

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

Aline Paula de Oliveira Leite

**Nova Arte Pública de Gênero:
práticas de arte e feminismos na América Latina**

Niterói
2014

Aline Paula de Oliveira Leite

**Nova Arte Pública de Gênero:
práticas de arte e feminismos na América Latina**

Dissertação de Mestrado apresentado ao
Programa de Pós-Graduação em Estudos
Contemporâneos das Artes (PPGCA) da
Universidade Federal Fluminense, com vistas à
obtenção do título de Mestre.

Orientador :

Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira

Niterói
2014

Aline Paula de Oliveira Leite

**Nova Arte Pública de Gênero:
práticas de arte e feminismos na América Latina**

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Luiz Sérgio Oliveira (Presidente)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Profª. Dra. Isabela Frade
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

À minha filha Naiara.
Minha pequena rebelde.

Gostaria de agradecer a paciência de todos que colaboraram e tornaram possível a realização deste trabalho. Ao professor orientador Luiz Sérgio de Oliveira pela parceria e generosidade, pelas palavras de estímulo; a Pablo Bucho, grande amigo, o qual estimulou-me a estudar feminismo há alguns anos; às sempre parceiras e amigas Aressa Rios e Celeste da Silveira, a Carlos André pelo grande companheirismo e carinho, à amiga Ana Paula Fernandes por estar sempre presente, aos meus irmãos amados Alan e André e aos meus pais Aureluci e Alberto. À minha avó Jacy por ser um exemplo de força e amor pela vida... não é à toa que aos 85 anos voltou a andar após um grave acidente vascular cerebral! Gostaria de deixar registrado um especial agradecimento à minha Tia Lucy, que embora não esteja mais neste plano, foi uma grande feminista intuitiva. Tia, parte da sua rebeldia ficou impregnada em mim...

*Cambia lo superficial
Cambia también lo profundo
Cambia el modo de pensar
Cambia todo en este mundo*

*Cambia el rumbo el caminante
Aunque esto le cause daño
Y así como todo cambia
Que yo cambie no es extraño*

*Y Lo que cambió ayer
Tendrá que cambiar mañana
Así como cambio yo
En esta tierra lejana*

*Cambia, todo cambia
Cambia, todo cambia*

Julio Numhauser

LEITE, Aline Paula de Oliveira. *Nova Arte Pública de Gênero: práticas de arte e feminismos na América Latina*. Niterói, 2014. (Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense. Orientador: Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira)

RESUMO

Intitulada *Nova Arte Pública de Gênero: práticas de arte e feminismos na América Latina*, esta dissertação tem como objetivo analisar e conceitualizar práticas artísticas feministas emergentes na América Latina na contemporaneidade, recorrendo aos trabalhos desenvolvidos pelos coletivos Mujeres Publicas (Argentina), Mujeres Creando (Bolívia) para balizar nossas reflexões.

Partiremos de uma sucinta genealogia do movimento feminista, avançando em direção ao cruzamento dos conceitos feministas com a arte contemporânea a partir dos anos 1970 nos Estados Unidos. A partir do conceito de *novo gênero de arte pública* elaborado por Suzanne Lacy, cunhamos um novo conceito adequado as investigações desenvolvidos neste estudo: *nova arte pública de gênero*. Seguindo esses balizamentos, buscaremos identificar pontos de convergência, de relevância e de discrepância na análise das práticas artísticas contemporâneas, buscando referências no passado, observando novas possibilidades dessas práticas e estratégias artísticas de articulação entre a arte e a política.

Palavras-chave: arte, gênero, feminismos, nova arte pública de gênero, América Latina

LEITE, Aline Paula de Oliveira. *New Public Art of Gender: Practices of Art and Feminisms in Latin America*. Niterói, 2014. (Master Dissertation, Graduate Program on Contemporary Studies of the Arts, Universidade Federal Fluminense. Advisor: Prof. Dr. Luiz Sérgio de Oliveira)

ABSTRACT

Entitled *New Public Art of Gender: Practices of Art and Feminisms in Latin America*, this dissertation aims to analyze and conceptualize emerging feminist artistic practices in contemporary Latin America, using the work developed by collectives Mujeres Publicas (Argentina) and Mujeres Creando (Bolivia) to undergird our reflections.

We will depart from a brief genealogy of the feminist movement, advancing toward the intersection of feminist concepts with contemporary art from the 1970s in the United States. From the concept of new genre public art elaborated by Suzanne Lacy, we have created a new concept adequate to the research developed in this study: new *public art of gender*. Following these support we seek identify points of convergence, of relevance and discrepancy in the analysis of contemporary artistic practices, looking for references in the past, noting new possibilities of these practices and strategies of artistic link between art and politics.

Keywords: art, gender, feminisms, new public art of gender, Latin America

RELAÇÃO DAS ILUSTRAÇÕES

| | | |
|-----------|--|----|
| Fig. 1 - | <i>Buy My Bananas</i> . Linda Nochlin (1972) | 44 |
| Fig. 2 - | Leonardo da Vinci, <i>A Última Ceia</i> (1495-1498) | 45 |
| Fig. 3 - | Mary Beth Edelson, <i>Some Living American Women Artists/Last Supper</i> , 1971. | 45 |
| Fig. 4 - | <i>Graffiti</i> realizado pelo coletivo Mujeres Creando, La Paz, Bolívia. | 52 |
| Fig. 5 - | Mujeres Públicas. <i>Esta beleza...</i> (2003-2004) | 53 |
| Fig. 6 - | Mujeres Públicas, <i>Proyecto Heteronorma</i> , 2003 | 54 |
| Fig. 7 - | Mujeres Públicas. <i>En la plaza - En la casa- En la cama. Ensayo para una cartografía feminista</i> , 2012. | 57 |
| Fig. 8 - | Mujeres Públicas. <i>En la plaza - En la casa- En la cama. Ensayo para una cartografía feminista</i> , 2012. | 58 |
| Fig. 9 - | Mujeres Públicas, cartaz criado para a ação <i>En la plaza - En la casa- En la cama. Ensayo para una cartografía feminista</i> , 2012. | 59 |
| Fig. 10 - | Mujeres Creando, inscrição em muro na cidade de La Paz, Bolívia. | 67 |
| Fig. 11 - | Mujeres Creando, inscrição em muro na cidade de La Paz, Bolívia. | 68 |
| Fig. 12 - | Mujeres Creando, inscrição em muro na cidade de La Paz, Bolívia. | 69 |
| Fig. 13 - | Mujeres Creando, inscrição em muro na cidade de La Paz, Bolívia. | 70 |

| | | |
|-----------|--|----|
| Fig. 14 - | Mujeres Creando, <i>La Virgen Barbie</i> , parte da obra Ave Maria, Llena Eres de Rebeldia, 2010. (Fotografia de Julieta Ojeda) | 73 |
| Fig. 15 - | Ação pelo dia das mães (2013) | 74 |
| Fig. 16 - | Mujeres Creando, cartaz criado por ocasião do Concurso de Miss Universo. | 77 |
| Fig. 17 - | Mujeres Creando, fotografia da ação realizada no Dia das Mães para chamar a atenção para a “obrigação” da maternidade para as mulheres. La Paz, Bolívia, 2013. | 78 |
| Fig. 18 - | Mujeres Creando, fotografia da ação realizada no Dia das Mães para chamar a atenção para a “obrigação” da maternidade para as mulheres. La Paz, Bolívia, 2013. | 79 |
| Fig. 19 - | Mujeres Públicas. <i>Todo con la misma aguja</i> , 2003. Ação gráfica. Buenos Aires. | 83 |
| Fig. 20 - | Mujeres Públicas. <i>Todo con la misma aguja</i> , 2003. Ação gráfica. Buenos Aires. | 83 |
| Fig. 21 - | Mujeres Públicas. <i>Todo con la misma aguja</i> , 2003. Ação gráfica. Buenos Aires. | 84 |
| Fig. 22 - | Mujeres Públicas. <i>Todo con la misma aguja</i> , 2003. Ação gráfica. Buenos Aires. | 84 |
| Fig. 23 - | Estampita, 2004. Oração pelo direito ao aborto. | 87 |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|--|-----------|
| | Introdução: as complexidades do ato de escrever | 12 |
| 1 | Novo Gênero de Arte Público e Nova Arte Pública de Gênero | 19 |
| 1.1 | Aproximações ao pensamento feminista | 31 |
| 2 | Feminismos Latino-Americanos | 38 |
| 2.1 | Poéticas do feminismo | 42 |
| 2.2 | A rua como espaço da ação e a cultura como ação | 48 |
| 3 | Coletivo Mujeres Creando | 60 |
| 4 | Coletivo Mujeres Públicas | 80 |
| | Considerações finais | 88 |
| | Referências bibliográficas | 89 |
| | Anexos | 92 |

INTRODUÇÃO: as complexidades do ato de escrever

O ato de escrever esta dissertação possui, para mim, um significado especial que vai muito além dos objetivos imediatos da titulação acadêmica. Representa o fim de um ciclo em que pude transformar um episódio traumático de violência de gênero em minha trajetória pessoal, ocorrido há alguns anos, e ressignificá-lo, tornando-o político. Percebendo o caráter social e cultural do que ocorreu, comecei a estudar a fundo a respeito da teoria feminista. Entretanto, no transcorrer desse percurso, percebi que me afastava da arte, que estava caminhando em direção à antropologia e às ciências sociais. Apesar de sentir muito interesse por essas disciplinas, na verdade o que permeia e dá sentido à minha vida é o fazer artístico. A partir dessa constatação e dessa necessidade comecei a pensar em estratégias para unir minhas inquietações artísticas com o feminismo. Foi um processo longo e contínuo de tomada de consciência, de busca por encontrar meu próprio caminho. Durante essa jornada tive a oportunidade de conhecer artistas engajadas com a temática feminista, grupos, coletivos de mulheres artistas ou ativistas, coletivos de trabalhadoras sexuais, trabalhadoras domésticas, enfim um universo de lutas contra a invisibilidade do trabalho feminino, contra a exploração, de lutas pelo *empoderamento*¹ e pela autonomia feminina.

Embora nunca tivesse imaginado que a concretização dessa jornada teria a forma de uma dissertação de mestrado, aqui estou no papel de artista-pesquisadora enfrentando os desafios da tarefa reflexiva, a árdua tarefa de sistematizar o pensamento através da

¹ Do inglês *empowerment*; trata-se de um termo cunhado na Conferência Mundial das Mulheres em Beijing (Pequim) em 1995 referente ao aumento da participação das mulheres nos processos de tomada de decisões e acesso ao poder. Atualmente esta expressão conduz também a outro significado: a tomada de consciência do poder individual e coletivamente pelas mulheres e que tem a ver com a recuperação da própria dignidade das mulheres enquanto pessoas. (Fonte: Periódico Mujeres em Red. Disponível em: <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1307>. Acesso em 15/04/2013.)

escrita, de criar conexões, estabelecer possíveis diálogos entre diversos autores e meu próprio discurso. Curioso pensar nos devires que a vida nos apresenta e instigante perceber todo esse processo como um grande ato de transformação e de criação.

Primeiramente, é importante relatar as mudanças ocorridas em meu projeto de pesquisa ao longo do mestrado, modificando-se e reestruturando-se. A princípio, o meu interesse era investigar sobre duas performances de duas artistas que conheci quando vivi na Espanha: Beth Moisés e Suzanne Lacy. As performances que me chamaram a atenção (*Lecho rojo* e *El esqueleto tatuado*) abordavam a violência de gênero, especificamente a consequência da violência machista sobre as mulheres. Naquele momento – entre 2009 e 2010 –, eu estava especialmente sensibilizada com o tema, até porque havia alguns poucos anos que tinha vivido essa violência na própria pele.

Durante os anos de 2009 e 2010 participei de um *máster* em estudos da mulher na Universidade Complutense de Madri, tendo realizado um estágio no Centro de Atenção Recuperação e Reinserção de Mulheres Maltratadas² (CARRM) também na capital espanhola como parte da conclusão do curso. Na ocasião propus e realizei uma oficina de teatro. No último ano de estágio pude conhecer o trabalho da artista Suzanne Lacy que realizou um processo artístico colaborativo, com a intermediação do Museu Reina Sofia, envolvendo o CARRM, diversas associações de mulheres e um coletivo feminista (Toxic Lesbian). A esse processo/ performance deram o nome de *El esqueleto tatuado*.

A performance consistia em recolher algo em torno de 400 histórias de mulheres vítimas de violência de gênero por toda a Espanha. Todas essas histórias foram escritas em máscaras brancas que seriam utilizadas em um protesto. O trabalho, que reuniu diferentes atores sociais, deu visibilidade a histórias reais de violência na manifestação do dia 25 de novembro, *Dia Internacional de Luta contra Violência Contra as Mulheres*.

² O CARRMM é uma casa de acolhimento que funciona desde 1991 atendendo mulheres e seus filhos/as, vítimas de violência machista, em muitos casos com risco iminente de morte. Por esse motivo, o endereço do CARRMM é mantido em sigilo. É o primeiro centro na Europa que fornece apoio integral: tratamento psicológico, assessoramento jurídico e social, proporcionando ferramentas para que as mulheres possam refazer suas vidas.

No ano de 2012, já de volta ao Brasil, iniciei o mestrado nesta instituição, onde no decorrer das aulas, as certezas quanto ao que queria pesquisar foram sendo abaladas e comecei a refletir se queria centrar-me na questão estética dessas obras ou se pensar de uma maneira mais ampla sobre o diálogo entre arte e feminismo. Percebi que meu “objeto” tinha perdido o sentido, já que havia perdido o interesse em refletir sobre algo que já estava no meu passado, uma performance que eu sequer conservava os detalhes e as sensações na memória. Então, tendo como inspiração a artista Suzanne Lacy, comecei a pesquisar sobre coletivos de mulheres que fossem ativistas, feministas e artistas, não necessariamente nessa ordem, até que encontrei os coletivos Mujeres Publicas, Argentina; Rede Nami, Rio de Janeiro; e Mujeres Creando, Bolívia, sendo que este último pude conhecer há alguns anos em uma viagem à Bolívia.

Ao longo do desenvolvimento de nossa pesquisa concluimos pela não inclusão do coletivo Rede Nami por se tratar de uma ONG com estrutura complexa e hierárquica na qual a artista Pâmela de Castro possui o protagonismo, distanciando-se do que entendemos como um coletivo de artistas que se organiza de maneira horizontal. Embora a exploração dos muros da cidade do Rio de Janeiro com a proposta de divulgar uma visão positiva do feminino e dos direitos das mulheres através dos grafites seja uma iniciativa louvável, o fato de ser uma ONG implica em outras questões que fogem ao foco de nosso trabalho e que demandariam novos aportes teóricos que ficarão para uma oportunidade futura.

As mulheres que compõem cada um desses grupos têm origem diversa, muitas não se consideram artistas, outras são donas de casa, *chollas*³, ativistas, militantes. No caso de Mujeres Creando, se autodenominam anarco-feministas, Mujeres Públicas incorpora demandas tradicionais do feminismo, como direito ao aborto, à igualdade de oportunidades, ampliando questões referentes à homoafetividade. Neste sentido, uma primeira questão me inquieta: como conceituar esses coletivos? Serão artistas militantes, ativistas artistas? Como defini-las?

O coletivo ativista feminista Mujeres Públicas, atuante desde 2003 em Buenos Aires, surge a partir de questionamentos da militância política e da constatação de que

³ Assim se designam as mulheres de origem indígena na Bolívia, sendo muitas vezes de origem Quechua ou Aymara.

as reivindicações feministas ficam em segundo lugar dentro do debate político, se comparadas a outros temas que parecem ser mais relevantes para a sociedade. Esse descontentamento com a agenda política levou quatro mulheres militantes e artistas visuais de diferentes grupos a se unirem buscando uma alternativa à militância de grupos feministas, os quais acabam repetindo os mesmos esquemas tradicionais de expressão política. Neste sentido Mujeres Publicas produziu uma série de cartazes que são espalhados pelos muros da cidade de Buenos Aires, pretendendo suscitar o questionamento junto aos transeuntes a respeito da feminilidade, homoafetividade, aborto, entre outros temas. Buscando instaurar ações que têm a ironia como forte elemento, assim o grupo se define:

Somos um grupo artístico e político que trabalha problemáticas de gênero desde uma perspectiva feminista geral e preferencialmente no espaço público, misturando o ativismo, a arte, a criatividade, o humor e a comunicação.⁴

Na capital da Bolívia o coletivo feminista, Mujeres Creando há mais de 15 anos ocupa as ruas da cidade com performances, grafites e manifestações diversas. Essas mulheres não se consideram artistas, mas antes *agitadoras callejeras*, conforme expresso por Helen Virreira:

Percorrer as ruas da cidade de La Paz é fazer também um percurso pela história de Mujeres Creando, um movimento feminista anarquista que utilizou o *graffiti* e a criatividade como seus instrumentos de luta e fez da rua seu cenário principal. “Mujer que se organiza no plancha más camisas”, “Porque Evo no sabe ser padre, no entiende lo que es ser madre”, são alguns de seus *graffitis*. (VIRREIRA, s/d)

Estes são apenas alguns exemplos de um fenômeno relativamente recente na América Latina: a emergência de coletivos de mulheres feministas que buscam intencionalmente o cruzamento entre práticas artísticas e discurso político como forma de sensibilizar a sociedade a respeito das temáticas de gênero. São reverberações do

⁴ Palavras de Ailín Bullentini em entrevista disponível na web (<http://www.mujerespublicas.ar>).

imaginário do feminismo radical de outrora, porém com nova roupagem, mais adequada aos contextos da atualidade. Esses coletivos se apropriam do discurso feminista ocidental, adaptando-o às suas realidades urbanas ou campesinas, étnicas etc. A partir de seus territórios de luta, compartilham a consciência da assimetria no tratamento da sociedade em relação às mulheres. Apropriam-se das ruas, dos muros das cidades, fazem performances, questionam as tradições, as políticas identitárias e a construção do modelo idealizado de mulher em suas respectivas culturas, rompendo assim as fronteiras entre o público e o privado, mostrando a cara de um “outro” feminismo descolonizado, crítico a qualquer tendência universalista e essencialista. Poderíamos arriscar a dizer que a exploração das possibilidades espaciais realizadas por esses coletivos está na origem do movimento feminista; basta lembrar as sufragistas que ocuparam as ruas com protestos, manifestações e marchas, na primeira onda feminista. Assim como na *segunda onda*, a partir dos anos 1970, quando a consciência de que a esfera privada, os domínios da vida doméstica e pessoal estão atravessados pelo político, também levou muitas artistas a protestar nas ruas, tornando público sua indignação e descontentamento com a invisibilidade histórica das demandas femininas.

