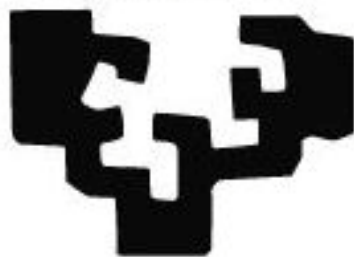


eman ta zabal zazu



UNIVERSIDAD DEL PAIS VASCO – EUSKAL HERRIKO UNIBERTSITATEA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA DE LOS VALORES Y ANTROPOLOGIA SOCIAL
PROGRAMA DE DOCTORADO “CULTURA Y SOCIEDAD”

**ARTISTAS MUJERES DURANTE LA DICTADURA MILITAR EN BRASIL
(1964-1979)**

“El cuerpo de las mujeres, el de las artistas, y el de los espectadores, en el arte de índole crítico y politizado”



Doctoranda
Elisa Iop

Directora
Dra. Lourdes Méndez. UPV/EHU.

Octubre de 2015

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a mi directora, la Dra. Lourdes Méndez Pérez, sin la cual no podría haber realizado esta investigación. Sus conocimientos, dedicación, paciencia y constantes ánimos y apoyo han sido determinantes.

Mi agradecimiento también a quienes impartieron clases en el Programa de Doctorado *Cultura y Sociedad* de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, y a la secretaria administrativa del Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social, Ana Mari Sanchez, por su inestimable ayuda con los trámites que rodean al depósito de una Tesis.

Al *Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul - IFRS Campus Sertão*, por haberme concedido un permiso de trabajo para poder concluir esta Tesis.

A mi madre, Reni Cecília Iop, a mi padre, Guido Oracy Iop y a mi hijo Andre Iop Riccardi con mucho amor. A mis hermanas Cinara y Beatriz, por su apoyo y sus ánimos.

A mi amiga y hermana de corazón, Sandra Abello, que compartió conmigo la experiencia de realizar los cursos de doctorado en la UPV.

A Traducza - Servicios de Traducciones y Susan Reis, por corregir el texto en español y a Cláudia Servelin por las correcciones metodológicas que ha realizado.

A los amigos, colegas y compañeros de la vida, que me animaron a proseguir esta investigación.

RESUMEN

Aunque en Brasil no haya constancia de la existencia de artistas mujeres comprometidas con el feminismo que actuaran en el campo local del arte durante el período de la dictadura militar abordado en esta Tesis (1964-1979), algunas artistas brasileñas, representativas del arte de índole crítico y politizado, plasmaron en sus obras temáticas relacionadas con la situación social de las brasileñas y los roles e identidades de sexo/género. En esta Tesis, tras describir el contexto socio-político, y examinar la posición de las artistas en el campo del arte de aquellos años, hemos seleccionado un conjunto de artistas mujeres y de obras. Las artistas seleccionadas: Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Lygia Pape, Lygia Clark, Leticia Parente y Sonia Andrade, aún sin reconocerse o etiquetarse como “feministas”, reflejaron en sus obras temas que estaban en el centro de los debates en torno a las mujeres, a sus roles y funciones, debates suscitados por la segunda ola del movimiento feminista brasileño. Todas elaboraron obras similares a las que estaban produciendo artistas feministas en Estados Unidos y Europa Occidental, e incluso se anticiparon a ellas. Utilizando lenguajes pictóricos, y también el propio de las instalaciones, de las fotoperformances y las videoperformances, será desde el cuerpo -como tema, objeto y soporte de significación-, y principalmente desde su propio cuerpo y atendiendo al del espectador, desde dónde las artistas seleccionadas denunciaron plástica y visualmente que el cuerpo es el “lugar” por excelencia de la opresión de las mujeres, y crearon una nueva iconografía sobre el cuerpo femenino.

ABSTRACT

Even though Brazil has no record of female artists who were committed to feminism carried out their activities in the area of visual/plastic arts during the military dictatorship period analyzed by this paper (1964-1979), some Brazilian artists, representatives of Brazilian art with a critical and political outlook, addressed in their works topics related to the social status of Brazilian women and to sex/gender identities and roles. In this paper, after describing the social and political context and analyzing their position in the artistic environment at that specific time, we chose a set of female artists and their artworks. The chosen artists are the following: Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Lygia Pape, Lygia Clark, Leticia Parente and Sonia Andrade. Even though these women did not recognize or label themselves as 'feminists', their works reflected topics that were at the center of discussions regarding women, their roles and functions, all of which generated by the surfacing of the second wave of the Brazilian feminist movement. All these artists developed works that are very similar to the ones produced by artists who identified themselves as feminists in the United States and Western Europe, and even placed themselves ahead of those other artists. By making use of pictorial languages, as well as installations, photo and video performances, they saw the body in general - as a topic, objective and significance support - and their own bodies, in addition to the bodies of spectators, as a starting point from which they presented tensions and ruptures, visually and artistically denouncing the body as the "quintessential place" of female oppression and creating an innovative iconography concerning the female body.

INDICE

INTRODUCCIÓN	7
CLAVES TEORICAS Y METODOLÓGICAS	15
a) Objetivos e hipótesis-guía	15
b) Criterios de selección de la muestra de artistas y obras	16
c) El campo local del arte como contexto, y las teorías feministas sobre el arte, el sexo/género y el cuerpo como herramientas analíticas.....	20

PARTE I

LA DICTADURA MILITAR EN BRASIL (1964-1979). EL CONTEXTO SOCIO-POLITICO Y LA POSICIÓN DE LAS ARTISTAS EN EL CAMPO LOCAL DEL ARTE

1. ACTOS INSTITUCIONALES, CONTRACULTURA Y SEGUNDA OLA DEL MOVIMIENTO FEMINISTA	
1.1 Un escenario geopolítico convulso: la “Guerra Fría”.....	39
1.2 El contexto socio-político brasileño: una sucesión de regimenes dictatoriales y de Actos Institucionales.....	43
1.3 Los ideales de la contracultura brasileña: antecedentes y cambios de comportamiento	52
1.4 La segunda ola del movimiento feminista brasileño	62
1.4.1 Primeras voces feministas: los años sesenta.....	63
1.4.2 El movimiento feminista brasileño se organiza: los años setenta	69

2. MÁS AUSENTES QUE PRESENTES: ARTISTAS MUJERES EN EL CAMPO LOCAL DEL ARTE

2.1 El arte brasileño de índole crítico y politizado	82
2.1.1 La generación de los sesenta: ¿un antes y un después del Acto Institucional N° 5?	85
2.1.2 La generación de los setenta: entre nuevas infraestructuras en el campo del arte, tendencias y lenguajes	94
2.2 La presencia de artistas mujeres en el arte brasileño de índole crítico y politizado.....	102
2.2.1 Rastros del feminismo en la producción de las artistas brasileñas.....	112

PARTE II

EL PROTAGONISMO DEL CUERPO. LECTURAS SOCIO-CULTURALES DE LA PRODUCCIÓN DE LAS ARTISTAS BRASILEÑAS

3. LAS BRASILEÑAS DE CARNE Y HUESO, LOS IDEALES DE BELLEZA FEMENINA Y LA PRODUCCIÓN DE LAS ARTISTAS BRASILEÑAS: LAS NEOFIGURACIONES Y EL CUERPO DEL ESPECTADOR

3.1 El cuerpo de las mujeres en la sociedad y en los <i>mass media</i> brasileños en los años sesenta y setenta: los ideales de belleza femenina como modelos a imitar	121
3.2 Representaciones neofigurativas del cuerpo femenino: Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino y Regina Vater	139
3.3 El cuerpo del espectador como objeto y soporte de significación: las experiencias pioneras Lygia Clark y Lygia Pape.....	150

4. FOTOPERFORMANCES Y/O VIDEOPERFORMANCES: EL CUERPO DE LAS ARTISTAS BRASILEÑAS “EN ESCENA”

4.1 El cuerpo de las artistas como objeto y soporte de significación: Fotoperformances y videoperformances.....	171
4.2 La mascarada como posibilidad de subversión: las artistas Regina Vater y Anna Bella Geiger se disfrazan	178
4.3 La auto-agresión ficticia/teatral como posibilidad de subversión	189
4.3.1 Lygia Pape y Anna Maria Maiolino: desde la auto-agresión ficticia/teatral a otras estrategias.....	191
4.3.2 Leticia Parente y Sonia Andrade: desde la auto-agresión ficticia/teatral a subversión de prácticas de embelesamiento y higiene	203

CONCLUSIÓN	2147
-------------------------	-------------

5. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS Y FUENTES DOCUMENTALES

5.1 Referencias bibliográficas citadas	224
5.2 Fuentes documentales.....	239
5.2.1. Catálogos de exposiciones y textos en catálogos de exposiciones.....	239
5.2.2. Periódicos, revistas, documentos institucionales, trabajos académicos inéditos y páginas web.....	240

LISTADO DE SIGLAS.....	247
-------------------------------	------------

LISTADO DE IMÁGENES.....	250
---------------------------------	------------

ANEXOS	252
---------------------	------------

INTRODUCCIÓN

“Dejo que [mi trabajo] persiga [...] mi proceso de descubrimiento y de visión. Sus raíces de unidad evidentes están dentro de mí y resultan de la interacción de mi realidad con la realidad social e histórica de mi tiempo y de mi movimiento”

Letícia Parente, 1975

“Es propio de la condición del artista ser una especie de demiurgo: ser desafiante actuando en diversos niveles de la conciencia, e incluso organizando su materia pre-existente”

Anna Bella Geiger, 2004

En Brasil, desde finales de los años sesenta del siglo XX y, en especial, a lo largo de la década de los setenta, momento en que surge la segunda ola del movimiento feminista, las teorías y análisis feministas están presentes en diferentes áreas de conocimiento. No obstante, aunque en las universidades brasileñas exista hoy en día una importante producción académica relacionada con los Estudios Feministas y de Género, en especial en Ciencias Humanas y Sociales, en el campo de las artes plásticas/visuales esos estudios todavía son incipientes. A pesar de ello desde la década de los noventa un creciente número de investigadores, artistas, curadores y críticos, vienen llamando la atención sobre el papel del sexo/género en la cultura brasileña y, en especial, en el campo del arte interesándose por las producciones plásticas y visuales. La mayoría de las investigaciones de aquellos años focalizaron su atención sobre la producción artística de la década de los ochenta, periodo en que surgen un gran número de artistas mujeres brasileñas, militantes feministas o no, que abordan en sus obras temáticas feministas y/o que permiten detectar el impacto que las inquietudes feministas tuvieron sobre ellas. Sólo recientemente, el arte producido por artistas mujeres en cuanto que espacio de resistencia y como oposición a la “natural” domesticidad de

las mujeres durante el período de la dictadura militar en Brasil, que se prolongó desde 1964 hasta 1985, ha atraído la atención de diferentes investigadores/as.

El tema fue discutido por la escritora y teórica Heloisa Buarque de Holanda en el texto titulado *Quase Catálogo 2: Artistas Plásticas no Rio de Janeiro 1975-1985*, publicado en 1991, y en algunos eventos realizados con ocasión de la celebración de los cincuenta años del fin de la dictadura militar en Brasil, en 2004¹. Los eventos a los que nos referimos son: *Mulheres Artistas na Ditadura*² y *Arte, Ditadura e Feminismo*³ (mesa de debate) - *Ciclo de debates Arte e Estado: possíveis relações entre o sistema das artes e as políticas culturais no período da ditadura civil-militar brasileira*⁴. Además de algunos artículos, que van a ser utilizados a lo largo de esta Tesis, sólo hemos encontrado una investigación académica, aún inédita, sobre el tema que vamos a abordar a lo largo de estas páginas. Se trata de la investigación titulada *Trajetórias de Regina Vater: por uma crítica feminista da arte brasileira*, defendida en 2011 en el *Mestrado* en Estética y Historia del Arte de la *Universidade de São Paulo* (USP). Algunos referentes en el campo de la crítica de arte brasileña, en general silenciosa con relación a las discusiones feministas, y en los que participaron artistas brasileñas de los años sesenta y setenta fueron las exposiciones *Ultramodern: the art of contemporary Brazil*⁵, realizada en el *The National Museum of Women in the Arts*, en Washington, en 1993, comisariada por la crítica y historiadora del arte

¹ En el catálogo figuran nombres como los de Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Lygia Clark y Lygia Pape.

² El evento fue realizado del 18 al 20 de marzo de 2014, en el espacio cultural de la *Caixa Econômica* de São Paulo. Durante el mismo tuvo lugar un ciclo que propuso un panorama de las actividades de las artistas mujeres en aquel periodo. El campo de las artes plásticas/visuales fue debatido en la conferencia inaugural titulada *Mulheres artistas: criar, subverter e reinventar-se em tempos de ditadura militar*, y pronunciada por la Dra. Luana Saturnino Tvardovkas.

³ En la mesa de debate participaron las Doctoras Rosa Blanca, Lina Arruda e Ana Paula Simioni.

⁴ El debate tuvo lugar del 18 al 20 de abril en el Centro Cultural de São Paulo (SP).

⁵ Entre las artistas de los años sesenta y setenta participaron en la exposición Anna Bella Geiger, Lygia Pape y Regina Vater.

Aracy do Amaral y por el crítico del arte Paulo Herkenhoff y, *Manobras Radicais*⁶, realizada en el Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo del 8 de agosto al 15 de octubre de 2006, comisariada por Paulo Herkenhoff y Heloísa Buarque de Holanda. La escasez de investigaciones académicas sobre la producción de las artistas mujeres durante la dictadura militar en Brasil, de publicaciones y de exposiciones sobre el tema, despertaron nuestro interés y decidimos llevar a cabo la investigación presentada en esta Tesis. Ese periodo es de particular importancia porque fue en aquellos años cuando surgió una generación de artistas mujeres que sufrieron el impacto de la represión, de la censura y de la violencia política infligida por el gobierno militar; y que sin embargo no fueron indiferentes a la influencia de la segunda ola del movimiento feminista brasileño, y realizaron obras plásticas y visuales en las que subvertieron los roles e identidades de sexo/género asignados a las brasileñas en aquel periodo. Al hacerlo abrieron los caminos para que pudiera surgir una generación de artistas, militantes feministas o no, que proponen nuevas representaciones de lo femenino, denunciando la posición subordinada de las mujeres y deconstruyendo los códigos plásticos/visuales dominantes.

Dado ese contexto, el interés personal en torno al tema propuesto en la Tesis es el resultado de los cuestionamientos que nos acompañan desde el desarrollo de un curso de formación superior de pos grado⁷ en Brasil a finales de los años noventa. Desde entonces empezamos a trabajar en la enseñanza de las artes plásticas/visuales, en diferentes niveles educativos (la educación en régimen especial, la enseñanza secundaria y la enseñanza superior)⁸ y, a la par, desarrollamos una trayectoria como artista plástica/visual haciendo

⁶ Entre las artistas de los años sesenta y setenta participaron en la exposición Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Letícia Parente, Lygia Clark, Lygia Pape y Sonia Andrade.

⁷ "*Jogo-cinco marias-instalação e Educação Multicultural: a arte como forma de expressão da identidade cultural*", defendida en 1999 en el Programa de Pós-Graduação em Educação - Linha de Pesquisa em Arte-Educação, da Universidade Federal do Paraná, Curitiba, y dirigido por el Dr. Roberto Cappelari Figureli.

⁸ Actualmente trabajo en la enseñanza secundaria integrada en los cursos de ciclos formativos de grado medio.

nuestras las aportaciones de la perspectiva multicultural crítica, abriéndonos así al interés por comprender las prácticas artísticas ignoradas por el canon discursivo de la historia oficial del arte y, en especial, por las prácticas de las artistas mujeres. Sin embargo fue la asignatura *Análisis Cultural: teorías de la cultura y sus contextos de aplicación y producción*⁹ y, el trabajo llevado a cabo durante el periodo de investigación (2003/2004)¹⁰, lo que propició un primer contacto con las aportaciones que nos permitieron avanzar en el tema: la teoría y la práctica feminista, los estudios de género, y las teorías feministas del arte. Desde aquellos años, además de realizar producciones artísticas que investigan los roles e identidades de género¹¹, empezamos a acercarnos al tema de la influencia de las teorías y prácticas feministas, y de los estudios de género, en el campo de las artes plásticas/visuales en Brasil, lo que a su vez nos aproximó al tema del arte producida por artistas mujeres durante la dictadura militar en el país.

Ante lo expuesto y dada la extensión y complejidad del período de la dictadura militar en Brasil, decidimos investigar solamente la primera generación de artistas mujeres brasileñas que abordaron temáticas feministas y/o que nos permiten rastrear en ellas inquietudes feministas. Esa primera generación de artistas se sitúa desde el punto de vista cronológico y político entre los años 1964-1979, el periodo más duro de la dictadura militar. Un momento histórico que, a nivel internacional, tuvo como telón de fondo la Guerra Fría (1945-1989)

⁹ Impartida por la Doctora Lourdes Méndez Pérez y por el Doctor Jesús Azcona Mauleon.

¹⁰ El trabajo de Investigación - *Aproximaciones a un análisis sociocultural de la muñeca Barbie*, fue realizado bajo la dirección de la Dra Lourdes Méndez Pérez, y presentado en el marco del Programa de Doctorado *Cultura y Sociedad*, en el Departamento de Filosofía de los Valores y Antropología Social en el año académico 2003/2004.

¹¹ Empecé a desarrollar mi producción artística sobre ese tema en la disciplina "Metodología de un proyecto a través de un medio gráfico, partiendo del fragmento", impartida por los profesores de la Facultad de Bellas Artes Dr. José María Elespuru Gentilisch, Dr. Manuel Angel García Seco y Dr. Fernando Mardones Nerasaluce, en el Campus de Lejona de la UPV. He desarrollado trabajos construidos a partir de la apropiación de un artefacto cultural - la muñeca Barbie. Mediante la utilización de la estrategia del disfraz, la muñeca asume diferentes identidades. De esta opción salieron los siguientes trabajos (objetos y instalaciones): *Fragmento da vida de Efigênia* (2003/2004), *Renascer das Deusas - Gaia, Afrodite y Yemanjá* (2004) y *Negra Macuá x Negra Auta* (2004). A partir de esos trabajos empecé a realizar otros en torno a esa temática: *As desbravadoras - Chapecó* (1917-1981), intervención urbana; el Proyecto *Vir a ser* (2009), fotoperformance, y *Resurgência* (2013), fotografía.

entre los Estados Unidos y la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas. A nivel nacional esta Tesis retiene como punto de partida cronológico y político el año 1964, en el que se inicia la dictadura militar en Brasil, se detiene sobre la promulgación en 1968 del *Acto Institucional Número 5*, el más terrible instrumento de la represión del régimen militar, y finaliza en 1979, año en el que se inicia un proceso de “apertura política” en el país. Como veremos, aquellos años también estuvieron marcados por una serie de ideales relacionados con la contracultura brasileña, por la emergencia de la segunda ola del movimiento feminista, y por la progresiva sustitución del mito de la mujer “ama de casa” que imperaba en la sociedad brasileña de los años cincuenta y sesenta, por el de la mujer “rebelde y reivindicativa”. En el campo de la producción artística fue en ese período en el que ocurrieron cambios en los modos de pensar y hacer arte, que fueron asumidos por artistas mujeres representativas del arte brasileño de índole crítico y politizado de los años sesenta y setenta. Conectar arte y vida, romper con los límites entre la experiencia estética y la política, y una inmersión en el cuerpo propio, pero también de algún modo en el cuerpo del/la espectador/a, han sido algunos de los caminos seguidos y vividos por la primera generación de artistas mujeres de aquellos complejos años.

Nuestro principal objetivo a lo largo de esta Tesis ha sido el de investigar las posibles influencias de ese contexto brevemente descrito, sobre todo de aquellas ejercidas por la segunda ola del movimiento feminista en Brasil, sobre la producción de la primera generación de artistas mujeres representativa del arte brasileño de índole crítico y politizado del período y que se interesaban por el tema de la situación social de las mujeres. Para alcanzar ese objetivo hemos diseñado un apartado que contiene lo que hemos llamado claves teórico-metodológicas y en el que exponemos nuestros principales objetivos, la hipótesis-guía, y el contenido de las nociones fundamentales que iremos utilizando a lo largo de nuestra investigación. Tomando como punto de partida los efectos ideales y materiales del

sexo/género, teorizados desde las ciencias sociales y humanas por diferentes autoras feministas desde principios de la década de los setenta del siglo XX, sobre lo que el antropólogo y sociólogo francés Pierre Bourdieu denominó “campo de producción artística”; reteniendo las aportaciones de historiadoras feministas del arte como Linda Nochlin y Griselda Pollock; y prestando atención a las intersecciones entre sexo/género-raza/etnicidad y clase social, nos adentraremos en el análisis del contexto socio-cultural y artístico del Brasil de los años comprendidos entre 1964 y 1979. Hecho esto, describiremos y aplicaremos nuestro marco de análisis a una selección de obras de artistas mujeres brasileñas especialmente significativas del arte brasileña de índole crítico y politizado de aquellos años.

Hemos elegido a las artistas Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Leticia Parente, Lygia Clark, Lygia Pape, Regina Vater y Sonia Andrade, porque las obras que produjeron entre los años de 1964-1979, además de discutir sobre la situación política en tiempos de dictadura militar, problematizan cuestiones relacionadas con la situación social de las mujeres brasileñas de aquellos años, con o los roles e identidades de sexo/género, sobresaliendo entre otros temas los de la mujer como reproductora y como objeto sexual. Esos temas estaban en el centro del debate de la segunda ola del movimiento feminista brasileño: en sus “primeras voces” y, en el período en el que, ya en los setenta, el movimiento feminista de Brasil ya era un movimiento organizado. Esas artistas son de las ciudades de Rio de Janeiro y São Paulo, principales centros artísticos y culturales de Brasil en la época. Todas tuvieron una activa participación en el arte brasileño de índole crítico y politizado que emergió en los años sesenta y/o solamente en los setenta. Es desde el “tópico” del cuerpo, “lugar” dónde tradicionalmente se inscribe y materializa la opresión de las mujeres, desde dónde las artistas plantean tensiones y rupturas con relación a los roles e identidades de sexo y de género que se les asignaban en aquellos años. Las obras que hemos elegido, obras pictóricas y grabados, son representaciones neofigurativas del cuerpo femenino; proposiciones artísticas -instalaciones y/o objetos- que abordan el cuerpo del espectador

como objeto y soporte de significación, y obras en las que las artistas utilizan su propio cuerpo para realizar acciones performativas ante la cámara fotográfica (fotoperformances) y/o videográfica (videoperformances). Para abordar las obras seleccionadas recurriremos a la teoría feminista del arte, a la historia feminista del arte, y también a textos de críticos de arte brasileños, y a diversos manifiestos, para comprender el contenido artístico/visual, y también ideológico, de esas obras. Veremos también que además de que esas artistas reflejaron en sus obras temas que estaban en el centro de los debates de la segunda ola del movimiento feminista brasileño, estaban haciendo casi lo mismo que las artistas del “arte feminista” europeo y/o estadounidense, e incluso anticipándose con relación a algunos de los temas, lenguajes y estrategias que utilizaron.

Para realizar la selección de las artistas hemos tenido que llevar a cabo un importante trabajo de búsqueda documental puesto que, como ya hemos dicho, hay una escasez de estudios con relación a la producción de las artistas mujeres durante el periodo de la dictadura militar en Brasil que se interesaran por temas relacionados con la situación social de las mujeres. El hecho que vivamos en una ciudad que se encuentra muy alejada de los dos principales centros culturales de Brasil (Rio de Janeiro y São Paulo), nos llevó mucho tiempo y esfuerzo lograr hacernos con una especie de cartografía de las artistas, de sus obras y de las exposiciones en las que participaron. Sólo tras elaborar esa cartografía, tras analizar el material obtenido, tras constatar la gran disparidad entre artistas mujeres y artistas hombres que expusieron en los principales eventos artísticos de aquellos años, de cuantificar el número de artistas mujeres frente al de artistas hombres, procedimos a seleccionar a las artistas y obras que forman parte del corpus de esta Tesis. Tras reunir ese material empírico, procedimos a concebir la estructura de la Tesis.

La hemos estructurado en dos partes cada una de las cuales comprende dos capítulos. En la primera parte esbozamos una panorámica de las cuestiones históricas, políticas, económicas, sociales y culturales que rodean la producción de las artistas brasileñas

representativas del arte brasileño de índole crítico y politizado en el periodo de la Tesis (1964-1979). En esa primera parte exponemos e intentamos comprender el contexto socio-político de Brasil del período, el surgimiento de la contracultura brasileña y de sus ideales políticos y vitales, la emergencia de la segunda ola del movimiento feminista brasileño y, los mitos en torno a lo que significaba ser mujer en aquellos años. Acto seguido, examinamos la posición de las artistas en el campo local del arte destacando sus principales manifestaciones colectivas, e identificamos los “rastros” del feminismo en las artes plásticas y visuales brasileñas de aquellos años y sus principales problemáticas. En la segunda parte de la Tesis nos adentramos en cuestiones relativas al cuerpo femenino por ser dichas cuestiones las que habitan las obras plásticas y visuales seleccionadas como *corpus* de la Tesis. Acto seguido, realizamos la lectura, el análisis y la interpretación de obras producidas por las artistas que hemos elegido - Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Leticia Parente, Lygia Clark, Lygia Pape, Regina Vater y Sonia Andrade. Para facilitar la lectura, y evitar que se pierda el hilo conductor de esta Tesis, varios datos relativos al contexto histórico, político y artístico, obtenidos de muy diferentes fuentes documentales, han sido situados en notas a pie de página.

Tras la conclusión, en la que sintetizamos lo que consideramos los principales logros de esta Tesis, incorporamos las referencias bibliográficas citadas, así como las fuentes documentales utilizadas. La búsqueda de todo ese material fue realizada en museos, centros culturales, bibliotecas, universidades que tienen cursos de grado y de postgrado en artes, y accediendo por internet a páginas web especializadas en arte. En el Anexo de esta Tesis hemos creído conveniente incorporar documentos que tuvieron gran importancia en el periodo. Uno de ellos es un documento político: el *Ato Institucional Número 5*; los otros son el Manifiesto *Antropofágico* y el texto *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*. También hemos incorporado otros documentos significativos, así como una selección de imágenes de las obras de las artistas que forman el *corpus* de esta Tesis.

CLAVES TEORICAS Y METODOLÓGICAS

A lo largo de los tres apartados que forman este epígrafe vamos a exponer, en primer lugar, los objetivos e hipótesis-guía de esta Tesis. En segundo lugar, los criterios que hemos utilizado para seleccionar a las artistas y obras que se analizarán en la II Parte de la misma. Y en tercer lugar las claves teóricas utilizadas para construir y analizar nuestro objeto de estudio.

a) Objetivos e hipótesis-guía

Nuestro principal objetivo es el de clarificar las influencias del contexto social, político, cultural y artístico del Brasil de los años comprendidos entre 1964 y 1979 y, en especial, de aquellas ejercidas por la segunda ola del movimiento feminista brasileño, sobre la producción plástica/visual de artistas mujeres representativas del arte brasileño de índole crítico y politizado de los años sesenta y setenta del siglo XX. Junto a este objetivo, también pretendemos dejar constancia, proporcionando datos cuantitativos, de la disparidad numérica existente entre artistas varones y artistas mujeres en lo referido a su participación en los principales eventos expositivos del periodo analizado. Una disparidad resultante de la desigualdad entre hombres y mujeres en la sociedad brasileña, desigualdad que también se detecta en el campo del arte.

La hipótesis que nos servirá como guía a lo largo de esta Tesis es la de que, aunque en Brasil no haya constancia de la existencia de artistas mujeres comprometidas con el feminismo que actuaron en el campo de las artes plásticas/visuales de aquellos años y, por lo tanto, no pueda hablarse de la existencia de un “arte feminista”, algunas artistas brasileñas representativas del arte brasileño de índole crítico y politizado abordaron temáticas

relacionadas con la situación social de las mujeres brasileñas y con los roles e identidades de sexo/género. Sostendremos en esta Tesis que las artistas brasileñas que hemos seleccionado, aún no reconociéndose o etiquetándose como “feministas”, están elaborando obras muy similares a las de artistas feministas y/o orientadas por un *ethos* feminista en Estados Unidos y Europa Occidental, e incluso anticipándose a ellas. Como veremos, al igual que sucedía en el “arte feminista” es desde el cuerpo -como tema, objeto y soporte de significación-, y principalmente desde su propio cuerpo y atendiendo también al cuerpo del espectador, desde dónde algunas artistas plantearon tensiones y rupturas con relación a la situación social de las mujeres brasileñas durante el periodo de la dictadura militar, cuestionando sutilmente los roles e identidades de sexo/género socialmente dominantes que aprisionaban a mujeres y hombres y guiaban sus comportamientos. Al optar por el cuerpo como tema, como objeto, y como soporte de significación estas artistas harán suyo, implícitamente, el eslogan feminista de aquellos años: “nuestro cuerpo es nuestro”, denunciando plástica y visualmente que el cuerpo sexuado es el “lugar” por excelencia de la opresión de las mujeres.

b) Criterios de selección de la muestra de artistas y obras

Partiendo de la hipótesis guía que acabamos de exponer, hemos seleccionado a siete artistas: Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Letícia Parente, Lygia Pape, Lygia Clark, Regina Vater y Sonia Andrade, pues ellas fueron las principales artistas que abordaron temáticas relacionadas con la situación social de las mujeres brasileñas en el período analizado en esta Tesis, y las pensaron y representaron vinculándolas a los roles y identidades de sexo/género vigentes para cada sexo en el Brasil de aquellos años. Como ya hemos indicado, las artistas que hemos seleccionado lo hicieron desde el cuerpo y, principalmente

desde su propio cuerpo, llevando a cabo acciones performativas pero no “en vivo”, como en aquellos mismos años lo estaban haciendo las artistas del “arte feminista” europeas y/o estadounidenses, sino concibiéndolas específicamente para la fotografía y el video. Eso dio lugar, como veremos, a numerosas fotoperformances y/o videoperformances.

Lygia Clark y Lygia Pape, dos de las artistas seleccionadas que iniciaron sus trayectorias en el campo del arte en los años cincuenta participando activamente en dos importantes movimientos artísticos: el concretismo y el neoconcretismo, figuran en esta Tesis porque en los sesenta realizaron las experiencias más radicales con relación al cuerpo a través de una serie de propuestas que suscitan una participación más activa del espectador en la obra. Además, en el caso de Lygia Pape también la hemos seleccionado por otro motivo: por haber realizado, de forma precursora en los años sesenta, una importante fotoperformance.

Las artistas Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino y Regina Vater, que iniciaron sus trayectorias profesionales en el campo local del arte en los años sesenta, han sido seleccionadas porque en aquellos años llevaron a cabo representaciones neofigurativas del cuerpo femenino y, en los setenta, fotoperformances. A lo que hay que añadir que en el caso de Anna Bella Geiger y de Regina Vater, éstas también realizaron videoperformances. De hecho Anna Bella Geiger es considerada como una de las pioneras del videoarte brasileño. Por último, Letícia Parente y Sonia Andrade, artistas que iniciaron sus trayectorias en los años setenta y que forman parte de la primera generación del videoarte brasileño, fueron seleccionadas para esta muestra porque realizaron interesantes videoperformances durante los años setenta.

Las artistas hasta ahora citadas son de Rio de Janeiro y de São Paulo, principales centros de producción y difusión cultural de Brasil en los años sesenta y setenta, realidad que persiste en la actualidad. Todas participaron en las principales manifestaciones colectivas que tuvieron lugar en el campo artístico brasileño en los años sesenta y/o setenta. Excepto en el

caso de Anna Maria Maiolino, italiana naturalizada brasileña, todas las demás artistas nacieron en Brasil. Cabe destacar también que todas son “blancas” pues a pesar de la diversidad étnica existente en nuestro país, y a la mezcla en él básicamente de tres “razas”: “indios”, “blancos” y “negros”, solamente a partir de los años noventa, período en el que en Brasil empieza a producirse un cierto ascenso económico de los “negros”, empezarán a emerger artistas mujeres brasileñas afrodescendientes que abordarán problemáticas relacionadas con las cuestiones de género y “raza”, y que lograrán ser reconocidas en el campo local del arte¹². Por último deseamos indicar que las artistas mujeres indígenas (indias) aún no han logrado conquistar un espacio de reconocimiento en el campo local del arte.

