente por isso, é importante levar para os museus esse tipo de trabalho que aborda um tema dito como marginal. Sendo assim, Cortés destaca o valor dessa instalação ter participado da “Bienal de Bogotá”, porque poucos espaços em Cali, mesmo tendo a maior população urbana de pessoas etnicamente africanas, discutem essas questões⁴⁵.

É importante dizer também que “as desigualdades são criadas pelo modo como o poder articula essas identidades; são resultantes de uma estrutura de opressão que privilegia certos grupos em detrimento de outros” (RIBEIRO, 2017, p.

⁴³ Essa entrevista está disponível no link <<http://www.manifestajournal.org/issues/situation-never-leaves-our-waking-thoughts-long/revisiting-negrita-conversation-liliana#>>

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem.

31). As mulheres negras já ocupam esse local de resistência historicamente e têm atuado na produção de saberes e críticas fortemente. “Os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados para além de serem contra discursos importantes são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias” (RIBEIRO, 2017, p. 75). Por isso, tanto na série “Negro utópico” quanto em “Mambo Negritta”, ao trabalhar com a representação da mulher questionando o trabalho doméstico, a sensualidade, sexualidade e alegria como atributos da mulher negra, Cortés destrói um clichê quando esperavam que ela simplesmente o reafirmasse. Em ambas as séries a artista faz uso do humor, do sarcasmo, paródia e ironia para desconstruir uma imagem bastante fixada no imaginário social, afirmando a possibilidade da transgressão através desse tipo de representação.

Capítulo 3 Manualidades domésticas: bordados e memórias em Rosana

Palazyan e Estela Pereda

“Sempre me senti fascinada pela agulha, pelo poder mágico da agulha. A agulha é utilizada para reparar o dano. É uma reivindicação do perdão”. (BOURGEOIS, Louise).

Na história da arte ocidental, desde seu estabelecimento como disciplina, as artes aplicadas foram consideradas inferiores dentro da hierarquia de gêneros artísticos, além de serem associadas ao estigma do trabalho feminino (CHADWICK, 1996). No século XIX, apoiando-se nas descobertas da medicina e biologia, o velho discurso naturalista e essencialista é reapropriado e passa a enfatizar a existência de “duas espécies”, com características e competências particulares: “aos homens, o cérebro, a inteligência, a razão, a capacidade de decisão. Às mulheres, o coração, a sensibilidade, os sentimentos”. Ou seja, as mulheres passam a ser consideradas menos desenvolvidas intelectualmente que os homens (PERROT, 1988, p. 176-178). Por isso, tinham somente habilidade para criarem uma arte dita “feminina”, menor e menos importante do que a elaborada pelos homens “geniais” (GARB, 1989).

Em seu livro *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, publicado originalmente em 1984, ao relacionar a história social das mulheres com a história do bordado, Rozsika Parker (2010) analisa as mutáveis ideias de feminilidade e dos papéis de gênero atribuídos às mulheres desde a época medieval, na qual o bordado era tido como uma forma “elevada” de arte, inclusive praticado por homens e não apenas mulheres, até adquirir um status de artesanato feminino. A partir do século XVIII, o bordado passa por um processo de domesticação e, com isso, assume um papel importante na construção da feminilidade e na educação limitante das mulheres. Estas restrições operavam através da divisão sexual do trabalho gerando opressão e obstáculos para as mulheres. Por isso, durante muito tempo, o bordado foi considerado como parte do espaço da casa, uma atividade menos intelectualizada, apartado da cena pública e destinado ao amadorismo (PARKER, 2010). Na medida em que essas construções ocorreram e os laços entre o estereótipo de feminilidade e bordado se reforçaram,

mais mulheres se dedicavam ao bordado e menos homens se interessavam por sua prática.

Em 1988, inspirada no livro de Parker, a artista Pennina Barnett organiza duas grandes exposições: "Bordado na vida das mulheres 1300-1900" e "Mulheres e têxteis hoje". As duas mostras foram inauguradas em maio de 1988 na "The Withworth Art Gallery" e na "Cornerhouse" (Manchester). As exposições relacionaram a história da tecelagem e do bordado com a história social da mulher e, por meio dessas tarefas, analisaram variações no conceito de feminilidade. Os curadores buscavam ressignificar antigas definições sobre arte, artesanato e feminino. Nestas mostras, foram incluídas cerca de 200 obras, que transitavam entre bordados eclesiásticos a bandeiras sufragistas, escolhidas por sua importância no contexto social do bordado (LAMPÓN, 2015).

Tanto o livro quanto a mostra traziam questões relacionadas aos valores do sistema de arte, evidenciando o quão hierárquico ele é e o quanto as questões de gênero estão implicadas em sua constituição. Sabemos que o atrelamento entre uma arte considerada "feminina" e "práticas femininas" com objetos pertencentes ao espaço doméstico é resultado de uma longa construção social, que perpassa todas as camadas da vida social. Nas sociedades ocidentais do final do século XIX e início do XX, as atividades que ocorriam dentro do espaço da casa junto aos cômodos e seus respectivos mobiliários, assim como todos atos realizados fora do âmbito doméstico, não eram sexualmente neutros. Os próprios objetos se tornavam simbolicamente sexualizados, na medida em que as práticas sociais atribuíam gênero a eles: "É no momento da ação que o gênero do espaço, do objeto e do próprio corpo pode se estabelecer" (CARVALHO, 2008, p. 181). Isso significa que as identidades de gêneros foram e ainda são, de alguma forma, construídas através dos objetos domésticos e da repetição de certas convenções sociais. "O bordado é visto como um caso exemplar: arte feminina por excelência, é adequado a esse sexo por sua graça, encanto, domesticidade e, poderíamos dizer, "textilidade" (SIMIONI, 2010, p.8).

Alguns artistas, nas primeiras décadas do século XIX, tanto no âmbito internacional como Alice Baily (1880-1949), Giacomo Balla (1871-1958), Sonia Delaunay (1885-1979) e como a brasileira Regina Gomide Graz (1897-1973), já procuravam transformar o estatuto dos domínios têxteis e inseri-los no campo das artes, mas sem questionar quais eram os mecanismos que atuavam por trás dessas

exclusões. Já a partir dos anos 1970, nos Estados Unidos, com a eclosão do movimento feminista, observamos o surgimento de uma nova situação em relação às artes têxteis, especialmente para os bordados. As artistas feministas passam a questionar as hierarquias existentes na arte e a revalorizar práticas artísticas depreciadas. Isso incluiu trabalhar com objetos e temáticas atreladas ao universo da mulher e, conseqüentemente, ao espaço doméstico (SIMIONI, 2010). Assim, se antes o bordado era utilizado para construir uma feminilidade e domesticidade, a partir dos anos 1970 ele passa a desafiar atributos femininos até então naturalizados. E é por conta dessas transformações durante a história que Rozsika Parker ressalta a relação paradoxal do bordado com as mulheres (PARKER, 2010).

Na medida em que as feministas desconstruíram e ressignificaram o imaginário social sobre o bordado, mais artistas, tanto homens quanto mulheres, passaram a se interessar por ele. Dentro da cena artística brasileira e internacional, mais especialmente a partir dos anos 1980-90, notamos que inúmeros artistas começam a reintroduzir o bordado em suas obras como Leonilson (1957-1993), Anna Maria Maiolino (1942), Lia Menna Barreto (1959), Leda Catunda (1961), Rosana Paulino (1967) e Rosana Palazyan (1963), Louise Bourgeois (1911-2010), Tracey Emin (1963), Sonia Gomes (1948), Estela Pereda (1931), só para citar alguns, pois a lista é enorme e alguns nomes irão aparecer ao longo desse capítulo. As questões que surgem nas obras desses artistas não estão relacionadas diretamente com os problemas que foram apontados pelas feministas nos anos 1970. Entretanto, mesmo que com abordagens diversas, o bordado insere nas obras desses artistas deslocamentos e rupturas na tradição artística.

Trabalhos manuais, especialmente o bordado e a costura, nos aproximam de muitas vivências pessoais ou até mesmo impessoais que fazem parte de nossa construção enquanto sujeitos atravessados pela coletividade. Nesse sentido, Maurice Halbwachs (1990, p. 71) em seu livro *A memória coletiva* afirma sobre a memória: “a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada”. A memória deve ser compreendida como um acontecimento coletivo e social e, exatamente por isso, não é linear, está sujeita a oscilações e transformações frequentes. Para Halbwachs (1990) a memória

individual existe num âmbito pessoal e interior, por sua vez, a memória coletiva circunda essas memórias individuais.

No mesmo sentido, Michael Pollak, tanto em *Memória, Esquecimento, Silêncio* (1989) e *Memória e identidade social* (1992), corrobora com esse ponto de vista de Halbwachs. De acordo com Pollak (1992), é a partir de vários acontecimentos e interpretações do passado que a memória se constrói, ou seja, a memória é uma operação coletiva. Ademais, Michael Pollak (1992) afirma que na constituição das identidades, grupais ou individuais, a memória se faz presente e ela é fundamental na construção e reconstrução do próprio sujeito e dela mesma.

Em relação ao bordado, esses aspectos relacionados à memória aparecem com muita força, pois estamos falando de uma prática cultural histórica que durante muitos séculos foi passada de geração em geração pelas mulheres. Assim, essa memória precisa ser compreendida como uma das arenas políticas existentes, pois está em constante construção e pode demonstrar suas insatisfações contra um discurso hegemônico.

Nesse capítulo, estudaremos obras que criam tramas entre bordados e memórias. Esse entrelaçamento é muito potente e torna-se uma grande arma de enfrentamento contra memórias hegemônicas. Essas obras criam suturas para que as memórias desfaçam seus nós e possibilitem a criação de novos significados (RICHARD, 2001).

Rosana Palazyan e Estela Pereda cunham fortes enredos para o bordado. A delicadeza e o maternal saem de cena para exporem o caos, a violência e novas narrativas. As manualidades ditas domésticas, nesse sentido, ultrapassam o campo individual, ganham uma dimensão coletiva e política, que não busca apenas reviver o passado – ainda que o evoquem fortemente –, mas ressignificam o bordado e a costura enquanto práticas desvalorizadas, criando novas formas de resistência.

3.1 Estela Pereda: entre memórias e ressignificações de atividades “femininas” socialmente desvalorizadas

A artista plástica Estela Pereda nasceu em Buenos Aires, em 1931, estudou artes plásticas com Vicente Puig, Mariette Lydis, Bernard Bouts, Héctor Basaldúa e Araceli Vazquez Málaga e especializou-se em educação artística em Paris. No início

de sua carreira, concomitantemente com sua produção artística, trabalhou como coordenadora de oficinas em duas escolas entre 1967 e 1970. Após esse período, se dedicou exclusivamente à prática artística. Experimentou projetos de arte pública em “Trenque Lauquen Parish Church”, em 1974; em “Capilla del Cerro Catedral”, em Bariloche, entre os anos 1976-2005. Os principais prêmios recebidos por ela foram: Menção Especial do Júri, na Câmara Municipal Manuel Belgrano (1995); Prêmio e Seleção para Mural, na Faculdade de Engenharia (1997); Medalha de Ouro da Associação de Críticos (1994); Menção a Três Tapeçarias, no Primeiro Salão Municipal de Tapeçaria (1972).

Em 1998, Pereda foi selecionado para Bienal Internacional de Cuenca, no Equador; em 1991, para IX Bienal de Gravura da América Latina e Caribe, em Porto Rico; em 1984, para Conferência de Críticos de Arte, em Buenos Aires; em 1977, para a International Tapestry Exhibition, na Suíça. Esteve em várias exposições coletivas em países como Equador (1998), Porto Rico (1991), Paris (1988) e Argentina (1994). Participou de inúmeras feiras de arte em um âmbito internacional como, por exemplo, em Arteba (1996, 1998, 2000 e 2001), Toronto (2000), Caracas (1999) e Miami (1994, 1995, 1996 e 2002)⁴⁶. Realizou mais de 25 exposições individuais na Argentina desde 1964, em Galerias, Museus, Centros Culturais. Fora do país expôs individualmente em Miami, em 1996; em Washington, em 1994; no México, em 1991; em Nova York, em 1988; Uruguai, em 1985; e novamente em Washington, em 1975.

Em nossa pesquisa de campo em Buenos Aires, realizamos visitas técnicas à Biblioteca Nacional Mariano Moreno, ao Museu de Arte Latino Americana de Buenos Aires, às bibliotecas/arquivos do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires e do Museu Nacional de Belas Artes. Na Biblioteca Mariano Moreno, encontramos alguns livros sobre arte latino-americana e arte Argentina, mas especialmente sobre Pereda havia somente um livro *Estela Pereda: profesión sus labores* de Cecília Fiel e Nely Perazzo. Na biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, também encontramos um livro sobre a obra de Estela Pereda e alguns sobre arte e gênero na América Latina. No Museu de Arte Moderna, estava a maior parte da documentação sobre essa artista. Analisamos vários catálogos de exposição e recortes de jornais com críticas e divulgação de exposições que estavam ocorrendo

⁴⁶ Dados retirados do catálogo de exposição “Estela Pereda”, realizada no Museu Municipal de Arte Moderna, em 2004.

naquele momento. Quase todas as matérias eram de caráter explanatório e informativo, nenhuma trazia análises mais fundamentadas e profundas.

Com base em todos esses dados coletados e analisados por nós durante nossas pesquisas de campo notamos que, embora não haja estudos acadêmicos (dissertações, teses, monografias), artigos científicos e nem tantos livros sobre sua produção, sua obra é conhecida na Argentina e circulou bastante, desde o início de sua trajetória até a atualidade. Os circuitos utilizados pela artista vão dos mais oficiais como museus, passando por galerias, feiras, até à arte pública. Inclusive, em um âmbito internacional, podemos afirmar que Pereda alcançou alguma visibilidade através de suas exposições.

Desde o final dos anos 60 até a atualidade, tem trabalhado com temas diversificados e suportes distintos como desenho, pintura, instalações, objetos, caixas, livro de artista, vídeo e arte têxtil. A costura, por exemplo, foi incorporada em seu trabalho apenas no século XXI. Atualmente incorpora em sua obra elementos da arte têxtil, sem abandonar coisas da terra. Durante sua longa trajetória, observamos que o interesse pela exposição do espaço doméstico de forma mais emblemática se dá com seu projeto “Profesión Sus Labores”. Dentro desse projeto amplo, há algumas séries, dentre estas, destacamos para essa tese “Tela Participativa”, iniciada em 2007. Sobre essa série, a artista afirma:

Nas gavetas de minha avó e minha mãe encontrei inúmeras coisas conservadas com amor, fotos, toalhas de mesa, penas, flores, as tranças que minha avó cortou aos 17 anos. Com esses materiais construí minhas obras. Resgatar hoje coisas simples como linha e agulha não significa um retorno das mulheres aos seus trabalhos, pelo contrário. Trata-se de reconhecer que o mundo está mudando, que o progresso parou e que é preciso se perguntar novamente em relação ao social, ao político, na educação, nas relações conjugais. A tarefa é das mulheres e dos homens, todos costurando na mesma tela⁴⁷.

Para Nelly Perazzo (2008)⁴⁸, Estela Pereda trabalha com as questões de gênero desde o início do século XXI. A artista tem problematizado suas memórias e a presença viva desse universo feminino que compartilhou com todas as mulheres, que em sua família encontraram vias adequadas para se afirmar através da criação

⁴⁷ Tradução nossa. Texto da artista disponível no site: <<http://www.estelapereda.com.ar/tela-participativa.html>>

⁴⁸ Comentário crítico feito por Nelly Perazzo, em 2008. Disponível em: <<http://www.estelapereda.com.ar/tela-participativa.html>>

artística. Parazzo (2008) considera sábia a forma como essa artista faz um trânsito entre o público e o privado em seus trabalhos⁴⁹. Nesse sentido, temos interesse nesse modo particular de Pereda de ressignificar atividades feminizadas e desvalorizadas em suas instalações.

No vídeo “Intervencion Palacio Legislativo”⁵⁰, Pereda fala a respeito da intervenção “80 colores y 80 texturas” realizada em 2011 juntamente com a arquiteta Angeles Gutierrez Urquijo, sob a curadoria de Cecilia Fiel, para os 80 anos da Legislatura Portenha. Nesse vídeo, a artista comenta que, nos anos 1970 e 1980, ela trabalhou com sua avó desenvolvendo projetos artísticos de caráter têxtil e que, nesse período, havia uma dificuldade de reconhecerem que esse trabalho era arte, pois o consideravam apenas como artesanato. Em meados de 2007, a artista retoma esses elementos têxteis em sua arte e nesse mesmo ano inicia sua série “Tela Participativa”⁵¹ (figura 76) . Esta era uma tela muito longa na qual o público interagiu e fazia suas próprias criações. A artista oferecia os materiais (agulhas, tecidos variados, botões) e o público podia bordar livremente na tela. Nas palavras da própria artista: “Quando ofereci essa tela para que todo mundo trabalhasse pensei que o mais importante fosse que os homens, os varões melhor dizendo, e as mulheres trabalhassem juntos em uma mesma tela”⁵².



Figura 76 - PEREDA, Estela. **Tela participativa**. 2007. Fotos da intervenção do público na instalação.
Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar/tela-participativa.html>

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Entrevista de Estela Pereda sobre essa intervenção está disponível no link:
<<https://www.youtube.com/watch?v=FjpQ0PBzQX0>>

⁵¹ Todas as obras da série “Tela Participativa”, inclusive os demais objetos de sua instalação que analisaremos a seguir, podem ser visualizadas no site da artista:
<<http://www.estelapereda.com.ar/tela-participativa.html>>

⁵² O comentário da artista sobre essa obra pode ser visto no site da artista:
<<http://www.estelapereda.com.ar/tela-participativa.html>>



Figura 77 - PEREDA, Estela. **Tela participativa**. 2007. Fotos da intervenção do público na instalação.
 Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar/tela-participativa.html>

A artista chinesa Hu Xiaoyuan (1977, Heilongjiang, China), em 2006, fez um trabalho para Documenta de Kassel 12, que em sua composição e poética se aproxima muito desse realizado por Pereda. Essa artista utiliza em suas obras a costura e o bordado como ferramentas de desenho. Na obra “Those time” (figura 78), mais especialmente, essas duas técnicas são usadas para unir e colar vários objetos e materiais em uma superfície, onde a costura não está tão visível, embora ela seja parte fundamental em sua constituição. Esta peça é composta por três painéis de seda, com objetos da própria artista, de sua mãe e sua avó. Os objetos inseridos na obra estão relacionados à memória da artista com vivências compartilhadas entre essas 3 mulheres⁵³. São objetos de uso cotidiano e íntimo, e cada painel apresenta o conjunto de objetos de uma das mulheres individualmente. No primeiro, estão os da própria artista: óculos de sol, uma blusa velha, um relógio, grampo de cabelo, cachecol, os canhotos de ônibus, mecha de cabelo, cartas de amor, tabuleiro de xadrez. No segundo, estão os objetos de sua mãe: espelho de

⁵³ Informações retiradas do site TATE: <https://www.tate.org.uk/research/research-centres/tate-research-centre-asia/women-artists-contemporary-china/hu-xiaoyuan>.

aumento, régua, ábaco, cartas, fronha, pedaço de cortina. E no terceiro painel, estão os objetos que pertencem a avó de Xiaoyuan como um disco que ela gostava de ouvir, regador, tecidos, um espelho com o qual penteava os cabelos, um pedaço de uma colcha. Nessa obra, há uma associação entre os objetos e as memórias e a costura.



Figura 78 – XIAOYUAN, Hu. **Those time**. 2006. 460x115 cm, três painéis. Fonte: <https://collections.mplus.org.hk/en/objects/the-times-2012461>

Interessante observarmos que grande parte de trabalhos femininos manuais envolvem efeitos de disfarce, enfeites e fazer parecer outra coisa. Cria-se capa para

copos, eletrodomésticos, cestos, porta objetos. Essa alteração tem como objetivo deixar o espaço mais confortável e aprazível aos olhos. “Herança dos modelos de decoração ecléticos e vitorianos, os artesanatos caseiros buscam ocultar vestígios de trabalho doméstico ou objetos mecânicos que tenham na sua forma o seu valor de uso explicitado” (CARVALHO, 2008, p.71).

Sobre isso, vale ressaltar que inúmeros manuais do fim do século XIX ensinavam a decorar o lar e criar um tipo de espaço distinto do trabalho do esposo, e a destacar a personalidade da mulher. No final do século XIX, diziam poder identificar o caráter de uma mulher ao olharem para as escolhas de suas mobílias de casa. A pressão era tanta que se a mulher não expressasse suas características na casa, podia ser considerada pouco feminina (FORTY, 1986, 145-146). O espaço doméstico do século XX seguiu o do século XIX em determinados sentidos, como a separação física e emocional do local de trabalho. Mas as distinções de decoração e organização revelam algumas alterações importantes nos valores implícitos. A cozinha ganhou mais importância do que anteriormente e a sala de visitas deixou de ser prioridade. “Essas mudanças eram sintomas de novas realidades sociais, como o crescimento da classe média sem criados, mas eram também uma indicação das novas ideias sobre o que constituía um lar”. A parte mais fundamental de todas as alterações que ocorrem nesse momento é a nova ideia de que o lar deveria promover bem-estar físico e de saúde (FORTY, 1986, 156).

É importante destacarmos também que nos anos em que Pereda produzia suas obras, particularmente entre os anos 1980 até mais recentemente, dentro do cenário artístico argentino, a produção foi constante e intensa, muitos artistas trabalharam em obras correlacionadas com parte das produções de países latinos, muitos dos quais também passaram por ditaduras, lutas políticas e muita violência. No caso da Argentina, a transição para a democracia teve início em 1983 e esse processo foi marcado por tensões sociais sob o governo do presidente Raúl Alfonsín, que governou até 1989. Entre os anos 1989 e 1999, quem governou o país foi Carlos Saúl Menem, um governo democrático. Apesar disso, a população passou por um momento intenso com perdas econômicas, que são lembradas até os dias atuais. Nesse sentido, durante os anos 1990, houve na Argentina um aumento das desigualdades sociais e o maior endividamento da sua história. A crise foi tão grande que, em 2002, em apenas uma semana, a Argentina teve cinco presidentes e teve o maior *default* da história do capitalismo moderno. Após essa crise, a

sociedade estava dividida e sem opções políticas. Posteriormente, em 2003, com a eleição de Néstor Carlos Kirchner para a presidência e a saída do *default*, o colapso na política deparou-se com um caminho para democracia, evidentemente, cheio de desafios a serem enfrentados (ROMERO, 2006).

Ao mesmo tempo em que nesse cenário político ocorrem vários problemas e crises, a cena artística argentina acaba sendo influenciada. Inúmeros artistas trazem para suas obras questões relacionadas ao caos vivenciado nesse contexto histórico. Concomitantemente, há a abertura de centros de exposições, o surgimento de colecionadores locais que começam a acreditar na arte contemporânea do país e existe uma forte permanência do objetivo de uma internacionalização da arte local. Nessa mesma época, debates sobre pós-modernidade e multiculturalismo entram em cena também (ROSA, 2011).

É este complexo panorama que é vivenciado por Pereda poucos anos antes da criação das obras que analisaremos. Ainda que sua produção não toque literalmente em questões políticas, a artista começa a trazer uma politização mais relacionada às questões de gênero. Além dessa longa tela que analisamos, a artista desenvolveu vários objetos a partir de materiais encontrados nas gavetas de sua avó e mãe. Esses materiais variam entre recordações de cunho familiar (como fotos) e estampas de tecidos, lãs, toalhas de mesa, carretéis, rosários. Como mencionamos anteriormente, apesar da artista ter consciência de que o bordado é um trabalho atribuído ao sexo feminino e que ele tem sido realizado há muitos séculos, nesse momento de muitos questionamentos ela considerou importante recuperá-lo como uma forma de desconstrução e empoderamento.

Por exemplo, na obra “Nadie me toma el pelo” (figura 79), composta pelo cabelo da avó, renda, tule e tela a artista junta o bordado com elementos autobiográficos. Ela põe em cena, aos olhos do público, o passado de sua família através de materiais e práticas que são consideradas pertencentes a esse espaço da casa. O mesmo ocorre em “Las trenzas de mi madre” (figura 80). Nesta, a artista utiliza os mesmos materiais da primeira, a diferença é a trança de sua mãe e uma aranha bordada no tule. Do mesmo modo, em “Ni un pelo de tonta” (figura 81) e em “Carpeta cuadrada para mesa redonda” (figura 82), a artista sobrepõe o tule, a renda, a organza e os cabelos, com a diferença que, na primeira, há partes de cabelo espalhado por toda a obra e, na segunda, há somente um pedaço de cabelo centralizado. É interessante observarmos que os materiais foram expostos

exatamente como a artista os encontrou nas gavetas, visto que a capa da mesa encontra-se manchada, evidenciando o uso e a idade envelhecida da peça.



Figura 79 - PEREDA, Estela. **Nadie me toma el pelo tela**, 2007. Tule, cabelo. 200x150 cm. Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar/tela-participativa.html>



Figura 80 - PEREDA, Estela. **Las trenzas de mi madra**. 2007. Renda, tulle, aranha, cabelo. 200x100 cm. Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar/tela-participativa.html>



Figura 81 - PEREDA, Estela. **Ni un pelo de tonta**. 2007. Renda, tule, organza, cabelo. 150x90 cm.
Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar/tela-participativa.html>



Figura 82 - PEREDA, Estela. **Carpeta cuadrada para mesa redonda**. 2007. Renda, tule, organza, cabelo. 150x90 cm. Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar/tela-participativa.html>

No mesmo sentido dessas obras, a artista libanesa Mona Hatoum (Beirut, 1952) em sua obra “Keffieh” (1993-1999) (figura 83) vai trabalhar com o fio e o cabelo. As questões abordadas pela artista nesse trabalho, além da criação de metáforas, buscam introduzir conteúdos políticos. Para Tamar Garb⁵⁴, o cabelo levanta elementos culturais associados à sexualidade e, nesse sentido, ele traz uma fisicalidade sexuada para o corpo:

Uma tira delicada de tecido é colocada em uma vitrine protetora destacando sua fragilidade... O objeto é uma grade e não é... Suas unidades não são retilíneas, mas são ovais irregulares, dependem da trama e dobra do fio que os constitui. Essa materialidade do objeto pertence ao próprio processo de tricô. Mas essa evocação da arte de tecer é, no entanto, frustrada. Os fios vão além dos limites do tecido; de fato, são cabelos humanos... Esse objeto não é um pedaço de tecido, mas uma rede de tecidos humanos⁵⁵.

Nessa obra, Hatoum recria o véu tradicional (“Keffieh”) usado pelos homens árabes, mas o tece com fios de cabelo. Ela feminiliza um objeto masculino e dá visibilidade para mulheres na sociedade árabe⁵⁶.

⁵⁴ GARB, Tamar: “Nostalgia de hogar” en “Mona Hatoum” [Catálogo] CGAC, CASA, 2002 (p. 27).

⁵⁵ Idem.

⁵⁶ “Mona Hatoum” [Catálogo] CGAC, CASA, 2002 (p. 132).

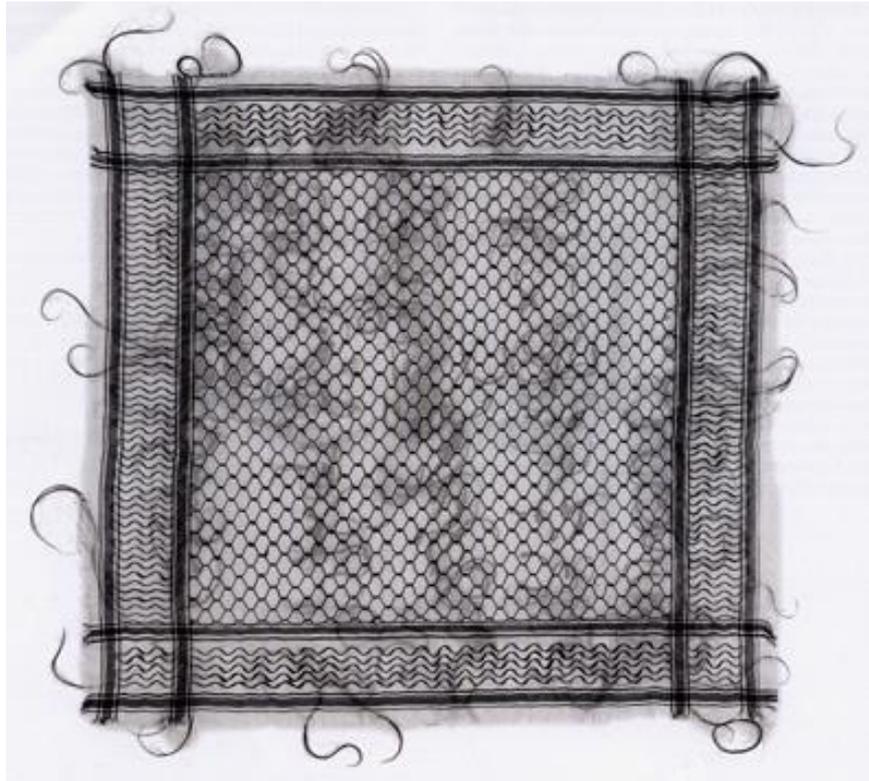


Figura 83 - HATOUM, Mona. **Keffieh**, 1993-1999. Cabelo sobre algodão. 114,9 x 114,9 cm. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/153219>

A artista brasileira Vanessa Israel também trabalha com o bordado, a costura, o fio e o cabelo. Ela é neta de bordadeira, sua memória é povoada por lembranças de sua avó bordando, e isso a influenciou para que se interessasse por essa prática. Vanessa Israel se considera bordadeira e é recente sua inserção no espaço da arte. Ela afirma que seus trabalhos que possuem cabelo humano começaram a chamar a atenção de curadores de galerias de São Paulo (SOUZA, 2019). Nas duas obras a seguir (figura 84 e 85), podemos observar o entrelaçamento do bordado e do cabelo em elementos têxteis, além do uso das palavras. As questões da memória, do autobiográfico, das alterações de sentidos provocadas pelo uso do bordado aparecem com força nessas obras de Israel, assim como nas obras das artistas mencionadas anteriormente.