É interessante observar nesses coletivos características comuns, tais como propostas de processos colaborativos e a intervenção no espaço público, seja por meio de performances nas ruas, da fixação de cartazes, o uso de grafite, *stencil* entre outros materiais. Além disso, em relação à abordagem do discurso feminista, há uma crítica ao feminismo ocidental, heterossexual, branco e de classe média, o que qualificam esses coletivos com demandas e questionamentos característicos do pós-feminismo⁵.

Se pudermos afirmar que por toda América Latina pululam grupos com essas características, nos perguntamos se seria possível traçar uma genealogia a partir das primeiras experiências feministas nos anos 1970 nos Estados Unidos e de que forma a arte feminista dialoga com esses coletivos.

⁵ O feminismo liberal liderado por mulheres heterossexuais, de classe média e brancas reivindicava a igualdade da mulher com o homem, a constituição da mulher como sujeito político em correspondência com o sujeito-homem. Já o pós-feminismo incorpora em seu discurso outras reivindicações como raça e classe, além de não definir a mulher de forma essencialista. Para o pós-feminismo é no corpo que se encarnam os discursos.

Parafraseando o termo acunhado por Suzanne Lacy, *novo gênero de arte pública*, para referir-se à emergência de novas estratégias de ação artística nas ruas nos anos 1970 nos Estados Unidos, nos arriscamos aqui a afirmar a dizer que as práticas emergentes dos coletivos supracitados podem ser denominadas como *nova arte pública de gênero*, termo e conceito que assumimos como nossa contribuição para as práticas artísticas e reflexões críticas em torno da arte feminista desses coletivos.

Um dos objetivos desta dissertação de mestrado é a arriscada empreitada de conceitualizar a multiplicidade de práticas que reúnem coletivos militantes que utilizam a arte como forma de expressão do político, de ativistas a artistas-*performers*, tendo o feminismo como denominador comum e como elemento norteador do discurso político, a rua como campo de ação, e coletivos formados exclusivamente por mulheres (ou pelo menos em sua maioria).

A presente dissertação se divide em três partes. No *primeiro* capítulo, nos dedicaremos a expor alguns conceitos-chave do feminismo e como as artistas se apropriaram desse discurso. Não entraremos nos detalhes e meandros, tentando nos ater no legado filosófico da formação de um sujeito epistemológico feminista. Em seguida, pontuaremos os conceitos que servem como eixo para o discurso feminista, tais como o gênero, sexo e patriarcado⁶. Para elaborar sobre essas questões recorreremos à filósofa Célia Amorós.

O *segundo* capítulo da dissertação será dedicado às relações entre o feminismo e a *nova arte pública de gênero*, começando por empreender uma definição do conceito, por nós aqui elaborado, da *nova arte pública de gênero*. Dessa maneira, empreenderemos uma tentativa de entender o diálogo entre o feminismo e esses coletivos de arte, a utilização do espaço público para suas experimentações artísticas através de performances, e como se dão os processos artísticos colaborativos. Para ampliar a discussão abordaremos em cada tópico a prática de cada coletivo.

⁶ Para a definição de patriarcado recorreremos ao entendimento do coletivo Mujeres Creando: “É um sistema de opressões, a construção de todas as hierarquias sociais, superpostas e fundadas no privilégio masculino; [...] é um conjunto complexo de hierarquias sociais expressas em relações econômicas, culturais, religiosas, militares, simbólicas, cotidianas e históricas.” GALINDO, Maria. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar*. Teoría y propuesta de la despatriarcalización. Ed. Mujeres Creando. La Paz, Bolívia, 2007, p. 81. Disponível em: www.mujerescreando.org.

O *terceiro* e último capítulo pretende discorrer sobre o conceito de *nova arte pública de gênero* na análise das práticas ativistas e artísticas dos coletivos Mujeres Públicas e Mujeres Creando problematizando o uso do termo gênero que embora seja útil para distinguir a prática realizada por mulheres, pode ser por outro lado um fator limitador para a análise de outras práticas de gênero.

1 NOVO GÊNERO DE ARTE PÚBLICA E NOVA ARTE PÚBLICA DE GÊNERO

Toda a questão reside então em saber quem possui a linguagem e quem somente o grito.

-- Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*

É o uso do mundo que permite criar novas narrativas.

-- Nicolas Bourriaud, *Pós Produção*.

Antes de adentrar no território das práticas artísticas dos coletivos feministas mencionados acima, creio ser importante situar o contexto global no qual estas práticas se inserem. Se observarmos de uma maneira ampla podemos afirmar, sem receios, que o mundo enfrenta uma profunda crise política, basta ver nos noticiários, as revoltas populares, a grande insatisfação por parte da população com as decisões políticas norteadas pelas grandes corporações neo-liberais. Na era pós-fordista, ou como muitos preferem chamar de capitalismo cognitivo- cultural⁷, seja na Europa, Ásia, América Latina, ou na América do norte há movimentos de insurreição, de confronto com as forças repressivas do Estado, com a utilização das redes sociais como veículo de disseminação e circulação da informação “não oficial” através da rede, ações de cyber ativismo, entre outros. Há sinais que indicam um esgotamento do sistema de

⁷ Capitalismo Cognitivo Cultural ou terceiro capitalismo é uma teoria centrada nas mudanças socioeconômicas provocadas pelas tecnologias da internet e da web. A origem desse conceito está nos estudos realizados por Michel Foucault a respeito do biopoder e posteriormente por Antonio Negri, Michael Hardt, entre outros.

representação político demonstrando a profunda crise nos paradigmas das democracias capitalistas. “Que não nos representam” é a máxima proferida. Podemos nos perguntar: quem então nos representa? E o que nos representa?

Nas últimas décadas, uma prática híbrida surge com a interseção entre os campos da arte e do ativismo político. Ainda que o debate entre as relações entre eles não seja algo inédito, assistimos ao longo das últimas décadas sintomas de uma mudança de paradigmas, sugerindo novas formas de relação do artista com a ideia de obra de arte, assim como com a sociedade e os seus contextos sociais e políticos.

A arte e a política voltam a fazer parte de um dilema, inseridas no contexto atual de profunda crise dos sistemas de representação política e também dos obsoletos modelos de representação. Somos então instigados a refletir sobre quais são as relações possíveis entre a arte e a política? Quando observamos que nas últimas décadas houve crescente diluição entre essas fronteiras, o que isso nos revela? Seriam “novas” formas de luta e de resistência do século XXI? O que há de peculiar nessas práticas? Uma reconfiguração do sensível? Como afirma Jacques Rancière:

A política consiste em reconfigurar a divisão do sensível, em introduzir sujeitos e objetos novos, em tornar visível aquilo que não o era, em escutar como a seres dotados de palavra a aqueles que não eram considerados mais que como animais ruidosos. [...] A relação entre estética e política é então, mais concretamente, a maneira e, que as práticas e as formas de visibilidade da arte intervêm na divisão do sensível e em sua reconfiguração, em que recortam espaços e tempos, sujeitos e objetos, o comum e o particular. [...] Uma “política” da arte que consiste em interromper as coordenadas da experiência sensorial (RANCIÈRE, s/d, p. 15)

Com o surgimento de expressões culturais em resultado da afirmação de questões identitárias (movimentos negro, feminista, gay) foram trazidas para o interior da arte, ideias baseadas na constituição de imagéticas da subjetividade, do corpo, da etnia, de grupo (classe social), e de gênero. Estas trouxeram para o interior das práticas

artísticas determinações culturais e políticas e, ao mesmo tempo, novas inquietações estéticas até então estranhas aos cânones da arte moderna, ainda que sinalizadas pelas práticas performáticas nos anos 1960 (*performance art*). Essas conformações iniciaram um movimento gradativo de questionamento dos paradigmas da arte moderna.

Além dessas expressões culturais de forte cunho identitário há também um contexto de questionamento da arte pela arte. Começamos a perceber a partir dos anos 1960, uma tendência à diluição de suas categorias como a autoria, a forma, além de outros princípios que nortearam a arte até o modernismo. O surgimento do conceitualismo revolucionou, a natureza da arte, trazendo novos contornos, rompendo significativamente antigas concepções e abrindo espaço para um maior diálogo entre os outros campos de conhecimento e a vida cotidiana. A obra de arte foi perdendo seu “pedestal”, conforme apontado por Lucy Lippard para quem “desmaterialização” do objeto artístico seria um sintoma do rompimento das fronteiras entre a arte e a vida.

A arte contemporânea é, portanto, um campo em constante movimento, em expansão, o que implica em uma abertura permanente de construção e reconstrução do que entendemos como arte. Podemos afirmar que, além de ampliar o campo dos projetos artísticos, abriu-se um espaço para outras perspectivas e práticas que não são oriundas de tradições artísticas ou de “artistas”, mas, em muitos casos, são produzidas por “gente comum”. Isso coloca em questão os limites da arte no que tange aos seus aspectos formais, ontológicos e estéticos, assim como de outras práticas da imagem e de sua relação com o contexto social e político. Como destaca Nicolas Bourriaud, a pós-modernidade trouxe o fim das noções de “novidade”, de avanço e progresso muito caros ao modernismo: “agora é questão de atribuir um valor positivo ao “remake”, de articular usos, relacionar formas, em lugar da heróica busca do inédito e do sublime”. (BOURRIAUD, 2004, p. 45)

A noção de *site specific* em um determinado momento da década de 1960 passou a ser aplicada a obras de arte pública visando involucrar essas obras – em geral esculturas – com a fisicalidade dos espaços que as acolhiam. Essas esculturas, encomendadas a artistas pelas instituições de arte, administrações municipais, entre outras, começaram a apontar uma direção na arte contemporânea para as obras que se voltam para o espaço público, sugerindo que seus contextos devessem ser considerados.

O desdobramento posteriores transformaram substantivamente a relação entre obra de arte e a audiência, dispensando a mediação dos museus na condução da experiência estética do público, e mais importante, sugerindo a necessidade de diálogo com os contextos e meios sociais para os quais a obra é elaborada. A partir dessa percepção, a Arte pública reconfigura sua própria relação com o espaço, em muitos casos transformando-o. Lucy Lippard define assim a arte pública:

Arte acessível de qualquer espécie que se preocupa acerca dos desafios, envolve a consulta a audiência para ou com quem ela é feita, com respeito à comunidade e o ambiente. As outras coisas- a maioria combustível para controvérsia pública e a retórica dos meios de comunicação de massa sobre a arte pública- ainda é arte privada; não importa o quão grande, exposta, intrusiva, ou exagerada possa ser. Permanente e ao mesmo tempo efêmera, objeto e performance, de preferência interdisciplinar, democrática e às vezes funcional, didática, uma arte pública existe nos corações, mentes, ideologias e na educação de seu público assim como também na experiência sensual e física dele. (LIPPARD, 1997, p. 264)

Entretanto podemos nos fazer a seguinte pergunta: toda a arte, proposta ou prática artística é pública, só pelo fato de se encontrar no espaço público? Ela é acessível, somente por ocupar o espaço público?

A partir dos anos 1970, a artista Suzanne Lacy vai observar o surgimento de um novo tipo de estratégia artística, ou melhor, de coletivos e de artistas inspirados em experiências mais enfocadas na relação com o público e com o mundo, onde se estabelecem vínculos efêmeros, onde o artista abre mão da sua “aura” de artista e se transforma num provocador, mediador. Há, segundo Lacy, uma redefinição da arte pública que passa de ser entendida como uma transposição da obra para o espaço público a um entendimento da capacidade e possibilidade da arte pública abordar temas relativos às questões sócio-políticas do lugar. Em suas palavras,

O interesse que muitos artistas, críticos, filósofos ou políticos, mostraram pelo espaço público ultimamente, foi sendo aumentado e isto levou a uma redefinição da arte pública, que girou de uma posição que a entendia como a transposição do que ocorria na galeria ou no museu aos espaços ao ar livre – ruas, parques ou praças– a um “novo gênero de arte pública” no qual por um lado se abordados em maior medida os processos de sociabilidade, das relações que é capaz de desenvolver e por outro aos problemas político-sociais do lugar específico onde se leva a cabo, com uma perda da objetualidade e da autoria, em muitos casos e uma maior inserção dentro do espaço sociocultural em que se desenvolve. Diferentes tipologias e caracterizações apareceram também ultimamente, mas basicamente se desenvolvem baixo o mesmo esquema, desde a estética relacional à arte contextual, da estética conectiva à dialógica. (LACY, 1995)

A partir dessas constatações, Suzanne Lacy elaborou o conceito de *novo gênero de arte pública*, o qual tem sido amplamente empregado na análise das práticas recentes de arte na esfera pública, em especial aquelas que se articulam de forma mais espessa com segmentos da sociedade. Nessas práticas que surgem a partir de artistas visuais engajados em abordar temáticas de interesse público, tais como, as relações inter-raciais, a identidade cultural, a velhice e além de estratégias de engajamento como parte importante da linguagem estética, há uma preocupação por parte do artista em envolver e desenvolver trabalhos em colaboração com o público e que sejam acessíveis na sua compreensão. Nessa modalidade de arte pública, as estratégias de comunicação se utilizam de novos modelos relacionais, devido a uma maior ênfase nos processos de criação artística e não no objeto final em si:

[...] O novo gênero de arte pública utiliza tanto a mídia tradicional quanto a não tradicional para comunicar e interagir com públicos diversos sobre assuntos que estejam diretamente conectados com suas vidas. [...] Combatendo as fronteiras, os artistas do novo gênero de arte público, aproximam-se das idéias

formais das vanguardas, mas eles adicionam uma sensibilidade desenvolvida sobre o público, estratégias sociais. (LACY, 1995, p. 30)

Segundo Lacy, a relação entre o novo gênero de arte pública e o feminismo é bastante estreita. Isso porque, como já vimos anteriormente, a arte feminista e o ativismo estão intimamente ligados, pois conectam ao mesmo a arte com o público e a ação. Isso se deve em parte, como vimos anteriormente, à origem ativista do feminismo já que possuía uma preocupação com a efetividade da ação, no sentido de que esta deveria alcançar e fazer-se compreender pelo maior número de pessoas possível.

Nesta direção sinalizamos os trabalhos dos coletivos supracitados por terem uma preocupação especial com a efetividade das mensagens, fugindo das formas clássicas da relação com o público, buscando estratégias de aproximação, valendo-se de artifícios como o humor, o pastiche entre outras táticas, só que adaptadas ao contexto de cada país em questão. Além disso, sua particularidade reside no fato de que há um enfoque na temática feminista e todos os aspectos relacionados à crítica aos modelos de representação das mulheres na sociedade emarcadamente patriarcal. As performances, grafites, cartazes e experiências artísticas se concretizam no espaço público, envolvendo os transeuntes e despertando o interesse e a reflexão criando nas cidades de Buenos Aires e La Paz, novos modos de existência.

Ao utilizar o termo *gênero* em nossa proposta de conceitualização – *nova arte pública de gênero* – não podemos simplesmente ignorar as questões que foram levantadas e questionamentos que foram superados ao longo desses anos. O conceito de gênero pode ter inúmeros significados, pois podemos considerar gênero enquanto relação que produz desigualdades e hierarquias, ou gênero enquanto atividade feita por mulheres. Em que marco conceitual melhor se enquadraria a nossa proposta “gênero”?

Judith Butler, em seu livro *Problemas de Gênero*, diz que, se buscarmos a fundo a análise da categoria gênero, várias questões subjacentes irão surgir. Butler sinaliza que o feminismo num primeiro momento, no caso o feminismo radical, se baseia nas relações heteronormativas e não inclui práticas sexuais minoritárias. A partir do momento em que afirmamos a existência de outras práticas não normativas dentro da

dicotomia masculino/feminino, o termo gênero perderia então o sentido. Por esse motivo, Butler entende o termo gênero longe da dicotomia homem/mulher, mas sim como uma prática performativa.