A lo hasta ahora expuesto debemos añadir que las artistas que forman parte de esta muestra, además de ser “blancas”, son de clase social media y/o media alta. Su formación artística remite a cursos libres, realizados en talleres de artistas, en instituciones culturales, etc., siendo Sonia Andrade la única graduada en Bellas Artes. Además, en los casos de Anna Bela Geiger, Lygia Pape, Letícia Parente, su formación académica era ajena al área de Artes¹³. Algunas de estas artistas trabajaron como docentes – Geiger, Pape, Parente y Clark – y, exceptuando a Letícia Parente, las demás pasaron algún período en el exterior de Brasil, en ciudades como Nueva York y París, incluso realizando cursos, en unos años en los que en aquellas ciudades empezaba a surgir el hoy denominado “arte feminista”.

Salvo en lo que concierne a Lygia Clark, de quien hemos seleccionado una única obra, de las otras artistas citadas aquí hemos seleccionado dos obras. Entre las obras producidas por Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino y Regina Vater en la primera etapa de sus carreras artísticas, período en que realizan representaciones neofigurativas, hemos

¹² Una de las artistas es Rosana Paulino (São Paulo, 1967), doctora en Artes Visuais por la *Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo* (ECA/USP). Desde el inicio de su carrera la artista destaca por su producción visual relacionada con las cuestiones sociales, étnicas y de género. Sus trabajos tienen como enfoque principal la posición del negro y, principalmente, de la mujer negra dentro de la sociedad brasileña.

¹³ En la época había en Brasil pocos cursos de formación académica en el área de artes.

seleccionado obras que giran alrededor de dos temáticas: el del embarazo, y el de los estereotipos sobre el cuerpo y la la mujer como objeto sexual. El tema del embarazo aparece en *Embriões - Fase Visceral* (1965-1968) de Anna Bella Geiger y *Em Azul - Serie Feminista* (1967-1968) y, el del cuerpo como objeto sexual en *-Serie de Tropicália* (1967-1968) de Regina Vater, y en *Ecce Homo* (1967) de Anna Maria Maiolino. De la producción de los años sesenta de Lygia Clark y de Lygia Pape hemos seleccionado obras en las que el espectador, sea cual sea su sexo, su posición de clase y/o su “raza”, tiene la posibilidad de vivir la experiencia del nacer/renacer. Se trata de las obras: *Ovo* (1967) de Lygia Pape, y de la instalación *A casa é o corpo* (1968) - fase *A casa é o corpo* (1967-1969) de Lygia Clark. Entre las fotoperformances y/o videoperformances producidas por las artistas, excepto en el caso de Lygia Clark que no trabajó con ninguno de esos lenguajes, hemos seleccionado las obras tras identificar dos estrategias emprendidas por las artistas. La estrategia más recurrente es la de la autoagresión ficticia/ teatral y, la menos recurrente, la del uso del disfraz. La estrategia del disfraz, mediante la que las artistas reflexionan sobre la mascarada, fue utilizada en las fotoperformances *Tina América* (1975) de Regina Vater y en *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1976), de Anna Bella Geiger¹⁴. La estrategia de la autoagresión ficticia/teatral fue utilizada en la primera fotoperformance realizada por una artista mujer en Brasil, *Língua Apunhalada* (1968) de Lygia Pape. Teniendo como parámetro la obra de Pape, hemos seleccionado la fotoperformance *É o que sobra* (1974) de Anna Maria Maiolino, y las videoperformances *Preparação I* (1975) de Letícia Parente y sin título “*pêlos*” (1976), de Sonia Andrade. Aunque existen otras fotoperformances y videoperformances en las que esas artistas utilizaron la estrategia de la autoagresión ficticia/teatral¹⁵, las obras citadas han sido

¹⁴ Anteriormente la artista había utilizado esa estrategia en *aMar at Paris Dá Vida* (1974), perteneciente a la *Série Parisse* (1974), durante el período en que residía en París.

¹⁵ La estrategia de la autoagresión de ficción/teatral también está presente en las fotoperformances *X* (1974) - serie *Fotopoemação* (1973-...) de Anna Maria Maiolino y, en las videoperformances *Preparación II* de Letícia Parente, y en sin título “*fios*” (1976) y sin título “*prêgos*” (1976) de Sonia Andrade. En la videoperformance

seleccionadas porque son las que más se asemejan, desde el punto de vista iconográfico, con *Lingua Apunhalada*, siendo el rostro el elemento iconográfico en común, si exceptuamos la obra “pêlos” de Sonia Andrade que también se focaliza sobre otras partes del cuerpo.

Para acabar este epígrafe deseamos incidir en que, además de la investigación bibliográfica, la lectura, análisis e interpretación de libros, periódicos, revistas y páginas web, hemos utilizado fuentes visuales y/audiovisuales para seleccionar las obras que constituyen el objeto de estudio de esta Tesis. Ese material se obtuvo a partir de libros, páginas web de las artistas e instituciones culturales y está referenciado en las fuentes documentales.

c) El campo local del arte como contexto, y las teorías feministas sobre el arte, el sexo/género y el cuerpo como herramientas analíticas

Las obras seleccionadas a las que acabamos de hacer referencia serán analizadas a la luz del contexto histórico, político, social y cultural en el que fueron producidas, prestando especial atención a la emergencia de la segunda ola del movimiento feminista brasileño, a lo que sucedía con el cuerpo en la sociedad y cultura brasileña de los años comprendidos entre 1964 y 1979, y a las trayectorias socio-profesionales de las artistas.

Una de las claves teóricas de esta Tesis es la de haber optado por tener presente que “las imágenes visuales - al igual que el sistema que llamamos lenguaje, o al que llamamos escritura nunca restituyen objetivamente la realidad del mundo que nos rodea, sino que la construyen e interpretan basándose en premisas teóricas, ideológicas, sexuales, religiosas, económicas y políticas” (Méndez, 2003:15). Porque pretendemos comprender el contenido ideológico de esas obras, y cómo en ellas las artistas cuestionan los roles sexuales y las

Marca registrada (1975) de Parente la autoagresión es literal. Al igual que Lygia Pape en su *Lingua Apunhalada* (1968), Anna Maria Maiolino, Leticia Parente y Sonia Andrade, emplean otras estrategias en sus obras además de la autoagresión de ficticia/teatral, tal y como veremos al adentrarnos en la lectura-análisis de las obras.

identidades de sexo/género dominantes, nuestras principales claves teóricas nos las han proporcionado las teorías antropológicas (Méndez, 2008), filosóficas, semióticas e históricas feminista en torno al sexo/género (Scott, 1995; De Lauretis, 2000; Butler, 2001), y las teorías feministas sobre el arte desarrolladas desde la historia del arte (Nochlin, 1971; Pollock, 1982; Parker & Pollock, 1987; Chadwick, 1992). Dada la diversidad de disciplinas y autoras, y sin perder de vista que nuestro objetivo pasa por analizar en la medida de lo posible las obras visuales seleccionadas, retendremos como clave teórica fundamental aquellas teorizaciones en las que interseccionan cuestiones ligadas al género, a la performatividad y al cuerpo. En ese sentido, como nos recuerda De Lauretis, debemos tener presente que en los años sesenta y setenta “el concepto de género o diferencia sexual (jugó) un papel central en la crítica de la representación, en la relectura de imágenes y narraciones culturales” (De Lauretis, 2000: 33) y es en esa medida, entre otras, en la que nos resulta útil como categoría de análisis (Scott, 1995). Si a esto le añadimos la idea de “performatividad de género” propuesta por Butler (2001), y retenemos los análisis sobre el cuerpo (Le Breton, 2002; 2007) como construcción social, tenemos las principales claves teóricas que van a guiar nuestra investigación. Como anclaje contextual de esta Tesis hemos optado por tomar como un importante punto de partida al antropólogo y sociólogo Pierre Bourdieu y, en concreto, su forma de entender y explicar la estructura y el funcionamiento de lo que él denomina “campo de producción artística”. Tener claras las características del campo local del arte, es decir, del campo de las artes plásticas y visuales del Brasil de los años comprendidos entre 1964 y 1979, es fundamental para comprender lo que en él sucede con las artistas y sus obras.

Bourdieu comprende la producción artística en el contexto social, evidenciando la necesidad de analizar el campo artístico de forma relacional con otros campos, especialmente con el económico y el político. Para este autor, el campo de producción artística es la arena particular, el espacio estructurado de posiciones y toma de posiciones, donde individuos e

instituciones compiten por el monopolio sobre la autoridad artística en la medida en que ésta adquiere autonomía con relación a los poderes económicos, políticos y burocráticos. Como cualquier otro campo de actividad, el campo artístico o más genéricamente el “campo de producción cultural” (Bourdieu, 1996) es un campo de fuerzas, o sea, una cadena de determinaciones objetivas que pesan sobre todos los que actúan en su interior. Para Bourdieu, la comprensión de la producción artística sólo es correcta cuando la ubicamos dentro de un espacio de luchas entre agentes que quieren lograr determinadas posiciones. Quien gana la lucha se apropia de un tipo de capital (simbólico) específico al campo. Pero para que un determinado agente compita en dicho campo, y conquiste el capital disponible, es necesario que conozca las reglas del juego y que esté dispuesto a luchar. Los agentes construyen la realidad social por medio de luchas y relaciones intentando imponer su visión, pero siempre lo hacen con puntos de vista, intereses y referencias determinadas por la posición que ocupan en ese campo que pretenden transformar o mantener.

El análisis de obras culturales, incluidas las de arte, en términos de campo implica tres importantes aclaraciones. La primera, en lo que se refiere a la necesidad de ubicar el microcosmos artístico (en el caso de esta Tesis, las artes plásticas/visuales) dentro del “campo del poder”, o sea, en la cadena de instituciones por la que circulan los poderes económicos, políticos y culturales que la clase dominante se esfuerza en dirigir. La segunda aclaración se refiere a la necesidad de construir una topología de la estructura interna del campo artístico para desvelar la estructura de las relaciones instituidas en él. Esas relaciones pueden ser de supremacía, de subordinación, de proximidad, entre otras, y estar vigentes en determinados momentos históricos entre los agentes e instituciones -artistas mayores y menores, escuelas y revistas, salones, academias y galerías- compitiendo por la legitimidad artística. La última aclaración concierne a la necesidad de contextualizar las trayectorias sociales de los individuos que entran en conflicto en el interior del campo, para hacer visible el sistema de

disposiciones socialmente constituido (*habitus*) que orienta su conducta y sus representaciones dentro y fuera de la esfera artística.

Dado que Bourdieu no tendrá en cuenta la estructura de las relaciones sociales entre los sexos en sus análisis del campo de la producción artística, tal y como propone Méndez (2003) incorporaremos la variable de sexo/género a su enfoque¹⁶. Nos interesa de forma especial reflexionar sobre

“las posibles diferencias existentes entre artistas mujeres y artistas hombres, entre los modos de apreciar sus obras por parte de receptoras y receptores, de otorgarles legitimidad y valor social, de ubicarlas con relación a otras obras plásticas, de intentar comprender su significado simbólico y sus cualidades estéticas, es un campo de investigación privilegiado para ver cómo se reproduce socialmente en el campo de producción artística la jerarquía y la dominación de un sexo sobre otro al intervenir en él la ideología sexual dominante” (Méndez, 2003: 85).

Como las artistas son personas sexuadas, forman parte de determinada clase social y grupo étnico, viven en un determinado contexto social, comparten con los miembros de su cultura ciertos valores, creencias y costumbres “hay que tener en cuenta todas estas variables si queremos entender qué significa ser artista para el pensamiento occidental”(Méndez, 2003: 52). Dicho de otro modo, hay que retener como variables estructurales el sexo/género, la clase social y la “raza”/etnicidad de ese agente (o actor social) etiquetado como “artista”, y no podemos olvidarnos que “el sexo de los artistas incidirá de diferentes formas en su reconocimiento como tales” (Méndez, 1995: 166). Para quienes desean devenir artistas y son de sexo femenino, lograr el reconocimiento es mucho más difícil que para quienes son de

¹⁶ En el libro *La dominación masculina*, publicado por la primera vez en 1990, Bourdieu aborda el tema de las características de la dominación masculina históricamente ejercida sobre las mujeres y recoge lo esencial de las teorizaciones feministas anglófonas, pero como señala Méndez (2008) siguiendo la crítica a esta obra de la antropóloga materialista francesa Nicole Claude Mathieu, esa estrategia se revela problemática y, a la par, oculta todas las aportaciones de las teóricas feministas materialistas francesas.

sexo masculino. Esa dificultad proviene de la persistencia social de un conjunto de valores de sexo/género que jerarquizan los roles, las funciones, los saberes socialmente atribuidos a hombres y mujeres. Un conjunto de valores de sexo/género en el que lo asociado con lo masculino y “el hombre” ocupa una posición jerárquica superior a lo que se asocia con lo femenino y “la mujer”. A esto hay que añadirle que, como señala Bourdieu en el campo de producción artística impera una “ideología carismática”, base sobre la que se asienta la creencia en el valor de la obra de arte, y que tiene la función de enmascarar y disimular los factores sociales, políticos y económicos, históricos y según Méndez (1995) también sexuales que lo estructuran. Es esa ideología carismática la que

“hace que nos fijemos sólo en la figura del artista al que dotamos socialmente de una cualidad: la del ‘genio creador’ (idea heredada de las teorías estéticas idealistas occidentales), que nos sirve para legitimar el valor estético y universal de ciertas obras de arte y de ciertos artistas, y para negar ese reconocimiento a otras obras y artistas. Junto con la ideología sexual, que establece una ‘naturaleza’ divergente para hombres y mujeres, la carismática ha tenido como efecto práctico negar la ‘genialidad’ de las mujeres imposibilitando así el reconocimiento social de las artistas y de sus obras como ‘grandes’, ‘auténtica’ y ‘verdaderas’ obras universales” (Méndez, 1995, 284-285).

A lo largo de esta Tesis se comprobará que utilizamos la denominación de “artista mujer” y no la habitual de “mujer artista”. La opción tiene un carácter metodológico y es, desde nuestro punto de vista, importante ya que en este caso el orden de los factores sí altera el producto. Nos explicamos. Siguiendo a Breitling (1986) consideramos, al igual que esta artista lo hace, que

“el lenguaje retuerce nuestros significados con harta frecuencia. Cuando digo ‘soy pintora’, no es lo mismo que cuando un hombre dice que ‘es pintor’. Si un

hombre desea transmitir el mismo significado que yo, tendrá que decir que es *‘un hombre que pinta’*. Cuando yo digo que soy pintora la principal significación de mi enunciado no es lo que hago, sino que lo hago como mujer. Con la oración *‘soy pintora’* me distingo a mí misma y me distingo de los hombres que son pintores. Mi vocabulario me confina en compañía de las mujeres que son pintoras y, así también, mi pintura es primariamente considerada dentro de ese contexto limitado y espacial” (Breitling, 1986: 216-217).

Esa realidad, sutilmente expresada a través del lenguaje tan habitualmente utilizado para hablar de las artistas, hace posible que “los hombres nunca se refieran a las mujeres como precedentes [...] (*y que*) las artistas mujeres se vean desarraigadas de su contexto histórico y desterradas a una zona especial -la femenina- de manera que su trabajo, sus logros y sus ideas generalmente se vuelvan incomprensibles” (Breitling, 1986 : 219). Sostenemos en esta Tesis que la opción de hablar de “artistas mujeres” , y no de “mujeres artistas”, puede utilizarse de forma estratégica para que la marca “sexo” no oriente los enjuiciamientos emitidos por diferentes agentes del campo del arte sobre las obras realizadas por las artistas.

Naturalmente, esta reflexión debemos entenderla como resultado de las investigaciones llevadas a cabo por las teóricas feministas del arte desde principios de la década de los años setenta del siglo XX, y como consecuencia de la distinción analítica entre sexo y género realizada a principios de los setenta por la socióloga inglesa Anne Oakley (1977). Oakley distinguió analíticamente entre sexo y género, y lo hizo para diferenciar el sexo biológico de las personas, de las consecuencias sociales que la pertenencia a un determinado sexo tenía para ellas. Para esta autora, el sexo refiere a las diferencias biológicas (de órganos sexuales y de funciones reproductoras) entre machos y hembras, siendo el género un constructo cultural que tiene que ver con cómo cada sociedad piensa y clasifica lo que entiende por “femenino” y/o por “masculino”. No tenemos la intención en este epígrafe de

trazar la historia y la genealogía de los numerosos debates que desde aquellos años se han venido desarrollando en torno al sexo y al género. Lo único que pretendemos es, por una parte, indicar cuando se plasma en las ciencias sociales la distinción analítica entre sexo y género, y por otro, señalar que en esta Tesis hemos optado por tomar como referencia el concepto de género propuesto por la historiadora estadounidense post-estructuralista Joan W. Scott.

En su hoy clásico artículo *Género: una categoría útil de análisis histórica*, publicado por vez primera en 1986 Joan W. Scott, influenciada por las corrientes post-estructuralistas que se inspiraron en el pensamiento de Michael Foucault y de Jacques Derrida, propone el uso del género como categoría analítica, pues considera que sus usos descriptivos para entender la historia o cualquier otro fenómeno social suministran un campo de análisis muy limitado¹⁷. Esta historiadora retoma el método de la desconstrucción propuesto por Derrida y busca, de hecho, desconstruir esquemas del pensamiento occidental sobre hombres y mujeres, como la oposición asumida desde dicho pensamiento como universal y atemporal entre hombres y mujeres y, en concreto, la oposición binaria entre lo masculino y lo femenino. Scott (1990) propone una definición de género que consta de

“dos partes y varias sub-partes interrelacionadas pero que deben ser analíticamente distintas. El núcleo de la definición reposa sobre una conexión integral entre dos proposiciones: el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basado en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder (Scott, 1990: 44).

¹⁷ Podemos destacar tres usos descriptivos del género, según Scott (1990). El más simple es utilizar “género” como sinónimo de “mujeres”, uso que podría haber surgido para legitimar en el medio académico los estudios sobre “las mujeres” y para ocultar posibles sentidos políticos asociados con el feminismo. Sería un uso, por lo tanto, eufemístico, una terminología no asociada con la política del movimiento feminista. Se da un paso, aunque todavía sea muy limitado, cuando el género incorpora también a los hombres y se convierte en sinónimo de las relaciones sociales entre mujeres y hombres. En ese caso, la categoría de género adquiere un carácter relacional y rompe con la idea de que se estudia a las mujeres. Con eso se logra que no tenga sentido hablar de la mujer si no se habla del hombre, y vice-versa.

Inspirándose en cómo piensa Michel Foucault el poder Scott afirma que, como elemento constitutivo de las relaciones sociales, el género está compuesto por cuatro elementos interrelacionados entre sí:

“los símbolos culturalmente disponibles que evocan representaciones múltiples (*sobre la mujer*) [...] los conceptos normativos que imponen las interpretaciones del significado de los símbolos [...] y se expresan desde doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas, que afirman categóricamente y unívocamente el significado de varón y mujer, masculino y femenino, [...] las instituciones y organizaciones sociales [...] la identidad subjetiva” (Scott, 1990: 45-6).

Como puede verse, y dada la compleja definición que propone, lo que habría que hacer es investigar cada uno de esos elementos -símbolos, conceptos normativos, las instituciones sociales, y la identidad subjetiva- teniendo muy presente cómo se articulan. Así mismo y como el género es

“una de las referencias por las que se ha concebido, legitimado y criticado el poder político. Se refiere al significado de la oposición varón/mujer, pero también lo establece [...], la oposición binaria y el totalidad social de las relaciones de género forman parte del significado del propio poder; cuestionar o alterar cualquiera de sus aspectos amenaza la totalidad del sistema” (Scott, 1990: 54).

Lo que a la historiadora le interesa es que se reconozca que las categorías de hombre y mujer

“son al mismo tiempo categorías vacías y rebosantes. Vacías porque carecen de significado último, trascendente. Rebosantes, porque aun cuando parecen estables, contienen en su seno definiciones alternativas, negadas o eliminadas. [...] Si tratamos la oposición entre varón y mujer, no como algo dado sino problemático, como algo contextualmente definido, repetidamente construido, entonces debemos preguntarnos

de forma constante, no sólo qué es lo que está en juego en las proclamas o debates que invocan el género para explicar o justificar sus posturas, sino también cómo han sido invocados y reinscritos los sobre-entendidos implícitos del género” (Scott, 1990: 55).

Scott concluye que el género es una percepción sobre las diferencias sexuales y que esas diferencias están jerarquizadas. La autora no niega que haya diferencias entre los cuerpos sexuados y lo que le interesa son las formas en las que se construyen significados culturales sobre esas diferencias, dándoles sentido y jerarquizándolas. Los símbolos y significados basados en la percepción y posterior evaluación y jerarquización social de lo que conlleva para cada sexo/género la diferencia sexual, se sitúan en el fundamento de las relaciones entre hombres y mujeres en cada sociedad y periodo histórico. Por ese motivo, la posibilidad de profundizar en los sentidos socio-culturalmente construidos sobre los géneros masculino y femenino, transformando las categorías de “hombre” y “mujer” en categorías “vacías”, y no en categorías fijas, es fundamental para progresar en el conocimiento de cómo se ha construido la diferencia sexual. El reconocimiento de las diferencias entre los cuerpos “hembra” y “macho” no tiene por qué llevar, sin embargo, al mantenimiento de la dicotomía sexo/género (Méndez, 2008).

En su artículo, Scott también hace referencia a otros marcadores de la diferencia/ desigualdad social de forma articulada, relacional y contextual, aludiendo a las variables de clase social y de “raza”/etnicidad. El concepto de clase social en el caso del marxismo¹⁸, implica la idea de causalidad económica y una visión del camino a lo largo del

¹⁸ A partir de la Edad Contemporánea, con el desarrollo del sistema capitalista industrial (y del post-industrial), normalmente se asume que las clases sociales, en diversos países, pueden dividirse en tres diferentes niveles dentro de los cuales hay subniveles. Actualmente, la estratificación de las clases sociales sigue la convención de “baja”, “media”, y “alta”. El primero designa al estrato de población que posee poca capacidad económica y que habitualmente tienen dificultades económicas, y el último al que posee un gran margen económico. La clase media es, por lo tanto, el estrato considerado más común y más numeroso que, aunque no sufra dificultades, no tiene un gran margen económico. En los países del todavía llamado “tercer mundo”, como es el caso brasileño, la clase media es una minoría y la clase baja es la mayoría de la población.

que se ha movido dialécticamente la historia. El concepto de “raza” y el de etnicidad han sido utilizados de forma dicotómica, raza-naturaleza¹⁹ y etnicidad-cultura²⁰.

Aún no siendo centrales, los conceptos de “raza” y “eticidad” figuran, como no podía ser de otro modo dadas las características demográficas de Brasil, en las páginas de esta Tesis. Con la actual emergencia de la llamada interseccionalidad, es decir, de la perspectiva teórica desde la que se insiste en la necesidad de analizar conjuntamente las intersecciones entre sexo/género/clase y “raza”/eticidad, se discute cada vez más sobre la necesidad de trabajar el género junto con otros marcadores de posición social. El hoy conocido como feminismo interseccional se originó en el seno de la militancia de las feministas negras estadounidenses que, desde el final de la década de 1960, introdujeron ese concepto y lucharon por lograr un espacio de reconocimiento dentro de un feminismo predominantemente blanco que no atendía a sus demandas e ignoraba justamente la incidencia que tenía la “raza” sobre la percepción y las posiciones sociales ocupadas por las afroamericanas. Algo que, como veremos, también sucederá en el caso de la segunda ola del movimiento feminista en Brasil. Dicho de otro modo, desde el “black feminism” (Collins, 1990), al igual que desde los feminismos “hispanos”, en los Estados Unidos se incidirá en que la mujer negra, o la hispana, se construye como tal, y es percibida como tal, en base a una compleja articulación entre “raza” y género indisociable del hecho colonial y de la esclavitud. A pesar de esos importantes antecedentes que, como se ve, nos llevan al campo de las luchas políticas, hay que tener en cuenta que la

¹⁹ El término raza tiene variedad de definiciones por lo general utilizadas para describir a un grupo de personas que comparten ciertas características morfológicas. La mayoría de los autores han reconocido que “raza” es un término no científico, que apenas puede tener significado biológico cuando el ser se presenta homogéneo, estrictamente puro, como sucede con algunas especies de animales domésticos. Sin embargo, esas condiciones nunca se dan en los seres humanos. Como han demostrado diferentes científicos, el genoma humano está compuesto por miles de genes y las diferencias más aparentes que a nivel corporal existen entre los seres humanos (color de la piel, textura de los cabellos, forma de la nariz) están determinadas por un grupo de genes insignificantes. Existe amplio consenso entre antropólogos y genetistas humanos que, desde el punto de vista biológico, las razas humanas no existen.

²⁰ Históricamente, la palabra etnia significa “gentío”, original del adjetivo griego *ethnikos*. El adjetivo deriva del sustantivo *ethnos*, que significa gente o nación extranjera.

teoría sociológica sobre la interseccionalidad fue presentada por primera vez en 1989 por la teórica feminista Kimberlé Crenshaw. Para esta autora las mujeres experimentan la opresión en configuraciones variadas y en diferentes grados de intensidad. Por lo tanto, reteniendo lo hasta ahora expuesto, en esta Tesis, siguiendo los planteamientos de Bourdieu y de Scott, además de describir y de narrar la producción de algunas artistas mujeres brasileñas que durante el periodo de la dictadura militar abordaron temas relacionados con la situación social de las mujeres brasileñas, con los roles e identidades de sexo/género que se les atribuían, pretendemos comprender, explicar e interpretar los posibles significados de sus obras tomando el género como categoría analítica y reflexionando, en la medida de lo posible, desde una perspectiva interseccional atenta a cómo se cruzaban, en el periodo estudiado, el sexo/género, la “raza/etnicidad y la posición de clase en la obra y en la vida de esas artistas blancas y de clase media y/o alta.

Otras dos claves orientan a nivel teórico esta Tesis. Una tiene que ver con las formas de entender el cuerpo sexuado desde posiciones feministas, y otra con cómo éste es representado y “actuado”, de formas muy variadas, en (o a través de) las obras plásticas y/o visuales, en las fotoperformances y las videoperformances producidas por las artistas seleccionadas como base de esta investigación.

En lo que concierne a las formas de representar y/o actuar el cuerpo las teorías feministas del arte que se han venido desarrollando desde la década de los setenta del siglo XX tienen tres vertientes. Una de denuncia de la escasez de artistas mujeres reconocidas y legitimadas tanto en vida como en lo relativo a la historia canónica del arte (Nochlin, 1971); otra de recuperación de obras de artistas mujeres eliminadas de las páginas de esa historia canónica del arte (Chadwick, 1991), que también borra de sus páginas a los/as artistas “étnicos” y a sus obras (Méndez, 2009); y otra de reflexión sobre las relaciones entre arte y feminismo (Reckitt & Phelan, 2005), y sobre un periodo concreto del llamado “arte feminista”

en el que el cuerpo sexuado de las mujeres y en especial sus órganos sexuales externos ocuparon un gran lugar (Méndez, 2010) en lo referido a su representación y, en especial, a la búsqueda de una iconografía femenina y feminista capaz de hacer frente a las visiones dominantes sobre la feminidad. Lo que sucederá, en especial en Estados Unidos pero no sólo, es que en los años setenta

“la identificación de las estructuras binarias de la diferencia sexual se veía como algo crucial de cara a derrocarlas. En las artes visuales lo binario *tenía* que ser identificado como tal (y por medio de esa identificación era seguramente producido y definido a partir de un sistema complejo de relaciones de poder) con el fin de que las artistas, críticas e historiadoras del arte feministas comenzaran a contrarrestar la exclusión de las mujeres respecto de las posiciones de poder en los mundos del arte y a combatir las estructuras de representación que definían a las mujeres como objetos y no como sujetos de la acción y la mirada” (Jones, 2011: 48).

Con independencia de que, en su mayoría, las artistas mencionadas en esta Tesis evitarán identificarse como feministas hay que tener en cuenta que desarrollaron parte de su trabajo en un momento histórico en el que en Brasil se configuraba la segunda ola del movimiento feminista. Un movimiento en el que, en aquellos años, ya se debatía la problemática de las posiciones de poder de ambos sexos en los distintos campos de actividad, y en el que fue central la idea de que el cuerpo de las mujeres pertenecía a las mujeres. De lo que se trataba era de iniciar

“ un trayecto que debía conducir a liberar el cuerpo femenino de las formas en las que, en la sociedad patriarcal, éste había sido mistificado, apropiado y definido por los varones. Para liberar el cuerpo femenino, para restituirlo a las mujeres, había que combatir el legado patriarcal y producir representaciones que fueran capaces de anularlo o, al menos, de contrarrestarlo. Y, para poder producir esas obras, había que

ejercer el derecho a la auto-representación pasando así del habitual estatus de objeto del arte y musa inspiradora, al de sujeto creador” (Méndez, 2010: 168).

Como señala esta autora esos objetivos eran políticos y artísticos y, en lo referido al arte, “suscitaron preguntas todavía hoy sin resolver: ¿qué distingue una representación sexista del cuerpo femenino de una que no lo es? ¿Cómo reivindicar la visualidad del cuerpo femenino cuándo, históricamente, éste se ha construido en función del deseo masculino?” (Méndez, 2010: 169). En esta Tesis partimos del supuesto de que “la imagen del cuerpo femenino puede no estar nunca libre de contradicciones, pero las tradiciones patriarcales de la representación pueden quedar suficientemente perturbadas como para crear nuevas y diferentes asociaciones y valores” (Nead, 1998:124). A nuestro modo de ver, la tensión entre la imposibilidad de producir una representación del cuerpo de las mujeres que no pudiera ser apropiada por la mirada masculina, y la esperanza de que representarlo desde posiciones que denunciaban el peso de los roles socialmente atribuidos a las mujeres, y la acción e interiorización de las identidades de sexo/género, es palpable en las obras que hemos seleccionado en esta Tesis y que representan pictórica, fotográfica y/o videográficamente el cuerpo femenino, o que lo ponen en escena en *performances* que las artistas brasileñas de las que vamos a hablar no desarrollaban en público, como lo hacían sus contemporáneas europeas y/o estadounidenses, sino en espacios domésticos.

Pero sea como sea, es muy importante saber tener presente que tanto en Estados Unidos, como en Europa occidental, como en Brasil u otros países como el caso de México como nos cuenta la artista mexicana Mónica Mayer (2003)

“La performance es una de las formas artísticas que ha acompañado de manera continuada las prácticas artísticas de las artistas mujeres y permitido plantear radicalmente las relaciones que establecen con sus propios cuerpos disociándolo de

una historia de la representación que lo sometía al rol de objeto” (Boulouch & Zabunyan, 2010: 19)

Por eso, y como se verá al analizar las obras de las artistas que hemos seleccionado,

“Mientras que el cuerpo deviene uno de los materiales privilegiados (de las performances) se cuestionan la primacía de la mirada y la integridad del sujeto gracias a trabajos en los que por vez primera las mujeres desvían la mirada masculina y afirman su autonomía física, sexual, intelectual” (Boulouch & Zabunyan, 2010: 19)

Así mismo, y más allá de las características locales de cada campo del arte, y de las características locales de cada movimiento feminista, en Brasil, al igual que en estados Unidos y Europa Occidental el

“feminismo y el -arte feminista- insistieron en la importancia del género como principio absoluto de ordenación social, así como de las políticas de dominación en toda la vida social, ya fuera personal o pública. Las mujeres artistas [...] comprendieron la importancia de la re-narrativización del arte. [...] El mundo del arte feminista exigía no simplemente un espacio para las voces de las mujeres, sino un cambio social fundamental” (Rosler, 2011: 9-10).

Quizás por esa exigencia en torno a un cambio social fundamental, y por la conciencia adquirida por las mujeres (en el caso de Brasil, y en aquellos años, en concreto por parte de algunas mujeres blancas de izquierdas, con formación académica y de clase media o media/alta), todas las problemáticas que giraban en torno al cuerpo objetualizado de las mujeres (las mujeres como objetos sexuales), o al cuerpo de las mujeres ensalzado por su potencial reproductor, fueron muy importantes tanto en los debates de quienes formaron parte del movimiento feminista, como por parte de las artistas y obras que analizamos en esta Tesis. Por ese motivo, para adentrarnos en esas cuestiones y dado que entendemos que los cuerpos siempre son socialmente construidos y siempre son cargados de significados que variarán de sociedad en sociedad, y de periodo histórico en periodo histórico, hemos optado por

examinarlos a la luz de la noción de “técnicas corporales” propuesta en el año 1934 por el antropólogo Marcel Mauss, y de la de “habitus” del ya citado Pierre Bourdieu.

