



PULSAÇÕES E
DESDOBRAMENTOS

VOZES FEMININAS



PULSAÇÕES E DESDOBRAMENTOS

VOZES FEMININAS

MARISTELA SALVATORI E DANIELA KERN
ORGANIZADORAS

PORTO ALEGRE
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL Reitor Rui Vicente Oppermann
Pró-Reitora de Extensão Sandra de Deus
Pró-Reitor de Pesquisa Rafael Roesler
INSTITUTO DE ARTES
Diretor Raimundo José Barros Cruz
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
Chefe Marina Polidoro
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
Coordenador Paulo Silveira

Projeto gráfico Samuel Isatto
Fotografias capa Maciel Goelzer, dobras Caroline Veilson

Impressão Gráfica da UFRGS

© dos autores – 1ª edição 2020



SUMÁRIO

4Apresentação
Maristela Salvatori e Daniela Kern

ENSAIOS VISUAIS

8 Alice Porto
14Carla Borba
20 Caroline Veilson
24 Flavya Mutran
30 Helena Kanaan
36 Luiza Reginatto
40 Márcia Sousa
46 Mariane Rotter
52 Maristela Salvatori
58 Natasha Kulczynski
64 Paula Almozara
70 Roseli Nery
76 Sara Winckelmann

ENSAIOS CRÍTICOS

Uma pele toda sua, Quatro Estações nuas
Joana Bosak 81

A presença das coisas na obra de Roseli Nery
Ana Priscila Costa 85

Meu ponto de vista, de Mariane Rotter
Thiane Nunes 89

Fios na trama do tempo de Natasha Kulczynski
Rosane Vargas.....93

Manifestações, feminismos e feministas:
crítica e humor nas obras de Alice Porto
Lívia Auler 97

Autoras 100

APRESENTAÇÃO

Pulsações e desdobramentos: vozes femininas apresenta produções visuais e produções textuais de acadêmicas vinculadas ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Um rápido olhar e percebemos que somos muitas em número, entre estudantes, egressas e professoras, porém, também é fácil perceber que há pouca visibilidade da produção intelectual das mulheres, traduzida na restrita presença em exposições como artistas e/ou presença em livros como autoras.

Nos somamos aos múltiplos esforços que temos assistido no sentido de dar mais visibilidade a estas vozes. O Grupo de Pesquisa Expressões do múltiplo, UFRGS-CNPq, dedica-se a investigações sobre processos e a experimentações poéticas em gravura, vídeo, fotografia, entre outras possibilidades de desdobramento da imagem, considerando cruzamentos e contaminações de meios e agrega um número significativo de artistas mulheres, pesquisadoras e estudantes ou egressas, com expressiva produção poética, algumas delas explicitamente focadas sobre questões de gênero. A parceria e cumplicidade com o Grupo de Pesquisa Arte e Historiografia, UFRGS-CNPq, e com acadêmicas vinculadas aos cursos de História, Teoria e Crítica de Arte, da UFRGS, permitiu um frutífero diálogo.

Entre os ensaios visuais aqui apresentados Alice Porto e Carla Borba trazem abordagens explícitas de artimanhas do poder, Alice expando criticamente imagens realizadas com base em registros fotográficos das Marchas das Vadias no Brasil, enquanto Carla, em colaboração com Carina Dias, utiliza o recurso da performance, apropria-se

de eletrodomésticos e objetos variados estabelecendo campos de disputa e polaridades. Objetos do “universo feminino” e objetos de pequena dimensão também são mote para Roseli Nery que, pela assemblage, os transforma e estabelece espaços de tensão. De sua parte, Natasha Kulczynski dá segmento ao trabalho iniciado com a raspagem de seu cabelo, este elemento tão forte de identidade feminina e mesmo fetiche.

Helena Kanaan, pela evocação do púbis, traz “o corpo, atrações e repulsas.” Seu “Frio, calor, umidade e ventos, Cores, cheiros, sementes e flores [...] seus estados de latência e dormência.”¹ Já Sara Winckelmann trabalha com reminiscências do convívio com a avó e suas histórias, incorporando também o bordado como recurso mnemônico deste universo.

O corpo é uma forte referência nos ensaios de Flavya Mutran e de Mariane Rotter. Nos arquivos fotográficos de Flavya, imagens projetadas em espelho desvanecem e misturam-se a paisagens virtuais, resultado da fusão de imagens auto-referencias encontradas na web, enquanto Mariane problematiza seu ponto de vista em (auto)retratos em banheiros diversos, focando com smartphone espelhos que nem sempre alcançam seu rosto.

Nestes ensaios ainda encontramos diferentes aspectos da paisagem e da natureza. Em Maristela Salvatori nos deparamos com a tensão do mar e do movimento das correntes e ondas e suas formas gráficas. O jogo com nosso olhar e a micro-paisagem é estabelecido por Luiza Reginatto ao aproximar fragmentos de uma fotografia de paisagem e de uma litografia representando um teci-do modelado tal qual colinas ao longe. Em Márcia Sousa descobrimos uma paisagem construída que busca remeter

1 Estas e as demais citações desta apresentação são declarações, via email, das próprias artistas às organizadoras, em agosto de 2019.

ao “extremo, acentuado, de intensidade ou grau máximos, [...] relativo ou favorável a mudanças sociais profundas, completas”, ao passo que Caroline Veilson recolhe e perpetua, pelo processo Marrom de Van Dyke e pela monotipia, flores e folhas pacientemente coletadas, realizando uma espécie de inventário de suas errâncias. Finalmente, o ensaio de Paula Almozara apresenta uma fotografia que se desdobra numa série de pequenas variações e que se constitui “como um dispositivo que discute a ‘ordem’ e o ‘poder’ da narrativa estabelecida por referências a elementos de orientação geográfica (S, de Sul; N de Norte) e da imagem fragmentada de uma paisagem.”

Constitui o corpo de textos ainda um conjunto de artigos em que teóricas da arte atuantes ou egressas do Instituto de Artes se debruçam sobre os trabalhos das artistas aqui apresentadas, levantando questões instigantes sobre seu fazer artístico. É assim que Joana Bosak de Figueiredo joga entre os múltiplos significados das vestes e das vulvas de látex ao investigar os sentidos da pele na obra desenvolvida por Helena Kanaan. Ana Priscila Costa, a seu tempo, estuda a poética presença das coisas nas obras concebidas por Roseli Nery, o modo como essa verdadeira “população de objetos” manipulada pela artista se torna, para nós, matéria de pensamento. Thiane Nunes desvela, ao olhar dialogicamente para o trabalho de Mariane Rotter, estruturas sociais que costumam forjar a construção da identidade das mulheres, mostrando como a artista, engenhosamente, as questiona. Rosane Teixeira de Vargas, por sua vez, investiga os usos do tempo nos trabalhos de Natasha Kulczynski, o modo como o tempo dita os ritmos da construção da identidade feminina, o modo como a artista desnuda essa mesma construção. Lívia Auler, enfim, propõe uma leitura feminista provocadora para a obra de Alice Porto, ressaltando seu caráter sarcástico, irônico, seu humor ácido sobre a presença masculina em

movimentos de reivindicação política de mulheres. Esperamos que este conjunto de textos e trabalhos, cuidadosamente costurados e urdidos, venha a contribuir para as discussões crescentes (e cada vez mais necessárias) sobre o papel e o lugar das mulheres no sistema acadêmico das artes em particular, e no mundo artístico em geral.

Maristela Salvatori e Daniela Kern

E N S A I O S

V I S U A I S

Alice Porto

A PUTARIA
É TÃO
LEGÍTIMA
QUANTO
O

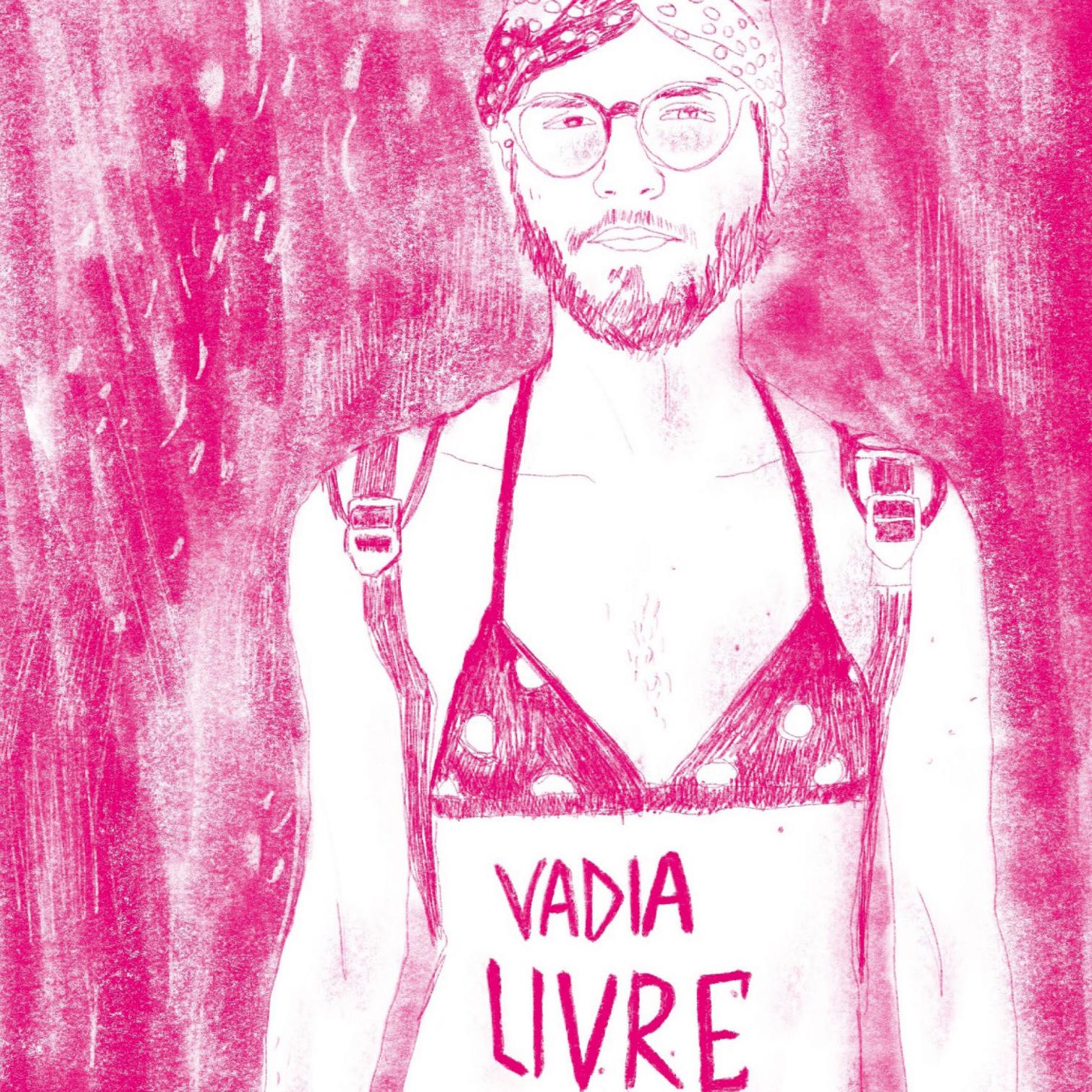








SE EU
POSSO
ELAS
TBM,
PODEM



VADIA
LIVRE

Carla Borba

Partituras de um Duelo, performance em colaboração com Carina Dias
Fotografia: Rafael Pagatini (p.15) e Carina Wallauer (p.16-19)