Figura 84 - ISRAEL. Vanessa. **Sem título**. 2018. Fonte (instagram da artista): <https://www.instagram.com/veninaoexiste/>



Figura 85 - ISRAEL. Vanessa. **Sentinela**. 2019. Bordado livre com linha de costura e cabelo natural de Laís Souza e Adriana Bragotto sobre papel vegetal e espelho. Fonte (instagram da artista): <https://www.instagram.com/veninaoexiste/>

Nas obras “Pequeños bastidores” (figura 86), de Estela Pereda, os materiais utilizados pela artista são rede, tela, vestido de papel (bordado sobre a rede, que está pregada na tela de madeira), agulha e linha. Em outra tela, a artista realiza os bordados na rede com vários materiais e deixa a agulha na linha espetada na tela, ou seja, os instrumentos que ela usa para construir sua obra permanecem expostos juntamente com elas. Na obra “Bastidor de pié” (figura 87) há renda, flor, linha e a artista a apresenta como se o trabalho ainda estivesse em processo de criação.



Figura 86 - PEREDA, Estela. **Pequeños bastidores**. 2007. Tecido, rede, bordado, agulha, vestido de papel. Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar>



Figura 87 - PEREDA, Estela. **Bastidor de pié**, 2007. Renda, fios, flor. Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar>

Pereda também faz várias obras chamadas de “Almohadones” (figura 88). Essas almofadas possuem cores, formatos e tamanhos variados. Os materiais utilizados são tule, botão, aranha, linha, agulha, flores, tela. Tanto nas almofadas quanto nas obras mencionadas nos parágrafos anteriores, a artista faz bordados, escolhe objetos do espaço doméstico, elementos desprovidos de valor social e os coloca no espaço expositivo, com uma outra conotação para discutir um tema que também possui viés de gênero. Assim, o interesse de Pereda pelo espaço doméstico não aparece somente como temática de suas obras, mas como suporte para elas.



Figura 88 - PEREDA, Estela. **Almohadones**, 2007. Tule, almofadas, flores, medidas variadas. Fonte: <https://www.estelapereda.com.ar>

Como citamos anteriormente, a participação das mulheres na produção têxtil ocorre há muitos milênios. No antigo Egito, era de responsabilidade das mulheres os serviços têxteis, assim, eram elas que faziam desde o colhimento até o

tecer das fibras (como seda, algodão e lã) (Surellot, 1970). Dentro desse aspecto, é interessante observarmos que, inúmeros anos depois, já no século XIX, a divisão social do trabalho pouco havia se modificado em relação ao antigo Egito. Michelle Perrot (2005) conta que durante uma exposição em Paris, em 1867, um operário delegado diz que os homens estão destinados a lidar com a madeira e os metais. Por outro lado, as mulheres estão fadadas à família, costura e tecidos. Havia predominância da mão de obra feminina nas fábricas de tecidos nos primórdios da revolução industrial, é o que destaca trabalhos como o de Rago (1997) e Perrot (2005).

Essa produção têxtil realizada pelas mulheres teve seu início no espaço doméstico, mas este envolvimento foi incorporado pelo capitalismo, fazendo com que elas estivessem nas fábricas em maior número que os próprios homens. Porém, nessas fábricas:

Estabelece-se então uma relação pedagógica, paternalista, de subordinação da mulher frente ao homem, exatamente como no interior do espaço doméstico. O pai, o marido, o líder devem ser obedecidos e respeitados pelas mulheres, incapazes de assumirem a direção de suas vidas individuais ou enquanto grupo social oprimido (RAGO, 1985, p.67-68).

Dentro dessa perspectiva, consideramos importante salientar que as mulheres constituíam predominantemente a força de trabalho nas fábricas têxteis, ou seja, não era um trabalho que elas realizavam exclusivamente no espaço doméstico. Entretanto, as práticas sociais atribuem valor aos objetos e, dentro do sistema burguês, no final do século XIX e início do século XX, foi exatamente isso que ocorreu com os objetos domésticos. A organização do lar, móveis, o tipo de decoração dos itens da casa, a particularização de cada cômodo, os serviços domésticos foram conjuntamente gerando diferenças entre homens e mulheres. Nessa época, havia uma relação entre objetos têxteis, decoração doméstica e feminilidade, pois era o bordado, a chamada arte “doméstica das mulheres”, que transformava a casa, tirando dela a “dureza dos móveis”, através das cortinas, almofadas, toalhas de mesa, coberturas de vaso (SIMIONI, 2010).

A percepção social de que os objetos realizados em tecidos eram, “por sua natureza”, frutos de atividades de mulheres e apropriados

aos recintos domésticos era por demais difundida e arraigada, a ponto de penetrar inadvertidamente, e por isso mesmo com força, as crenças e práticas em vigor nos campos artísticos. Assim, as artes têxteis, mesmo em inícios do século XX, ainda encontravam-se indissociavelmente ligadas aos estigmas do amadorismo, do artesanato e da domesticidade (SIMIONI, 2010, p. 8).

Por isso, embora o trabalho têxtil tenha sido realizado com grande força pelas mulheres nas fábricas e haja uma consciência histórica de que isso tenha ocorrido, como apontam os estudos mencionados acima, muito do imaginário social a respeito do bordado ainda se encontra ligado a casa e à domesticidade feminina. No caso das obras de Estela Pereda que analisamos, esses aspectos se intensificam, pois além dos objetos trazerem essa historicidade que relaciona o têxtil ao espaço doméstico e às mulheres, a artista trabalha em sua obra com materiais retirados das gavetas de sua avó e mãe, partindo da intimidade da memória de sua família e da própria materialidade do espaço da casa, que seria a gaveta. Ademais, os objetos contidos nessa gaveta também são caracterizados como pertencentes ao espaço doméstico, como a toalha de mesa.

3.2 Rosana Palazyan: bordados que alteram os sentidos

Rosana Palazyan nasceu no Rio de Janeiro, em 1963, onde vive e trabalha até a atualidade. Entre os anos 1988 e 1992, fez cursos na Escola de Artes Visuais do Parque de Lajes, no Rio de Janeiro. Em 1986, graduou-se em Arquitetura na Universidade Gama Filho do Rio de Janeiro. Participou individualmente, em 1998, de uma exposição na Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, em São Paulo, e na George Adams Gallery, em Nova York; em 1996, na Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, no Rio de Janeiro; em 1995, expôs no Espaço Cultural Sérgio Porto, no Rio de Janeiro; em 1994, esteve na Galeria Macunaíma/RJ; no CCBB de São Paulo, em 2004; no CCBB do Rio de Janeiro, em 2000; no Museu de Arte Contemporâneo Rufino Tamayo, no México, em 1999; em 2013, no Armazém Fidalgo no Rio de Janeiro; em 2010, na Casa França Brasil, Rio de Janeiro; em 2006, na Galeria Leme, em São Paulo; em 2002, no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro. Figurou em várias exposições coletivas, dentre elas destacamos a que ocorreu no Centre Gallery em Miami, em 1998; a de 1997 que ocorreu no Centro Cultural Arte Contemporânea do México, em Los Angeles, I Bienal do

Mercosul em Porto Alegre, a Sexta Bienal de La Habana, Paços das Artes; em 1995, esteve no Museu da Arte Moderna Bahia, no Paço Imperial Rio de Janeiro, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e no Museu da Arte Moderna no Rio de Janeiro e na Bahia; em 1994, no Palácio da Cultura no Rio de Janeiro, na Escola de Artes Visuais do Parque de Lajes, Rio de Janeiro; em 1993, no Palácio da Cultura do Rio de Janeiro, no Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro; em 1991, na Galeria Romulo Maiorana no Pará; em 1990, no Museu de Arte de Belo Horizonte; na Galeria Centro Empresarial Rio; em 1989, no 13º Salão Carioca de Arte no Rio de Janeiro; Manobras Radicais, no CCBB São Paulo, em 2006; na Universidade do Estado de Arizona, nos EUA, em 2005; e, nesse mesmo ano, no Itaú Cultural em São Paulo e na Bienal de Veneza; em 2013, na Bienal de Arte Contemporânea da Grécia⁵⁷.

Em nossa visita técnica ao Museu de Arte do Rio de Janeiro, vimos algumas obras permanentes de Cristina Salgado e Rosana Palazyan que fazem parte do acervo do museu, embora nenhuma delas seja das séries por nós analisadas. No Museu de Arte de São Paulo, pesquisamos em alguns livros sobre a obra da artista. Na biblioteca do Museu Nacional de Belas Artes, tivemos acesso a livros e recortes de jornal de Palazyan. No MAC- Niterói, encontramos 3 livros sobre a obra de Palazyan. No Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, localizamos inúmeros recortes de jornais sobre essa artista com comentários explanatórios e informativos sobre exposições. Interessante que, em 1994, saiu uma matéria no *O Globo* do Rio de Janeiro relatando que uma obra da artista (uma pequena obra chamada “reliquia de pano”) foi roubada do Instituto Brasileiro de Arte e Cultura durante a exposição. A matéria diz que o roubo estava sendo investigado, mas não solucionou o caso.

É importante ressaltar que a própria artista teve suas questões negativas com o bordado em sua adolescência. Rosana Palazyan tinha uma avó que era professora de bordado na Grécia e durante sua infância quis ensiná-la a bordar, mas a artista não quis aprender, pois acreditava que o bordado fosse uma prática de mulheres do passado⁵⁸. Ironicamente, anos mais tarde, foi a partir dele que a maior parte de suas obras foram elaboradas. Por não ter aprendido a bordar da forma

⁵⁷Dados retirados do catálogo de exposição “Rosana Palazyan”, que ocorreu entre 7 de Setembro a 10 de Outubro de 1998 na Galeria Thomas Cohn, em São Paulo.

tradicional, Palazyan criou sua própria técnica de bordado. Interessante notar que o sentido depreciativo que a artista dava ao bordado durante sua adolescência, anos mais tarde foi por ela mesmo deslocado e subvertido através de suas obras. Em suas criações, vemos que as práticas sociais e objetos associados à docilidade, passividade, domesticidade como se fossem atributos femininos, são construídos e não naturais. Seu bordado não é delicado, ao contrário, é da brutalidade, do trauma e da violência que ela extrai sua ficção. E o que parece reiterar a norma, subverte a tradição.

A artista brasileira Rosana Palazyan (Rio de Janeiro, 1963), a partir de 1989 começa a utilizar o bordado em suas obras. Rosana Palazyan “narra a partir de quase iluminuras histórias de violência, assassinato, estupro imprimindo e desenhando sobre suportes como santinhos de primeira comunhão, roupas de bebê, fronhas, fitas, nylon”⁵⁹. Segundo Simioni (2010), essa artista realiza uma crítica às noções tradicionais de feminilidade amplamente disseminadas em nossa cultura, seja no senso comum ou na própria tradição artística. Para isso, a artista faz uso de objetos tradicionalmente associados à passividade e doçura feminina - como os bordados - e cria obras nada meigas, pelo contrário, são imagens agudas, incômodas, capazes de suscitar vastas alterações de sentidos. Analisaremos algumas obras de Palazyan que foram feitas nos anos 1990/2000 e que expõem essas questões. Em grande parte de suas obras desses anos, vemos cenas de violência, assassinato e estupro elaboradas sobre suportes como roupas de bebê, fronhas, fitas e travesseiros.

De início, nos deteremos mais especialmente à série “... uma história que você nunca mais esqueceu?”, elaborada entre os anos 2000 e 2002. Ainda que não intencionalmente, ao trabalhar com o bordado sobre o travesseiro (objeto considerado doméstico e não artístico), a artista coloca em xeque tanto as noções cristalizadas sobre diferenças sexuais quanto as hierarquias dos gêneros e dos objetos artísticos. Palazyan cria essa série a partir de testemunhos de adolescentes internados em uma instituição no Rio de Janeiro, dedicada à recuperação de jovens que possuíam problemas com a lei. Por isso, além de examinarmos quais sentidos e tensões atravessam a utilização do travesseiro e do bordado dentro de uma série

⁵⁹ Texto de Heloísa Buarque de Hollanda disponível no site da própria autora: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/pos-feminismo/>>

que trata de um tema tão dolorido, discutiremos a acolhida dos testemunhos por parte da artista e, conseqüentemente, o lugar de escuta que ela se coloca.

Durante aproximadamente dois anos, a artista visitou adolescentes, de 12 a 17 anos, internados em uma instituição no Rio de Janeiro/Brasil dedicada à recuperação de jovens que possuíam problemas com a lei. Nesse período, várias obras foram criadas a partir dos diálogos entre Palazyan e os adolescentes e, entre elas, “... uma história que você nunca mais esqueceu?”. De acordo com Palazyan: “Diante de tantas histórias vividas (desde a violência doméstica e a do dia a dia nas ruas, traumas, sentimentos de traição, agressões), minha curiosidade era se eles haviam guardado aquela história que nunca conseguiram esquecer”⁶⁰.

A partir das entrevistas, Palazyan pôde comprovar que havia sempre pelo menos um trauma, uma história ou uma memória que cada adolescente carregava consigo e que era impossível esquecer. Assim, a artista transformou os testemunhos narrados em obras de arte. Cada depoimento que ela selecionou para essa série, foi bordado em torno de um travesseiro. Acima dessa peça (travesseiro de algodão), ela reconstrói a cena do testemunho com objetos de plásticos e bonecos criados com algodão, arame e meia de poliamida. Todos os objetos dessa série são brancos, inclusive o bordado que ela realiza no travesseiro. No catálogo da exposição dessa série, que ocorreu em 2002 no Centro Cultural do Banco do Brasil no Rio de Janeiro, há fotografias da instalação que mostram como as peças foram dispostas no espaço expositivo: suspensas no ar através de fios transparentes presos no teto, como vemos na imagem abaixo:

⁶⁰ Esse relato da artista está disponível em seu próprio site:
<https://rosanapalazyan.blogspot.com/2015/04/linguagens-do-corpo-carioca-vertigem-do.html>



Figura 89- Vista da Instalação no Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. Rio de Janeiro, Brasil. Fonte: livro da Rosana Palazyan, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

Em um dos travesseiros, o bordado da artista transcreve o depoimento do adolescente que relata:

Meu amigo morreu no meu lugar, o tiro era pra mim, ele era inocente. Nessa vida tenho que ser sozinho. Andou comigo, mesmo se não for bandido, tá morto. A polícia é doida pra me matar, tô devendo dinheiro pra eles. Agora quem sustenta a família do moleque sou eu (Catálogo da exposição Rosana Palazyan, 2002, p.28).



Figura 90 - PALAZYAN, Rosana. **Objeto da série “... uma história que você nunca mais esqueceu?”**, 2000-2002. Bordado sobre travesseiro, boneco (algodão, arame, meia de poliamida). 36x51x11cm. Fonte: livro da Rosana Palazyan, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

Em outro, o menino conta:

Eu tinha 11 anos quando mataram minha mãe e entrei pro crime, ela tava vindo do trabalho, era enfermeira. A polícia tava em guerra com o morro e quando ela disse que morava lá, deram um tiro nela. Ela era inocente. Odeio a polícia. Eu pego quem fez (Catálogo da exposição Rosana Palazyan, 2002, p.28).



Figura 91 - PALAZYAN, Rosana. **Objeto da série “... uma história que você nunca mais esqueceu?”**, 2000-2002. Bordado sobre travesseiro, boneco (algodão, arame, meia de poliamida). 36x51x11cm. Fonte: livro da Rosana Palazyan, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

Outro adolescente diz:

Quando eu era pequeno, meu pai batia muito na minha mãe. Eu não podia fazer nada, só ficava olhando. Agora se eu ficar sabendo que meu pai encostou na minha mãe, eu mato ele (Catálogo da exposição Rosana Palazyan, 2002, p.29).



Figura 92 - PALAZYAN, Rosana. **Objeto da série “... uma história que você nunca mais esqueceu?”**, 2000-2002. Bordado sobre travesseiro, boneco (algodão, arame, meia de poliamida). 36x51x11cm. Fonte: livro da Rosana Palazyan, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

No último testemunho que tivemos acesso no catálogo, o garoto conta⁶¹:

Eu era pequeno e minha mãe jogou café quente em mim, fiquei marcado. Quando sair daqui quero morar com meu pai, não quero mais saber da minha mãe. Às vezes ela ficava doidona de cachaça e não ouvia eu bater na porta e eu dormia na rua (Catálogo da exposição Rosana Palazyan, 2002, p.29).

⁶¹ Através do catálogo dessa exposição podemos concluir que foram expostas, no mínimo, 6 peças no Centro Cultural do Banco do Brasil, em 2002. Mas, nesse mesmo catálogo, só há a transcrição de 4 depoimentos.



Figura 93 - PALAZYAN, Rosana. **Objeto da série “... uma história que você nunca mais esqueceu?”**, 2000-2002. Bordado sobre travesseiro, boneco (algodão, arame, meia de poliamida). 36x51x11cm. Fonte: livro da Rosana Palazyan, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

Essas memórias dos adolescentes são traumáticas. Apesar disso, Palazyan opta por representá-las em cima de travesseiros e utiliza o bordado como uma forma de imprimir seus relatos nas obras. A própria artista afirma⁶² que sua intenção foi contar essas histórias para que elas não fossem esquecidas. Devemos considerar que no momento em que o trauma ocorre, existe uma dificuldade para interiorizar o acontecimento e, mesmo após muitos anos, dificilmente a pessoa poderá apropriar-se completamente dessa experiência traumática (CARUTH, 1995). Nesse sentido, destacamos aqui um ponto importante no trabalho dessa artista: a acolhida dos testemunhos e, conseqüentemente, o lugar de escuta em que ela se coloca. De um ponto de vista ético, devemos considerar que esse local de escuta:

Abre a possibilidade para que o sujeito se constitua enquanto testemunha e, a partir disso, passe a construir uma nova subjetividade sobre aquela que havia sido destroçada pela situação limite da experiência traumática... uma escuta ativa permite um trabalho de transmissão que é necessário não apenas para a construção daquele que recorda, mas para a sociedade. É portanto uma tarefa altamente política, que se encontra nas disputas em torno do passado e nos debates da memória social (TEGA, 2018, p.49).

⁶² Esse relato da artista está disponível em seu próprio site:
<https://rosanapalazyan.blogspot.com/2015/04/linguagens-do-corpo-carioca-vertigem-do.html>

Ademais, o que Palazyan realiza não é a escuta e a representação dos eventos que esses adolescentes vivenciaram, mas sim do testemunho, da sobrevivência do fato ocorrido. Esse novo tipo de escuta – e, conseqüentemente, esse novo tipo de fala desde o lugar do trauma – não se apoiariam apenas naquilo que sabemos do outro, mas sim naquilo que ainda não conhecemos sobre os nossos próprios passados traumáticos (TEGA, 2015, p. 20). O interessante disso seria que o testemunho está localizado em um lugar de alteridade e relação com um *outro* que está disposto a ouvir, pois é através da fala e da escuta que o isolamento do evento traumático é quebrado. O testemunho não se trata de um enunciado sobre a verdade, mas sim de uma maneira de quem sofreu o trauma acessar aquela verdade. Nesse processo, tanto quem testemunha quanto quem ouve sofre transformações. Existe ainda um papel reparador em quem testemunha, aquele que primeiramente estava em uma posição de passividade se torna agente da ação (TEGA, 2015, p.24 e 51).

Esses testemunhos de acontecimentos, que podem ser considerados simbolicamente como pesadelos, saem de uma dimensão íntima e privada e ganham um espaço na memória coletiva. A socióloga argentina Elizabeth Jelin afirma: “Há uma luta política pelo sentido do ocorrido, mas também sobre o sentido da memória mesma... o espaço da memória é, assim, um espaço da luta política” (JELIN, 2002, p.6). No mesmo sentido, Nelly Richard afirma que a memória é uma arena em disputa, que pode ressignificar o passado e reconstruir o presente, possibilitando uma nova compreensão de recordações aparentemente estáticas (RICHARD, 2004). Nessa série, a memória deve ser entendida como oposta ao esquecimento e contra o silêncio. Rosana Palazyan recupera memórias invisibilizadas socialmente e, a partir delas, constrói cenas que expõem um ocorrido passado e nos permite acessar os testemunhos traumáticos desses adolescentes sem escutá-los diretamente.

Como vimos acima, alguns desses adolescentes vivenciaram a violência doméstica, sofreram diretamente abusos físicos ou viram isso ocorrer com pessoas próximas, outros testemunharam assassinatos, ou seja, são jovens que foram expostos a frequentes experiências traumáticas. Nas cenas criadas pela artista, ao mesmo tempo em que acessamos esse horror dos traumas, através da reprodução do acontecimento tal como foi relatado, o uso dos objetos, materiais e procedimentos plásticos nas obras nos induzem a um certo conforto visual que

atenua a dor. Ou seja, existe uma oposição simbólica subversiva entre a forma e o conteúdo na série. Nela, identificamos as dores de vários traumas apresentados, assim como uma harmonia estética, o agenciamento da artista e dos próprios adolescentes que, talvez, puderam ressignificar suas memórias e as fissuras que a materialidade da obra opera na tradição artística.

Nessa série “...uma história que você nunca esqueceu”, há um trauma e uma história que a artista também não esqueceu e não apenas os menores internados, e é ela que está por trás das escolhas da artista. Todos ali são vítimas da violência, mas, ao mesmo tempo, como mencionamos acima, passam a ser agentes de suas próprias memórias.

Sobre o agenciamento da artista, devemos mencionar que, indiretamente, ela pôde relatar seu próprio trauma com a violência urbana vivenciada através do assassinato de seu irmão Ricardo, em 1992. A partir dessa morte, Palazyan passa a operar em projetos que transfigurem seu luto em pauta sobre violência. Em um primeiro momento, ela vai trabalhar com vítimas de violência e o sacrifício “eucarístico, com projetos sublimantes da dor e da perda”. Mais tarde, “o foco estará no trabalho de luto. Chamaríamos de ciclo Ricardo Palazyan, ao que ela designou como ‘Uma história real particular’” (HERKENHOFF, 2002, p. 11-13). Depois, com o luto superado, a artista trabalha justapondo violência e infância. Nesse momento, a partir de relatos de jornais que noticiam violação e morte, ela estrutura sobre travesseiros bordados obras de contos de fadas de terror: tem a “Cinderela” (figura 94) que casou com traficante - que foi preso e morto na prisão - e, em seguida, ela foi assassinada; a “Chapeuzinho vermelho” (figura 96) que conta a história de duas meninas que foram sequestradas, estupradas e, posteriormente, assassinadas por um homem (HERKENHOFF, 2002).

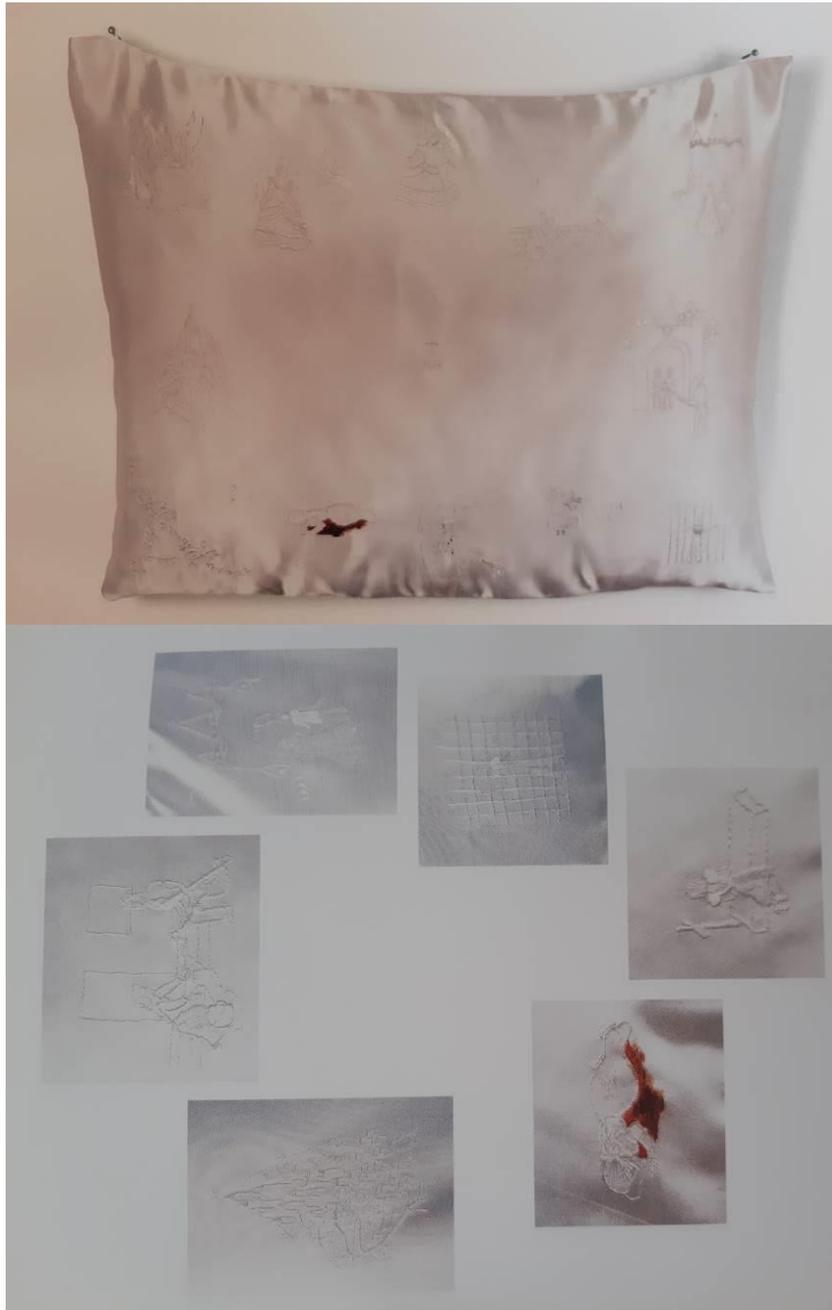


Figura 94 - PALAZYAN, Rosana. **Cinderela**, 1996. Bordado e Sangue sobre travesseiro de cetim. 50x65x15 cm. Coleção Bruno Musatti. Fonte: livro da Rosana Palazyan, Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

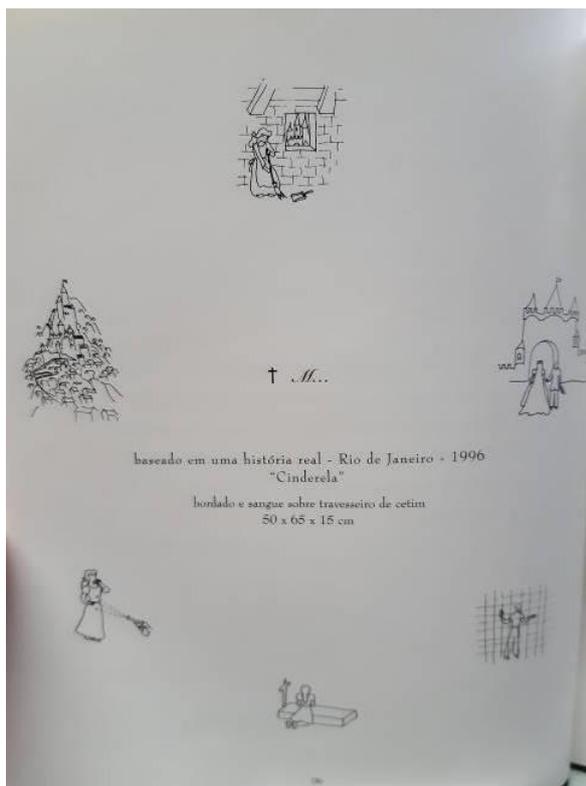


Figura 95 - Fotografia tirada no MAC Niteroi do catálogo da exposição Rosana Palazyan, realizada na Galeria Thomas Cohn, em 1998. (Reconstrução dos bordados em formato de desenho).



Figura 96 - PALAZYAN, Rosana. **Chapeuzinho vermelho**. 1996. Bordado sobre travesseiro. Coleção Particular.