Rosi Braiddotti, por outro lado, amplia a forma de entender o gênero enquanto noção performativa, pois afirma que o gênero é um processo, uma atividade que constrói categorias como o sexo. Assumir a categoria gênero enquanto performance amplia as possibilidades conceituais pois não estaríamos somente nos referindo a gênero enquanto sinônimo de “mulher”, mas sim estaríamos admitindo o fator das relações de gênero enquanto produtora de desigualdades, visto que a mesma se produz refletindo uma série de valores machistas presentes na cultura. Como afirmou Rosi Braidotti, O feminismo não é um discurso que visa se estabelecer como hegemônico; o feminismo é o reconhecimento de uma subjetividade em processo. Esta afirmação deixa claro que o feminismo estará sempre em movimento, que é teoria e prática aberta a questionamentos e em constante construção. Neste sentido, ao dizer que a prática desses coletivos é uma arte pública de gênero, estaríamos nos referindo a intervenções (performances, cartazes, *graffiti* etc.) realizados nas ruas e que tem como componente básico o questionamento das relações de gênero, que hierarquizam as diferenças e produzem desigualdade.

Retomando a questão das lutas identitárias, por outro lado elas, por outro lado, também reformularam o entendimento dos movimentos sociais; Ernesto Laclau, afirma, referindo-se aos novos movimentos sociais da América Latina, que essas novas lutas provocam uma mudança de paradigmas no entendimento das lutas sociais, pois os conceitos tradicionais utilizados para interpretar esses conflitos são hoje insuficientes para analisar a sociedade, isso porque:

As conceituações tradicionais de conflitos sociais têm sido tipificadas através de três características principais: a determinação da identidade dos agentes era feita através de categorias pertencentes à estrutura social; o tipo de conflito era determinado em termos de um paradigma diacrônico-evolucionário; e a pluralidade de espaços do conflito social era

reduzida, na medida em que os conflitos se politizavam, a um espaço político unificado, onde a presença dos agentes era concebida como uma “representação de interesses”. (LACLAU, 1985, s/p.)

No contexto atual onde há em larga escala, por um lado, uma crescente flexibilização, ou melhor dito, precarização do trabalho⁸ e dos meios de sobrevivência⁹, além uma maior pluralidade de espaços onde ocorre o conflito social visto que com o surgimento de novas forças sociais, ocorreu o fortalecimento do discurso das minorias na metade do século XX até hoje. Mulheres, negros, movimentos pela homoafetividade, grupos ecologistas e estudantes, como acima mencionado, deixam claro a importância do gênero, do sexo e da raça enquanto motores da mudança social, não somente a classe como fator/motor revolucionário. Neste sentido, a concepção marxista de classe enquanto motor, ainda que continue permeando as lutas e as relações sociais, vai sendo incrementada ao entendimento da identidade não somente enquanto construção econômica (classe), mas também enquanto construção subjetiva.

Como afirma Laclau, para que aconteça a luta política é necessário que se articule, essas outras categorias, o que ele denomina de “articulação diferencial¹⁰”. Por esse motivo é cada vez mais difícil identificar apenas um grupo como sendo a referência, pois há uma multiplicidade de lutas, espaços e sujeitos. A identidade não se dá apenas a partir da relação de produção como nos moldes do século XIX, mas na existência de uma variedade de sujeitos e, por conseguinte, de demandas ávidas por representação. Neste sentido, o modelo da política enquanto modelo de representação de interesses se vê abalado:

⁸ A precarização do trabalho e da vida é um importante fator a se tomar em conta. Há um estudo feito por Maria Laura Nieto e Paula Siganevich sobre o “regime estético precário” que trata justamente do uso da imagem feito por alguns coletivos artísticos ou não no momento pós-crise argentina. Ver Dossier “Estéticas de la Calle”, organizado por María Laura Nieto para o número 10 da *Revista Grumo*, 2013. Ver também NIETO, Maria Laura. Microfísica de las maneras de hacer: el entre lugar gráfica, arte, comunicación, disponível em <http://www.graficapolitica.com.ar/microfisica.html>.

⁹ Segundo o geógrafo Milton Santos a respeito dos efeitos da globalização em relação à pobreza: “É uma pobreza quase sem remédio, trazida não apenas pela expansão do desemprego, como também, pela redução do valor do trabalho”, e mais adiante, “Essa produção maciça da pobreza aparece como um fenômeno banal. Uma das grandes diferenças do ponto de vista ético é que a pobreza de agora surge, impõe-se e explica-se como algo natural e inevitável. Mas a pobreza é produzida politicamente pelas empresas e instituições globais.” (SANTOS, 2001, p. 73)

os novos movimentos sociais têm sido caracterizados por uma crescente politização da vida social, lembremo-nos do slogan feminista: o fator pessoal é o político; mas também é precisamente esse ponto que fez ruir a visão do político como um espaço fechado e homogêneo” (LACLAU; MOUFFE, 2006).

A politização da vida social é ponto importante a ser destacado, pois é justamente onde o discurso feminista ganha corpo e força - sobretudo, a partir de meados dos anos 1960, no contexto da contracultura dos movimentos estudantis. Essa concepção tornou possível o entendimento da esfera privada como um campo atravessado pelo político. Sendo assim, essa consciência trouxe uma implicação quase indissociável entre a prática artística feminista e o ativismo, ou seja, uma diluição total das fronteiras entre arte e vida/política; entre o privado e o público já que as problemáticas femininas, até então restritas ao âmbito privado (doméstico), ganham relevância e visibilidade social.

O ativismo artístico implícito ou explícito nas obras das artistas feministas que em seu momento serviram para desconstruir uma série de valores engessados na sociedade a respeito das mulheres, além das tensões e reflexões provocadas pela arte feminista que ainda reverberam, ressurgem no panorama atual de crescentes conflitos e tensões sociais. O que as práticas de arte de cunho feminista atuais têm a nos dizer? Parafraseando a Rancière, hoje as mulheres além do grito, dominam a linguagem.

O termo *arte política*, por exemplo, segundo Hal Foster, no passado servia para designar a arte não-moderna que, mesmo possuindo em seu interior um ímpeto ativista, de certa maneira reproduzia os códigos tradicionais de apresentação onde o público era passivo. Nas palavras de Foster:

Esta arte “presentacional” contrasta com os modelos de arte político transgressor e de resistência que pretendem respectivamente transformar e contestar os sistemas de produção e de circulação de dados. O primeiro raramente questiona sua própria teoria ou desafia a plausibilidade de suas representações.

Em suas formas social-realistas e, com frequência, também as de agitação política, toma a ideia de classe quase de um modo ontológico. (FOSTER, 2001, p. 95-124)

Como dito anteriormente o mundo se apresenta com novas categorias e sujeitos autônomos, novas demandas políticas, o modelo de arte e política de outrora já não são suficientes enquanto produtor de significados.

As manifestações populares desse milênio apontam para novas formas de ativismo, novas formas de implicação política onde há uma apropriação da arte não só enquanto mais um produto a ser vendido ou consumido, mas como meio de produção de subjetividades, de espaços de mediação e produção de *lugares possíveis* (BOURRIAUD, 2006, p. 18), a luta se dá, sobretudo no terreno da cultura. Para Hal Foster, estamos em uma nova conjuntura na qual as forças sociais antes subordinadas ou excluídas sob o ponto de vista histórico (mulheres, negros, estudantes, entre outros), da produção, assim como os países ditos de terceiro mundo, empreendem uma “rebelião”. Em suas palavras, “uma rebelião frente ao neo-colonialismo que pode se relacionar, ainda que de modo abstrato, com a rebelião das mulheres frente ao persistente patriarcado, ao das minorias frente ao racismo” (FOSTER, 2001, p. 95-124). Nesse contexto, tanto artistas, quanto não artistas na contemporaneidade buscam não mais representar um mundo ideal, mas entender os mecanismos de produção de representações, a partir desse ponto, produzir sua crítica, articulando arte com práticas de resistência e vice versa. (FOSTER, 2001)

É nesse contexto que nos interessa analisar as práticas de arte e ativismo de coletivos feministas latino-americanos entendendo tais práticas como tentativas de se estabelecer novas formas de resistência subjetiva. Para isso tomaremos como exemplo como foi dito anteriormente os coletivos *Mujeres Publicas*, e *Mujeres creando* grupos respectivamente da Argentina, e da Bolívia. E o que o feminismo latino americano tem a nos dizer considerando suas peculiaridades e os contextos artísticos, culturais e políticos dos países em questão, sem esquecer o contexto multifacetado da globalização?

Nosso interesse em investigar algo tão específico, além das motivações de caráter pessoal, advém da constatação de que na América Latina a cultura patriarcal¹¹ e machismo¹² são endêmicos, conforme destacam estudos patrocinados Organização Pan-Americana de Saúde¹³:

[Os estudos] destacam que a violência sexual contra as mulheres por parceiro íntimo é generalizada em toda a América Latina e nos países do Caribe, onde os dados da pesquisa foram coletados. Entre 17% e 53% das mulheres entrevistadas relataram ter sofrido violência física ou sexual por um parceiro íntimo. Em sete dos países, mais de uma em cada quatro mulheres relataram violência.

Acho pertinente ressaltar que, embora haja similitudes no que diz respeito à questão da violência e a opressão contra a mulher na América latina, uma vez que essas sociedades são extremamente patriarcais, é necessário ressaltar que não há uma identidade única para o feminismo latino-americano, e que o termo será aqui utilizado puramente para fins exclusivos de organização da pesquisa e do texto resultante, na medida em que cada país em questão possui particularidades históricas, assim como

¹¹ “Por ordenamento patriarcal e heteronormativo da sociedade entende-se uma organização social baseada no poder masculino e na qual a norma é a heterossexualidade. A sociedade se organiza com base na dominação de homens sobre mulheres, que se sujeitam à sua autoridade, vontades e poder. Os homens detêm o poder público e o mando sobre o espaço doméstico, têm controle sobre as mulheres e seus corpos. Por maiores que tenham sido as transformações sociais nas últimas décadas, com as mulheres ocupando os espaços públicos, o ordenamento patriarcal permanece muito presente em nossa cultura e é cotidianamente reforçado, na desvalorização de todas as características ligadas ao feminino, na violência doméstica, na aceitação da violência sexual. A família patriarcal organiza-se em torno da autoridade masculina; para manter esta autoridade e reafirmá-la, o recurso à violência – física ou psicológica – está sempre presente, seja de maneira efetiva, seja de maneira subliminar.”
Fonte: http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/SIPS/140327_sips_violenciamulheres
Acessado em 28/3/2014.

¹² Em uma recente pesquisa realizada pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), organizada por Rafael Guerreiro Osório e Natália Fontoura sob o título “Tolerância social à violência contra a mulher”, revelou-se que a população brasileira em geral tem uma visão de família nuclear patriarcal, onde o homem deve ser o chefe de família. Além disso, embora muitos entrevistados (89%) afirmem que o homem deve ir para a cadeia em casos de violência contra a mulher, quando perguntados a respeito da violência sexual, os resultados foram preocupantes: 28%, concordaram, total ou parcialmente, que „se as mulheres soubessem se comportar haveria menos estupros“. E 63% concordaram, total ou parcialmente, que „casos de violência dentro de casa devem ser discutidos somente entre os membros da família“. O estudo completo está disponível em: http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/SIPS/140327_sips_violenciamulheres. Acesso em 28/3/2014.

¹³ ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DE SAÚDE. *Violência Contra a Mulher na América Latina e Caribe: uma análise comparativa da população com base em dados de doze países*. Disponível em: <http://www.paho.org/bra/index.php?>. Acesso em 28/3/2014.

profícuos debates relativos à etnia, identidades culturais indígenas, matrizes africanas, e mestiçagem. Todos esses fatores produzem um rico e extenso painel à espera dos debates culturais e científicos ainda que esses feminismos trazem à tona discussões concernentes ao conceito de descolonização do saber do qual participam ativamente uma variada gama de pensadoras latino-americanas¹⁴ que começaram a pensar o feminismo a partir de sua alteridade. Para este trabalho, no entanto, devido ao escopo de nossa investigação e à magnitude dessas questões procuraremos evitar esses debates e não entraremos em seus meandros.

A relação e as tensões em torno à arte e à política conformam um profícuo debate. Entretanto, para este trabalho, assumiremos a perspectiva de Jacques Rancière que entende que a relação entre ambas, ainda que paradoxal, deixa claro que, uma não deve ser suprimida em detrimento da outra. Como salientado acima, uma política da arte consiste em interromper, provocar desvios na experiência sensorial, e neste trabalho mostraremos como esses desvios estão sendo operados na contemporaneidade através do olhar dos coletivos feministas. A arte é política no momento em que opera uma distribuição material e simbólica do sensível.

¹⁴ Para citar apenas algumas: Francesca Gargallo, Virginia Vargas, Pilar Calveiro e Silvia Soriano.

1.1 Aproximações ao pensamento feminista

Antes de entrarmos especificamente nas práticas dos coletivos que são objeto de nosso estudo, entendemos ser importante traçar uma breve passagem pelas ideias suscitadas pelo feminismo. O pensamento feminista formulou sua teoria crítica da sociedade a partir não somente do questionamento do papel subalterno designado à mulher na sociedade ocidental, mas ao repensar toda a tradição do conhecimento a partir da categoria sexo. Podemos a partir de então, levantar questionamentos, refletir sobre as estratégias que utilizam o patriarcado para submeter às mulheres, indagando que estruturas permitem que se perpetue a invisibilidade das mulheres em diversos campos da vida social, assim como de que forma isso se deu no mundo da arte.

O feminismo conquistou uma significativa legitimidade ao provocar essas reflexões acerca do lugar da mulher na sociedade, sobre os rumos e o espaço destinado às mulheres, enquanto no campo da arte, as artistas denunciaram a invisibilidade à qual ficou relegada a produção artística das mulheres ao longo da história. Essa invisibilidade não se deu pelo fato de não existirem mulheres artistas, mas porque a maior parte daqueles que tiveram legitimidade para contar a história era composta por homens. Apesar de abordar questões tão importantes não é o objetivo desta dissertação discorrer sobre a história e a sociologia de gênero; simplesmente gostaríamos de trilhar essa passagem através de alguns conceitos básicos do feminismo.

Essas perguntas nos fazem refletir e questionar de forma ampla e profunda sobre as bases em que se davam a produção do conhecimento em diversos âmbitos sejam eles científicos, filosóficos, políticos e artísticos, além de nos ajudar a evidenciar o caráter sexista e parcial dos discursos. Visto que a cultura em termos gerais é patriarcal, e que a exclusão das mulheres ao longo da história não foi uma manobra natural, a produção de discursos enquanto poder vai tecer seus próprios mecanismos de invisibilização das mulheres. Ao longo dos anos, a historiografia da arte relegou a arte produzida por mulheres a uma absoluta obscuridade, muitas vezes considerando essa produção como algo de menor relevância. Dessa forma se reproduz o pensamento reacionário e patriarcal no qual se fundamenta a sociedade, assim como os valores da classe dominante. Mais recentemente, a partir dos estudos e análises –se historicamente feministas, tem sido possível resgatar a história esquecida de mulheres artistas.

Como exemplo disso podemos citar as teorias deterministas do século XIX preconizadas por Darwin, que afetaram todos os campos de produção de conhecimento, das ciências sociais, da antropologia e que ganham uma nova roupagem com a sociobiologia¹⁵ ao tentar provar que o comportamento humano tem uma base genética. Com isso ignora-se o contexto histórico das sociedades, e a enorme gama de comportamentos complexos que se expressam de maneiras muito distintas em diferentes culturas. A compreensão do mundo através de uma interpretação biológica da vida humana constitui um grande perigo, pois justifica as desigualdades como sendo de ordem natural e, portanto, imutáveis.

Quando falamos de sociedades patriarcais, a suposta complementariedade dos sexos, ainda que cada cultura tenha suas variáveis, suas nuances, sua maneira de construir o que corresponde ao feminino e ao masculino, a mulher se encontra numa particular desvantagem: ela não é proprietária de seu próprio corpo. Sua sexualidade e sua força de trabalho estão sob o controle masculino. Isso é aceito como algo natural. Essa lógica conduz a uma maneira essencialista de ver a realidade de homens e mulheres, já que cada sexo tem seu lugar e desempenha uma série de atitudes de acordo com sua suposta natureza, ou seja, orientados por um “instinto”: a mulher é a dominada e o homem, o dominador. Por este motivo a crítica feminista alcançou um patamar importante, uma vez que a partir da análise do gênero como uma construção cultural e não meramente fisiológica, se conclui também que, ser homem ou ser mulher, é o

¹⁵A sociobiologia ou o determinismo biológico entende que os indivíduos existiam antes que a sociedade, que as desigualdades são consequência de características inatas imutáveis, ou seja, o natural tem predominância sobre o artificial, sobre o que é construído. Além disso, apoiando-se nas prerrogativas da seleção natural se poderia dizer que o genótipo humano teria os genes responsáveis pela dominação masculina. Dessa forma, as necessidades individuais são fundamentadas na biologia e como consequência as funções sociais estariam derivadas do sexo, pois há uma inata diferença entre homens e mulheres, logo a diferenciação sexual é também social. Essa distinção sexual asseguraria a ordem, a continuidade e o bom funcionamento da sociedade, mas ao mesmo tempo encobre as relações assimétricas existentes no desempenho dos papéis sociais. As teorias funcionalistas também contribuíram neste sentido, conjuntamente com as explicações biologicistas, para justificar as ideias de que os papéis são funcionais à sociedade. Dessa maneira se justifica também o patriarcado como um sistema inevitável dado que, devido à composição hormonal dos homens, a habilidade para o comando e a dominação características de sua espécie, enquanto as mulheres têm uma tendência mais frágil. Para outras informações, ver BELTRÁN, Elena, e MAQUIEIRA, Virginia (eds.). *Feminismos. Debates teóricos contemporâneos*.

resultado da incorporação de uma série de discursos e de valores simbólicos que cada cultura associa ao fato de ser um homem ou ser uma mulher.