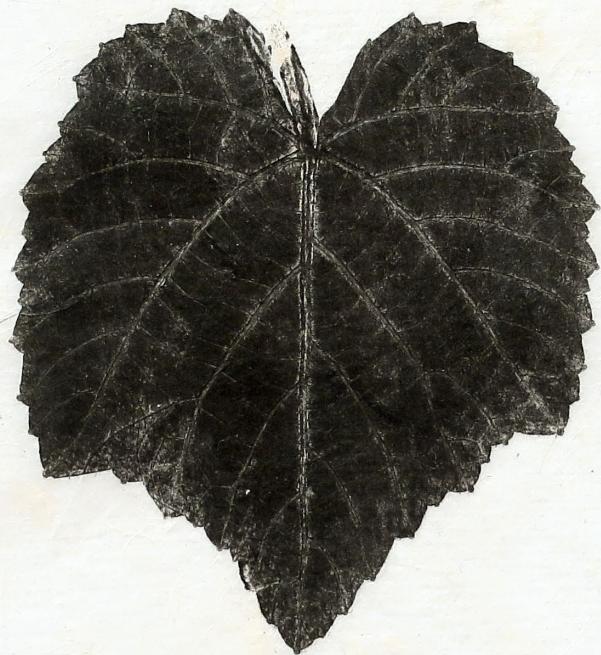






Caroline Veilson

Índices, monotipias (p. 21 e 23) e Marrom Van Dyke (p. 22), 2018

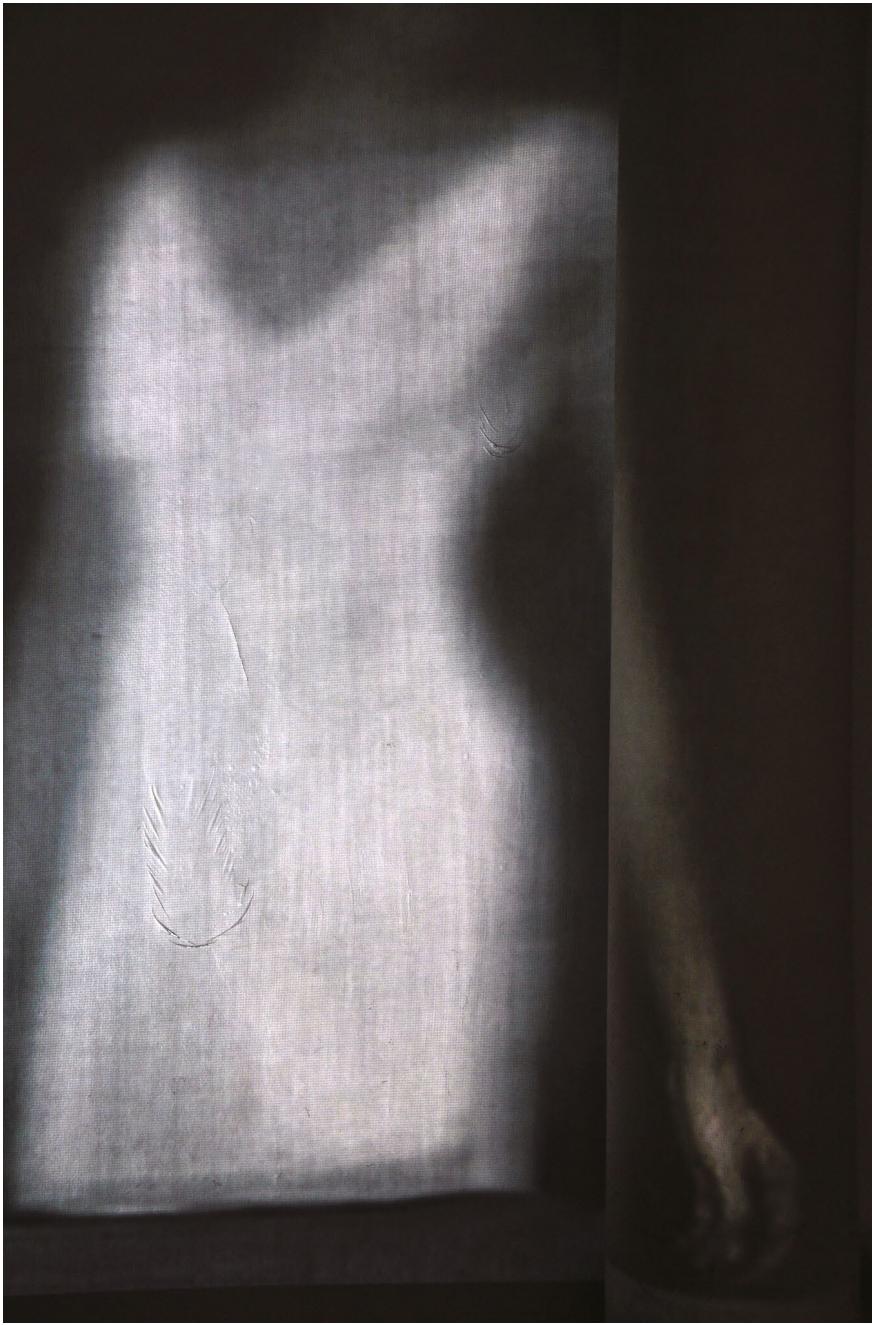


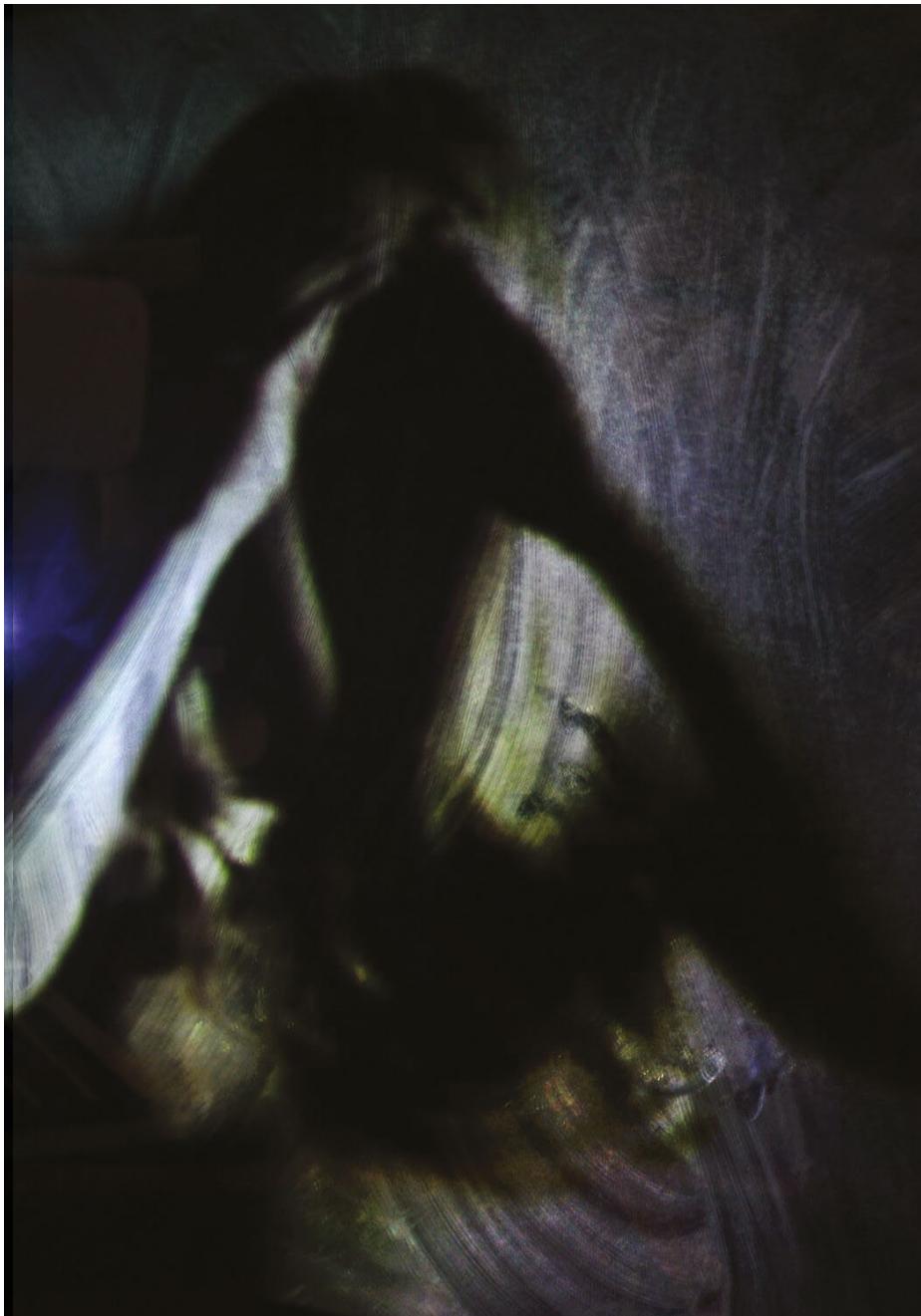


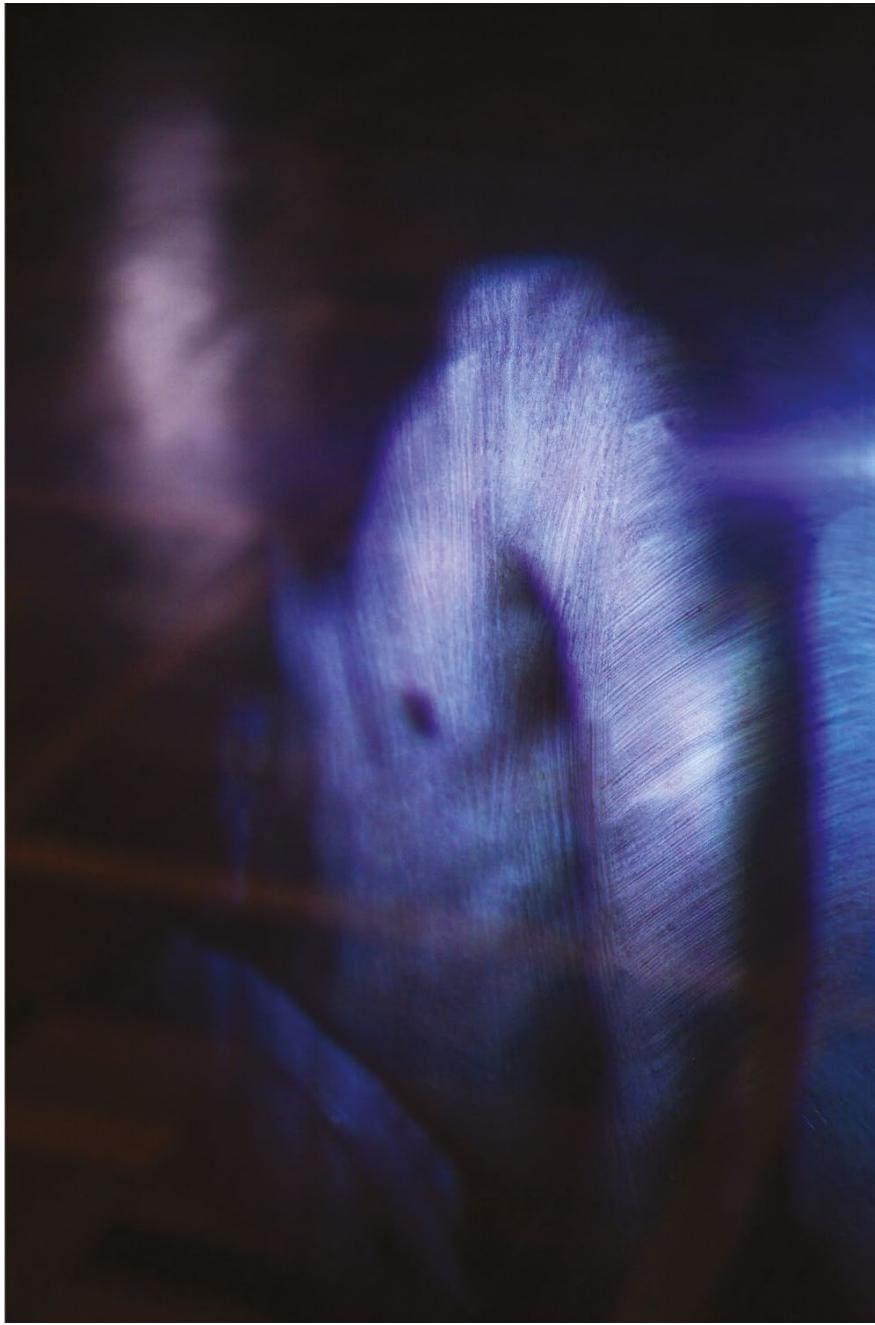


Flavya Mutran

There's no place like 127.0.0.1, 2009 -











Helena Kanaan











Luiza Reginatto







Márcia Sousa

ra di cal, fotografia em preto e branco, 2014-2019



ra di cal









Mariane Rotter

Série Meu ponto de vista: check-in











Maristela Salvatori











Natasha Kulczynski











Paula Almozara

Anotações sobre uma paisagem fragmentada

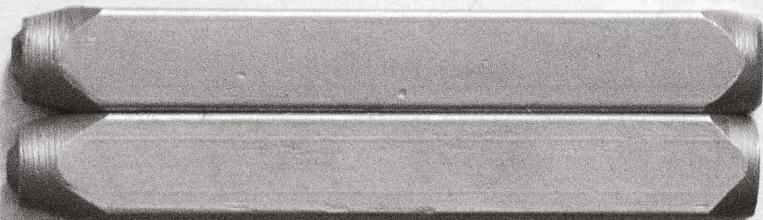






24

A black and white photograph of a river scene. In the foreground, a wooden marker with the number '24' is placed on the riverbank. The river flows through a wooded area with trees and brush. The image is heavily scratched and has a grainy texture.



Roseli Nery

Na palma da mão (p. 71), Agulhas por um fio (p. 72-73), Reflexos (p. 74) e Série Portas (p. 75). Objetos





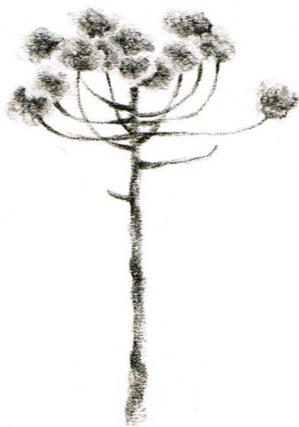






ROBINSON

Sara Winckelmann



NO





ENSAIOS
CRÍTICOS

Uma pele toda sua, Quatro Estações nuas

por Joana Bosak

Helena Kanaan (Bagé, 1961) faz jus ao seu lugar de origem. Nascida em um dos berços da arte no Rio Grande do Sul, salta da gravura em múltiplas apropriações e faz de suas peles, artificiais, sintéticas e a um tempo altamente orgânicas, uma casa; um teto-templo todo seu.

O trabalho em gravura, lindamente apresentado por Mônica Zielinsky (2018), em *Da matéria aos fluxos da natureza, dos tempos e da vida*, já nos fala das intermitências da vida - e da morte -, das camadas temporais que recobrem o fazer da artista, com a coexistência e a sobreposição de procedimentos que partem do fazer litográfico; dos rasgos e dos desvios, todos presentes em sua trajetória, construída desde os anos 1980.

Das matrizes elementares, expandido-se pela criação de novas superfícies fluidas e transparentes, opacas e luminosas, quando penduradas contra a luz, em um cabide de açougue; chega a corpos destituídos já de energia vital, porém repletos de potências que ultrapassam o presente e o passado, fazendo refletir sobre um futuro da matéria, como bem pontua a crítica de arte.

Simulando vestes que não vestem corpos - *Ritidoma*, de 2018, é sobre isso -, apenas os simulam, Helena Kanaan reflete sobre a matéria e seus testemunhos, suas permanências e projeções. A matéria-pele com a qual a artista conversa, desnuda-se, habita, reconstrói corpos que não estão. Evocando as camadas de sentidos provocadas por Gilles Deleuze, Helena sai da pedra, motivo pelo qual chega à UFRGS, em 2014 - depois de ter estado à frente de diversos projetos na área da gravura na Universidade Federal de Pelotas, entre 1991 e 2013 - ,

para ir percorrendo uma vereda própria, apoiada em visões de corpos simulados, construídos em látex.

Esses não-vestidos, tais como corpos híbridos, acabam por converter-se em vestidos/corpos de artistas, já que portam todo o sinal de um corpo que ausente nesse invólucro, acaba por simulá-lo. Da litografia à performance, são múltiplas as peles que Helena tece para habitar o mundo.

Policorpos, polipeles e a finitude

Os espaços por onde transita Helena Kanaan são orgânicos e também sintéticos; oriundos da indústria da química com origem na natureza dos seringais, bem como decorrentes dos milhões de anos que pedras calcárias levaram para se formar.

Vinda de Pelotas para despertar pedras litográficas históricas adormecidas, Helena oscilou entre o trabalho arqueológico da construção de uma nova fase para o ateliê de gravura do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, assim como manteve viva sua experiência têxtil e tátil com o látex maleável.

Da dureza da pedra, trabalhada já na repulsa entre água e óleo; tornada mole na relação levada pela mão da artista; à origem da borracha, vinda da seiva da floresta, Helena oscila entre escolhas híbridas e múltiplas margens por onde deambula em suas andanças teóricas que confluem para o fazer poético.

No fazer desses policorpos que recobrem tanto a pedra quanto a pele sintética emulando a humana, há