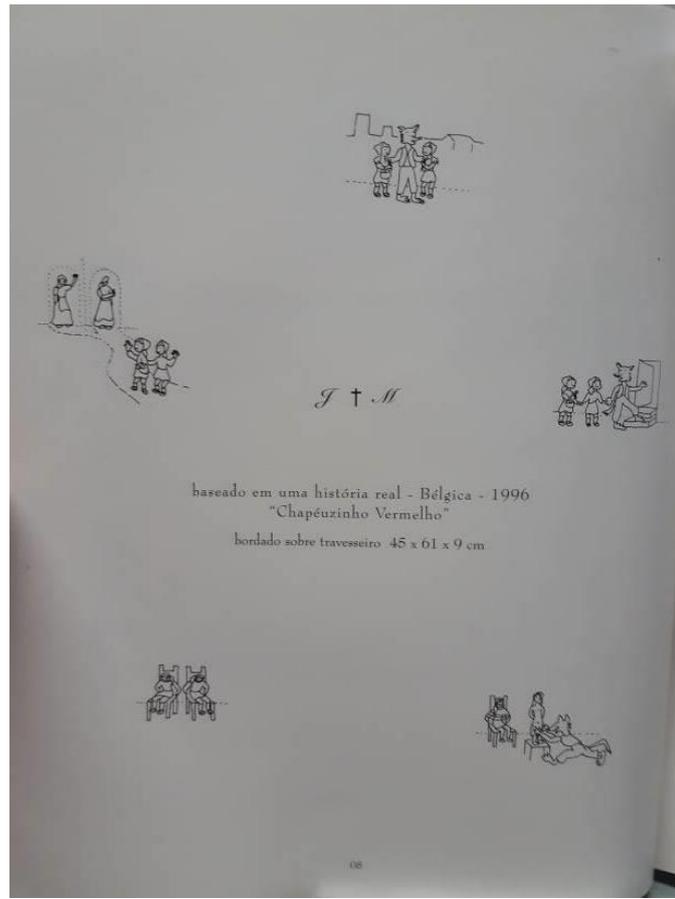


Figura 97 - Fotografia tirada no MAC Niteroi do catálogo da exposição Rosana Palazyan, realizada na Galeria Thomas Cohn, em 1998. (Reconstrução dos bordados em formato de desenho).

Na obra “Love Story” (figura 98) de 1999, que pode ser vista abaixo, a artista borda em uma fita de decoração cor-de-rosa o horroroso relato de uma menina que foi violentada pelo pai, acabou engravidando e teve uma filha. Após o nascimento dela, a menina violentada percebeu que a sua filha também corria o risco de ser estuprada pelo avô. Nesse momento, a jovem teve coragem de denunciá-lo e ele foi preso. Essa história narrada pela artista de fato ocorreu, foi lida por ela em um noticiário policial e retratada nessa obra. Como mencionamos acima, outras obras da artista foram elaboradas a partir desse tipo de notícia de jornal.



Figura 98 - PALAZYAN, Rosana. **Love story**, 1999. Fita bordada, acrílico e mecanismo de caixa de música, 9,5x32x17cm. Coleção Simone Fontana Reis.

Na exposição realizada em 2004, no Centro Cultural do Banco do Brasil, a qual tivemos acesso através do catálogo “Rosana Palazyan: o lugar do sonho”, essa fita foi exposta esticada na parede de uma pequena sala. Na instalação, havia também um mecanismo de caixa de música, em que é possível dar corda e repetir essa trágica história inúmeras vezes. Esse sistema de repetição evidencia como esses fatos se repetem cotidianamente e parecem não ter fim.



Figura 99 – Detalhe da fita esticada.

Além de mostrar no espaço expositivo um tema que socialmente as pessoas querem ignorar ou não gostam de discutir, a exclusão social e violência, Palazyan opta por suportes considerados banais como o travesseiro. Este possui um significado simbólico forte em nossa sociedade, sempre atrelado a momentos de intimidade, privacidade, descanso e, na série, torna-se suporte para testemunhos terríveis, verdadeiros pesadelos sociais. Heloísa Buarque de Hollanda considera que há na exposição dessa série uma brutalidade que é contada através de um “luxo irônico da meia seda e do bordado delicado”, que a presença dos travesseiros sugere noites pesadas, e que há também um “jogo de sombras na parede, do jogo entre narrador e espectador invadindo os fantasmas e a privacidade do universo interdito do outro” (HOLLANDA, 2002, p. 70).

A artista Jana Sterbak (Praga, 1955) possui uma instalação chamada “Atitude”, elaborada em 1987, e que nos remete esteticamente a esses travesseiros de Palazyan. Além da estética, seus sentidos e bordado também estabelecem relações com essas obras da artista brasileira. “Atitudes” (figura 100) é formada por uma cama de casal, encapada por uma almofada, que vira suporte para que a artista borde palavras sobre assuntos geralmente ocultados como, por exemplo, ganância, doença, fantasias sexuais, AIDS (que está bordada em letras grandes no centro da

almofada). A artista também usa espaços e objetos tradicionalmente associados a momentos de tranquilidade e descanso, para tratar de assuntos incômodos. Assim como Palazyan, ela traz para o espaço público temas que as pessoas preferem ignorar. Novamente, vemos a arte subverter a tradição e os padrões sociais.



Figura 100 - STERBACK, Jana. **Atitudes** AIDS. 1987. Courtesy of Sidney Janis Gallery, New York. Fonte: <https://curatorsintl.org/exhibitions/embedded-metaphor>

Do mesmo modo que essas obras abrigam sentidos paradoxais, há uma transitoriedade ambivalente na história do bordado dentro do mundo das artes: ele deixou de ser uma atividade doméstica desvalorizada, para se tornar uma prática artística com poder político e de resistência, chegando até às grandes galerias e museus de arte, como podemos ver na atualidade (PARKER, 2010). Ao invés de ser usado para decorar, trazer delicadeza e doçura, o bordado passou a revelar o caos, a força, a independência, a desconstrução e tudo o que quiserem *ad infinitum*.

Nesse sentido, vale a pena destacar também a produção da artista brasileira Rosana Paulino (1967), que tem trabalhado com diversos meios como escultura, bordado, escrita, gravura, fotografia, pintura, instalação. Os materiais que mais aparecem em suas obras são os do cotidiano: fotografias de família, almofadas, linhas de costura, tecidos e fitas. Sua produção é potente e extensa, traremos aqui rapidamente alguns de seus trabalhos que mais dialogam com as questões que estamos discutindo nesse tópico.

Em sua série “Bastidores” (1997) (figura 101), a artista faz xerox de fotos de mulheres negras e os transpõem para tecidos esticados em bastidores. Essas

reproduções são costuradas em uma dessas partes do corpo: boca, olhos, garganta ou testa. “O fio que torce, puxa, modifica o formato do rosto, produzindo bocas que não gritam, dando nós na garganta. Olhos costurados, fechados para o mundo e, principalmente, para a condição no mundo” (PAULINO, 2011, p. 88). O bordado nas imagens é carregado por uma violência histórica vivenciada pelos povos negros. O título da série “Bastidores” já evidencia o lugar que esses problemas ocuparam, e ainda ocupam. O bastidor, o ambiente escondido, atrás da cortina, isto é, a artista tece uma crítica à tirania e opressão racista, muitas vezes velada e sorrateira.



Figura 101 - PAULINO, Rosana. **Bastidores**, 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura - 30,0 cm diâmetro. Fonte: <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=132>

Outra série dessa artista é “Ama de leite Paulino” (figura 102). Nela, Paulino critica a exploração realizada do corpo da mulher negra durante muitos séculos e expõe a relação problemática entre a ama de leite e o bebê da mulher branca, vinculação baseada na servidão e na submissão da mulher negra. Rosana Paulino afirma que essa série “procura investigar a importância das mulheres negras no período escravocrata bem como a herança que estas primeiras negras legaram não somente às negrodescendentes, mas também ao país” (PAULINO, 2011, p. 58). Nela a artista faz monotípias sobre tecido, utiliza fitas de cetim, vidros e fotografia digital e a costura. Novamente, essa manualidade dita doméstica constitui uma obra que aborda uma temática dura, violenta e crítica.



Figura 102 - PAULINO, Rosana. **Ama de leite** - Visão frontal da obra, 2007. Monotípias sobre tecido, fitas de cetim, vidros e fotografia digital. Tecido: 2,00 x 1,80 m. Garrafas e fitas: Dimensão variável. Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/blog/2008/01/>

Na obra “Parede da Memória” (figura 103), de 1994, a artista constrói um mural com fotos de seus familiares em patuás: “Parede da Memória tem a propriedade de ligar, não apenas simbólica, mas também fisicamente, os componentes da família e das origens das quais derivo” (PAULINO, 2011, p. 25). Em “Tecido Social” (figura 104) (2010), a temática é mais ampla, a artista trabalha com o caos das grandes cidades, com as oposições e desigualdades que constituem a sociedade. Paulino (2011), em sua tese, afirma que seu objetivo era mostrar todo antagonismo social. São retalhos que retratam vivências opostas mas que, juntas, formam esse tecido problemático: de um lado, cultura erudita e, do outro, popular, a inclusão versus exclusão. A peça é costurada com grosseria e força, evidenciando que as relações entre os grupos sociais não são pacíficas, mas hostis. Em todas essas obras mencionadas da artista, de maneira semelhante a de Palazyan, vemos Paulino tocar em feridas sociais profundas e subverter a doçura, delicadeza e perfeição que se espera do bordado.



Figura 103 – PAULINO, Rosana. **Tecido da Memória**. 1994. Tecido, microfibra, xerox, linha de algodão e aquarela. Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/>



Figura 104 - PAULINO, Rosana. **Tecido Social** – Vista frontal da obra, 2010. Monotipia colorida e costura sobre tecido. Aproximadamente 2,30x 2,92m. Fonte: <https://www.rosanapaulino.com.br/>

Como mencionado na introdução deste capítulo, as artes têxteis, mesmo em inícios do século XX, ainda encontravam-se indissociavelmente ligadas aos estigmas do amadorismo feminino, do artesanato e da domesticidade⁶³. Por isso, embora o trabalho têxtil tenha sido realizado com grande força pelas mulheres nas fábricas e haja uma consciência histórica de que isso tenha ocorrido, muito do imaginário social a respeito do bordado ainda se encontra ligado a casa e à domesticidade feminina. Ao bordar no travesseiro, mesmo que a artista não tenha tido a intenção, ela rompe com os sentidos tradicionais do bordado e do próprio objeto escolhido. Ele que é um objeto do espaço doméstico, que está distante do mundo da arte e que tem seus sentidos associados muito mais aos sonhos, a momentos de intimidade, introspecção e descanso, na série cria teias de significações completamente opostas a essas. No lugar da privacidade e intimidade, temos a divulgação das memórias e testemunhos e, ao invés de sonhos, vemos cenas de horror.

⁶³ (SIMIONI, 2010).

Capítulo 4 (Re) Encantamento do Lar

Como vimos nos capítulos anteriores, a partir dos anos 1960 inúmeras artistas passam a representar o espaço doméstico de forma crítica e questionam a clássica divisão dicotômica dos espaços público e doméstico. Durante várias décadas, artistas mulheres de várias partes do mundo denunciaram o confinamento das mulheres no âmbito doméstico e reprodutivo, produzindo enfrentamento a uma divisão sexual das atividades domésticas, à objetificação do corpo dentro desse espaço, à desvalorização e inviabilidade de atividades domésticas e associadas às mulheres. Ainda que essas críticas permaneçam em produções artísticas até a atualidade (tendo em vista que a casa continua sendo desvalorizada e está frequentemente conectada às mulheres), com o decorrer dos anos algumas modificações nas estruturas sociais ocorreram e a posição da mulher na sociedade também se alterou de alguma forma. Ao mesmo tempo, não podemos deixar de mencionar que existem vários aspectos interessantes e importantes que podem ser encontrados no lar:

Uma casa é um repositório incrivelmente complexo... tudo que acontece no mundo – tudo que é descoberto, ou criado, ou ferrenhamente disputado – vai acabar, de uma forma ou de outra, na casa das pessoas. As guerras, as fomes, a Revolução industrial, o Iluminismo – tudo isso está lá, no seu sofá e na sua cômoda, escondido nas dobras das suas cortinas, na maciez dos seus travesseiros, na tinta das suas paredes, nas águas das suas tubulações. As casas não são refúgios contra a história. É nelas que os fatos históricos vão desembocar” (BRYSON, 2011, p.19).

A casa é multifacetada, por isso foi e continua sendo necessário problematizarmos todas as questões de gênero que existem ali e, ao mesmo tempo, resgatarmos as outras particularidades desse ambiente. Nesse sentido, há artistas que na atualidade têm lançado um olhar diferente sobre o doméstico, através de perspectivas mais valorativas, encantadas e ficcionais.

Para esse capítulo, destacamos a produção da artista brasileira Ana Elisa Igreja (São Paulo, 1983), e da peruana María María Acha-Kutscher. Essas duas artistas trazem para a discussão diferentes maneiras de olharmos para o espaço

doméstico na medida em que criam fissuras e ficções que abrigam possibilidades para ressignificar esse espaço e criar imaginários fantásticos e valorativos.

De acordo com o dicionário Priberam, a palavra “encantamento” pode associar-se a dois significados distintos: um que seria o ato ou efeito de maravilhar-se, extasiar-se, agradar-se muito; já o segundo está relacionado a uma influência de feitiços, magia que um ser vivo poderia sofrer, de um ponto de vista mais místico, transcendental⁶⁴. Em nossa tese, utilizamos o primeiro sentido de encantamento, tendo em vista que as obras dessas artistas possibilitam a construção de novos imaginários que estabeleçam com o espaço doméstico uma relação agradável, atraente e fantástica, desconstruindo associações que ressaltam apenas aspectos cotidianos e negativos desse lugar.

4.1 Os “Interiores” de Ana Elisa Egreja

De Ana Elisa Egreja, destacamos as pinturas dos anos 2000 do ambiente doméstico, que elaboram outras formas de se pensar esse espaço na contemporaneidade. Egreja nasceu em São Paulo, em 1983, onde vive e trabalha até a atualidade. A artista conta em uma entrevista⁶⁵ que morou sua vida toda em São Paulo, e as férias eram inúmeras vezes vivenciadas no interior do estado, na fazenda de sua família onde havia muitos animais. Sobre seu interesse pela arte, Egreja afirma que sempre gostou de desenhar e frequentar exposições e, aos 16 anos, já pensando em cursar arte, trabalhou com a artista Marina Saleme, colega de sua mãe: “Fui assistente dela um tempo, 2 anos acho, e pela primeira vez experimentei a vida no ateliê. Depois trabalhei numa galeria e fui monitora da Bienal. Com 18, entrei na FAAP e foi lá que eu me envolvi pra valer”.⁶⁶ Egreja graduou-se em artes plásticas pela FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), em 2005. Entre 2014 e 2017, participou de várias exposições em diferentes locais como na CAIXA Cultural (2017), no Centro Cultural dos Correios (2016), no Museu dos Correios em Brasília (2015); no Paço das Artes (2014); no MAM da Bahia. Até o momento, recebeu três prêmios: o de Aquisição do MARP, em 2007; o de Aquisição do MAM no 15^a Salão da Bahia, em 2008; e o Prêmio Energias na arte concedido

⁶⁴ Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/encantamento>>

⁶⁵ Essa entrevista está disponível no site: <http://arteseanp.blogspot.com/search?q=Ana+Elisa+Egreja>

⁶⁶ Idem.

pelo Instituto Tomie Ohtake, em 2009⁶⁷. Adriana Pavlova (2009) conta em uma matéria de jornal que a artista ajudou a movimentar o cenário artístico nacional em 2009 e que, nesse mesmo ano, suas telas tinham dobrado de valor, valendo em torno de 3 a 10 mil reais⁶⁸.

Em nossas pesquisas de campo no Museu de Arte Moderna de São Paulo, tivemos acesso a poucos recortes de jornal sobre exposições coletivas que Egreja figurou. Todas elas tratavam-se de matérias relacionadas a exposições que estavam ocorrendo, como no caso de uma da *Folha de São Paulo*, de 2016, sobre uma mostra no Instituto Tomie Ohtake que contou com a participação de Egreja, Julia Kater e Cabelo. Na Pinacoteca do Estado de São Paulo, os artigos de jornal e revista encontrados, em sua maioria, também eram de caráter explanatório e sobre exposições que a artista realizava no momento. Uma dessas matérias, noticiada na *Revista Veja*, em 2013, comenta que a entrada de Egreja no grupo *2000eOito* foi importante para que ela se projetasse no cenário nacional e para que tivesse destaque dentro do mercado de artes. O mesmo ocorreu para alguns integrantes desse grupo com Bruno Dunley, Marina Rheingantz e Rodrigo Bivar. Grande parte dessas exposições aconteceram na Galeria Leme, em São Paulo. No MASP, tivemos acesso ao livro *Ana Elisa Egreja*, publicado em 2013 pela editora Cobogó, e a um catálogo da exposição do grupo *2000eOito* que ocorreu no Sesc Pinheiros, em São Paulo, em 2008. Essa exposição contou com a presença de Egreja e mais 7 artistas. O texto do catálogo é do artista Paulo Pasta, que fala sobre a formação do grupo. Segundo Pasta, o que esses jovens têm em comum é o desejo de atualizar a pintura, tanto a sua produção quanto o debate sobre ela; não são um grupo que procura cumprir com objetivos anteriormente estabelecidos. São amigos que estabelecem trocas entre si, com afinidades e diferenças.

Nas obras de Egreja, cada trabalho cria uma atmosfera e um universo próprio. Dessa artista, selecionamos a série “Interiores” feita em 2010. Essa série, apresentada na “Temporada de Projetos 2010 do Paço das Artes”, é um desdobramento de suas séries anteriores que se iniciaram em 2001⁶⁹. Em todas as obras desse período, o fundo é um elemento importante da cena doméstica e ele

⁶⁷ Informações retiradas de um texto disponível no seguinte link: <http://www.artuner.com/assets/Ana-Elisa-Egreja.pdf>

⁶⁸ Reportagem Ana Elisa Egreja: força nos pincéis, Escrito por Adriana Pavlova, p. 55, São Paulo, 06/01/2009.

⁶⁹ Disponível no site:

<<http://mapa.pacodasartes.org.br/page.php?name=artistas&op=detalhe&id=225>>

sempre apresenta algum tipo de revestimento de azulejo ou textura têxtil (como a renda) ou estampas em papéis de parede, almofadas, piso, tapete, cortina, lençol e todos representados com uma enorme riqueza de detalhes.

A artista afirma que se sente inspirada por inúmeros artistas, memórias de casas e lugares em que já esteve e também por decoração, azulejos e estampas. Sobre os animais presentes em todas as obras dessa série, Egreja diz não saber ao certo de onde vem essa ligação. Talvez, sua relação próxima desde a infância com eles possa explicar ao menos um pouco esse fato. Esses ambientes utópicos e imaginários, criados nos espaços privados a partir de elementos e objetos domésticos, de alguma forma subvertem aquilo que se espera de uma representação desses lugares, por isso nos interessamos por eles.

No caso de Egreja, não há a presença de figuras humanas dentro desse espaço e, conseqüentemente, não existe uma crítica ao papel da mulher na sociedade, como em Pimentel e Salgado. Egreja (2013) afirma não ter nenhuma vontade de colocar personagens humanos em suas obras:

Para mim, a figura humana já está representada nos rastros que eu deixo na pintura. Gosto de falar desse vazio que alguém passou por ali. Qualquer construção em que você está, foi feita por algum humano, e para mim basta essa ausência. Isso já basta para contar as histórias. E tem o lado técnico. Não me interessa pintar pele, roupa, cabelo, etc. Tem o gosto do pintor pela coisa (EGREJA, 2013, p. 48).

Suas pinturas juntam o popular com o erudito, a natureza-morta com elementos decorativos, numa rede de cores e imagens hiper-realistas. Egreja cria novos mundos dentro do gênero "pintura de interior" e, de acordo com a própria artista, a elaboração de suas obras ocorre da seguinte forma: "Faço colagens de imagens de casas, animais e objetos vindas da internet e as manipulo no *photoshop* para construir mundos imaginários, cenários oníricos que muitas vezes, na passagem para pintura, viram cenas freaks..."⁷⁰.

O fato de não haver figuras humanas na casa nos chama muito a atenção, pois contraria um imaginário social e toda uma tradição artística que afirma que esse é o espaço por excelência das mulheres. A dicotomia entre o espaço público e

⁷⁰ Entrevista concedida pela artista. Disponível no site:
<<http://arteseanp.blogspot.com.br/search?q=Ana+Elisa+Egreja>>

doméstico teve implicação direta no confinamento das mulheres nos ambientes e nos serviços que, historicamente, foram destinados a elas. Além disso, essa polarização dificultou o trânsito das mulheres nos espaços públicos e o reconhecimento das mulheres artistas como profissionais (em determinados momentos da história), e fez com que o tema principal de suas obras fosse durante muitas décadas o espaço doméstico.

Como vimos nos capítulos anteriores, os espaços sociais foram e são muito importantes dentro da história da arte, tanto do ponto de vista das práticas que a envolvem quanto na influência que as próprias estruturas e organizações sociais exercem na forma de representar certos temas, ou de não falar sobre temáticas que são consideradas apropriadas apenas para um determinado sexo (POLLOCK, 2013). As artistas estavam conscientes do contexto desigual que viviam e, já a partir do final do século XIX, começam a criar fissuras e se constituir como resistência à norma vigente. Apesar disso, como vimos, as divisões entre o público e o privado regulavam papéis de homens e mulheres, demarcando os limites de cada um. No caso das mulheres, isto restringiu a realização e a ocupação de muitos outros locais e minou possíveis criações artísticas durante o século XIX (POLLOCK, 2013, p. 135). Vimos ainda como, a partir dos anos 1960, as artistas começam a criticar discursos hegemônicos que atrelam mulheres a casa, e todos os estereótipos de gênero passam a ser desconstruídos. Dos anos 1960 em diante, como vimos, haverá uma conscientização da importância de se politizar questões da vida doméstica, por isso as artistas passam a denunciar as estruturas desiguais de poder que a constituem ou, no caso das artistas que não estão inseridas em questões feministas, elas no mínimo subvertem representações tradicionais, na medida em que não reforçam o que historicamente se espera desse espaço. Ana Elisa Egreja entra nesse segundo grupo; afinal, uma casa sem pessoas - mulheres especialmente - e cheia de animais selvagens que realizam atividades e comportamentos considerados humanos, rompe com o convencional.

Por exemplo, na obra “Meus 50 anos” (figura 105) vemos um porco sentado no sofá de uma sala, ao seu lado um galo come cupcake, ao fundo há bexigas e vários flamingos, em cima da mesa há bolo, cupcakes e dois porquinhos. O título dessa obra faz referência à festa de aniversário de 50 anos do porco. Já na obra “Alcir Veado Ensolarado” (figura 106), quem está sentado no sofá da sala é o veado, com vários passarinhos em seu chifre e à sua frente há uma mesa com um livro e

uma taça. Na obra “Urso Polar e seus amigos monocromáticos num habitat quase natural” (figura 107), um urso polar está sentado em uma cama e ao seu lado há um pequeno cachorro com asas. Há passarinhos voando pelo quarto também. Em todas essas três obras, a artista trabalha com tons que predominam em toda a tela, Na primeira o rosa, na segunda o azul e na terceira o branco. As obras são extremamente ricas em detalhes, em certa medida parecem até exageradas, mas isso não impede que a artista crie um espaço harmonioso através das cores e tons – esse aspecto é recorrente em todas as pinturas dessa série. Assim, a atmosfera na pintura torna-se tão real e natural que temos a impressão que ter um porco fazendo aniversário ou um veado sentado na sala ou um urso no quarto é normal. Em suas obras o desenho é delicado, diferente do desenho das duas outras artistas acima.



Figura 105 - EGREJA, Ana Elisa. **Meus 50 anos**, 2010. Óleo sobre tela. 160x240cm. Coleção particular.



Figura 106 - EGREJA, Ana Elisa. **Alcir Veado Ensolarado**, 2010. Óleo sobre tela. 140x170 cm. Coleção particular.



Figura 107 - EGREJA, Ana Elisa. **Urso Polar e seus amigos monocromáticos num habitat quase natural**, 2010. 150x250 cm. Coleção Particular.

A questão do fora e do dentro, tão presente no trabalho de Cristina Salgado, aparece também nas obras de Egreja, apesar de ser por outra via, na maioria das vezes. Os animais que a artista coloca dentro da casa não são os tradicionalmente considerados domésticos, ao contrário, são selvagens: leão, lobo, veado, macaco, urso. Nesse sentido, essa casa além de não abrigar quem

supostamente ela deveria, que seriam as pessoas, hospeda animais não domésticos, isto é, a artista representa uma casa que também rompe com os limites definidos do que seria o externo e o interno.

Podemos observar essas questões através das obras 108 e 109. A tela “Sr. Lobo em pele de Cordeiro”, como o próprio título informa, retrata um lobo deitado no sofá da sala coberto com pele de cordeiro. Do lado direito, há uma janela e um urso polar nadando no fundo do mar. No caso da obra “*Hotmonkeys*”, há um televisor e dois macacos em cima dele simulando, provavelmente, uma relação sexual. Na TV passa uma imagem do fundo do mar, que nos remete a algumas obras de Salgado. Estamos dentro da casa e ela parece conter um local que excede ela mesma: o mar.



Figura 108 - EGREJA, Ana Elisa. **Sr Lobo em pele de cordeiro**, 2010. Óleo sobre tela. 160x50 cm. Coleção Particular.



Figura 109 – EGREJA. Ana Elisa. **Hotmonkeys**, 2010. Óleo sobre tela. 160x130 cm. Coleção particular.

Nas obras “Honeymoon” (figura 110) e “Bem casado” (figura 111), vemos novamente a artista colocar em cena a relação sexual entre dois macacos. Na primeira figura, a expressão do macaco que está deitado é mais enigmática e séria, já na segunda, o macaco deitado demonstra mais satisfação com o ato. Apesar disso, vemos que nessa segunda obra um dos animais segura o doce bem-casado⁷¹ em suas mãos, isso gera uma ambiguidade, não sabemos se bem-casado é o macaco ou apenas o doce. Em “Honeymoon”, há um urso de costas lendo um jornal enquanto a ação ocorre, um pássaro em cima de livros e uma cobra enrolada em uma planta. Em “Bem casado”, as únicas figuras são os macacos, o restante trata-se de detalhes de papel de parede. Essas obras trazem a sexualidade para o espaço doméstico de uma forma fantástica, a artista mantém esse aspecto por colocar animais selvagens em um ambiente habitado por humanos completamente rico em detalhes e organizado. Ademais, os objetos são de nossas casas, de nossas vidas diárias, nos são familiares e isso estabelece um jogo entre o familiar e o estranho.

⁷¹ Bem-casado é um doce tradicional em festas de casamento no Brasil.



Figura 110 - EGREJA, Ana Elisa. **Honeymoon**, 2010. 200X180cm. Coleção Particular.

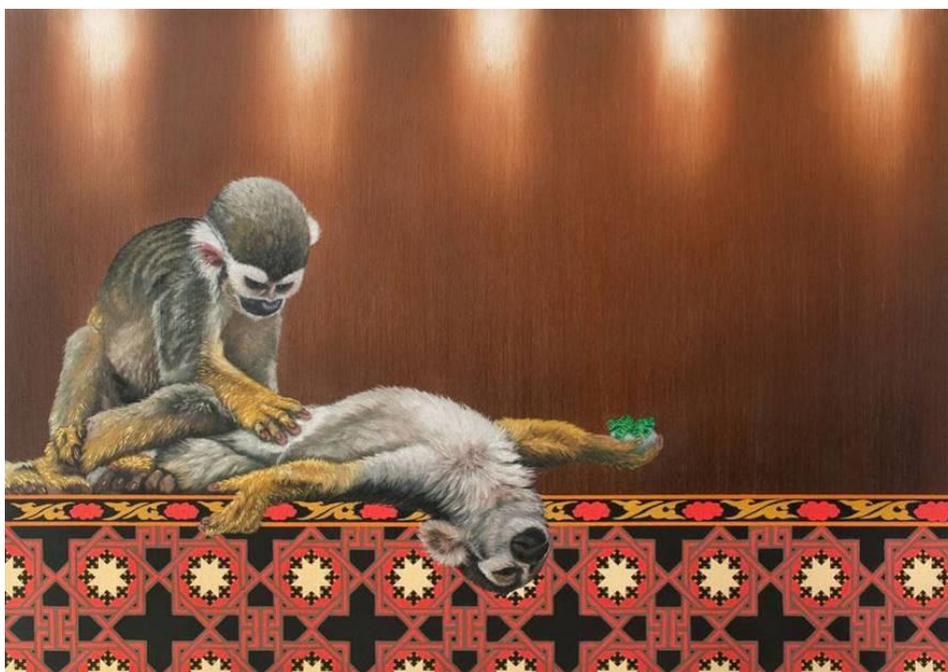


Figura 111 - EGREJA, Ana Elisa. **Bem casado**, 2010. Fonte: <https://www.lilianpacce.com.br/moda/da-iluminacao-pro-darkroom-a-nova-serie-de-ana-elisa-egreja>

Em algumas pinturas dessa série, as principais referências artísticas de Egreja aparecem claramente, ou por alguma semelhança estética ou pelo fato da artista citar a obra de outro artista através da sua. Nos anos iniciais de sua carreira, segundo seu depoimento, ela teve como influência a produção de Matisse, Iberê Camargo, Sean Scully, De Kooning, Rothko⁷². Na obra “Festinha no ateliê vermelho” (figura 112), Egreja faz uma referência à “Mesa de Jantar” (figura 113), de Matisse. O uso da cor vermelha, da representação do interior da casa, da mesa e cadeiras é retomado por Egreja. Apesar disso, plasticamente falando, são obras que propõem questões diferentes. Os elementos que Egreja insere, como os inúmeros macacos, a retirada da mulher, e o fato da mesa não ser da mesma cor das paredes, distancia sua obra da de Matisse. Na obra deste, há um jogo entre o espaço interno e externo através da janela que foi fechado na obra de Egreja, tendo em vista que a janela está tampada.