Sin entrar en detalles que desarrollaremos en el capítulo correspondiente de esta Tesis, baste señalar que desde la antropología se ha analizado el cuerpo en su calidad de producto social dotado de significados cuyo contenido varía según las culturas. Esa variabilidad llevó a esa disciplina (Le Breton, 2002) a dar cuenta de sus funciones y usos sociales, de las técnicas, reglas y saberes que le conciernen, y de cómo expresa el orden simbólico y sexual y la identidad de individuos y/o de esos sujetos colectivos constituidos por “mujeres” y “hombres”. A pesar de la insistencia de la antropología social, aún hoy resulta difícil de hacer aceptar que el cuerpo “se construye al hilo de las articulaciones de las relaciones de fuerzas afectivas y discursivas, en los diversos avatares que el sexo, la sexualidad, la etnicidad y la clase social ejercen sobre esas relaciones” (Probyn, 1992:38). El moderno pensamiento occidental ha construido la naturalización de los sexos macho y hembra, y de los géneros masculino y femenino, lo que ha contribuido a ocultar muy eficazmente que “las representaciones del cuerpo son ideas e imágenes compartidas por ambos sexos que resumen y codifican el orden social a la vez que inscriben sus normas en el cuerpo de cada cual (y que son) esas inscripciones [...] las que [...] convierten al cuerpo en fuente de evidencias sociales” (Godelier, 1989: 1156), y hace difícil desenmascarar la ideología sexual en la que el cuerpo sexuado ostenta un papel muy importante.

Además de cómo representan las artistas seleccionadas en esta Tesis el cuerpo sexuado de las mujeres, nos interesa especialmente reflexionar sobre las exigencias de belleza e higiene impuestas a las mujeres brasileñas, su interiorización a través de determinados “habitus”, y sobre todo queremos articular esa reflexión con algunas de las obras plásticas y/o visuales seleccionadas. Por ese motivo necesitamos prestar atención a cómo se configuran y difunden en el Brasil del periodo estudiado un conjunto de modelos estéticos destinados a ser consumidos por las mujeres y cómo esos modelos serán cuestionados desde el movimiento feminista. No tener eso presente equivaldría a no comprender el peso del sexo/género y de los ideales de belleza sobre las mujeres brasileñas, y sus repercusiones sobre ciertas obras plásticas y/o visuales en las que las artistas expresan una crítica hacia lo que dichos modelos

entrañan para las mujeres. Y lo mismo cabe decir de las representaciones de la interioridad del cuerpo de las mujeres aunque como veremos, en ese caso, la cuestión se desplazará hacia la cuestión de la reproducción biológica.

PARTE I

LA DICTADURA MILITAR EN BRASIL (1964-1979). EL CONTEXTO SOCIO-POLITICO Y LA POSICIÓN DE LAS ARTISTAS EN EL CAMPO LOCAL DEL ARTE

1. ACTOS INSTITUCIONALES, CONTRACULTURA Y SEGUNDA OLA DEL MOVIMIENTO FEMINISTA

En este capítulo vamos a exponer las condiciones históricas, políticas, económicas, sociales y culturales que rodearon la producción de las artistas brasileñas desde mediados de la década de los sesenta del siglo XX y a lo largo de los años setenta. Para ello daremos cuenta de algunos de los puntos de inflexión más significativos de un contexto socio-político que, entre 1945 y 1989 y a nivel internacional, tiene como telón de fondo la Guerra Fría entre los Estados Unidos (EE.UU) y la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS); y que a nivel nacional empieza en 1964 cuando fue implantada la dictadura militar en Brasil. Dicho periodo abarca los *anos de chumbo* (1968-1978)²¹, y se prolonga hasta 1979, año del inicio del proceso de “apertura política” del país²². Abordaremos también la contracultura brasileña y, junto a ella, los cambios de comportamiento observables en mujeres y hombres, y nos detendremos sobre el surgimiento de la segunda ola del movimiento feminista brasileño puesto que, a partir de él, empezará la lucha por la superación de las desigualdades sociales entre hombres y mujeres, y la búsqueda de la autonomía y la emancipación por parte de las brasileñas. También prestaremos especial atención a lo que significaba “ser mujer” en aquellos años en los que, como veremos, el mito de la mujer “ama de casa” será sustituido por el de la mujer “rebelde y reivindicativa”.

²¹ Expresión propuesta a posterior para indicar los años del gobierno Emilio Garrastazu Médici y la dura represión militar instituida a partir del AI-5 I, en el contexto brasileño. Originalmente el término fue propuesto por la cineasta alemana Margarethe Von Trotta, que, en 1981, lanzó la película *Die bleierne Zeit* (*The German Sisters or Marianne and Juliane*), cuya trama trata de la represión en la Alemania de los años setenta.

²² La dictadura mantuvo a los militares en el poder hasta 1985, cuando finalizó el mandato del general João Batista Figueiredo, iniciado en 1979.

1.1 Un escenario geopolítico convulso: la “Guerra Fría”

La dictadura militar en Brasil, específicamente la que se ejerció desde mediados de la década de los sesenta y durante la casi totalidad de la de los setenta, se sitúa en el contexto mundial de la Guerra Fría entre EE.UU y la antigua URSS, que temporalmente abarcó el período correspondiente al final de la Segunda Guerra Mundial, hasta la caída del muro de Berlín en 1989. Cuando en 1945 finalizó la Segunda Guerra Mundial el mundo se dividió en dos esferas: el bloque capitalista, liderado por los EE.UU y el bloque comunista liderado por la URSS.²³ Esta división transformó el planeta en un gran tablero de ajedrez, en el cual un jugador solamente podría dar un jaque-mate simbólico al otro. Con arsenales nucleares capaces de destruir el planeta en instantes, los jugadores, EE.UU y URSS, por una simple cuestión de supervivencia, no podrían cumplir sus amenazas. Por lo tanto, la guerra era imposible y, la paz también, pues los intereses de los capitalistas y comunistas eran irreconciliables por naturaleza (Hobsbawm, 1995). Sin embargo, la Guerra Fría fue mucho más que una disputa armamentista o geopolítica, puesto que tuvo una gran importancia en la dimensión cultural que puso en movimiento el juego simbólico entre el bien y el mal. La Guerra Fría se manifestó en todos los sectores de la vida y de la cultura, representando la oposición entre dos ideales de felicidad: el comunista y el capitalista. Los comunistas idealizaron una sociedad igualitaria en la que el Estado era el dueño de los bancos, de las fábricas, del sistema de crédito y de las tierras. Era él quien debería distribuir las riquezas y garantizar una vida decente para todas las personas. Para los capitalistas la felicidad individual era el principal ideal y el Estado debía garantizarle a cada individuo las condiciones necesarias para procurar libremente su beneficio y construir una vida feliz

²³ Durante cuarenta y cuatro años los países de Europa Oriental integrantes del bloque soviético, Alemania Oriental, Polonia, Checoslovaquia, Hungría, Rumanía, Yugoslavia, Albania y Bulgaria, apoyaron la política internacional de la URSS.

quedando relegada a un segundo plano la solución de los problemas sociales. Durante la Guerra Fría, los medios de comunicación de masas jugaron un rol estratégico en la difusión de los ideales capitalista y comunistas (Barros, 1984). Ese período también estuvo marcado por la fuerte reacción contra la orden y la moral tradicional. Fue en los años sesenta, en medio a la prosperidad de la postguerra y en plena Guerra Fría, cuando una parte significativa de la juventud reaccionó contra la represión y el control del que se consideraba rehén. De forma progresiva, empieza a emerger la marcha en pro de un mundo nuevo, de una utopía que, iniciada en los Estados Unidos, posteriormente explotó con intensidad en otras partes del mundo, incluido Brasil. Es el sueño libertario que se busca, a través de una nueva concepción de la política y de la cultura, la conciliación entre justicia social y libertad, arte y vida. En suma, emerge la hoy célebre rebelión contracultural de los años sesenta, proponiendo toda una serie de cambios en el plano de la actuación política, del comportamiento individual y de la creación artística, destacándose en ese contexto el movimiento *hippie*. Los *hippies* adoptaban un modo de vida comunitario, tendiendo a una especie de socialismo libertario, a un estilo de vida nómada y a la vida en comunión con la naturaleza. Negaban el nacionalismo y la Guerra de Vietnam, así como todas las guerras. Abrazaban aspectos de religiones orientales como el budismo y el hinduismo y de las religiones de las culturas nativas norteamericanas. Estaban en desacuerdo con valores tradicionales de la clase media americana y de las economías capitalistas y rechazaban el patriarcado, el militarismo, el poder gubernamental, la masificación, el capitalismo, el autoritarismo y los valores sociales tradicionales.

En el transcurso de esa rebelión, de las protestas contra la Guerra del Vietnam²⁴ (1959-1975), de la lucha del Movimiento Negro por los Derechos Civiles en los EE.UU ²⁵ , del

²⁴ Alarmado con la expansión comunista en Asia, el presidente de los Estados Unidos, John Kennedy, involucró a su país en la Guerra de Vietnam. En esa guerra la mayor superpotencia del planeta fue derrotada por soldados y guerrilleros pobremente armados.

²⁵ El Movimiento de los Derechos Civiles de los Negros en los Estados Unidos, entre 1955 y 1968, tenía como objetivo proponer reformas para abolir la discriminación y la segregación racial en el país. Con la aparición de

movimiento de Liberación *Gay*²⁶, de los movimientos estudiantiles de 1968, destacándose el ocurrido en Francia²⁷, emerge otra rebelión: la de las mujeres. Es así como, inicialmente en los Estados Unidos y Europa, surge la ola del movimiento feminista de finales de los sesenta. Recordemos brevemente que al final de la Segunda Guerra Mundial, las mujeres que tanto trabajaron durante el período de la guerra para mantener la economía, inclusive ocupando cargos hasta entonces solamente destinados a los hombres, se vieron inducidas a volver al hogar. Es ese hecho el que permitió dar forma, en los años cincuenta, al mito de la mujer “ama de casa” muy bien descrito por la periodista norte-americana precursora del movimiento feminista Betty Friedan en *A mística femenina* (1971). El libro, publicado originalmente en los Estados Unidos en 1963, denuncia como una nueva mística de la feminidad la construcción de la figura de un ama de casa perfecta, sumisa, y estéticamente atractiva. En él Friedan identificó cómo la dedicación al hogar, al marido y a los (as) hijos(as), y la preocupación con la belleza, fueron factores que definieron la feminidad y el lugar de las mujeres en la sociedad norte-americana posterior a la Segunda Guerra Mundial. Dicha feminidad explica Friedan, “empieza en casa y debería ser siempre algo buscado por las mujeres que deberían exponer y vivir siempre en la pasividad y la receptividad de su femineidad sin par” (Friedan, 1971: 54)²⁸. Además argumenta que “en la segunda mitad del siglo XX, el mundo de la mujer estaba confinado a su propio cuerpo y belleza, a ejercer fascinación sobre el hombre, a la procreación, al cuidado físico del marido, de los niños y del

movimientos negros como el *Black Power* y los Panteras Negras a mediados de los años sesenta, el clamor de los negros por la igualdad racial acabó aumentando su lucha por la dignidad racial, la igualdad económica, la autosuficiencia política y la liberación de la autoridad blanca del país, eclipsando la razón inicial del movimiento.

²⁶ Es el nombre usado en Estados Unidos y Europa para designar el movimiento homosexual surgido a finales de la década de sesenta.

²⁷ En Europa, se realizó Mayo de 68, en París, cuando los estudiantes ocuparon la Sorbonne, poniendo en jaque el orden académico establecido. Se sumó a eso, la propia desilusión hacia los partidos burocratizados de la izquierda comunista.

²⁸ Todas las traducciones del portugués al español que figuran en esta Tesis son de su autora.

hogar” (Friedan, 1971: 35). En sus análisis Friedan observó cómo los discursos presentes en la prensa y en la publicidad fueron instrumentos importantes para la divulgación de esta “mística femenina” dirigida al hogar y a la belleza. Cita ejemplos de tal hecho, destacando los textos y los anuncios que construyeron y reafirmaron para las mujeres la importancia de ese modelo de feminidad. Según ella las revistas, que eran las principales lecturas de las norteamericanas, no ofrecían a las mujeres asuntos que no estuvieran relacionados con lo que se les asignaba como universo propio o sea, el hogar, el marido, los hijos y su propia belleza.

En 1968, cuando la segunda ola del Movimiento Feminista²⁹ empieza a ganar fuerza inicialmente en los Estados Unidos, pero también en Europa, el mito de la mujer “ama de casa” fue sustituido por otro. Por un lado, el movimiento feminista actuó en la lucha por la igualdad entre los sexos logrando modificaciones en el orden jurídico y político que hicieron posible dicha igualdad y emprendiendo campañas a favor del divorcio, del derecho al aborto, de la igualdad de salarios y de la no discriminación por razones de sexo. Por otro lado el discurso feminista, al desarrollar una crítica global a la sociedad patriarcal, también hizo emerger todo un conjunto de reivindicaciones en torno a la autonomía e independencia para las mujeres, y según las tendencias de dicho discurso, también surgió la defensa de nuevos valores asociados a la feminidad que serán entendidos como válidos para plantear nuevas formas de organización social y de relaciones entre hombres y mujeres (Thébaud, 1995). Durante ese período, marcado por la creciente formación profesional de las mujeres ligada a una intensa expansión económica, industrial y urbana, las mujeres entraron masivamente en el mercado laboral y fue formándose el mito de la mujer “rebelde y reivindicativa”. El descubrimiento de la píldora anticonceptiva en los años sesenta, popularizada inicialmente en los Estados Unidos y, después, en Alemania y otros países de Europa, que les permitió a las

²⁹ La independencia económica adquirida por las mujeres, y el aumento de sus niveles educativos co-ayudaron de manera decisiva a ampliar el apoyo social obtenido por los movimientos a favor de la igualdad de los derechos de la mujer nacidos a finales del siglo XIX y representados paradigmáticamente por las sufragistas. De hecho el movimiento de la mujer que cristaliza en los años sesenta representa un cambio cualitativo respecto al discurso, eco y apoyo social de los movimientos sufragistas.

mujeres una mayor libertad sexual, desvinculando la práctica heterosexual de la procreación, también tuvo un papel fundamental en la vida de las mujeres norteamericanas.

Como ya hemos señalado, el Brasil de las décadas de los sesenta y setenta está inmerso en la coyuntura mundial hasta ahora descrita, a lo que hay que añadir la gran influencia ejercida por los Estados Unidos sobre la sociedad y cultura brasileña, inclusive en el golpe que instauró la dictadura militar en el país en 1964. Realidad esta última que abordaremos en el próximo epígrafe. En él se expondrá e intentará comprender el contexto sociopolítico que, temporalmente, abarca desde la instauración de la dictadura militar en Brasil, en 1964 y, que pasa por lo que se conoce como *anos de chumbo* (1968-1978), y que finaliza en 1979 con el proceso de “apertura política” del país.

1.2 El contexto socio-político brasileño: una sucesión de regimenes dictatoriales y de Actos Institucionales

Para comprender cómo se instauró en Brasil, en 1964, un régimen militar dictatorial que alinearía al país al lado de los Estados Unidos, debemos aludir, aunque sea de forma somera, a los gobiernos anteriores: el que finalizó con la renuncia del Presidente Jânio Quadros (1961), y el agitado gobierno de João Goulart (1961-1964).

Con un discurso moralista y de crítica a la situación económica del país, Jânio Quadros venció en las elecciones de 1961 con la mayor participación electoral hasta entonces verificada en la historia de Brasil, pero renunció seis meses después³⁰. Tras su renuncia, los ministros militares prohibieron la toma de posesión del vicepresidente João Goulart, que

³⁰ Los posibles motivos de su renuncia fueron su escasa popularidad, la crisis económica, la falta de apoyo por parte del legislativo y el descontento de los militares. En 25 de agosto de 1961, Jânio envió una carta al Congreso Nacional comunicando su renuncia, sin demasiadas explicaciones, aludiendo a la existencia de "fuerzas terribles".

cuando Quadros renunció estaba en misión oficial en China comunista. El plan de dichos ministros era llevar al poder a un general e intentaron de todas las maneras posibles impedir la toma de posesión de João Goulart. Uno de los factores que aseguró la toma de posesión del vicepresidente Goulart fue la llamada *Campanha da Legalidade*, levantamiento popular encabezado por el entonces gobernador de Rio Grande do Sul, Leonel de Moura Brizola³¹. Otro factor fue el reconocimiento social de João Goulart, conocido popularmente como Jango, como heredero de Getúlio Vargas³², pues buena parte de la sociedad creía que sería, él, el nuevo “padre de los pobres” ya que fue Ministro del Trabajo del gobierno varguista. Estos factores hicieron que el pueblo saliese a las calles manifestando su apoyo a su toma de posesión. Además, incluso quien no era simpatizante de João Goulart, rechazaba la quiebra del proceso democrático y la violación constitucional que pretendían los ministros militares. Durante ese período las élites económicas y los líderes políticos continuaron buscando una solución para la crisis. El resultado fue la propuesta de un régimen parlamentarista que permitiría la toma de posesión de Jango y que sus poderes fueran vigilados por el Parlamento. Desde un primer momento, João Goulart (Jango) se encontró ante el siguiente dilema: o aceptaba el régimen parlamentario y la fuerza del Congreso Nacional renunciando a su pasado populista ligado a los movimientos sociales, o intentaba recuperar sus poderes presidenciales con el fin de ordenar las reformas de base necesarias para el desarrollo del país. Y optó por la segunda opción³³. El gobierno de Jango (1961-1964) promovió la apertura hacia las

³¹ Considerado heredero político de Getúlio Vargas y de João Goulart, Leonel de Moura Brizola fue uno de los más destacados líderes nacionalistas del país. Ex - gobernador de Rio Grande do Sul (1959-1963), donde inició su carrera política, y de Rio de Janeiro (1983-1987) y (1991- 1994).

³² Durante el gobierno de Getúlio Vargas tuvieron lugar diversas transformaciones nacionales: la industrialización progresó de forma sustancial, las ciudades crecieron, el Estado se volvió fuerte e intervino en la economía, y también fue instaurada una nueva relación con los trabajadores urbanos. Mientras permaneció en el poder, Getúlio Vargas fue jefe de un gobierno provisional (1930-1934), presidente electo por el voto indirecto (1934-1937) y dictador (1937-1945).

³³ Para solucionar graves problemas sociales y económicos, el gobierno de João Goulart propuso reformas de base, contenidas en el *Plano Trienal de Desenvolvimento Econômico e Social*. Para Jango muchas de esas reformas dependían de las leyes ordinarias, mientras que otras exigían la reforma de la constitución de 1946.

organizaciones sociales, donde los jóvenes estudiantes, organizaciones populares y de trabajadores fueron ganando espacio. Este hecho causó preocupación de sectores conservadores, como los compuestos por empresarios, banqueros, iglesia católica y militares, y también en parte de la clase media. Esos sectores de la sociedad temían un giro *tupiniquim*³⁴ hacia el lado socialista. Recordemos que en ese periodo en el que el mundo vivía el auge de la Guerra Fría, el estilo populista de Jango llegó, en cierto modo, a generar preocupaciones por parte de los Estados Unidos, que junto con los sectores conservadores de la sociedad brasileña, temían un golpe comunista. La *União Democrática Nacional* (UDN) y el *Partido Social Democrático* (PSD) eran dos agrupaciones políticas que se oponían al gobierno de João Goulart argumentando que el presidente estaba planeando un golpe de izquierda. Le acusaban también ser responsable del alza de los precios y del desabastecimiento al que se enfrentaba Brasil.

El 13 de marzo de 1964, João Goulart dio un gran mitin en la *Central de Brasil*, en São Paulo, en el que defendió las reformas de base y prometió radicales transformaciones en las estructuras educativas, económicas y agrarias brasileñas. La respuesta a la presión que João Goulart ejercía sobre el Congreso Nacional para que éste aprobara las reformas de base se produjo en Sao Paulo seis días después del citado mitin, el 19 de marzo, con la *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*³⁵. Ese día, varios grupos sociales, el clero, las familias y los sectores políticos más conservadores de la sociedad brasileña se organizaron en marchas, llevando a las calles a más de un millón de personas con la intención de derribar a Jango del gobierno. En el marco de esas marchas, las mujeres serán consideradas como las protagonistas del movimiento que logró destituir a João Goulart, pues organizaciones femeninas como la

³⁴ Perteneciente y/o relativo al pueblo *Tupiniquins*, antigua nación de indígenas brasileños situados en el territorio de Bahía. El término es utilizado por los sectores de la sociedad brasileña citados en un sentido peyorativo y remite a la idea de atraso. En este sentido, el giro hacia el socialismo lo perciben como atraso.

³⁵ Es el nombre utilizado para denominar una serie de eventos ocurridos en marzo de 1964 en respuesta a la considerada amenaza comunista del mitin realizado por el presidente João Goulart el 13 de marzo del mismo año.

carioca *Campanha da Mulher pela Democracia* (CAMDE), las paulistas *União Cívica Feminina* (UCF) y *Movimento de Regimentação Feminina* (MAF), tuvieron un importante papel en la organización de esas marchas, lideradas por mujeres de clase media y/o alta, fueron financiadas e instruidas por los hombres de la elite empresarial-militar que querían derrocar a Jango. Tal y como muestra la historiadora Solange Simões (1985), la inserción de las mujeres en la conspiración que acabó en golpe militar fue estratégica. Con el objetivo de fomentar una atmósfera de desestabilización política y de convencer a las fuerzas armadas de intervenir, las campañas femeninas perseguían dar espontaneidad y legitimidad al golpismo. El clima de crisis política y las tensiones sociales aumentaban y, el 31 de marzo de 1964, el presidente João Goulart fue destituido gracias a un golpe militar que contó con el apoyo decisivo de la elite conservadora brasileña y de la *Central Intelligence Agency* (CIA) de los Estados Unidos³⁶. Para evitar una guerra civil Jango dejó el país refugiándose en Uruguay. A partir de ese período Brasil pasa a convivir con la dura realidad de la dictadura militar que fue legitimada por un discurso anticomunista y de modernización e industrialización del país. Tras quince días en los que la presidencia fue ocupada por el presidente de la cámara de los diputados, Pascoal Rani P. Mazzilli (bajo la tutela del alto comando revolucionario militar), asumió el poder el jefe del estado mayor del ejército, el general Humberto de Alencar Castelo Branco, que gobernó el país entre 1964 y 1967.

Humberto de Alencar Castelo Branco recibió apoyo de los Estados Unidos y de las empresas multinacionales, y asumió posiciones favorables a los intereses del capitalismo norteamericano. Se declaró enemigo feroz de las ideas socialistas y/o comunistas, promoviendo una fuerte presión policial contra varias entidades sociales como sindicatos,

³⁶ En cierto sentido, una parte de los militares creía que el golpe de 1964 debería de ser corto. Serviría como una acción quirúrgica, capaz de devolver en poco tiempo el puesto presidencial a los civiles. Por otro lado, otro grupo de militares, conocidos como integrantes de la llamada “línea dura”, deseaban prolongar el gobierno militar y que se ejerciera una acción de represión más sistemática contra los grupos de izquierda existentes.

União Nacional dos Estudantes (UNE)³⁷, etc. En ese período fue decretado el *Acto Institucional N° 2*, que confería más poderes al Presidente para anular mandatos y derechos políticos como fue el caso de los expresidentes de la República, Juscelino Kubitschek³⁸, Jânio Quadros y João Goulart. Ese *Acto Institucional N° 2*, también extinguía los trece partidos políticos entonces existentes en el país, creando solamente dos: uno para apoyar al gobierno, la *Aliança Democrática Nacional* (ARENA), y el otro para hacer oposición condescendiente al régimen, el *Movimento Democrático Brasileiro* (MDB)³⁹. En aquel periodo también se promulgó la Ley de Seguridad Nacional, que consideraba como enemigos de la patria a quienes se oponían la dictadura militar, y se decretó el *Acto Institucional N° 3*, que establecía el fin de las elecciones directas para gobernadores y alcaldes de las capitales; y el *Acto Institucional N° 4*, que daba al Gobierno poderes para elaborar una nueva Constitución. Así vio la luz la Constitución de 1967, cuyo principal objetivo era fortalecer el poder del Presidente de la República y debilitar a los poderes legislativo y judicial. En el plan económico, durante su Gobierno fue creado el *Plano de Ação Econômica do Governo* (PAEG). Una de las principales propuestas de ese Plan era combatir la inflación, restringir el crédito y reducir el salario de los trabajadores. Durante ese periodo, éstos perdieron el derecho de estabilidad del empleo y fueron reprimidos en sus intentos de protesta. Las medidas económicas tomadas volvieron impopular al Gobierno, provocando la reacción de muchos sectores de la sociedad, que organizaron y protagonizaron manifestaciones lideradas sobre todo por estudiantes, sindicalistas y políticos de oposición (Fausto, 2012).

³⁷ Fundada en 1937, la UNE es la principal entidad estudiantil brasileña, representa a los estudiantes de la enseñanza superior y tiene sede en São Paulo.

³⁸ Juscelino Kubitschek (JK) fue electo presidente de la República en 1955 y gobernó el país junto al vicepresidente João Goulart, hasta 1960. En los primeros años del pleito, después del intento de golpe de la *União Democrática Nacional* (UDN) y de los militares, JK puso en marcha el *Plano de Metas* (que pautaba un conjunto de medidas que alcanzaría el desarrollo económico de varios sectores, priorizando la dinamización del proceso de industrialización de Brasil), y la construcción de Brasilia, transfiriendo la capital de Brasil de la ciudad de Rio de Janeiro a la Planicie Central.

³⁹ Partidos que ya no existen como el *Partido Comunista Brasileiro* (PCB) y el *Partido Comunista do Brasil* (PC do B) pasaron a actuar en la ilegalidad.

Durante el siguiente Gobierno, presidido por Arthur da Costa e Silva (1967-1969), crecieron las manifestaciones públicas en contra de la dictadura militar. A pesar de la represión violenta, los estudiantes organizaban marchas, los obreros hacían huelgas contra los bajos salarios, y los curas progresistas de la iglesia católica oraban contra el hambre del pueblo y contra la tortura de los presos políticos. Ante las presiones de la sociedad a favor de la democracia, el gobierno militar reaccionó furiosamente. En 1968 decretó el *Ato Institucional N° 5* (AI5) - (ver Anexo A), el instrumento más terrible de la represión impuesto por el régimen militar. El AI-5 le confería al Presidente de la República poderes totales para reprimir y perseguir a la oposición. En el campo económico, durante su mandato se buscó aplicar una política de desarrollo capaz de aproximar los sectores medios al nuevo gobierno. Por eso, el *Plano de Ação Econômica do Governo* (PAEG) tenía como principales metas contener el proceso de inflación e impulsar el crecimiento económico nacional. Para lograrlo, el gobierno emprendió una serie de cambios que reducían el consumo mediante congelación salarial y abrían la economía al capital extranjero. Al mismo tiempo, los militares favorecieron a los trabajadores especializados de clase media abriendo la concesión de créditos para que esa parcela de la población viviese una eufórica posibilidad de consumo (Fausto, 2012).

Tras ese periodo, entre 1969 y 1974 el gobierno del general Emílio Garrastazu Médici años más conocidos como *anos de chumbo*, fue el campeón del poder dictatorial y de la violencia represiva contra la sociedad. Los derechos fundamentales de la ciudadanía estaban suspendidos y la sociedad brasileña sentía la “mano de hierro” de la dictadura. Es durante esos años, con la expansión de la red de telecomunicaciones patrocinada por el gobierno dictatorial en búsqueda de una integración nacional, cuando comienza a consolidarse la televisión en Brasil, un medio en el que para enmascarar su cara cruel, el Gobierno gastaba millones de cruzeiros (moneda de la época) en propaganda destinada a mejorar su imagen.

La campaña publicitaria oficial esparcía adhesivos y carteles defendiendo el *ufanismo*⁴⁰ nacionalista (Fico, 1997), y eslogans como *Brasil, Ame ou deixe-o* integraban el discurso político de la época. Los militares también utilizaron la conquista de Mundial de Fútbol de 1970 en México como un acontecimiento importante para promocionar un sentimiento popular de amor a Brasil. Los medios de comunicación y las artes eran vigilados, y todo lo que desagradase el Gobierno era censurado. En el plano económico, el Gobierno de Médici fue marcado por un significativo desarrollo que la propaganda oficial calificó de “milagro económico”, teniendo como base el aumento de la producción industrial, el crecimiento de las exportaciones y la gran utilización de préstamos en el exterior. El “milagro económico” posibilitó la expansión de la clase media y el aumento de los estándares de consumo de la sociedad brasileña. De ese modo, se fue configurando el terreno ideal para consolidar una industria cultural que, con fuerte influencia de la cultura *pop* norteamericana y del sistema económico capitalista, comenzaba diseñar nuevos modelos para la producción cultural. En compensación, el Gobierno adoptó una rígida política salarial, ante la cual los trabajadores y sindicatos no podían reaccionar. Sin embargo el “milagro económico” duró poco puesto que el desarrollo de Brasil estaba condicionado por un contexto internacional favorable a la aceptación de préstamos de bancos extranjeros. En 1973, al desaparecer esa situación favorable con el aumento de los precios del petróleo en el mercado internacional, la economía brasileña sufrió un gran impacto. La inflación empezó a subir y la deuda externa creció de forma alarmante. Se iniciaría así una gran crisis económica que dejó que se viera que la dictadura no garantizaba el desarrollo y, con eso, los grupos políticos de oposición fueron organizándose lentamente para exigir el regreso de la democracia (Fausto, 2012).

⁴⁰ El *ufanismo* es una expresión utilizada en Brasil en alusión a una obra escrita por el Conde Affonso Celso (Afonso de Assis Figueiredo Junior), hijo del Visconde de Ouro Preto y uno de los fundadores de la *Academia Brasileira de Letras*. Lanzado en 1900 en: *¿Por que me ufano por meu país*, el adjetivo ufano proviene del español y significa la vanagloria de un grupo que se arroga méritos extraordinarios. En el caso de Brasil, se puede afirmar que el *ufanismo* es la actitud o posición tomada por determinados grupos que enaltecen el potencial brasileño, sus bellezas naturales, riquezas y potenciales.

Durante el Gobierno del general Ernesto Geisel (1974-1979) se produjo, según él, “un proceso gradual, lento y seguro de abertura democrática” (Fausto, 2012: 279). Una de las actitudes de su Gobierno fue la de disminuir la severa acción de la censura sobre los medios de comunicación, y la de garantizar en 1974 la realización de elecciones libres para ocupar los cargos de senadores, diputados y concejales. El *Movimento Democrático Brasileiro* (MDB), único partido de oposición, alcanzó en dichas elecciones una victoria significativa sobre la *Aliança Democrática Nacional* (ARENA), lo que hizo que los militares, asustándose con la victoria de la oposición, dieran marcha atrás en el proceso de abertura política. A partir de ahí el Gobierno continuó actuando con la misma violencia que el del período anterior y la sociedad brasileña se escandalizó con los actos brutales de los órganos militares que decían actuar en nombre de la seguridad nacional⁴¹. En el plano económico, fue el período de las llamadas “obras faraónicas” –obras grandiosas, costeadas con nuevos préstamos extranjeros–, pero no prioritarias debido a los graves problemas sociales existentes⁴². La economía mundial se retraía en función de la crisis del petróleo, y el comercio interno de Brasil padecía de una serie de dificultades. Se sufría el impacto de la elevación de los precios del petróleo pues el 80% del consumido en la época era importado. Gastando casi mitad de la receta de las exportaciones para la adquisición de petróleo, la balanza comercial brasileña se desequilibró, presentando constantes déficits que, para ser compensados exigían nuevos préstamos en el exterior. Para equilibrar los problemas planteados por la economía, el Gobierno de Ernesto Geisel volvió a promover un proceso de apertura política, y derogó en 1978 el AI-5 y los demás Actos Institucionales.

⁴¹ Incluso Ernesto Geisel, retrasando el proceso de abertura política decretando en 1977 una serie de normas autoritarias que, entre otras cosas, determinaba que un tercio de los senadores fuese escogido directamente por el Gobierno.

⁴² Grandes obras y también facilidad de obtener créditos, que hacían posible la adquisición de electrodomésticos, daban al brasileño la sensación de progreso.