uma potência poética articulada pelos deslizamentos dos muitos sentidos por ela revelados e conferidos. Todo o fazer manual, sempre disposto pelo contato com a matéria, pressupõe uma relação que remonta à arte como trabalho humano do artesão, entre carne e pedra; acoplado ao cerebral, fazendo ecoar no caminho e no resultado as escolhas por uma arte que se pensa, que se retoma, que se historia, lembrando das origens de Dürer a Senefelder.

O fazer poético se coaduna com a vontade; vontade curiosa de frequentar o passado e o futuro: saindo das matrizes pré-históricas, desde momentos fundacionais e chegando à articulação espaço-temporal da curva em que o fazer têxtil-tátil se encontra com perguntas vindas através de outros campos, como o da moda, por exemplo.

Frequentando uma edição do III Congresso Internacional de Moda e Design (CIMODE), na Facultad de Arquitectura y Diseño (FADU), da UBA, em Buenos Aires (2016), Helena Kanaan trouxe novo fôlego ao grupo de discussão em torno dos processos de subjetivação. Suas vestes sem corpos apresentadas sucedaneamente como trabalho artístico e teórico-crítico possibilitou ao público ali presente uma volta ao fazer manual dos artífices renascentistas que retomava o mote das discussões todas sobre esses projetos. Processos de subjetivação oriundos de onde? Do quê? Do pensar sobre corpos que se recobrem de peles humanamente construídas: a segunda pele de Hundertwasser, casa do corpo.

Sem segundas peles não estaríamos ali, inicialmente discutindo moda, posteriormente todos os outros processos materiais, cognitivos e epistemológicos - mentais, portanto - que pressupõem a existência de sujeitos, seus corpos e as múltiplas peles com as quais decidiram se cobrir, justamente para tornarem-se humanos mais identificados com aquilo que buscam ser.

Vestes sem corpos, por outro lado,

proporcionavam aos ouvintes ali presentes um processo quase inverso: e se as vestes vêm sem esse corpo, sem esse sujeito, o que se subjetiva? O que as subjetiva?

Fruto da interiorização do conceito inicial de que vestes cobrem corpos, sua ausência descobre sujeitos que não se veem mais como mero corpo natural. O processo do vestir, construído pela humanidade desde que os primeiros exemplares dessa espécie decidiram se cobrir, exige sempre uma reflexão sobre o corpo como suporte. Se esse não está, o que resta?

Apenas a ideia de um corpo que ali deveria (?) estar. Se não está é porque foi usurpado, violado, conscientemente retirado?

Por que vestes sem corpos? Para que servem, já que a moda-roupa seria essa pele a um tempo útil - para nos proteger - e inútil, tal como a arte - para nos enfeitar? Devemos imaginar esses corpos?

Talvez só essa reflexão por si permita-nos chegar àquilo que Acom (et al) teoriza como "o Ser da Moda", o que deveria realmente significar a existência desse campo entrelaçado do saber, pois se o corpo ali não está, aí sim é que se percebe ainda mais a potência da veste e de toda a reflexão que ela propicia, para além de seu suporte óbvio.

Polimorfa, essa ideia nos incita a ir à fronteira, a refletir sobre o ser, o conhecer, o fazer, o parecer.

Objeto de terceiras margens entre o sujeito pensante e suas possibilidades, as vestes sem corpos se referem à nossa mortalidade através de uma linha de pensamento que rompe com o corpo presente. Se ele não mais está é porque algum dia já esteve. Se não está mais é porque pereceu - ao contrário da obra, que permanece - ou não é mais necessário, paradoxalmente à obra, que ali está para narrá-lo.

Ao contrário da pedra, que por si mesma não dependeria da mão humana para existir, a veste sem corpo

de látex necessita da mão, do trabalho humano para existir e ter sentido. Completamente impossível sem a presença humana, a veste sem corpo é testemunha da passagem da artista pelo mundo, assim como as pedras por ela manipuladas.

Mas se as pedras são testemunhos, as vestes, além disso, narram. Criaturas artísticas, vestes de látex se apresentam como fragmentos de corpos intencionalmente construídos que nos contam dessa ficção inventada.

As pedras, mudas, assistem ao gritos que esses vestidos pendurados como pedaços de carne num açougue nos evocam sobre nossa fragilidade: da impossibilidade de transcendência que não na arte.

Unindo as pontas do eterno com o passageiro, a obra de Helena Kanaan nos lembra assertivas de Peter Stallybrass, de que vestes são a prova de nossa mortalidade: somos nós que passamos. As pedras, por sua vez eternas, aí já estavam e seguirão, para ridicularizar nosso corpo que um dia não estará.