As características e a produção das identidades masculinas e femininas são adquiridas através de complexos processos de socialização e de interações sociais onde a divisão sexual do trabalho é um eixo fundamental na construção das subjetividades feminina e masculina. Em geral, nas sociedades ocidentais, o homem é o provedor e curador, além de ser dotado de uma *responsabilidade* pelos mais fracos. A filósofa Célia Amorós concebe a virilidade masculina como sendo uma *ideia fantasma*. Segundo ela, essa ideia orientaria o comportamento masculino, criaria vínculos entre eles, ou seja, é uma crença-exigência; o homem é um macho em relação aos outros porque os outros acreditam que são. Ser homem implica em valorizar a virilidade, como um dom, um patrimônio. Significa também estar em um lugar de comando, de poder. (AMORÓS, 2005, p. 117)

Michel Foucault, em seu livro *Microfísica do Poder*, faz uma interessante observação em relação aos movimentos de “liberação sexual”. Explica que no bojo desses movimentos há, por parte das minorias oprimidas, uma apropriação do discurso/verdade e uma *inversão estratégica*. Isso quer dizer que há uma mudança do lugar de quem enuncia e produz o discurso enquanto verdade. Cita como exemplo a patologização da homoafetividade por parte da medicina psiquiátrica, e em resposta a isso as pessoas afetadas se apropriaram do discurso para invertê-lo, tendo como resultado uma intensa produção literária, que questiona e muda o lugar de quem enuncia. Da mesma O mesmo ocorre com o movimento de mulheres. Se por um lado, ao longo dos séculos, buscou-se excluir as mulheres da vida pública através de uma produção filosófica e científica que se ocupou de patologizar o corpo feminino, logo a sexualidade, segundo Foucault,

Os movimentos ditos de liberação sexual devem ser compreendidos como movimentos de afirmação “a partir” da sexualidade. Isso quer dizer duas coisas: são movimentos que partem da sexualidade, do dispositivo de sexualidade no interior do qual nós estamos presos, que fazem com que ele funcione até

seu limite; mas, ao mesmo tempo, eles se deslocam em relação a ele, se livram dele e o ultrapassam. (FOUCAULT, 2003, p. 233)

Neste sentido, podemos observar que o dispositivo da sexualidade funciona também como signo de afirmação da própria identidade.

Durante muito tempo se tentou fixar as mulheres à sua sexualidade. “Vocês são apenas o seu sexo”, dizia-se a elas há séculos. E este sexo, acrescentam os médicos, é frágil. Quase sempre doente e sempre indutor de doença. “Vocês são a doença do homem”. E este movimento muito antigo se acelerou no século XVIII, chegando à patologização da mulher: o corpo da mulher torna-se objeto médico por excelência. Ora, os movimentos feministas aceitaram o desafio. Somos sexo por natureza? Muito bem. Sejam o sexo, mas em sua singularidade e especificidade irreduzíveis. Tiremos disto as consequências e reinventemos nosso próprio tipo de existência, política, econômica, cultural... Sempre o mesmo movimento: a partir desta sexualidade na qual se procura colonizá-las e atravessá-la para ir em direção a outras afirmações. (FOUCAULT, 2003, p. 234)

No caso do feminismo há uma intensa produção teórica que vai questionar a ordem patriarcal, buscando desconstruir a tradição intelectual ocidental, demonstrando assim o caráter situado do conhecimento e questionando a ideia de imparcialidade do conhecimento científico. Isso vai revolver as estruturas do modelo ocidental moderno, na medida em que questiona o modelo masculino de representação do homem branco, proprietário, heterossexual, enquanto sujeito universal. Em um primeiro momento a análise feminista baseou-se, sobretudo, na dicotomia homem / mulher para explicar as relações de poder, como se fossem a única relação possível entre opressor versus oprimida.

Eric Hobsbawn, em seu livro *Século XX: A Era dos Extremos*, sinaliza que nos anos 1960 nos Estados Unidos há um impressionante *reflorescimento* do feminismo. Referindo-se ao contexto estadunidense de intensa agitação social, onde há por um lado uma grande massa de estudantes como nunca antes se teve nas cidades, o surgimento da Nova Esquerda norte-americana, associada à mobilização social contra a guerra do Vietnã, e por outro lado o movimento pelos direitos civis e a luta identitária da população negra. Assim como no século XVIII o feminismo se originara a partir das classes mais abastadas da sociedade, nos anos 1960 o movimento refloresce no seio da classe média branca, heterossexual e urbana, deflagrando as disparidades entre as mulheres oriundas de classes sociais inferiores. Finalmente chegamos ao período da história feminista mais recente, conhecido como *segunda onda*, que se estende até os anos de 1980, um período de intensa produção teórica que é deflagrada com a publicação de duas importantes obras: *O segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir e *A Mística de Feminidade* de Betty Friedan (1963). Friedan expõe a problemática da mulher branca de classe média norte-americana, apontando para uma crise na identidade feminina: as mulheres *sentiam um mal que não tinha nome*.

Com o lançamento do livro *O Segundo sexo*, se afirmam essas questões –de que a biologia não deve ser um destino e que é a cultura quem constrói e molda o que é o feminino: não se nasce mulher, se chega a sê-lo. Luce Irigaray, importante pensadora feminista da diferença, argumentava que existe uma diferença evidente entre homens e mulheres, entretanto segundo Irigaray, não se deve simplesmente tratar de apagar essa diferença, mas, de entender a experiência cultural do que é ser mulher, não desvalorizando-a para igualar ao homem, mas entendendo que as mulheres possuem uma vivência particular do feminino.

Na sua fase inicial, o feminismo criou um “lugar” para as mulheres dentro do discurso hegemônico. A outra direção possível seria a busca pela criação de um contra-discurso; para isso seria necessário um separatismo radical para fazer frente à ordem patriarcal e falocêntrica da cultura. Essa separação característica do feminismo radical foi fundamental para o movimento que começou a se configurar nos anos 1970, pois só assim foi possível tornar visíveis as demandas que estavam restritas ao âmbito privado. Dessa forma, a experiência subjetiva não estaria mais restrita ao âmbito privado, na

medida em que naquela década começavam a surgir os primeiros grupos de consciência feminina, tendo como objetivo tornar coletivas as vivências individuais.

Superadas as querelas a respeito da categoria sexo, anos mais tarde surge o termo *gênero* como categoria analítica no final do século XX: uma resposta das feministas frente ao corpo teórico das ciências sociais do século XIX, as portadoras das categorias sociológicas para a explicação da desigualdade entre homens e mulheres. Era um contexto de grande debate epistemológico no qual o empirismo científico e o humanismo foram objetos de críticas feitas pelos pós-estruturalistas e pelas feministas. O olhar crítico do feminismo dos anos setenta influenciou o mundo acadêmico e propôs uma revisão das conceitualizações e investigações científicas, alegando que reproduziam uma visão sexista da cultura já que a produção de modelos explicativos era realizada por um sujeito masculino. Portanto, isso implicava em uma interpretação de mundo que ocultava os mecanismos de produção da desigualdade. A inclinação androcêntrica nas análises etnográficas que interpretavam as diferenças de gênero como fundadas na biologia e como um fato natural não era necessária em um estudo aprofundado. Além de denunciar a inclinação androcêntrica das ciências, a crítica feminista nos mostrou que todo o saber é *situado*. (HARAWAY, 1995)

Distinguir sexo de *gênero* foi uma ação necessária por parte da crítica feminista, pois tentava conceitualizar a mulher fora das dicotomias tradicionais, doméstico/público, natureza/cultura que circunscrevem à mulher um lugar fora da esfera social. As dicotomias utilizadas como modelos de análise possuem uma ideia implícita de que a biologia é a causa da subordinação da mulher. Essa distinção reforça a ideia de que as mulheres são seres sociais e, por consequência, merecem gozar de direitos e oportunidades em igualdade com os homens.

O termo *gênero* se refere à construção que cada cultura faz do que é o feminino e o masculino, e o sexo corresponderia à anatomia, à estrutura genital reprodutiva. Com essa dissociação se buscava provar que o lugar ocupado pelos homens e mulheres dependia da maneira como a sociedade se organiza social e culturalmente.

As discussões sobre o gênero e o sexo continuam sendo fonte de muitos debates e controvérsias. A complexidade do tema e a instabilidade conceitual, longe de serem um obstáculo, podem ser uma vantagem, pois evitam que a discussão se encerre em

dogmatismos acadêmicos. Judith Butler sinaliza que o feminismo em um primeiro momento se baseia nas relações heteronormativas e não inclui as práticas sexuais minoritárias. Butler entende o termo gênero longe das dicotomias homem versus mulher, mas como uma prática performativa. Isso quer dizer que o gênero enquanto performance, significa dizer que qualquer pessoa, independentemente do sexo, pode chegar a ser mulher ou homem, pois há uma série de comportamentos, gestos e discursos que irão conformar o sexo do indivíduo; o sexo deixa de ser dado somente pela biologia, mas se afirma como discurso. O gênero passa a ser um ideal a ser alcançado e não apenas um aspecto descritivo da experiência (BUTLER, 2000), ou seja, as normas culturais e sociais é que definirão as pessoas.

Entretanto, isto tem um duplo desdobramento: as atuais discussões sobre gênero, sustentadas pelas teorias pós-modernas, nos dizem que o gênero já não é fundamental para entender a situação social das mulheres, mas isto pode significar também que discutir sobre o conceito de patriarcado – chave para o feminismo – é insuficiente para entender a realidade. Então, se seguirmos à luz desse caminho, a luta feminista perderá sentido?

2 FEMINISMOS LATINO-AMERICANOS

El cambio social es un hecho creativo y la creatividad es un instrumento de lucha.

-- Mujeres Creando

Nos últimos anos, pudemos observar na América Latina o surgimento de novas estratégias entre arte e política a partir da emergência de coletivos feministas compostos por mulheres que se autodenominam artistas sem que, e em muitos casos, tenham passado pelo crivo dos circuitos e das redes de arte institucionalizada. Há nas produções desses coletivos uma relação estreita entre novas formas de subjetivação e uma explícita reação ao patriarcalismo. Estamos diante de um fenômeno do qual ainda não é possível estabelecer uma classificação, entretanto, essas práticas demonstram, grosso modo, a crise do paradigma da arte moderna, assim como a crise nos modelos formais de representação artística e política.

Por outro lado, falar de feminismo e de arte feminista na América Latina é um tema delicado. Enquanto nos Estados Unidos já a partir da década de 1960 floresciam os movimentos sociais, a América latina se encontrava num momento delicado de supressão das liberdades individuais com as ditaduras militares. Por esse motivo o feminismo vai ganhar difusão tardiamente. A efervescência política dos anos 1970 nos EUA, embora seja um marco em termos artísticos e políticos para as mulheres, não coincide com o contexto brasileiro, argentino e, nem muito menos boliviano. Entretanto,

isso não significa que aqui não existissem lutas e questionamentos nesse sentido. Segundo Francesca Gargallo, a existência de ideias feministas na América latina é mais antiga que a sua ação na história. Sua origem não está ligada a um processo filosófico externo, mas nasce a partir da reflexão com respeito não só ao mundo masculino como também ao mundo colonial. É válido afirmar que o colonialismo europeu deixou profundas marcas: o continente é predominantemente católico sendo a estrutura social extremamente patriarcal e consequentemente discriminatória e racista.

Francesca Gargallo aponta assim os objetivos gerais do feminismo latino americano:

A princípios do século XXI, o feminismo latino-americano reivindica suas origens históricas que impulsionam suas formas atuais e seus propósitos coletivos: a) como movimento libertário que enfrenta o sexismo disparador da subordinação das mulheres, típico da década de setenta; b) como movimento social em construção, que começa a estruturar-se em organismos não governamentais e em associações para trabalhar com e para as mulheres, em ocasiões pressionando o Estado, comum nos oitenta; c) como movimento identitário, organizado desde a diversidade de demandas de pertencimentos das mulheres, preocupado por sua visibilidade e presença no espaço público, majoritário nos noventa. (GARGALLO, 2000, p. 33)

Além da diversidade assim como os fatores de raça e de classe, não podemos esquecer o fator local-global, constituindo outros mecanismos de opressão que distinguem as demandas das mulheres. Essa crítica provocou uma profunda discussão na base essencialista e heterossexual do feminismo e até hoje esse é um debate recorrente. Não há um sujeito genérico único “mulher” capaz de representar a diversidade de mulheres e de vozes no mundo. Segundo Butler, “a identidade do sujeito feminista não deve ser o fundamento da política feminista, pois a formação do sujeito ocorre no interior de um campo de poder sistematicamente encoberto pela afirmação desse fundamento”. (BUTLER, 2010, p. 23)

Os debates em torno ao sujeito¹⁶ do feminismo são questionamentos muito profundos e de grande complexidade teórica, por esse motivo, devido a amplitude dessa questão não entraremos aqui em maiores detalhes. Ainda assim recordamos que as discussões no que concerne ao sujeito do feminismo, e a representação da mulher na sociedade são temas que irão permear as inquietações das mulheres artistas à medida que buscam afirmar-se como tal dentro de um sistema de arte pertencente a uma lógica totalmente patriarcal.

No caso específico dos coletivos estudados, ambos produzem sua própria versão do feminismo, reconhecendo por um lado, a importância histórica da teoria feminista do Norte, mas conscientes de ela que foi gerada sob uma ideia moderna de sujeito universal, mulher. Por esse motivo, reproduz também a exclusão de outras vozes não ocidentais e não brancas. Vemos então uma prática autônoma que vai caracterizar terceira onda do feminismo onde há a produção e articulação de diferentes identidades reformulando assim o feminismo radical dos anos 1960 e 1970:

A questão chave é que enquanto o feminismo da Segunda Onda se organizava em torno à unidade de todas as mulheres, os novos feminismos partem da diferença como condição inerente a prática política. A identidade começa a ser compreendida como um processo múltiplo no qual se articulam o gênero, a classe, a raça, a etnia e a idade, formando uma subjetividade complexa, inclusive contraditória, que não pode ser reduzida em nenhum caso a uma só destas categorias. (GIL, Silvia, 2000 *apud* LAURETIS, 2000, p. 36)

Neste sentido, a discussão sobre as diferenças vai alimentar novos imaginários políticos que por sua vez desembocarão em questionamentos à respeito da prática e dos discursos políticos tradicionais. Não há nos dias de hoje uma proposta, ou como mostra Silvia L. Gil, um itinerário comum para todas as mulheres já que “aparecem outras

¹⁶ Enquanto a segunda onda do feminismo determinava que deveria haver uma unidade entre as mulheres, a terceira onda, dentro de uma perspectiva pós-moderna coloca em questão o núcleo desse sujeito do feminismo, visto que com a emergência de outras vozes associadas à crise dos valores modernos não é possível incluir no termo mulher a multiplicidade de identidades existentes.

figurações do ser mulher(trabalhadoras temporais e precárias, imigrantes, imigrantes ilegais, estudantes sem futuro, trabalhadoras sexuais, *queer*, trans, entre outras) que deslocam o sujeito tradicional além de outras estratégias cotidianas de resistência desenvolvida nos países do Sul ou nos centros convulsionados e periferias das cidades globais”. (GIL, 2011, p. 36)

Os discursos e imaginários feministas se ampliam; as teorias pós-coloniais de Gayatrik Spivak e Homi Bhabha, entre outros, contribuem para reforçar a discussão sobre quem é o “outro”, fundamentando os debates sobre a diferença. Dessa forma, modificando a maneira de se entender o poder. Na América Latina não há apenas uma luta por auto-afirmação e representação termos de igualdade jurídica para as mulheres, mas também se encontra o componente de desejo de representação que visa subverter a cultura hegemônica.

2.1 Poéticas do Feminismo

O mundo da arte mudou a partir da contestação das mulheres feministas. A historiadora de arte norte-americana Linda Nochlin, em seu célebre ensaio publicado em 1971: “Por que não existiram grandes mulheres artistas?”¹⁷, evocou com esta simples pergunta, uma série de questionamentos acerca do lugar que ocupam as mulheres no mundo da arte. Segundo Nochlin, as soluções para essa problemática poderiam ser ainda mais conflituosas: uma das opções seria o resgate das mulheres artistas esquecidas na história; outro seria afirmar o caráter “feminino” no estilo das obras, o que não significa com isso questionar a ideologia que reside por trás do sistema de arte e da sociedade em geral. As tensões entre o que há de feminino e particular na arte feita pelas mulheres, ou como questionam Griselda Pollock e Lucy Lippard, a arte feminina é uma reprodução da sexualidade feminina? Como nós definimos uma arte feminista?

Achamos importante ressaltar neste trabalho que o legado das artistas feministas, ou da arte feminista, foi a crítica às imagens produzidas pela cultura, ou seja, pela maneira como a produção das diferenças sexuais se concretizam em imagens. A arte feminista ajudou a identificar os códigos da cultura e fez um desmonte dos signos, da “verdade”, assim como os modelos de representação desse sujeito masculino, que se dava através de categorias como gênio e autoria.