Figura 112 – EGREJA. Ana Elisa. **Festinha no ateliê vermelho**, 2010. Óleo sobre tela. 200x165 cm. Coleção Particular.

⁷² Essa entrevista está disponível no site:
<http://arteseanp.blogspot.com/search?q=Ana+Elisa+Egreja>



Figura 113 - MATISSE. **Mesa de Jantar** (Harmonia em Vermelho), 1908. Óleo sobre tela. 180x246 cm. Hermitage Museum, Rússia.

No fundo da obra “Interspecies love” (figura 114), na parede, há uma reprodução da obra “A grande Odalisca” (figura 115), de Ingres. A própria artista cita que, além dos artistas mencionados acima, suas referências passam por Luiz Zerbini, Mathias Weischer, Eric Fishl, Jeff Koons, Vermeer e Ingres⁷³. Mas por que reproduzir especificamente essa obra e em um quadro onde a artista representa um leão tendo relações sexuais com um veado dentro de uma banheira? Sabemos que Jean-Auguste-Dominique Ingres é um artista extremamente importante dentro da história da arte, na obra 117 ele retrata a modelo numa atmosfera de muita calma e serenidade. A odalisca nua encontra-se deitada num divã, de costas, mas mantém o rosto virado para o espectador. Seu olhar é de indiferença, parece alheia a tudo em seu redor, o que contrasta muito com a cena da relação sexual e a expressão de furor do leão, mas, por outro lado, se aproxima da feição de apatia do veado. Há um predomínio de cores frias na pintura de Ingres e também na de Egreja. Talvez, Egreja retrate essa obra de Ingres simplesmente por gostar dela, mas, independentemente disso, fato é que esse quadro de Ingres fecha a pintura de Egreja com a mesma harmonia tonal e subjetiva que ela sempre cria em suas séries.

⁷³ Essa entrevista está disponível no site: <http://arteseanp.blogspot.com/search?q=Ana+Elisa+Egreja>



Figura 114 – EGREJA, Ana Elisa. **Interspecies love**, 2010. Óleo sobre tela, 200x160 cm. Coleção Particular.

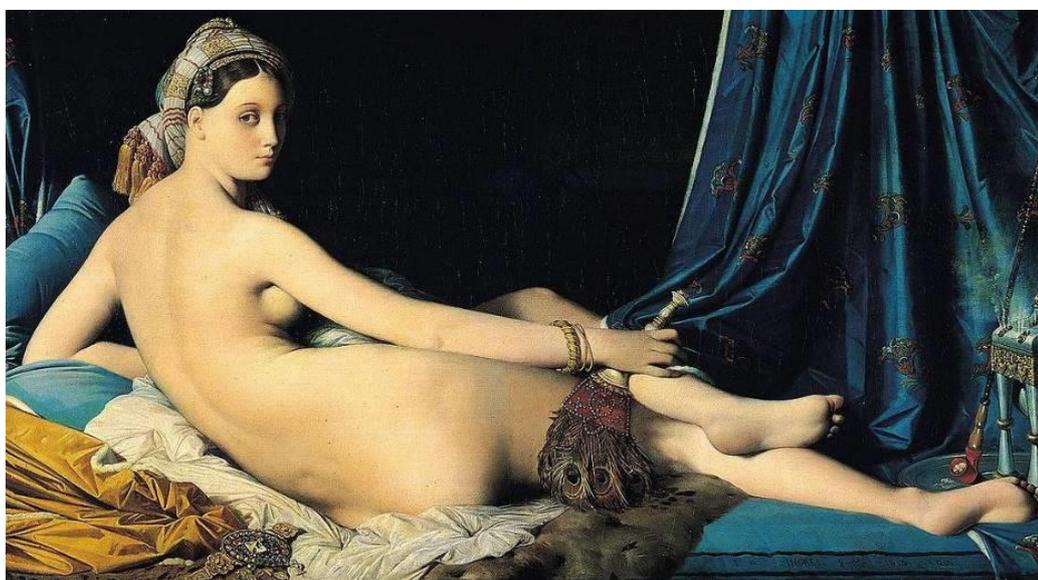


Figura 115 – INGRES, Jean-Auguste Dominique. **A grande Odalisca**, 1814. Óleo sobre tela, 91x162 cm, Museu do Louvre, Paris.

Como mencionamos acima, todas as obras dessa série foram criadas para a exposição realizada no Paço das artes, em 2010, e sua elaboração durou um ano. De acordo com Egreja (2013, p. 33), essa série foi nomeada de “Interiores” com a

intenção proposital de se referir ao gênero de pinturas de interiores. Mas, diferentemente desse gênero, a artista trabalhou em cada obra com a intenção de criar um mundo que se adequasse, de alguma forma, ao animal que ela inseriu na cena. Em cada quadro, vemos a humanização desses bichos selvagens dentro do espaço da casa. Além disso, a artista buscou inserir em todas essas obras elementos da sua vida pessoal. No caso da obra “Ursula para o que der e vier” (figura 116), por exemplo:

Tem um vaso de flor do Jeff Koons, o puppy, vizinho de um abajur que nada mais é que um trapézio chapado Morandiano. Todas as minhas referências foram entrando. A tela do lobo (Sr. Lobo em pele de cordeiro), tem pinturas na parede e todas são referências importantes para minha pintura. Então tive o prazer e o desafio de pensar: “como é que eu vou pintar um Eric Fischl?”, que eu amo. Vou pintar um Goya. Mas não é com o propósito de enaltecer esses artistas, é no sentido de excesso mesmo, de acumular estilos de pinturas, pinceladas diferentes em uma mesma tela. Eu os pinto dando a mesma importância que aos outros objetos, sem criar uma hierarquia dentro da pintura. Menos que um elogio e longe de ser uma releitura, quando eu pinto as obras de outros artistas, é apenas uma citação. E está é uma característica que eu vejo ser comum em muitos pintores da minha geração. Temos liberdade para utilizar obras de outros artistas e o campo artístico em geral (cinema, literatura, etc) como se fosse uma loja cheia de ferramentas para usar, manipular e reordenar, sem o peso da tradição modernista de olhar para isso como um museu de obras a serem separadas (EGREJA, 2013, p. 33).



Figura 116 – EGREJA, Ana Elisa. **Ursula para o que der e vier**, 2010. Óleo sobre tela. 200x240 cm. Coleção Particular.

Egreja fala que retrata animais humanizados, por outro lado, nós ressaltamos o aspecto de domesticação dos mesmos nesses espaços, pois estão cumprindo papéis extremamente distintos do que naturalmente ocupariam. A maneira como cada artista olha para o espaço da casa é certamente atravessada por questões sociais e históricas. As relações entre as mulheres e o espaço doméstico em 2010, não eram as mesmas que na década de 1970 e 1980, então a forma de Egreja representar a casa não será a mesma de Pimentel e Salgado, como pudemos notar. Fora isso, devemos mencionar que Egreja não se interessa por questões de gênero explicitamente, pois, como veremos ao longo dessa tese, existem outras artistas, da mesma geração que Egreja, com obras produzidas também nos anos 2000, que abordam o espaço doméstico a partir de uma crítica sobre os papéis sociais. Por isso, além das questões históricas e sociais, devemos considerar os aspectos subjetivos que constituem determinadas preferências de cada artista, como já mencionamos anteriormente.

Egreja não gosta de representar figuras humanas e prefere os animais. Independentemente de aspectos subjetivos, históricos e sociais que atravessam a criação dessas obras, fato é que essa série de Egreja vai na contracorrente do

habitual, causando estranhamento. Destacamos ainda a sexualização desses animais dentro dessa esfera. Há cenas em que a relação sexual está clara, como em “Interspecies love”, “Hotmonkeys” e há outras mais insinuantes, como “Ursula para o que der e vier”, que tanto o título quanto a postura da Ursula criam uma atmosfera sexualizada na obra. É importante ressaltarmos também que Egreja tem um desenho muito preciso e realista. Se compararmos com as figuras distorcidas e alongadas de Salgado, veremos muitas diferenças plásticas.

Dentro dessa mesma perspectiva, a artista brasileira Wilma Martins (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1934), entre os anos 1975 e 1984, trabalhou em uma série chamada “Cotidiano” – feita inicialmente com desenhos em nanquim e aquarela e depois pintura (acrílica). Ao longo dessa série, a artista representa os espaços domésticos ocupados por elementos da natureza (plantas e animais). Destacamos as três obras a seguir, pois vemos semelhanças com a temática trabalhada em sua série “Interiores”. Nas figuras 117 e 118 vemos, primeiro, animais silvestres se locomoverem por uma cama desarrumada e, na segunda, touros comendo pastagem em cima de uma cômoda rodeada por abajur, livros, despertador. Os animais são os únicos coloridos em cenários em preto e branco. Plasticamente, essas obras são bem distintas dos ambientes super coloridos e ricos em detalhes de Egreja. Martins joga com o contraste entre as dimensões dos objetos e dos animais diferentemente de Egreja. Apesar disso, suas temáticas estão bem próximas. Ambas exploram acontecimentos inusitados da realidade ao misturar figuras e contextos conflitantes. São estéticas do doméstico que criam uma realidade ficcional, longe da banalidade cotidiana.

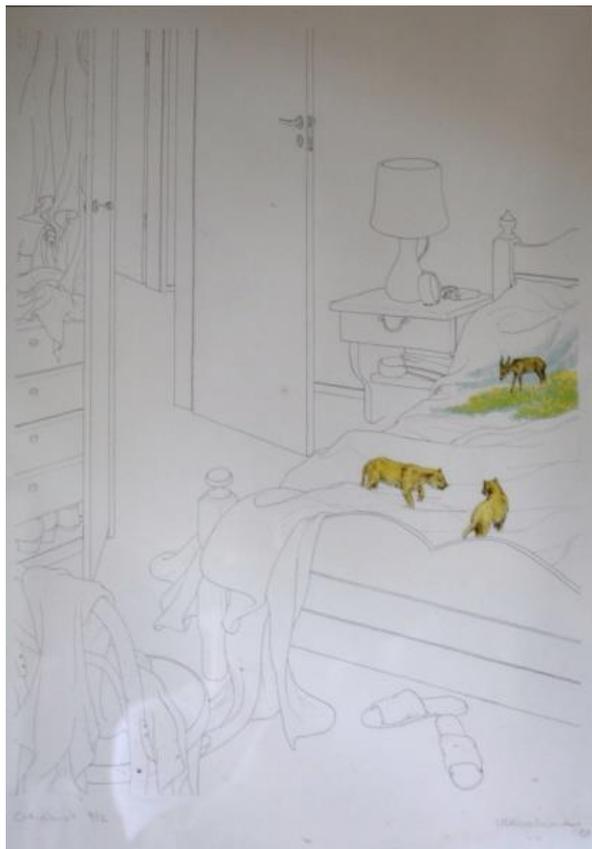


Figura 117 – MARTINS, Wilma. **Sem título** – série cotidiano. 1983. Litografia à cores, impressa sobre papel, com intervenções cromáticas manuais a giz de cera. 60x42 cm. Petrópolis, Rio de Janeiro.

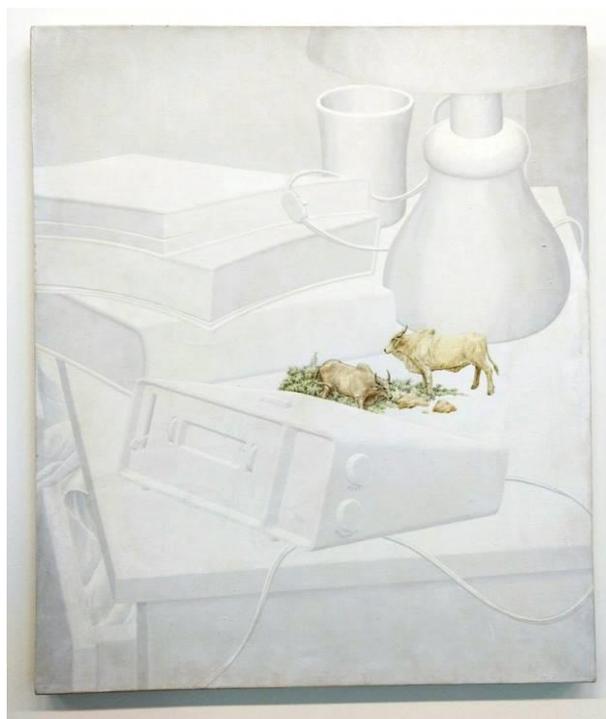


Figura 118 – MARTINS, Wilma. **Sem título** - série cotidiano. Fonte: <https://artrianon.com/2020/08/25/obra-de-arte-da-semana-o-imaginario-de-wilma-martins/>

O conforto que as obras da série “Interiores” nos apresenta ultrapassa o conforto corporal. Vania Carneiro de Carvalho (2008), em seu livro *Gênero e artefato*, mencionando um trabalho de Vera Cleser, afirma que o conforto pretendido nas salas de estar do final dos séculos XIX e XX, não era um conforto do corpo:

Mas um prazer visual que o ambiente “artisticamente” decorado proporcionaria. Na sala de visitas estão presentes elementos de exuberância e excesso, que demonstram um grande investimento monetário concentrado nesse espaço que é a vitrine da família... O “aspecto de conforto” não significa uma experiência visual estética com um fim em si mesma, ela gratifica uma gama imensa de necessidades de ordem abstrata, conceitual, sensorial e material, condições de conforto, pressupõem uma certa estabilidade financeira (CARVALHO, 2008, p. 163-289).

A autora, evidentemente, escreve sobre questões relacionadas à sala de estar de um outro período da história. Apesar disso, esse estudo nos ajuda a observar dois aspectos importantes do trabalho de Egreja: primeiro, a construção plástica nessa série “Interiores”, juntamente com a escolha de determinados objetos e cores, garante um conforto visual ao espectador. São composições de salas, quartos e banheiros oníricos, que causam estranheza, mas que por conta do conforto visual e de todos os detalhes criam uma cena fantástica. Segundo, os cômodos de Egreja são muito bem decorados, embora tratem de representações ficcionais, relacionam-se com casas que necessitam de grandes investimentos financeiros para serem desse jeito, isto é, são espaços domésticos de ricos e as representações da artista tratam-se de interiores de casas sofisticadas e não de lares carentes.

Essas obras nos permitem repensar a casa e as relações de gênero, ao colocar em xeque nossos sentidos mais enraizados sobre a casa e suas ligações com o ser mulher e ser homem, já que a artista transforma esse espaço em um cenário para os animais com narrativas fantasiosas. A mistura entre o estranho, o transgressor e o encantado é muito interessante na medida em que gera incertezas e, a partir delas, é possível reconstruir nossas próprias crenças e conhecimentos sobre o doméstico. Essa série de Egreja nos remete a um pensamento oposto ao do habitual, nos causa um estranhamento e nos afasta da ideia de que as mulheres naturalmente pertencem ao espaço doméstico.

A estranheza dessas cenas impacta e desconcerta toda uma noção de doméstico, são obras que abrem espaço para dúvidas e questionamentos de um imaginário social tradicional. Para esse momento caótico que buscamos ressignificar e recriar o espaço da casa, essas obras nos mostram que a arte nos traz várias alternativas e que já vem fazendo isso há décadas. A arte não é somente uma parte da produção social/cultural, ela é também um espaço de criação de novos sentidos. Ademais, “a arte é constituída de ideologia, não sua mera ilustração. É uma das práticas sociais por meio da qual se constroem, reproduzem e se redefinem visões particulares do mundo, definições e identidades que são atuadas por nós mesmos” (POLLOCK, 2013, p. 75). Para Parker e Pollock (2013b), a arte trabalha juntamente com outras instâncias na criação e manutenção de relações desiguais de poder entre homens e mulheres. Ou seja, não é um campo aonde essas questões aparecem como reflexo das práticas sociais, pois ela é parte do processo de constituição e formação dessas desigualdades.

4.2 A ficcionalização do real nas colagens fotográficas de María María Acha-Kutscher: recriando imagens de mulheres no ambiente doméstico

A artista María María Acha-Kutscher nasceu em Lima, em 1968, e tem seu trabalho centrado na mulher, em sua história, na luta por emancipação e igualdade entre os sexos e o fim da violência contra a mulher. Acha-Kutscher trabalha com projetos longos e, em cada um deles, cria procedimentos próprios e específicos, não se ligando a nenhuma linguagem ou estilo particular⁷⁴. Dessa artista, selecionamos a série “Womankind” composta por colagens fotográficas, que são elaboradas a partir de imagens de arquivos, internet, revistas, livros e fotografias escolhidas pela própria artista. Dentro de “Womankind”, há ramificações entre distintos projetos menores. Apesar dessas subdivisões, todos eles são ambientados em dois momentos importantes da história das mulheres: primeiro, o movimento sufragista britânico do início do século XX; segundo, nos anos 1960, o período do uso massivo da pílula anticoncepcional pelas mulheres.

Essa artista expôs em 2008, 2009 e 2010 a instalação “Women working for women” em diferentes partes da cidade, no espaço público, no México; Em 2011,

⁷⁴ Disponível no site da artista: <<http://www.acha-kutscher.com/information.html>>.

expôs essa mesma série na Espanha; 2013 em Guadalajara, no México, e em Madrid; em 2013, esteve com a série “Indignadas” no Museu de Arte Moderna e Contemporânea Santander e Cantábria, na Espanha; em 2014, figurou na Universidade de Alicante com a série “Womrn Working for woman” na Espanha, na cidade do México, na Bosnia; em 2015, esteve com essa mesma série na Cidade do México; em 2015, em Madrid, com a série “Indignadas” e “Kiss the Police”; em 2016, no *Davis* Museu, em Barcelona; em 2016, na Galeria *ICPNA*, no Centro Cultural da Universidade de Lima, ambas no Peru e na *Bienal Miradas de Mujeres*, em Madrid; em 2018, no *CentroCentro*, Cibeles, em Madrid e em Israel no *Haifa Museum of Art*; em 2018, nas ruas da Califórnia e na Galeria Aberta de Lima; em 2019, expôs a série “Womankind”, na exposição coletiva *She Stares Back*, na The Fed Galleries, nos USA, também figurou com essa mesma série Mumoca, em Madrid e Centro de imagens *La Virreina*, em Barcelona; em 2020, na *ADN Galería*, em Barcelona.

Desde 2010, essa artista produziu sete séries e elas foram exibidas em vários lugares do mundo. Seus projetos receberam diversos apoios e prêmios, como a VI edição das Bolsas de Criação Artística MUSAC - Museu de Arte Contemporânea de Castela e Leão, a Menção Honrosa do Prêmio Cortes de Cádiz Ibero-Americano 2012; o Prêmio Aquisição do VI Chamada para Artes Plásticas Mulier, Mulieris do Museu da Universidade de Alicante; o Prêmio de Aquisição EAC 2012 do Instituto de Cultura Juan Gil-Albert de Alicante; a premiação da XVI Bienal de Fotografia, Centro de la Imagen - México 2014.

Grande parte das obras dessa artista foram expostas no espaço público ou em circuitos alternativos. Poucas vezes a série “Womankind” foi exposta em museus. A respeito disso, devemos dizer que há, por parte da própria artista, um desejo de fazer suas obras circularem por espaços considerados menos legítimos dentro da história da arte. Como estratégia subversiva, Acha-Kutscher faz circular todas essas imagens falsas⁷⁵ na internet, onde acabarão sendo aceitas como documentos autênticos. Projetos desenvolvidos por ela com parcerias ou não como, por exemplo, *Anti-museu* (um projeto de investigação sobre a ligação entre a criação artística, o espaço urbano e os museus, co-dirigido com Tomás Ruiz-Rivas) e *Herstorymuseum*, reforçam essa escolha pessoal da artista. Por outro lado, não

⁷⁵ Chamamos de falsas porque são imagens ficcionais, que foram criadas a partir de várias outras fotos reais. São falsas na medida em que não registram um instante real, mas são resultado de um processo de construção digital.

sabemos se da parte das instituições ditas oficiais há um interesse em expor os trabalhos dessa artista. Independente disso, pelos dados analisados percebemos que suas obras circulam por diferentes espaços como ruas, espaços públicos em gerais que não estão relacionados com o sistema da arte (galerias, museus, centros culturais).

Na série “Womankind”, Acha-Kutscher desconstrói estereótipos femininos ao ressignificar as imagens de mulheres que foram sendo construídas desde a invenção da fotografia. Para a artista, nessas imagens tradicionais as mulheres eram quase sempre postas em segundo plano, já em suas imagens elas ocupam o centro da narrativa. “Acha-Kutscher resgata em suas colagens uma memória histórica feminina, refletindo tanto sua luta política quanto a complexidade de seu mundo privado”⁷⁶. Desse projeto mais amplo, analisaremos a “Série 3” (2012) e algumas fotografias da “Les spectaculaires”, pois essas colagens fotográficas⁷⁷ são ambientadas no espaço doméstico.

Em uma entrevista concedida a nós via e-mail⁷⁸, a artista relata que há mais de 15 anos vive em Madrid e foi nessa cidade que a série “Womankind” nasceu, a partir da exposição de colagens “Una semana de Bondad” de Marx Ernst. Acha-Kutscher conta, nessa mesma entrevista, que o mundo fictício que ela cria em suas colagens fotográficas nasce de um arquivo real. Nesse sentido, fazer essa ficção parecer real é uma parte importante em seu trabalho.

“Womankind” é uma memória fotográfica em que a mulher do início do século XX é uma mulher do século XXI⁷⁹.

O primeiro subprojeto de “Womankind”, que analisaremos algumas obras, é o “Les Spectaculaires”. Essa série apresenta mulheres patologizadas como “anormais” pelos sistemas clínico, teológico e social da época. Marginalizadas pela sociedade por possuírem uma formação corpórea diferente do que é tido como normal, foram exibidas em espetáculos circenses. São mulheres que exemplificam os processos de perseguição à diferença e a terapia da anomalia que proliferaram pela Europa após a Revolução Industrial, que teve um de seus episódios prioritários nos *freak-*

⁷⁶ Tradução nossa. Disponível no site da artista: <<http://www.acha-kutscher.com/womankind/about.html>>

⁷⁷ As 4 colagens fotográficas que compõem a “Série 3” não possuem títulos e estão disponíveis para visualização no site da artista: <<http://www.acha-kutscher.com/womankind/wserie3.html>>

⁷⁸ A artista nos concedeu via e-mail uma pequena entrevista esclarecendo alguns dos nossos questionamentos que surgiram durante a análise de sua “Série 3”.

⁷⁹ Trecho da entrevista que Acha-Kutscher nos concedeu via e-mail. Tradução nossa.

shows. A artista investigou as biografias de várias mulheres que foram consideradas fora do padrão para transformá-las em protagonistas de suas obras. No total, “Les Spectaculaires” é composta por 10 colagens fotográficas: Krao Farini e Alice E. Doherty, cujos rostos eram cobertos de cabelo; Anita portadora de nanismo; Frances O'Connor, que não tinha os dois braços; Gertie Mills era muito alta; Mademoiselle Gabrielle nasceu sem pernas; Florence e Mary Martin, que eram albinas. Muitas dessas mulheres citadas e outras com semelhantes diferenças físicas nasceram no século XIX, em um contexto com possibilidades bem limitantes para as mulheres: muitas casavam ou viravam freiras. Elas, em sua maioria, ao contrário, trabalhavam, ganhavam muito dinheiro e tinham suas próprias propriedades. Não devemos esquecer que no século XIX o padrão de beleza era tão cruel e excludente quanto o nosso, isto é, ganharam dinheiro em cima da exploração de suas aparências, por serem consideradas aberrações. Algumas chegaram a se casar, outras não, e isso não se tornou um impedimento para que não alcançassem o sucesso.

A partir de retratos de mulheres reais, a artista cria cenários fictícios – através da colagem digital - e elabora novas cenas fotográficas para essas figuras femininas. Elas não foram as únicas mulheres com essas condições, evidentemente, a artista escolheu algumas. As dez mulheres deixaram o ambiente circense para se inscreverem em imagens que questionam preconceitos sobre beleza ou doença. Ao mesmo tempo em que eram mulheres consideradas “anormais” que ganhavam a vida exibindo seus corpos numa sociedade que as discriminavam e exploravam, elas ganhavam por isso. Essa série de imagens foi exposta, em 2012, no museu da Universidade de Alicante, na Espanha (PACHECO, 2012).

A seguir, podemos observar 4 fotografias dessa série (figuras 119, 120, 121 e 122). Apesar de seus corpos apresentarem condições diferentes e estarem em paços distintos, todas figuram na esfera doméstica. Estão bem vestidas, em casas bonitas, muito bem ornamentadas e reiteram suas respectivas posições como mulheres de posse. A artista sai de um imaginário coletivo, do século XIX, que marginaliza essas mulheres e as colocam como protagonistas em fotografias fantásticas, criando outros sentidos para suas vivências. A noção de falsificação da fotografia é um ponto a ser levantado também, já que a artista deseja que suas colagens circulem anonimamente na Internet e possam ser compreendidas como documentos autênticos. Vale dizer que estamos considerando falsificação da

fotografia esse processo de transformar um retrato real em uma colagem fotográfica constituída a partir de várias outras fotografias.



Figura 119 - ACHA-KUTSCHER, María María. **Alice a maravilha**. 2011. Colagem fotográfica. 30 x 40 cm. Museu da Universidade de Alicante, Espanha.



Figura 120 - ACHA-KUTSCHER, María María. **A mulher mais alta**. 2011. Colagem fotográfica. 30 x 40 cm. Museu da Universidade de Alicante, Espanha.



Figura 121 - ACHA-KUTSCHER, María María. **A mulher média**. 2011. Colagem fotográfica. 30 x 40 cm. Museu da Universidade de Alicante, Espanha.



Figura 122 - ACHA-KUTSCHER, María María. **A boneca viva**. 2011. Colagem fotográfica. 30 x 40 cm.

A “Série 3”, desse mesmo projeto “Womankind”, também apresenta mulheres protagonizando cenas no interior de belas casas. Mas, diferentemente das fotografias da série anterior, em que todas posam para a foto e encaram o fotógrafo, nas próximas obras todas as quatro protagonistas parecem não reconhecer a presença da câmera e encontram-se em um momento de contemplação autoreflexiva, focadas mentalmente nelas mesmas.

O espaço doméstico, que é outro protagonista nessa série, aumenta esta intimidade porém paradoxalmente aumenta a sensação da inacessibilidade da experiência de cada uma das mulheres. Por outro lado, certa exuberância das imagens e ornamentos nos cômodos da casa nos fornece algo legível fazendo contrapeso a distante indiferença dessas mulheres e impenetrabilidade específica de alguns componentes das cenas (ALEJO, 2014, p. 23).

Na já citada entrevista que a artista nos concedeu, ela afirmou que as mulheres que protagonizam as quatro colagens fotográficas, dentro do que ela pesquisou, são desconhecidas. Para Acha-Kutscher, em relação a esse aspecto do anonimato, o interessante seria o fato de que essas quatro mulheres poderiam ser quaisquer outras. Na primeira colagem fotográfica (figura 123), há uma mulher muito bem arrumada, em pé lendo um livro, vestindo uma calça pantalonada. Essa imagem da mulher leitora e intelectual contrasta com o enorme quadro ao fundo que retrata uma mulher de costas, de vestido longo, olhando para a janela, numa posição de espera. Em oposição a essa mulher passiva, há a protagonista que lê, possui conhecimento que lhe proporciona liberdade simbolicamente.



Figura 123 - ACHA-KUTSCHER, María María. **Sem título**. 2012. Colagem fotográfica digital. Coleção da artista.

Todas as cenas possuem uma riqueza enorme de ornamentos como, por exemplo, lustre, relógio, tapete, cômoda, abajur, cadeira, mesa, obras de arte. Ademais, todos os cômodos ambientados nessas obras são de casas de um nível socioeconômico elevado. É interessante mencionar também que todas as demais figuras que aparecem ao fundo, em todas as outras obras, são mulheres.

Na segunda colagem fotográfica (figura 124), a figura feminina central está sentada na cabeceira de uma longa mesa arrumada. A mulher da cabeceira não encara a câmera e está com os braços cruzados, segurando um cigarro. Ao lado da mesa, há um gato. No fundo, há um grande quadro figurado por duas mulheres. Ao lado dessa pintura, há outra de tamanho menor, onde vemos uma moça lendo, obra de Charles Edward Perugini (1839-1918), criada em 1878. A protagonista dessa obra - ao segurar o cigarro com os braços cruzados e a cabeça erguida - acaba contrapondo-se às três figuras femininas que estão no segundo plano da imagem. As três posicionam-se como “boas moças”, de cabeças baixas e submissas. Nenhuma dessas figuras mira o foco da câmera, assim como todas as demais figuras das colagens fotográficas da “Série 3”.



Figura 124 - ACHA-KUTSCHER, María María. **Sem título**. Colagem fotográfica digital. 2012. Coleção da artista.

Na terceira colagem fotográfica (figura 125), vemos uma mulher em pé no centro da obra, encostada em uma lareira. Em cima dessa lareira, há a reprodução da obra “O Balanço” de Jean Honoré Fragonard (1732-1806), criada em 1767. Mas nem o jovem rapaz que olha por debaixo do vestido da moça enquanto ela é balançada, nem o homem mais velho que a balança, aparecem de corpo inteiro, eles são retratados de forma fragmentada. Somente a moça é reproduzida por completo. Interessante observarmos que a mulher protagonista da colagem fotográfica também mostra parte de uma de suas pernas e faz isso porque deseja, em uma situação em que ela é dona de seu próprio corpo, ao contrário da moça da obra de Fragonard, que mostra a perna pois está no balanço e é espionada pelo jovem rapaz.