Quatro estações

O ensaio visual aqui apresentado é composto por uma série de vulvas em látex com material orgânico aplicado e intitula-se *Quatro Estações*, evocando o ciclo da vida como ciclo do corpo - com atenção particular ao corpo feminino em seu aspecto biológico mais fundamental, segundo a artista, com “suas asperezas e delicadezas”, existentes na simultaneidade, exibidas como símbolos dos diferentes momentos do tempo.

Pensando na trajetória anteriormente explorada, a dos vestíveis, Helena nos entrega uma coleção de “lingeries” orgânicas, que, partindo da base em látex, apropriam-se das formas e interiores e exteriores da genitália feminina. A passagem do tempo, dos ciclos de morte e de vida, florescimento e ressecamento, são

apresentadas com seus frutos de todas as ordens, tais como espinhos, pequenos ramos de flores secas, flores frescas e intumescidas; pimentas rosa com uma língua carmim que se deixa escapar por entre os grãos, esses pequenos óvulos cheios de vida.

Quatro apropriações de “corpos botânicos”, que exploram a fluidez da pele sintética anteriormente referida com a dureza formal e estética de alguns de seus complementos.

Espinhos, pimentas, flores e ramos secos: as vulvas radicais de Helena Kanaan podem ser pontudas, repulsivas, mortíferas; ou abertas em esferas de flor vermelha incandescente, convidativas e macias. Tufos de flores secas que nos lembram pêlos vegetais, compondo uma paisagem naturalista; mais além da versão com pimentas já referida ainda emana a genitália feminina fecunda, granulosa e rósea; apresenta coloridos quentes e lança uma língua-lábio que chega ao espectador como um convite - ou como lembrança do sangue que se derrama todos os meses, mais uma vez marcando o tempo, falando do ciclo.

Mais vivas que as vestes sem corpos, essas vulvas apresentam-se como corpos viventes e pulsantes, na riqueza de suas particularidades, conversando com o que há de mais íntimo e legítimo e que se impõe ao mundo; justamente num momento em que o corpo feminino que grita por sua própria autoridade ainda é questionado por reações político-religiosas conservadoras. A legitimidade do que é parte de uma exploração para além da autonomia que ainda buscamos em nossas identidades plurais, radicais, libertas, polimorfos, táteis. Vivas.

Referências

ACOM, Ana Carolina Cruz; BOSAK, Joana; MORAES, Denise. *Uma investigação sobre o Ser da Moda: a filosofia das roupas em Thomas Carlyle*. São Paulo: Revista [d] Obras, vol. 12, n. 25, 2019. Disponível em : <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/860>. Acesso em: 10 de Nov. 2019.

DELEUZE, Gilles. *A dobra*. Leibniz e o Barroco. São Paulo: Papyrus, 2007.

HELENA Kanaan. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa255452/helena-kanaan>. Acesso em: 10 de Nov. 2019. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

KANAAN, Helena. *Impressões, acúmulos e rasgos*. Procedimentos litográficos e seus desvios. Porto Alegre, 2011. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais - PPGAV-UFRGS.

STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx - roupas, memória, dor*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

ZIELINSKY, Mônica. *Helena Kanaan. Da matéria aos fluxos da natureza*, dos tempos e da vida. Texto para o site do Goethe Institut, Porto Alegre, 2018.

A presença das coisas na obra de Roseli Nery

por Ana Priscila Costa

Certas coisas têm o poder de nos conectar imediatamente à infância. Digo coisas para poder me referir a objetos, lembranças, cheiros e ânimos. Outras delas, para além do que nos possam remeter, mantém nosso imaginário num certo lugar de inocência, de crença num improvável que, justamente por isso, tanto nos delicia. Herdo de minha infância o gosto pela ideia de que objetos têm vida. Lembro-me da dó que sentia de deixá-los sós, ao relento ou em desuso, evitando agir com descaso em relação a esses seres. Apesar de a vida adulta me empurrar em sentido contrário, o apego, o acúmulo e o cuidado com os objetos ainda pulsam, em alguma medida. Para Marcus Dohmann, pode-se dizer que existe “uma alma das coisas” remetendo a

paisagens subjetivas em que encontramos os sujeitos [re] situados pelos objetos, mediante aspectos memoriais que as coisas encerram enquanto expressão da materialidade da cultura de determinado grupo social, em razão do fortalecimento de suas raízes e seus vínculos com o espaço em que se situam (DOHMANN, 2010, p. 72).

Nossa relação com os objetos que nos cercam muda conforme avançamos em idade. A funcionalidade das coisas passa a nos interessar mais do que as fantasias que podemos criar a partir delas. A contemporaneidade nos impõe uma curiosa ambiguidade que é estarmos cada vez mais afeiçoados a objetos – material ou imagetivamente – e, ao mesmo tempo, os desprezarmos mais apressadamente que as gerações anteriores. Ao passo que necessitamos muito de uma certa coisa, podemos descartá-la em troca de algo novo que a substitua, ou melhor, que a supere. Somos

seres objetificados e objetificadores por nossa relação com as coisas, desde as naturais às mais tecnológicas. Se confinados às suas funcionalidades, em geral, os objetos raramente são vistos para além de sua imediata utilidade.

No campo artístico, já é sabido que a apropriação de objetos e a subversão de seus modos de uso, impõem-se como uma das questões centrais. O deslocamento do objeto cotidiano para fora de seu contexto de função desacomoda a lógica da produção artística, tanto em sua feitura quanto em sua recepção. Quando nos deparamos com um objeto comum transmutado em objeto artístico somos confrontados a romper com nossa relação pré-estabelecida com ele, tecendo diferentes conexões e produzindo novos sentidos.

O objeto, seu acúmulo e deslocamento são questões constitutivas do trabalho da artista visual, pesquisadora e professora Roseli Nery (1966). Seus tridimensionais, à primeira vista, causam o desconforto de um dupla sensação: estranhamento e familiaridade. Se por um lado somos capazes de reconhecer os pequenos objetos que constituem suas produções quase que de imediato, por outro, somos convidados a reconfigurar nossa percepção deles, visto que seus usos e lugares estão desconstruídos. Para além dessa sensação, comum à experiência com obras que se fundam a partir da apropriação de objetos, os trabalhos de Roseli Nery nos convidam a refletir acerca da relação entre os objetos com o campo artístico e com o espaço expositivo.

Lembro-me da experiência com *Agulhas por um fio* (p. 72-73, 2003, cerca de 16 mil agulhas de costura em fio de nylon), na ocasião, exposta na mostra *Faltava-lhe*

apenas um defeito para ser perfeita, no Museu do Trabalho, curadoria do duo *Ío*. Em um primeiro olhar, atentamos para a forma orgânica que a obra encena no espaço. O objeto sinuoso, de quase dez metros de comprimento que nos remete à forma de uma serpente, surpreende quando o encaramos de perto e nos damos conta de que ele é constituído: agulhas enfileiradas, agrupadas ou conduzidas por um fio de nylon que as mantém em unidas, mas quase não se deixa perceber.

As agulhas, frequentemente relacionadas a atividades manuais domésticas, aqui, articuladas em coletivo, moldam essa espécie de ser que pouco lembra a fragilidade desse objeto na individualidade de seu uso cotidiano, onde pode se perder com facilidade e traiçoeiramente reaparecer. Pela estabilidade das agulhas fncadas na superfície e pela rigidez com que esse fio condutor as mantém de pé e juntas, a forma também pode aludir à imagem de uma muralha ou mesmo de um animal ouriçado, defendendo-se diante de uma ameaça. Essa percepção dialoga diretamente com o conceito de simbiose, que a artista aborda em sua pesquisa em poéticas visuais, apostando que objetos podem se agrupar com a finalidade de uma vantagem mútua, semelhante ao comportamento de seres vivos.

Convém retomarmos a natureza e a razão de ser da agulha, instrumento que perfura quando penetra, mas só é capaz de ligar pedaços, encerrar espaços, quando alinhavada. Do contrário, atravessa em vão até o outro lado, sem limites que a contenha. Nessa nova condição de espaço que Roseli Nery confere a esse numeroso conjunto de agulhas, é incontornável não analisarmos também a questão do tempo, da perspectiva do processo. Pode-se pensar inicialmente na quantidade de horas empreendida no vagaroso exercício de repetição que é passar o fio de nylon agulha por agulha. O tempo marca o processo de

elaboração do trabalho que se estendeu por dois anos, ao longo da pesquisa de mestrado da artista em poéticas visuais: o fio só foi cortado na ocasião da montagem da obra para a primeira exposição. É visível que o gesto, ora de coleta e arquivo, ora de repetição, é uma questão cara no trabalho de Nery. Ao passo que sua ação interfere conferindo um novo estatuto ao objeto agulha, também deflagra a invisibilidade dos exaustivos gestos cotidianos.

Em *Na Palma da Mão* (p. 71, s/d., fotografia) conseguimos ter em conta o gesto de coleta e cuidadosa seleção. Retomando questões abordadas na obra anterior, parecemos estar diante do oposto. Em menor quantidade e sós, esses pequenos objetos nos parecem frágeis e desarticulados entre si. Poderiam ser facilmente separados em diferentes compartimentos pois suas funções, embora complementares, são distintas. Além disso, estão soltos, podendo ser analisados e controlados individualmente. Apesar dessa pretensa passividade, ao analisarmos os objetos em si próprios e não a partir de suas funcionalidades como Roseli Nery nos provoca a fazer, desdobram-se camadas de interpretação. As agulhas e alfinetes como objetos perfurantes que são, estabelecem com o dedal, instrumento de proteção, um conflito visual, uma espécie de embate entre espada e escudo.

Nery afeiçoa-se aos objetos que cabem nesse pequeno continente da mão, não somente por sua pequenez e fragilidade diante do universo da casa e da vastidão dos guardados, mas também por permitirem ser “tocados, sentidos e medidos na palma da mão”, como a própria artista afirma (NERY, 2016, p.185). Esse medir tem a ver com relacionar-se com o objeto tendo como medida nosso próprio corpo, questão significativa em sua produção.

Nesse sentido, a série fotográfica *Portas* (p. 75, s/d., bobinas de costura, alfinetes e mobília em miniatura

- fotografia) é ainda mais enfática na relação corpo-obra, pois cria a miniatura de um ambiente a partir de objetos banalizados. Com essa série, Roseli Nery propõe um jogo onde brinca com as analogias que podemos estabelecer entre nosso corpo e os objetos escolhidos e a questão da escala nisso implicada, combinando os chamados “conjuntos simbióticos” com mobiliários em miniatura. Nery destaca que, “dependendo da percepção, e disposição em deixar-se levar pela experiência estética, a imaginação e a fantasia, poderá levar a outros níveis de pensamento [...]. Estes objetos muitas vezes se tornam sujeitos e disputam espaço com o seu criador (NERY, 2016, p. 157).