Tras diez años de AI-5, la estructura del régimen militar se debilitó haciéndose evidente el desgaste de su engranaje. En ese contexto de crisis económica y de avance de las presiones para la instauración de un Estado democrático, el 15 de marzo de 1979 asume la Presidencia de la República João Batista Figueiredo, último de los generales que gobernó el país bajo el régimen dictatorial que le fue impuesto en 1964. Las cárceles empezaron a vaciarse y los exilados a regresar, ampliando todavía más la lucha por la amnistía que ya se había iniciado, aunque el régimen todavía actuaba persiguiendo y matando a obreros tanto en el campo como en las ciudades, e interviniendo sobre los sindicatos.

Finalmente la tan esperada amnistía fue decretada en 1979, a través de la Ley 6.663, del 28 de agosto de aquel año, pasando a conceder:

“amnistía a todos cuantos, en el periodo comprendido entre el 02 de septiembre de 1961 y el 15 de agosto de 1979, cometieron crímenes políticos o relacionados con estos, crímenes electorales, a los que tuvieron sus derechos políticos suspendidos y a los servidores de la Administración Directa e Indirecta, de fundaciones vinculadas al poder público, a los Servidores de los Poderes Legislativo y Judicial, a los Militares y a los dirigentes y representantes sindicales, castigados con fundamento en Actos Institucionales y Complementarios”⁴³.

Es en ese contexto, específicamente durante el gobierno de Arthur da Costa e Silva (1967-1969) tras la promulgación en 1968 del AI-5, en el que empieza a tomar cuerpo la contracultura brasileña y, con ella, una serie de cambios que la acompañarán. A lo largo del próximo epígrafe intentaremos comprender en qué consistían esos cambios, y a qué ámbitos afectaban.

⁴³ Ley 6.663 de 28 de agosto de 1979. Sin embargo en su Art. 1º, párrafo 2: “no se beneficiarán de la amnistía quienes fueron condenados por crímenes de terrorismo, asalto, secuestro y atentado personal”.

1.3 Los ideales de la contracultura brasileña: antecedentes y cambios de comportamiento

La contracultura brasileña, aunque influenciada por el movimiento contracultural ocurrido en los Estados Unidos en los años sesenta, adquiere en Brasil características propias. Por ese motivo, para comprender lo que estaba ocurriendo en el ámbito cultural brasileño en los años sesenta, debemos adentrarnos en el *Tropicalismo*, movimiento musical que abrió las puertas a la contracultura brasileña.

A nivel nacional, las transformaciones sociales que ocurrieron en la década de los sesenta, acompañadas y reivindicadas por los numerosos movimientos sociales que crecieron en términos de movilización y contingencia en aquel periodo⁴⁴, se relacionan con las transformaciones en el ámbito cultural, y con la forma en la que se concebía la cultura brasileña. A principios de los años sesenta tuvo lugar en Brasil un fuerte debate en torno a una ideología nacionalista, y también un intento de crear una cultura nacional-popular. Gran parte de los movimientos culturales de aquel periodo tenían vínculos con el *Partido Comunista Brasileiro* (PCB) y la idea de “nacional-popular” era concebida como un rescate de aquello que, en sus orígenes, había sido el pueblo brasileño. Para el PCB, el pueblo brasileño se encontraba bajo el dominio del imperialismo y del sistema capitalista y le correspondería al arte y a la cultura la tarea de concienciación y de rescate de una cultura genuinamente brasileña. La interpretación por parte de la izquierda de aquello que sería concebido como “nacional-popular”, se fundamentaba en la lucha antiimperialista. Desde esta perspectiva, la revolución traería el fin de la cadena de explotación capitalista, haciendo emerger la dictadura del proletariado y, a la par, también la cultura originaria del pueblo brasileño. Pero, para que emergiese esa cultura nacional-popular era necesario llevarle arte al pueblo. En los años

⁴⁴ Durante el Gobierno Goulart (1961-1964) los movimientos populares crecieron en organización, constituyéndose en una fuerza activa y participativa del Gobierno que era considerado como de carácter popular. La UNE, el *Comando General dos Trabalhadores* (CGT), las Ligas Campesinas, etc., destacaron en el liderazgo de las manifestaciones de ese periodo.

sesenta el *Teatro de Arena*⁴⁵ y el *Centro Popular de Cultura* (CPCs) de la *União Nacional dos Estudantes* (UNE), creados en 1961⁴⁶ inicialmente en Rio de Janeiro, se caracterizaron por la construcción de un arte “nacional-popular”, en el que los sueños revolucionarios ganaron gesto y forma⁴⁷. Lo “nacional-popular” también estuvo presente en el *Cinema Novo*, surgido con la película de 1955 *Rio 40 Graus*, dirigida por Néelson Pereira dos Santos.⁴⁸ Con el golpe militar en 1964, los CPCs fueron cerrados y la UNE, entre otras entidades estudiantiles, fue ilegalizada pasando el *Movimento Estudantil* (ME) a actuar en la clandestinidad⁴⁹. A partir de ese momento se radicalizan los conflictos entre el movimiento estudiantil brasileño y un Gobierno que usaba la violencia contra toda forma de oposición al régimen, desencadenando así formas de resistencia armada.⁵⁰ La opción por la lucha armada se dio como consecuencia de la intensificación de la represión y del propio agotamiento del movimiento pacífico, cuyas principales acciones se desarrollaban bajo forma de marchas,

⁴⁵ El *Teatro de Arena* bajo la dirección de Augusto Boal procuró cumplir este papel y crear una identidad propia. Se caracterizó como teatro revolucionario, proponiendo la discusión de la realidad brasileña, sobre todo de la vida del trabajador (obrero, empleada del hogar, etc). Dicho teatro ponía en escena sus vidas y contaba sus historias.

⁴⁶ Los CPCs fueron creados durante el Gobierno de João Goulart (1961 - 1964), en un contexto de fuerte movilización política, con la expansión de las organizaciones de trabajadores en el campo y en las ciudades. Las clases medias -sobre todo intelectuales y estudiantes- estaban presentes en los partidos políticos (el PCB ocupaba un lugar destacado en el ámbito cultural de la época y atraía a formadores de opinión, como periodistas, artistas y miembros de profesiones liberales en general), y en entidades como la propia UNE.

⁴⁷ De este periodo también son el *Show Opinião*, formado por la iniciativa de artistas del *Teatro de Arena*, y el *Teatro Oficina*, formado por estudiantes.

⁴⁸ Después del golpe militar de 1964, el *Cinema Novo* empezó a reflexionar sobre el papel de la propia izquierda, focalizando su interés sobre la clase media urbana. El baiano Glauber Rocha, colocó en las pantallas los problemas del desierto nordestino en la película *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, realizada en 1964. Destaca también los *Fuzis* (1964) de Ruy Guerra, *Cinco Vezes Favela* (1962) de Cacá Diegues y *Cabra marcado pra morrer* (1964) de Eduardo Coutinho, las dos últimas producidas por el CPC.

⁴⁹ Aún así el ME consiguió organizarse, en la clandestinidad, eligiendo a sus directores académicos, estatales y federales en una estructura similar a la sindical, cohesionando así la lucha en varios niveles.

⁵⁰ Emprendida por diversas células revolucionarias, congregadas en torno a siglas de partidos de izquierda disidentes con relación al PCB.

como estrategia de lucha contra la dictadura.⁵¹ Durante el gobierno de Emílio Garrastazu Médici (1969 y 1974), mientras los periódicos saludaban el crecimiento milagroso de la economía y la conquista del tricampeonato de fútbol por parte de la selección brasileña (1970), la guerrilla urbana y rural era, poco a poco, desmantelada por la represión (Gorender, 2003)⁵².

En el campo de la cultura la llegada de la dictadura militar en 1964 y el cercenamiento de la libertad de producción por parte del régimen autoritario fue un verdadero “balde de agua fría” para la vanguardia artística de la época (*Cinema Novo*, *Bossa Nova* y CPCs) que se desdobló, después del golpe militar, en un amplio movimiento de resistencia cultural en todas las áreas (música, teatro, literatura, cine y artes plásticas) contra los nuevos gobernantes, la censura y el llamado “terrorismo cultural”. En música, en especial, con la segunda generación de la Bossa Nova⁵³, de lo que luego será conocido como *Música Popular Brasileira* (MPB)⁵⁴, surgirán canciones de cuño social y de protesta. Esas canciones alcanzaron gran éxito a través de los festivales de la MPB, realizados principalmente en la ciudad de São Paulo, y transmitidos entre 1965 y 1985 por algunas emisoras de televisión (*TV Excelsior*, *TV Record*, *TV Rio*, *Rede Globo*), en muchas regiones del país alcanzando elevada audiencia. Esos

⁵¹ La propia edición del AI-5, en 1968, dos meses después del desmantelamiento de la UNE, hizo imposible la participación política por vías pacíficas. Las marchas pacíficas eran reprimidas cada vez con más violencia, sucediéndose las detenciones y las muertes, alejando a la sociedad civil y aislando a los estudiantes.

⁵² El desmantelamiento violento se hizo efectivo a través de un fuerte aparato represivo (fuerzas armadas, policía federal y policías estatales).

⁵³ Estos músicos plantaron en esos encuentros las semillas de lo que vendría a ser conocido como *Bossa Nova*. Ese movimiento apareció en un momento único de la cultura brasileña, al final de la década de los cincuenta y principios de los setenta, contexto de euforia y mucha esperanza de cara al futuro brasileño - simbolizado por la construcción de Brasilia, la nueva capital del país, en el *Planalto Central*, durante el gobierno de Juscelino Kubitschek.

⁵⁴ En la práctica las siglas MPB anunciaron una fusión de dos movimientos musicales hasta entonces divergentes: la *Bossa Nova*, que defendía la sofisticación musical, y el compromiso folclórico de los CPCs de la UNE que defendía la fidelidad a la música de raíz brasileña. Sus propósitos se mezclan y, con el golpe militar de 1964, los dos movimientos formaron un amplio frente cultural contra el régimen adoptando las siglas MPB en su bandera de lucha. En ese contexto, nombres importantes de la música popular brasileña como Nara Leão, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré y Chico Buarque, se opusieron explícitamente al gobierno militar.

festivales, así como los compositores e intérpretes que en ellos participaban⁵⁵, pasaron a ser sistemáticamente vigilados por los agentes del *Departamento de Orden Político e Social* (DOPS), como susceptibles de subversión contra la moral y el sistema nacional. Por otro lado estaba la cultura del consumo representada por la *Jovem Guarda*⁵⁶, un programa de entretenimiento exhibido entre 1965 y 1968 a través de la *Red Record* de televisión dirigido por Roberto Carlos, Erasmo Carlos y Wanderléia Charlup Boere Salim, y que se convirtió en un fenómeno mediático. Las letras de las músicas de *Jovem Guarda*, que hablaban de noviazgos juveniles y románticas aventuras, eran críticamente evaluadas por algunos sectores de la crítica musical y por el público políticamente comprometido.

En 1967, en el III *Festival da Música Popular brasileira*, la MPB de la *TV Record*, en la interpretación de la canción *Alegria, Alegria* por el cantante y compositor Caetano Veloso ven indicios del surgimiento de un movimiento renovador y que propone nuevas tendencias estético-culturales: el *Tropicalismo*. Liderado por Caetano Veloso y Gilberto Gil, el *Movimiento Tropicalista* se oponía a la reducción del arte a una función política. Inspirándose, según sus líderes, en la obra cinematográfica de Glauber Rocha, sobre todo *Terra em Transe*, exhibida en 1967; en las propuestas antropofágicas de Oswald de Andrade⁵⁷ cuya pieza el *Rei da Vela*, escrita y puesta en escena en 1933 por José Celso Martinez Correa; y en la obra *Tropicália* (1967) del artista plástico Hélio Oiticica, el *Tropicalismo* también era permeable a las influencias estéticas internacionales como el

⁵⁵ Entre los compositores e intérpretes de esos festivales destacan, entre otros, Elis Regina, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, Nara Leão, Edu Lobo, Jair Rodrigues, Tom Jobim, Oswaldo Montenegro y Guilherme Arantes.

⁵⁶ Los integrantes del movimientos fueron influenciados por el *Rock and Roll* de la década de los cincuenta y sesenta, y por la precursora del rock en el país, Celly Campello. Produjeron variaciones nacionales del rock, bautizadas en el país como de *Iê-Iê-Iê* (expresión que surgió en 1964, cuando los Beatles lanzaron la película. *A Hard Days's Night*), con letras románticas y casuales, dirigidas hacia el público joven.

⁵⁷ El *Manifiesto Antropofágico*, (ver Anexo B), lo escribió Oswald de Andrade (1890 - 1954) y se publicó en mayo de 1928, en el primer número de la recién-fundada *Revista de Antropofagia*, vehículo de difusión del movimiento antropofágico brasileño. En lenguaje metafórico lleno de aforismos poéticos repletos de humor, el manifiesto se convierte en el marco teórico de ese movimiento que pretende volver a pensarla cuestión de la dependencia cultural en Brasil.

happening y la música *pop* (Favaretto, 1980; Veloso, 1997). En 1968 se lanzó el que es considerado el disco más emblemático del movimiento: *Tropicália ou Panis et Circensis*. El álbum fue una obra colectiva que mezclaba desde el *baião*⁵⁸ hasta el *rock* en canciones inéditas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Torcuato Neto, Capinam y Tom Zé, interpretadas por Gal Costa, Nara Leão y *Os Mutantes*⁵⁹, entre otros. El *Tropicalismo* se aproximó de los ideales de la contracultura *hippie* internacional. Sus canciones abordaron cuestiones como el sexo libre, el psicodelismo e ironizaron sobre los valores y estilos de vida tradicionales. Además, otros aspectos de la contracultura internacional de los años sesenta formaban parte de las presentaciones musicales de los artistas *tropicalistas*. Sus actuaciones teatrales e irreverentes, sus ropas originales y llenas de color, y los *happenings* festivos que hacían en el escenario, se oponían al minimalismo de la *Bossa Nova* -voz baja, canto hablado y un escenario en el que sólo estaba la banqueta y el *violão*- y a la seriedad de la MPB de la época, con sus letras políticamente comprometidas. Esas características reforzaban la acusación de “alienación” que algunos críticos le hacían al *Tropicalismo*⁶⁰.

Con la promulgación del AI-5 en 1968, se desestructuraron mucho las manifestaciones de arte contestatario⁶¹, incluso el *Tropicalismo*, ya que sus principales exponentes, Caetano Veloso y Gilberto Gil, partirían al exilio. Con el despertar de la dictadura militar a partir del AI-5, en diciembre de 1968, la situación devino insostenible para los *tropicalistas*. Y no

⁵⁸ El *baião* es un ritmo musical del nordeste del país acompañado de danza. Se hizo popular en la década de los años cuarenta a través de los músicos Luiz Gonzaga y Humberto Teixeira. El tema del *baião* es la vida cotidiana del nordeste.

⁵⁹ Los *Mutantes* fueron una banda brasileña de rock psicodélico formada en 1966, en São Paulo, por Arnaldo Baptista (bajo, teclado, vocales), Rita Lee (vocales) y Sérgio Dias (guitarra, bajo, vocales). También participaron en el grupo Liminha (bajo) y Dinho Leme (batería). El grupo fue pionero en la mezcla del *rock and roll* con elementos musicales y temáticos brasileños. Otra característica del grupo era la irreverencia.

⁶⁰ El *Tropicalismo* influyó sobre la producción musical de la década siguiente como la de los *Novos Baianos*, *Secos & Molhados* y Raul Seixas.

⁶¹ Con el AI-5, la censura vino a transformar más radicalmente la cultura brasileña, actuando principalmente a dos niveles: el de la prevención (con cortes y vetos a la producción artística e intelectual) y el del castigo (con numerosas expulsiones y encarcelamientos en su mayoría no justificados).

porque el gobierno militar se diera cuenta de la velada crítica social de los *tropicalistas*, sino porque tanto la proyección alcanzada por el grupo, como la polémica generada en torno a él, era indeseada. Por esos motivos, “usando como pretexto una supuesta falta de respeto a la bandera nacional de los *tropicalistas* fue dada la orden de extradición de Caetano y Gil.” (Paiano, 1996:48). Una vez fuera de Brasil, esos artistas comenzaron a integrarse a experiencias contraculturales principalmente en Francia, Inglaterra y Estados Unidos. El *Tropicalismo*, aunque haya influenciado profundamente la producción cultural posterior, tuvo vida corta pero suficiente para abrir las puertas a la contracultura, el movimiento con el que se identificaba: “solamente a partir de 1969 cuando, con el AI-5, el movimiento tropicalista se extinguiría, empieza a tomar cuerpo una ‘contracultura’, que, además, va tomar la actividad tropicalista como una de las referencias de sus acciones. La marginalidad es ahora más explícita, pues implica la salida hacia afuera del sistema” (Favaretto, 1996: 28-30).

La contracultura brasileña, también conocida peyorativamente como “desbunde”⁶², es en general descrita como una de las vías por las que transitó la rebeldía de la juventud de la clase media a partir del AI-5. Para Syrkis⁶³ la generación post-promulgación del AI5, en 1968, se trifurcó:

“Una parte de ella, después del AI-5, cuando la dictadura se transformó en dictadura total, fue hacia la lucha armada, hacia la clandestinidad; otra parte resolvió implicarse a fondo en la cuestión de la contracultura, procurando crear un universo a parte en el que fuese posible vivir: fueron las comunidades rurales, el uso de drogas, sobre todo alucinógenos, como el LSD. Las personas empezaron a vivir juntas en comunidad, en pequeñas familias, intentando no leer el periódico, salir de aquella realidad [...]. Fueron personas que se hicieron *hippies*. Y hubo un tercer segmento de

⁶² En Brasil también denominada peyorativamente como *desbunde*, y también *underground*, marginal, alternativa, experimental, de vanguardia, etc.

⁶³ El autor Alfredo Syrkis, que participó intensamente en la lucha armada, acabó él mismo *desbundando*, o sea, adhiriendo a la revolución actitudinal que estaba en marcha.

aquella generación, que acabó integrándose rápidamente en lo que el sistema ofrecía” (Syrkis, 1999:112).

Al contrario del tercer segmento de la generación post-promulgación del AI5 que, según Syrkis (1999), “adhirió” a las dádivas del sistema, y a diferencia del primero que se unió a la guerrilla, murió o se exilió, los *desbundados* rompieron con el sistema por la vía actitudinal, negándose a participar de los ritos consagrados por la tradición occidental. La verdad es que los comportamientos típicos de quienes formaron parte del movimiento contracultural singularizan a sus adeptos en los otros dos segmentos descritos por Syrkis (1999). La marca de los *desbundados*, influenciados por el discurso *underground* internacional, se expresa por la

“desconfianza con relación a todo tipo de jerarquía; convenciones y estándares institucionalizados de vida (en lo que se refiere a formas de actuación política, modelos familiares y procesos de profesionalización); la resistencia al discurso de la competencia (identificación con el poder constituido); y, principalmente, por la atención que prestan a la diferencia del individuo y a la subjetividad, valorizando la heterodoxia y la alteridad” (Araujo, 2000: 185).

En Brasil el *desbunde* se confrontaba, por una parte, con la postura conservadora de la familia tradicional y, por consiguiente, del propio régimen político⁶⁴ y, por otra, con la postura no menos conservadora de los grupos de izquierdas⁶⁵. Alineados con reivindicaciones feministas, e incluso como veremos a continuación con el movimiento feminista brasileño y

⁶⁴ La derecha solía asociar la liberación de las costumbres con la subversión, como bien demostraron sus acciones al invadir el alojamiento para estudiantes de la *Universidade de São Paulo* - USP días antes de la edición del AI-5. El alojamiento sufrió una gigantesca operación de cerco militar, que dio lugar a centenares de detenciones y a la aprehensión de material considerado subversivo en los apartamentos en los que residían los alumnos de la USP. Militares interesados en el endurecimiento del régimen organizaron una exposición, en el zaguán del *Diários Associados*, en São Paulo, para exhibir los materiales incautados, y colocando en lugar de honor algunas cajas de píldoras anticonceptivas.

⁶⁵ La izquierda, incluso la radical, que soñaba con la revolución general, miraba hacia aquel movimiento con la impaciencia de quienes interrumpido en medio de una actividad seria por la visión inoportuna de un acto obsceno.

con la nueva libertad sexual propiciada para las mujeres, gracias, sobre todo, a la llegada de la píldora anticonceptiva que comenzó a popularizarse en Brasil en los años setenta, los *desbundados* cuestionaban las relaciones conyugales. El “matrimonio abierto” se pone de moda, principalmente entre las vanguardias urbanas, tratándose de un “matrimonio” en el que, por lo menos en el discurso, mujeres y hombres “podían tener los amantes que quisieran siempre y cuando no se los ocultaran mutuamente y nadie se enamorara de otra persona” (Castro, 1999: 239). La idea era romper con la tradicional hipocresía de la fidelidad conyugal, una fidelidad que, en la práctica, nunca había existido para el hombre. Así, se buscaba establecer relaciones basadas en la lealtad mutua y de cuyo ejercicio resultarían seres humanos mejores y, por lo tanto, menos posesivos.

Además de la crítica al matrimonio monógamo heterosexual, la moda contracultural hizo apología del “amor libre”. El “amor libre” no fue una conquista fácil para las mujeres. Además de vencer dificultades como la del embarazo no deseado, debían superar las restricciones impuestas por una moral sexual conservadora interiorizada desde la infancia a lo largo del proceso educativo y que tenía como corolarios la virginidad antes del matrimonio, la monogamia y la práctica heterosexual como única posible. Tanto era así que las lesbianas “eran vistas como símbolo de extrema rebeldía contra la opresiva socialización patriarcal, eran mujeres que se negaban a someterse al macho; su estilo de vida y su elección amorosa estaban en la vanguardia de la revolución de los comportamientos” (Dias, 2003: 26). También la androginia⁶⁶, en auge en los años sesenta y setenta con la llegada de la contracultura y del movimiento feminista, fue un importante fenómeno. De hecho una de las vertientes del rock

⁶⁶ A menudo, los individuos andróginos son situados en un limbo entre lo femenino y lo masculino, o pensados como “sin género”. Aunque comúnmente se supone que se trata de personas *gays* o bisexuales, la androginia no está relacionada con su práctica sexual sino con su apariencia corporal. Personas andróginas pueden identificarse como homosexuales, bisexuales, heterosexuales, asexuales o pansexuales.

de los setenta, el *Glam rock*⁶⁷, estaba asociada a la androginia y se caracterizaba principalmente por las performances en el palco y por una imagen corporal extravagante construida gracias a mucho maquillaje, pestañas postizas, zapatos de tacón alto y ropas llenas de plumas y lentejuelas. En Brasil la androginia estaba presente en la producción cultural del grupo musical *Secos & Molhados* (1972-1975). Mediante performances irreverentes, pinturas en el rostro y cuerpo y accesorios extravagantes en la cabeza, los integrantes de *Secos & Molhados*, Ney Matogrosso, João Ricardo, Gerson Conrad y Marcelo Frias, sorprendieron al país con un androginismo explícito en el periodo más álgido de la Dictadura. También el grupo *Dzi Croquetes*⁶⁸ (1972-1976) exploraba la androginia en sus espectáculos musicales y de humor. Los integrantes del grupo, todos hombres, con sus pestañas postizas y su maquillaje, desafiaron a la dictadura. En la década de los setenta, principalmente en São Paulo, también había muchas clubs *gays* que promovían *performances* realizadas por travestis y transformistas. Por su parte los *hippies*, presentes en Brasil desde el final de los años sesenta, expresaban su rebeldía mediante una irreverente imagen corporal y vestimentaria (cabellos largos, ropas de colores y poco convencionales, etc.), y compartían las ideas de la contracultura propugnando el “amor libre” y la sexualidad libertaria. Oponiéndose a la familia burguesa, núcleo básico de la reproducción social y cultural y, para ellos, de la neurosis individual y colectiva, los *hippies* brasileños también propusieron la vida en comunidad. Las comunidades agrícolas o rurales estaban en general compuestas por jóvenes que cuestionaban la autoridad en sí, fuese la representada por el padre o por el Estado, por eso la autogestión se transforma en regla (Capellari, 2007). En Brasil las comunidades alternativas, concentradas en

⁶⁷ Entre los principales representantes del *Glam rock* estaba David Bowie, que se convirtió en la mayor estrella del movimiento cuando se transformó en Ziggy Stardust, un personaje andrógino de su invención cuyas vicisitudes cuenta en *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, disco lanzado en 1972 que inyectó al *Glam* grandes dosis de dramatismo, convirtiéndose en el disco clave del género.

⁶⁸ Dos nombres destacan en el equipo: el actor, cantor y compositor Wagner Ribeiro, y el coreógrafo y bailarín neoyorquino Lennie Dale. El grupo también contaba con Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Ciro Barcelos, Reginaldo de Poli, Bayard Tonelli, Rogério de Poli, Paulo Bacellar, Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado y Eloy Simões.

áreas rurales, inauguraron un estilo de vida que, al negar las distorsiones causadas por la sociedad urbana y el consumo, se basaban en la frugalidad, el contacto con la naturaleza, la producción agrícola sin emplear pesticidas y fertilizantes químicos, y una alimentación basada en los fundamentos de la macrobiótica o del vegetarianismo. También existía en el Brasil de aquellos años una especie de geografía contracultural que incluía algunas playas como la de Arembergue (Bahia), además de lugares urbanos como el *Pier de Ipanema* y la *Escola de Música Villa Lobos* (Rio de Janeiro). Los jóvenes *hippies* brasileños, al optar por la vida en comunidades alternativas, además de la crítica pacífica a las exigencias de la sociedad de consumo, también contestaban los deberes socialmente impuestos como el trabajo, el servicio militar y el matrimonio. Su expectativa era la de un nuevo mundo, una “nueva era” marcada por el amor y el por la conciliación, en oposición al odio y a la competitividad reinantes. Sin embargo, esa “nueva era” también era de descubrimientos espirituales y de viajes que buscaban ensanchar los horizontes de la percepción. El término viaje significa, en ese sentido, “el de desplazamiento en el interior del propio ser, de abertura de las puertas de la percepción”, inaugurando también en Brasil, la psicodelia. O sea, la “manifestación del espíritu” y la mutación psicológica de la cual debería surgir un nuevo hombre (Capellari, 2007: 51). Inspirándose en los principales mentores y gurús de las experiencias psicodélicas de los sesenta, Aldous Huxley⁶⁹ y Timothy Leary⁷⁰, los *hippies* brasileños y sus simpatizantes utilizaron en abundancia “los alucinógenos como un medio de vislumbrar una nueva realidad, frecuentemente de naturaleza mística” (Dias, 2003:140). Y fue también en aquel período en el que surgieron en Brasil, sobre todo en los grandes centros urbanos de Rio de Janeiro y São Paulo, circuitos compuestos por restaurantes macrobióticos y vegetarianos,

⁶⁹ Aldous Huxley (1894-1963), escritor inglés, entusiasta del uso responsable del LSD (*Dietilamida do Ácido Lisérgico*), como catalizador de los procesos mentales del individuo y del desarrollo de sus potencialidades.

⁷⁰ Timothy Francis Leary (1920-1996), profesor de la Universidad de Harvard, psicólogo, neurólogo, escritor, futurista, libertario, uno de los "gurús" del psicodelismo de los años sesenta, conocido por sus experiencias relativas a los beneficios espirituales y terapéuticos del LSD.

librerías esotéricas, centros de terapias individuales y grupales, templos de práctica de yoga y zen, *brechós*⁷¹ y tiendas de ropas y utensilios indios. Además, empiezan a publicarse en Brasil revistas especializadas como la revista *Planeta*⁷², que abordaba temas como el esoterismo, la ufología, la parapsicología, la política medioambiental, la vida alternativa y las doctrinas religiosas. La contracultura también traía en su seno ideas relacionadas con las preocupaciones por el medio ambiente, las minorías, los negros y los indígenas.

A pesar de que la contracultura brasileña contribuyó a que, especialmente los jóvenes de clase media, cambiaran ciertos comportamientos relacionados con la sexualidad, sólo a partir del surgimiento de la segunda ola del movimiento feminista brasileño⁷³ empezarán a cuestionarse los roles sexuales y las identidades de sexo/género socialmente atribuidas a las mujeres brasileñas, lográndose introducir modificaciones en el ámbito político y jurídico. A lo largo del próximo epígrafe buscaremos identificar las primeras voces feministas en los años sesenta y comprender el movimiento feminista en cuanto un movimiento organizado en los años setenta.

1.4 La segunda ola del movimiento feminista brasileño

El movimiento feminista brasileño que resurgió a finales de la década de los sesenta, la denominada segunda ola, estuvo marcado por la presencia en el país de un movimiento de

⁷¹Tiendas de artículos usados, principalmente ropa, zapatos, objetos de arte, joyas y objetos del hogar.

⁷²La revista *Planeta* circula en Brasil desde 1972 y es una versión de *Planète*, fundada por los franceses *Lois Pawels* y *Jacques Bergier*.

⁷³La primera ola del movimiento feminista brasileño se inició a finales del siglo XIX, extendiéndose hasta 1932, cuando las mujeres conquistaron el derecho al voto en Brasil, siendo la lucha sufragista la principal bandera de aquellos años. Con la instauración en 1932 del Gobierno dictatorial de Getúlio Vargas, empieza un periodo de retroceso de los movimientos sociales en Brasil, incluyendo al feminista.

mujeres anterior a él⁷⁴ y que continuará existiendo en paralelo al desarrollo del movimiento feminista. El movimiento de mujeres no puede considerarse como feminista en su formación, ni en sus propósitos puesto que no se organizó “para poner en jaque la opresión de la mujer, como en el caso del feminismo, sino para, a partir de la condición de ama de casa, esposa y madre, intervenir en el mundo público” (Pinto, 2003:43). Sin embargo, no es posible tratar el movimiento feminista como algo totalmente disociado del movimiento de mujeres, ya que en numerosos momentos, como hemos podido constatar a lo largo de esta investigación, ambos se aproximaron en diferentes momentos en las décadas de los sesenta y setenta.

1.4.1 Primeras voces feministas: los años sesenta

Hasta mediados de los años sesenta en Brasil “ser mujer” todavía significaba ser madre, esposa y ama de casa, lo que hizo que en los años cincuenta, el mito de la mujer “ama de casa”, descrito en 1963 por Betty Friedan en *The Feminine Mystique*, estuviera en pleno vigor y fuera activamente difundido a través de la prensa femenina. La idea según la cual, como explicó Friedan, el universo de las mujeres debía centrarse en el hogar, en el cuidado de los suyos y en el de su apariencia física, no difiere de la que transmitían en Brasil las revistas femeninas publicadas hasta mediados de los sesenta. Al analizar las relaciones entre hombres y mujeres a partir del estudio de revistas como *Jornal de las Moças*, *Querida* y *Cláudia*⁷⁵, en el período comprendido entre 1945-1964⁷⁶ Bassanezi (1996) constató la

⁷⁴ Por ejemplo, al final de la década de 1940 e inicio de 1950, mujeres de diferentes clases sociales e ideologías luchaban contra la carestía de la vida. En esa lucha participaban tanto mujeres asociadas a la *Federação das Mulheres do Brasil*, muy influenciada por el *Partido Comunista Brasileiro* (PCB) y que en 1953 llevó a cabo la marcha de la *Panela Vazia*; como mujeres de las élites que se organizaron en la *Associação das Senhoras de Santa Tereza* para luchar por la misma causa.

⁷⁵ La revista publicada desde 1961, por la editora Abril, inauguro un nuevo estilo de editar moda, belleza, recetas culinarias y decoración, aspectos esenciales y definidores de las publicaciones destinadas al público femenino.

existencia de un modelo dominante de matrimonio y de familia a partir de unas distinciones de sexo/género que concedían a los hombres, elevados al rango de jefes del hogar, autoridad y poder sobre las mujeres y, en particular, sobre esposas e hijas. Las mujeres, a su vez, eran definidas en esas revistas a partir de los papeles femeninos tradicionales (madres, amas de casa y esposas) y de las características consideradas propias de las mujeres y asociadas a lo femenino (pureza, dulzura, resignación, instinto materno, belleza, etc.). A los esposos-padres de familia les tocaba mantenerlas a ellas y a sus hijos con su trabajo, mientras que a las esposas-madre les correspondían las tareas domésticas, los cuidados de los hijos y la atención al marido. En la época dorada del matrimonio tradicional no existía el divorcio y tampoco la píldora anticonceptiva. Los hombres de aquel periodo valoraban la virginidad y, en consecuencia, la mujer perfecta para casarse era aquella que se mantuvo lejos de los placeres carnales durante el noviazgo. El trabajo de las mujeres, especialmente de las de clase media, puesto que las mujeres pobres tuvieron como vivencia tener que trabajar fuera del hogar, aunque cada vez era más común, permanecía rodeado de prejuicios y era visto como subsidiario del trabajo del jefe de la familia: el hombre (Bassanezi, 1996).