Figura 125 - Acha-Kutscher, María María. **Sem título**. Colagem fotográfica digital. 2012. Coleção da artista.

Como vimos anteriormente, na maior parte das colagens fotográficas da “Série 3”, a artista insere obras consideradas canônicas dentro da história da arte ocidental. Na quarta colagem (figura 126), há uma mulher negra dormindo na cama de um quarto repleto de obras de arte na parede, mas essas obras subvertem a tradição dominada pela pintura de mulheres brancas, visto que a artista coloca três obras em que as mulheres são negras. No meio dessas várias obras, vemos o “Nascimento de Vênus” de Alexandre Cabanel (1823-1889), criada em 1863. Ao contrário dessa obra de Cabanel, algumas dessas obras que estão na parede onde as mulheres são negras, parecem recordações de antepassados da mulher que dorme. Ou seja, sabemos que a história da arte ocidental é dominada pela representação de mulheres brancas. Mas nessa obra, há uma desconstrução da tradição, pois a artista cria um mundo fictício, onde as obras representam a diversidade das mulheres existentes e não somente um tipo que foi considerado padrão. “Esta mulher dormindo pertence a uma fotografia da revista LIFE, onde havia um grupo de afro americanos dormindo nos bancos de uma estação de trem.

Ao mudá-la para um outro contexto, sua história também muda”⁸⁰. Segundo a artista:

As pinturas e esculturas que incluo em minhas foto-colagens são um registro de nossa história como mulheres, e contrastam com a realidade das mulheres protagonistas. Dois mundos paralelos que passam a coexistir juntamente. Em minhas composições emerge minha complexa identidade cultural, com raízes criolas, chinesas e africanas por um lado e, por outro, um mundo legendário, com tons oníricos, transmitidos por minha avó Irmgard, de origem alemã e exilada vítima do nazismo. Reflexo do mundo em que fui criada, um mundo burguês, europeu e intelectual, onde me ensinaram desde pequena um amor à arte. Porém, em minhas foto-colagens está presente minha outra parte, a mestiça, a latino-americana, a “mágico realista”, por isso incluo mulheres de outras raças e níveis socioeconômicos e as integro em um mundo ocidental, europeu, são sujeitos pós-coloniais⁸¹.



Figura 126 - ACHA-KUTSCHER, María María. **Sem título**. Colagem fotográfica digital. 2012. Coleção da artista.

Importante lembrarmos que a noção de privacidade na hora de dormir e da existência de um espaço individual para tal feito ocorreu através de um longo

⁸⁰ Trecho da já citada entrevista que a artista nos concedeu via e-mail. Tradução nossa.

⁸¹ Idem. Tradução nossa.

processo. As pessoas, com o passar dos anos, passaram a desejar maior privacidade. Prontamente, a separação apenas dos cômodos deixou de satisfazer as vontades das pessoas, pois também era necessário possuir condições de viver separados dos seus iguais. Os banheiros em várias ocasiões tinham inúmeros assentos, que facilitavam a comunicação. Há muitas pinturas em que podemos observar um tipo de organização onde casais estão na cama ou no próprio banho tranquilamente, ao mesmo tempo em que seus criados os servem e os amigos estão próximos, com a possibilidade de serem vistos e ouvidos. “Os pequenos aposentos que se projetavam do quarto de dormir eram usados para todo tipo de fins particulares, desde a defecação até os encontros secretos entre amantes” (BRYSON, 2011, p. 77). Se o processo para criação de quartos como camas individuais demorou muitas décadas, para pessoas racializadas, evidentemente, foi muito mais demorado e difícil.

A produção de Ana Elisa Egreja e María María Acha-kutscher, cada uma com suas particularidades, nos possibilitam analisar o espaço doméstico pelo viés do encantamento. Essa perspectiva encantada não significa necessariamente que todo observador vá se sentir encantado pelas obras - ainda que isso possa ocorrer. Pensamos nessas séries mais do ponto de vista de encantamento do próprio espaço doméstico na medida em que ele se afasta do cotidiano. Elas criam cenas ficcionais, fantasiosas na medida em que se afastam do cotidiano banalizado. As artistas elaboram alternativas para recuperarmos ou mesmo criarmos uma memória e um imaginário melhor sobre a casa. Como vimos ao longo desse trabalho, existem problemas e críticas que foram apontadas por artistas ao longo de tantos anos e que ainda não foram solucionados. Isso significa que há a necessidade de manter o discurso crítico sobre a divisão dicotômica das esferas sociais, mas ao mesmo tempo também é importante a existência de obras que abram possibilidades de rever esse espaço sob um outro viés – que é o que essas duas artistas fazem.

Capítulo 5 Cultura Material, a casa e objetos domésticos

Tanto as fábricas quanto os lares (de modo semelhante ao que conhecemos na atualidade), foram inventados pela revolução industrial. Grande parte das transações comerciais, antes da revolução, ocorriam nas casas dos negociantes, pois o lar era tido como um espaço de trabalho e moradia (comer, dormir, habitar). Somente quando surgem as lojas, escritórios, fábricas é que o trabalho passa a ser realizado nessas outras esferas. Com a consolidação desse modelo que separava o trabalho do lar, o serviço de muitas pessoas passou a ser trocado por um salário, em um ambiente exclusivamente criado para ele, sob a administração do patrão que decidia também quanto tempo e em que condições os trabalhos deveriam ser realizados, o oposto do que ocorria quando as atividades eram realizadas na esfera doméstica (FORTY, 1986, 136-137). Nesse momento, podemos observar também o surgimento de uma separação mental e subjetiva do lar e da fábrica (escritório, lojas). Esta passou a receber atribuições opressivas e o lar valores positivos como abrigo, segurança, respeito a si mesmo, elementos que foram se perdendo no espaço de trabalho. Inclusive, as roupas usadas nesses locais não deveriam ser as mesmas: há roupas para o trabalho e para o uso em casa (FORTY, 1986, 136-137).

Do ponto de vista das funções primárias desse ambiente, essa transformação foi acompanhada pela decoração e design de seus objetos. A casa passou a ser elaborada em oposição aos ambientes de trabalho através do uso de mobiliários específicos. Por conta disso, notamos que até grande parte do século XX, nos escritórios, encontrávamos somente cores utilitárias e superfícies duras e, nas casas, grande diversidade cromática, texturas aveludas e macias. É recente a introdução de elementos mais confortáveis nos espaços de trabalho e isso tem cada vez mais deixado essa distinção embaçada.

Não existe um modelo de lar que sirva como ideal para essa oposição aos ambientes de trabalho. Os vitorianos narravam repetidamente suas casas como um céu onde as mulheres se esforçavam para deixá-lo tranquilo e alegre. Durante o século XIX, as casas da aristocracia eram consideradas como lares ideais, onde havia condições para desfrutar do ócio. Isto é, os elementos tidos como pertinentes e bonitos no lar deram forma aos artigos para utilização doméstica. Na medida em

que se constrói esse gosto para objetos do lar, o design⁸² começa a ditar formas de se pensar sobre a casa e como as pessoas precisam comportar-se dentro dela. Quando falamos nessa forte influência do design e na aparência da mobília doméstica, a máquina de costura surge como um grande exemplo, tendo em vista que buscavam diferenciar as máquinas domésticas das utilizadas em ambientes industriais. (FORTY, 1986, 136-137).

As primeiras máquinas foram feitas individualmente, através de métodos manuais, praticamente de uso exclusivo para fábricas e eram caras. Logo os fabricantes se deram conta que a demanda não era grande e rapidamente fora suprida. A *Wheeler & Wilson* tinha um modelo de máquina mais compatível para o uso nas casas e notara que o uso doméstico aumentaria demais a demanda por compras de máquinas. Por isso, a marca iniciou as vendas nesse novo setor e rapidamente outras empresas continuaram por esse mesmo caminho (FORTY, 1986, 132-133). O passo seguinte dessas empresas foi a realização de um trabalho de publicidade intensivo para convencer as mulheres norte-americanas da necessidade de possuir essa máquina de costura. Para tal feito, diminuíram os valores e criaram facilidades na forma de parcelamento, alcançando assim as classes menos abastadas (FORTY, 1986, 136-137).

Esses exemplos evidenciam como, ao longo dos séculos, o design dos objetos, do mobiliário de forma geral e seu pertencimento em respectivos espaços, passou por vários processos de modificação dependendo das intenções e necessidades de cada contexto cultural. O imaginário social que temos hoje do significado de lar e como ele deve ser decorado e mobiliado foi se consolidando através de disputas publicitárias e interesses específicos. Para reiterar esse argumento, vale a pena mencionarmos alguns exemplos de como a cama foi se resignificando com o passar dos anos.

Outro utensílio que faz parte da vida doméstica na atualidade e está relacionado com as obras que iremos analisar e já estudamos, é a cama. Durante a Idade Média surgiu a expressão “fazer a cama”, que até hoje alguns utilizam para se referir ao ato de arrumar a cama. Naquela época, ao contrário de hoje, essa

⁸² Devemos esclarecer que embora o termo design possa parecer anacrônico por estarmos escrevendo sobre o século XIX, o autor que usamos como referência analisa a história do design e faz uso desse termo em séculos que ele não existia enquanto palavra, mas já existia enquanto conceito/ideia. Como os dados trazidos são do estudo do autor FORTY (1986), também faremos uso desse termo em séculos passados.

declaração não tinha sentido figurado, significa exatamente o que enunciava: alguém “desenrolava um monte de panos, ou ajuntava um monte de palha, encontrava um casaco ou cobertor e ajeitava a coisa toda da maneira mais confortável que conseguisse” (BRYSON, 2011, p. 69). Durante a era Elisabetana, a cama era tida como algo muito importante, assim como as roupas de cama e, em segundo lugar, os objetos de cozinha. Pelo restante da mobília doméstica, não havia tanto apreço. Na época de William Shakespeare, a cama era caríssima, chegava a custar metade do salário anual de um professor primário. Isto é, ela era um objeto valioso simbolicamente e materialmente também. Por conta disso, a melhor cama da casa era exibida às visitas, e ficava no andar de baixo, geralmente na sala e quase nunca era de fato utilizada (BRYSON, 2011, p. 348).

No século XVII, em São Paulo, as camas eram vendidas por valores extremamente elevados. O número de camas na cidade totalizava somente 6, a maior parte das pessoas dormiam em redes, apenas dos anos 1850 em diante passam a considerar esse costume como algo selvagem. Em boa parte do século XVIII e parte do XIX, no nordeste do Brasil, os senhores latifundiários faziam da cama objeto de decoração e a exibiam aos convidados recoberta de adornos (CARVALHO, 2008, p.71). Em tal contexto, parte da intimidade era exposta e os limites entre o público e o doméstico eram frágeis.

Observando os inúmeros trechos de viajantes e crônicas coletadas por Ernani da Silva Bruno, notamos que as casas, que eram rigorosamente pobres em mobiliário, possuindo quando muito mesa, bancos, esteiras e baús, tinham, não raro, no quarto de dormir do proprietário ou no de hóspedes, uma cama ricamente ornamentada, por vezes com a presença de dourado, solidamente constituída e paramentada com colchas de rendas e lençóis alvíssimos, de tecido de ótima qualidade. Não deixa de ser instigante imaginar que nas casas conhecidas por suas alcovas sem janelas, incrustado no meio do corpo doméstico, segregado das áreas de presença social externa pudesse estar presente talvez o único móvel rico da casa (CARVALHO, 2008, p.71).

Cada cultura e época atribuíram ao artefato material um valor e uma função, dentro de um contexto particular que posteriormente pôde ou não interligar-se ou se opor a ele. Nesse capítulo, focaremos em alguns elementos da cultura material: os móveis domésticos que se caracterizam por suas dimensões físicas. Os estudos de Cultura Material constituem um campo amplo, transdisciplinar, que investigam a produção material

dos povos do passado até a contemporaneidade (HICKS e BEAUDRY, 2010). Como pudemos ver acima, toda materialidade dos artefatos estabelece interações sociais com as pessoas e isso tem sido objeto de reflexão de diversas áreas distintas.

Entendemos que a cultura material caracteriza-se por ser um segmento do meio físico alterado por condutas culturalmente determinadas (DEETZ, 1977). Concomitantemente, os artefatos materiais modificam e interferem na vida social, são produzidos por indivíduos e elaboram ativamente a cultura (HODDER, 1982). Por isso, os móveis não apenas refletem distinções sociais, e simbólicas, são o meio através do qual todos esses elementos são com frequência repetidos, legitimados, ou alterados (TILLEY, 2008, p. 61). A cultura material seria o princípio para o desenvolvimento de todas as tramas sociais. Ao passo que os artefatos modificam-se porque as sociedades que os elaboram se transformam, eles mesmo mudam para que a humanidade se altere.

A cultura material é ativa, ela pode afirmar ou ocultar identidades, agenciar câmbio social, estabelecer distinções sociais, negociar posições, delimitar limites. Na arte, como veremos nesse capítulo, ela pode ser usada para enfatizar dominação ou estabelecer resistências. Nesse sentido, sob o viés da cultura material e da utilização de objetos considerados domésticos, analisaremos obras das colombianas Beatriz Gonzalez e Doris Salcedo. Essas artistas, através de estratégias e intenções diversas, ressignificam mobiliários domésticos e fazem com que eles percam suas funções de uso, ganhem outros valores simbólicos, ao romperem com tradições históricas para criarem fissuras e críticas sociais.

5.1 Beatriz Gonzalez e os mobiliários domésticos

Beatriz González nasceu em Bucaramanga, cidade da Colômbia, em 16 de novembro de 1938. O início da formação acadêmica de González ocorreu em Bogotá, onde cursou 3 anos de Arquitetura na Universidade Nacional da Colômbia (1956- 1958), depois foi para Universidade dos Andes, entre 1959 e 1962, para estudar Artes e, nessa mesma universidade, obteve título de Mestra em Belas Artes. Durante esse mesmo período, também estudou Filosofia por 3 anos na faculdade. Fez curso de gravura na *Academy of Fine Arts* de Rotterdam, Holanda (1966). Ao retornar para seu país, iniciou uma carreira, projetou e fundou a Escola de Guias do

Museu de Arte Moderna de Bogotá, em 1978; escreveu os roteiros de museu para a montagem do Museu Nacional da Colômbia, entre os anos 1989 e 1990. Desde 1997 tem trabalhado com pesquisas em museologia, história da arte e caricatura (GÓMEZ PRADA, 2018).

Toda produção dessa artista foi fortemente marcada pela presença da crítica de arte e historiadora argentina (mas que morou grande parte de sua vida na Colômbia) Marta Traba que, além de ser sua mentora durante sua carreira nas Belas Artes, foi sua professora em um curso nos anos 1957 sobre o Renascimento italiano na Universidade da América. Nos anos 1960, González realizou uma viagem de estudos a Washington e Nova York juntamente com Traba. O contato com Traba foi um divisor de águas para González, a partir dele ela se aprofundou nos estudos sobre história da arte e adquiriu olhar mais crítico e criativo do que deveria ser a arte moderna. Ademais, não menos importante, ressaltamos que desde o começo Traba criticou positivamente os trabalhos de González e isso a impulsionou no início de sua carreira. Os textos críticos de Traba, naquele momento, defendiam que o tipo de trabalho que González fazia era idealmente o que de fato deveria ser realizado naquele instante da história (GÓMEZ PRADA, 2018).

Durante sua longa carreira, reconhecida internacionalmente, González trabalha com diversos temas e experimenta vários suportes distintos. Assim, cria elementos híbridos, que combinam realidade e ficção, modelos naturais e culturais que são imprevisíveis. Ao mesmo tempo em que expõe ao público o espaço da casa, essa artista viola o uso desses objetos que desempenham funções específicas dentro da tradição.

Ela expôs individual e coletivamente desde 1962 em dezenas de espaços dentro e fora da Colômbia. Destacaremos algumas das mostras mais importantes a seguir: em 1964, realiza sua primeira exposição individual no Museu de Arte Moderna de Bogotá (MAMBO). Participou do Primeiro Salão de Pintores colombianos onde obteve um prêmio; em 1965, obtém o prêmio no XVII Salão de Artistas Colombianos e realiza Exposição individual no Museu de Arte Moderna da Tertulia, em Cali; nos anos 1966, realiza outra exposição individual no Museu de Arte Moderna de Bogotá. Em 1968, figurou na exposição coletiva "Aqueles que São" na atual Galeria Marta Traba; obtém menção no Primeiro Salão de Gravura Austral Colombiano, em 1970; em 1971, foi selecionada para representar a Colômbia na XI Bienal de São Paulo no Brasil; em 1978, foi selecionada para representar a

Colômbia na XXXVIII Bienal de Veneza; em 1980, esteve em outra exposição na Galeria Garcés Velásquez de Bogotá; em 1983, participou da Exposição individual "Identidade Nacional" na coleção Garcés Velásquez em Bogotá e expôs individualmente no Bollvarland Iconografia no Museu de Arte Moderna de Medellín; em 1985, figurou na "Like-minded Spirits", exposição conjunta com Daniel Castro, Julián Posada e Marta Helena Vélez na Galeria Garcia Velásquez, em Bogotá; no ano seguinte, em 1986, participou do XXX Salão de Artistas Colombianos "Draw in Five Times", exposição conjunta com Alvaro Barrios, María de la Paz Jaramillo e Oscar Muñoz na Galeria Siete em Caracas, Venezuela; no ano 1987, expôs na "Art of the Fantastic Latin America, 1920-1987", no Museu de Arte de Indianápolis, em Nova York. Em 1989, no XXXII Salão de Artistas Colombianos, em Cartagena, e nesse mesmo ano expôs na "Made in Latinoamericana", no BBC London. No ano 1990, teve uma exposição retrospectiva sobre seus trabalhos no Museu de Arte da Universidade Nacional da Colômbia, em Bogotá; em 1991 esteve na "Cartunistas Latino-Americanos de Hoje" no Museu de San Diego, na Califórnia; em 1994, expôs em sua retrospectiva, no Museu de Belas Artes, em Caracas e no "XXXVI Salón de Artistas Colombianos". Em 2002, no Museu de Arte Moderna de Bogotá; em 2014, exposição da coleção permanente MAMBO Bogotá; em 2017-2018, no Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, em Madrid e no KW Instituto de Arte Contemporâneo, em Berlim (ZEA, 1984).

Na apresentação do catálogo da exposição "Beatriz González: Exposição Retrospectiva", a então diretora do museu Gloria Zea (1984) ressalta o fato de Beatriz Gonzalez ser uma artista ligada intimamente ao MAMBO e ter colaborado desde a sua fundação, onde obteve grande parte de seus êxitos artísticos⁸³. Em visita técnica à biblioteca da Universidade dos Andes constatamos que a maior parte do acervo bibliográfico disponível é o de Doris Salcedo, seguido pelo de González, depois de Liliana Cortés e nada de Karen Lamassone. No MAMBO, a maior parte dos documentos era de González. Já na Biblioteca Nacional, havia pouco material sobre essas 3 artistas. Na Biblioteca da Universidade Nacional da Colômbia, a maior parte dos livros pesquisados também eram sobre González, seguido por Doris Salcedo. Tanto esta quanto González possuem muitos estudos sobre suas obras. Cortés tem bem menos e, de Lamassone, não tivemos acesso a nenhum material.

⁸³ Tivemos acesso a esse catálogo no MAMBO.

Ao longo desse capítulo, veremos que Salcedo e González construíram suas carreiras de formas muito distintas entre si, a primeira focada na cena artística internacional e a segunda no cenário colombiano. Apesar das diferenças, ambas têm grande evidência e legitimidade dentro da arte colombiana. E a nível internacional também, embora Salcedo se destaque mais.

Em 2018 foi inaugurado, em formato digital, um trabalho realizado pelo Banco de Arquivos de Arte Digital da Colômbia – BADAC - da Faculdade de Letras da Universidad dos Andes, um catálogo de cerca de 1.300 imagens sobre e da produção de Beatriz González. Entre essas imagens há obras, esquetes e referências gráficas. O objetivo desse projeto foi elaborar uma plataforma de acesso gratuito a serviço da comunidade acadêmica e do público em geral. Tomamos conhecimento desse catálogo em nossa pesquisa de campo na Universidad dos Andes, em Bogotá. Muitas obras que estão nessa tese foram retiradas desse projeto. Além de ter uma riqueza enorme de informações sobre toda a trajetória dessa artista, ele ainda disponibiliza as imagens em alta qualidade. Desde o final dos anos 1960, González iniciou a construção de um arquivo sobre seu próprio trabalho, que consistia em milhares de cartões com fichas técnicas detalhadas das obras, referências imagéticas e fotografias correspondentes. Todo esse material foi utilizado como fonte para criação dessa base de dados⁸⁴.

Desde os anos 1940 e 1950, a arte moderna na Colômbia experimentou o surgimento da pintura abstrata com artistas tais como Guillermo Wiedemann, Juan Antonio Roda, Alejandro Obregón, Eduardo Ramirez Villamizar, Carlos Rojas e Edgar Negret. Com um forte processo de desenvolvimento e industrialização no país, a arte abstrata ofereceu um projeto nacionalista de modernização. Ao entrecruzar formas modernas alusivas à tecnologia e à indústria com formas geométricas de inspiração pré-colombiana, a arte abstrata foi um elemento utilizado para legitimar os ideais de progresso e o legado ancestral da cultura nacional (LEÓN, 1998). E na contramão dessa linguagem, Beatriz González começa a trabalhar com extensos campos de cor plana e com uma linguagem figurativa que a leva a abandonar o expressionismo abstrato a partir do final dos anos 1960. Esse afastamento de Beatriz González das formas abstratas e sua aproximação de uma

⁸⁴ Informações retiradas do site do catálogo: <https://bga.uniandes.edu.co/>.

linguagem figurativa estavam relacionados também com uma alteração em sua visão sobre a própria Colômbia, que se torna menos idealizada e mais definida por suas reais contradições (LEÓN, 1998).

É importante destacarmos que a conjuntura da Colômbia no período de 1950 até 1980 foi caracterizada por constantes situações de disputas partidárias entre as lideranças liberais e conservadoras e pelo aparecimento de grupos guerrilheiros de diferentes orientações e origens. O pano de fundo para essa situação foi a violência. Nos anos 1950, o nível de violência do confronto entre esses grupos foi muito alto e, como consequência, milhares de pessoas morreram. Com isso, a desigualdade social se ampliou em grande escala e a divisão entre o país urbano e rural, entre ricos e pobres, ficou mais evidente (GÓMEZ PRADA, 2018).

Sob um governo conservador, considerado por muitos como uma ditadura civil, as elites liberais e facções conservadoras contrárias ao governo resolvem, na intenção de reprimir a violência, estabelecer um governo militar entre 1953 e 1957 e, depois disso, decidem que alternarão o poder a cada quatro anos com a oposição, durante quatro mandatos presidenciais, modelo nomeado de Frente Nacional e que perdurou entre 1958 e 1974. No fim dos anos 1960, apesar da diminuição da violência, a Colômbia não havia resolvido seus conflitos sociais. Esse regime bipartidário havia se desgastado, as iniciativas para reformas agrária, administrativa, tributária, trabalhista tinham parado antes de serem finalizadas. A situação colombiana ingressa numa fase nomeada de conflito armado interno; entre o banditismo e grupos de guerrilheiros como as Forças Armadas Revolucionárias (FARC) e o Exército de Libertação Nacional (ELN) em 1964, e o Movimento 19 de Abril (M19) em 1970, somente para citar alguns dos mais significativos. Com o fortalecimento desses movimentos, os anos seguintes foram de maior crise e violência. Nesse conflito, as vítimas foram não só os guerrilheiros e os agentes oficiais, mas também a sociedade civil que sofreu muito com as implicações de todos os ataques (GÓMEZ PRADA, 2018).

Isto significa que toda essa conjuntura marca e determina algumas perspectivas que a artista decide tomar ao longo de sua trajetória. No caso da realidade colombiana, tanto González como Doris Salcedo, que estudaremos no próximo tópico, tem como tema a violência colombiana. Por conta de toda essa instabilidade social, durante a década de 1970 houve na Colômbia uma grande politização do meio artístico. Duas críticas se destacam nesse momento com

discursos diferentes entre si, mas ambas com influência dentro desse contexto: Marta Traba e Clemencia Lucena (HERRERA BUITRAGO, 2012, p.122).

Em 1977, Marta Traba publicou o livro *Los Muebles de Beatriz González*, o qual tivemos acesso na Biblioteca Nacional da Colômbia. Nesse livro, Traba expõe como via a obra de González, discute o entendimento de arte popular versus arte culta, a pintura como prática subversiva, a dessacralização da imagem e o consumo da obra de arte pela burguesia. Traba considera essa série de móveis de González uma das mais importantes que foram elaboradas nas últimas décadas em nosso continente. E nesse sentido, sustenta que as questões nacionais que ali aparecem não interferem em nada nas leituras possíveis nos mais distintos locais do mundo. Ao escolher trabalhar com móveis populares, a própria artista afirma que os usa como moldura de imagens para criar representações das representações. Em grande parte dessas obras, ela cria reproduções de grandes pinturas do cânone universal, utilizando cores que de alguma forma se relacionam com o gosto das pessoas para decorar suas casas (MALAGÓN-KURKA, 2008). A artista opta por realizar um tipo de pintura distante dos padrões clássicos, sem utilização de perspectiva nem técnica alguma que esteja relacionada a esse universo.

O trabalho de González reflete um profundo interesse pela história de seu país e pelas formas de arte internacionais. Suas pinturas misturam formas populares e comerciais com referências à arte chamada de "cultura", explorando assuntos políticos, sociais e domésticos com igual argúcia. Em relação à série de mobiliários domésticos, podemos notar que ela instaura um confronto com o que era tido como o bom gosto nas artes, e estabelece esse embate através do humor, ironia e crítica política. A artista buscou influências nas fotografias de imprensa, eventos públicos da sociedade colombiana e também fez uso de referências da arte canônica ou local, e das gravuras das Gráficas Molinari, como veremos a seguir.



Figura 127 - GONZÁLEZ, Beatriz. **Canción de cuna**. 1970. Esmalte sobre lamina de metal, ensamblada em móvel metálico. 70x150x105 cm. Coleção Particular, Bogotá



Figura 128 - Imagem das Gráficas Molinari usada como referência. Fonte: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1913>

Sua obra “Canción de cuna” (figura 127) esteve, em 1971, na exposição “Colômbia 71 Pintura y Escultura” no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires e no Museu de Arte de Porto Rico; em 1973, na mostra “Luis Caballero y Beatriz González” do Museu de Arte Moderna de Bogotá; em 1984, numa exposição

retrospectiva da própria artista nesse mesmo museu; em 1994, em mais uma retrospectiva no Museu de Belas Artes de Caracas; em 1995, foi um ano de internacionalização dessa obra, que esteve na “Latin american women artists 1915-1995” no Museu de Arte de Milwaukee, no Museu de Arte de Phoenix, Arizona, no Museu de Arte e Museu das Américas Denver, no Colorado, no “National Museum of Women in Arts”, em Washington, e também no Centro de Artes de Miami; em 2006, esteve na exposição “Marca registrada” do Museu Nacional da Colômbia - Bogotá; e, em 2015, no “Transmissions Art from Eastern Europe and Latinamerica” no MOMA, em Nova York⁸⁵.

Esses dados nos mostram que essa obra circulou dentro e fora da Colômbia, mesmo que em circuitos oficiais da arte e foi vista por públicos relativamente distintos entre si. Nessa obra (figuras 127), a partir da imagem das Gráficas Molinari (figura 128), a artista pinta um berço feito em metal. Ela faz uso de cores fortes e chapadas, seu desenho não segue nenhuma lei da perspectiva. Pelo contrário, não há profundidade, nem harmonia, tampouco contornos delineados. Trata-se de uma imagem de uma mãe segurando um bebê em seu colo ao lado de um coelho. Uma mulher branca e de cabelos castanho claro e um filho branco e loiro, padrão racial distante da maior parte da população colombiana. Nesse sentido, percebemos uma crítica leve e bem humorada tecida pela artista.

Em 1968, no 24º Salão de Maio em Paris, no Museu de Arte Moderna da cidade de Paris, apenas dois anos antes da criação desse berço de González, a artista Lea Lublin (1929 – 1999) realiza a performance “Mon Fils”. Na figura 129, podemos ver alguns registros fotográficos dessa performance, onde a artista ficou cuidando de seu filho Nicholas que, na época, estava com sete meses. Além de colocar o berço da criança no espaço expositivo – como também o fez a artista colombiana - durante a performance Lublin amamentou, trocou as fraldas, ninou, brincou, realizou todas as tarefas de mãe como se estivesse em sua casa. Esta obra coloca atividades tradicionalmente feitas no âmbito doméstico, para serem realizadas e vistas no espaço expositivo. Claro que no caso de González não tem performance, mas é interessante observarmos que em ambas as obras o berço e o tema da maternidade ganham um “status artístico” e, conseqüentemente, um valor que historicamente não possuem.

⁸⁵ Essas informações foram retiradas da base de dados do Catálogo de Beatriz González disponível no site da UNIANDES: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/>.