Reafirmando o jogo da escala entre corpo e obra que propõe ao espectador, em *Reflexos*, a artista nos posiciona em um outro ponto de vista diante de mais uma “população de objetos” (NERY, 2016, p. 42). Observam-se aqui alguns elementos fundamentais de *Agulhas por um fio*, como o próprio acúmulo de objetos iguais, aqui alfinetes, e a repetição exacerbada que a montagem requer. Embora independentes entre si, os alfinetes também são fixados a uma superfície de espuma, que nos dá a ideia de fragilidade nessa instalação. A conformação do objeto no espaço é de um espelho, diante do qual nos colocamos para mirar milhares de alfinetes que, mesmo em conjunto, só nos devolvem o brilho característico de sua matéria constitutiva, nunca um reflexo. O voal, um elemento entre, media com delicadeza a tensão entre os alfinetes e a macia espuma. Se não evita, parece preparar a matéria para a ferida.



Roseli Nery, *Reflexos*, 1996.
Objeto de parede. Poliuretano expandido,
tecido voal e alfinetes de costura sobre espuma.
25 x 19 x 3 cm. Fonte: Registro pessoal da artista

Todos constituídos por artefatos, distantes de qualquer matéria natural, os trabalhos de Roseli Nery ora parecem ganhar vida e erguer-se para nos enfrentar, ora nos dão a estranha sensação de pertencimento e pequenez, mesmo que o espaço físico real não nos permita a entrada. Somos convidados a crer que esses objetos e os “ecossistemas” que a artista inventa em torno deles, possuem uma vida ficcional, relacionando-se entre si, com o espaço e conosco. Quando estamos diante de um espelho que não devolve nossa imagem, percebemos que os objetos que nos cercam impõem sua existência e presença quer façamos uso deles, quer não.

Referências

DOHMANN, Marcus. *O objeto e a experiência material*. Arte & Ensaios n.20. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

NERY, Roseli. *Ecosistema inventado: entre olhares e gestos, a casa aberta de pequenos objetos* Tese de doutorado. Instituto de Artes, UFRGS, 2016.

Meu Ponto de Vista, de Mariane Rotter

por Thiane Nunes

Enxergar e perceber serão sinônimos? Sinto que costumeiramente não vejo, preferindo perceber – eu faço essa escolha. Eu faço a informação atender às minhas expectativas e procuro preencher as possíveis lacunas. Frequentemente crio imagens, mesmo na sua ausência. A abertura ao viés e à interpretação é ainda maior quando estou fazendo algo tão abstrato quanto refletir sobre um trabalho em arte, um que especialmente me toca.

É sobre a produção *Meu Ponto de Vista* que pretendo refletir. Foi a partir de 2001 que a artista Mariane Rotter (1975) iniciou uma série de imagens fotográficas onde procura seu próprio reflexo, além de outras perspectivas de como percebe o microcosmo do seu cotidiano, concentrando-se naquilo que captura na altura de seu olhar. A fotografia sem título conhecida como *Banheiro Rosa* inaugura uma sequência, onde a artista busca seu reflexo em espelhos de banheiros aleatórios, em bares, casas de amigos, hotéis, locais públicos e privados. Seu olhar frontal, na altura de seus olhos, esbarra em uma parede de azulejos cor de rosa. A artista nos apresenta o seu ponto de vista, o que ela percebe ao clicar, na altura de sua estatura de um metro e trinta. Nós não a encontramos nessa foto. O espelho está acima de sua visão, e ela, por sua vez, não encontra seu reflexo. A busca de si em variados espelhos e a descoberta do ponto de vista da artista acaba por reconfigurar nosso olhar sobre o status do autobiográfico e do documental.

Meu Ponto de Vista não é apenas o encontro entre uma mulher artista engajada na autorrepresentação e na busca de si. A ausência do próprio reflexo, ou

sua extraordinária presença em cortes inesperados ou pequenos pedaços refletidos em espelhos, subverte a semelhança de si mesma e desafia as convenções ocidentais da arte em relação ao gênero do autorretrato.

Outra tradição da arte ocidental é subvertida pela fotografia de Mariane: a histórica iconografia da “ vaidade”, costumeiramente representada pela imagem de uma mulher se olhando atentamente em um espelho, tanto como um incentivo para o espectador a se juntar a essa visão de prazer quanto como um alerta sobre os pecados da carne. Esse dispositivo foi usado inúmeras vezes na arte para encontrar uma justificativa plausível para exibir a forma feminina nua, muitas vezes inscrevendo o corpo da mulher em um conjunto complexo de leituras sobre a natureza inerente dos sexos e seus papéis socialmente adequados. Mais significativamente, esses espelhos indicavam que a mulher é um objeto de consumo especular e que ela conspira com isso, legitimando a visão voyeurista do seu próprio corpo. Assim, seria da natureza da mulher ser passiva e vista, enquanto o homem olha, ativamente. Essa ideia está embutida em uma infinidade de representações artísticas, especialmente naquelas que incorporam os tropos da mulher e do espelho.

Os autorretratos de Mariane sugerem leituras opostas, negando seu reflexo. Espelhos colocam alguns sujeitos refletidos no centro dos discursos e marginalizam outros. O que permanece fora da moldura do espelho fica fora dos limites, eclipsado, indecifrável. Perceber os detalhes que a visão alcança, fora do espelho, é mudar a perspectiva e, assim, considerar diferentes conhecimentos.

A arte ocidental tem sido estritamente controladora em relação ao enquadramento de quem deveria ser refletido. Apenas um número muito limitado de sujeitos foi considerado apropriado e visível, e a história é repleta de invisibilidades. A busca da artista por seu próprio reflexo e confrontação por não se ver refletida desafia a propriedade do que está dentro da estrutura e do que interessa a si própria. Não está a disposição para exibição e deleite. É o corpo particular de uma mulher que confronta os limites da representação em diversos sentidos. *Meu Ponto de Vista* altera o relacionamento entre visualizador e visualizado, interrompendo estruturas binárias simples e sugerindo novas leituras, atuando também como uma metáfora para enquadrar imagens.

O corpo feminino, exibido em pinturas, esculturas e fotografias durante séculos, quase sempre teve pouco a ver com corpos reais e particulares, costumando ser alegoria “universal” da criatividade e do desejo masculino. Mulheres artistas ao longo dos anos desafiaram as convenções de gênero, os conceitos do eu e negociaram novos espaços em que produziram seus autorretratos. O trabalho de Mariane me toca como um desses momentos. Afirma um modelo diferente de ver, através do simples mecanismo de desafiar o espelho. É justo dizer que, ainda que a artista não forneça uma inequívoca filiação à arte feminista, sua produção se envolve com toda uma série de políticas afirmativas e corporais. O que isso me indica, como historiadora em arte, é que a noção de um documento não pode ser contida, - ao contrário, está sujeita a um escrutínio perpétuo e a mudanças de significado constantes e paralelas.

Nesta ordem de ideias, algumas práticas contribuem para a construção de novas subjetividades, aos níveis individual e coletivo. Griselda Pollock defende que a arte “deve criar um tipo de espectador

completamente novo como parte integrante das suas estratégias figurativas” (POLLOCK, 2001). A ligação entre o poder e a construção do significado tem um papel crucial na definição da hierarquia simbólica nas relações de dominação e subordinação, à volta das quais a cultura ocidental se organizou, o que tem sido reflexo de muitas pensadoras. Estas análises sobre a forma como o poder é exercido – não através de uma repressão aberta, mas através de investimentos em discursos culturais, e as formas de conhecimento que eles produzem – têm levantado muitas questões acerca do funcionamento da cultura visual como uma prática definida e reguladora sobre o lugar das mulheres na história da arte (CHADWICK, 1996).

A teoria pós-estruturalista investiga a construção do eu e nega mitos que tentam sugerir que o eu é completamente unificado e natural. Permite a interação entre o sujeito e uma série de forças sociais e busca modelos de subjetividade que possibilitem contradição e tensão nos indivíduos. Em termos de explorar as autorrepresentações das mulheres, traz insights cruciais para minha análise. Um desses *insights* é a sofisticada interação entre representação e identidade da artista, entre a imagem e a criadora da imagem, entre a representação de si e ela própria. Além disso, o autorretrato está implicado no complexo entrelaçamento dos papéis de sujeito e objeto. Para as mulheres, essa interação é particularmente crítica. Mulheres são vistas como objeto de arte há séculos, enquanto permaneceram marginalizadas como criadoras. Atuar em ambos os papéis, simultaneamente, é encenar intervenções cruciais.

Venho trabalhando na ideia de que autoexpressão não é uma reflexão inocente do que as artistas percebem quando se buscam no espelho. Faz parte da linguagem profunda que a artista utiliza para estabelecer um registro,

desde o simples 'é assim que eu me pareço' até o mais complexo 'é nisso que eu acredito'. Ofereço aqui uma oportunidade para considerarmos como as mulheres artistas utilizam suas próprias autorrepresentações para explorar, expandir e reclinar o ato de olhar e construir significados dentro da produção cultural. Ao fazê-lo, tornam visíveis subjetividades complexas, multifacetadas, fragmentadas e diversas.

Mulheres artistas produzem seu trabalho dentro de um sistema que as definiu como diferentes; agora não podemos horizontalizar essas diferenças, sem deturpá-las ou minimizá-las seriamente. É neste ponto que Donna Haraway usa a visão como a metáfora com a qual podemos construir um conhecimento corporificado, mas não o modelo de visão que assume que pode haver um olho objetivo e sem corpo – e sem gênero -, que inocentemente coleta e processa informações sobre o mundo (HOLLANDA, 2019). Em vez disso, devemos reconhecer as posições a partir do que vemos, a personificação particular de nossos próprios olhos, e depois sermos críticos da nossa visão e responsáveis por ela.

O autobiográfico se redesenha como um local de discursos e definições sociais conflitantes e num valioso ponto de partida para o exame dos papéis construídos e mediados das mulheres, através de experiências pessoais. Questões relativas à representação das mulheres e ao papel do olhar foram colocadas em primeiro plano há cerca de cinquenta anos. Em 1978, quando a artista Angela Kelly utilizou-se da famosa frase "o pessoal é político"¹ em um artigo na Revista *Camerawork* (1972-87), ela estava precisamente falando sobre a ideia consciente do

1 Reconhecido como o slogan definitivo do feminismo da Segunda Onda, o slogan "o pessoal é político" tem suas origens em um artigo com o mesmo título, de autoria de Carol Hanisch. Foi publicado em 1970 como parte de uma coleção de ensaios editados por Shulamith Firestone e Anne Koedt.

autorretrato feminino, aquele que aspira um olhar singular, mas acaba por dar voz a outras mulheres. Essa premissa faz parte de uma importante diretriz da nossa compreensão atual da prática contemporânea e feminista na arte, o que me levou a refletir sobre essa série de fotografias. Elas são criadas em frente a espelhos diversos, algumas em banheiros, um local de uso privado. Posteriormente são expostas em um novo espaço, de caráter narcisista e extremamente público, a rede social online *Instagram* - uma ode a cultura do *selfie* moderno. Esse caminho traçado, do particular ao público, do privado ao partilhado, acaba por despertar, inevitavelmente, meu interesse nas questões de representatividade, de identidade e lugar.

Devo reconhecer, no entanto, que as mulheres artistas ainda se dividem em diferentes opiniões e visões sobre a prática feminista em arte e, nessa medida, também operam em uma variedade de princípios e expressões nos modos como trabalham os símbolos culturais e como os propõem. Ainda assim, somos forçadas a reconsiderar as pessoas que passamos a enxergar nos autorretratos, ou a questionar a sua ausência, redefinindo nossos papéis como sujeitos falantes – e visíveis por isso – dentro de uma cultura masculina. Não por acaso me surge a mente as considerações de Hélène Cixous, quando celebra o transgredir da linguagem sugerindo "romper com o estabelecido e projetar o ainda improjetável".