Sin embargo, con el golpe militar de 1964 numerosas mujeres brasileñas, sobre todo de las clases medias urbanas y con formación académica, se incorporaron a diferentes partidos políticos oponiéndose al régimen civil-militar y/o a la lucha armada. Observa Tabak que “durante las dictaduras latino-americanas, miles de mujeres comprendieron la estrecha relación existente entre su vida familiar privada y los sistemas políticos en el poder, transformándose en activistas políticas” (Tabak, 1983: 78). A pesar de que el enfoque de estas luchas no fue el de cuestionar y modificar los papeles sociales atribuidos a las mujeres por la sociedad, la presencia de feministas entre los más diversos grupos y partidos políticos era

⁷⁶ Durante el período de 1945-1964, la sociedad brasileña vive una serie de transformaciones resultantes, entre otros factores, del desarrollo económico: proceso de crecimiento urbano e industrial, aumento de las posibilidades y del campo profesional y escolar, tanto para la población en general como para las mujeres en particular.

significativa. El feminismo brasileño tuvo que trabajar enfrentándose a una doble problemática: por un lado la del

“reconocimiento de que ser mujer, tanto en el espacio público como en el privado, acarrea consecuencias definitivas para la vida y que, por lo tanto, hay una lucha específica contra la subordinación y la opresión de la mujer. Por otro, el de la consciencia de que existe en Brasil una gran cuestión: el hambre, la miseria, en fin, la desigualdad social, y que este no es un problema que puede quedar fuera de cualquier lucha específica” (Pinto, 2003: 46).

Así, una especie de doble inquietud formaba el ideario de muchas feministas brasileñas en los años setenta, haciendo que circularan entre los grupos más diversos, comprometiéndose en las causas generales de la sociedad al tiempo que discutían problemas específicos de las mujeres. Uno de esos ejemplos es la participación de feministas junto a sectores progresistas de la Iglesia Católica. Después del Concilio Vaticano II (1962-1965)⁷⁷, teólogos latinoamericanos⁷⁸ comprometidos con una población desgastada por graves problemas sociales, después de un amplio debate sobre el papel de la Iglesia Católica en América Latina, comienzan a elaborar una teología fuertemente cimentada en la teoría marxista y volcada en los temas concretos de la vida cotidiana de las ciudades, del campo y del mundo del trabajo: la denominada Teología de la Liberación (TL). La TL fue fundamental para la postura mantenida por la Iglesia Católica (y demás iglesias relacionadas con el *Conselho Nacional das Igrejas Cristãs no Brasil* (CONIC) de enfrentamiento con la dictadura

⁷⁷A diferencia del Concilio Vaticano I (dedicado al fortalecimiento de la estructura jerárquica de la iglesia y responsable por la declaración de la infalibilidad papal), el Concilio Vaticano II trabajó sobre una visión de la Iglesia como una congregación de fe, enfatizando su responsabilidad social y sancionando oficialmente una atmósfera de apertura y cambio (democratizando los ritos, autorizando el uso de los idiomas locales en la celebración de las misas, abriendo espacio para laicos, etc.), modificando los estándares de autoridad dentro de la Iglesia y aproximándose de la realidad de los fieles.

⁷⁸ Como el peruano Gustavo Gutiérrez y el brasileño Leonardo Boff.

militar⁷⁹, denunciando sus crímenes, exigiendo su fin y el restablecimiento de la democracia. En la lucha contra la dictadura, sectores progresistas de la Iglesia Católica, grupos de izquierda, movimientos populares y mujeres (algunas feministas y/others no) militaban conjuntamente. Bajo la acción del trabajo pastoral en las *Comunidades Eclesiais de Base* (CEBs)⁸⁰, grupos que se reunían para discutir textos bíblicos de cuño liberador y encontrar formas de acción organizada para superar situaciones de opresión y miseria, muchas organizaciones de mujeres de barrio y clubes de madres ganaron fuerza en el país. Curas, monjas y laicos utilizaban el método Paulo Freire de alfabetización y dictaban cursos de formación profesional, mejorando la calidad de vida de hombres y mujeres. Los grupos tenían como característica la reflexión religiosa y política. Así, la iglesia contribuyó a politizar a muchas brasileñas interesadas en que se respetaran y reconocieran sus derechos como ciudadanas (Cardoso, 2004). No obstante la prioridad se le daba a la lucha de clases y a la superación de la pobreza, prevaleciendo una rigidez de principios en el campo familiar y moral. Si, por un lado, se animaba a las mujeres a participar en la vida comunitaria, por otro, se reforzaban sus papeles tradicionales como madres y esposas (Moraes, 1990). La Declaración de Medellín⁸¹ realizada en 1968 en Colombia y organizada por el Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM), reafirmara el papel de la familia en la preservación de la moralidad, posicionándose contra el divorcio y las uniones consideradas ilegales y

⁷⁹ Ejemplo de representantes del alto clero católico, ligados a la TL que, entre otros, se opusieron al régimen civil-militar en Brasil: los cardenales Don Paulo Evaristo Arns (electo cardenal de São Paulo en 1970) y Aloísio Lorscheider, además de Don Ivo Lorscheider, Don Mauro Morelli, Don Pedro Casaldáliga, Don Luciano Mendes de Almeida (por mucho tiempo influentes en la *Conselho Nacional dos Bispos do Brasil* - CNBB).

⁸⁰ El encuentro de Medellín tuvo un efecto significativo sobre los movimientos estudiantiles y grupos católicos que adhirieron a la guerrilla urbana y también impulsó las CEB's. Centenares de trabajadores, del campo y de las ciudades, hombres y mujeres, ligados a las CEB's lucharon por el derecho a la libre organización sindical y por la libertad de organización de los partidos. Además, asumieron luchas por la vivienda, el transporte, el saneamiento básico, la iluminación pública, la educación, las guarderías y la salud pública. Esa lucha se hizo también contra el Vaticano y la jerarquía de la Iglesia Católica, acarreado la persecución de clérigos como Frei Betto y Leonardo Boff.

⁸¹ En ese encuentro se analizaron los principales problemas sociales del continente. Un documento final enfatizó las injusticias estructurales, la ausencia de respeto a los derechos humanos y la violencia de las fuerzas de la represión económicas y políticas en los diversos países.

ocasionales, los “desórdenes sexuales”, el erotismo, etc. Así, muchos temas importantes para el movimiento feminista como la educación sexual, los derechos reproductivos, el aborto, la dominación masculina en el matrimonio, fueron rechazados en La Declaración de Medellín (Cardoso, 2004). Cabe destacar que la presencia

“de feministas entre los grupos de mujeres ligados a la iglesia católica llevó, muchas veces, a un enfrentamiento con la iglesia. Sin embargo, frente a la gravedad y la urgencia de la lucha contra la dictadura, una política de alianzas entre el feminismo (que enfatizaba los problemas de la jerarquía y la opresión de las mujeres por los hombres), grupos de izquierda y sectores progresistas de la Iglesia Católica, acabó predominando. Muchos asuntos polémicos eran evitados en público y discutidos ‘en el ámbito de las discusiones privadas, en pequeños ‘grupos de reflexión’, sin resonancia pública”(Sarti, 1988: 40).

Algunas problemáticas existentes en la sociedad brasileña de la época fueron asumidas por las feministas durante la segunda mitad de los años sesenta, tal y como quedará reflejado en sus producciones teóricas. En 1966 la editorial *Vozes* publicaba *A mulher na construção do mundo futuro*, de Rose Marie Muraro, abordando los cambios tecnológicos del siglo XX, las restricciones impuestas a las mujeres y la necesidad de que éstas se apoderaran de esas transformaciones⁸². En aquel mismo año la *Revista Civilização Brasileira* publicó los textos de la escritora, periodista y feminista Carmen da Silva, en su columna *A arte de ser mulher*, publicada por la revista *Cláudia* desde 1962⁸³. En esa columna Carmen da Silva

“respondía a las innumerables cartas que hablaban de la insatisfacción de las mujeres con su vida sexual y afectiva, incentivándolas, a través de un lenguaje convincente y accesible, a enfrentar la situación rompiendo con las relaciones

⁸² Se vendieron 10.000 ejemplares de ese libro en solo tres meses.

⁸³ La trayectoria de esta periodista estuvo marcada por una negociación constante y por el uso de estrategias para la conquista y mantenimiento de espacio junto a las lectoras y el editorial *Abri*. Los responsables por la revista no querían ver su nombre asociado al feminismo, pues corrían el riesgo de perder a anunciantes y lectores.

fracasadas y buscando un empleo asalariado. Su columna tuvo un gran alcance en el país, incitando a muchas mujeres a transformar sus vidas y a comprometerse en causas feministas. La columna dejó de publicarse en 1985 debido al fallecimiento de la periodista” (Toscano & Goldenberg, 1992: 33).

Entre 1968 y 1969, la ya mencionada *Editorial Vozes* publicó otros tres libros en torno al tema “mujer”: *A automação e o futuro do homem*, de Rose Marie Muraro (1968), que abordaba la cuestión del desarrollo de la sociedad y de la participación de las mujeres en ese proceso; *A Mulher brinquedo do homem*, de Heloneida Studart (1969), que discutía temas como la sexualidad y las relaciones entre hombres y mujeres; y *Mulher na sociedade de classes: mito e realidade*, Heleieth Saffioti (1969), que reflexionaba sobre el tema del trabajo y las luchas de clase (Zirbel, 2007)⁸⁴. Al analizar la producción intelectual feminista de la época, Saffioti considera Brasil como “uno de los países pioneros dentro de un contexto internacional”. Desde su punto de vista, pocas autoras extranjeras eran leídas durante la década de los sesenta y, para esta autora, que señala que “desde sus inicios, la producción brasileña fue bastante original [...] esas obras, sobre todo *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, han sido responsables del despertar de un primer interés por el tema” (Saffioti, 1987: 124)⁸⁵. Lo que desde mediados de los años sesenta empezaba a perfilarse, se concreta en la década de los setenta, concebida por muchos investigadores (Goldenberg-Salinas, 1996; Sarti, 1988; Pinto, 2003) como la de la reorganización del movimiento feminista en torno a temas propios.

⁸⁴ Algunos periódicos también iniciaban la publicación de textos de feministas o que trataban de asuntos afines. La *Revista Civilização Brasileira* (Rio de Janeiro, n. 1, vol. 4, sep. 1965) publicó un texto de Olga Werneck titulado *O subdesenvolvimento e a situação da mulher*. La *Revista Paz e Terra* (Rio de Janeiro) publicó artículos de Maria Helena Kühner, *Mulher, sujeito e objeto* (n. 2, set. 1966) y *Sexo, uma dimensão da liberdade humana* (n. 5, oct. 1967). La revista *Digesto Econômico* (São Paulo, n. 22, mar/abr 1967), publicó *A Mulher no mundo contemporâneo*, de Ivan Lins, y la *Revista de Ciência Política* (Rio de Janeiro, n. 2, v. 4, oct./dez.1968) publicó *A Declaração Universal* y los *Direitos da Mulher*, de Fanny Tabak.

⁸⁵ *O segundo sexo*, (1949) de Simone de Beauvoir, se tradujo al portugués y fue publicado en Brasil en 1962.

1.4.2 El movimiento feminista brasileño se organiza: los años setenta

A partir de 1972, grupos feministas denominados en la época, “grupos de reflexión y/o autoconsciencia” comenzaron a organizarse en Brasil y, fuera del país, entre las exiliadas políticas⁸⁶. Esos grupos, inspirados en el movimiento feminista norteamericano y europeo, que discutían temas relativos al cuerpo, la sexualidad y al placer, surgieron inicialmente en Sao Paulo y en Rio de Janeiro. La mayoría de las participantes en esos grupos, mujeres con carrera profesional (muchas de ellas eran profesoras universitarias⁸⁷) y un pasado de militancia política, tenían consciencia de pertenecer a una elite minoritaria en un país de grandes desigualdades sociales. Como ya hemos dicho, ante la panorámica social del país, las cuestiones propias de las mujeres se mezclaban con las cuestiones político-sociales. Entre los compañeros de izquierdas y de los movimientos populares, estos grupos de reflexión y concienciación eran muchas veces mal interpretados, acusados de dividir la lucha política

A pesar del miedo y la represión, de la prohibición de acciones públicas por parte de la censura impuesta por la dictadura militar, se organizaron algunos encuentros y seminarios. Así, el *Conselho Nacional da Mulher Brasileira* (CNMB), liderado por la abogada Romy Medeiros da Fonseca⁸⁸, realizó en 1972 un seminario en Rio de Janeiro. El perfil de los

⁸⁶ Cabe destacar el *Grupo Latinoamericano de Mujeres en París*, fundado en 1972 por Danda Prado, ex -militante comunista, exiliada en París. En la misma época se creó un grupo de mujeres en Berkeley, Estados Unidos, organizado por Branca Moreira Alves, que también fundó un grupo en Rio de Janeiro bajo la influencia de Danda Prado. Este grupo tuvo poca duración. Sin embargo su fundadora, al volver a Brasil en 1972, inició un grupo semejante en São Paulo. La organización más importante de mujeres brasileñas en el exilio fue el *Círculo de Mulheres Brasileiras em Paris*, que duró entre 1975 y 1979. La importancia del círculo en términos ideológicos tiene que ver con la presencia simultánea de una postura política de izquierdas claramente identificada con la lucha de clases, y de un trabajo interno que discutía temas relativos al cuerpo, la sexualidad y el placer.

⁸⁷ Entre otras mujeres que participaban en un grupo de São Paulo, reunido entre los años de 1972 y 1975, destacamos a: Betty Mindlin (economista y antropóloga), Célia Sampaio (socióloga), Maria Malta Campos (educadora), Walnice Nogueira Galvão (crítica literaria), Maria Odila Silva Dias (historiadora) y Martha Suplicy (psicóloga).

⁸⁸ Romy ya había participado en la lucha por un nuevo estatuto de la Mujer Casada que culminó con la aprobación de la ley n. 4.121/62, en la que se eliminaron algunas de las limitaciones impuestas a las esposas consideradas, hasta entonces, como relativamente incapaces.

conferenciantes era bastante diverso. Había “representantes de los banqueros, de la Sociedad BEMFAM⁸⁹ y del alto clero católico, al lado de feministas notorias por sus posiciones de izquierda como Rose Marie Muraro, Heleieth Saffioti y Carmen da Silva” (Toscano & Goldenberg, 1992: 31). El seminario abordó desde temas polémicos (como la planificación familiar), hasta los considerados más inusitados (como el inmenso papel atribuido, por Rose Marie Muraro, a la mujer en la era tecnológica) o los que interesaban a la clase media (como los problemas relacionados con las niñeras). En el encuentro temas de orden jurídico eran encabezados por el CNMB y feministas como Carmen da Silva, Heloneida Studart y Rose Marie Muraro afirmaban la necesidad de que la sexualidad femenina ocupara un lugar central en las discusiones. El tema de la sexualidad, aunque considerado un tabú, siempre volvía en los encuentros interesando cada vez más a una gran parcela de la población femenina brasileña. Así, en 1974, la periodista Heloneida Studart publicó el libro editado por *Vozes Mulher, objeto de cama e mesa*. En él la autora discute sobre la sexualidad y la desigualdad entre hombres y mujeres. Tal cual ocurriera con el libro de Rose Marie Muraro citado en el anterior epígrafe, el de Studart se agotó rápidamente. Reeditado varias veces, se convirtió en un *best seller* de la literatura feminista en Brasil alcanzando mujeres de diferentes clases sociales y regiones del país. Cabe señalar que tanto el libro de Muraro como el de Studart fueron censurados por los órganos de represión del régimen militar, por considerarlos pornográficos.

En 1975, gracias a las presiones del feminismo internacional, organismos como la Organización de las Naciones Unidas (ONU) incorporaron algunas demandas feministas y empezaron a organizar las Conferencias sobre la Mujer. La primera tuvo lugar en México en aquel año, decretado Año Internacional de la Mujer, año que tuvo un gran impacto en Brasil. Aprovechando la existencia de un instrumento “legal para hacer algo público, fuera de los

⁸⁹ *Bem-Estar Familiar no Brasil* – BEMFAM, actúa en el área de la salud sexual y reproductiva desde 1965.

pequeños círculos de las acciones clandestinas” (Telles, 1993:85) los más diversos grupos de feministas aprovecharon la oportunidad para volver a la militar políticamente. Esos grupos actuaron junto a los movimientos de mujeres (clubes de madres, asociaciones de amas de casa, etc.).“La finalidad era integrar esos movimientos para la lucha por libertades democráticas, por mejoras de las condiciones sociales y por la obtención de diversos derechos (igualdad salarial y guarderías)” (Ferreira, 1995/1996: 172). Como veremos a continuación, 1975 fue un año importante de cara al movimiento feminista en Brasil ya que a lo largo de él tuvieron lugar numerosos acontecimientos. El primero de ellos fue el de que, bajo el patrocinio de la ONU y de la *Associação Brasileira de Imprensa* (ABI), dos grupos informales de mujeres, amigas entre sí y algunas con experiencia de militancia en el movimiento feminista de otros países, organizaron la *Semana de Investigação sobre o Papele o Comportamento da Mulher Brasileira*⁹⁰. Para Barsted (1992) el evento fue el primer gran debate público sobre el feminismo en Brasil. Uno de sus resultados fue la elaboración de un documento que, analizando la condición femenina en Brasil, abordó temas prioritarios como los cambios en la legislación del trabajo, en el Código Civil (concerniendo a la familia) y la implantación de guarderías para las madres trabajadoras. El documento no hizo referencia a los temas reproductivos, ni empleó expresión feminista, a pesar del gran contingente de mujeres identificadas con estas temáticas. Nuevamente emergieron dos tendencias: una dedicada a las cuestiones jurídicas y laborales y otra que enfatizaba “el tema de la sexualidad, del aborto, de la contracepción y la crítica a la asimetría sexual en la sociedad y en la organización de la familia” (Barsted, 1992: 108). Sin embargo en la elaboración del documento final, por cuestiones estratégicas, no se incluyó nada relacionado con la sexualidad femenina y la reproducción humana. La situación política del país exigía que, para luchar contra la dictadura militar, el movimiento feminista se aliase con los movimientos de

⁹⁰ El título escogido para el encuentro intentaba burlar la censura y los prejuicios contra el feminismo.

izquierda y con la Iglesia Católica. Además de eso, las cuestiones de orden sexual no eran consideradas políticas por los movimientos de izquierdas. Sin embargo, en el encuentro se pensó en la formación de un “órgano que viabilizase una actuación más permanente y articulada, con objetivos bien definidos y formas de acción colectiva, capaz de conducir a resultados concretos” (Toscano & Goldenberg, 1992:35). Una nueva demanda que señala “hacia un giro radical en la trayectoria del movimiento, que no solo se volvía público sino que buscaba su institucionalización” (Pinto, 2003: 57). El segundo acontecimiento importante en ese mismo año 1975 fue el de la creación en Rio de Janeiro el *Centro da Mulher Brasileira* (CMB)⁹¹, la primera organización feminista del país, seguida por la creación del *Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira* (CDMB) de São Paulo. Con la finalidad de dedicarse a la reflexión, a la investigación y al análisis de la condición de la mujer en Brasil, el Centro se expandió hacia otras partes del país. Varios congresos, encuentros, seminarios y publicaciones se realizaron, promoviendo el intercambio entre las mujeres de diversas regiones y la expansión de los temas feministas. Según Pinto (2003) el CMB nacía “bajo la égida de dos polos de censura y represión”, la del gobierno militar y la de los grupos de izquierdas. Ambos polos ejercían una especie de fiscalización de las actividades de esos centros. La posición frente al Gobierno era clara (todos eran contrarios a la forma arbitraria de actuación de éste), pero no era posible decir lo mismo con relación a las demandas de los grupos de izquierdas ya que “no era algo que venía de fuera y llegaba hasta el movimiento, sino una contradicción que se constituía en su interior y que, *grosso modo*, dividía a las feministas entre las que identificaban una problemática propia a las mujeres que las unificaba, y quienes veían que la problemática de las mujeres estaba determinada por la clase” (Pinto, 2003: 58).

⁹¹ Fundado entre otras por Heloneida Studart, Rose Marie Muraro, Moema Toscano, Branca Moreira Alves, Fanny Tabak, Jaqueline Pitanguy y Leila de Andrade Linhares Barsted.

A pesar de las dificultades, el CMB abrigó diferentes tendencias del feminismo nacional durante los cinco años en los que actuó. El tercer gran acontecimiento feminista de 1975 sucedió durante el *Congresso Brasileiro de Mujeres do Rio de Janeiro*, en el que se presentó el *Manifesto das Mulheres Negras*. El manifiesto llamó la atención sobre las especificidades de las experiencias de vida, de las representaciones y de las identidades sociales de las mujeres negras y subrayó el impacto de la dominación racial en sus vidas. Señalaba la existencia de una forma doble de explotación y discriminación, con base en el color y en el sexo, de la cual eran víctimas las mujeres negras. Esto sucedía en un periodo en el que los militares transformaron el mito de la “democracia racial” en una pieza clave para la propaganda oficial e incluso etiquetaron a los militantes que insistían en hablar del tema de la discriminación étnico/racial como “antipatriotas”, “racistas” e “imitadores baratos” de los activistas estadounidenses que luchaban por los derechos civiles (Félix, 1966). Habrá que esperar hasta el 7 de julio de 1978, año en que empieza a declinar el régimen militar, para que surja oficialmente como propuesta política el *Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial* (MNU)⁹². Con eso la cuestión de la discriminación racial empieza a ganar mayor visibilidad en el país. Sin embargo, y en lo que concierne a las reivindicaciones de las mujeres indígenas en Brasil, éstas solo comienzan a ser efectivas a partir de los años noventa, momento en que surgen organizaciones o departamentos de mujeres dentro del ya existente movimiento indígena ya establecido, principalmente en Amazonia⁹³. En el período

⁹² La fecha del 7 de julio será posteriormente declarada *Dia Nacional de Luta Contra o Racismo*. La constitución del MNU como foro privilegiado de debates sobre la discriminación racial se reflejó en la actitud del Estado con relación al tema, culminando con la creación en 1984 del primer órgano público volcado hacia el apoyo de los movimientos sociales afro-brasileños: el *Conselho de Participação e Desenvolvimento da Comunidade Negra*, durante el gobierno de Franco Montoro.

⁹³ Es en la Amazonia brasileña donde están ubicadas la mayor parte de las organizaciones femeninas y sólo dos surgieron en la década de 1980: la *Associação de Mulheres Indígenas do Alto Rio Negro* (AMARN) y la *Associação de Mulheres Indígenas de Taracúá, Rio Uaupés* y Tiquié (AMITRUT), todas las demás fueron fundadas a partir de 1990.

de la dictadura militar, los pueblos indígenas no lograban organizarse políticamente debido a la represión⁹⁴.

En 1975, y esta vez en el ámbito propiamente artístico-cultural, un grupo de mujeres cineastas organizó en la Cinemateca del *Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro* (MAM/RJ) el seminario *Mulher no cinema brasileiro – de personagem a cineasta*, con una serie de debates paralelos y una retrospectiva sobre la producción de mujeres cineastas brasileñas⁹⁵. El evento suscitó un gran debate en torno a lo específicamente femenino en el cine⁹⁶. Para discutir las cuestiones de las relaciones entre hombres y mujeres, y crear un espacio para abordar la sexualidad femenina, las periodistas Cidinha Campos, Rose Marie Muraro y Heloneida Studart, montaron en 1975 la pieza *Homem não entra*, con un argumento en torno a los problemas cotidianos de las mujeres y una propuesta de interacción con los espectadores, a los que se invitaba abiertamente a hablar sobre su vida personal. La pieza empezó a tener problemas con la censura federal y en menos de un año se suspendió siendo puesta en escena de nuevo posteriormente y “representada durante años, por todo Brasil, con enorme éxito, causando gran polémica por prohibir la entrada de hombres” (Toscano & Goldenberg, 1992: 33). Los años que se siguieron al Año Internacional de la Mujer fueron de intensa actividad para las feministas y, aunque como ya se ha dicho, hubiese cierta persecución de los temas relacionados con la sexualidad, la posición de la dictadura frente al

⁹⁴ Incluso con la instauración de la *Comissão Nacional da Verdade* (CNV), particularmente con la comisión *Graves violaciones de Direitos Humanos no campo ou contra indígenas*, el grupo de trabajo coordinado por Maria Rita Kehl, teniendo como investigadores a Heloísa Starling y Wilkie Buzatti, el colaborador voluntario Inimá Simões verificó violaciones de derechos humanos relacionadas a las luchas por la tierra o cometidas contra los pueblos indígenas por agentes públicos. El informe final de la CNV fue presentado el 10/12/2014.

⁹⁵ Como Cleo de Verberena - *O mistério do dominó preto* (1930); Gilda de Abreu - *O ébrio* (1946), *Pirulito de gente* (1947) y *Coração materno* (1949); Carmen Santos - *Inconfidência mineira* (1948); Maria Basaglia - *O pão que o diabo amassou* (1957) y *Macumba na alta* (1958); Carla Civelli - *Um caso de política* (1959); Zélia Costa - *As aventuras não condenam* (1962); Sonia Shaw - *Samba sexy* (1963) y filmes producidos por cineastas que emergieron en los años setenta como Tereza Trautman, Vanja Orico, Rose Lacrete, Lenita Perroy, Ana Carolina y Maria de Rosário Nascimento e Silva.

⁹⁶ Dos películas dirigidas por mujeres (*Feminino plural*, de Vera de Figueiredo y *Marcados para viver*, de Maria del Rosário) se realizaron al año siguiente.

feminismo y a los grupos de mujeres en general consistió en desacreditarlos. Por su parte, las feministas organizadas en casi todo el país, procuraban dar el máximo de visibilidad a sus luchas contra la discriminación, la violencia y la explotación sufrida por las mujeres brasileñas. Durante todo el periodo se organizaron constantemente seminarios, foros, conferencias y congresos, y muchos grupos organizados se declararon abiertamente feministas y empezaron a discutir formas de reivindicar derechos frente al Estado (Sarti, 1988).

El año 1976 estuvo marcado por la primera conmemoración, desde la implantación de la dictadura civil-militar en el país, del 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer. El periódico feminista *Brasil – Mujer* junto al *Movimento Femenino pela Anistia* (MFA) promovió el 8 de marzo en el auditorio del *Museu de Arte Moderna* de São Paulo (MASP/USP). En el evento participaron cerca de 300 personas invitadas, en su mayoría hombres. El tema predominante fue la amnistía de los exiliados políticos pero también se habló por primera vez en público sobre la homosexualidad femenina, causando gran malestar entre los presentes. En 1977 se realizó una nueva conmemoración, esta vez en el auditorio de la Fundación Getúlio Vargas, en São Paulo. Contando con el doble de participantes que el año anterior, durante la misma se discutieron temas relacionados con la carestía de la vida, la necesidad de guarderías para las mujeres trabajadoras, la discriminación y la explotación de las empleadas de hogar, la precariedad de muchas viviendas, etc. Estas dos primeras conmemoraciones del Día Internacional de la Mujer, representaron momentos especiales “para la organización de foros feministas y de los barrios, articulando protestas públicas contra la discriminación de sexo y una agenda de reivindicaciones, consolidando una coordinación de mujeres y lazos de solidaridad” (Soares, 1994: 14). La práctica persistió durante décadas y el 8 de marzo sigue siendo un día privilegiado de encuentro entre militantes de grupos de mujeres y de grupos feministas.

Con ocasión de las elecciones parlamentarias de 1978, “las feministas les presentaron a los candidatos documentos conteniendo sus reivindicaciones en Rio de Janeiro y en São Paulo” (Sarti, 1988: 43). Se consolidaba así el proceso de apertura política en el país. Se abrieron nuevos espacios para la discusión política y las mujeres brasileñas pudieron centrarse en los temas que les afectaban de forma específica, surgiendo “nuevos grupos de mujeres de rasgos menos híbridos y más característicamente feministas” (Costa, 1985: 7). Esos cambios se hicieron palpables dentro del propio *Centro da Mulher Brasileira* (CMB) con el que un grupo de feministas (que no se consiguiera identificar sus participantes) acabó rompiendo el vínculo, lanzando un manifiesto “reivindicando espacio para los temas-tabú, entre ellos las cuestiones de la sexualidad y del aborto” (Barsted, 1992: 110). Las cuestiones feministas también llegaron a las organizaciones obreras y a sus sindicatos, llevando a las mujeres a discutir sus especificidades con relación a los hombres. Así, en Rio de Janeiro “en los años 1977 y 1978 tuvieron lugar el *I* y el *II Encontro da mulher trabalhadora*, el primero en el *Sindicato dos Aroviários* y el segundo en el *Sindicato dos Metalúrgicos*”(Pinto, 2003: 66). En 1978 también se realizaron los congresos *A mulher na força de trabalho na América Latina*, y el *I Congresso da Mulher Metalúrgica*. Este último, realizado en el Sindicato de los Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, reunió a cerca de 300 mujeres y generó represalias ya que fueron despedidas varias obreras presentes en él. Reivindicaciones como igualdad salarial, acceso a cargos de jefe y a cursos de formación profesional, reducción de jornadas dobles de trabajo, creación de guarderías y comedores públicos, derecho a disfrutar de tiempo para amamantar, creación de departamentos femeninos en los sindicatos, fueron asuntos debatidos y reivindicados en estos encuentros. De forma creciente, las huelgas estallaron por el país, participando en ellas numerosas mujeres como, por ejemplo la realizada en *Philco* de São Paulo, una empresa en la que la mayoría de los 7.000 empleados eran mujeres.

Mientras que las cuestiones feministas llegaban a las organizaciones obreras, las relacionadas con las reivindicaciones de amnistía, impulsadas por el movimiento a favor de la amnistía iniciado en 1968 por un grupo de madres cuyos hijos e hijas habían sido detenidos cuando participaban en el *Congresso dos Estudantes* de Ibiúna (São Paulo) recibiendo la adhesión de mujeres de todo el país.

En 1979 con ocasión del Año Internacional de la Mujer se creó una lista con firmas acompañada de un *Manifesto da Mulher Brasileira* a favor de la Amnistía. “Ese manifiesto recorrió todo Brasil, de norte a sur, recibiendo adhesiones de estudiantes, abogados y otros profesionales liberales, madres de familia y trabajadoras” (Telles, 1993: 82), y culminó en la creación del *Movimento Feminino pela Anistia* (MFA)⁹⁷, liderado por Teresinha Zerbini, esposa de un general que había sufrido represión durante el golpe militar de 1964, y cuyo objetivo era movilizar a la opinión pública en contra de las arbitrariedades del gobierno militar⁹⁸. Con la Ley de Amnistía promulgada en 1979, vuelven al país parte de las exiliadas políticas brasileñas trayendo en su equipaje el contacto con movimientos feministas de otros países, principalmente europeos y, en especial, con los movimientos feministas de Francia e Inglaterra.

Así, y de forma progresiva, el nuevo contexto político propició que, a nivel nacional, se incrementaran los encuentros de mujeres organizándose en Fortaleza, en 1979, el *I Encontro Nacional Feminista*. En ese mismo año se creó en São Paulo la *Associação Somos*, un grupo homosexual y, ligada a ella, el *Grupo Lésbico Feminista* que crecerá y ganará

⁹⁷ Que puede considerarse como un movimiento de mujeres que participa en el movimiento feminista.