Figura 129 – LUBLIN, Lea. **Mon fils**, 1968. Fotografias da performance Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/mon-fils-my-son>

Na obra “Baby Johnson in situ” (figura 130) de 1973, dentro de um carrinho de bebê de vime, a artista reproduz a propaganda de uma marca de produtos para higiene infantil cuja imagem comercial é uma criança branca, de olhos azuis, saudável, de classe média/alta e seu país de origem é os EUA, tendo em vista que a propaganda foi produzida lá. Essa obra é completamente abarcada pela ironia, a começar pelo título bilíngue que brinca com a disparidade entre os contextos socioculturais sugeridos. Novamente, percebemos essa crítica atravessada por questões de raça em relação às propagandas que não representam em nada a população colombiana. Ademais, em relação aos aspectos plásticos, a artista mantém a figura sem volume, sem profundidade e contornos e o uso de cores chapadas. Embora o bebê esteja longe de representar o país de origem da artista, as cores utilizadas e o próprio carrinho de vime, incorporam aspectos da cultura local.



Figura 130 - GONZÁLEZ, Beatriz. **Baby Johnson in situ**, 1973. Esmalte sobre lamina de metal ensablado em carrinho de bebê de vime. 45 x30x 70cm. Fonte: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/files/show/523>



Figura 131 - Recorte de revista com bebê Johnson. Fonte: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1925>

As fotografias que circulam na imprensa são de grande interesse para Beatriz González por duas razões: do ponto de vista visual e plástico, elas acabam

indicando a preferência por espaços planos e figuras sem volumes; sob a perspectiva temática, essas imagens demonstram as ideologias e fetiches do imaginário coletivo da população colombiana. Apesar de alguns críticos reforçarem a presença do kitsch nessa série de González, Traba alerta que a artista traz algo novo, e o kitsch não é renovador, ele é repetitivo, o passado que reaparece inconvenientemente e que, acima de tudo, imita o passado (TRABA, 1977).

Essa obra esteve na exposição de 1973 de “Luis Caballero e Beatriz González” no Museu de Arte Moderna de Bogotá e, em 1984, na exposição retrospectiva dessa artista que ocorreu nesse mesmo museu. A partir desses dados que coletamos na base de dados do catálogo de Beatriz González, disponível no site da UNIANDES, constatamos que a obra circulou muito pouco, diferentemente da anterior.

Apesar de inúmeras vezes identificarmos semelhanças entre suas obras e produtos “pop”, uma análise mais atenta esclarecerá que também há características regionais e aspectos muito individuais⁸⁶. Outra ligação é com a apropriação e reinterpretção de obras de arte históricas já mencionadas anteriormente, exercício comum realizado na década de 1960 por artistas na América Latina como, por exemplo, Ruben Gerchman, Fernando Botero e Nelson Leirner; nos Estados Unidos e na Europa podemos citar Roy Lichtenstein, Martial Raysse, Gerhard Richter e Sigmar Polke. Devemos considerar, como vimos acima, que o contexto social e cultural vivido por Beatriz González está longe do mundo consumista, industrializado e urbanizado que elaborou e definiu a arte pop. González se apropria de alguns elementos, como vários artistas latino-americanos desse movimento, para uma nova configuração a partir de meios do próprio contexto que o fabrica.

O processo de criação de todo mobiliário dessa série ocorre da seguinte maneira: a artista realiza a pintura em chapas de metal e, posteriormente, as monta em móveis adquiridos em mercados populares, que vêm com decorações que imitam texturas e materiais como mármore e madeira. Ela procura reproduzir a fatura impessoal de pinturas industriais, mas com a laboriosidade e o espírito paródico da simulação (TRABA, 1977).

Em “Camafeo” (figura 132), Beatriz González pintou sobre a chapa de metal de uma cama o famoso compositor “Beethoven”. Ela se inspirou em um recorte do

⁸⁶ Idem.

Periódico *El Tiempo*. Apesar da seriedade do retrato, a representação que a artista faz desloca essa formalidade do compositor que aparece emoldurado em uma cama, com cores chapadas e vivas, em um desenho sem volume e numa cama toda decorada com flores e colorida. É como se a artista tivesse tornado Beethoven um pouco colombiano.



Figura 132 – GONZÁLEZ, Beatriz. **Camafeo**, 1971. Esmalte sobre lamina de metal, ensamblada em móvel metálico. 125x100x75 cm. 1971. Coleção do Museu de Arte da Universidade Nacional da Colômbia, Bogotá.



Figura 133 - Recortes com o retrato de Ludwing van Beethoven. Periódico EL TIEMPO. Fonte: <http://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1922>

“Camafeo” de 1971 (figura 132) participou desse mesmo ano da “XI Bienal de Sao Paulo”; em 1973, esteve na exposição “Luis Caballero y Beatriz González” no Museu de Arte Moderna de Bogotá; em 1974-1975, no “XXV Salón nacional de artes visuales” no Museu de Arte Moderna de Bogotá; em 2011, em uma exposição no Museu de Arte Moderna de Medellín; em 2017-2018, no Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, em Madrid e no KW Instituto de Arte Contemporânea, em Berlim. Foi uma obra que circulou dentro e fora da América Latina e foi observada por públicos variados.

Outra artista colombiana que nesse mesmo período está trabalhando com objetos domésticos, como a cama, é Feliza Bursztyn. Esta nasceu em Bogotá em 1933 e foi a primeira escultora de sucata da Colômbia. Suas obras se constituem como uma ruptura provocativa e engenhosa que rapta o caos e o absurdo da sociedade colombiana. Suas obras “Las Camas” (1974) e “La Baila Mecánica” (1979) foram peças que além de possuírem música e movimento, constituíram uma atmosfera totalmente envolvente para o espectador que não tinha como ficar indiferente aos metais dotados de humanidade. A seguir, podemos ver algumas obras (figuras 134, 135 e 136) que foram expostas, em 1974, em sua exposição “Las camas”. Nessa ocasião, a artista fez uma instalação com camas equipadas com motores e bandas de aços, e todas estavam cobertas com colchas de cetim que remetem aos panos usados para cobrir as imagens da crucificação durante a Semana Santa. Juntamente com as oscilações das camas que faziam alusão aos movimentos sexuais, havia também uma composição eletroacústica. Na primeira exposição dessas camas, houve uma recepção alvoroçada por parte do público e crítica.



Figura 134 - Bursztyn, FELIZA. **Cama**, 1974. Sucata, máquina, colcha de cetim. Fonte: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/serie-camas-ap5107>



Figura 135 - Bursztyn, FELIZA. Da série **As Camas**, 1974. Sucata, máquina, colcha de cetim. Fonte: http://www.museonacional.gov.co/noticias/Paginas/mujeres_2020.aspx



Figura 136 - Bursztyn, FELIZA. Da série **As Camas**, 1974. Sucata, máquina, colcha de cetim. Fonte: http://www.museonacional.gov.co/colecciones/Pieza_del_mes/colecciones-pieza-del-mes-2014/Paginas/piezadelmesJulio2014.aspx

Feliza fez várias camas que funcionavam da mesma forma, mas tinham a colcha de cetim de cores diferentes. As duas artistas trabalharam com camas no mesmo período, González partiu do uso de imagens populares ou canônicas para pintar suas obras, já Feliza aboliu de sua série as figuras. As camas de González não chegam a ser sucatas como as de Feliza, mas em ambas a mobília era velha. No caso da primeira, ela restaurava e deixava o móvel com a aparência de novo, já a segunda criava um mecanismo de movimentação nele e o cobria com uma colcha de cetim. As duas partiam da cultura material para elaborar suas obras, mas os temas eram distintos e os processos criativos também. Entretanto, nos dois casos as camas eram centrais.

Outra obra de González feita sobre cama de metal é “Naturaleza casi muerta” (figura 137) que, em 1970, fez parte da “XI Bienal de São Paulo”, em 1971 e de uma exposição no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires; em 1976, esteve numa retrospectiva do Museu de La Tertulia, em Cali; em 1984, na retrospectiva de Beatriz González no Museu de Arte Moderna de Bogotá; em 1994, numa exposição retrospectiva sobre a artista que ocorreu no Museu de Bellas Artes de Caracas; em 2002, no Museu de Arte Moderna de Bogotá; em 2014, exposição da coleção permanente MAMBO Bogotá; em 2017-2018, no Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, em Madrid e no KW Instituto de Arte Contemporâneo, em Berlim. Outra vez, trata-se de uma obra que circulou na América Latina, América do Norte e

em dois países da Europa, alcançou relativa visibilidade e foi vista por públicos variados.



Figura 137 - GONZÁLEZ, Beatriz. **Naturaleza casi muerta**, 1970. Esmalte sobre lamina de metal, ensamblada em móvel metálico. 125x125x95 cm. Coleção do Museu de Arte Moderna de Bogotá



Figura 138 - Imagem das Gráficas Molinari usada como referência por Beatriz González. Fonte: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1919>

Além disso, toda essa mobília doméstica, advinda de classes populares, com uma técnica de pintura questionável para aqueles que a consideram jocosa, invadem e ocupam o espaço de visibilização da chamada arte erudita. São, nos

grandes museus, espaços elitizados e de legitimação que camas, mesas, cabeceiras, carrinhos de bebê de latão são exibidos. É importante mencionarmos que, ao transformar essas imagens a formas planas e desproporcionais, este trabalho terminou como uma desobediência cultural que apresentou para públicos não estudados, objetos e representações muito mais próximos do seu cotidiano. Conseqüentemente, sua transgressão plástica trouxe consigo, embora não objetivasse tal feito, uma transgressão social cuja força está em não distanciar dois discursos políticos em busca de uma relação muito direta com o espectador. Assim, aproximar o público e libertar o artista foi uma consequência da obra dessa artista (TRABA, 1977).

Na obra “Naturaleza casi muerta” (figura 137), a artista reproduz uma imagem das Gráficas Molinari que retrata Cristo reclinado sobre a cruz com algumas flores. A artista representa essa imagem em cima de uma cama que parece ser de madeira, embora seja de metal. Seu Cristo é azul, a pintura é chapada, as cores são fortes, o desenho não tem contorno nem profundidade. Esse jogo bem humorado entre parecer e ser não se limita somente ao transformar a aparência de uma cama de metal em uma cama de madeira, mas também em colorir o Cristo com uma cor que não existe para seres humanos no mundo real. Isto é, parece de madeira, mas é metal, parece Cristo, mas é azul. O título faz referência direta ao que também a imagem se remete: o momento da crucificação de Jesus.

Em todas as obras dessa série, a artista mantém certas preferências cromáticas e, sobretudo, sua inclinação por materiais brilhantes, texturas falsas, ornamentos que, em geral, a população de classe mais baixa da Colômbia utilizava e gostava naquele momento. A opção por utilizar designs populares também a afasta da arte considerada culta. Ao mesmo tempo, a artista propõe e realiza modificações nessas mobílias para que, de alguma forma, se relacionem visualmente com a arte “cultura”. Ou seja, esses objetos domésticos com origem popular passam por um processo de transformação e individualização através de métodos artísticos manuais, se tornam obra de arte e, em alguns casos, passam a representar obras de arte canônicas da História da arte como é o caso de “A última ceia” de 1495-1498 de Leonardo da Vinci, como observamos abaixo.



Figura 139 – GONZÁLEZ, Beatriz. **La última mesa**, 1970. Esmalte sobre lamina de metal ensamblada em mesa metálica. 105x205x75 cm. Coleção particular, Bogotá



Figura 140 - Imagem das Gráficas Molinari usada como referência por Beatriz González. Fonte: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1917>

“A Última Ceia” é uma pintura sobre parede realizada por Leonardo da Vinci entre 1494 e 1497 no refeitório do Convento de Santa Maria Delle Grazie, em Milão. A obra possui grandes dimensões (4,60 metros por 8,80 metros) e é conhecida no mundo todo. Como sabemos, essa obra representa o momento bíblico em que Cristo compartilha sua última refeição com os discípulos. Esta pintura possui uma composição rigorosa e equilibrada. “A última ceia” é também uma das obras de arte

mais reproduzidas e copiadas em inúmeros meios distintos. No caso de González (figura 139), ela usou como referência uma reprodução dessa obra realizada pelas Gráficas Molinari. “La última mesa” de 1970 foi pintada em cima de uma mesa de metal, mas que parece ser de madeira. Novamente a artista faz uma representação com cores chapadas, sem volume, profundidade e contornos definidos, muito diferente da de Leonardo da Vinci. O título da obra de González, além de fazer referência ao título da obra de da Vinci, traz consigo uma dose de humor.

“La última mesa” participou, em 1970, do “XXI Salão de artistas Colombianos”, em Bogotá; em 1971, esteve na “XI Bienal de São Paulo” no Brasil; em 1976, em uma retrospectiva no Museu da Tertulia, em Cali; em 1978, FIAC, em Paris; em 1981, em “La expresión figurativa”, que ocorreu na Galería Garcés Velasquez, em Bogotá; em 1984, em mais uma exposição retrospectiva em Bogotá; em 1998, no Museu del Barrio, em Nova York; nos anos 2000, esteve em “Heterotopias: medio siglo sin lugar 1916-1968” em Madrid e em Houston; em 2015, em “The world goes Pop” no Tate Modern, em Londres; em 2017-2018, no Museu Nacional Centro de Arte Rainha Sofia, em Madrid, e também no Instituto de Arte Contemporânea, em Berlim. Foi uma obra que circulou por diversos circuitos diferentes ao redor do mundo e ainda continua com grande grau de visibilidade.

A obra “Penteadeira cheia de graça” (figura 141), de 1971, esteve presente na “III Bienal Coltejer” de 1972, em Medellín; em 1973, em uma exposição internacional de artistas colombianos em Nova York e também em Bogotá, no Museu de Arte Moderna; em 1982-3, da exposição “Mujeres de la América, perspectivas en ciernes”, na Galeria “Kouros”, em Nova York; em 1994, em uma mostra retrospectiva no Museu de Belas Artes, em Caracas; em 1998, esteve em Nova York no Museu do Bairro; em 2000, em “Heterotopías: Medio siglo sin lugar (1916-1968)”, no Museu de Houston e no Museu Rainha Sofia, em Madrid; em 2002, no Museu de Arte Moderna de Bogotá; em 2014, numa exposição da coleção permanente do MAMBO Bogotá; em 2015, numa exposição na Universidade dos Andes; em 2011-2012, na exposição “Arte latinoamericano 1900 -2010”, no MALBA. Isto é, essa obra circulou por diferentes circuitos de artes em um âmbito nacional e internacional e até recentemente tem sido exposta em importantes exposições.

Há outras obras interessantes que a artista representa obras canônicas da história da arte como “O banho turco ou fabricantes de mármore” de 1974, e “Naci en Florencia cuando fue pintado mi retrato (esta frase pronunciada en voz dulce y

baja)” e “Santa Cópia” de 1974. As questões trazidas nessas obras são semelhantes as da “Penteadeira cheia de graça”, por isso entre essas quatro analisaremos essa e mais uma. Na obra “Penteadeira cheia de graça” (figura 153) de 1972, a artista reproduz a “Virgen de la Silla”, de 1513-1514, do artista renascentista italiano Raffaello Sanzio. É uma pintura a óleo de formato redondo que mostra a Virgem Maria abraçando o Menino Jesus enquanto João Batista observa com devoção. Maria não possui tanto o formato geométrico nem o estilo linear das madonas que o pintor havia realizado antes, ela é feita com cores mais quentes. Essas cores são ainda mais intensificadas na obra de González e, apesar da técnica utilizada pela artista na pintura não se assemelhar em nada com a de Rafael, a artista monta a cena muito parecida com a original. No mesmo sentido das demais obras, ela usa cores vivas e sua pintura é chapada, não possui volume. Marta Traba (1977) afirma que, ao inserir nessa mobília doméstica obras canonizadas, a artista realiza um processo de dessacralização das mesmas.



Figura 141 - GONZÁLEZ, Beatriz. **Penteadeira cheia de graça**, 1971. Esmalte sobre lâmina de metal ensablado em móvel de madeira. 150x150x38cm. Coleção particular, Nova York.



Figura 142 – SANZIO, Rafael. **Virgen de la Silla**, 1513-1517. Óleo sobre tela. 71x72cm. Palácio Pitti, Florença, Itália.

Em 1971, “Saudações de São Pedro” (figura 143) fez parte da exposição de “Dez anos de arte colombiana” no Museu da Tertúlia, em Cali; em 1973, esteve no Museu de Arte Moderna de Bogotá com a exposição “Luis Caballero e Beatriz González” e na III Bienal de Coltejer em Medellín; em 1976, em uma retrospectiva no Museu da Tertúlia; em 1984, em sua retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Bogotá; em 1988, também em Bogotá, na Biblioteca Luis Ángel; em 1998, no Museu do Bairro, em Nova York; em 2011, na exposição “Beatriz González Comédia e Tragédia” no Museu de Arte Moderna de Medellín; em 2017-2018, esteve no Museu Nacional Palacio Velázquez Centro de Arte Rainha Sofia, em Madrid, e no Instituto KW de Arte Contemporânea, em Berlim. Foi uma obra que circulou por diversos circuitos de arte distintos ao redor do mundo e ainda continua com certo grau de visibilidade.

Ao trabalhar com as imagens dos três Papas ou de Kennedy, Beatriz González, mais uma vez, aponta para sua crítica: mexer com fetiches criados pela sociedade e projetados mecanicamente para a massa, que os absorve sem resistência. Semelhantemente aos móveis anteriores, ela cria essas representações com os mesmos elementos imitativos utilizados em mesas e camas populares pela população mais pobre da Colômbia. A artista vai contra a representação convencional da imagem, e sua contradição é tanto mais violenta quanto se trata de imagens apresentadas por uma visão favorável e enobrecedora, através dos meios de comunicação de massa. A versão da artista deforma e desconstrói esse tipo de perspectiva e reposiciona essas figuras. Assim, acaba por destruir o discurso imerso na imagem considerada “bela”.



Figura 143 – GONZÁLEZ, Beatriz. **Saudações de São Pedro**. Cada móvel mede 38x38x62 cm. Esmalte sobre cabeceira metálica. Coleção do Museu de arte Moderna de Medellín. Fonte: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/585>

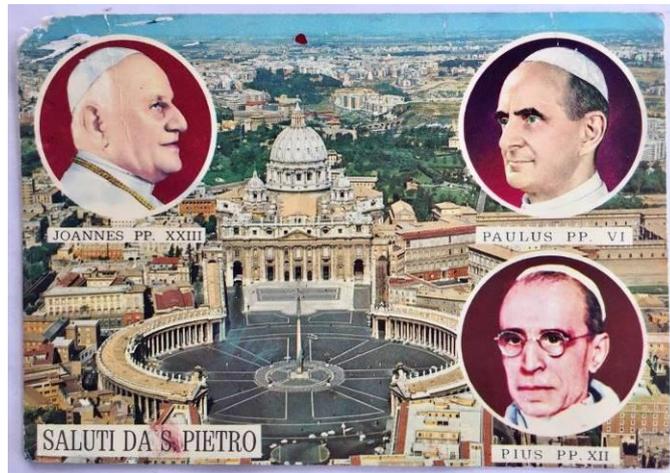


Figura 144 - Postal com a imagem da cidade do Vaticano. Fonte: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/2081>

Em 1976, “Lavagem e uso de Botticelli” (figura 145) esteve em uma retrospectiva sobre a obra de Beatriz González que ocorreu no Museu da Tertulia, em Cali; em 1977, fez parte da exposição “Álvaro Barrios-Beatriz González” no Museu de Arte Moderna de Bogotá e do XXVI Salão Nacional de Artes Visuais no Museu Nacional, em Bogotá; em 1984, figurou em outra retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Bogotá; em 1994, na retrospectiva do Museu de Belas Artes de

Caracas; em 2011, esteve no Museu de Arte Moderna de Medellín; em 2013, numa exposição sobre o acervo permanente do Banco da República de Bogotá; em 2016, no Museu da Tertulia, em Cali; em 2017, fez parte da exposição Mulheres Radicais em Los Angeles. Essa obra circulou por diferentes circuitos de artes em um âmbito nacional e internacional, isto significou ser observada por públicos diversos em várias décadas.

“Lavagem e uso de Botticelli” (figura 145) foi criada em 1976 e teve como referência a Vênus da obra “Nascimento de Vênus” (figura 147), de Botticelli. Essa obra foi criada entre 1482 e 1485 e é um ícone do Renascimento Italiano. Antes de criar essa tela, Sandro Botticelli pintava especialmente cenas bíblicas, mas após uma viagem à Roma, onde entrou em contato com muitas obras da cultura greco-romana, foi tocado pelo que viu e começou a trabalhar com temas da mitologia. Na cena de Botticelli, vemos à esquerda da tela que estão abraçados o deus do vento Zephyrus e uma ninfa, que ajudam Vênus ao assoprarem em direção à terra. Do lado direito do quadro está a deusa primavera, em posição de espera pela Vênus para cobri-la com um manto florido. A concha, na iconologia, representa a fertilidade e o prazer e sua forma faz referência ao sexo feminino. São inúmeros os elementos e suas simbologias, nosso foco aqui não é fazer uma análise da obra inteira, mas focarmos mais na Vênus de Botticelli para pensarmos na Vênus de González pintada na toalha. Ambas estão nuas e apesar da figura de González não possuir detalhes, ela está bem parecida nos contornos com a de Botticelli. A do pintor renascentista ocupa o centro da tela, e realiza um gesto para esconder a sua condição desnuda: a mão direita tenta cobrir os seios e a mão esquerda procura esconder suas partes íntimas, juntamente com seus longos cabelos ruivos. Em termos de forma, vemos uma obra com harmonia, a construção equilibrada dos corpos e de toda a cena, além da elaboração da técnica da perspectiva e da profundidade.

A obra de González não reproduz a cena toda, apenas a Vênus, como mencionamos acima. Apesar disso, há uma semelhança com a iluminação e o destaque dado por Botticelli a Vênus. Novamente o título é elaborado com humor e ironia e, de certa forma, a dessacralização da obra vai desde o título até seu suporte, uma toalha que tradicionalmente nada se relaciona com o universo artístico. González transforma o espaço ilusionista da Renascença em um espaço experiencial; separa o conceito de pigmento da noção de óleo ou acrílico e

transforma o pincel em um pincel de artesão. Ademais, critica o conceito de originalidade ao transformar imagens criadas por outros e põe em xeque a ideia de autoria, pois trabalha com artefatos feitos também por outras pessoas em um ambiente tradicional ou industrial. Sua obra contempla questões locais e particulares ao mesmo tempo em que carrega consigo o global.



Figura 145 – GONZÁLEZ, Beatriz. **Lavagem e Uso de Botticelli**, 1976. Acrílico sobre tela de toalha 300x100x10cm. Coleção particular, Medellín, Colômbia.



Figura 146 – Detalhe do Nascimento de Vênus de Sandro Botticelli usado como referência por Beatriz González. Fonte: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1965>



Figura 147 – BOTTICELLI, Sandro. **O nascimento de Vênus**, entre 1482-1485. Têmpera 172,5 x 278,5 cm. Galleria degli Uffizzi, Florença, Itália.

“Cortina para el baño de la Orangerie” (figura 148) nos anos 1978-1979 esteve exposta na Galería Garcés Velasquez, na Galeria Oficina em Medellín e no Museu de Arte Moderna de Barranquilla, em Bogotá; em 1979, participou da exposição “Los telones de Beatriz González”, na Galería Garcés Velasquez, Bogotá; em 1984, esteve em sua retrospectiva no Museu de Arte Moderna de Bogotá. Por se tratar de uma obra realizada com uma materialidade percívél, a obra foi destruída, sendo exibida até 7 anos após sua criação. A obra foi construída com o plástico que em muitas casas mais simples é utilizado para fazer o box do banheiro. A artista pintou nuvens sobre esse plástico e o colocou nas paredes de um museu, são 20

metros de plásticos simulando a cortina de um banheiro. A ideia de trabalhar com material perecível e de consumo vai no sentido de dessacralizar a obra de arte. A artista não utiliza suportes tradicionais para a imagem, e conceitos de belo e arte culta são colocados em xeque quando críticos e visitantes se deparam com uma “cortina de plástico” exposta no museu.



Figura 148 – GONZÁLEZ, Beatriz. **Cortina para el baño de la Orangerie**, 1978. Pintura de PVC sobre plástico, 2.5x 20m. Destruída.

Entre 1981 e 1982, “Decoração de Interiores” (figura 149) esteve na exposição “Decoração de Interiores” da Galeria Garcés Velásquez, em Bogotá, na Galeria Oficina, em Medellín, no Museu de Arte Moderna da Tertullia, em Cali, e no Museu de Arte Moderna de Bucaramanga; em 1984, participou de uma retrospectiva de Beatriz González no Museu de Arte Moderna de Bogotá e no Centro Colombo-americano de Bogotá; em 1986, esteve na Galería Círculo de Periodistas de Bogotá; em 1990 na exposição “Beatriz González uma década de 1980-1990” no Museu de Arte da Universidade Nacional da Colômbia, em Bogotá; em 1994, em sua retrospectiva no Museu de Belas Artes de Caracas; em 1996, na exposição “Trinta anos da obra gráfica de Beatriz González”, na Biblioteca Luiz Angel Arango; em 1998, no Museu da Cidade do México; em 2004, na exposição “Beatriz González Obra gráfica” no Museu de História, Antropologia e Arte da Universidade de Porto

Rico; em 2011, no Museu de Arte Moderna de Medellín; em 2013, numa exposição sobre o acervo permanente do Banco da República de Bogotá; em 2016, no Museu da Tertulia, em Cali; em 2017, na Documenta 14 Atenas, na Grécia; em 2017-2018, esteve no Museu Nacional Palacio Velázquez Centro de Arte Rainha Sofia, em Madrid e no Instituto KW de Arte Contemporânea, em Berlim; em 2018, em Madrid.



Figura 149 – GONZÁLEZ, Beatriz. **Decoração de Interiores**, 1981. Serigrafia sobre tecido 2.70mx70m. Taller de Victor Alfandari. Coleção particular de Bogotá, Colômbia.



Figura 150 - Recorte de jornal com a cena oferecida al presidente Julio César Turbay. Fotógrafo: Rojas. Fonte: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1981>



Figura 151 - Esboço para obra Decoração de Interiores. Tempera sobre heliografado. Fonte: <https://bga.uniandes.edu.co/catalogo/items/show/1545>

Essa foi uma obra que esteve em diversos museus e exposições de arte ao redor do mundo e que ainda circula, como pudemos ver acima. Isto pode indicar que a obra foi bem recebida pelo público, especialmente pela crítica, curadores e instituições que promovem essas mostras. “Decoração de interiores” foi elaborada a partir de uma fotografia tirada por Rojas e veiculada em um jornal colombiano. Na legenda do Jornal, informam que o registro trata-se do momento em que Dona Zoraide Jaramillo de Plata, em sua casa, oferece um jantar *black-tie*, em homenagem ao presidente Júlio César Turbay e dona Nydia Quintero de Turbay. No primeiro plano da foto, da esquerda para direita, vemos o presidente, a anfitriã e outros convidados. Estão com uma folha na mão cantando uma canção. A obra

possui dois metros e setenta de altura e 70 metros de dimensão. Ao longo desse comprimento, o registro é repetido inúmeras vezes. Observamos um movimento de dessacralização da obra exibida em um suporte que tradicionalmente não se relaciona com o universo artístico, uma cortina, objeto de consumo, além de reproduzir uma imagem dos meios de comunicação de massa.

Com uma dose de ironia, ao longo dessa série, a artista recuperou as pinturas de cores vivas, as estampas populares consideradas cafonas e as modificou em formas enérgicas que exacerbam o banal do cotidiano. A dinâmica de seu trabalho sugere muitas coisas e oferece interessantes pontos de comparação, mesmo que indiretamente, com alguns de seus contemporâneos nova-iorquinos. Por exemplo, seu trabalho tem paralelos com o de Andy Warhol. Ambos lidam com material popular semelhante, de tragédias de jornais, capturam suas imagens em formas de arte menores (Warhol em telas de seda industrial, González em móveis baratos).

5.2 A casa como o lugar da ausência do corpo na série “La Casa Viuda” de Doris Salcedo

Doris Salcedo também se volta para a realidade da cultura colombiana e cria obras a partir de objetos do espaço doméstico. Nesse tópico examinaremos a série “La Casa Viuda” (1992-1995), inspirada em mulheres rurais colombianas que foram forçadas a sair de suas casas em busca de segurança. A série é composta por portas, armários, móveis deslocados de suas edificações e que evocam a perda da casa e falta de abrigo que essas famílias foram obrigadas a suportar. O nome da série reitera essa sensação de perda da esfera doméstica. Para Sol Astrid Giraldo Escobar (2010), os objetos que Salcedo traz para a cena em obras com “La Casa Viuda” fazem ecoar uma iconologia da intimidade instaurada por Vermeer. Entretanto, as clássicas e pacíficas associações estabelecidas nesses espaços desaparecem nas obras de Salcedo. Durante nosso texto comentaremos outros trabalhos dessa artista, mas é importante dizer que sua produção é mais plural e ampla do que trataremos nesse capítulo. Fizemos um recorte com obras que se conectam mais com nosso tema de pesquisa.

Doris Salcedo (1958) é uma escultora e artista colombiana. Entre os anos de 1982 e 1984 estudou em Nova York, onde se formou em escultora na Universidade

de Nova York. Antes mesmo de se formar, ela teve a oportunidade de viajar a países como Egito e definir seu interesse por escultura, explorando o espaço público. Em sua estadia nos EUA, se interessou pela produção de Duchamp e Joseph Beuys. Particularmente a visão de Duchamp do objeto artístico como um “objeto encontrado”, um objeto já existente que pode ser recontextualizado, transformado pelo artista, foi bastante importante para ela, pois vai conduzir sua forma de construir suas esculturas, claro que com outras influências também. Após esse período, a artista retornou a Bogotá e começou a produzir suas primeiras obras utilizando objetos descartados como cômodas e armários, transformando esses objetos em esculturas e conservando poucas de suas funções. Salcedo sempre teve muita consciência política e social e nunca acreditou na neutralidade da arte. Devido às suas preocupações políticas, queria que sua obra tivesse o caráter da escultura social de Beuys, ou seja, um tipo de escultura em que as ideias sociais tomam forma (MALAGÓN-KURKA, 2008, p.147).