Ao olhar para a produção de Mariane me pareceu possível ensaiar alguns termos não apenas do poder dessas imagens, mas também nos termos de comparação com o gênero do autorretrato contemporâneo, que segue hoje renegociando os códigos de feminilidade e representação do corpo feminino. Como eu estou? Que imagem eu apresento ao mundo? Como me encontro refletida nas imagens da cultura visual? Ou como não me encontro, e não sou representada? Eu mesma provavelmente busquei

espelhamento oferecido pela sociedade, pela cultura, e outras vezes os rebati e me rebeli. Mas aprendi que, como mulher, sou definida como 'outro' e forçosamente deveria executar os papéis atribuídos ao meu gênero de nascimento. Assim as identidades são forjadas, num fluxo contínuo, sujeitas ao jogo da história, patriarcal, ocidental, embranquecido e heteronormativo.

Este ensaio trata de uma artista explorando, percebendo, conhecendo e representando a si mesma nas estruturas sociais existentes. A arte de Mariane Rotter se localiza num espaço entre arte e vida, desafiando o espelhamento plano e costumeiro no qual o eu é estático e conhecível, precedendo a teoria e dando vida a ela. Sua escolha em nos ofertar seu olhar diferenciado fomenta consequências provocantes e desafiadoras entre nós. Não é minha intenção sugerir um olhar acadêmico objetivo, examinando e explicando a obra da artista. Ao invés disso, proponho um diálogo com essas fotografias e nosso próprio olhar autobiográfico. Uma espécie de intervenção nas estruturas canônicas do olhar, comprometida com os desafios com os quais a prática artística das mulheres nos força a nos envolver. São obras como essa que nos fortalecem a reescrever os antigos mitos e nos fazem pensar sobre as políticas de representação, indicando maneiras pelas quais o trabalho das mulheres artistas pode ser descoberto e recontextualizado.

Referências

ANZALDÚA, Gloria; KEATING, Analouise. *This bridge we call home: Radical Visions for transformation*. New York: Routledge, 2002.

CHADWICK, Whitney. *Women, Art, and Society*. London: Thames and Hudson, 1996.

CIXOUS, Hélène. *The Laugh of the Medusa*, in Hilary Robinson (org.), *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000*. Oxford: Blackwell, 2006.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais*. São Paulo: Bazar do Tempo, 2019.

HOOK, bell. *Art on My Mind*. Visual Politics. New York: The New Press, 1995.

POLLOCK, Griselda. Vision, Voice and Power: Feminist Art Histories and Marxism, in *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London: Routledge, 1982.

POLLOCK, Griselda. Modernity and the Spaces of Femininity, in Francis Frascino; Jonathan Harris (orgs.), *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*. London: Phaidon, 2001.

Fios na trama do tempo de Natasha Kulczynski

por Rosane Vargas

Ao colocar-se no centro de suas obras, a artista Natasha Kulczynski (1991) reverte sentidos comuns sobre a mulher e seu corpo. Trabalhando com várias técnicas, como fotografia, performance, vídeo, instalação, arte digital, pintura e gravura, ela se insere em uma tradição de artistas feministas que, a partir da própria imagem e de seu corpo, confrontam o que se conformou chamar de “feminilidade”.

Chronos, de 2019, é um conjunto de três imagens, em formato horizontal, desmembradas a partir de um close fotográfico, de perfil, dos cabelos e da parte superior do rosto de Kulczynski sobre fundo branco. Em conversa para este artigo, a artista conta que foram mais de vinte tentativas até chegar ao resultado final (KULCZYNSKI, 2019a). Tendo o chão como apoio, fotografou-se deitada, de lado, de bruços, de costas... finalmente, em pé, inclinada, com os cabelos livres, soltos, pendentes, sem qualquer meio que limitasse o movimento e a forma, ela captou a imagem que, apresentada na horizontal e desmembrada – e não caído, como seria o modo natural de seu cabelo liso –, ganha um novo sentido, como se estivesse içado, colocado sobre uma superfície, resultando na obra *Chronos*.

Na primeira das três imagens, veem-se, no canto inferior direito, as pontas dos cabelos, ocupando pouco menos de um quarto do espaço total da fotografia. Se visualizada apenas essa imagem, não é possível determinar o comprimento dos fios, que parecem picotados, alguns apontando para cima, outros para baixo, como se estivessem em movimento, e isso acentua a impressão de algo fugidio, como um abandono de cena.

Na segunda imagem, os fios ocupam quase toda a superfície, com exceção de um pequeno espaço em branco na parte superior. É como que uma paisagem de fios castanhos e dourados, com o horizonte branco ao fundo. Os diferentes comprimentos dos fios e suas várias ondulações acentuam, mais do que nas outras duas partes, a ideia de movimento. A luz incide de maneira mais acentuada no primeiro plano, aumentando a profundidade da imagem.

É na terceira e última imagem que a artista desvela – apenas um detalhe, uma pequena parte – seu rosto. Mostra somente, do perfil direito, a testa, a sobrancelha, a pálpebra fechada, o cílio, a parte superior da pirâmide nasal. Os fios, próximo ao couro cabeludo, têm maior variação de tons, indo do castanho-claro ao loiro. A luz parte do canto direito; e os olhos fechados sugerem, talvez, raios de sol.



Print screen da biblioteca do Adobe Lightroom com etapas do processo de *Chronos*

Fonte: Arquivo pessoal de Natasha Kulczynski (2019).

O cabelo, a parte do pelo capilar que se alonga para “fora do bulbo, é formada por células queratinizadas; portanto, mortas”, embora mantenha a aparência de algo cheio de vida. Como assinala Marina Trench

de Oliveira (2007, online), “O cabelo, portanto, contém as características do que é vivo e do que é morto; mesmo morto continua vivo, prestando-se às fantasias de vencer a morte, de vencer as angústias de morte”.

De acordo com Anthony Sinnott (1987, p. 381), o cabelo é, talvez “o mais poderoso símbolo da identidade individual ou de grupo”; apesar de pessoal, é mais público que privado; é algo físico, maleável, modificável. Ainda conforme Sinnot (1987, p. 381), “de todas as partes do corpo, o cabelo se destaca no processo de formação da identidade”, pois é uma das primeiras características percebidas pelas pessoas. Em várias culturas, os cabelos e a forma como se apresentavam/apresentam eram/são um elemento de normatização de comportamento, de distinção e de controle, principalmente no que diz respeito às mulheres.

Na mitologia, há exemplos de personagens femininas sensuais, de longos cabelos... e perigosas: as sereias penteavam-nos enquanto cantavam e atraíam os pescadores para o fundo; da mesma forma, a lara, mito tupi, escovava os longos fios e, nas noites de lua cheia, com sua voz doce, atraía os homens para as profundezas dos rios. Não esqueçamos Medusa, a bela e vaidosa jovem cujo maior orgulho eram as longas melenas e que, ao unir-se a Netuno (ou Zeus) no templo de Palas Atena, foi castigada pela deusa, transformada em um monstro com cobras no lugar dos cabelos.

A História da Arte no Ocidente é pródiga em imagens de mulheres de longas melenas, em representações de feminilidade e sensualidade. Desde a Grécia antiga ao Medievo, passando pelo Renascimento e pelas madeixas pré-rafaelitas até o Modernismo, são muitas as imagens de mulheres penteando, banhando, secando os cabelos, que surgem presos, trançados, soltos, esvoaçantes, esparramados sobre ombros, águas, travesseiros. A maioria, para

deleite do olhar masculino.

A partir dos anos 1960, principalmente, muitas artistas mulheres fazem do próprio corpo, incluindo os cabelos, um território de discussão e desafio. Kulczynski insere-se nessa tradição, que conta com nomes como Nan Goldin e Cindy Sherman (Estados Unidos), Beatriz González (Colômbia), Cecilia Vicuña (Chile), Letícia Parente e Chris Bierrenbach (Brasil). Embora não tenha por objetivo primeiro abordar o feminismo em sua produção poética, Kulczynski reconhece que usar seu “corpo feminino é uma maneira de trazer, inevitavelmente, à tona esse assunto” (KULCZYNSKI, 2017, p. 3947).

Quando vi *Chronos*, fui diretamente remetida às séries *Haas e Explorações*, de 2015, nas quais Natasha Kulczynski raspou a cabeça, fazendo do próprio couro cabeludo uma “tela” disponível para que ela e colaboradores do processo criassem imagens. Ainda que o objetivo não fosse tratar de seu corpo como um “corpo feminino”, a artista tinha total consciência de que tal experimento, proposto e levado a cabo por uma mulher, tinha seu significado potencializado. Ao raspar os cabelos, a artista entendia que estava limpando sua imagem, entre outras coisas, daquilo

que me foi dado pelas circunstâncias: uma mulher precisa sempre ter cabelo. É uma maneira de escapar das objetificações e das homogeneizações provocadas pelo construído social” [...] Tomar meu corpo para mim como maneira de poder construí-lo e, ainda assim, escolher entregá-lo para outros, é dizer que eu sei que meu corpo é meu, mas seria mentira dizer que não é construído socialmente (KULCZYNSKI, 2017, p. 3957).

Quatro anos depois, as pessoas ainda comentam “como meu cabelo cresceu”, diz a artista. Kulczynski aguarda o crescer dos fios para fazer um novo projeto, no qual está interessada não exatamente nos resultados, mas em revisitar processos e técnicas. Voltou a

pintar enquanto espera, e o ritmo da pintura acompanha o do crescimento dos cabelos:

Logo depois de raspar meu cabelo, resolvi que ia deixar crescer para fazer outro trabalho. Enquanto isso, comecei a pintar, e o tempo de execução das obras voltou a aumentar junto com meu cabelo. Creio ter sido daí que veio a ideia de pensar o processo, esse choque comparativo entre a foto instantânea e a pintura das pinceladas sem fim. [...] Cada vez que eu encontro alguém, eu reparo quanto tempo passou desde então. E até o cabelo crescer o suficiente para eu poder fazer o trabalho que tenho em mente (KULCZYNSKI, 2019b).



Natasha Kulczynski, Exploração #7 (com a colaboração de Michel Degas e Emmanuel Rambo dos Santos, à esquerda), e Exploração #2 (à direita). Fotografias digitais, 30 x 22,5 cm, 2015 Fonte: Arquivo pessoal de Natasha Kulczynski (2015).

Chronos está no meio desse caminho que é feito de tempo, não de lugar, pavimentado não por pedras ou asfalto, mas pelo contar dos segundos. O nome da obra a ressignifica: quem está no comando é Chronos, o tempo mensurável, compreendido por números, medido no calendário. Chronos, o titã que gera e consome; que devorava seus filhos por temor de que esses lhe tomassem o poder. Sua derrota pode ser entendida não apenas como derrotar o tempo; é, em última instância, vencer a morte.