A busca da auto-representação por parte das artistas feministas fora dos modelos tradicionais de identidade vai permear boa parte das obras. As tentativas de forjar, de reinventar a própria identidade fazem com que muitas artistas optem pela crítica - aos estereótipos femininos, tais como o da mulher passiva, da rainha do lar, da mãe, entre outras, aos mandatos sociais limitantes, pois reificam e perpetuam as desigualdades sexuais. As artistas irão rebater esses signos da cultura dominante e desconstruí-los e, para isso, uma das ferramentas utilizadas é a ironia, que marcará a maioria dos trabalhos realizados na década de 1980. O uso da ironia como artifício para transgredir a linguagem, fazendo que as identidades normativas de gênero sejam confrontadas com o

¹⁷ NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? In: *Women, Art, and Power and Other Essays*. Nova York: Westview Press, 1989. Disponível em http://davidrfrkind.org/fiu/library_files/LindaNochlin. Acesso em 1/6/2014.

riso tornam muitos trabalhos acessíveis ao grande público. Em sua prática percebemos que são abordados conceitos como a originalidade versus cópia, o abandono da autoria, o pastiche, a reapropriação, o uso do escárnio e/ou da ironia, entre outros. As artistas zombavam de obras conhecidas, e invertendo os papéis sociais de homens e mulheres, revelavam o lado risível dos papéis de gênero. (Fig. 1, 2 e 3)

A primeira geração de artistas feministas das décadas de 1970 e 1980 centraram suas críticas em torno da questão do trabalho doméstico¹⁸, além de questões relacionadas ao corpo no que concerne aos direitos sexuais e reprodutivos, o matrimônio entendido como instituição patriarcal, e do corpo feminino, seja como ele vinha sendo retratado na arte, a mulher enquanto objeto do olhar masculino¹⁹, e na sociedade como um todo (COTTIGHAM, 2000). Neste sentido, as estratégias conceituais aliadas à prática ativista e suas experimentações artísticas – que por sua vez levaram as mulheres a fugir dos padrões modernos da arte - formaram um encontro simbiótico.

A representação do sujeito masculino na arte através das categorias como gênero e autoria começaram a ruir permitindo a construção de novas formas de socialização, novas formas de se pensar a arte, as relações e novos pactos sociais entre as mulheres criaram assim novos modos de existência. Segundo Margareth Rago,

O feminismo trouxe esperança, juntamente com novas imagens do pensamento, ao revelar que o mundo poderia ser outro, isto é, feminino e filógino, e que as mulheres não são apenas sistemas reprodutivos passivos, nem natureza transbordante e incontrolável ameaçando destruir a cultura, com seu desejo ninfomaniaco e selvagem, como sugerem várias peças e filmes dos inícios do século 20.²⁰

¹⁸ A performance realizada por Martha Rossler – *The Semiotics of the Kitchen* – faz uma paródia dos programas de televisão destinados às mulheres e ao modelo de feminidade que restringe a mulher ao âmbito doméstico. Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=3zSA9Rm2PZA>.

¹⁹ Nos anos 1980, especificamente em 1985, entra em cena o coletivo feminista *Guerrilla Girls*.

²⁰ RAGO, Margareth. *Feminizar é preciso: por uma cultura filógina*. São Paulo em Perspectiva [online]. 2001, v. 15, n. 3, p. 53-66.



Fig. 1 - *Buy My Bananas*. (Linda Nochlin, 1972)
 (Fonte: BROUDE, Norma, e GARRARD, Mary D. *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*. Nova York: Harry N. Abrams, 1994.)



Fig. 2 - Leonardo da Vinci, *A Última Ceia* (1495-1498), no alto

Fig. 3 - Mary Beth Edelson, *Some Living American Women Artists/Last Supper*, 1971. (Fonte: Norma Broude and Mary D. Garrard. *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*. Nova York: Harry N. Abrams, 1994.)

Para ilustrar, podemos citar, o trabalho da artista norte-americana Cindy Sherman²¹, em sua série de retratos realizados desde a década de 1970, nos quais assume distintas identidades femininas mostrando que o gênero é uma construção social. Sherman, através de disfarces, manipula os códigos da imagem mostrando as distintas facetas dos estereótipos do feminino. Em sua obra, o gênero passa a ser entendido como uma identidade variável e não uma constante estática, mas sim, performática. Vemos então uma consonância entre a prática artística e a teoria feminista, conforme expresso nas palavras de Butler, *não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias expressões tidas como seus resultados*. (BUTLER, 2010, p. 48) Isso quer dizer que a expressão de gênero é o resultado de uma série de fatores de socialização e repetição que conformaram essa “identidade” sendo esta uma performance em si mesma.

Nesse mesmo contexto, a arte atravessava um período de crise, já anunciado pelas vanguardas, no qual as noções modernas de arte, tanto em seus aspectos formais, quanto, estilísticos, assim como o papel das instituições legitimadores da arte eram questionados: a autonomia da arte, o gênio, a obra vão sendo problematizados com a arte conceitual. As artistas, buscando uma alternativa ao cânone, impregnado da lógica patriarcal desde seus signos até os sistemas de distribuição e valoração da arte, encontraram na arte conceitual uma possibilidade de desenvolver suas próprias ideias. Segundo Lippard,

O caráter barato, efêmero e pouco intimidatório dos próprios meios conceituais (vídeo, performance, fotografia, narrações, textos, ações) estimulou as mulheres a participar, a entrarem através dessa greta aberta nos muros do mundo da arte. Com a aparição pública de mulheres artistas mais jovens na arte conceitual apareceram novos temas e enfoques: a narração, a divisão de papéis, a aparência e o disfarce, questões sobre a beleza e o corpo, se centrou a atenção na fragmentação, nas

²¹ Informações sobre a obra da artista estão disponíveis em sua página oficial: <http://www.cindysherman.com/>.

relações, na autobiografia, na performance, na vida cotidiana e claro na política feminista. (LIPPARD, 1990, p. 13)

Neste sentido, a crítica subjacente nas obras feministas à representação desconstrói o imaginário da cultura patriarcal propondo novas configurações da subjetividade. Segundo Lippard, a arte conceitual foi e continua sendo a base de muitas das mais importantes obras feministas pós-modernas.²²

²² Lucy Lippard cita artistas como Martha Rosler, Suzanne Lacy, Piper, Antin, Susan Hiller e Mary Kelly, Barbara Kruger, Jenny Holzer, entre outras.

2.2 A rua como espaço da ação e a cultura como ação

Todas essas técnicas, de utilização e manipulação das imagens, serão utilizadas pelos referidos coletivos feministas estudados neste trabalho. Como afirmado anteriormente, cidades latino-americanas como Rio de Janeiro, Buenos Aires e La Paz crescem inseridas no contexto do capitalismo tardio, urbano e certas práticas da imagem só se tornaram possíveis a partir do momento em que se criou uma cultura urbana em moldes globais. Neste sentido, as estratégias de resistência subjetiva realizada pelos coletivos feministas podem ser entendidas através da ideia de “movimento pela democracia cultural”. (GOLDBARD; ADAMS, 1990) Dentro dessa perspectiva, a cultura é entendida de uma maneira ampla, e abrange tanto as artes, quanto a política, o entorno (a cidade, o espaço) e todas as atividades que compõem a vida humana. Segundo Arlene Goldbard, devemos compreender em primeiro lugar a inter-relação dos aspectos culturais e não sucumbir à ideia de que cada aspecto da cultura é independente. A cultura deve ser vista como um interesse público. (GOLDBARD; ADAMS, 1990) Essa concepção traz em seu cerne uma crítica à hegemonia da cultura dominante e se baseia na ideia da arte enquanto troca comunicativa. Segundo Lippard, isso significa dizer que o poder da arte fica reduzido a menos que seja entendido no sentido mais amplo e admitido como uma possibilidade por todos.

Sendo então a arte uma *possibilidade* acessível a todos e não fechada em si, esses coletivos consideram a arte muito mais como estratégia comunicativa, longe dos cânones modernos, longe dos pedestais, do “belo” e da ideologia²³ dominante do que propriamente uma busca da arte pela arte. Isso porque em ambos coletivos os artistas não provém de escolas de arte ou são artistas de formação, muitas nem se consideram artistas, mas ainda assim sua prática se assemelha à dos artistas ativistas ou da arte engajada, pois utilizam elementos combinados como a ação social, performance, táticas de comunicação, além do trabalho junto às comunidades interagindo assim com o espaço público, a rua.

²³ Segundo a filósofa Marilena Chauí, na visão de ideologia nos moldes marxistas : “é resultado da luta de classes e que tem por função esconder a existência dessa luta. Podemos acrescentar que o poder ou a eficácia da ideologia aumenta quanto maior for sua capacidade para ocultar a origem da divisão social em classes e a luta de classes.” CHAUI, Marilena. O que é a ideologia. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. 34.

Como bem sinaliza Maria Lauria Rosa, o feminismo encontra no espaço público o seu campo de ação, desde suas primeiras manifestações nas ruas pelo voto. A relação estabelecida entre o espaço público e o privado é intrínseco ao feminismo que ampliou até as últimas consequências a noção de que o “pessoal é político”. Como afirma Lippard, a arte feminista herdou a noção de “arte política” incorporando aspectos da autobiografia (espaço privado) relacionado com a consciência de que os eventos políticos de ordem local, nacional e internacional afetam nossa vida individual. (LIPPARD, 1984) Esses aspectos reverberam no espaço público. No caso desses coletivos estudados, reverberam na rua, na cidade.

Milton Santos, crítico do processo de globalização, faz uma interessante abordagem a respeito da relação entre território e movimentos sociais. Santos define o lugar como sendo o espaço do *acontecer solidário* (SANTOS, 1994), sendo o território, neste sentido, uma categoria fundamental para a construção do futuro. O uso desse território, através desse *espaço de acontecer solidário* gera formas diversas de existência e de coexistência constituindo um valor em si. Ou seja, produz valores de distintas naturezas além do econômico, mas também de valor antropológico e cultural. Santos vai ainda mais longe ao afirmar que o lugar recebe e reflete o que acontece no “mundo”, ou seja, a dialética entre o global e o local. O local reflete as instâncias do global, e com o isso o global só se realiza no local, no entanto, somente no local é possível criar novos arranjos espaciais capazes de resistir à voraz força do mundo globalizado. Nas palavras de Santos:

Assim, junto à busca da sobrevivência, vemos produzir-se, na base da sociedade, um pragmatismo mesclado com a emoção, a partir dos lugares e das pessoas juntos. Esse é, também, um modo de insurreição em relação à globalização, com a descoberta de que, a despeito de sermos o que somos, podemos também desejar ser outra coisa. Nisso, o papel do lugar é determinante. Ele não é apenas um quadro de vida, mas um espaço vivido, isto é, de experiência sempre renovada, o que permite, ao mesmo tempo, a reavaliação das heranças e a indagação sobre o presente e o futuro. A existência *naquele*

espaço exerce um papel revelador sobre o mundo. (SANTOS, 2001, p. 114)

Michel de Certeau afirma por sua vez que o espaço é um lugar praticado, ou seja:

Existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável do tempo. O espaço é o cruzamento de móveis. É de certo modo pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. O espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o leva a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais [...] Em suma, o espaço é um lugar praticado. (CERTEAU, 1994, p. 45)

Neste sentido, a partir dessas duas concepções de espaço e de lugar podemos afirmar que o espaço existe a partir do momento em que ele é atravessado, construído a partir dos fluxos não somente de ordem material, mas também do intangível. Lembranças memórias, o espaço público se constitui a partir desse conjunto de movimentos. Neste sentido, a prática desses coletivos estaria inserida ao mesmo tempo em num aspecto tanto de resistência política quanto de resistência subjetiva, criando assim sua própria poética, misturando-se e apropriando-se de forma não autorizada da cidade. (Fig. 4 e 5)

Michel de Certeau descreve as estruturas narrativas presentes nas cidades como “sintaxes espaciais” referindo-se basicamente ao seu componente de sinalização, semáforos, sinais, entre outros. Sendo assim, podemos nos apropriar desse conceito para descrever a prática desses coletivos, pois tanto os grafites realizados pelo Mujeres Creando como os cartazes pregados nos muros pelo Mujeres Publicas, traçam novas rotas, elaborando *táticas cotidianas* para visibilizar o mundo privado. Ao mesmo tempo em que as cidades têm se tornado um ambiente que tende a despersonalização, visto que tendem a ser construídas seguindo o ritmo ditado pela produção dos fluxos do capital, elas conservam redes de tecido humano, redes de solidariedade. As cidades se compõem não só de concreto, mas também de itinerários de lembranças, de olfato e de sensações,

como descreve Certeau de inúmeros *segmentos de sentido*. Dessa forma, espaço e cultura se definem como campos de resistência. (Fig. 6)

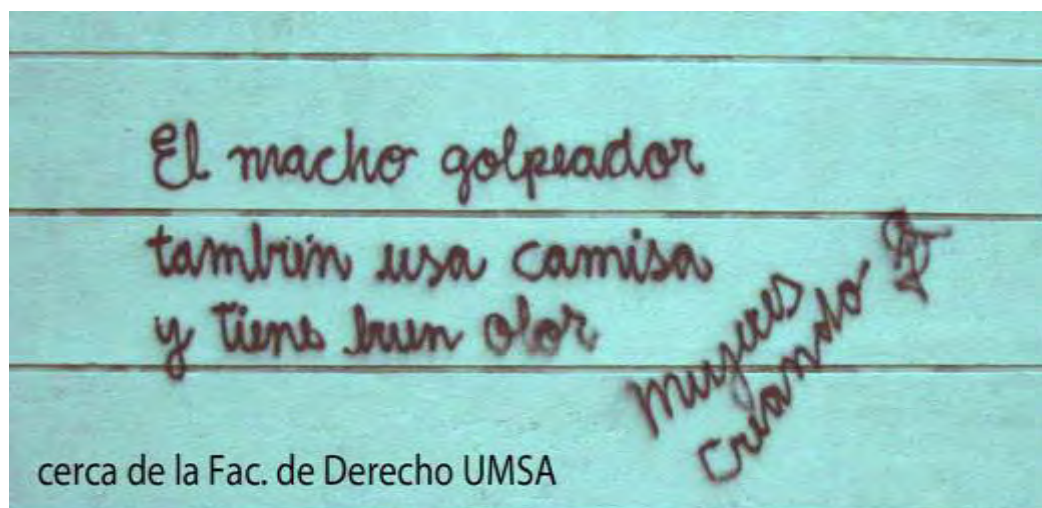


Fig. 4 - Graffiti realizado pelo coletivo Mujeres Creando, La Paz, Bolívia.



Fig. 5 - Mujeres Públicas. Ação realizada contra a imposição dos padrões de beleza atuais, no qual se lê: “Esta beleza oprime / faz adoecer”.



Fig. 6 - Mujeres Públicas, *Es usted heterosexual?*, 2012.

Ainda segundo Certeau, a linguagem do poder “se urbaniza”, mas, em contrapartida, a “cidade também produz movimentos contraditórios que escapam do poder panóptico”. (CERTEAU, data, p. 42) Isto quer dizer que se por um lado há uma forte tendência ao controle social, por outro também são criadas linhas de fuga. Sendo assim, *Mujeres Publicas* e *Mujeres Creando* estimulam a produção de espaços de intersubjetividade, modelando universos possíveis (BOURRIAUD, 1999), traçando táticas cotidianas de resistência no espaço público, como por exemplo, em “Ensayo por una cartografía feminista” no qual realizaram uma caminhada pela cidade de Buenos Aires ressignificando os lugares por onde figuras emblemáticas do feminismo argentino haviam passado e, ao mesmo tempo, gerando relações e articulações entre os transeuntes, a história e o espaço público.

Segundo Nicolas Bourriaud, “as obras já não têm como meta formar realidades utópicas, senão modelos de ação dentro do real já existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista.” (2006, p. 12) Dentro desta perspectiva, as práticas desses coletivos envolvem propostas que suscitam a esfera relacional problematizando, neste caso específico, a relação entre arte e feminismo, nos remetendo também ao uso situacionista da arte²⁴:

Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passo ininterrupto através de ambientes diversos. O conceito de deriva está ligado indissociavelmente ao reconhecimento de efeitos de natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que a opõe em todos os aspectos à noções

²⁴ “Contra a arte fragmentária, será uma prática global que conterà, de uma só vez, todos os elementos utilizados. Tenderá naturalmente para uma produção coletiva e, sem dúvida, anônima (na medida em que, ao não armazenar as obras como mercadorias, dita cultura não estará dominada pela necessidade de deixar marcas). Suas experiências se propõem, no mínimo, a realizar uma revolução do comportamento e um urbanismo unitário dinâmico, susceptível de se estender para todo o planeta; e de se propagar, em seguida, para todos os planetas habitáveis. Contra a arte unilateral, a cultura situacionista será uma arte do diálogo, da interação. Os artistas - como toda a cultura visível - chegaram a estar completamente separados da sociedade, assim como estão separados entre si pela concorrência. Porém, inclusive antes que o capitalismo ingressasse nesse pântano, a arte era essencialmente unilateral, sem resposta. Essa era encerrada em seu primitivismo será superada graças a uma comunicação completa”. MANIFESTO INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 1960. Disponível em: <http://guy-debord.blogspot.com.br/2009/06/manifeto-internacional-situacionista>. Acesso em 1/6/2014.

clássicas de viagem e de passeio. (INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 1999, s/p)

A noção de deriva preconizada pelos situacionistas faz menção ao uso da cidade como cenário, enquanto o espaço urbano como um todo conforma uma psicogeografia. No caso específico desta intervenção, o objetivo era além de historicizar o território, atravessar o percurso de luta das mulheres no passado pela cidade, assim como também a de criar vínculos entre os participantes. Nas palavras de *Mujeres Publicas*: “Este mapa é uma cartografia do afeto e da memória. É uma celebração de instantes radicais e pequenos gestos de lutadoras insurretas que se atreveram a interromper e mudar percursos esperados, tomando a cidade como terreno concreto onde transformar a vida. É uma homenagem a essas mulheres que são nossa genealogia”. (Fig. 7, 8 e 9)



Fig. 7 - Mujeres Públicas, fotografia da ação *En la plaza - En la casa- En la cama. Ensayo para una cartografía feminista*, 2012.