⁹⁸ Incluso con la *Comissão Nacional da Verdade* (CNV), se instauró el Grupo de trabajo *Dictadura e Gênero*, coordinado por Paulo Sérgio Pinheiro, teniendo como investigadores a Monique Tiezzi Den Hartog, Ariana Bazzano, Camila Braga, Glenda Mezarobba, Marcia Baratto, Raissa Wihby y San Romanelli Assumpção. El grupo investigó la violencia contra la mujer, sus consecuencias e impactos, e incluyó la violencia sexual y pretendió dar visibilidad al sufrimiento no solo de las mujeres directamente involucradas en el conflicto, sino también de aquellas que participaron de movimientos de resistencia y de aquellas cuyos familiares fueron víctimas de persecución política, muertos o siguen desaparecidos. El informe final de la CNV fue presentado el 10/12/2014.

visibilidad a lo largo de la década de los ochenta. Sin embargo, durante el período de la dictadura civil-militar (1964-1985), el movimiento de liberación *gay*⁹⁹ fue sofocado y reprimido, siendo blanco de la violencia y persecución por parte del Estado Brasileño. El movimiento solo empezó a manifestarse efectivamente a partir de la segunda mitad de la década de setenta, concentrándose las primeras iniciativas en el eje Rio de Janeiro – São Paulo. Aunque resulta difícil precisar las fechas o los espacios en las que esto sucedió, las discusiones en torno a la sexualidad empezaron a cobrar fuerza, así como los debates sobre el control del cuerpo de las mujeres. Cabe plantear la hipótesis de que durante la segunda mitad de la década de los setenta, posiblemente por influencia de un feminismo internacionalizado que ya utilizaba el eslogan desde finales de los sesenta, “la expresión ‘nuestro cuerpo nos pertenece’ se convirtió en el *slogan* de varios grupos feministas en Brasil, anunciándose en los más diferentes contextos, desde el de las marchas, hasta el de la intimidad de los grupos de reflexión” (Ávila, 1993: 384). El *slogan* expresaba la voluntad de autonomía de las mujeres, el derecho al placer y al conocimiento del propio cuerpo, el deseo de decidir sobre su destino sin el control de los hombres, de la familia, del Estado o de las instituciones religiosas. Ligada a la cuestión del derecho de decidir sobre el propio cuerpo, y sobre los caminos a seguir a lo largo de sus vidas, en especial en lo referido a la sexualidad, en 1979 también se iniciará la lucha contra la impunidad de los asesinatos de mujeres cometidos en nombre del honor¹⁰⁰. Las denuncias sobre la violencia ejercida contra las mujeres se volvieron frecuentes y, mediante la iniciativa de organizaciones feministas, en 1979, con el objetivo de recopilar datos y hacer propuestas para poder enfrentarse con ese problema, se creó en Rio de Janeiro la Comisión Violencia contra la Mujer, e instituciones de atención a las víctimas de violencia. A partir de esas discusiones e iniciativas, muchos de los grupos de mujeres y feministas del país fueron

⁹⁹ Actualmente conocido como Lesbianas, *Gays*, Bisexuales, Travestis, Transexuales y Transgéneros (LGBT).

¹⁰⁰ Una de las protestas organizadas por las feministas fue contra la absolución de Doca Street, compañero y asesino de la *socialite* brasileña Ângela Diniz. La protesta ejerció una gran presión sobre la opinión pública y causó un cambio brusco en el proceso, pues el asesino fue nuevamente juzgado y condenado.

diseñando un perfil activista y profesional centrado en las áreas de salud y violencia, por ser en dichas áreas donde más se visibiliza la opresión socio-sexual de las mujeres (Oliveira, 2005). En ese contexto el mito de la mujer “ama de casa” será sustituido por el de la mujer “rebelde y reivindicativa” y/o mejor aún, por el de la “mujer emancipada”. Sin embargo, la fuerte jerarquización en la sociedad brasileña con relación a la clase social y a la “raza”, reprodujo fuertes diferenciaciones, siendo decisiva para la emancipación de una parte de la población femenina, y limitando a otra. Buen ejemplo de ello fue, y todavía lo es, la presencia de empleadas domésticas (en su mayoría negras) “en casa de gran parte de las familias de las clases medias y altas, una particularidad brasileña, por no decir latinoamericana” (Sarti, 1988: 39). Al hacerse cargo dichas trabajadoras de las actividades domésticas eso atenuaba el conflicto entre hombres y mujeres y, en cierta forma, ese hecho contribuirá a la emancipación de las mujeres blancas y de clase media y media/alta. En ese sentido, la independencia femenina tuvo un nítido corte marcado por la posición de clase y por la pertenencia racial.

Sin embargo, todas esas transformaciones no significarán una ruptura definitiva con el modelo de ser mujer anterior, el del “ama de casa”, aunque se diera un aumento de la participación de las mujeres brasileñas en el mercado del trabajo, pero de forma precaria ya que la exclusividad de la mujer en el ejercicio de las tareas domésticas no fue cuestionada, haciendo que tuviera que acumular diversas funciones y asumir la llamada “doble jornada de trabajo”: la que llevaba a cabo fuera del hogar, y la que tenía que asumir dentro de él ocupándose de esposo e hijos y del trabajo doméstico.

Tal y como ya se ha visto, el feminismo vinculado a las organizaciones de izquierdas no encontró mucho espacio para discutir temas relativos a la sexualidad, al cuerpo y al placer y, por eso mujeres que formaban parte del medio cultural, como Leila Diniz, se convirtieron en referencia obligada para debatir sobre esos temas. Con un estilo diferente, Diniz fue una mujer sin etiqueta política alguna que, sin abogar por la causa feminista, propuso nuevos comportamientos pudiendo así también ser considerada como representante del nuevo ideal

de “ser mujer” que en aquellos años empezaba a surgir. A finales de 1969, Leila Diniz¹⁰¹, en una entrevista concedida al periódico el *Pasquim*¹⁰², al afirmar públicamente sus comportamientos e ideas con respecto a la libertad sexual, al rechazar los modelos tradicionales de casamiento y de familia, y al cuestionar la lógica de la dominación masculina, pasó a personificar las radicales transformaciones de la condición femenina (y también masculina) que ocurrieron en Brasil a partir del final de los años sesenta. Esos valores e ideas ya estaban presentes en la sociedad brasileña de la época, pero eran vividos como estigmas y permanecían prohibidos y ocultos. Leila Diniz sacó a la luz esos comportamientos y por eso, “no sin motivo que se la considera como una feminista intuitiva que influyó en las nuevas generaciones” (Goldemberg, 2014: s/p).

Como se ha visto a lo largo de este epígrafe, en las décadas de los sesenta y setenta las brasileñas comprometidas con el feminismo eran, sobre todo, de la clase media y/o alta, en su mayoría blancas, con alto nivel educativo, que actuaron en diversos espacios como iglesias, movimientos populares (clubes de madres, movimiento obrero), grupos de izquierdas (sindicatos, partidos políticos) e inclusive en las artes, el cine y el teatro. Sin embargo, en el campo de las artes plásticas/visuales brasileñas, área que interesa comprender dada la temática de esta Tesis, no había artistas comprometidas con el feminismo y, por lo tanto, tampoco un “arte feminista” como el surgido inicialmente en Estados Unidos en los años setenta, extendiéndose luego a otros países. En el próximo capítulo se analizará la posición social que las artistas ocuparon en el arte brasileña de índole crítica y politizada de los años sesenta y setenta y posibles rastros del feminismo en sus producciones.

¹⁰¹ Leila Diniz (1945 – 1972), actriz y musa del *Cinema Novo* destacándose su actuación en la película *Todas las Mujeres del Mundo* (1966), dirigido por Domingues de Oliveira, su ex-marido.

¹⁰² El *Pasquim* fue un semanario alternativo brasileño que, paradójicamente, sólo tenía actitudes conservadoras con relación al feminismo. El periódico fue editado entre los años de 1969 y 1991, reconocido por el diálogo entre el escenario de la contracultura de la década de los sesenta, y por su papel de oposición al régimen militar. Tras publicarse la entrevista con Leila, en 1969, fue instaurada la censura previa a la prensa con el Decreto *Leila Diniz*.

2. MÁS AUSENTES QUE PRESENTES: ARTISTAS MUJERES EN EL CAMPO LOCAL DEL ARTE

En este capítulo, partiendo del concepto de campo artístico propuesto por Pierre Bourdieu, y de las aportaciones de la teoría feminista del arte, intentaremos comprender la posición social que las artistas ocuparon en el arte brasileño de índole crítico y politizado de los años sesenta y setenta, destacando su participación en las principales manifestaciones artísticas que tuvieron lugar durante ese periodo, así como las tendencias y lenguajes más significativos de aquellos años. Basándonos en interpretaciones de artistas, historiadores, críticos de arte y curadores brasileños de la época, intentaremos explicar la presencia de un número cuantitativamente menor de artistas mujeres en el campo local del arte en los años sesenta y setenta; y comprender el debate alrededor del “arte femenino” y/o del “arte feminista” existente en el país en aquel período. Para finalizar este capítulo veremos que, aunque que en el Brasil de aquellos años no había artistas mujeres declaradamente feministas que plasmaran su opción ideológico-política en sus obras por lo que, en consecuencia, no puede hablarse de la existencia en nuestro país de un “arte feminista”, nos adentraremos en las relaciones “sutiles” entre el arte y el feminismo en Brasil durante el periodo que abarca entre 1964 y 1979. También insistiremos en que es desde temáticas relacionadas con el cuerpo desde las que las artistas cuyas obras analizaremos en esta Tesis problematizan cuestiones relacionadas con la situación social de las mujeres brasileñas en tiempos de dictadura militar, así como las relacionadas con los roles, las funciones y las identidades de sexo/género.

2.1 El arte brasileño de índole crítico y politizado

En Brasil en el campo del arte, al iniciarse los años sesenta, las artes plásticas se presentan bajo la esfera de las influencias artísticas del informalismo y de variantes del abstraccionismo, dos tendencias bastante difundidos en las Bienales Internacionales de São Paulo. A esos elementos artísticos distintivos se le añadía otro componente local, el *Concretismo*, de raíz suizo-alemana pero que se diseminará por el campo local del arte y que se presentará polarizado por dos grupos de artistas de São Paulo: el Grupo *Frente*¹⁰³, cuya exposición de 1952 en São Paulo marcó el inicio del movimiento, y el Grupo *Ruptura* creado en 1954 en Rio de Janeiro¹⁰⁴. El trabajo de los artistas de São Paulo enfatiza el concepto de pura visualidad de la forma, mientras que el grupo de Rio de Janeiro opone una articulación fuerte entre arte y vida –que nos aleja de la consideración de la obra como una “máquina” u “objeto”–, y enfatiza la intuición como requisito fundamental del trabajo artístico. Las divergencias entre los grupos de Rio de Janeiro y São Paulo se explicitan en la *Exposición Nacional de Arte Concreta* realizada en São Paulo en 1956, y en Rio de Janeiro en 1957, y se plasman en marzo de 1959 en la publicación del *Manifiesto Neoconcreto* firmado por el grupo del mismo nombre¹⁰⁵. El *Neoconcretismo* fue un movimiento de corta duración (1959-1961) y, a partir de ese periodo, miembros del grupo tan significativos como las artistas Lygia Clark, Lygia Pape y Hélio Oiticica se desvincularán de la ortodoxia propugnada por el concretismo y

¹⁰³ Creado por Anatol Wladyslaw, Lothar Charoux, Féjer, Geraldo de Barros, Leopold Haar, Luiz Sacilotto, y liderado por el artista y crítico Waldemar Cordeiro, el grupo propone en su manifiesto la renovación de los valores esenciales de las artes plásticas, por medio de las investigaciones geométricas, por la proximidad entre trabajo artístico y producción industrial, y por el corte con cierta tradición abstraccionista anterior.

¹⁰⁴ El grupo, formado por alumnos del curso de Ivan Serpa en el *Museu de Arte Moderno de Rio de Janeiro* (MAC/RJ) tuvo como teóricos a los críticos Mário Pedrosa y Ferreira Gullar, fue fundado por Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José de la Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape y Vicent Ibberson. Con rapidez adhirió a él Hélio Oiticica, César Oiticica, Elisa Martins de la Silveira, Emil Baruch, Franz Weissmann, Abraham Palatnik y Rubem Ludolf.

¹⁰⁵ El manifiesto de 1959 lo firmaron Amílcar Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim y Theon Spandius.

ampliarán sus propuestas, dando lugar a la expresión lírica y buscando una comunicación con el público en las articulaciones espacio-constructivas, experiencias todas ellas que serán retomadas a lo largo de los sesenta en el eje Rio de Janeiro -São Paulo (Peccinini, 1999).

Tras el golpe militar de 1964, empezará a emerger un nuevo arte brasileño de vanguardia, también denominada de “neovanguardia”¹⁰⁶, reinaugurando una nueva relación entre arte y política, relación pautada por la formulación de nuevas poéticas que consideraban la importancia de la cultura de masas, de los avances tecnológicos, y que buscaban la inserción del arte en la vida cotidiana de los grandes centros urbanos del país. Las propuestas de los artistas y críticos neovanguardistas incidieron sobre las contradicciones que permeaban la sociedad brasileña, y tuvieron la audacia de combinar inventivamente las conquistas tecnológicas de la sociedad industrial con programa utópico propio de las neovanguardias, llevando la experimentación y la contestación hasta los límites de la desmaterialización artística. Las neovanguardias, herencias tardías de las vanguardias históricas occidentales del inicio del siglo XX¹⁰⁷, fueron impulsadas por discursos dirigidos hacia lograr una acción programática provocativa que buscaba cuestionar el *status quo* y construir un nuevo orden estético, político y social. La acción militante conjunta de críticos y artistas neovanguardistas de la época aproximó el trabajo teórico al trabajo práctico de esos profesionales, rompiendo los límites que separaban al crítico de arte del artista. La crítica militante en Brasil fue asumida por los modernistas¹⁰⁸, como Mário de Andrade y Oswald de Andrade, y continuó

¹⁰⁶ La discusión de la vanguardia brasileña pasó por tres momentos: la modernidad de los años veinte y treinta, el concretismo y el neoconcretismo de los años cincuenta y la producción de los años sesenta, también denominada “neovanguardia”, término que adoptaremos a lo largo de la Tesis para distinguirla de las demás vanguardias.

¹⁰⁷ Las vanguardias europeas (vanguardias históricas) fueron manifestaciones artístico-literarias que surgieron en Europa en las dos primeras décadas del siglo XX y que llegaron a provocar una ruptura entre el arte moderna y la tradición cultural del siglo anterior, influenciando manifestaciones artísticas en todo el mundo, incluso en Brasil, como sucedió en la *Semana de Arte Moderna de 1922*.

¹⁰⁸ El modernismo fue un movimiento literario y artístico del inicio del siglo XX cuyo objetivo era la ruptura con el tradicionalismo (parnasianismo, simbolismo y el arte académico), la liberación estática, la experimentación constante y, principalmente, que luchaba por la independencia cultural del país. A pesar de la fuerza del movimiento literario modernista, su base se ubica en las artes plásticas, destacando la pintura. Con la

presente en la militancia de los poetas concretistas Augusto y Haroldo de Campos, Décio Pignatari y Affonso Ávila. Reapareció en el poeta Ferreira Gullar y en las intervenciones de los artistas Hélio Oiticica, Pedro Escosteguy, Waldemar Cordeiro y del crítico de arte Frederico Morais¹⁰⁹, durante la formulación de la *Nova Objetividade Brasileira*.

Pasada la perplejidad que reinó en Brasil tras el golpe militar de 1964, y la represión y desarticulación de los grupos de izquierdas, artistas e intelectuales iniciaron una serie de protestas contra el Gobierno formando focos de resistencia al régimen autoritario en las universidades, los teatros, los museos, las editoriales progresistas, la prensa alternativa, también llamada de “*nanica*”¹¹⁰ y en las calles de las grandes ciudades, propiciando así la creación de una cultura alternativa de izquierdas (Melo, 1986). Como hemos visto en el primer capítulo de esta Tesis, en aquel momento se trataba de revisar el marxismo, de llevar a cabo las acciones revolucionarias y también de luchar por la libertad de expresión. Tras el éxito del *show Opinião*¹¹¹, realizado en el *Teatro de Arena* de Rio de Janeiro y que puede ser considerado como el grito por la libertad de expresión en el Brasil de aquella época, transformándose en el símbolo de la reacción de los agentes del campo local del arte y de la

Semana de Arte Moderna en 1922 se inicia la Primera Etapa del Modernismo, que también es llamada *Etapa Heroica*. Esa etapa puede caracterizarse por un mayor compromiso de los artistas con la renovación estética inspirada en las vanguardias europeas, como el cubismo, el futurismo, el surrealismo y otros movimientos. También es importante destacar que durante ese período surgieron los grupos de movimiento modernista, entre ellos *Pau-Brasil*, *Antropófago* y *Verde-Amarelismo* (grupos que se declaraban vanguardistas). A partir de ahí surgen la Segunda Etapa (1930-1945) y la Tercera Etapa (1945-1960), más marcadas por manifestaciones en el área de la literatura. En las artes plásticas, el modernismo se debilita cuando las tendencias llegan con más fuerza al país.

¹⁰⁹ Para la neovanguardia brasileña Frederico Morais es el crítico de arte más importante de la década de los setenta. En esa época, el arte y la cultura en general pasaban por un momento difícil en Brasil ya que tras la declaración del acto institucional nº5, el AI 5, la acción de la censura fue devastadora. En ese contexto, Morais detectó una etapa del arte que denominó “contra-arte” o “arte de guerrilla”. En ese momento también surgió la “nueva crítica” de la que Morais formó parte, siendo, tal vez, su gran exponente.

¹¹⁰ La llamada prensa “enana” es un tipo de prensa alternativa, con estructura empresarial modesta y escasos recursos financieros.

¹¹¹ Inmediatamente después del golpe militar de 1964, un grupo de artistas ligados al *Centro Popular de Cultura* (CPC) de la *Unión Nacional de los Estudiantes* (UNE) que había sido ilegalizado se reúne con el objetivo de crear un foco de resistencia. Entonces se produce el *show musical Opinião*, con Zé Kéti, João del Vale y Nara Leão (después sustituida por Maria Bethânia), correspondiéndole la dirección a Augusto Boal, del Teatro de Arena paulistano.

cultura contra el autoritarismo, mediados los sesenta surgirán otras manifestaciones artísticas colectivas significativas destacando inicialmente la exposición colectiva *Opinião 65*. La iniciativa conoce un éxito instantáneo, que contagia a otros diversos sectores artísticos que seguirán el ejemplo de *Opinião 65*.

En el siguiente apartado veremos cómo, en cierto modo, podemos decir que en el campo local del arte existe un antes y un después de la promulgación del *Acto Institucional N° 5* en diciembre de 1968, durante el gobierno de Arthur da Costa Silva (1967- 1969). En aquel periodo ya podemos dar cuenta de la presencia de obras de artistas mujeres en diferentes exposiciones aunque claro está, dadas las características estructurales del campo de producción artística, en un número mucho menor que las expuestas por los artistas varones.

2.1.1 La generación de los sesenta: ¿un antes y un después del *Acto Institucional N° 5* ?

La exposición *Opinião 65*, considerada la primera manifestación colectiva de los artistas plásticos tras el golpe militar de 1964, tuvo un carácter de denuncia ya que los y las artistas que participaron en ella incitaron a opinar sobre la situación política brasileña a través de un gran número de obras neofigurativas. *Opinião 65* deseaba crear un movimiento que relacionara la Escuela de París y la naciente neovanguardia brasileña, con el objetivo de que cada año se realizara una especie de confrontación creativa entre artistas brasileños y europeos. La exposición tuvo lugar el 12 de septiembre de 1965 en el *Museu de Arte Moderna* (MAM/RJ), promovida por el marchante y propietario de la *Galeria Relevo* de RJ, Jean Boghici, y organizada por la marchante y periodista brasileña residente en París Ceres Franco, que mantenía contacto con los miembros de las nuevas tendencias figurativas europeas. La muestra presentaba trabajos de artistas extranjeros relacionados con la *Nouvelle Figuration* de

la Escuela de París, destacándose los que acentuaban la crítica narrativa como Alain Jacquet, Gianni Bertini y Juan Genovés, y dieciocho artistas brasileños entre los que había una única artista mujer: Vilma Pascualini. En el grupo de los jóvenes artistas brasileños que participaron en *Opinião 65*, junto con los importantes contactos culturales y artísticos que mantenían con la *Figuration Narrative*, se notaba un interés por el *Pop Art*. Sin embargo, “el rechazo hacia el subjetivismo y la ausencia de una visión crítica de la manifestación norteamericana, ya denunciada por la Escuela de París en *Mythologies Quotidiennes*, no provocaron una adhesión al *Pop Art* sino una lectura *antropofágica* de su lenguaje, adecuándolo al momento carioca y brasileño” (Peccinini, 1999: 111).

En Brasil es ese *Pop Art* antropofágico, influenciado por el *Manifiesto Antropófago* de Oswaldo de Andrade¹¹², un *Pop Art* críticamente incorporado, el que puede verse en los trabajos de muchos artistas brasileños que participaron en *Opinião 65*. La exposición también marcó el éxito de un círculo de jóvenes artistas conocidos como *Neorrealista Carioca*, formado en exclusiva por artistas hombres, todos ellos muy jóvenes¹¹³. Los artistas pertenecientes a ese grupo, conscientes de su autenticidad e independencia, principalmente con relación a la *Nouvelle Figuration* de la Escuela de París, contribuyeron a trazar los caminos en busca de la creación de una arte de neovanguardia que tuviera un carácter nacional. “El punto fundamental sería el de una toma de posición ante la realidad (el aquí y el ahora) del país, por lo tanto, un compromiso político” (Peccinini, 1999: 116). Un año más tarde, la exposición *Opinião 66* señaló la urgencia de afirmación de la neovanguardia

¹¹² Se publicó en la *Revista Antropofagia*, en 1928. La idea del manifiesto surgió cuando la artista Tarsila do Amaral, le regaló a Oswaldo de Andrade, entonces su marido, la pintura *Abaporu* (1928), que en tupí-guaraní significa “antropófago”. Con frases de impacto, el texto reelabora el concepto de eurocentrismo y negativismo de la antropofagia como metáfora de un proceso crítico de formación de la cultura brasileña. Si, para el europeo civilizado, el hombre americano era un salvaje, o sea, inferior, porque practicaba el canibalismo, en la visión positiva e innovadora de Andrade era justamente nuestra índole canibal lo que permitiría, en la esfera de la cultura, la asimilación crítica de las ideas y de los modelos europeos. Como antropófagos, somos capaces de deglutir las formas importadas para producir algo genuinamente nacional, sin caer en la antigua relación modelo/copia, que dominó una parte del arte del período colonial y el arte brasileña académica del siglo XIX y XX. “Sólo interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago”, gritó el autor en 1928.

¹¹³ Antonio Dias, Rubens Gerchman, Carlos Vergara, Pedro Escoteguy y Roberto Magalhães.

brasileña. Cuando el 25 de agosto de 1966 se inauguró en el *Museu de Arte Moderna* (MAM/RJ) *Opinião 66*, el campo de arte local proclamó su independencia con relación a la *Nouvelle Figuración* de la Escuela de París.

“La neovanguardia que estaba empezando a articularse juzgaba que esos contactos ya no tenían razón de ser, incluso los artistas dejaban claro que estaban, en sus investigaciones, a la vanguardia de los europeos. Enfatizaban como argumento el abandono de la pintura, el medio por excelencia de los neofigurativos de la Escuela de París, y que los artistas brasileños que exponían consideraban como un medio tradicional” (Peccinini, 1999: 117).

Históricamente *Opinião 66* marcó la, por así decirlo, “interiorización geográfica” del proceso de la neovanguardia en Brasil, y un alejamiento de intereses con relación a la *Nouvelle Figuration* de la Escuela de París. En contraposición, existió una aproximación a ciertos principios del *Nouveau Réalisme*, con las apropiaciones de objetos, el énfasis en la comunicación social y la creciente relevancia de la intervención de artistas que procedían del neoconcretismo como, en especial, Lygia Clark, Lygia Pape y Hélio Oiticica. En esta exposición, que también organizó Ceres Franco, participaron veintisiete artistas entre los cuales sólo había cinco mujeres. Repetía Vilma Pascualini, ya presente en *Opinião 65*, y se sumaban a ella Anna Maria Maiolino, Lygia Clark, Maria do Carmo Secco y Thereza Simões.

En São Paulo, durante los dos mismos años en los que tuvieron lugar las dos exposiciones colectivas mencionadas, el artista y crítico de arte Waldemar Cordeiro organizó dos exposiciones acompañadas por sendos seminarios: *Proposta 65* y *Proposta 66*. Durante dichos seminarios se discutieron los polémicos temas del arte internacional y del arte brasileño. El seminario que se llevó a cabo durante *Proposta 65*, realizado el 14 de diciembre de 1965 en la *Fundação Armando Alvarez Penteadó* (FAAP)¹¹⁴ centró el debate sobre las

¹¹⁴ En 1947 se fundó e invirtió en cultura, a través del Museo de Arte Brasileira del Teatro FAAP, del Colegio FAAP, de la biblioteca (creada en 1959) y de las facultades de arte.

cuestiones del *Nuevo Realismo*, tendencia que se afirmaba en los trabajos de una nueva generación de artistas brasileños y que se oponía al arte abstracto informal, abriéndose a las posibilidades plásticas e iconográficas iniciadas por el *Pop Art* (Ferro, 1965). Durante ese seminario se debatió sobre el tema del arte, de la comunicación y de la cultura de masas, temas todos ellos relacionados con el conjunto de los cambios sociales y tecnológicos que acompañaron al proceso de modernización (Cordeiro, 1965); y se formuló una Nueva Estética desde la que se proponía sustituir la contemplación individual de las obras plásticas/visuales por la protesta, por las denuncias y por la participación colectiva en diversos eventos relacionados con el arte y la cultura ampliando así las posibilidades de comunicación revolucionaria de las artes (Escosteguy, 1965). En *Propostas 65* el crítico de arte Mário Schenberg extrajo una serie de conclusiones a partir de las ideas debatidas durante el seminario ligando el surgimiento en Brasil del *Nuevo Realismo*, al renacimiento de un nuevo humanismo que se opondría al humanismo burgués renacentista. Y, también, de un nuevo humanismo pautado por las experiencias del *Nuevo Realismo* internacional, integrando dichas experiencias en la especificidad del contexto cultural brasileño. El *Nuevo Realismo*, visto desde la óptica de los críticos y artistas de la neovanguardia, superaba la ortodoxia del realismo social propugnado por los militantes de los *Centros Populares de Cultura* (CPCs) que ponían el arte al servicio de la concienciación de las clases populares¹¹⁵, y asumía las propuestas innovadoras del *Nuevo Realismo* europeo.

Las corrientes artísticas internacionales –*Pop Art*, *Mytologies Quotidiennes*, *Nouveau Réalisme*, *Otra Figuración Argentina*, reinaugurarán una nueva relación entre arte y política,

¹¹⁵ Colaboran con el CPC en el área de las artes plásticas, entre otros: Júlio Vieira, Eurico Abreu, Delson Pitanga y Scliar, artistas que realizaron un arte que representaba los ideales socialistas tanto en la forma como en el contenido. Sin embargo las artes plásticas cuando fueron pensadas en ese contexto, y a diferencia del teatro y de la música (que eran consideradas por los adeptos de los CPCs como las más aptas para diseminar mensajes “revolucionarios” en las favelas, plazas públicas y puertas de fábricas), se mostraban poco aptas a las exigencias colectivistas del CPC, consiguiendo apenas una actuación efectiva secundaria, con resultados políticos inexpresivos y artísticos normalmente poco prestigiados.

relación pautada por las formulación de nuevas poéticas que consideraban la importancia de la cultura de masas, de los avances tecnológicos, y que buscaban la inserción del arte en la vida cotidiana de los grandes centros urbanos del país. La propia condición social del artista de la pequeña burguesía urbana incitó a los artistas a abordar las temáticas urbanas más habituales y las mitologías (Barthes, 2001) de la clase media: las estrellas del cine, la televisión, y el fútbol; los carteles de publicidad, la violencia, los temas contestatarios de la juventud europea y yanqui como los relacionados con el militarismo/antimilitarismo. De hecho, la gran ruptura de estas corrientes artísticas internacionales que también llegaron a Brasil

“procedía de su percepción de la disposición cualitativamente diferente de los factores sociales que dictaba las nuevas respuestas a las preguntas sobre la oposición y la resistencia, sobre la audiencia, los media, lo individual versus lo social, lo masculino y la dominación [...]. Tras la obra ya no cabía encontrar un sujeto masculino alienado que lucha por mantenerse en los más altos valores espirituales por medio de un sentido del poder personal, de la dignidad y la autonomía [...] en los sesenta el campo de batalla había pasado a ser el propio individuo” (Rosler, 2011: 7).

En *Propostas 65*, de los treinta y ocho artistas siete eran mujeres: Alice Brill, Mira Schendel, Miriam Chiaverini, Mona Gorovitz, Maria do Carmo Secco, Vera Ilce y Judith Lauand. En el catálogo de la exposición, y tal y como veremos a continuación, una de esas siete artistas, Mona Gorovitz, publica un texto titulado “Porqué lo femenino”. Si en *Proposta 65* el debate fue en torno a las cuestiones del *Nuevo Realismo*, en *Proposta 66*, realizada en la FAAP y en la Biblioteca Pública de São Paulo, las discusiones se centraron sobre la situación de la nueva neovanguardia en Brasil. Durante aquel seminario, las tesis del artista Pedro Escosteguy, del crítico de arte Frederico Morais y del artista Hélio Oiticica convergieron hasta llegar a formular las bases conceptuales de una neovanguardia brasileña, críticamente insertada en la vida urbana y abierta a las experiencias colectivas. Le correspondió a Hélio

Oiticica sintetizar las discusiones del seminario reflexionando sobre la situación de la neovanguardia en Brasil. Y lo hizo insistiendo en la independencia de la neovanguardia brasileña con relación a las extranjeras, y dándole el sentido de una búsqueda auténtica de un nuevo objeto en el arte brasileño (Oiticica, 1967). Así, se abandonará la postura esteticista y contemplativa tradicional en pro de una participación colectiva con el público, a través del cuestionamiento de las categorías artísticas convencionales y de una búsqueda artística volcada hacia las propuestas experimentales, sensoriales, conceptuales y procesuales del arte.

La efervescencia artística y revolucionaria de las neovanguardias brasileñas en los años sesenta no se limitó al eje Rio de Janeiro/São Paulo, dándose también en otros centros urbanos como Salvador (Estado de Bahia) y Belo Horizonte (Estado de Minas Gerais). En Salvador de Bahia y con el objetivo de descentralizar el arte brasileño, se organizó por primera vez en 1966 la *I Bienal Nacional de Artes Plásticas*, abriendo así un nuevo espacio para la afirmación de las neovanguardias en territorios regionales. Esa Bienal, que reunió a artistas de variadas procedencias regionales y de diversas posiciones estéticas, reveló el compromiso adquirido por algunos agentes del campo local del arte con la divulgación de corrientes artísticas dispares. En esa Bienal participaron aproximadamente doscientos artistas siendo treinta de ellas mujeres. Entre las más destacadas podemos citar a Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Lygia Clark (la única que obtuvo un premio), Maria do Carmo Secco, Regina Vater, Vilma Pascualini y Wanda Pimentel. Como puede constatarse, parte de esas artistas forman el corpus de esta Tesis. Por su parte Belo Horizonte (Minas Gerais) fue la ciudad-escenario de varias manifestaciones de las neovanguardias que anunciaban el inicio de una nueva generación de artistas liderados por los críticos de arte Frederico Morais y Márcio Sampaio. En 1966 Morais organizó el evento *Vanguardia Brasileña* en la Rectoría de la *Universidade Federal de Minas Gerais* (UFMG), e invitó a participar en ella a artistas cariocas que defendían una nueva posición crítico-creativa, comprometida políticamente, y

dispuesta a asumir los riesgos de una radical ruptura con el sistema convencional del arte. En la exposición de la Rectoría de la UFMG, el crítico expuso lo que luego será reconocido como *Nova Objetividade Brasileira*. La exposición anunció la afirmación del objeto como modo de concentrar diferentes expresiones y de explicitar toda una gama de cuestiones existenciales, subjetivas, técnicas y críticas. En ella participaron diez artistas entre los que figuraban dos mujeres: Lygia Clark y Maria del Carmo Secco. En aquel momento se anunciaba un radical cambio en el comportamiento artístico, explicitado por las batalla de huevos y pinturas que tuvo lugar en el *happening* inducido por los artistas con el que finalizó el *vernissage*. Esa manifestación marcó el inicio de las acciones de la neovanguardia en Belo Horizonte, y estimuló el contacto entre los/las artistas de Minas Gerais y los/las de Rio de Janeiro. Fue también el momento en que Frederico Moraes lanzó el manifiesto *Vanguarda Brasileira*, donde explicitó los presupuestos básicos de esa nueva vanguardia, subrayando la audacia y el compromiso que debía mantener todo artista con el público, así como su percepción de los problemas sociopolíticos del país.