Seu trabalho começou a ser reconhecido internacionalmente a partir de 1993, ano em que recebeu uma bolsa da Penny McCall Foundation. Em 1995, recebeu uma bolsa da Fundação Guggenheim e esse fato aumentou ainda mais seu prestígio na cena artística mundial. Suas esculturas e instalações foram exibidas em vários dos museus mais importantes do mundo como, por exemplo, Museu de Arte Moderna de Nova York, o Tate Modern Museum de Londres, o Centro Pompidou de Paris e o Museu Nacional de Arte Reina Sofia, em Madrid. Sua longa carreira artística também recebeu prestigiosos prêmios nacionais e internacionais, incluindo o Prêmio Velázquez de Artes Plásticas e o Prêmio de Arte de Hiroshima. Mais recentemente, em 2015, o Museu de Arte Contemporânea de Chicago (2015) realizou entre fevereiro e maio uma mostra retrospectiva de sua trajetória, exibindo suas obras mais representativas (VALENCIA, 2015, p.187).

No final dos anos 1980, a violência na Colômbia surge como um forte tema em sua produção artística. Muitas obras desse momento em diante passam a ser elaboradas a partir de relatos de vítimas e familiares que sofreram perdas e ataques. É também nesse período que Salcedo começa a usar objetos pessoais e mobiliários domésticos, tais como peças de roupas, camas, portas (MALAGÓN-KURKA, 2008).

É importante lembrarmos que, entre 1950 e 1970, houve grandes modificações na arte colombiana, que caminhava em direção à modernidade estética. Havia uma geração de artistas que estavam experimentando novas

possibilidades poéticas e plásticas. A partir dessa geração, surgiram artistas que tinham a mesma perspectiva estética, entre eles está Doris Salcedo. A grande diferença dessa geração da Doris é que junto com o abandono de práticas tradicionais e busca para romper modelos canonizados dentro do contexto colombiano, havia um teor de crítica a essa modernização da arte na Colômbia. A hibridização de materiais, suportes e técnicas passa a se fazer presente com grande força nessa geração dos anos 1980, como naquela época estava na arte feita em outros países. Algo que ajudou a determinar essas modificações na cena artística e que ocorria desde os anos 1960 e 1970 era o Salão de Atenas, realizado pelo Museu de Arte Moderna de Bogotá, entre 1975 e 1984. Esse Salão de Atenas foi pensado como uma alternativa para o então Salão Nacional que, apesar da importante função de dar visibilidade às práticas artísticas e aos próprios artistas, premiava sempre os mesmos artistas, aqueles mais renomados, indicativo de uma certa resistência para dar espaço à exposição de novas tendências. Por isso, o Salão de Atenas estava mais focado em jovens artistas que se arriscavam com propostas não convencionais e não teria prêmios, o reconhecimento seria dado pela participação no próprio (GÓMEZ PRADA, 2018).

Após o término do Salão (1984), distintas alternativas surgiram para promover os artistas emergentes. Uma delas, a da Biblioteca Luís Ángel Arango, que lançou o seu programa "Novos nomes", onde foram apresentadas obras de Doris Salcedo (1958), María Fernanda Cardoso (1963), Nadín Ospina (1960) e Carlos Salazar (1957). Na década de 1990, todas essas modificações estavam mais consolidadas. Além da pintura, escultura ou gravura, as obras também experimentaram intensivamente instalação, vídeo, música, fotografia, cinema, mídia digital, internet, o uso do corpo, objetos encontrados e recursos conceituais, além de todas as suas misturas, interações e contaminações. Claro, isso não significa que nada disso tenha ocorrido antes. Com Beatriz González e Feliza isso já podia claramente ser visto, apenas ocorre que nessa década de 1990 tudo se amplia e ganha uma dimensão muito maior.

Na década de 1980, Doris Salcedo recebeu seu primeiro prêmio no XXXI Salão Nacional de Artistas, em 1987, por uma de suas obras "Sem Título", também de 1987. Quando a artista começou a fazer a série "La Casa Viuda", no início dos anos 1990, ela já estava trabalhando nessa série de móveis "Sem título". Por se tratar de uma série que possui relações com nosso objeto de estudo, falaremos

rapidamente sobre ela. Essa produção trata-se de móveis retirados de suas funções originárias, são artefatos domésticos como armários, cadeiras, cama, roupa que passam por um processo de transformação, semelhante ao que veremos em “La Casa Viuda” através do uso do aço, cimento, madeira. Ao mesmo tempo em que realiza esse movimento para hibridizá-los, reforça suas estruturas para conservar sua integridade. Ela coloca muito peso físico (concreto) sobre esses materiais, fazendo o espectador pensar o motivo de esse objeto precisar carregar tanto peso, como se os objetos fossem vítimas de alguma forma também.

Na obra abaixo (figura 152), realizada em 1992, vemos a fusão de guarda-roupa, cadeiras, concreto, pedaços de vidro e restos de roupas. A mobília torna-se completamente inutilizável, diferentemente de Pimentel, Salgado, Lamassone, Cortés, González. Não há desenho, ela não agrega imagem, mas acrescenta materiais. Não é possível usufruir de suas funções básicas, e artefatos que garantem certa permanência no local, como a cadeira, se tornam um objeto de passagem. Além disso, a artista deixa claro sua forma de evocar a presença da figura humana na medida em que evidencia a ausência. Há índices e rastros que alguém passou por ali, mas deixou aquele ambiente.



Figura 152 - SALCEDO, Doris. **Sem título**. 1992. Concreto, aço, vidro e tecido. 114,3x186,7 cm. Instituto de Arte de Chicago. Gift of society fot Contemporary art 1994.

Do mesmo modo, na próxima obra “Sem Título” de 1998 (figura 153) vemos um armário, cheio de concreto com restos de roupas dentro, presas no concreto. São vestimentas pessoais encontradas em campos de concentração nazista e a artista imobiliza a roupa no concreto, apesar disso ela parece estar flutuando dentro do armário. Essas obras fazem os visitantes se perguntarem onde estão os donos das roupas, dos objetos domésticos e o que ocorreu de fato naquela situação.



Figura 153 - SALCEDO, Doris. **Sem título**, 1998. Madeira, concreto, roupa. Fonte: http://es.artealdia.com/International/Contenidos/Artistas/Doris_Salcedo

Nessa outra obra de 1995 (figura 154) as questões se repetem, a cama perdeu sua função de uso da mesma forma que o armário. De certa forma, essa mobília deixa de ser quem era antes para se tornar um objeto novo. Essa materialidade não comporta mais quem ela era e nem quem usufruía de suas funções. No entanto, dentro do armário, no meio do concreto há roupas, há vestígios de seus antigos donos. Essa série traz a violência com sutileza e força simultaneamente. É nítido que algo ruim aconteceu, há uma quebra, uma mudança

na mobília e corpos que não podem estar presentes ali, pois não há espaço possível para suas respectivas permanências.



Figura 154 - SALCEDO, Doris. **Sem título**, 1995. Cama, guarda-roupa, concreto, tecido e aço 197x120x188cm. Fonte: <https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/untitled-concrete/>

Várias dessas obras “Sem títulos”, principalmente aquelas feitas a partir de 1995 foram expostas na Catedral Anglicana de Liverpool, na Bienal de 1999, como podemos ver abaixo em uma fotografia com vista panorâmica dessa exposição. Nessa ocasião, a artista expôs suas obras em um local de caráter religioso. Alguns críticos consideraram que o lugar escolhido para a instalação enfatizou a relação entre os objetos e a sensação de perda. Três anos antes, algumas obras dessa série também foram expostas na França e abaixo é possível visualizarmos um retrato dessa mostra.



Figura 155 - Vista da Instalação da Catedral Anglicana, Primeira Bienal de Arte Contemporânea de Liverpool, em 1999. Fonte: <http://www.touchofclass.com.br/index.php/2017/11/08/doris-salcedo-artista-do-mes-novembro-de-2017/>



Figura 156 - Vista da instalação “Le creux de L’enfer”, Centro de Arte Contemporânea, Thiers, França, em 1996.

Mais recentemente, em 2015, o Museu Guggenheim, em Nova York, realizou uma grande instalação com essas peças. A exposição durou de 26 de junho até o dia 12 de outubro desse mesmo ano. Abaixo, temos duas fotografias dessa mostra de Doris Salcedo. É interessante notarmos que grande parte dessas obras foram feitas entre o final da década de 1980 até meados dos anos 1995/8 e continuam sendo expostas até os dias mais atuais. Tanto a crítica internacional quanto o público sempre receberam muito bem a produção de Salcedo e isso tem se mantido há décadas. Nesse sentido, é interessante pensarmos se são os fatores poéticos e

plásticos que estão envolvidos nesse diferente tipo de circulação entre suas obras e as de González, por exemplo. Ambas são duas artistas colombianas, que viveram lá durante praticamente a vida toda, produziram e expuseram muito, mas a produção de Salcedo alcançou grande destaque na cena internacional, já a de González bem menos. Será que o não uso de imagens ajuda nessa recepção positiva? Será que explorar indiretamente os problemas locais ao mesmo tempo em que fala de problemas gerais é algo que agrega valor? Não temos respostas definitivas, mas acreditamos que os próprios questionamentos indiquem algumas alternativas de respostas.



Figura 157 - Duas vistas da instalação de Doris Salcedo no Guggenheim Museum, em Nova York, 26 de junho a 12 de outubro de 2015. Fonte: <https://www.guggenheim.org/exhibition/doris-salcedo>

Como veremos ao longo desse capítulo, a produção da artista possui um fio condutor e seus trabalhos evocam experiências de morte sem falar explicitamente dela e sem utilizar uma linguagem figurativa. Salcedo reúne objetos, normalmente associados a casas, à construção, com outras peças de metal, para produzir objetos disfuncionais. Além disso, em sua produção a figura humana é tratada como passageira ou como uma materialidade ausente.

Os meios utilizados desde meados da década de 1980 contribuem para esse propósito. Salcedo se afasta dos meios tradicionalmente usados na escultura para usar *readymades* alterados, em formato de instalação. Essas características contrastantes entre obras de meados dos anos oitenta e obras realizadas nas décadas anteriores mostram que a artista possui uma comunicação visual indicativa, que se diferencia do vocabulário neofigurativo utilizado por artistas de gerações precedentes. Deste modo, “para que o espectador encontre pistas diante dessas

questões, ou identifique os referentes indexicais dessas obras, ele precisa se referir a uma realidade externa e às intenções dos artistas que a confrontaram” (MALAGÓN-KURKA, 2008, p. 26).

Malagón-Kurka (2008) defende que isso pode ter relação com o fato de os artistas colombianos estarem em contato direto com uma gama de informações direta sobre eles nos anos 1980/90, diferente de artistas de outros países que passavam por ditadura nos anos 70/80 como Brasil, Chile, Argentina e enfrentavam a censura e a falta de imagens. Pode ser que o excesso de imagens fez com que eles optassem por uma crítica menos literal e mais indireta. Ademais, a exposição diária de eventos violentos na mídia colombiana desempenha uma função importante na banalização e dessensibilização de cada episódio. Consequentemente, a artista optou por um tipo de elaboração de obras distantes das documentais e espetaculosas e construiu suas imagens a partir de uma outra abordagem visual (MALAGÓN-KURKA, 2008). Por outro lado, para nós esse argumento de Malagón-Kurka é questionável, na medida em que muitas obras de Salcedo seguem a perspectiva do espetáculo e são grandiosas.

É importante termos em mente que, do mesmo modo que González, toda a formação e atuação da artista na Colômbia é atravessada por períodos de muitas tensões políticas, sociais, e conflito armado interno por conta da emergência do narcotráfico e do paramilitarismo. No início dos anos 1980, a Colômbia era governada por Julio César Turbay, uma presidência marcada por forte repressão governamental. Após ele, Belisario Betancur assume e com objetivos diferentes do anterior, inicia um processo de pacificação, que foi frustrado pela tomada do Palácio da Justiça de Bogotá, pela guerrilha do M-19 em 6 de novembro de 1985. Em seguida, teve a violenta retomada por agentes do governo no mesmo dia e no dia posterior. Esse fato matou cerca de 100 pessoas, entre eles guerrilheiros, funcionários, visitantes, agentes do Estado e onze membros do Supremo Tribunal. Esse acontecimento marcou a sociedade colombiana, incluindo as artistas González e Doris Salcedo que futuramente fará uma obra sobre esse ocorrido. A situação do país nos próximos anos seria cada vez mais complicada. Durante o período 1986-1990, a União Patriótica (UP), partido político de esquerda recém-formado que surgiu a partir das anistias da época, seria alvo de uma campanha sistemática de extermínio baseada em assassinatos seletivos de seus membros. Somado a isso, os cartéis do narcotráfico, que depois de penetrarem nos mais diversos setores da

política e da sociedade colombiana, se enredaram em uma guerra com o Estado, quando este decidiu enfrentá-los a partir de meados da década. Após a morte de Pablo Escobar, um dos mais conhecidos traficantes de droga do mundo, e a submissão à justiça de outros, uma dinâmica um pouco menos violenta começou a ocorrer. Apesar das tentativas de acabar com tanta violência, no final do século 20 a Colômbia continuava com muitos problemas. Além das mortes violentas, as consequências do conflito serão visíveis nos números do deslocamento forçado da população colombiana que, entre 1985 e 2000 foi estimado em dois milhões de pessoas, dos quais 1,5 milhão se concentraram entre 1995 e 2000 (GÓMEZ PRADA, 2018).

A série “La Casa Viuda” foi produzida entre 1992 -1995. Nela, Salcedo cria experiências diferentes do que é considerado tradicional e aparentemente familiar, visto que a casa é transformada em um espaço de luto⁸⁷. Como mencionamos anteriormente, além de trabalhar com objetos domésticos, subvertendo suas funções de uso, Salcedo também tem como tema da obra a esfera da casa. Além disso, “La Casa Viuda” rompe com a tradição que estabelece uma pintura de interior constituída em torno da intimidade e do corpo feminino, visto que todas essas relações desaparecem. Essa casa é o lugar da ausência, em que o corpo some tanto em uma dimensão física, quanto em uma ordem simbólica (ESCOBAR, 2010).

Esta série baseou-se no acontecimento passado na Colômbia em que os chamados “esquadrões da morte” forçaram a saída dos homens de suas casas e os assassinaram. Ao mesmo tempo em que essa obra foi elaborada a partir de relatos de um caso específico, ela retrata situações que ocorrem ao redor do mundo, tendo em vista que não são raros os casos de pessoas que vivem em situações de extrema violência, onde é impossível ter um espaço seguro, íntimo e privado (MALAGÓN-KURKA, 2008).

Salcedo trabalha com objetos do cotidiano, banais, não tidos como do universo da arte. Mas por outro lado, a manufatura final desses objetos demanda muito tempo de produção. Ela dedica-se durante muitos meses na produção de cada série, isto é, ao mesmo tempo em que são objetos comuns, deixam de ser, pois ela os transforma em objetos particulares. Há uma transição no processo de produção

⁸⁷ Disponível no site: <http://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/>

dessas obras, a feitura, o cuidado que cada objeto vai receber dessa artista tem um significado potencializador.

Nessa série, um dos temas abordados foi o deslocamento físico e a falta de espaço habitável causado pela evacuação forçada pela violência. Essa série é composta por seis partes. Em nossa visita técnica à Bogotá, na Colômbia, realizamos pesquisa de campo na biblioteca da Universidade de Los Andes, no Museo de Arte Moderno de Bogotá, na Biblioteca Nacional da Colômbia, no Museo Nacional de Bogotá e na Biblioteca da Universidad Nacional da Colômbia. Tivemos acesso a um número significativo de publicações de artigos, catálogos de exposição e livros sobre o trabalho da artista. Apesar disso, encontramos somente 5 partes dessa série, a número V não foi identificada em nenhum material impresso ou online. Desse modo, analisaremos as peças I, II, III, IV e VI.

Em “La Casa Viuda I” (figura 158) vemos uma porta isolada, encostada nela está uma mesinha envolta em pedaços de renda branca. Não há funcionalidade nem no assento da cadeira e nem na porta. A imbricação dos dois cria um outro objeto mas, ao mesmo tempo, sabemos que trata-se de uma cadeira e uma porta. Observamos ainda rastros de usos que deixaram seus antigos donos nessa obra e que incluem restos humanos (como ossos), roupas, tecidos, que parecem constituir partes dessa mobília.



Figura 158 – SALCEDO, Doris. **La casa viuda I**, 1994. Madeira e tecido. 257,8x38,7 cm. Worcester art Museum. Massachusetts, USA.



Figura 159 - Detalhe “La casa Viuda I”.

Em “La Casa Viuda II” (figura 160) (1993-94), uma porta funde-se a uma escrivaninha envernizada escura, onde Salcedo coloca pequenos botões. Novamente, os objetos domésticos perderam suas funcionalidades, nenhum está completo, os armários não possuem gavetas e falta um lado e a porta não leva a lugar algum. Há ossos na superfície do armário e utensílios de cozinha na moldura.

A casa passa a ser percebida na instalação quase que como uma presença orgânica.



Figura 160 – SALCEDO, Doris. **La casa viuda II**, 1993-94. Porta de madeira, gabinete de madeira, aço, roupas e ossos. 259,7x79,7x60,3 cm. Collection Art Gallery of Ontario, Toronto, Canadá.



Figura 161 - Detalhe “La Casa Viuda II”.

“La Casa Viuda III” (figura 162) é composta por uma porta fixada à parede que se cruza com a cabeceira de uma cama de madeira. Não há colchão, a mobília não tem função de uso, mas há vestígios de corpos humanos, há uma peça de roupa imbricada na madeira da peça. Tecidos, rendas, ossos, mobílias domésticas, tudo isso indica algo que não está ali, mas passou por ali. A casa que antes era um local de abrigo permanente e seguro torna-se, nesse sentido, algo apenas de passagem e completamente inseguro.



Figura 162– SALCEDO, Doris. **La casa viuda III**, 1994. Porta, madeira e roupas. 258,5x86,4x6 cm; 83,2x86,4x5,1 cm. Coleção privada.



Figura 163 - Vista "La casa viuda III".

“La Casa Viuda IV” (figura 164) é construída com uma fenda estreita de porta, com espaços vazios onde supostamente estariam os vidros, para onde iriam os vidros, e que um deles foi substituído por pedaços de rendas coladas na madeira. Algumas peças de cabeceira de cama estão interligadas nessa porta.



Figura 164 – SALCEDO, Doris. **La casa viuda IV**, 1994. Madeira, tecido e ossos. 259,9x33 cm. Museu de Arte Moderna, Comitê de pintura e escultura. Nova York, USA.



Figura 165 - “Detalhe La casa viuda IV”.

“La Casa Viuda VI” (figura 166) é composta por três elementos: uma porta que fica na vertical, com outra que fica no chão, formando um ângulo de 90 ° que

serve de sombra. No cruzamento dessas duas portas, encontramos uma pequena cadeira de assento infantil de aço enferrujado, cujas duas costelas humanas substituem a rigidez natural das pernas para transformá-la em uma cadeira de balanço. Ainda nessa primeira peça, há um objeto tubular preto com formas arredondadas que serve de ponte entre ela e o par de portas de madeira. Há mais duas peças iguais feitas com a imbricação de duas portas.



Figura 166 – SALCEDO, Doris. **La casa viuda VI, 1995**. Portas de madeira, ossos, aço. Três partes: 190,2x99,1x47 cm; 159,7x119,3x55,8 cm; y 158,7x96,5x46,9 cm. Fonte: https://www3.mcachicago.org/2015/salcedo/works/la_casa_viuda/



Figura 167 - Detalhe “La casa viuda VI”.

Como pudemos perceber, a ausência de corpos é enunciada na série como uma forma de denúncia. Os corpos não estão ausentes das obras apenas por uma questão estética ou um gosto pessoal da artista, mas por uma demanda simbólica.

O espaço, os objetos domésticos, a superfície dos móveis, a ausência de corpos, reforçam o aspecto do inabitável e do paradoxo. A presença humana é evocada constantemente através de roupas, ossos, objetos domésticos, ao mesmo tempo em que é violentamente deslocada pela ausência de corpos.

Para a fenomenologia, os objetos que aparecem ante nossos sentidos são presença. A presença não é somente um estado estável da matéria no tempo, ela é o que conecta o estar aqui e agora e seu significado. Com a ausência, ou seja, ela interliga o que já não está mais presente e não faz mais parte do campo do possível; com o possível, ela contém o visível e o invisível (CABRERA, 2015). Na obra de Salcedo não cabe o corpo, não dá para sentar, deitar, não há conforto naquele espaço, toda materialidade das esculturas está deslocada de suas funções primárias e evoca tanto a presença de humanos como a narrativa dos testemunhos, ainda que eles não apareçam diretamente nas obras.

A artista tem ouvido relatos de vítimas de violências nas últimas décadas, grande parte deles são camponeses e trabalhadores rurais que vêm sofrendo há anos com os conflitos armados que têm marcado a Colômbia durante a maior parte de sua história moderna e contemporânea. O desprezo dessas populações, em sua maioria de origem indígena, pode ser considerado parte da herança colonialista e de suas estruturas de servidão e escravidão, ainda fortemente ativas na cultura da Colômbia (GONZALEZ, 2015. p.23).

É importante destacarmos que, no caso do conflito armado colombiano, as mulheres são suas principais vítimas e também as que mais sobrevivem, como foi no caso dos testemunhos que deram origem a essa série, onde somente homens foram assassinados. As informações do Registro Único de Vítimas (RUV), com dados levantados entre 1985 e 2013, exhibe o número de 2.683.335 de mulheres vítimas do conflito (GMH, 2013). Do total desse número, 489.687 foram vítimas de violência sexual, 2.601 de desaparecimento forçada, 12.624 de homicídio, 592 de minas, 1.697 de recrutamento ilícito e 5.873 de sequestro. Não podemos deixar de mencionar a existência da subnotificação dos dados que ocorrem em inúmeros locais com violência de gênero (RICO, 2014).

A violência que aflige as mulheres nesses cenários vai além de um ataque direcionado apenas a seus corpos (2014), muitas padecem com a desestruturação familiar. Exatamente o que ocorreu no massacre que deu origem a “La Casa Viuda”, milhares de mulheres sofreram com o deslocamento forçado. Devemos considerar

ainda que a lógica familiar nessas localidades é patriarcal, os homens são os provedores, as mulheres quase sempre possuem baixa escolaridade e vivem em situação de pobreza. Por conta disso, elas precisam recomeçar a vida em ambientes desconhecidos e sem amparo. Essa realidade aumenta ainda mais a vulnerabilidade dessas mulheres (RICO, 2014).

Nas palavras da própria artista: “memórias individuais das vítimas são sempre omitidas, tento resgatar, mas fracasso. Meu trabalho vive em um ponto em que o aspecto político dessas experiências está desaparecendo e aparecendo. Estamos esquecendo essas memórias continuamente. Meu trabalho não representa algo, simplesmente sugere algo. Procura trazer a presença algo que já não existe, é sutil” (YEPEZ MUÑOZ, 2012, p.93). De alguma forma, o trabalho da artista dá visibilidade para narrativas desvalorizadas socialmente. No mesmo sentido, Andreas Huyssen (2003) afirma que as obras de Salcedo são esculturas da memória e que não estão centralizadas somente em uma ordenação espacial, mas também se inserem em um âmbito de uma memória localizável e até mesmo corporal. Como mencionamos anteriormente, os relatos não aparecem descritivamente nas obras, não há corpos, as vítimas não aparecem, há somente rastros, sugestões e índices: “em suas diversas versões, não se referem aos relatos de dor, mas constroem um tipo de espaço ritual em que o silêncio que as obras proclamam induzem a uma relação íntima com a presença da dor” (YEPEZ MUÑOZ, 2012, p.44).

No instante em que o trauma acontece, existe uma dificuldade para interiorizar o acontecimento e, mesmo após muitos anos, dificilmente a pessoa poderá apropriar-se completamente dessa experiência traumática (CARUTH, 1995). Esses testemunhos de acontecimentos saem de uma dimensão íntima e privada e ganham um espaço na memória coletiva. A socióloga argentina Elizabeth Jelin afirma: “Há uma luta política pelo sentido do ocorrido, mas também sobre o sentido da memória mesma... o espaço da memória é, assim, um espaço da luta política” (JELIN, 2002, p. 6). Nessa série, a memória deve ser entendida como oposta ao esquecimento e contra o silêncio. Doris Salcedo traz para o centro da cena expositiva memórias invisibilizadas socialmente e, a partir delas, constrói obras que estetizam um ocorrido passado e nos permite acessar os testemunhos traumáticos dessas mulheres sem escutá-las diretamente.

“La Casa Viuda” traz à tona a destruição do espaço doméstico e, indiretamente, o desaparecimento de pessoas causado pela guerra civil colombiana.

A casa torna-se um local de passagem e desconfortável, distante de seus papéis originais. Objetos domésticos perdem sua função de uso, mas ganham centralidade na cena artística. Testemunhos de pessoas marginalizadas e desprezadas socialmente também adquirem destaque nas galerias de vários países do mundo, ainda que Salcedo não faça transcrição de nada diretamente. É tudo sutil, mas traz consigo o peso da realidade de pessoas que precisam conviver diretamente com a violência.

Na Colômbia, especialmente a partir de 1980, o doméstico passa a ser representado de maneira crítica, evidenciando as estruturas desiguais e patriarcais que o sustenta. Isto é, os questionamentos advindos dos movimentos feministas aparecem nas obras de algumas artistas colombianas nessa década. No caso do doméstico, as representações não evocam uma realidade física, ao contrário, são metáforas sociais e psicológicas que evocam resistência. As mulheres, nesse momento, objetivam conquistar o espaço público e também se apoderarem do doméstico, tendo em vista a situação de submissão dentro dessa esfera: “han considerado que el problema de la opresión femenina en la sociedad parte de este tipo de entorno; la manera en que ha estado concebido, en la que en muchos casos el destino del sexo femenino ha estado ligado específicamente a la maternidad y al cuidado de la familia” (SANTOS, 2018, p.29). Podemos observar isso nas obras de Salcedo e, anos depois, nas obras de Cortés, citada anteriormente. Na primeira, a crítica aparece mais velada e, além da questão de gênero, a artista toca em problemas de classe social. Já Cortés é explícita em sua problematização e suas obras tecem críticas aos problemas de gênero, classe e raça.

“La Casa Viuda” foi exposta em 1994, em Nova York, na Galeria Brooke Alexander; em 1995 em Chicago, na About Place e, em 1996, em Washington, no Distemper. Em meados dos anos 90, nem essa série nem nenhuma outra obra de Salcedo foi exposta na Colômbia. Apesar disso, nesse período a artista estava vivendo e trabalhando em seu país. Malagón-Kurka destaca uma boa recepção no cenário artístico internacional para sua obra relacionando esse fato com uma crescente universalização dos temas tratados por ela. A proprietária da galeria Brooke Alexander, Carolin Alexander, relatou que os visitantes da mostra entenderam os referenciais políticos e sociais e puderam ter um forte encontro emocional e estético sem saber quem era a artista e qual era sua nacionalidade. Outros destacaram o fato de não ser importante saber as reais motivações da

elaboração da obra, pois ela descreve o sofrimento num nível universal (MALAGÓN-KURKA, 2008, p.166).

Tanto “La Casa Viuda” quanto os mobiliários “Sem título” evidenciam a falta de proteção no espaço doméstico, já que os artefatos não permitem, nem visualmente, que alguém deite, sente ou se abrigue naquele espaço. Toda materialidade das esculturas, deslocadas de suas funções primárias, evocam a inércia da matéria e a ausência do corpo que habita. Quer dizer, para que haveria um corpo em um espaço que se afastou de suas funções? Para a própria artista, a específica localização do trabalho é um elemento essencial porque ele fala da condição da vida em zonas de extremas violências, onde habitar ou existir, viver em um lar é impossível.

Do mesmo modo que a série de obras “Sem títulos”, em 2015 algumas peças dessa série estiveram no Museu Guggenheim, em Nova York, na mesma exposição sobre os trabalhos de Doris Salcedo.

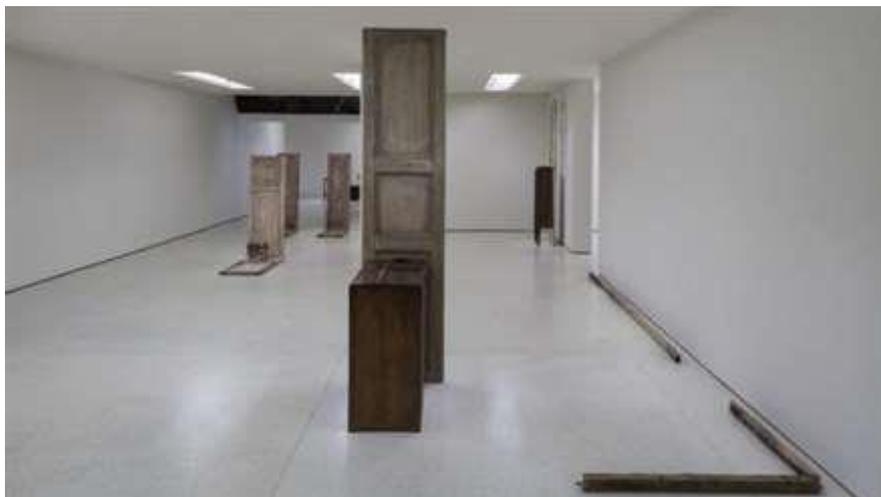


Figura 168 - Vista da Instalação La casa Viuda de Doris Salcedo no Museu Guggenheim em 2015.