Fig. 8 - Mujeres Públicas, fotografia da ação *En la plaza - En la casa- En la cama*. *Ensayo para una cartografía feminista*, 2012.



Fig. 9 - Mujeres Públicas, cartaz criado para a ação *En la plaza - En la casa- En la cama. Ensayo para una cartografía feminista*, 2012.

3 COLETIVO MUJERES CREANDO

Locas, agitadoras, rebeldes, desobedientes, subversivas, brujas, callejeras, grafiteras, anarquistas, feministas. Lesbianas y heterosexuales; casadas y solteras; estudiantes y oficinistas; indias, chotas, cholas, birlochas y señoritas; viejas y jóvenes; blancas y morenas, somos un tejido de solidaridades; de identidades, de compromisos, somos mujeres.

-- Mujeres Creando²⁵

Conheci o coletivo Mujeres Creando quando estive na Bolívia há sete anos, no ano de 2007. Era um momento emblemático para a política boliviana, já que no ano anterior, no dia 6 de agosto, a Assembléia Constituinte havia sido instituída na cidade de Sucre, antiga capital do país. O objetivo de Assembléia era redigir uma nova constituição na qual seriam reconhecidas as mais de 30 etnias indígenas que compõem o Estado boliviano, sendo a primeira constituição nacional a reconhecer os povos autóctones como nações com suas leis, idiomas e cultura próprias. Assim, em 2009, a Bolívia passou a ser reconhecida como o primeiro Estado plurinacional.

Eu me lembro de ter participado de uma assembléia dos povos indígenas na cidade de Sucre. Pude acompanhar de perto a chegada de vários povos indígenas para a assembléia que reunia líderes de várias comunidades. Senti de perto a determinação e a força daquelas pessoas que caminharam dias até chegar a Sucre. Pude sentir o peso de

²⁵ ÁLVAREZ, s/d, s/p.

demandas étnicas históricas, a luta pelo reconhecimento dos territórios indígenas, pela propriedade sobre os recursos naturais em terras indígenas, entre outras reivindicações, o que dava aos discursos um tom bastante emotivo, desgarrador, capaz de gerar também em mim um sentimento de extrema comoção. Pude observar também as marcas do tempo naqueles rostos, os efeitos do sol na pele ressequida e avermelhada pelo frio dos Andes, na luta diária pela sobrevivência, na luta secular pela afirmação da própria identidade.

Eram grupos vindos de todas as partes da Bolívia, desde as zonas mais remotas, com seus trajes coloridos e instrumentos musicais, homens e mulheres chegando de todos as cidades a entoar músicas e palavras de ordem em seus idiomas, enquanto agitavam a bandeira multicolorida representativa do movimento indígena. Todos aqueles grupos entraram no ginásio destinado à “Cumbre Indígena” e, antes que a assembléia tivesse início, realizaram um ritual em homenagem à *pachamama* e, assim, com sua permissão, começaram a proferir seus discursos inflamados, traduzidos simultaneamente nas línguas quechua, aymara, além do espanhol.

Estar na Bolívia nesse momento chave para o país, me permitiu perceber o quanto as questões étnicas e identitárias são fortes, pois a população indígena, embora sendo tão expressiva em termos numéricos e culturais, é a que mais sofre por conta da exclusão social e do racismo, ficando à margem da economia formal e das decisões políticas, além de sofrer com a carência de políticas públicas destinadas a atender as especificidades das etnias indígenas. Essa demanda por reconhecimento foi se construindo ao longo de décadas de muita resistência e mobilização social em resposta ao descaso dos governos.

Nos anos 1980 começaram a surgir no âmbito acadêmico, principalmente anglo-saxão, debates sobre o multiculturalismo envolvendo comunidades, grupos ou etnias que resistem ao processo de assimilação da cultura hegemônica. O ideal de Estado-nação perseguido pela maioria das sociedades democráticas propiciaria o sentimento de unidade e, por conseguinte, de estabilidade aos governos.

A Bolívia tem um potente histórico de lutas sociais de resistência às políticas neoliberais. Não precisamos ir muito longe: nos últimos quinze anos, a Bolívia viveu

períodos de grande mobilização popular, chegando a depor dois presidentes em um curtíssimo espaço de tempo: Gonzalo Sanchez de Lozada e Carlos Mesa entre os anos de 2000 e 2005. No ano 2000, em Cochabamba, se deu “La Guerra del Agua” na qual a população se levantou contra a privatização dos recursos hídricos; em resposta, foi instaurado estado de sítio e muitas pessoas morreram devido à ação violenta do Estado; dois anos depois, a guerra da coca.

Em 2005, Evo Morales, o primeiro presidente indígena, foi eleito. Seu governo revisou todos os contratos dos hidrocarbonetos e determinou a retomada do controle estatal sobre os recursos do gás natural – o maior da região. Recentemente vimos a nacionalização das empresas espanholas de petróleo (YPF) responsáveis pela exploração do gás natural; a estatização da empresa de energia elétrica, além da rejeição popular à rede multinacional de comida *fastfood* McDonald, que teve que retirar todas as filiais do país. Todo esse histórico de lutas faz com que criemos ao mesmo tempo uma visão idealizada da Bolívia que é logo desfeita por Maria Galindo, Mujeres Creando.

Diante desse histórico de fortes lutas sociais, o feminismo na Bolívia não poderia ser diferente. O coletivo Mujeres Creando surgiu em 1992 com o retorno de Maria Galindo e Helena Paredes do exílio na Itália. As duas ativistas criaram a Comunidad Creando com o objetivo de abrir um espaço de convivência onde pudessem experimentar formas de vida alternativas ao modelo patriarcal vigente, estabelecendo um espaço horizontal de reconhecimento. Inicialmente, elas não se denominavam feministas, preferindo dizer-se “feministas intuitivas”.

Nossa identidade ideológica foi se construindo de forma eclética, não dogmática e de uma maneira honesta. Cuidando para não anular as dúvidas nem as contradições que cada uma de nós trazia. Diferente do estilo patriarcal, Mujeres Creando não resolveu as contradições de suas vertentes em uma luta pela verdade porque isso nunca seduziu o grupo; essas discordâncias se assumiram como algo que enriquecia o movimento. (GALINDO, 2005, p. 39)

No que tange à sua orientação política, o coletivo se denomina como sendo anarco-feminista²⁶, ou seja, repudia toda e qualquer forma de poder por entender que poder está orientado por um princípio falocêntrico²⁷.

Em seu livro, *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar*, Maria Galindo deixa claro que os princípios sobre os quais se fundou a sociedade colonial e nos quais se fundamentam as sociedades contemporâneas se baseiam no sistema patriarcal, que tem como característica a exploração das mulheres. E mais adiante discorrendo sobre a luta feminista, Maria Galindo considera que o modelo de feminismo que prevê a igualdade entre mulheres e homens está falido. Isso porque ocorre dentro de um sistema liberal onde se espera que a mulher deva adquirir uma série de direitos em relação ao homem. Segundo Galindo, essa é uma forma perversa já que essa inclusão se dá dentro de um projeto hegemônico, o que em suas palavras “é um mecanismo que disfarça e põe saias no patriarcado.” (GALINDO, 2007, p. 38)

Maria Galindo ressalta que *Mujeres Creando* não é um coletivo, nem uma ONG, mas um movimento social que possui uma proposta de feminismo comunitário²⁸. O coletivo é composto por mulheres de origens diversas. Sua prática política busca fugir dos padrões convencionais através de ações *callejeras* com o intuito de recuperar o espaço público através de ações como performances e *graffitis*, transgredindo os códigos discursivos, apropriando-se da linguagem através do uso da ironia, do escrache e da provocação.

²⁶ “Da esquerda tomaram vários elementos como a análise do trabalho e da economia. Outra vertente foi o anarquismo. Não o anarquismo dos livros, senão o da prática concreta dos avôs e avós anarquistas bolivianos, gente mais popular, mais autodidata que se guiava por essa capacidade de analisar por conta própria seu entorno”. (GALINDO, s/d, p. 39)

²⁷ FALOCÊNTRICO: 1. Postura, convicção ou comportamento baseados na ideia da superioridade masculina, simbolizada no falo [F.: *falo* + *centrismo*]. Disponível em <http://www.aulete.com.br/falocentrismo#ixzz39wPd5tLC>.

²⁸ “Nós não somos um coletivo, [...] somos um movimento social, [...] para nós a diferença está em que um movimento social tem uma proposta, não somos um espaço de amigas, somos um espaço onde nos organizamos, nos auto-convocamos, somos mulheres autônomas, somos feministas e nos organizamos desde o conceito da heterogeneidade. Significa dizer, mulheres diferentes, diversas, juntas... Eu tenho uma frase para dizê-lo que é: índias, putas e lésbicas, juntas, revoltadas e “hermanadas”. Somos uma convocatória permanente às mulheres para organizar-nos desde a diversidade, desde a autonomia. Autonomia em relação a todos os partidos políticos, as ONGs, o Estado, as igrejas e também em relação a todas as formas de sindicalismo”. GALINDO, Maria. *Mujeres Creando. Virgen de los deseos*. La Paz, Bolívia, 2005.

“No hay luchas sin palabras”: o coletivo busca reinventar o uso da palavra e afastar-se do discurso desgastado da esquerda, da linguagem que remete ao militarismo, ao mundo masculino e, em última análise, ao opressor. Nas palavras de Galindo:

Afirmo que a puta é minha mãe, que a puta é minha irmã e que a puta sou eu e todos meus irmãos são “maricones”, e, nesta afirmação, eclipsa a família patriarcal e as linguagens do opressor. Só com essas afirmações recupero à minha mãe, minha irmã, e ao meu irmão e a mim mesma na luta. E com elas e eles, somente assim posso recuperar um horizonte para meus sonhos. Porque recupero assim a palavra, porque não há luta sem palavra e voz própria, e somente essa voz é a voz subversiva, o resto é ruído e rotina ruidosa. *Lo demás es hablar, sí, pero no alcanzar a decir nada.* (GALINDO, 2005, p. 145)

Apropriar-se dos xingamentos e das formas pejorativas com as quais se designam as mulheres é uma das formas de subverter os discursos do opressor. Luce Irigaray afirma que a diferença existente de discursos entre homens e mulheres se reproduz na cultura, no léxico e que limitam a experimentação da subjetividade feminina. Além disso, Luce Irigaray acredita as mulheres devam ser capazes de situar a si mesmas e representar-se como sujeitos. (IRIGARAY, 1993, p. 30) Isso se dá não pela afirmação da mulher enquanto identidade individual, mas através da relação estabelecida entre o eu, a outra e, consequentemente, nós.

Mujeres Creando se baseia nesse princípio quando realiza essa reapropriação, ou a *inversão estratégica*, segundo Foucault, desses xingamentos, capazes de modificar assim o lugar de onde as enuncia, tornando-se donas de sua própria voz e de sua identidade, reconhecendo e ressignificando seu lugar na sociedade e desmontando mecanismos de opressão existentes na linguagem e nas práticas sociais. É válido lembrar que esse foi um recurso muito utilizado pelas feministas e por outros movimentos identitários nos anos 1970.

Rosi Braidotti, por sua vez, também destaca que o feminino foi (e continua sendo) signo de algo pejorativo e, por esse motivo, estruturalmente necessário para a

manutenção do sistema patriarcal de significado. (BRAIDOTTI, 2004) Essa distorção em termos simbólicos do que pertence ao feminino, ainda que não corresponda à vida real, surte efeito nos corpos, na vida cotidiana e nas representações das mulheres na sociedade. O desejo de situar-se no mundo, de autorrepresentar-se, permeia a prática de Mujeres Creando e se materializa nos muros da cidade de La Paz.

Nas ruas de La Paz nos deparamos com grafitadas nos muros da cidade: “*mujer que se organiza no plancha más camisas*”, “*no hay nada más parecido a un machista de derecha que un machista de izquierda, y los indígenas la misma pistola*”, “*detrás de una mujer feliz, un machista abandonado*”, “*Pachamama, tu sabes que el aborto es milenario*”. A letra arredondada, cursiva, com frases de efeito escritas em um único traço nos remetem ao artesanal, à escrita de uma mulher ou de mulheres que denunciam sua invisibilidade e, ao mesmo tempo, a busca pessoal pela própria liberdade, o desejo de ser, de vir a ser. Segundo afirma a crítica de arte Maria Laura Rosa:

M.C. [Mujeres Creando] questiona a luta que concebe o patriarcado, aquela que implica um sentido militar. Para elas “[...] lutar se conjuga com amar, se conjuga com sentir e criar [...] é por isso que o *graffiti* é [...] um método, uma forma ou uma estratégia de luta, como prefiram chamá-lo. Ao empregar o *graffiti* como meio que visibiliza a busca criativa de uma mudança social, M.C. vincula ética e estética, política e arte, o privado com o público. No entanto, não se reivindicam nem como artistas *callejeras* nem como ativistas, mas assumem a partir da noção de impostoras a convivência entre o mundo da rua com o institucional da arte. Práticas disruptivas que conduzem ao questionamento de legitimação que caracteriza toda instituição artística: visibilizar não é também um modo de subverter, de criar consciência, de mudar?, não se desloca o sistema ao tomá-lo de aliado na difusão de problemáticas tapadas, encobertas, dissimuladas? (ROSA, s/d, s/p)

Dessa forma, através da incorporação do mundo privado nas vias públicas, nos muros, compartilham a vida íntima no espaço público mostrando que a experiência da

vida cotidiana é permeada pelo político. Os *graffitis* são um apelo à rebeldia, com boas doses de ironia, sarcasmo e humor. O feminismo começa em casa, no âmbito privado que é onde também se reproduzem as relações de dominação. Como já dizia o famoso slogan setenteiro, “o pessoal é político”. (Fig. 10, 11, 12 e 13)

Para o Ximo González, os *grafites* são uma espécie de ocupação do espaço público, onde se insere nos muros e paredes da cidade a voz das mulheres; são pequenos gestos de subversão que fazem da rua um prolongamento da esfera privada. Nas suas palavras, “a verdadeira liberação reside na gestação da própria liberdade, na elaboração de sua própria voz e empoderamento, na desconstrução de referentes cotidianos do patriarcado.”²⁹

O movimento Mujeres Creando construiu redes de relações entre mulheres de diferentes origens; diante dessa realidade, como conseguir uma unidade de pensamento com mulheres tão diversas entre si? Este é um dos elementos norteadores e característicos de Mujeres Creando: assumir as contradições em integrar em um mesmo espaço mulheres que sofrem distintas opressões cotidianas, que são diversas entre si. Mais do que um movimento de mulheres contra o patriarcalismo, Mujeres Creando se assume na luta contra o neoliberalismo, contra ONGs que debilitam a organização popular feminina, contra as políticas e a cultura falocêntricas que continuam perpetuando a violência e a exclusão das mulheres na sociedade ao longo dos anos, quer seja na própria sociedade boliviana ou transformando-as em imigrantes latino-americanas, as quais Galindo se refere como *exiladas do neoliberalismo*³⁰.

²⁹ González, Ximo. Entre pucheros y tablas de planchar. *Ecléctica*, Revista de estudios culturales, n. 2, 2013. Disponível em: <http://revistaeclectica.org/portada/numero-2-migraciones>. Acessado em 01/07/2014.

³⁰ Maria Galindo em seu livro “Para descolonizar hay que despatriarcalizar” se refere com o termo *exiladas do neo liberalismo*, às mulheres latino americanas que fugindo da precariedade de seus países de origem emigram à Europa e lá desempenham tarefas de cuidado (limpar casas, cuidar a pessoas dependentes – idosos, crianças) em condições de trabalho muito inferiores e precárias. GALINDO, Maria. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar*. Teoria y propuesta de la despatriarcalización. Ed. Mujeres Creando. La Paz, Bolívia, 2007. Disponível em: www.mujerescreando.org.



Fig. 10 - Mujeres Creando, inscrição em muro na cidade de La Paz, Bolívia.