En síntesis, cabe destacar que *Opinião 65* hizo posible que se intensificaran las relaciones entre Rio de Janeiro y São Paulo, y entre artistas de la vanguardia naciente presentes en un campo local del arte que empezaba a articularse regionalmente a través de esos importantes núcleos urbanos brasileños. Así mismo, a lo largo de 1966, la exposición *Opinião 66*, *Opinião 66*, los eventos *Proposta 65* y *Proposta 66*, la *I Bienal de Bahia*, y la exposición *Vanguarda Brasileira*, fueron etapas sucesivas y fundamentales para que se fuera fraguando la importante exposición *Nova Objetividade Brasileira* en la que, en cierta medida, se plasman las nuevas realidades estilísticas, artísticas y estéticas presentes en el campo del arte de Brasil.

La exposición *Nova Objetividade Brasileira* tuvo lugar en el *Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (MAM-RJ) en abril de 1967 y sintetizó las propuestas de la neovanguardia

brasileña convirtiéndose en la exposición que muestra y demuestra la existencia de un arte genuinamente brasileño. En su catálogo quedaron plasmadas las formulaciones de Hélio Oiticica sobre el *Esquema General da Nova Objetividade* documento que explicita el ideario de esa neovanguardia (Morais, 1968). En ese documento Oiticica resaltó los siguientes puntos como característicos de la *Nova Objetividade Brasileira*: 1) ganas de construir un arte brasileño en consonancia con el contexto artístico internacional recurriendo al *Manifesto Antropofágico* formulado por el crítico de arte modernista Oswaldo de Andrade; 2) tendencia al objeto y negación de las categorías tradicionales de las artes plásticas; 3) creación de una obra abierta a la participación del espectador; 4) toma de posición frente a los problemas políticos, sociales y étnicos que emergían en la realidad brasileña e internacional; 5) tendencia al arte público interactuando con las manifestaciones de protesta en las calles de las ciudades; y 6) resurgir de las cuestiones de un “antiarte” que representaba una nueva actitud de los artistas, sea en el plano individual o colectivo (social), y según la cual el papel de creador del artista era sustituido por el de educador o por el de hacedor de propuestas (Favaretto, 1992). La *Nova Objetividade Brasileira* demostró la capacidad de los artistas y de los críticos de arte para organizarse colectivamente en beneficio de una nueva perspectiva política para el arte brasileño. Como exposición, *Nova Objetividade Brasileira* se organizó en dos grandes módulos. Mientras que el primer módulo acogió una retrospectiva sobre el lugar del objeto en el arte brasileño que acentuaba la vocación constructiva de las producciones artísticas brasileñas, el segundo estuvo destinado a las manifestaciones que se estaban produciendo en aquel momento. La exposición aglutinó, en torno a la idea de nueva objetividad, cuyo eje espacial era el de Rio de Janeiro-São Paulo, a cuarenta y siete artistas que provenían del *Concretismo*, del *Neoconcretismo* y de las nuevas figuraciones¹¹⁶. Participaron en ella cuarenta y un artistas, y sólo diez artistas mujeres: Anna Maria Maiolino, Lygia Clark, Lygia

¹¹⁶ En esa muestra se negaron las tendencias fantásticas y neosurrealistas presentes en muestras como *Opinião 65*.

Pape, Maria do Carmo Secco, Maria Helena Chartuni, Mona Gorovitz, Roberta Oiticica, Solange Escostegey, Teresa Simões y Vera Ilce. Toda esa euforia creativa que explotó en 1967 liderada por las neovanguardias artísticas, toda esa efervescencia de exposiciones, de actos creativos, de seminarios de debate sobre arte, acompañó la emergencia del *Tropicalismo*, movimiento musical liderado por Gilberto Gil y Caetano Veloso y que, como hemos visto en el primer capítulo, abrió las puertas para a la contracultura brasileña.

En 1968, en Rio de Janeiro y bajo la coordinación de Frederico Morais, se realizaron las exposiciones colectivas *Arte Pública no Aterro* y *O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa*. En la primera de ellas realizada en el MAM/RJ, participaron nueve artistas de los que tres eran artistas mujeres (Ione Saldanha, Lygia Pape y Maria do Carmo Secco). Esa exposición procuró ampliar el espacio del MAM/RJ integrando al *Aterro do Flamengo*¹¹⁷, con el objetivo de realizar una experiencia colectiva y abierta al público. Uno de los desdoblamientos de esa propuesta se dio con *Apocalipopótesis* o *Arte no Aterro* (do Flamengo), que formaron parte, como veremos en el próximo capítulo, los *Parangolés* de Hélio Oiticica y la acción *Ovo* de Lygia Pape. Y, por último, en la exposición *O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa* (1968), realizada en la Escuela de Diseño Industrial de Rio de Janeiro, participaron veintidós artistas, siendo cinco de ellas mujeres (Célia Shalders, Lygia Pape, Maria do Carmo Secco, Maria Helena Chartuni y Teresinha Soares).

La incipiente cartografía de nuevos movimientos artísticos y de artistas, hombres y mujeres, de exposiciones y de ciudades, que hemos ido haciendo emerger a lo largo de este epígrafe, se verá afectada por el Decreto que en diciembre de 1968 impuso el Acto Institucional N° 5 (AI5). En la primera manifestación artística colectiva significativa post AI5, la *II Bienal da Bahia*, participaron treinta y un artistas, entre ellos siete mujeres: Alice Brill, Carmela Gross (Exención de Jurado), Gerda Brentani, Guita Charifker, Hannanh Brandt,

¹¹⁷ El MAM/RJ está localizado en el *Aterro do Flamengo*, una de las áreas de ocio más grandes de Rio de Janeiro proyectada por el arquitecto Burlle Marx.

Maria do Carmo Secco y Sara Ávila, y fue clausurada arbitrariamente por la Policía Federal que detuvo a los organizadores del evento y se llevó de la Bienal las obras consideradas subversivas. Esa acción represiva indignó a una parte de los agentes del campo artístico y cultural del país, tal y como quedó expresado vehementemente en el texto del crítico de arte Mário Barata *A Significação da Bienal da Bahia* (Morais, 1986).

Ya en 1969, en la muestra que exhibiría obras de los artistas seleccionados para representar a Brasil en la *VI Bienal* de París, se llevó a cabo una de las acciones de censura más importantes de aquel periodo. Antes de la apertura de la muestra exhibida en el MAM/RJ, un general y algunos militares armados con ametralladoras cerraron las puertas del museo. Además del cierre, el Gobierno impidió la apertura de la exposición y la representación brasileña que debía participar en la *VI Bienal de París*, y canceló la exposición de arte brasileño planeada por el crítico de arte argentino Jorge Romero Brest que debía exhibirse en el Instituto Torcuato de Tella de Buenos Aires. Los críticos de arte brasileños protestaron públicamente contra tantas acciones arbitrarias escribiendo y divulgando la *Declaración de los Principios de los Críticos de Arte Brasileños*, manifiesto que condenaba la censura, reivindicaba el derecho a la libre creación artística y la inviolabilidad de las exposiciones de artes plásticas en los países civilizados (Morais, 1970). En 1969, la comunidad artística internacional, liderada por el crítico de arte francés Pierre Restany, promovió un boicot a la *X Bienal Internacional de São Paulo*, que organizaba la sala *Arte y Tecnología* para la Bienal de São Paulo. Delegaciones de diversos países como las de Estados Unidos, Francia, México, Holanda, Suecia y Argentina, se negaron a enviar obras de sus artistas y algunos que ya las habían enviado, las retiraron. Entre los artistas brasileños, cerca de un 80% de los que iban a participar adhirieron al boicot. El cierre de esta exposición suscitó a una serie de actos de protesta iniciados por Mário Pedrosa, en la época presidente de la *Associação Brasileira dos Críticos de Arte* (ABCA). Pedrosa redactó un documento en el cual la ABCA anunciaba que

los miembros de dicha asociación dejarían de formar parte de jurados, salones de arte y bienales. Y, siempre en 1969, bajo la coordinación de Márcio Sampaio, se realizó el *I Salón de Arte Contemporánea* de la alcaldía de Belo Horizonte, en el que se abolieron las categorías tradicionales de arte a favor de las propuestas objetuales, sensoriales, procesuales y conceptuales de las neovanguardias. Treinta y dos artistas fueron seleccionados para participar en el salón y, entre ellos, ocho artistas mujeres entre las que destacaban Maria do Carmo Secco, Teresinha Soares y Wanda Pimentel¹¹⁸.

Como veremos a continuación, la producción artística considerada en Brasil como poseedora de un carácter transgresor, experimental y marginal, se plasmará en 1969 en el *Salão da Bússola*.

2.1.2 La generación de los setenta: entre nuevas infraestructuras en el campo del arte, tendencias y lenguajes

El *Salão da Bússola* tuvo lugar entre el 5 de noviembre y el 15 de diciembre de 1969, en el MAM-RJ, y lo promovió la agencia de publicidad Araújo Propaganda Ltda en conmemoración de su quinto aniversario. Previsto para ser un Salón temático basado en la brújula (símbolo de la agencia) o en cualquiera de sus implicaciones como rumbo, norte, progreso, dirección, el evento superó las expectativas y se abrió a la experimentación radical de una generación constreñida por los tiempos sombríos. Como los artistas que habían adherido al boicot de la *X Bienal Internacional de São Paulo* retirando de ella sus producciones ya tenían las obras preparadas, decidieron enviarlas a este Salón. Además de la fuerte presencia de obras relacionadas con la *Nueva Figuración*, en el Salón participaron

¹¹⁸ Otras artistas mujeres fueron: Anamélia, Maria do Carmo Vivaccua, Martins, Márcia Barroso do Amaral y Sara Ávila.

nuevos artistas que emergieron en el campo local del arte con propuestas más radicales que las ya existentes. En el Salón, conocido como el *Salão dos Etc.*, los artistas que en él participaron pusieron a prueba los límites de las convenciones del arte al inscribirse en la categoría ‘etc.’, que estaba presente entre las opciones (dibujo, escultura, objeto, etc.) plasmadas en el reglamento. Fue en ese Salón en el que salió a la luz una nueva generación de artistas cuyas propuestas eran más efímeras, actitudinales y urgentes que las de sus antecesores. De los veintidós artistas que participaron en el Salón, siete eran mujeres: Anna Bella Geiger, Evany Fanzeres, Mirian Monteiro, Odila Ferraz, Thereza Simões, Vera Motlis Roitman y Wanda Pimentel.

Sin embargo, habrá que esperar a los inicios de los años setenta para que en el campo local del arte aparezcan las propuestas más radicales. En ese periodo la lucha de los artistas y críticos de arte que habían permanecido en Brasil se cristalizó en acciones efímeras de protesta denominadas por el crítico de arte Morais como de *Arte Guerrilha*, puesto que fueron manifestaciones que siguieron como paradigma las estrategias de lucha de los guerrilleros urbanos. En el texto-manifiesto *Contra a arte afluyente –o corpo é o motor da obra*, publicado en 1970 (ver Anexo C)¹¹⁹, Morais hace un balance de la situación de la nueva vanguardia en Brasil, llamando a los artistas y a los críticos a tomar partido de forma radical contra el arte convencional impuesto por los países hegemónicos, actuando enérgicamente y de forma inusual en el proceso de revolución artística de los eventos cotidianos. Siguiendo los ideales de la contracultura y atendiendo a Marcuse (1955), Morais proponía un arte alternativo para los países del en aquellos años todavía designado como Tercer Mundo, incentivando las propuestas conceptuales y procesuales de una nueva generación de artistas que actuaban en los salones, en los parques y en las calles de las ciudades, reivindicando un espacio para la

¹¹⁹ El texto fue publicado originalmente en la Revista de Cultura *Voze*. Año 64 - ene/feb 1970 - Vol. LXIV - Número 1.

libertad de expresión verbal, para la de actitudes y comportamientos, y para la expresión política.

Como se verá en el próximo capítulo, el texto-manifiesto de Moraes también introdujo en el campo local del arte la cuestión del cuerpo. El evento más significativo del *Arte Guerrilha* remite a un único evento, la manifestación *Do Corpo a Terra*, aunque en realidad fueron dos simultáneos e integrados: la muestra *Objeto e Participação*, inaugurada en el Palacio de las Artes el 17 de abril de 1970, y la manifestación *Do Corpo a Terra*, que se desarrolló en el Parque Municipal de Belo Horizonte entre el 17 y el 21 de abril del mismo año, promovidos ambos por las Hidrominas, empresa de turismo del Estado de Minas Gerais (MG). Aunque pueda resultar sorprendente, la promoción de manifestaciones artísticas por parte de determinadas empresas les garantizaba prestigio en las ciudades en las que tenían sus sedes, además de ayudarles a divulgar sus servicios y/o los productos que comercializaban. Dicho de otro modo, las empresas promotoras de eventos artísticos no se guiaban por un particular interés por el arte y sus diversas manifestaciones, sino que lo utilizaban como medio para adquirir una cierto tipo de legitimidad y, ante todo, para que su presencia fuera conocida y reconocida por un público amplio.

En la muestra *Objeto e Participação* se expusieron trabajos que retomaban cuestiones acerca del objeto en el arte. Pero en aquel periodo el objeto, y las reflexiones en torno a él, ya había sido asimilado por los principales agentes del campo local del arte por lo que la muestra no provocó controversias. En *Objeto e Participação* participaron catorce artistas, de los que cinco fueron mujeres: Iole Saldanha, Ivone Etrusco Junqueira, Odila Ferraz, Terezinha Soares y Thereza Simões. Pero sin duda la manifestación *Do Corpo a Terra* fue una propuesta más radical que la que acabamos de exponer, por sus aspectos innovadores que fueron casi una ilustración de la teoría de la “guerrilla artística”. Además del propio organizador del evento, el crítico de arte Moraes, participaron veinte artistas hombres y tres artistas mujeres: Iole

Saldanha, Ivone Etrusco Junqueira y Thereza Simões. En esta propuesta se incitó a los artistas a crear obras en el lugar mismo en vez de exponer algunas de las ya realizadas anteriormente. Las propuestas corporales, ecológicas y políticas de los/las artistas y del propio Morais, se transformaron en un ritual simbólico de reivindicación libertaria y de protesta contra la represión y el terror que imperaba en Brasil. En el texto-manifiesto divulgado por Morais durante el evento, el tono se volvió incisivo. Se adoptaba una actitud provocativa frente al Estado Militar y se reivindicaba la libertad de expresión creativa para artistas e intelectuales brasileños. *Do Corpo a Terra*, considerada por Morais como la última manifestación colectiva de la neovanguardia en Brasil, marcó el último grito libertario de unos artistas y críticos de arte que creían en la posibilidad utópica de llevar a cabo una contrarrevolución cultural en el país.

En los inicios de la década de los setenta, otra importante iniciativa de Morais fue la del evento *Domingos de Criação*, celebrado en 1971. En esa propuesta el crítico de arte quiso ocupar los espacios exteriores del edificio del MAM-RJ que, además del espacio del *Aterro do Flamengo*, cuenta con un amplio espacio al aire libre. Aquel año Morais impartía algunos cursos en el museo y lanzó esta propuesta con el doble objetivo de romper con las rígidas estructuras de la enseñanza artística y de lograr que la creación fuera más libre y lúdica. “El último domingo de la serie *O Corpo a Corpo do Domingo*, por ejemplo, Frederico Morais se limitó a ofrecer el espacio externo del MAM-RJ, para que los participantes trabajasen el propio cuerpo como la materia prima esencial” (Ribeiro, 2015: 345-346). Manifestaciones colectivas como *Objeto e Participação*, pero principalmente *Do Corpo a Terra* (1970) y *Domingos de Criação* (1971), ponen en cuestión no solamente el quehacer artístico, sino todo el sistema que lo sustenta, como la enseñanza de las artes, los museos, los salones, la crítica y un mercado de arte que, en aquella década, se establece definitivamente en Brasil. Al realizar un balance de campo local del arte de aquellos años Morais destacaba la “activación de

algunos núcleos regionales como productores y consumidores de arte, como los ejes Recife/Olinda/João Pessoa, Brasília/Goiânia/Cuiabá o capitales como Belo Horizonte y Porto Alegre” (Terra & Ferreira, 2000:9), y señalaba que los puntos álgidos de actividad experimental en el arte ocurrieron en 1975 en el *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (MAM/RJ); en 1977/1988 en la *Escola de Artes Visuais* en Rio de Janeiro y, posteriormente, en el *Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba* (NAC/UFPB) en João Pessoa, Paraíba (Terra & Ferreira, 2000)¹²⁰.

Mientras que en Rio de Janeiro el MAM deviene el polo de actuación con la Sala Experimental creada por Moraes, Meirelles y Alphousus; en São Paulo, el polo aglutinador será el *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo* (MAC/USP). Bajo la dirección de Walter Zanini el MAC-USP será el gran catalizador de las prácticas experimentales de carácter más conceptual y multimedia, con numerosas manifestaciones como las *Jovem Arte Contemporânea* (JACs), la *Prospectiva*, el *Circumambulatio* y otras exposiciones colectivas que marcaron la época (Freire, 1999). Según Terra e Ferreira (2000), también se crearon y/o renovaron otros espacios públicos destinados a la exhibición y/o venta de obras visuales. En Rio de Janeiro vieron la luz el *Agnus Dei*, la *Petite Galerie*, la Galería de Luis Buarque de Hollanda y Paulo Bittencourt y la Galería Goeldi; y en São Paulo cabe destacar la *Collectio*, la *Galeria Global* y, más tarde, *Luiza Strina*. A la par que esto sucedía, colectivos de artistas empezaron a organizarse y crearon a nivel nacional la Asociación Brasileña de Artistas Plásticos Profesionales, con sede en Rio de Janeiro; ya nivel regional la Cooperativa de Artistas Plásticos de São Paulo. Es en esta última ciudad en la que muchos

¹²⁰ También destaca el *Grupo Nervo Ótico* y las exposiciones del *Espaço N. Q.*, en Porto Alegre, que contaba con la actuación de Vera Chaves Barcelos, así como el NAC-UFPB, que contaba con la presencia de Antônio Dias, del crítico Paulo Sérgio Duarte y de Raul Córdula. Todos fueron importantes núcleos de actividad artística en ese período.

artistas llevaron a las escuelas y/o universidades de arte¹²¹ teorías artísticas que pretendían desestabilizar las nociones tradicionales de arte, y volver a pensarlas posibilidades del trabajo artístico en la sociedad de consumo. Es en ese contexto, y con esas intenciones, que se crea en São Paulo la Escuela Brasil (1970-74)¹²², el curso de arte en el MAM de Rio de Janeiro, y el *Núcleo Experimental da Escola Guignard*. Y, por último, al final de la década, se creará la FUNARTE con su *Instituto Nacional de Artes Plásticas* (Terra & Ferreira, 2000)¹²³.

En los años setenta, además de todo lo expuesto, cabe señalar que muchas manifestaciones artísticas colectivas tuvieron lugar en espacios no institucionalizados, destacándose el *happening*/evento *Mitos Vadios*, celebrado en São Paulo como protesta contra la *Bienal Latinoamericana Mitos e Magia*. En lo que concierne a esa Bienal, y a su temática, en su conversación con Tatay (2012) la artista Anna Maria Maiolino, que participó en la misma, le dirá: “¿Cómo podríamos hablar de Mitos y Magia después de todo esos años de represión en Brasil y América Latina?” (Tatay, 2012: 47). Fuera como fuera, según Duarte (2005), esa fue la época en que se amplió el número de disciplinas tradicionalmente etiquetadas como de artes plásticas¹²⁴, y en la que se fue imponiendo la denominación de artes visuales¹²⁵. A las tradicionales prácticas pictórica, escultórica y gráfica, se le sumarán las

¹²¹ Fundación Armando Álvares Penteado, FAAP; Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo, ECA/USP; Mackenzie.

¹²² La Escuela Brasil fue creada por Carlos Fajardo, José Resende, Luís Baravelli y Frederico Morais.

¹²³ Surge también en ese periodo una nueva generación de críticos de arte como Ronaldo Brito, Paulo Sérgio Duarte, Paulo Venâncio Filho y Fernando Cocchiarale. Se une a ese hecho la inscripción de la palabra del artista en el terreno de la crítica, y de la crítica en el interior de la producción. La revista *Malasartes* (1976) publicada por los artistas Carlos Vergara, Rubens Gerchman y Carlos Zílio - que según Anna Bella Geiger no incluyeron en la editorial su participación y la de Anna Maria Maiolino, y la revista *Corpo Estranho*, publicada por la artista Anna Maria Maiolino y el artista Julio Plaza, habiendo participado Anna Bella Geiger en algunos números, atestiguan ese hecho.

¹²⁴ Los lenguajes artísticos tradicionales: dibujo, grabado, escultura, pintura y fotografía, en un ámbito cerrado en sí mismo, con sus métodos y fronteras bien definidas. Cada uno tiene un universo propio que dialoga muy poco con los otros.

¹²⁵ En un contexto internacional se inicia a partir de la segunda mitad del siglo XX, con la integración de la pintura con la escultura, la denominada “arte híbrida” propuesta por el artista precursor del Pop norteamericano Robert Rauschenberg. Los artistas visuales también utilizan otros recursos y lenguajes creativos: dibujan

experiencias fotográficas, filmográficas, videográficas, escenográficas, e incluso prácticas puramente teóricas, algunas fundamentadas en cuestiones lógicas y lingüísticas, otras en la sociología del conocimiento artístico. En el arte producido en ese período, no solamente cada artista desarrollará una poética muy particular, sino que se particularizarán los recursos materiales que moviliza el/la artista para concretar sus proyectos.

“Así, no es solamente la formidable diversificación de los soportes y de los medios utilizados lo que caracteriza los años setenta; sino también ese caleidoscopio de manifestaciones muy diferentes entre sí. Aquí lo importante es señalar, como una característica, la convivencia de experiencias muy diferentes, a veces, en la obra de un mismo artista” (Duarte, 2005: 138).

Sin embargo, los lenguajes más representativos utilizados por las artistas brasileñas en ese período fueron la fotografía y el vídeo y, en especial, las acciones performativas orientadas hacia el uso de esos medios técnicos y que darán lugar a fotoperformances y/o videoperformances. Una situación que expondremos y analizaremos con detalle en la segunda parte de esta Tesis.

Como habrá podido constatarse a lo largo de estas páginas, sobre todo en los años sesenta, las principales manifestaciones colectivas de la arte brasileño de índole crítico y politizado, como *Opinião 65 y 66* (Rio de Janeiro); *Propostas 65 y 66* (São Paulo); *Nova Objetividade Brasileira* (1967 - Rio de Janeiro); *I Bienal de Artes Plásticas* (1966, Salvador-Bahia); *Vanguarda Brasileira na Reitoria da UFMG* (1966 - en Belo Horizonte); *Salão da Bússola* (1969 - Rio de Janeiro) y, la *Manifestação do Corpo a Terra* (1970 - Belo Horizonte); muestran, además de la efervescencia del campo local del arte durante ese periodo del régimen militar, una gran diferencia entre el número de artistas mujeres y de artistas

ambientes e instalaciones; crean actos teatrales efímeros -performances, happenings-; usan vídeos, medios digitales, imágenes en movimiento, el sonido, la luz, la escritura, la fotografía; recogen objetos y los utilizan estéticamente; si alimentan del cómic, del imaginario popular, de los medios de comunicación de masas e incluso toman elementos prestados del diseño. Y, muchas veces crean y dibujan la obra, mientras que otros son quienes la ejecutan.

hombres presentes de forma activa (y visible) en el campo del arte brasileño. Cuantitativamente, por los datos que hemos aportado a lo largo de este epígrafe, puede constatarse sin dificultad la menor participación de artistas mujeres en las principales manifestaciones artísticas colectivas del periodo, una realidad que, como veremos, sólo empezará a modificarse de forma muy lenta y gradual a partir del final de los años setenta.

Sin embargo, antes de dar cuenta de esa modificación, es necesario examinar los términos en los que se dio el debate suscitado entre los principales agentes del campo local del arte por la presencia en él de artistas mujeres. También vamos a exponer los principales contenidos de las discusiones que tuvieron lugar en torno a las diferencias y/o similitudes entre el arte “femenino” y “feminista”, y las reflexiones sobre la presencia en Brasil de un arte “femenino” (no feminista), y las específicas experiencias de las artistas mujeres como hipotética base de un determinado tipo de obra plástica y/o visual que podría categorizarse como “femenina”.

2.2 La presencia de artistas mujeres en el arte brasileño de índole crítico y politizado

La primera exposición realizada en Brasil y exclusivamente dedicada a la producción de artistas mujeres fue una iniciativa, extraordinaria y temporalmente anterior a otras que en Estados Unidos y en diferentes países europeos se llevarán a cabo mucho más tardíamente (Sutherland & Nochlin, 1976; Vergine, 1982), del crítico de arte Paulo Mendes de Almeida. Titulada *Contribuições da Mulher nas Artes Plásticas*, pudo visitarse entre diciembre de 1960 y enero de 1961 en el *Museo de Arte Moderno de São Paulo* (MAM-SP). Dividida en categorías artísticas clásicas, a saber, pintura, dibujo, fotografía, escultura, grabado y artes aplicadas, la exposición reunió obras de 64 artistas brasileñas, incluyendo a artistas como

Mona Gorovitz, Lygia Clark y Lygia Pape, entre otras¹²⁶, que seguirán estando presentes en el campo del arte a lo largo de las décadas de los años sesenta y setenta. En uno de los textos del catálogo de la exposición, firmado por Mario Pedrosa, este crítico de arte señala que, a primera vista, en ciertos medios sofisticados, “se podría arrugar la nariz” ante la iniciativa de realizar una muestra solamente a partir de obras de artistas mujeres. Pero, en su opinión, la exposición mostró lo que les había pasado desapercibido a los mejores observadores: el valor excepcional de la participación de las artistas en el arte moderno en Brasil (Pedrosa, 1960/1961: s/p). Quizás podamos considerar como caldo de cultivo capaz de suscitar la iniciativa expositiva de Paulo Mendes de Almeida, el reconocimiento de dos grandes artistas mujeres modernistas, Tarsila do Amaral (São Paulo, 1886-1973) y Anita Malfati (São Paulo, 1889-1964), en la *Semana de Arte Moderno* celebrada en 1922, lo que contribuyó a establecer (y, ante todo, a mostrar y demostrar) la importancia de las artistas en el campo local del arte. Pero la presencia de ambas artistas en la citada *Semana de Arte Moderno* también contribuyó a crear la sensación de que en Brasil no se producía una distinción significativa entre artistas hombres y artistas mujeres. Tanto es así que, de hecho, “se creó la representación en los medios de comunicación y en la historiografía de que la presencia de esas dos artistas confirmaba que en Brasil no había problemas de género en el ámbito artístico. Los efectos de ese discurso fueron la veneración y la ‘monumentalización’ de la vida de las modernistas” (Tvardovskas, 2013: 56).

En el otro texto que constaba en el catálogo de la exposición, de autoría de Maria de Lourdes Martins, la escritora inicia su texto señalando que “lejos están los tiempos en que las mujeres vivían adscritas a la rutina doméstica, [...] lejos se están los tiempos en los que cuando algunas de ellas, por vocación real o por deseos de fama, decidía ser pianista, actriz, o cantante, tenía que superar montañas de prejuicios y tabúes” (Teixeira, 1960/1961: s/p).

¹²⁶ También participaron de la exposición las artistas Anita Malfatti, Elisa Martins de la Silveira, Fayga Ostrower, Georgina de Albuquerque, Maria Bonomi, Maria Leontina, Renina Katz, Tarsila do Amaral y Tomie Othake.

Teixeira plantea, de forma muy optimista, que las mujeres ya habrían conquistado espacios en el ámbito laboral haciéndose con trabajos que hasta entonces eran ejercidos solamente por hombres, “desde los de orden material hasta los de investigación científica, humanística y estética” (Id: s/p), y afirma que su participación en el medio de las artes es cada vez mayor. Sin embargo, la conquista por parte de las brasileñas de nuevos espacios en el campo del trabajo ocupando puestos y profesiones que hasta aquel momento sólo ejercían los hombres (Bassanezi, 1996), solamente empieza a ocurrir a partir de finales de los años sesenta, periodo en el que aumenta el número de mujeres con formación académica. Fue también en aquellos años cuando un número mayor de artistas mujeres empiezan a actuar en el campo del arte. Todas esas conquistas no dejan de ser uno de los indicios de la transformación cultural impulsada por el movimiento feminista en Brasil (Tvardovskas, 2013).

Tras la exposición *Contribuições da Mulher nas Artes Plásticas* y del texto de Teixeira que ya hemos citado, habrá que esperar hasta 1965 para encontrar otro texto, muy corto, que discute, en cierto modo, qué es lo que sucede con las obras producidas por artistas mujeres. Se trata de *Porquê o feminino?*, de la artista Mona Gorovitz¹²⁷, publicado en el catálogo *Propostas 65*. En él la artista realiza una síntesis del momento artístico (*Pop* americano, *Pop* inglés y Nuevo Realismo) para situar las contribuciones de las artistas en la discusión estética de la época. El texto señala, además de la presencia femenina, la existencia de poéticas ligadas a las cuestiones de lo femenino y a las discusiones que tenían lugar en torno a la vanguardia de aquellos años, como las de las artistas Marisol Escobar¹²⁸ y Niki de Saint-

¹²⁷ Mona Gorovitz (1937, Rio Grande do Sul, Cruz Alta), aborda en algunas de sus obras problemáticas sobre la construcción social de lo femenino, como en *Mademoiselle Godebska*, 1996.

¹²⁸ Marisol Escobar (1942- Paris). Escultora francesa, fue una de las pioneras del *Pop Art*. Fue la única artista mujer activa durante el apogeo del *Pop Art* compartiendo escena con Willen de Kooning, Jaspers Johns y Andy Warhol.

Phalle¹²⁹. Aunque no hayamos identificado la realización de más exposiciones que, de alguna forma, discutan en torno a la producción de las artistas brasileñas a lo largo de los sesenta, y tampoco textos que problematicen el arte hecho por mujeres, fue en los años sesenta en los que comenzaron a emerger las primeras voces feministas en el campo de las artes plásticas/visuales en Brasil, destacándose el protagonismo de las artistas seleccionadas para la Tesis que ya actuaban en aquel periodo - Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Lygia Clark, Lygia Pape y Regina Vater¹³⁰.

En los años setenta, en los que empiezan a surgir un número mayor de artistas mujeres¹³¹, la periodista, curadora y crítica del arte Sheila Leirner intentará comprender las diferencias entre el arte “femenino” y el “feminista”. Para lograrlo mencionará el arte “feminista” que se estaba produciendo en el contexto internacional, específicamente en Estados Unidos, e iniciará su texto diciendo que “si para Simone de Beauvoir, feminista convicta y radical 'las palabras son la acción', para centenares de mujeres los símbolos visuales son su instrumento de lucha, de denuncia y de crítica” (Leirner, 1977: 42). Desde el principio de su escrito Leirner argumenta que

“existe una diferencia fundamental entre la toma individual de posición que debe definir sólo al arte femenino, y la acción colectiva que se dirige hacia una causa común, que es la característica principal del feminismo. Muchas artistas, en todo el mundo, luchan a favor de la individualidad, de la misma forma que centenares de otras sacrifican algunas partes de su ser por un sentido de comunidad” (Leirner, 1977:46).

¹²⁹ En sus inicios, Niki de Saint Phalle (Neuilly, 1930-San Diego, 2002) fue pintora, escultora y cineasta. A principios de los sesenta formó parte del *Nouveau Réalisme* junto a artistas como Arman, Christo, Yves Klein y Jean Tinguely.

¹³⁰ Otras voces feministas que destacaran en aquel periodo fueron, entre otras, Wanda Pimental, Maria do Carmo Secco, Mona Gorovitz, Teresinha Soares y Sonia Von Bruskey.

¹³¹ Las artistas seleccionadas en esta Tesis, Leticia Parente y Sonia Andrade, también iniciaron sus trayectorias artísticas en esos años.