No mundo como o conhecemos, nada existe fora do tempo, por isso, como aponta Norberto Luiz Guarinello

(2008, p. 13), “ele nos é inapreensível, impensável como algo em si”. Tempo e poder. Buscamos ter mais tempo, ocupá-lo da melhor forma, lamentamos o tempo perdido, esperamos pelo tempo que virá, queremos domá-lo. Passado, presente e futuro: o tempo marca e demarca. O crescimento dos cabelos até o comprimento esperado está fora do controle da artista, que depende de outro elemento incontrolável, o tempo. Então, ela espera. Nesta obra, o tempo tem como parceiras a espera, a paciência e a expectativa. Kulczynski fecha os olhos, descansa, aguarda. Chronos, na obra de Natasha Kulczynski, traduz a espera pelo tempo caprichoso que não se pode retardar ou apressar. A espera de que os cabelos cresçam. Até lá, conforme a própria artista (KULCZYNSKI, 2019a), o jeito é ficar “contanto o tempo em centímetros”.

Referências

KULCZYNSKI, Natasha Ulbrich. O corpo como campo de batalha: o corpo na arte feminista do séc. XX e suas reverberações em meu trabalho artístico. In *Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 26, 2017, Campinas. Anais eletrônicos [...]. Campinas: Anpap: PUC Campinas, 2017. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2017/PDF/PA/26encontro_____KULCZYNSKI_Natasha_Ulbrich.pdf. Acesso em: 12 nov. 2019.

KULCZYNSKI, Natasha Ulbrich. *Pulsações* [briefing]. Porto Alegre, 2019a. Arquivo .doc. 8 p.

KULCZYNSKI, Natasha Ulbrich. [Sobre o processo de Chronos]. Entrevista a Rosane Vargas. Porto Alegre, 10-11 nov. 2019b. 5 mensagens WhatsApp.

LEACH, Edmund. Cabelo Mágico. In DAMATTA, Roberto (org.) *Antropologia*. São Paulo: Ática, 1983. p. 139-169.

GUARINELLO, Norberto Luiz. Apresentação: tempos sociais. In: REIS, José Carlos. *Nouvelle histoire e tempo histórico: a contribuição de Febvre, Bloch e Braudel*. 2. ed. São Paulo: AnnaBlume, 2008. p. 13-16.

OLIVEIRA, Marina Trench de. Cabelos: da etologia ao imaginário. *Revista Brasileira de Psicanálise*, São Paulo, v. 41 n. 3, set. 2007. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S-0486-641X2007000300012. Acesso em: 12 nov. 2019.

SYNNOTT, Anthony. Shame and Glory: A Sociology of Hair. *The British Journal of Sociology*, v. 38, n. 3, p. 381-413, 1987. Disponível em: www.jstor.org/stable/590695. Acesso em: 14 nov. 2019.

Manifestações, feminismos e feministas: crítica e humor nas obras de Alice Porto

por Lívia Auler

Crítica ácida, inteligente e certeira. Humor. Sarcasmo. Ironias. Deboche. Provavelmente são essas as principais palavras que vêm à mente ao olharmos para o trabalho de Alice Porto (1985). As imagens produzidas pela artista apresentam questões importantes e incitam reflexões relativas à apropriação de discursos e aos lugares que homens ocupam em manifestações feministas – e quais significados essa presença, nem sempre discreta, pode gerar.

De cores e traços definitivamente marcantes, os desenhos apresentados por Alice carregam uma estimulante potencialidade plástica e, igualmente, uma importante e necessária crítica. O que fazem os homens em manifestações feministas e o que eles têm a dizer? Ao estarem lá, muitas vezes demandando protagonismo e apropriando-se de discursos, não estariam eles tirando o foco do que realmente importa? Afinal, o protesto é sobre a violência histórica e generalizada que foi construída pelos próprios homens e é direcionada especificamente para o corpo das mulheres, e não aos corpos masculinos. Ainda, qual é o significado de escreverem frases em seus corpos, ou até mesmo em cartazes, que não fazem sentido algum ao estarem em um corpo masculino?

Nesta seleção específica aqui apresentada, Alice concentra-se nas figuras que mostram mensagens à favor da liberdade sexual da mulher. E talvez aí exista uma pista interessante e que ajuda a responder certas perguntas: a muitos homens heterossexuais interessa a libertação sexual da mulher – mas apenas aquela libertação que siga determinados padrões, que garanta que os corpos femininos sigam não apenas servindo, mas também de livre acesso a eles. Um dos cartazes levantados, por

exemplo, diz: “A putaria é tão legítima quanto o (coração, amor)”. Qual o motivo de um homem afirmar isso em uma manifestação feminista?

Além disso, o corpo de homens pelados, com sutiãs e poses “sexy”, não possui o mesmo peso que carrega o corpo de uma mulher. Peso este que é marca de uma construção cultural e histórica de objetificação – da qual o corpo masculino não fez parte. A visão objetificada do corpo da mulher foi instituída pelos próprios homens e sustentada por toda a sociedade – que é extremamente patriarcal e heteronormativa. Adrienne Rich (2019), no ensaio *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, lista diversas formas de controle usadas pelos homens para subjugar a mulher sexualmente, entre elas estão: força-las à sexualidade masculina e negá-las sua própria sexualidade e a existência lésbica; usá-las como objeto em transações masculinas, como o dote, preço da noiva, a cafetinagem; e confiná-las fisicamente e privá-las de seus movimentos, como é o caso em deixar as ruas perigosas para as mulheres, o terrorismo do estupro e os mais variados níveis de proibições, que se diferem e atingem níveis absurdos em diversos países.

Segundo outra teórica feminista, a pesquisadora chilena Margarita Pisano, a lógica de dominação do patriarcado hoje está modernizada: é uma masculinidade neoliberal e globalizada, com um discurso retorcido e aparentemente em diálogo com a sociedade. Assim, vai-se “recuperando, funcionalizando, fracionando, absorvendo e invisibilizando seus oponentes e traz consigo uma misoginia mais profunda, escondida e devastadora que a do velho sistema patriarcal” (PISANO, 2004, p. 4).

Ainda de acordo com Pisano, “a leitura simplista

de dois espaços diferenciados entre gênero masculino e gênero feminino nos conduziu a formulações errôneas de nossa condição de mulheres e nossas rebeldias” (PISANO, 2004, p. 4), pois esses dois espaços simbólicos são apenas um: o da masculinidade, que inventou a feminilidade como forma de subjugar as pessoas do sexo feminino. Assim, é possível observar que frases como “Se eu posso elas também podem”, assim como “Vadia livre”, escritas em um corpo masculino, não fazem sentido e podem estar mais na direção da tentativa de um protagonismo e exibicionismo dos mesmos. Ou, ainda, podem indicar ignorância e narcisismo.

Como observou Alice, no momento de pesquisa das imagens e acompanhamento das redes sociais, esses homens, na maioria das vezes, acabam tendo mais mídia que as próprias mulheres e ficam com os papéis de “heróis”, ou “caras legais e desconstruídos”. Assim, “tal como um golpe de judô”, diz a artista, “usando a força do oponente contra ele mesmo, minha estratégia é retomar e reconstruir essas imagens dos homens a partir do desenho, como forma de enfatizar aspectos desse discurso que são anti-feministas ou mesmo que não fazem sentido”.

Apesar da crítica, a artista declara que não está livre de também cair nesse sistema, pois, enquanto pessoa, ela está afetivamente implicada nas imagens e nos assuntos abordados: “infelizmente não estou alheia a esses jogos afetivos e, ao realizar desenhos que enfatizam aspectos de sensualidade dos corpos masculinos, acabo por trazer à tona questões da minha própria socialização para contos de fadas e finais felizes”. Ela prossegue: “além do desenho em si ser um ato sensorial que implica tocar, acariciar e construir uma imagem, mesmo que a ideia parta de um lugar de raiva e sarcasmo, não estou imune a esse jogo e a essas imagens”. Portanto, esse posicionamento e as reflexões geradas são, também, um desafio – não só para quem olha, mas também para a produtora das imagens.

Os desenhos possuem, ainda, um destaque para

as cores: o rosa, predominante, e alguns toques de azul. Ambas as cores possuem uma carga simbólica em relação às expectativas de gênero e aos estereótipos do que seria o feminino e o masculino. Apesar da escolha pelo rosa ter sido, inicialmente, mais pessoal do que conceitual, a artista deixou as cores para evidenciar essas questões. Afinal, segundo ela, “o que significa usar o discurso feminista em um corpo masculino? Pintar de rosa é o suficiente?”.

Outros recortes ainda serão retomados e redescobertos a partir do arquivo de imagens que a artista guarda. Mas, neste momento, a atenção voltou-se especialmente aos jogos de sedução heterossexuais no interior da marcha, propostos a partir dos homens. Segundo Alice, interessa observar “tudo o que envolve o uso erotizado do corpo num contexto ativista e o incentivo à liberdade sexual da mulher”. Ela diz, ainda, dedicar um olhar minucioso para as repetições: o que se repete nos discursos vindos de homens que participam dessas Marchas? Aparentemente existe o indício de uma resposta, que seria a insistência nos discursos de liberdade (heteros-)sexual da mulher.

As imagens apresentadas neste livro foram produzidas no ano de 2019 e são o desdobramento de um trabalho que começou em 2015. “Marcha dos Vadios”, como foi inicialmente intitulado, parte de fotografias que registraram as Marchas das Vadias¹ que ocorreram no Brasil ao longo desses anos. Esse arquivo imagético foi construído coletivamente, pois, além dos retratos feitos pela própria artista, foram integradas fotografias feitas por diversas pessoas, de diferentes lugares; e especialmente as que foram compartilhadas nas redes sociais, com destaque ao Facebook. Sobre a apropriação, a artista comenta que “o desenho é baseado na fotografia, mas não se pretende uma cópia isenta, porque aborda elementos

1 A Marcha das Vadias é uma manifestação pública que procura contestar a cultura do estupro. Ela acontece em diversas cidades do Brasil e do mundo, e teve origem na Slutwalk, que ocorreu pela primeira vez em Toronto, no Canadá, no dia 3 de abril de 2011.

afetivos e conflitantes do movimento político”.

O trabalho anterior, “Marcha dos Vadios”, que possui estreita ligação com as imagens atuais e apresentadas aqui, trata-se de uma série de desenhos que, até 2018, era composta por 45 figuras. Os desenhos foram feitos digitalmente, a partir das apropriações de fotografias, e posteriormente foram realizadas gravuras. As imagens foram para o âmbito digital – podem ser vistas no Facebook ou no tumblr do projeto (<https://serumhomemfeministo.tumblr.com/>) – mas também retornaram às ruas: em forma de adesivos, bottons, pôsteres e camisetas. Alice publicou, ainda, um livro de artista intitulado “Ser Um Omi Feminista”, o qual foi impresso através da técnica de risografia, em pequeno formato, e com tiragem de 210 cópias.

O novo trabalho, apresentado aqui, é composto igualmente por desenhos digitais – mas, desta vez, os programas e técnicas de desenho no tablet foram diferentes. De acordo com a artista, em algum momento, provavelmente, eles também se tornarão gravuras e impressos em risografia – técnica que mistura serigrafia com impressão digital.