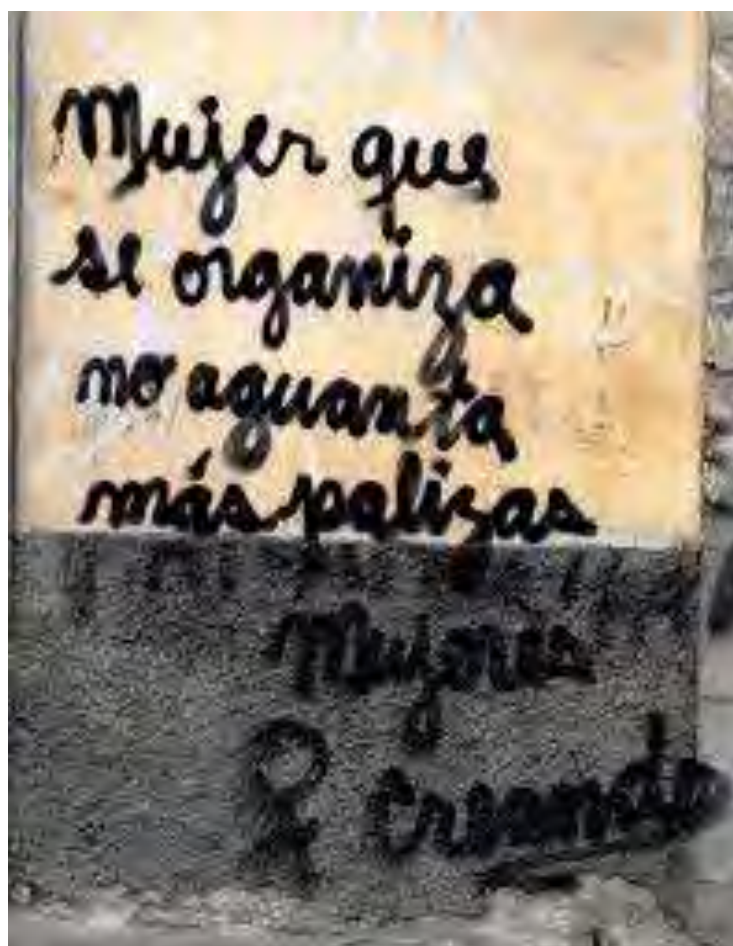


Fig. 11 - Mujeres Creando, inscrição em muro na cidade de La Paz, Bolívia.

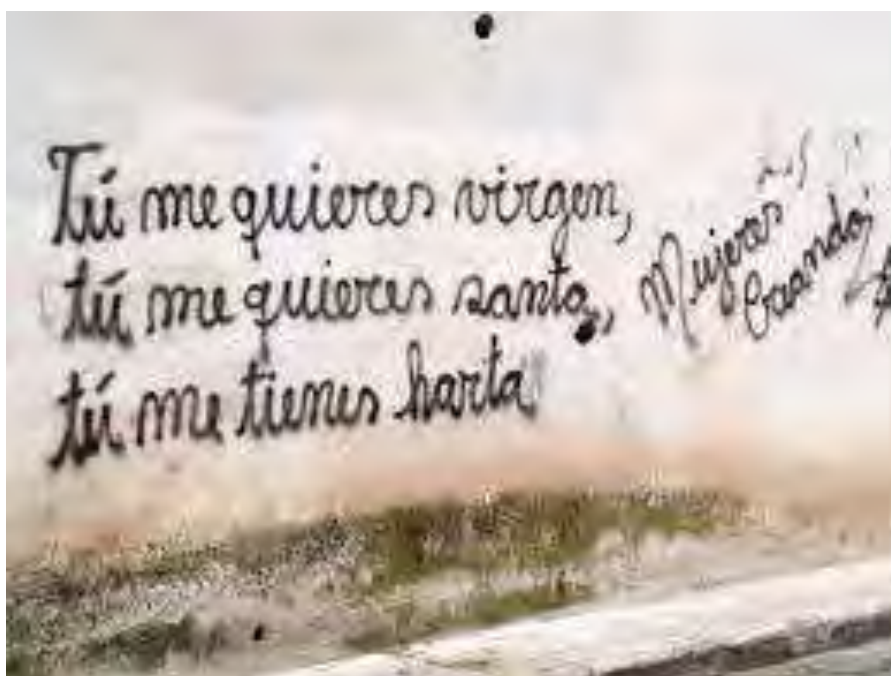


Fig. 12 - Mujeres Creando, inscrição em muro na cidade de La Paz, Bolívia.



Fig. 13 - Mujeres Creando, inscrição em muro na cidade de La Paz, Bolívia.

Vimos anteriormente, que uma das discussões filosóficas a respeito do feminismo, é a respeito da constituição do sujeito epistemológico “mulher”. Como destacamos não há um sujeito único que represente as mulheres, por esse motivo é interessante observar como o coletivo articula desde lésbicas e hetero; casadas, separadas, estudantes, desempregadas, profissionais liberais, chollas, idosas, jovens, prostitutas, entre outras, num desejo de construir um sujeito múltiplo, capaz de desestabilizar as estruturas de poder a partir de cada território de luta ao qual cada uma dessas mulheres pertence. Não podemos classificar ou tentar limitar a prática de *Mujeres Creando* dentro de uma perspectiva ou corrente feminista, no entanto observamos que algumas ideias se assemelham ao que a filósofa contemporânea Rosi Braidotti afirma a respeito do pós feminismo, quando se refere às subjetividades nômades; ou seja, o nomadismo seria assumir a multiplicidade e diversidade de identidades e subjetividades, a hibridização cultural, a mestiçagem que começam a ocupar o lugar da destacada cultura branca e masculina, se trata de entender o “sujeito” além das variáveis como classe, gênero ou raça, e sim como um processo, um devir, um vir a ser. Braidotti afirma que é necessário criar uma nova gramática, um novo sistema simbólico. (BRAIDOTTI, 2004, p. 67).

Esta ação coloca em evidência as dualidades de gênero, as dicotomias tão comuns nas primeiras etapas do feminismo, mas que hoje se já se revelam insuficientes para abarcar a complexidade da sociedade contemporânea e da luta feminista.

Quem queremos chegar a ser? Certamente necessitamos uma identidade (sexual, nacional, social), mas não uma identidade fixa, válida pra todos os tempos [...]E, para reinventar-nos a nós mesmos como processo, como complexidade flexível e aberta unida pela necessidade gramatical de dizer <eu>, nós, as feministas, levantamos a questão de como podemos fazer valer o positivo da diferença sexual e tirar as mulheres dessa etiqueta da “outra” desvalorizada onde as confinam regularmente. (BRAIDOTTI, 2004, p. 66)

Neste sentido, *Mujeres Creando* institui uma forma diferenciada de militância que busca dar conta da diversidade, encontramos assim semelhanças com o pensamento

filosófico de Braidotti, nas palavras de Galindo: “não se trata de construir uma unidade entre as mulheres em torno a ideia de “mulher” porque isso é conservador, absurdo e simples, senão dismantelar essa visão que é finalmente uma visão que etiqueta as mulheres sob as definições e lugares que o patriarcado nos atribuiu”. (GALINDO, 2005, p. 43) E mais adiante:

Para convertirme en el contenido que yo quiero ser
Luchar contigo no diciendo que no soy puta
Luchar contigo, tú luchar conmigo haciéndote y haciéndonos
una a la otra, construyendo juntas un sujeto complejo e
incomprensible. Un sujeto indigesto e inaceptable para ser una
nueva identidad que no termina en ninguna de nosotras, una
identidad cuyo sentido es el compromiso con la otra, abierta
porque no se agota nunca [...]. (GALINDO, 2005, p. 75)

Uma das figuras as quais muitas mulheres nos vemos presas é o modelo judaico-cristão de maternidade, por exemplo. Na Bíblia, os principais arquétipos femininos são Eva, a mulher que introduziu o pecado para a humanidade; e por outro lado Maria, a mulher abençoada que trouxe ao mundo através do espírito santo, o redentor de todos os pecados dos homens. Há também na mitologia judaica uma figura feminina cuja trajetória está ligada ao destino da humanidade: Lilith, considerada a primeira esposa de Adão, a serpente que enganou Eva, o demônio da luxúria. A partir desses arquétipos e seus desdobramentos vão caracterizar as mulheres em dois pólos opostos: santa ou perversa; desconstruir esta ordem simbólica fere de maneira profunda os símbolos que dão sentido e afirmam a lógica falocêntrica da cultura tais como a família nuclear nos moldes cristãos, a figura da mulher-abnegada. Orientadas por esses questionamentos, além dos grafites, M.C também realiza performances nas ruas, ações teatralizadas e curta metragens (Fig. 14 e 15)



Fig. 14 - Mujeres Creando, *La Virgen Barbie*, parte da obra *Ave Maria, Llena Eres* de Rebeldia, 2010. (Fotografia de Julieta Ojeda)



Fig. 15 - Ação pelo dia das mães (2013)

Suas atuações e intervenções políticas “callejeras” costumam causar grande polêmica, não obstante em diversas ocasiões são repreendidas com brutalidade pela força policial; são provocativas na medida em que buscam subverter e denunciar de maneira radical os modelos de representação da mulher. Uma das performances ocorreu no Dia Internacional da Mulher em 2010. A crítica sobre a imposição dos padrões de beleza nos concursos de Miss Universo, promovido pelo Ministério da Cultura boliviano, que coisificam a mulher, transformando-a em num produto para o desfrute masculino. Para isso, utilizaram cartazes com colagens reproduzindo a figura do presidente da Bolívia, Evo Morales, e de seu vice-presidente Álvaro García Linera. (Fig. 16)

Segundo o coletivo Mujeres Creando, a coisificação do corpo feminino é um dos eixos da dominação patriarcal: “a medida dos seios, cintura, nádegas, o peso e tamanho não podem ser a medida do valor das mulheres em uma sociedade. Não somos gado e por isso utilizar esses parâmetros como parâmetros de valoração das mulheres é coisificar-nos”.³¹

Estes foram apenas alguns exemplos do que Mujeres Creando tem feito nos últimos anos. (Fig. 17 e 18) Não é possível impor uma classificação ao conjunto de práticas de Mujeres Creando, pois qualquer etiqueta diminuiria a dimensão de seu movimento social, assim como elas mesmas se recusariam a se enquadrar como ativistas ou artistas. Galindo reitera que Mujeres Creando possui um caráter subversivo para a sociedade boliviana, não obstante a maneira de provocar a desordem é através da criatividade expressa em suas ações. Ainda que tenham sido chamadas por importantes eventos museícos, tais como a Bienal de São Paulo ou no Museu Reina Sofia, na Espanha, elas se consideram “impostoras” pois não pertencem ao mundo da arte:

Por otra parte, creemos que el espacio del arte –salvo en contadas excepciones históricas– es un espacio de cooptación del lenguaje. Es decir, el mundo del arte trabaja para sí mismo, funciona como una boca que deglute lo que haces y lo despoja de su autenticidad y de su función transgresora. En el momento

³¹ No Anexo 2, a íntegra da Carta Manifesto do Mujeres Creando dirigida aos organizadores do Concurso Miss Universo.

en que algo entra al museo queda un poco neutralizado. Es el momento en el que entra al canon de lo que es arte, y al aceptar una definición de arte – por más amplia que sea – estás negando todo lo que queda afuera, la creatividad social que excede por mucho. Es en eso en lo que nosotras no queremos entrar. (GALINDO, 2005, p. 231)

O fato dos circuitos de arte legitimarem sua prática definindo-a como tal, por outro lado isso as protege em seu país, visto que em muitas ocasiões são fortemente reprimidas³². Além disso, a questão econômica tem que ser levada em consideração, pois devido aos convites há um retorno financeiro que permite sua subsistência:

Entonces, cuando en el Norte –por llamarlo de alguna manera– nos quieren reconocer y legitimar como “artistas”, pues asistimos a los eventos a los que nos invitan y vendemos nuestros trabajos allí, lo cuál nos ha permitido sobrevivir económicamente y protegernos de alguna manera. Es un proceso casi de actuación–a veces hemos estado en lugares de máximo reconocimiento artístico– en el que hemos desarrollado la noción de *impostoras*. (GALINDO, 2005, p. 231)

Loucas, rebeldes, impostoras, Mujeres Creando não se limita a qualquer forma de categorização, no entanto sua prática tem sido paradigmática na América Latina, tanto em termos artísticos quanto políticos. Conjuga ao mesmo tempo questionamentos específicos das teorias da identidade fragmentada contemporânea, assim como cria modos de existência e resistência subjetiva.

Mujeres Creando aponta também que a desintegração do ideal identitário do sujeito, não significa o fim do feminismo, muito pelo contrário, é onde reside sua força; na aceitação da diversidade e na vivência da contradição.

³² A respeito dessa ação realizada em 2014, ver PALÁCIOS, Patricia Flores. El beso de las Mujeres Creando: subversión y misoginia. Disponível em: <http://institutoprisma.org/joomla/images/NC/nueva%20cronica%20146.pdf>. Acesso em 1/8/2014.



Fig. 16 - Mujeres Creando, cartaz criado por ocasião do Concurso de Miss Universo.



Fig. 17 - Mujeres Creando, fotografia da ação realizada no Dia das Mães para chamar a atenção para a “obrigação” da maternidade para as mulheres. La Paz, Bolívia, 2013.



Fig. 18 - Mujeres Creando, fotografia da ação realizada no Dia das Mães para chamar a atenção para a “obrigação” da maternidade para as mulheres. La Paz, Bolívia, 2013.

4 COLETIVO MUJERES PÚBLICAS

O coletivo formado em 2003 por três mulheres – Madalena, Lorena e Fernanda surge a partir de questionamentos com a militância política e da constatação de que as reivindicações feministas ficam em segundo lugar dentro do debate político em comparação a outros temas que parecem ser mais urgentes ou mais relevantes para a sociedade. Esse descontentamento com a agenda política leva a essas militantes que pertenciam a diferentes grupos a se unirem buscando também uma alternativa a militância que acaba repetindo os mesmos esquemas tradicionais de expressão política. Segundo Mujeres Publicas:

Nossa proposta é a abordagem do político a partir da criatividade como alternativa a formas mais tradicionais de militância. Um de nossos objetivos é denunciar e tornar visíveis situações e lugares de opressão que vivemos enquanto mulheres como sujeitos sociais através da produção e circulação de ferramentas simbólicas. Tentamos, através de nossas ações, denunciar e desnaturalizar práticas e discursos sexistas que encontramos profundamente arraigados em nossa cultura. Desde o princípio pensamos o espaço público como o lugar mais apropriado para estender e colocar em diálogo o que produzimos³³.

Os cartazes ou ações gráficas apresentam uma iconografia irônica que provoca o questionamento nos transeuntes a respeito das identidades de gênero tais

³³ Disponível em: <http://www.mujerespublicas.ar>. Acesso em 10/5/2014.

como o lugar da mulher na sociedade, a questão da heterossexualidade como norma, o aborto, crítica aos padrões de beleza, entre outros. Sendo assim, discurso e imagem são articulados de forma a desnaturalizar o sexismo e a homofobia na cultura argentina.

Para aumentar esse diálogo com o público, as Mujeres Públicas utilizam materiais de baixo custo e de fácil acesso. Os cartazes confeccionados podem ser descarregados de sua página na internet fomentando assim a reapropriação de seu material³⁴. Diferentemente de Mujeres Creando, elas não possuem uma assinatura, o que, segundo o coletivo M.P, permite que a recepção seja mais “dispersa” e “aberta”, contrapondo com a ideia de contemplação artística e de autoria.

Consultando um dicionário da língua espanhola, observamos as seguintes acepções para o termo *mujer pública*: “Mujer perdida, o ~ pública. 1. f. prostituta.”, enquanto para o termo *hombre público*, encontramos: “m. El que tiene presencia e influjo en la vida social”. Pela drástica diferença de acepções podemos concluir que mulher pública é aquela mulher destinada a servir aos desejos e caprichos masculinos, uma mulher da “vida”, enquanto o homem público é o signo de influência social e honradez.

Neste sentido, percebemos que ao apropriar-se do termo Mujer Pública, que é um insulto, cria-se uma ressignificação desse termo resultando na afirmação de uma (nova) identidade. Além disso, ao utilizar o termo Mujeres Públicas, no plural, *mujer(es)*, evita-se essencialismo do termo *mujer* admitindo e incluindo a diversidade de mulheres de distintas classes sociais, etnias e diversidades sexuais, circunscrevendo assim o coletivo dentro dos debates atuais do feminismo.

Segundo a Maria Laura Rosa³⁵, *Mujeres Publicas* visa relacionar o discurso com a imagem, porém sem torná-lo fechado, pois não buscam fazer um slogan político como nos moldes tradicionais de persuasão, mas buscam instaurar uma pergunta resultando num questionamento, desnaturalizando o senso comum. Não

³⁴ Todos os cartazes elaborados pelo coletivo são disponibilizados em sua página web: [http://: www. Mujeres publicas.ar](http://www.Mujerespublicas.ar)

³⁵ Integrante da Associação Argentina de Críticos de Arte e do Instituto Interdisciplinar de Estudos de Gênero, Universidade de Buenos Aires, Argentina.

transmitem um conceito do feminismo distante da vida real, mas uma ideia que permite múltiplas relações com o pessoal, com eventos cotidianos.