O trabalho dessa artista é muito complexo e amplo, percorre várias temáticas, não avançaremos em toda sua produção, pois não é nosso objeto, mas cabe dizermos que sua obra, como um todo, evoca espaços e objetos disfuncionais a partir da existência de pessoas que vivem em condições de guerra ou de violências em geral. Apesar da diversidade de técnicas e materiais utilizados ao longo de sua carreira, que continua ativa até a atualidade, é preciso destacarmos o reconhecimento internacional que Doris Salcedo teve e ainda possui além da

legitimação de sua carreira dentro da própria Colômbia, mesmo que ela pouco tenha exposto ali. Alguns estudiosos ressaltam essa mínima participação da artista em seu país de origem, e questionam o que estaria de fato por trás disso. Para nós, houve um interesse por parte da artista em não se ligar com tanta intensidade a instituições locais, tendo em vista que ela sempre ressaltou que as questões de violência da obra dela se aplicam a diversas outras localidades que vivem essas problemáticas. Evidentemente, isso é um fato, o trabalho de nenhum artista se limita somente a um assunto, a obra é aberta e está em constante ressignificação. Não temos uma resposta para isso, mas é um dado que deve ser considerado ao analisarmos a trajetória dessa artista.

A partir do que expomos sobre a trajetória de González no capítulo anterior e do que trouxemos nesse capítulo sobre Salcedo, notamos que a primeira se consolidou no cenário nacional, participando de milhares de exposições na Colômbia e algumas internacionalmente. Já Salcedo expôs muito mais fora da Colômbia, raras são as vezes em que ela esteve nos museus de seu país. Ao visitarmos museus, arquivos e bibliotecas em nossa pesquisa de campo na Colômbia, essa diferença na delimitação de cada carreira fica muito evidente através do número de material encontrado. Ambas são artistas consagradas, mas há uma diferença gritante: sobre González há vários catálogos de exposição, estudos locais, críticas de autores locais, embora haja de autores internacionais também e as publicações são predominantemente em espanhol. Sobre Salcedo tem muitos livros em inglês, ainda que também tenha em espanhol e são raros os catálogos de exposição nesses museus locais. Provavelmente, a ausência de catálogos nas instituições de Bogotá tem a ver com o fato de Salcedo ter exposto pouco em seu próprio país e é bem possível que haja muitos catálogos de exposições fora da Colômbia, tendo em vista que a artista participou de milhares de mostras internacionais. Apesar das diferenças, há uma conexão evidente entre a obra de González e a Colômbia, e também vemos esse forte elo entre Salcedo e questões nacionais, só que de uma forma mais sutil. As duas foram influenciadas por questões locais e pela produção artística local.

Conclusão

Os estudos norte-americanos e europeus controlaram nomes e categorias sobre a América Latina por muitos anos, essa visão unilateral omitiu as individualidades dos artistas e dos próprios estudos latino-americanos. Acreditamos ser mais fundamental atualizarmos essa reflexão latino-americana (por isso procuramos trabalhar dentro dessa perspectiva em nossa tese) do que nos atermos à discussão polarizada entre norte-sul, embora devamos sempre apontar as limitações que o pensamento colonizador causou e ainda causa nas construções culturais, identitárias e sociais em geral.

Durante nossa pesquisa, mostramos obras que trazem poéticas sobre o doméstico ao mesmo tempo em que dialogam com a objetificação do corpo e exploração do trabalho doméstico feminino, o erotismo, os sonhos, o humor, a paródia, a maternidade, as manualidades domésticas (bordar e costurar) e a cultura material. Ademais, no quarto capítulo analisamos como o doméstico pode abrigar possibilidades para seu (re) encantamento, algo que até os anos 1980 não ocorria, tendo em vista que as artistas ainda estavam colocando em xeque muitos paradigmas para mais tarde reconstruírem algumas categorias. Lançar olhares mais valorativos e fantásticos para elementos que foram historicamente desprezados por estarem conectados às mulheres, rompe com um padrão misógino e nos apresenta novas possibilidades de experimentar a própria realidade.

Vimos que a América Latina não é um bloco uniforme, há semelhanças e também diferenças. Apesar disso, muitas obras são subversivas e configuram-se como resistências às lógicas de dominação. Observamos ainda que em distintos países do globo, em períodos muito próximos, as artistas produziram obras que se conectam. Isso ocorreu por vários motivos, como já destacamos ao longo do texto, mas principalmente por elas compartilharem vivências semelhantes em um mundo patriarcal. As diferenças entre as artistas tornam-se mais visíveis através dos recortes de classe e raça. Por exemplo, Pimentel e Salgado problematizam a questão do doméstico e de gênero a partir de suas experiências enquanto mulheres brasileiras, brancas e de classe média; Martha Rosler, Birgit Jurgenssen, apesar de serem artistas do norte global, também são brancas e de classe média, seus questionamentos em várias situações se conectam com os dessas duas artistas

brasileiras. Há entrecruzamentos, como vimos, mas há questões específicas que se diferenciam. Liliana Angulo Cortés, mulher preta e colombiana, é a única que traz a questão de raça com ênfase. Mesmo nos trabalhos de Salcedo que tocam em uma temática de mulheres racializadas da Colômbia - por serem em sua grande maioria descendentes de indígenas - o trabalho é feito de forma tão sutil que esse aspecto acaba passando despercebido. Beatriz González, por sua vez, aborda assuntos locais e internacionais, expõe o doméstico, critica com humor alguns padrões de representação de pessoas brancas em um país em que a maioria das pessoas são racializadas⁸⁸, mas não cria representações de pessoas com fenótipos próximos aos da população colombiana nessa série estudada por nós.

Nas obras de Pereda não há figuras, há apenas vestígios de humanos e objetos e práticas considerados do espaço doméstico, por isso pensar em questões de raça e classe se torna mais complicado. Já na produção de Palazyan, em algumas de suas obras, a questão de raça e classe social aparece nitidamente. Em “uma história de que você nunca mais esqueceu?”, a artista traz para cena relatos de crianças, em sua maioria negras e pobres. Não as vemos, os artefatos artísticos são todos brancos, apenas pelas inscrições nos travesseiros compreendemos que se trata de crianças carentes. Já as obras de Egreja e Acha-Kutscher, ampliam o entendimento do que a casa pode significar e conter. São cenas ficcionais, fantásticas, estranhas e familiares ao mesmo tempo.

Em todas as obras, ao representarem o espaço doméstico e as exporem no espaço público, as artistas dão outro status ao que antes se mantinha oculto, pois tudo que é mostrado em público poderá ser visualizado e ouvido por todos e, conseqüentemente, são enormes as chances de ter uma grande visibilidade (ARENDRT, 2007). No caso das artistas que selecionamos, elas exibem publicamente o ambiente doméstico através de duas formas distintas, como já vimos anteriormente: a primeira seria o representando em suas obras como tema/assunto central e a segunda, através de objetos e atividades/práticas que foram historicamente considerados domésticos.

Arendt (2007) afirma que a presença de outros para nos ver e ser vistos garante-nos a realidade do mundo. Baseados nessa ideia, podemos afirmar que a publicização do doméstico faz com que muitos problemas que antes eram

⁸⁸ Chamamos de pessoas racializadas todas aquelas fora do fenótipo branco e que não necessariamente sejam negras, podendo ser indígenas (ou seus descendentes), asiáticos, pardos.

escondidos, naturalizações e injustiças não discutidas, passem a existir politicamente na esfera pública. Sabemos que o público já teve muitos filtros, nem tudo é considerado digno de ser ouvido ou visto por todos, pois há coisas que são consideradas irrelevantes, o espaço doméstico foi uma delas por muito tempo. Por isso, os períodos em que esses espaços apresentaram seus limites demarcados e as mulheres estavam confinadas em casa, tiveram consequências históricas e que repercutem até a atualidade. Por outro lado, a entrada das mulheres no espaço público a partir dos anos 1960, a politização dessas questões e dos espaços invisibilizados, vêm causando uma modificação nas estruturas sociais.

Referências

- ABOIM, Sofia. Do público e do privado: uma perspectiva de gênero sobre uma dicotomia moderna. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 20(1), p. 95-117, jan-abr, 2012.
- ALEJO, Mauricio. La profundidad de la superficie. Cuadernillo curatorial complementario al catálogo de la XVI Bienal de Fotografía. México, 2014.
- ALEXANDRIAN, Sarane. **História da literatura erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- AMARAL, Aracy. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970 : subsidio para uma história social da arte no Brasil**. São Paulo: Nobel, 2003.
- _____. Alteridade e Identidade na América Latina. Arte na América Latina. 1998.
- _____. Cêntricos e ex-cêntricos: que centro? Onde está o centro? Arte na América Latina. 1990.
- ANJOS, Moacir dos. **Local/global: arte em trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- ARCOS- PALMA, Ricardo. Liliana Angulo, del otro lado del espejo. Escaner: Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias. 2007. Disponível em: <http://revista.escaner.cl/node/78>.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. 10 ed – Rio de Janeiro: Forense universitária, 2007.
- ARFUCH, Leonor. Cronotopías de la intimidad. In: **Pensar este tempo: espacios, afectos, pertenencias**. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- AYALA, Leonardo; BARNEY-CABRERA, Eugenio; DICKEN, Castro.... Historia del arte colombiano. Volume Xi Salvat Editores Colombiana: Bogotá. 1983.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Coleção Os Pensadores. Tradução de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: editor Victor Civita, 1978.

BAUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia política do signo**. São Paulo, Martins Fontes, 1981, p.91.

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. V. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENHABIB, Seyla. **El ser y el outro en la ética contemporânea: feminismo, comunitarismo y posmodernismo**. Barcelona: Ed. Gedisa, 2006.

BOBBIO, Norberto. **Estado, governo, sociedade**: para uma teoria geral da política, escreve que o processo. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1987.

BRYSON, Bill. **Em casa**: uma breve história da vida doméstica. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. **Cadernos Pagu**, n. 11, Campinas, 1998.

CABRERA, Sofía. Otra forma de decir. Revista Calle 14, Volume 10, Número 15. 2015.

CARUTH, Cathy. **Trauma**: explorations in memory. Baltimore, EUA: Johns Hopkins University Press, 1995.

CARVALHO, Vania Carneiro de. **Gênero e artefato**: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material – São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP, 2008.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em rede**: a era da informação: economia, sociedade e cultura. 4 ed. Tradução por Roneide Venancio Majer. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

Catálogo de exposição Beatriz González: Exposição Retrospectiva. Museu de Arte Moderna de Bogotá. De 1962- 1984. A exposição durou de abril até junho de 1984.

Catálogo de exposição: Que honor estar con usted em este momento histórico. Obras 1965\1997. Curadoria: Carolina Ponce de León. Maio 29, 1998/ Outubro 31, 1998. El Museo de Barrio. New York City.

CERÒN, Jaime. A arte colombiana do século XXI. **Revista PAPEL**. 2019

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano. Editora vozes: Petrópolis, 1998.

CHADWICK, Witney. Women, Art and Society. London: Thames and Hudson, 1996.

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

COLLIN, Françoise. Espacio domestico, espacio publico, vida domestica. IN: **Cuidad y Mujer**. Madrid: Seminario Permanente "Cuidad y Mujer". 1994. p.231-237.
Disponível em:
<http://www.derechoshumanos.unlp.edu.ar/assets/files/documentos/espacio-domestico-espacio-publico-vida-privada.pdf>. Acesso em: 14 de dez de 2018.

COLLINS. Patrícia Hill. **Black Feminist Thought: knowledge, consciousness and the politics of empowerment**. New Work: Routledge, 2000.

_____. **Fighting words: black women and the search for justice**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

COTTER, Holland. Una provocación irónica detrás de colores estridentes y dramas de folletín. IN: **Beatriz González**. Fotografia: Oscar Mnnsalve. Cortés-Osório, José Alejandro, Uribe-Montaña, Jorge Enrique. Villegas Editores: Bogotá, 2005.

CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics. **University of Chicago Legal Forum**: Vol. 1989. Disponível em:
<https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8/>. Acesso em: 14 de dez de 2018.

DEETZ, James. The Archaeology of Early American Life. IN: **Small Things Forgotten**: New York: Anchor Books, 1977.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo**: condição feminina, maternidade e mentalidades no Brasil Colônia. São Paulo. Editora UNESP, 2009.

DUSSEL, Enrique. **1492**. O encobrimento do outro. A origem do mito a modernidade. São Paulo: Vozes, 1992.

EGREJA, Ana Elisa. Entrevista. In: MONACHESI, Juliana. Ana Elisa Egreja. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

ESCOBAR, Sol Astrid Giraldo. **Curpo de mujer**: modelo para amar. Medellín, Editorial La Carreta, 2010. Trecho disponível no site:
<http://ciudadelasmujeres.blogspot.com.br/search?updated-min=2012-01-01t00:00:00-08:00&updated-max=2013-01-01t00:00:00-08:00&max-results=11>.
Acesso em: 12 fev. 2016.

FARJADO-HILL, Cecília. A invisibilidade das artistas latino-americanas: problematizando práticas da história da arte e da curadoria. IN: **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. Curadoria e textos: Cecília Farjado-hill, Andrea Giunta. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2018.

FEMENÍAS, María Luisa. **Sobre sujeto y género**: lecturas feministas desde Beauvoir a Butler. Buenos Aires: Catálogos, 2000.

FERREIRA, Glória; SALGADO, Cristina. **Cristina Salgado**. Tradução Vladimir Ferreira – 1 ed. Rio de Janeiro: Barléu, 2015.

FORTY, Adrian. **Objetos de desejo**: design e sociedade desde 1750. Soares, Pedro Maia (tradução). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREDRICKSON, Barbara. A. ROBERTS, Tomi. (1997). Objectification theory: Towards the understanding women's lived experiences and mental risks. **Psychology of Women Quarterly** (p. 173- 206). 1997.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud vol. VII. Rio de Janeiro, **Imago**, 1972.

FREUD, Sigmund. Fetichismo. Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud vol. XXI. Rio de Janeiro, **Imago**, 1974.

GARB, Tamar. L'Art féminin: the formation of a critical category in late nineteenth century France, **Art History** (12), London, nº1, março 1989.

GARB, Tamar. Gênero e representação. In: **Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX**. FRASCINA, Francis e colaboradores (Org.). São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 219-290.

GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidade na obra de artistas latino-americanas. IN: **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. Curadoria e textos: Cecília Farjado-hill, Andrea Giunta. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2018.

_____. **Feminismo y arte latino-americano**. 1ª edição Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. Livro Digital, EPUB. – (Arte y pensamiento). 2018b.

GÓMEZ PRADA, Jaime Alonso. **Tres propuestas plásticas en el arte colombiano del siglo xx**: Débora Arango, Beatriz González y Doris Salcedo. convergencias y divergencias. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Doutorado em Ciências Sociais e humanas pela Universidade San Cristóbal, Chiapas. 2018.

GROSSI, Miriam Pillar. Identidade de gênero e sexualidade. 200?. Disponível em: <http://www.miriamgrossi.cfh.prof.ufsc.br/pdf/identidade_genero_revisado.pdf>.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HANISCH, Carol. **O pessoal é político**. 1969. Disponível em: <https://we.riseup.net/assets/190219/O+Pessoal%2B%C3%A9%2BPol%C3%ADtico.pdf>. Acesso em 01 de jan de 2019.

HERKENHOFF, Paulo. Texto do Catálogo de exposição: ROSANA PALAZYAN. Centro Cultural Banco Do Brasil, Rio Janeiro, 2002.

HERRERA, Hayden. **Frida: a biografia**. Hayden Herrera; tradução Renato Marques. São Paulo: Globo, 2011.

HERRERA BUITRAGO, María Mercedes. Marta Traba y Clemencia Lucena: Dos visiones críticas acerca del arte político en Colombia en la década de los setenta". **Memoria y sociedad** 16, número 33. 2012. p. 121-134.

HERZOG, Hans-Michael. **Cantos cuentos colombianos**. Cobogó. 2013.

HICKS, Dan; BEAUDRY, Mary C. (Eds.). **The oxford Handbook of Material Culture studies** Oxford: Oxford University Press, 2010.

HODDER, Ian (Ed.). **Symbolic and Structural Archaeology**. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Texto do Catálogo de exposição: ROSANA PALAZYAN. Centro Cultural Banco Do Brasil, Rio Janeiro, 2002.

HOOKS, Bell. Intelectuais negras. **Revista Estudos Feministas**, vol. 3, n. 2, (pp. 464-478) - 1995.

HOOKS, Bell. **Talking Back: Thinking feminism, Thinking black**. Cambridge: South End Press, 1989.

HUTCHEON, Linda. La política de la parodia postmoderna, **Criterios**, 1991.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Espanha: Editorial Siglo XXI, 2002.

JIMÉNEZ, Carmen Maria Jaramillo. Texto do livro da exposição: **Mujeres entre líneas**. Una historia en clave de educación, arte y género. Museu Nacional da Colombia, Bogotá: 2015.

LABRA, Daniela. **Wanda Pimentel**. Fundação de arte Niterói/ FAN/MAC NITERÓI. 1ª Edição, 2010.

LAGNADO, Lisette. Desordem e erotismo em Wanda Pimentel. In: BECHELANY, C.; PEDROSA, A. (Org). **Wanda Pimentel Envolvimentos**: catálogo. São Paulo. Museu de Arte de São Paulo. 2017.

LAMPÓN, María Magán. **Costura de la reivindicación política a la recreación poética**: el procedimiento de la costura como recurso creativo en la obra de arte. Tese de Doutorado. Departamento de Pintura, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Vigo Pontevedra, Mayo, 2015.

LATOURE, Bruno. The power of association. In: LAW, J. (Ed.). **Power, action and belief**. London: Routledge & Kegan Paul, 1986.

LEÓN, Caroline Ponce de. Qué honor estar com usted en este momento histórico. Catálogo de exposição. Nova York: El Museo de Barrio. 1998.

LOUREIRO, Carolina Piazzarollo. **Corpo, beleza e auto-objetificação feminina**. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória-ES, Brasil. 2014.

LUCENA, Clemencia. **Anotaciones políticas sobre la pintura colombiana**. Bogotá: Editorial Bandera Roja, 1975.

LUGONES, Maria. Hacia um feminismo Descolonial. La manzana de la discórdia. Vol. 6, No. 2. 2011.

MALAGÓN-KURKA, María Margarita. Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980. **Revista de Estudios Sociales**. Número 31. Bogotá: 2008. p.16-33.

MARX, Karl. **O Capital**: crítica da economia política vol.1. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

MAYAYO, Patricia. **Historias de mujeres, historias del arte**. Cátedra, Valencia, 2007.

MELENDI, Maria Angélica. Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas de fundação. IN: **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. Curadoria e textos: Cecília Farjado-hill, Andrea Giunta. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2018.

MURGUÍA, Estibaliz Sádaba. Espaço doméstico, corpo domesticado: Uma aproximação ao âmbito doméstico desde a prática artística feminista. Universidad del país Vasco. 2017.

MORAIS, Frederico. **Wanda Pimentel**. Rio de Janeiro: Edições de Arte, 2012.

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, n. 16(2), p. 305-332, mai-ago, 2008.

PACHECO, Jesús. Les spectaculaires de María María Acha desafían a la belleza Suplemento. **Jornal El Ángel**. Cultural de Reforma. N 931. Maio de 2012.

PAPOULIAS, Tina. Fetishism. In: GILBERT, Harriet. (ed.) *The sexual imagination from Arcker to Zola: a feminist companion*. London, Cape, 1993, p.90.

PARENTE, André. "ALÔ, É A LETÍCIA?". In: *eRevista Performatus*, Inhumas, ano 2, n. 8, jan. 2014.

PARKER, Rozsika. **The Subversive Stitch**: Embroidery and the Making of the Feminine. Nova York: I.B Tauris, 2010.

PARKER, Rozsika; POLLOCK, Griselda. **Old Mistresses**: women, art e ideology. London: I. B. Tauris & CO Ltd, 2013.

PATEMAN, Carole. **The Sexual Contract**. Stanford:Stanford University, 1988.

PAULA, Arethusa Almeida de. **Comigo ninguém pode**: a voz e o lugar de Regina Vater. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2015.

PAULINO, Rosana. **Imagens de sombras**, Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PECCININI, Daisy Valle Machado. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade brasileira*. São Paulo: Edusp, 1999.

PEDRO, Joana Maria. **Michelle Perrot: a grande mestra da História das Mulheres**. Estudos Feministas, Florianópolis, 11(2): 509-512, julho-dezembro/2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000200009. Acesso em: 03 de jun de 2017.

PEÑA, Julia Antivilo. **Arte feminista latino-americano: Rupturas de un arte político en la producción visual**. Tese de doutorado em Estudos Latino-americanos pela Universidade do Chile. Chile, 2013.

_____. **Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldias: Arte feminista nuestroamericano**. Ediciones desde abajo. Bogotá, 2015.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PIMENTEL, Wanda. MORAIS, Frederico. "Entrevista" In: MORAIS, Frederico e SIQUEIRA, Vera Beatriz (Org.) **Wanda Pimentel**. Rio de Janeiro: Silvia Roesler coleções de arte, 2012.

PISCITELLI, Adriana. Re-criando a categoria de gênero? Campinas, novembro de 2001. Disponível em: <http://www.culturaegenero.com.br/download/praticafeminina.pdf>. Acesso em: 03 de abr de 2019.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

POLLOCK, Griselda. Modernidad y espacios de la feminilidade. In: **Vision y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte**. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

_____. Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. In: REIMAN, Karen Cordero; SÁENZ, Inda (orgs.). **Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

POLLOCK, Griselda. PARKER, Rozsika. **Old Mistresses: Women, Art and Ideology**. Pandora. 1981.

PRADAS, Fernando Sáez. Resistencia y Dolor. **Tracey Emin: La Belleza de lo Pecaminoso y la Fragilidad de lo Vulnerable**. Barcelona, Research, Art, Creation, 3(1), 13-32. 2015.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar: A utopia da cidade disciplinar - Brasil 1890-1930**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

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

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina. Castro-Gómez, S.; Guardiola-Rivera, O. e Millán de Benavides, C. (eds.) IN: Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica pós-colonial. Bogotá: CEJA. 1999.

_____. Colonialidade do poder e classificação social. In: Epistemologias do Sul. Org Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses. Edições ALMEDINA: Coimbra. 2009.

_____. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. IN: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latinoamericanas. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Buenos Aires, Argentina, 2005.

RAMÍREZ, Imelda. Los rostros de la guerra: Las Piedades de Beatriz González. **Coherencia**. Número 211, Vol. 5. 2008. p. 211-212.

REIMAN, karen Cordero. Aparições corporais/além das aparências: mulheres e discurso do corpo na arte mexicana, 1960-1985. IN: **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. Curadoria e textos: Cecília Farjado-hill, Andrea Giunta. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2018.

REINALDIM, Ivair. Moto contínuo: uma visão expandida da arte brasileira da década de 1980. In: **XXVIII Colóquio do CBHA**. Anais do XVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Rio de Janeiro, 2008. P. 153-161.

REZZUTTI, P. Mulheres do Brasil: a história não contada. Rio de Janeiro. **LeYa**. 2018.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo horizonte: Letramento. 2017.

RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Minas Gerais: UFMG, 2012.

_____. **Masculine/Feminine: Practices of difference(s)**. Durham/London: Duke University Press, 2004, p. 13-14.

_____. Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición. 2ª ed. Santiago, Chile: **Editorial Cuarto Propio**, 2001.

RICO, Margarita Rosa Cadavid. Mujer: blanco del conflicto armado en Colombia. *Analecta polit.* Vol. 4. nº 7, julho de 2014.

RIVERA, Tania. A Anatomia do olhar. IN: **Cristina Salgado**. Org, Ferreira, Glória; Salgado, Cristina. Tradução Vladimir Ferreira – 1ed. Rio de Janeiro: Barléu, 2015.

ROMERO, Luis Alberto. **História contemporânea da Argentina**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 230.

ROSA, María Laura. **Fuera de discurso**; El arte feminista de la segunda ola en Buenos Aires. Tese de doutorado. Universidad Complutense de Madrid. 2011.

ROSA, Maria Laura; MAYER, Monica; PEÑA, Julia Antivilo. Arte feminista e “artivismo” na América latina: um diálogo entre três vozes. IN: **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. Curadoria e textos: Cecília Farjado-hill, Andrea Giunta. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, 2018.

SALGADO, Cristina. A mãe contempla o mar ou la mère regarde la mer. 23º Encontro da ANPAP – “Ecosistemas Artísticos” 15 a 19 de setembro de 2014 – Belo Horizonte – MG, 2014. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/Comites/3%20PA/Cristina%20Salgado.pdf>. Acesso em: 05 de set de 2018.

_____. Possibilidades de estruturação do processo artístico como imagem – no interior do tempo. *Revista ARS*, número 27, 2014b. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v14n27/1678-5320-ars-14-27-00149.pdf>. Acesso em: 05 de set de 2018.

SALGADO, Marcus Rogério. Poesia e artes plásticas na obra de Neide Sá. IN: **Convergência Lusíada**. n. 34, julho – dezembro de 2015.

SANTOS, Sandra Patricia Bautista. Poéticas de acción y reacción del género femenino en el arte colombiano desde 1980 hasta nuestros días. **ENREDARS**, Espanha. 2018.

SARDENBERG, Cecília. O pessoal é político: conscientização feminista e empoderamento de mulheres. **Inc. Soc.** Brasília, DF, v.11, n2, p. 15-29, jan/jun, 2018.

SENNET, Richard. **O artifício**. Segunda Edição. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcantini. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Revista Proa**. V. 01, N. 02, 2010. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/proa/ArtigosII/PDFS/anasimioni.pdf>. Acesso em: 10 fev. 2016.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. Maldito silêncio: o canto de Wanda Pimentel. **Concinnitas**. V. 01, N. 24, julho de 2014. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/13268/10167>. Acesso em: 15 fev. 2016.

SOUZA, Juliana Padilha de. **Tramas invisíveis**: Bordado e a Memória do Feminino no Processo Criativo. Dissertação apresentada ao Programa de PósGraduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Belém: 2019.

STERNBACH, Nancy Saporta; NAVARRO-ARANGUREN, Marysa; CHUCHRYK, Patricia; ALVAREZ, Sonia. Feministas na América Latina: de Bogotá a San Bernardo. **ESTUDOS FEMINISTAS**. Número 255. 1994.

STOLLER, Robert. **Observing the erotic imagination**. New Haven, Yale University Press, 1985. p.35.

SURELLOT, Évelyne. A mulher no trabalho. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1970.

TEGA, Danielle. **Tempos de dizer, tempos de escutar**: testemunhos de mulheres no Brasil e na Argentina. São Paulo: FAPESP, 2018.

_____. **Tramas da memória**: um estudo de testemunhos femininos sobre as ditaduras militares no Brasil e na Argentina. Tese de doutorado IFCH-UNICAMP. Campinas, 2015.

TEIXEIRA, M. S. S. P. QUEIROZ, J. M. Corpo em debate: a objetificação e sexualização da mulher negra. **Revista Enlaçando**. 2017.

TILLEY, Christopher. Objectification. In: Tilley, Chris; KEANE, Webb; Küchler, Susanne; Rowlands, Mike; Spyer, Patricia (Eds.). *Handbook of Material Culture*. London: Sage, 2008. p. 60-73.

TRABA, Marta. **Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970**. Buenos Aires: Siglo xxi Editores Argentina, 2005.

_____. **Los muebles de Beatriz González**. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1977.

_____. **Historia abierta del arte colombiano**. Cali: Ed. Museo de Arte Moderno La Tertulia, 1974.

TRIZOLI, Talita. Teorias, estratégias e lugares do discurso feminista na arte brasileira dos anos 60 e 70. **VII - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP**. 2011. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2011/Talita%20Trizoli.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2016.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos**: arte contemporânea de mulheres no Brasil e Argentina. Campinas, SP: [s. n.], 2013. Tese de doutorado (História Cultural) – IFCH, UNICAMP, 2013.

_____. **Figurações feministas na arte contemporânea**: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

USUBIAGA, Viviana. **Imágenes inestables**: artes visuales, dictadura y democracia en Argentina. Buenos Aires: Edhasa, 2012, p. 19.

VEROLLIN, Irma. El humor en la escritura de narradoras argentinas contemporáneas: de la cosmovisión a la estética. **Feminaria**, 1998.

WALBY, Sylvia. **Theorizing Patriarchy**. Oxford: Blackwell, 1990.

YEPEZ MUNOZ, Ruben Dario Yepes. **La politica del arte**: Cuatro casos de arte contemporaneo en Colombia. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

YUVAL-DAVIS, Nira. Intersectionality and Feminist Politics. *European Journal of Women's Studies*, SAGE Publications (UK and US), 2006, 13 (3), pp.193-209.

ZEA, Gloria. Catálogo de Exposição Beatriz González: Exposição Retrospectiva. Museu de Arte Moderna de Bogotá.