A artista explica que, nos últimos anos, ela tem procurado mapear as maneiras pelas quais os homens tomam atenção para si, navegando nas redes de dispersão de imagens, e, por consequência, apagando mulheres e seus discursos. De acordo com Alice, o conjunto escolhido “é uma tentativa de reorganizar a gramática do protesto, tornando visíveis tensões e elementos, como o falocentrismo mesmo no interior do movimento”. Ela se pergunta, ainda, “como recuperar uma crítica feminista a partir de imagens falocentradas?”. Eu pergunto: Será que isso é possível? Será que, a partir das imagens androcêntricas, não estamos dando ainda mais visibilidade aos discursos masculinos? Ficam as reflexões e a possibilidade de diálogo em relação ao tema, pois, afinal, é isso que a artista propõe: trazer a crítica e a discussão a partir do humor e do sarcasmo.

Referências

MAIO, Ana. *Marcha dos Vadios de Alice Porto: Feministas em Manifestações Feministas*. Anais eletrônicos do VII Seminário Corpo, Gênero e Sexualidade. Rio Grande: FURG, 2018. Disponível em: <https://7seminario.furg.br/images/arquivo/59.pdf>. Acesso em: 05 de novembro de 2019.

PISANO, Margarita. *El Triunfo de La Masculinidad*. Fem-e-libros, 2004. Disponível em: <http://pmayobre.webs.uvigo.es/pdf/pisano.pdf>. Acesso em: 05 de novembro de 2019.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & Outros Ensaios*. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.

AUTORAS

ALICE PORTO

Doutoranda em Artes Visuais, UFRGS, bolsista CAPES. Mestre em Artes Visuais pela UFRGS (2015). Especialista em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande (2012), e Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (2009). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Gravura, atuando principalmente nos seguintes temas: gravura, desenho, arte feminista e livro de artista. Participa do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo, UFRGS-CNPq.

ANA PRISCILA COSTA

Mestra em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica de Arte na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bacharela em História da Arte pela mesma universidade (2015). Atualmente pesquisa a trajetória profissional da artista Camille Claudel, como desdobramento da pesquisa de conclusão de curso na graduação. Dedicou-se também à pesquisa de artistas mulheres e mulheres na cultura, pautada pelos estudos feministas voltados para o campo de História da Arte.

CARLA BORBA

Artista visual e educadora com interesse nas relações entre performance, táticas de jogo, processos colaborativos e questões de gênero. Doutoranda em Artes Visuais, UFRGS, bolsista CAPES; Mestre em Poéticas Visuais (2012) e bacharel em Artes Plásticas (2003) na mesma instituição. Participa do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo, UFRGS-CNPq. Possui obras nos acervos, Fundação Vera Chaves Barcellos, Fundação Marcos Amaro, MAC-RS e MARGS-RS.

CAROLINE VEILSON

Graduada em Artes Visuais pela UFRGS (2018), trabalha com gravura, arte impressa, pesquisa de materiais e produção de papel artesanal com fibras vegetais. Integra o Núcleo de Arte Impressa IA UFRGS e o grupo de artistas Atelier Errante em Porto Alegre. Artista premiada no 2º Concurso de Arte Impressa do Goethe-Institut Porto Alegre, em 2017, onde expôs neste mesmo ano. Participa regularmente de exposições individuais e coletivas desde 2015.

DANIELA KERN

Professora Associada do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e do Departamento de Artes Visuais/IA/UFRGS, onde atua no Bacharelado em História da Arte, possui graduação em Artes Plásticas Hab. Hist., Teoria e Crítica de Arte pela UFRGS (1998), mestrado em Letras pela PUCRS (2004), doutorado em Letras pela PUCRS (2008) e pós-doutorado em Artes Visuais pela UFRGS (2010). É líder do Grupo de Pesquisa Arte e Historiografia, UFRGS-CNPq, e editora da Revista Ícone. É membro da ANPAP, da College Art Association e da SBTHH.

FLAVYA MUTRAN

É paraense e atua no campo da arte e comunicação desde 1989. Já trabalhou como fotopermista, laboratorista e editora de imagens para assessorias de comunicação pública e privada. Desde os anos 2000 é ligada à projetos individuais e coletivos em arte e educação. Com formação em Arquitetura e Urbanismo pela UFPA, é doutora e mestre em Artes Visuais pelo PPGAV/IA/UFRGS, com pesquisas sobre arquivos fotográficos e compartilhamentos de imagens via web. Participa do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo, UFRGS-CNPq.

HELENA KANAAN

Artista visual, pesquisadora, doutora em poéticas visuais, professora no Instituto de Artes UFRGS. Trabalha com Arte Impressa e seus desdobramentos e investiga o estado das substâncias em ensaios com matérias orgânicas. Coordena o Núcleo de Arte Impressa IA-UFRGS, é colíder do Grupo Expressões do Múltiplo, UFRGS-CNPq.

JOANA BOSAK

Professora no Bacharelado em História da Arte da UFRGS. Licenciada e bacharela em História pela UFRGS (1996-97), mestra em História (2000) e doutora em Estudos de Literatura - Literatura Comparada pela mesma instituição (2006) com estágio doutoral na Universitat de Barcelona (2003). Pós-Doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS (2011-2013). Professora visitante na Università CaFoscari (Veneza), em 2016. Líder do Grupo de Pesquisa História da Arte e Cultura de Moda, UFRGS-CNPq.

LÍVIA AULER

Mestranda em Artes Visuais na linha de História, Teoria e Crítica de Arte na UFRGS, onde pesquisa feminismo e história da arte, concentrando-se especialmente em artistas lésbicas. Graduada em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo (2014) pela PUCRS e atualmente cursando Artes Visuais - Bacharelado, na UFRGS. Além de pesquisadora, é artista visual e uma das fundadoras do coletivo Nítida - fotografia e feminismo, grupo de fotógrafas que pesquisa e discute a presença das mulheres na história da fotografia.

LUIZA REGINATTO

Licenciada em Artes Visuais pela UFRGS com intercâmbio na Espanha, atualmente cursa o último ano de bacharelado em Artes visuais pela mesma universidade, onde pesquisa meios múltiplos e figuras femininas. Participa de exposições coletivas no Estado e em 2018 realizou a exposição individual Como conter horizontes na Fotogaleria Virgílio Calegari, em Porto Alegre. Participa do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo, UFRGS-CNPq.

MÁRCIA SOUSA

Artista visual, pesquisadora e professora. Doutora em Poéticas Visuais pela UFRGS e mestre em Processos Artísticos Contemporâneos pela UDESC. Graduada em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e em Comunicação Social pela UFPR. Docente do Centro de Artes da UFPEL, onde coordena o projeto de pesquisa Arte e Natureza. É pesquisadora do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo, UFRGS-CNPq. Sua produção artística desenvolve-se entre o desenho, a gravura, a fotografia, instalações efêmeras, publicações e livros de artista.

MARIANE ROTTER

Doutoranda em Artes Visuais pela UFRGS. Mestre em Artes Visuais (2008) é também licenciada (2005) e bacharel em Artes Visuais (2002) pela mesma universidade. Professora do Curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Coordena projetos de pesquisa e extensão que abordam as questões da imagem fotográfica na arte contemporânea. Participa do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo, UFRGS-CNPq, e do Grupo de Pesquisa Flume Educação e Artes Visuais, UERGS-CNPq.

MARISTELA SALVATORI

Professora-Titular, Instituto de Artes da UFRGS. Doutora em Arts et Sciences de l'Art, pela Université de Paris I (2002). Artista Residente na Cité Internationale des Arts, Paris (1999–2001). Desde os anos 1980, tem realizado exposições individuais, entre elas a individual Terramarear (MARGS, 2018), premiada no XII Prêmio Açorianos de Artes Plásticas. Recebeu o Prêmio GRAV'X 1999, da Fundação GRAV'X, Paris. É líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo, UFRGS-CNPq, e Bolsista de Produtividade CNPq.

NATASHA KULCZYNSKI

Artista Visual. Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS e Bacharel em Artes Visuais na mesma universidade. Formada em Design pela UNISINOS, com especialização em Design de Moda na mesma universidade. Participa do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo, UFRGS-CNPq. Pesquisa artística voltada para questões do corpo e identidade.

PAULA ALMOZARA

Artista, professora-pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte e da Faculdade de Artes Visuais na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas). É líder do Grupo de Pesquisa Produção e Pesquisa em Arte, PUC Campinas - CNPq, e pesquisadora do Grupo Expressões do Múltiplo, UFRGS-CNPq. Bolsista Produtividade em Pesquisa CNPq. Desenvolve pesquisa com apoio Auxílio Pesquisa Fapesp (2017/17112-7).

ROSANE VARGAS

Possui graduação em Comunicação Social (1990) e em História da Arte (2014) pela UFRGS e, desde 2016, cursa Mestrado em Artes Visuais pela mesma universidade. Tem experiência profissional na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo Especializado (Comunitário, Rural, Empresarial, Científico). É editora da publicação digital Ícone - Revista Brasileira de História da Arte e integrante do Coletivo Hacer.

ROSELI NERY

Artista visual, pesquisadora e professora no Instituto de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio Grande - FURG. Possui graduação em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP, e mestrado e doutorado em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS. Propõe poéticas em que o objeto cotidiano esteja em evidência e provoque o debate sobre as relações entre objetos e as pessoas. Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo, UFRGS-CNPq.

SARA WINCKELMANN

Artista e professora. Licenciada em Artes Visuais (UFRGS), cursando o bacharelado em Artes Visuais (UFRGS). Artista premiada no 3º Concurso de Arte Impressa do Goethe-Institut Porto Alegre, em 2018, onde expôs neste mesmo ano. Bolsista de Iniciação Científica e participante do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo, UFRGS-CNPq. Exposições individuais: Jeder braucht ein Zuhause/Lugar pra se sentir em casa, em KU Impact, Alemanha (2019); Alento, no Centro Cultural da UFSJ, MG (2019).

THIANE NUNES

Doutoranda em Artes Visuais, UFRGS, bolsista CAPES. Participa do Grupo Arte & Feminismo e Feminismo e História da Arte, UFRGS-CNPq. Trabalha sob uma perspectiva social e feminista da arte, apontando questionamentos em relação ao cânone e praticando a perturbação dos discursos e narrativas feitas pela historiografia oficial. Autora do livro Configurações do Grotesco: da Arte à Publicidade (ISBN 85-89344-03-7). Pesquisa as questões de presenças e ausências na arte, bem como os diferentes regimes de representação.



EDITORA MARCA VISUAL

Conselho Editorial

Airton Cattani – Presidente

UFRGS - Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Adriane Borda Almeida da Silva

UFPeL – Universidade Federal de Pelotas

Celso Carnos Scaletsky

UNISINOS – Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Denise Barcellos Pinheiro Machado

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

Marco Antônio Rotta Teixeira

UEM – Universidade Estadual de Maringá

Maria de Lourdes Zuquim

USP – Universidade de São Paulo

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Pulsações e desdobramentos: vozes femininas / Maristela Salvatori e Daniela Kern (organizadoras). – Porto Alegre: Marcavizual, 2020.

102 p.: il. color.; 20 x 20 cm.

Também disponível online em pdf.

ISBN 978-85-61965-78-5 (impresso).

ISBN 978-85-61965-79-2 (online).

1. Artes visuais. 2. Arte contemporânea. 3. Ensaios visuais. 4. Ensaios críticos.
5. Estudos feministas. I. Salvatori, Maristela. II. Kern, Daniela.

CDU 7.039

Sheila Irribarem de Mello Bott – CRB 10/2438