Segundo Rosa, o coletivo argentino Mujeres Públicas está inserido dentro do legado do movimento feminista argentino da segunda Onda. Nesta direção, o coletivo reconhece a influência da arte feminista surgida nos anos 1960 nos Estados Unidos e da tradição do ativismo artístico argentino. Em suas palavras:

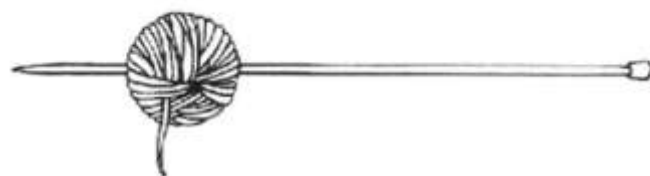
Temos uma fonte múltipla, vimos de muitos lados. Da tradição do ativismo artístico-político argentino, dos grupos de vanguarda dos anos sessenta como o *Grupo Arte Vanguardia de Rosario*, a zona mais política do *Di Tella*, *Tucumán Arde*³⁶. Por outro lado também o movimento de mulheres e as ações feministas na Argentina e com o que se denomina, ainda que seja uma categoria muito aberta, a arte feminista, surgido a finais da década dos anos 1960 nos Estados Unidos³⁷.

Seus primeiros trabalhos focaram-se na produção de cartazes; o primeiro, realizado em 2003, foi manifestando contra a ilegalidade e criminalização do aborto³⁸. Sendo o aborto ilegal na Argentina, muitas mulheres arriscam a própria vida realizando intervenções clandestinas. O cartaz faz uma alusão à agulha de tricô que é usada para costurar sapatos de bebê (*escarpines*) e também é a mesma utilizada por muitas mulheres que, sem condições financeiras para arcar por um aborto seguro, recorrem a este método nada salubre – introduzir a agulha de tricô na própria vagina – para assim provocar a interrupção da gravidez. (Fig. 19, 20, 21 e 22) Esta ação foi realizada durante a marcha do dia da mulher e, segundo o coletivo, as reações foram as mais diversas;

³⁶ O Grupo Arte Vanguardia de Rosario foi “responsável por um processo de radicalização da vanguarda rosarina com a ruptura da linguagem moderna em vigência e logo, com a instituição artística. Entre as razões que propulsaram a união de artistas de distintas procedências, uma das mais importantes foi a necessidade de estabelecer uma renovação no campo plástico, a que posteriormente se somaram as expectativas e a confiança na possibilidade de uma arte promotora de transformação na ordem social”. Ver em http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/g/grupo_de_vanguardia_rosario.html. Acesso em 21/06/2014.

³⁷ Entrevista concedida pelo coletivo Mujeres Públicas e disponível em: <http://www.graficapolitica.com.ar/mujeres.html>. Acesso em 10/6/14.

³⁸ O aborto na Argentina é proibido por lei, salvo em casos de estupro ou insanidade mental da mulher.



escarpines abortos
TODO CON LA MISMA AGUJA



Fig. 19 e Mujeres Públicas. *Todo con la misma aguja*, 2003.
20 - Ação gráfica. Buenos Aires.



Fig. 21 e Mujeres Públicas. *Todo con la misma aguja*, 2003.
 22 - Ação gráfica. Buenos Aires.

uma das componentes relata em uma entrevista que chegaram a arrancar o cartaz, pois “el afiche era muy fuerte y significativo de lo no cerrado, ambiguo, difícil de digerir, y una de las mujeres de la marcha lo arrancó”.³⁹

Ainda relacionado à questão do direito ao aborto, Mujeres Publicas também produziu uma imagem que faz referência aos “santinhos” distribuídos nas igrejas. Ao lado da imagem “sagrada” da Virgem Maria, está uma oração a qual se intitula “oração pelo direito ao aborto”. (Fig. 23) Esta imagem foi amplamente distribuída em escolas secundárias, além de igrejas da cidade de Buenos Aires.

Também em 2003 durante as mobilizações da guerra do Iraque, o coletivo M.P distribuiu bonecos soldados em miniatura, com uma etiqueta que continha os seguintes dizeres: “*Mujeres violadas = trofeos de guerra*”, fazendo referência ao estupro utilizado como arma de guerra. Esta ação nos remete à obra da artista Nancy Spero, *Torture Of Women*, e a série *Wars* (1966-70), na qual a artista aborda a questão dos abusos e da violência cometidas durante a guerra.

Nos últimos anos o coletivo se voltou para um projeto desenvolvido nos anos de 2012 e 2013, chamado *En la Plaza. En la Casa. En la Cama. Ensayo para una cartografía feminista*. (Fig. 22), uma ação performática no espaço público realizada de forma coletiva na busca de atravessar por lugares esquecidos da cidade, por histórias que não constam nas grandes narrativas e, segundo Laura Rosa em seu artigo *O mapa como corpo orgânico*:

Desde ese mirar microscópico las Mujeres Públicas van tejiendo la historia, dando sonoridad a situaciones vividas en una ciudad que hace tiempo viene experimentando aquello de que el hablar es una de las prácticas más públicas y políticas que tiene la experiencia femenina y masculina. Las artistas activistas irán dando palabra e imagen a las mujeres que tomaron a la ciudad como campo de acción convirtiéndose así en sus antecesoras,

³⁹ Entrevista completa em: <http://www.lavaca.org/notas/mujeres-publicas-arte-y-parte>. Acessado em 01/07/2014.

diseñando su propia genealogía y la genealogía de todas.⁴⁰

Neste sentido, Mujeres Publicas, ao revisitar a história das mulheres do passado, reescreve a própria trajetória, criando e conectando-se com sua genealogia assim como a de outras mulheres. Da mesma forma que as mulheres artistas feministas quando há mais de 40 anos começaram a transpor as fronteiras do pessoal e do político, Mujeres Publicas também aprofunda tanto as questões políticas quanto estéticas. Ocupar as ruas é um ato poético, a cidade é poetizada por mulheres públicas, mulheres criadoras que estão constantemente produzindo novos lugares para seu próprio uso, desarmando com humor e ironia as correntes do patriarcado.

⁴⁰ Texto inédito que ainda será publicado em breve em um livro que documenta a obra de Mujeres Públicas.



Fig. 23 - Estampita, 2004.
Oração pelo direito ao aborto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os grupos estudados foram apenas alguns exemplos de um fenômeno muito maior, que abrange outros países da América Latina. Encontramos grupos de mulheres no México, Las Desobedientes Colectivo Artístico (<http://lasdesobedientes.tumblr.com/>), onde além de encontros para discutir e trazer à tona questões relativas ao feminismo, realizam performances nas ruas buscando encarnar no próprio corpo questões que atravessam suas vidas enquanto mulheres. No Uruguai, em Montevideu, na mesma linha de atuação está o coletivo Mujeres Artistas em Movimiento (MAM) que busca o contato direto com o público realizando intervenções nas ruas no qual também trata temas relacionados à condição feminina tais como a violência de gênero, os direitos no ambiente de trabalho, entre outras questões.

Como vimos, a proposta desses coletivos esgarça os parâmetros não só do que consideramos como arte, mas também as fronteiras entre o discurso e práticas feministas. Neste sentido, mostra a potência do feminismo enquanto fundamento para o fazer político sendo capaz de desenhar linhas autônomas e suscitar formas de resistência subjetiva. A ampliação do sentido da arte e das possibilidades comunicativas do discurso político trazem por outro lado uma maior carga emotiva, mostrando que a política é também permeada pelo desejo. O desejo de vir a ser. E o que queremos ser? “Loucas, lindas e rebeldes”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLVAREZ, Helen. *El camino de Mujeres Creando. Una sucesión de estridencias*. Disponível em: http://www.nodo50.org/mujerescreativas/el_camino_de_mujeres_creando.html. Acesso em 28/3/2014.

BRAIDOTTI, ROSI. *Feminismo, diferença sexual y subjetividad nómade*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. *Arte relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

BUTLER, Judith. *El Género em disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ed. Paidós, 1999.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 2. Morar, cozinhar*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1994.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *O que é a ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1980, p. XX.

FOSTER, Hal. Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporâneo. In: BLANCO, Paloma *et al.* *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, p. 95-126.

GALINDO, Maria. *Mujeres Creando. Virgen de los deseos*. La Paz, Bolívia, 2005.

GIL L., Silvia. *Nuevos Feminismos. Sentidos comunes de la dispersión*. Madri: Ed Traficantes de Sueños, 2011.

GOLDBARD, Arlene; ADAMS, Don. Crossroads: Reflections on the Politics of Culture. In: *Cultural Policy and Cultural Democracy*. Talmage, CA: DNA Press, 1990, p. 107-109.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA (IPEA). *Tolerância social à violência contra a mulher*. (Pesquisa organizada por Rafael Guerreiro Osório e Natália Fontoura). Disponível em: <http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/SIPS/>. Acesso em 28/3/2014.

INTERNACIONAL SITUACIONISTA, vol. I: La realización del arte. Madri: Literatura Gris, 1999.

IRIGARAY, Luce. *Yo, tu, nosotras. Feminismos*. Valencia: Ed. Cátedra, 1992.

MANIFESTO INTERNACIONAL SITUACIONISTA, 1960. Disponível em: <http://guy-debord.blogspot.com.br/2009/06/manifesto-internacional-situacionista>. Acesso em 1/6/2014.

MUJERES EM RED. Periódico disponível na web: <http://www.mujeresenred.net/>. Acesso em 15/4/2013.

NIETO, María Laura (org.). Dossier Estéticas de la Calle. *Revista Grumo*, Buenos Aires / Rio de Janeiro, n. 10, p. 34-67, 2013.

NIETO, Maria Laura. Microfísica de las “maneras de hacer”: el entre lugar gráfica, arte, comunicación. Disponível em <http://www.graficapolitica.com.ar/microfisica.html>. Acesso em 15/4/2013.

LACLAU, Ernesto. *Os Novos movimentos sociais e a pluralidade do social* (1985). Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/>. Acesso em 4/2/2014.

LACY, Suzanne. *Mapping the Terrain. New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1995,

LAURETIS, T. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madri: Horas y Horas, 2000.

LIPPARD, Lucy R. *Seis años: la dematerialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madri: Ed. Akal, 2004.

LIPPARD, Lucy R. *The Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society*. Nova York: New Press, 1997.

LIPPARD Lucy R., Trojan Horses: Activist Art and Power. In: *Art after Modernism: Rethinking Representation*. Nova York: The New Museum Contemporary Art, 1984.

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? In: *Women, Art, and Power and Other Essays*. Nova York: Westview Press, 1989. Disponível em http://davidrifkind.org/fiu/library_files/LindaNochlin. Acesso em 1/6/2014.

ORGANIZAÇÃO PAN-AMERICANA DE SAÚDE. *Violência Contra a Mulher na América Latina e Caribe: uma análise comparativa da população com base em dados*

de doze países. Disponível em: <http://www.paho.org/bra/index.php?>. Acesso em 28/3/2014.

PALÁCIOS, Patricia Flores. *El beso de las Mujeres Creando: subversión y misoginia*. Disponível em: <http://institutoprisma.org/joomla/images/NC/>. Acesso em 1/8/2014.

PARKER, R., e POLLOCK, O. *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*. Nova York: Pantheon Books, 1981.

RAGO, Margareth e Ana Carolina Arruda de Toledo Murgel (orgs.) *Paisagens e tramas, o gênero entre a história e arte*. São Paulo: Ed. Intermeios, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Sobre Políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, sem data. Disponível em: <http://teorialiteraria1unlp.blog.com/files/2013/04/Libro/>.

ROSA, M. L. *En la piel de la ciudad y en el corazón de la institución. El grafiti como ejercicio de la libertad en Mujeres Creando*, s/d, s/p. Disponível em: <http://www.provocarte.org/es/portada/sedes/argentina/>. Acesso em 9/6/2014.

SANTOS, Milton. *O retorno do território: Território, Globalização e fragmentação*. São Paulo, HUCITEC, 1994.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização. Do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.



ANEXO 2 – Carta Manifiesto contra a Organização do Concurso Miss Universo

NO SE PUEDE DESCOLONIZAR SIN DESPATRIARCAIZAR

La Paz, 8 de marzo del 2010

Leonilda Zurita

Ejecutiva de la Confederacion de mujeres indígena campesino Originarias

Bartolina Sisa

Presente.-

SOLICITUD DE SUSPENSION DE LA GESTION REFERIDA A LA ORGANIZACIÓN DEL MISS UNIVERSO EN BOLIVIA

A través de esta carta queremos pedirte formalmente la suspensión de todas las negociaciones con la comisión del Miss Universo para su posible organización en el país en este año o el próximo. Sabemos que como brazo derecho del presidente de la república gozas de una comunicación directa. Queremos pensar que como mujer de origen campesino estas consciente que la organización del Miss Universo es un insulto a la grave pobreza en la que vive el sector de las mujeres campesinas de Bolivia, por lo que no se puede permitir el despilfarro de ese dinero en nombre tan solo del machismo del gobierno.

Queremos fundamentar nuestro pedido con los siguientes argumentos:

1. Mella la dignidad de las mujeres bolivianas y es parte de una política de cosificación e idiotizacion de las mujeres bolivianas

La medida de las tetas, la cintura, el pote, el peso y la talla no pueden ser la medida del valor de las mujeres en una sociedad. No somos ganado y por eso utilizar esos parámetros como parámetros de valoración de las mujeres es cosificarnos.

2. Si se utilizan recursos del Estado boliviano, lo que se está haciendo es subvencionar con fondos públicos el machismo del sistema político

El costo tan sólo del permiso de realización oscila en 9 millones de dólares. Pagar este y otros gastos como la construcción de infraestructura es convertir la cosificación de las mujeres en una política estatal. Gastando dinero en la gratificación del machismo gubernamental y del empresariado cruceño.

Bolivia en todos los campos y especialmente en cuanto a la grave situación de las mujeres en general tiene otras prioridades antes que este gasto insulso que tiene únicamente fines políticos de gratificación de la derecha cruceña.

3.- Es un acto con un contenido colonialista en un proceso que se dice de descolonizacion

Organizar el Miss Universo es un acto colonizador, es una contradicción política humillante e inaceptable para un gobierno que habla de descolonización. Si el país no califica eso no exime al gobierno de la voluntad política de organizarlo. Es propiedad de un capitalista norteamericano, de una cadena privada de televisión, que impone valores estéticos colonizantes, cosificantes y racistas sobre el cuerpo de las mujeres del mundo entero.

4.- De manera indirecta se esta fomentando el proxenetismo y el pisoteo de derechos fundamentales de las mujeres bolivianas

Gloria Limpias es una empresa acusada de proxenetismo. La Miss Bolivia 1996 inicio un juicio por proxenetismo que nunca fue esclarecido. Los vínculos de la empresa de Gloria Limpias con todo tipo de negociados que pasan por la disponibilidad de la vida privada y de la intimidad de las mujeres que suscriben contratos con ella son públicos. Se persigue y no se respeta la maternidad que es un derecho constitucional, se persigue la vida privada, se obliga a firmar contratos unilaterales a las modelos y se comenten todo tipo de abusos contra estas mujeres. Su industria es la de la idiotización machista de la sociedad cruceña y boliviana. Esta empresa será la única beneficiada.

5.- La cultura no es farándula

Es una humillación para la Ministra de Culturas, someterse a la voluntad machista del Presidente y tomar como una de sus funciones la organización de un concurso de cosificación de las mujeres, siendo ella una mujer que ha ofrecido su voz, su canto y su sensibilidad; siendo una mujer madre soltera que en su vida privada ha enfrentado al machismo y a los prejuicios sociales con un cuerpo digno en todo escenario. NO ES UNA FUNCION CULTURAL ORGANIZAR ESTE CONCURSO. Por eso también es una humillación contra todos los trabajadores y trabajadoras de la cultura a nivel nacional insertar deliberadamente la confusión entre cultura y farándula.

6.- Se utiliza el argumento del turismo para disimular la voluntad política que esta detrás de esta medida cual es la gratificación de su propio machismo y la alianza política con la derecha cruceña.

No significa turismo para el país, porque es un evento típico de sociedades decadentes, que logran captar un público consumidor de turismo sexual, un público al que un país como Bolivia no le interesa. Un público de hombres tan machistas como el Presidente, el Vicepresidente y los integrantes del comité cívico cruceño. Sin duda el turismo requiere una política y un impulso muy importantes pero no es el despilfarro en la organización del miss universo lo que permitiría el desarrollo de esta industria en el país.

¿No tienen dignidad o no tienen voz las mujeres que están en el gobierno?

Interpelamos a Zulma Yugar por dejarse humillar e imponer una tarea denigrante.

Interpelamos a Nila Heredia, Viceministra de Salud, una mujer luchadora, marxista, que sabe que esto no es revolucionario sino reaccionario.

Interpelamos a Nardy Suxo, Ministra de Transparencia y Lucha contra la Corrupción, por avalar con su silencio el despilfarro de millones de dólares que son de todas las bolivianas y los bolivianos.

Interpelamos a la senadora por Santa Cruz, Gabriela Montaña, que lidia todos los días con la falsa imagen de la mujer cruceña cosificada muchas veces desde la infancia por los concursos de belleza.

Interpelamos a Leonilda Zurita que representa a las mujeres campesinas e indígenas de este país y a todas las ministras de la Confederación de Mujeres Bartolina Sisa, por secundonas y llunkus del Presidente. Mujeres que saben el nivel de pobreza de las mujeres en el área rural y que saben también del profundo machismo y violencia contra las mujeres que hay en las organizaciones sociales. Un evento así serviría sólo para exaltar ese machismo ¿Acaso todas ellas cumplen sin criticidad, la voluntad del caudillo o callan para no perder espacio?

Por todos los argumentos expuestos pedimos a todas las mujeres que son parte del ejecutivo que se hagan responsables de frenar la organización de este evento de manera definitiva.

Atentamente,

Maria Galindo
Mujeres Creando