Para justificar lo que acaba de plantear, Leirner comenta las principales acciones artísticas colectivas feministas ocurridas en los Estados Unidos en los años sesenta y setenta. Cita la acción reivindicativa del *Women Artists in Resistance* (WAR) que se produjo en 1969, con el objetivo de combatir la inercia sociocultural que llevaba a ver como natural la exclusión de las artistas de los grandes eventos artísticos, como se demostró una vez más en una gran exposición realizada en aquel año en el *Whitney Museum* y en la que sólo ocho de los ciento cuarenta y tres artistas que expusieron obras eran mujeres¹³² (Trigueiros, 2008). Destaca también Leirner la creación del *Where We At Black Women Artists*, en 1974, siendo la artista afroamericana Faith Rongold una de las miembros fundadoras¹³³. Otro de los hechos destacados por Leirner fue la creación en 1970 del primer curso de arte feminista en la ciudad de Fresno, en California (EE.UU.), a las instancias de la artista Judy Chicago. Al año siguiente, esa experiencia se transformaba en el *Feminism of Art Program* desarrollado en el *California Institute of Art de Los Ángeles* y que promovieron Judy Chicago y Meyer Shapiro. Como resultado del trabajo de ese programa, en 1972, se organizó una exposición colectiva en la que veintidós artistas participantes en el programa crearon obras restaurando y ambientando una casa abandonada con objetos a través de los cuales abordaban temas como el de la domesticidad, la identidad y los estereotipos, y utilizando medios expresivos como la instalación y la *performance*¹³⁴ (Trigueiros, 2008). Para dar respuesta a la pregunta de si existe una arte específicamente femenino, Leirner también recurre a la estadounidense Lippard¹³⁵, una de las primeras teóricas del arte que, en 1971, planteó el debate sobre la

¹³² Posteriormente el *Whitney Museum* aumentó el número de participantes femeninas en su exposición anual.

¹³³ La artista también fue miembro fundadora del *Women Students and Artists for Black Art Liberation* (WSABAL) y responsable por la primera exposición de artistas negras en los EE.UU.

¹³⁴ Además del Judy Chicago y Miriam Schapiro participaron en la exposición Faith Wilding, Robin Mitchel, Karen Le Coq, Serry Brody, Susan Franzier, Vicki Hogetts, Robin Weltsch, Camile Gray, Robin Schiff, Beth Barchenmeier, Sandy Orgel, Nancy Youdelman y Kathy Huberland.

¹³⁵ Lucy Lippard fue una de las principales activistas del arte feminista en los Estados Unidos escribiendo artículos sobre artistas mujeres que trabajaban con el lenguaje minimalista, conceptual e incluso expresionista

posible especificidad de un arte “femenino” con ocasión de la exposición *Mujeres Artistas Contemporáneas* que organizó en el *Museo Aldrich* (EE.UU.), y que es considerada como la primea muestra de mujeres artistas que suscitó un debate significativo sobre las posibles especificidades de un arte “femenino” y/o de un arte de “mujer”. Lippard observa que uno de los principales debates dentro del movimiento de las mujeres artistas fue el cuestionamiento de la existencia de una arte de “mujer”, o incluso, de un arte “feminista”. Aunque no se puede considerar todo arte producido por mujeres como “femenino” o como “feminista”, la historiadora está convencida de que existen aspectos del arte hecho por mujeres que son inaccesibles a los hombres, puesto que dichos aspectos nacen de la experiencia política, social y biológica vivida por quienes son socialmente percibidas como parte integrante del género femenino. En un artículo escrito en 1975, Lippard señala que algunos elementos son más frecuentes en el arte hecho por mujeres, e indica como una de las características dominante de dicho arte la focalización en “el yo y en la autobiografía” (Lippard, 1995: 91). Leirner también cita a la historiadora feminista de arte Linda Nochlin¹³⁶, que sostiene que la imagen visual femenina no es específica, iconográfica, o se centra en un tema exclusivamente relacionado con las mujeres. Para ella, esas imágenes tienen que ver con el proceso o con las modalidades de experiencias y de las formas de aproximarse a la vida. Según Nochlin, “las imágenes femeninas tienen que ser inventadas, como cualquier otra iconografía” (citada por Leirner, 1982:44). A partir de ahí, Leirner cita como ejemplo de arte femenino (no feminista)

abstracto. Lippard afirmaba la existencia del sexismo en el arte en el mercado y de arte y contribuyó a la inserción de artistas mujeres en el circuito del arte oficial. Sin embargo, ella deja claro que su postura era de activista-periodista, y no de intelectual- académica.

¹³⁶ En 1971, Linda Nochlin sintetizó los deseos de las mujeres artistas de la época en su artículo: *Why there have not been great female artists*. Nochlin argumentó que el concepto de genio se había reservado en exclusiva a los artistas hombres occidentales. También revisó momentos de la historia del arte, como el Neoclasicismo, cuando las obras de desnudos femeninos ganaban los principales premios de la Academia de Arte francesa. Teniendo presente que a las mujeres se les prohibía frecuentar las clases de desnudo, no existían caminos formales para alcanzar los estándares de calidad artística determinados en aquel periodo. Para Nochlin, la exclusión femenina del conocimiento –y consecuentemente, del poder– es una de las claves para responder a la pregunta: “¿Por qué no existieron grandes mujeres artistas?”, pregunta que generó una revisión de la historia del arte y una búsqueda obras de artistas mujeres que permanecían desconocidas o devaluadas.

a la artista Anette Messenger¹³⁷ “que representa sus múltiples vocaciones, funciones, cualidades, sentimientos, por medio de arquetipos femeninos que se encuentran en sus diseños, recortes, tejidos, *collages* y fragmentos coleccionados en la preocupación por la moda, la belleza, las recetas de cocina, la familia, etc.,” (Leirner, 1982: 45) y, a la artista Audrey Flack¹³⁸ que realiza pinturas hiperrealistas y/o fotorrealistas en las que representa “tocadores preciosistas repletos de mágicos fetiches femeninos”¹³⁹. En el caso de Brasil y como representantes del arte “femenino” (no feminista), Leirner menciona a las artistas:

“Yolanda Mohalyi, Fayga Ostrower, Tomie Ontake¹⁴⁰ y sus universos femeninos sensibles; Vilma Martins¹⁴¹ y su preocupación con el cotidiano y la liberación del sueño; innumerables artistas tejedoras que, por mediante la fibra, suave o áspera, materializan el eterno gesto femenino; Lygia Clark¹⁴² con sus fantásticas vestimentas y máscaras para parejas; Iole de Freitas¹⁴³[...] que con su expresivo *Body*

¹³⁷Annette Messenger (Berk-sur-Mer, 1943) pertenece a una generación que asume la necesidad de crear unos lenguajes diferentes con los que, por vez primera, poder identificarse al margen del patriarcado. La huida de los materiales nobles marcados por la tradición es una de las maneras de materializar esa otra forma de pensar, de decir y de hacer. La elección de objetos cotidianos, de materiales reutilizados (textiles, plásticos) o de elementos que integran el paisaje doméstico desplaza los grandes discursos hacia la vida real, hacia la existencia individual y sus necesidades, deseos, preocupaciones y afectos. A finales de los años sesenta, comienza a crear colecciones de objetos: muñecos de peluche, fragmentos de telas, redes, pájaros disecados, recortes de prensa, fotos, textos y frases que reordena y clasifica. Con el tiempo, esas "pequeñas cosas" serán la base sobre la que construirá su personal lenguaje, en el que dialogan realidad y fantasía.

¹³⁸ Audrey Flack (Nueva York, 1931), pintora y escultura, considerada precursora del hiperrealismo o fotorrealismo.

¹³⁹ Nos parece que Leirner se refiere aquí a la obra Chanel (1974).

¹⁴⁰ Las artistas Yolanda Mohalyi (Kolozsvár, capital de Transilvania, Hungría [actual Cluj Napoca, Rumania] 1909 - São Paulo SP 1978), Tomie Ohtake (Kioto, Japón, 1913 - São Paulo, 2015) y Fayga Ostrower (Lodz, Polonia 1920 - Rio de Janeiro RJ 2001), venían trabajando, en su mayoría desde el abstraccionismo, en sus diferentes vertientes, lírico, geométrico e informal.

¹⁴¹ Vilma Martins (1934- Belo Horizonte) desarrolló a lo largo de su carrera una serie de trabajos utilizando grabados, diseños y pintura. En una de sus series *Cotidiano*, la artista retrata, por ejemplo, animales en ambientes domésticos, en lugares insospechados, como cajones o camas.

¹⁴² La producción de la artista Lygia Clark será abordada en el capítulo tres de esta Tesis.

¹⁴³ Iole de Freitas (1945- Belo Horizonte - Minas Gerais), artista que vivió en la década 1970 en Milán, y que regresó a Brasil en los años ochenta. En Italia comenzó a desarrollar trabajos experimentales en fotografía y Súper 8, en los que la representación del cuerpo surge como tema principal.

Art combate los temores arquetipos de la mujer [...] Vera Figueiredo¹⁴⁴ con sus 'Estandartes cariocas' alertas coloridos y femeninos" (Leirner, 1982: 45).

Subraya Leirner que las artistas que realizan un “arte hecha por mujeres”, sea femenino o feminista, utilizan los mas diversos lenguajes, destacando la *performance* y su contaminación con otros lenguajes artísticos, la fotografía y el vídeo. También señala que las artistas trabajan desde el abstraccionismo simbólico, el arte conceptual, el minimalismo, y hasta desde las prácticas artesanales, y afirma que esas obras tienen “diferentes tonalidades que rompen de forma innovadora con el orden establecido” (Leirner, 1982:47) siendo, para ella, el *body art*, una de las expresiones artísticas más comunes e interesantes en el arte hecho por mujeres.

Para Leirner en el arte hecho por mujeres, sea femenino (causa individual) y/o feminista (causa colectiva), según la definición que ella misma propone, pueden diferenciarse tres grandes temas, a saber: el de “las afirmaciones o reivindicaciones de identidad; el de los interrogantes sobre la sexualidad que incluyen las tesis de la apropiación de la mujer como objeto sexual, y que frecuentemente luchan contra la pornografía; y el de las críticas a las condiciones de vida y de trabajo” (Leirner, 1977: 47) de las mujeres. Termina la autora su texto diciendo que “tanto el arte femenino como el arte feminista apuntan al mismo tiempo hacia las conciencias masculinas y femeninas” (id: 47). Además de este texto que alcanzó gran influencia, Leirner también llevó a cabo una encuesta sobre la existencia o no de un arte específicamente femenino¹⁴⁵ y, años después de su realización, la historiadora y crítica de arte Amaral¹⁴⁶ recordaba lo que le había contestado a Leirner cuando está le entrevistó.

¹⁴⁴ La artista Vera Figueiredo realizó estandartes con una gran diversidad de materiales y simbologías, que podían ser entendidos como tapices utilizarse en desfiles a cielo abierto.

¹⁴⁵ *Feminino na arte brasileira, opinião da crítica*, publicada en el periódico del Estado de São Paulo el 17/02/1977

¹⁴⁶ Fue directora de la *Pinacoteca do Estado de São Paulo* (1975-1979) y del *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo - MAC/USP* (1982-1986).

“Declaré que, en verdad, lo que me parece que de hecho existe es una suma de características de lo femenino en el arte. Algunas artistas dejan traslucir ese carácter femenino, otras no. Ese “femenino”, para mí, está vinculado a la delicadeza de la sensibilidad de la mujer, en su condición de dadora de vida y, por esa misma razón, la mujer está más vinculada a la naturaleza que su compañero hombre, su delicadeza está implícita en su trato con la fragilidad del hijo recién nacido de su cuerpo, y al que protegerá por toda la vida” (Amaral, 2006: 225).

En la mayoría de sus publicaciones Amaral se muestra crítica con relación al lugar del arte y del artista en la sociedad, pero en la cita que acabamos de transcribir se vé que no lo hace con relación al lugar de las artistas mujeres en la sociedad. Sus planteamientos parecen nutrirse de una ideología sexual que oculta el carácter de las relaciones que se establecen entre ambos los sexos en cada momento histórico, presentándonoslas como naturales, y a través de la cual se hace uso de un poder “que suele ejercerse con la complicidad de aquellos que no lo reconocen como tal, que se someten a él, o que lo ostentan” (Nochlin, 1993: 15). Esa visión de la mujer como naturaleza está muy presente en la historia del arte, tanto en nivel internacional como nacional, y ha ampliamente examinada por las historiadoras feministas del arte (Chadwick, 1992).

Pocos años después de responder a la encuesta de Leirner, Amaral (1983) coloca a ésta en la posición de entrevistada. Durante el desarrollo de la entrevista, Leirner afirmó que la discriminación por el hecho de ser mujer no afectaba a las artistas brasileñas basándose en que, en la década de los setenta, las grandes galerías de arte de São Paulo estaban dirigidas por mujeres. Sin embargo, la mayoría de las propietarias de galerías eran mujeres de clase social alta. Para ellas, ser propietaria de galería significaba tener “cultura”, lo que les daba prestigio ante la sociedad paulistana de la época. Ante los ojos de esa sociedad, además de ricas, serían cultas. Así mismo Leirner presupone que en Brasil existe un mayor número de

artistas mujeres, al igual que sucede en otros países de América Latina, y que una de las razones es porque, a diferencia de Estados Unidos y Europa Occidental, la clase media todavía puede pagar una mano de obra barata que lleva a cabo los trabajos domésticos. Así, las mujeres de clase media, liberadas de ellos, podrían dedicarse al “ocio” incluyendo ahí la actividad artística. Mediante ese planteamiento, se ve que para la crítica el quehacer artístico femenino no parece ser una profesión, sino a un *hobby*. Esa visión del arte como *hobby*, es una visión marcada por una ideología sexual dominante a través de la cual se concibe que las mujeres pueden permitirse ciertas actividades siempre y cuando éstas no las alejen de sus roles fundamentales de “esposas y madres”. Es el peso de esa ideología el que, en aquel periodo y también en la actualidad, trae serios problemas para aquellas mujeres que, en Brasil, desean profesionalizarse como artistas.

Leirner también declarará en la entrevista que sería falso alegar cualquier intento por parte de artistas mujeres artistas brasileñas de realizar un arte centrado en problemáticas de género, por tratarse de algo “sin sentido” y “lujoso” en un país donde los problemas fundamentales ni siquiera estaban solucionados. Es en ese momento en el que argumenta que si un artista tiene una buena posición social, eso seguramente le ayudará a exponer y a relacionarse dentro del circuito del arte, aclarando que la pertenencia de clase es mucho más determinante para ocupar una posición en el campo local del arte que el sexo/género de cada artista. La declaración de Leirner evidencia una actitud llena de prejuicios hacia las cuestiones feministas, como si las consignas del feminismo no estuviesen relacionadas con las problemáticas concretas vividas por las brasileñas en las cuales también interfieren cuestiones relacionadas con la clase social y con la raza/etnicidad. Estamos de acuerdo con Leiner en que la clase social a la que la artista pertenece abre y/o dificulta las posibilidades que ésta tiene de ser reconocida en el campo del arte, pero consideramos que el sexo/género es una variable

estructural que no está por debajo (o por encima) de la de la clase social, sino que se articula con ésta de forma específica en cada sociedad y periodo histórico.

Por su parte el crítico de arte Morais que, como se ha visto en el anterior epígrafe, estaba cerca de las actividades de la neovanguardia, se mostró muy receptivo hacia la producción de las artistas que abordaban temáticas relacionadas con sus experiencias como mujeres, lo que se plasma en algunos de sus artículos en los que, además, se abstenía de juzgar la validez de esas temáticas. Buen ejemplo de ello es su artículo sobre *Eurótica* (1971), álbum de dibujos y poemas impresos en serigrafía de la artista minera Teresinha Soares. En su comentario el crítico proclama la actitud vanguardista de Teresinha Soares y muestra la importancia de la liberación sexual y de la libertad política para que se alcance la “plenitud de Eros” y la “plenitud social”, reafirmando así el ideal libertario presente en el pensamiento de Herbert Marcuse. A pesar de que Morais no era un crítico que militara por el feminismo en el arte, fue el único con la suficiente capacidad de observación, y con la suficiente libertad discursiva, como para retener esa problemática. Este crítico también escribió un artículo referente a la obra *Tina América* (1975), publicado el 23 de septiembre de 1976 en el periódico *O Globo*, el que haremos alusión en el capítulo cuatro de esa Tesis.

Sin embargo, incluso ante ese contexto desfavorable, ante esa presencia cuantitativamente y cualitativamente menor de artistas mujeres en el campo local del arte de los años sesenta y setenta, ante esa ausencia de una vertiente exclusivamente feminista en el programa del arte movilizado por artistas, historiadores, curadores y críticos de arte, en el próximo epígrafe intentaremos comprender cuáles son las posibles relaciones entre el arte y el feminismo en Brasil de aquellos años.

2.2.1 Rastros del feminismo en la producción de las artistas brasileñas

Desde el final de los años sesenta ya lo largo de los setenta, aunque en Brasil no existiera un “arte feminista”¹⁴⁷ o sea, un arte que partiera “del compromiso para lograr que en el arte se reflejase la conciencia política y cultural de las mujeres” (Trigueiros, 2008: 51), artistas brasileñas vinculadas al arte de índole crítica y politizada y contemporáneas de la segunda ola del movimiento feminista, de los cambios de comportamiento acarreados por la contracultura brasileña, se interesaron por los temas planteados desde el feminismo. Por ese motivo, rastros de las influencias del feminismo aparecerán de forma individual y puntual en algunas de las obras producidas en aquel período y, aunque fueran discretos y aislados, eso se debía a la censura existente en el país principalmente tras la promulgación en 1968 del AI5. De hecho, habrá que esperar a los años ochenta y a la finalización de la dictadura militar en Brasil, para que el feminismo impacte de forma más amplia las artes visuales. Si durante los años analizados en esta Tesis hablamos de rastros y de “discursos muy sutiles es porque todavía era un país en el que se torturaba, en el que el artista, además de hacer la obra, tenía que construir el espacio de inscripción social de la misma, y además tenía que llevar incorporada la estrategia de supervivencia, de supervivencia física, para no ser ni detenido (el artista), ni censurada (la obra)” (Herkenhoff & Hollanda, 2006: 83).

De hecho el régimen dictatorial constituía, por sí solo, una barrera para la libertad de expresión. Junto a esa realidad, y tal y como hemos expuesto en el primer capítulo, la segunda ola del movimiento feminista brasileño surgió en un contexto político de rebelión contra el régimen militar pero no logró conquistar un espacio significativo en el que poder definir un programa centrado en los intereses de las mujeres. Como ya hemos señalado, entre los

¹⁴⁷ El término "arte feminista" es una denominación que designa obras creadas por artistas mujeres que generalmente se definen como feministas y que plasman en sus obras plásticas/visuales nuevas interpretaciones de lo masculino y femenino denunciando la posición subordinada de las mujeres y desconstruyendo los códigos plásticos de las representaciones visuales dominantes sobre lo femenino.

compañeros de izquierdas el movimiento feminista era, muchas veces, mal interpretado, acusándosele de dividir la lucha política. Por eso en el interior del movimiento feminista las cuestiones político-sociales se mezclaban con las que se asumían como propias de las mujeres, lo que dificultaba la discusión de temas considerados tabúes, como el de la sexualidad, puesto que los grupos de izquierdas no consideraban que el orden socio-sexual tuviera un carácter político, sino que lo entendían como un orden “natural”.

Además, el régimen dictatorial prohibía las manifestaciones públicas colectivas, lo que hacía que las discusiones del movimiento feminista quedasen restringidas a los pequeños grupos de reflexión existentes en Brasil, y entre brasileñas y brasileños en el exilio. Esa realidad se modificó a partir de 1975, cuando con la declaración del Año Internacional de la Mujer por las Organización de las Naciones Unidas (ONU), los grupos feministas brasileños pudieron volver a militar políticamente, consiguiendo un mayor eco en la sociedad y la cultura brasileña. En aquel período las mujeres identificadas con el feminismo, además de no ser bien vistas por el régimen militar, por sectores no progresistas de la Iglesia Católica e, incluso por parte de algunos colegas de la izquierda, eran muchas veces ridiculizadas por la prensa alternativa, también llamada “*nanica*”. No sin motivo el *Pasquim*¹⁴⁸ sólo se mostraba conservador en lo que concernía a las relaciones entre mujeres y hombres. Soihet (2001) señala que la reacción más común ante el feminismo de quienes animaban *Pasquim* era la broma, y la de considerar la lucha feminista como fútil puesto que todos los esfuerzos deberían concentrarse en derrocar al Gobierno. Estos factores sin duda contribuyeron a que las mujeres brasileñas, incluidas las artistas plásticas/visuales de la época, tuvieran dificultades para identificarse con el feminismo y con sus propuestas. Sobre la problemática de la no identificación de las mujeres brasileñas con el feminismo, plantea Hollanda que:

¹⁴⁸ Como hemos visto en el capítulo uno de esta Tesis, el *Pasquim* fue un semanario alternativo editado entre los años 1969-1991 y conocido por el diálogo entre el escenario de la contracultura de la década de 1960 y su papel de oposición al régimen militar.

“Hay como una molestia, un tipo muy específico de imprecisión cuando se forman grupos y núcleos de estudios sobre la mujer. Se puede notar, por ejemplo, una enorme dificultad en la autoidentificación como feministas, incluso por parte de mujeres miembros de profesiones liberales, intelectuales, artistas o políticas con libre acceso a espacios públicos y a centros de decisión. Esta impresión, si no me equivoco, se refiere, de forma bastante directa, a los mitos que rigen la lógica de las relaciones de género entre nosotros y, de forma más general, a la especificidad de las relaciones de poder en Brasil” (Hollanda, 1991: s/p).

Si nos adentramos en lo que sucede en el campo del arte, Marco y Schmidt (2003) subrayan que aunque a partir de la década de los noventa del siglo XX en Brasil exista una consistente producción académica estudios feministas, de mujeres y de género, en el campo de las artes plásticas/visuales esos estudios todavía son muy escasos. También consideran, y compartimos su consideración, que las obras de algunas artistas de los años sesenta y setenta parecen estar orientadas por prácticas y teorías feministas, pues se pueden localizar rastros feministas en las estrategias que adoptan, en los temas que trabajan, y en los lenguajes que usan. “Sin embargo, para la mayoría de las artistas, hay una negación *a priori* de cualquier identificación con el movimiento de mujeres, principalmente con el feminismo” (Marco & Schmidt, 2003: 12). Para las artistas de los años sesenta y setenta, esa negación tenía que ver, como ya hemos expuesto, con la forma en la que las feministas eran vistas en Brasil. A esto hay que añadirle que la presencia activa de artistas mujeres en algunos movimientos del arte brasileño, principalmente del *Modernismo* (Anita Malfati y Tarsila do Amaral), y del *Concretismo* y *Neoconcretismo* (Lygia Clark y Lygia Pape), aunque esta última no haya logrado el mismo nivel de reconocimiento que su compañera, llevará a algunas artistas a conclusiones precipitadas, en la medida en la que parecen pensar que el campo del arte

brasileño no estaba marcado por el sexismo, por las relaciones asimétricas de poder entre hombres y mujeres.

Para mejor detectar los rastros dejados por el feminismo en las artes plásticas y/o visuales producidas en Brasil a lo largo de los años sesenta y setenta recordemos aquí que las artistas feministas (europeas y estadounidenses) fueron las que, en cierto modo, transformaron el conocido e internacionalizado eslogan “lo personal es político”, propia del feminismo en los años setenta, en el de “el cuerpo es político”, al articular las visualidades de sus experiencias poniendo literalmente el cuerpo sexuado hembra en una posición política. Su intención era la de evidenciar que las relaciones de poder discriminatorias se extendían a todos los ámbitos, incluido el privado, y que la intervención política del patriarcado afectaba a la práctica cotidiana generando diferencias y desigualdades hasta en los ámbitos más íntimos. A partir de esa mirada hacia el cuerpo sexuado hembra y hacia el mundo, el arte feminista centra su objetivo en cuestionar la representación de los cuerpos y de las identidades sexuadas, y en sacar a la luz las estructuras patriarcales impuestas en todos los ámbitos creativos (Millet, 1995) lo que supuso hacer de los actos artísticos una lucha política en favor de la visibilidad de las mujeres y de la igualdad entre ambos sexos. Por lo tanto, esta transformación se fundamenta, en buena parte, en lo corporal y, específicamente, en un análisis crítico de lo corporal-sexuado a la luz de las críticas feministas. Se insistirá sobre la construcción cultural del cuerpo, habitualmente entendido como algo “natural” (Méndez, 2003) y se desvelará que éste es depositario de las características diferenciales que desde las ideologías sexuales dominantes se atribuyen a mujeres y hombres en diferentes sociedades. Luchar contra esa visión, romper ese esquema de pensamiento, fue y es importante para muchas artistas feministas y también para las activistas. Para lograrlo intentaron crear nuevos lugares de resistencia y romper con los dualismos occidentales (masculino-femenino, sujeto-objeto, público-privado, activo-pasivo), se organizaron en grupos para exponer

colectivamente temas que les preocupaban, compartiendo sus propias experiencias y actuando recíprocamente como parte del proceso creativo. Es decir, querían transformar el discurso de la mirada estética vanguardista de su época, utilizando el arte como una toma de conciencia política y social, y la experiencia personal como una vía válida para formular el análisis político, postulando así que el arte puede ser social y estéticamente efectivo (Prada, 2000). La mayoría de estas artistas utilizarán lenguajes como el *happening*, las instalaciones, la *performance* e incluso acciones performativas especialmente concebidas para la cámara fotográfica y/o videográfica: las fotoperformances y/o las videoperformances. Además lo harán en unos años en los que

“desde una estética libertaria [...] que se hace eco de la diversificación de las formas de expresión artística en las sociedades occidentales, se promueve la subjetividad y el deseo con el objetivo de liberar de sus cadenas a la imaginación y a la creatividad, de promover las prácticas utópicas, la espontaneidad y el hedonismo, y de cuestionar la institución artística. [...] Esa estética servirá para legitimar formas de expresión artística como los *happenings*, las *performances* o el *body art* en las que el acontecimiento en sí será más importante que la obra, y para insistir en que el público receptor desea ser algo más que un sujeto pasivo ante el arte” (Méndez, 2009 : 26)

En Brasil, aunque como ya hemos señalado la mayoría de las artistas del periodo estudiado no reconocen la influencia de las teorías y prácticas feministas en sus obras, fue a partir de las representaciones neofigurativas del cuerpo sexuado, del cuerpo como objeto y soporte de significación, y del cuerpo del espectador y, principalmente desde su propio cuerpo, desde dónde las artistas plantearon un “habla” femenino, partiendo del supuesto según el cual el cuerpo es el “lugar” en el que se inscribe la opresión de las mujeres. Sin embargo, y dado que “el cuerpo humano es un cuerpo cultural, producto de los deseos, creencias y expectativas de la sociedad en la que se inscribe” (Méndez, 1995: 146), se hace necesario comprender cómo

el cuerpo, en concreto el cuerpo sexuado femenino, se inscribe en la sociedad y en la cultura brasileña de los años sesenta y setenta. En ese sentido debemos tener presente, a la hora de acercarnos a las obras de estas artistas y, en concreto, a las fotoperformances y las videoperformances que

“la performance es una de las formas artísticas que ha acompañado de manera continuada las prácticas artísticas de las artistas mujeres y permitido plantear radicalmente las relaciones que establecen con sus propios cuerpos disociándolo de una historia de la representación que lo sometía al rol de objeto” (Boulouch & Zabunyan, 2010: 19)

Las artistas seleccionadas en esta Tesis, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Lygia Clark, Lygia Pape, Regina Vater, Leticia Parente y Sonia Andrade, se centraron en el cuerpo sexuado de las mujeres para discutir sobre la situación política en tiempos de la dictadura militar en Brasil y, al mismo tiempo, para abordar problemáticas relacionadas con la situación social de las mujeres brasileñas en la época, con los roles y las identidades de sexo/género. El cuerpo sexuado de las mujeres y, en algunos casos, también el cuerpo sexuado de los hombres, fue el tema plasmado en las representaciones neofigurativas de Anna Bela Geiger (*Embriões -Fase Visceral*, 1965-1968), Regina Vater (*Em Azul - Serie Feminista*, 1967-1968) y Anna Maria Maiolino (*Ecce Homo*, 1967). El cuerpo del espectador como objeto y soporte de significación es clave en las propuestas de Lygia Clark (*A casa é o corpo*, 1968, fase con el mismo nombre, 1967-1969), y en la de Lygia Pape (*Ovo*, 1967). El cuerpo de las artistas como objeto y soporte de significación será central en las fotoperformances de Lygia Pape (*Língua Apunhalada*, 1968), Anna Maria Maiolino (*É o que sobra*, 1974), Regina Vater (*Tina América*, 1975), Anna Bela Geiger (*Brasil nativo/Brasil alienígena*, 1976), y también en las videoperformances de Leticia Parente (*Preparação I*, 1975) y Sonia Andrade (sin título “*pêlos*”, 1976).

En la Parte II de esta Tesis, que se inicia a continuación, además de explorar el contexto en el que se inscribe el cuerpo sexuado de las mujeres en la sociedad y cultura brasileña de los años sesenta y setenta, realizaremos una lectura, análisis e interpretación de las obras de las artistas seleccionadas reteniendo el género como principal categoría analítica (Scott, 1990) y relacionándola con las de clase social y raza/etnicidad.

PARTE II

EL PROTAGONISMO DEL CUERPO

LECTURAS SOCIO-CULTURALES DE LA PRODUCCIÓN DE LAS ARTISTAS

BRASILEÑAS

3. LAS BRASILEÑAS DE CARNE Y HUESO, LOS IDEALES DE BELLEZA FEMENINA Y LA PRODUCCIÓN DE LAS ARTISTAS BRASILEÑAS: LAS NEOFIGURACIONES Y EL CUERPO DEL ESPECTADOR

En este capítulo daremos cuenta del contexto en el que se inscribe el cuerpo sexuado de las mujeres en la sociedad y la cultura brasileña de los años sesenta y setenta apoyándonos en algunos de los trabajos de Marcel Mauss y de Pierre Bourdieu. Acto seguido, realizaremos la lectura, el análisis y la interpretación de los posibles significados de las obras seleccionadas como corpus de esta Tesis. El primer grupo de obras está compuesto por las representaciones neofigurativas del cuerpo sexuado de las mujeres y gira en torno a dos temas: el del embarazo-*Embriões, Fase Visceral* (1965-1968) de Anna Bella Geiger y *Em Azul, Serie Feminista* (1967-1968), y el de la mujer como objeto sexual-la *Serie de Tropicália* (1967-1968) de Regina Vater, y la obra *Ecce Homo* (1967) de Anna Maria Maiolino. El segundo grupo de obras concierne a aquellas que abordan el cuerpo como objeto y soporte de significación - *Ovo* (1967) de Lygia Pape y la instalación *A casa é o corpo* (1968), perteneciente a la fase del mismo nombre producida por Lygia Clark-, y que propone a el/la espectador/a, sea cual sea su sexo/género, clase social y raza/etnicidad, la posibilidad de vivir la experiencia del nacimiento/renacimiento.

Al final de cada grupo de obras reflexionaremos sobre el hecho de que estas artistas, que no se declaran feministas, están haciendo casi lo mismo que artistas feministas y/o no orientadas por un *ethos* feminista, e incluso anticipándose, lo que hará que sirvan como fuente de inspiración para el posterior arte feminista que surgirá en Brasil en la década de los noventa. Antes de llevar a cabo la lectura de cada obra, con el objetivo de situar el contexto en el cual la obra seleccionada fue producida, presentaremos a la artista. También se señalará, cuando sea posible, la posición mantenidas por las artistas con relación al feminismo. Por último, abordaremos el concepto de “cuerpo político” propuesto por Frederico Morais.

3.1 El cuerpo de las mujeres en la sociedad y en los *mass media* brasileños en los años sesenta y setenta: los ideales de belleza femenina como modelos a imitar

Para comprender la construcción social del cuerpo sexuado de las mujeres en la sociedad y la cultura brasileña de los años sesenta y setenta nos apoyaremos en las nociones de “técnicas corporales” e “imitación prestigiosa” de Marcel Mauss, y en el de “habitus” de Pierre Bourdieu. En el texto clásico *Las Técnicas Corporales*, escrito en 1934, el antropólogo francés Marcel Mauss dijo que el conjunto de hábitos, costumbres, creencias y tradiciones que caracterizan a una cultura también se refieren al cuerpo. Así, existiría una construcción cultural del cuerpo a través, entre otros medios, de una valorización de ciertos atributos y comportamientos en detrimento de otros. Esto tendría como resultado la existencia, en cada sociedad, de lo que podríamos designar como un cuerpo “típico”. Ese cuerpo “típico”, que varía de acuerdo con el contexto histórico y cultural, los miembros de cada sociedad lo adquieren mediante una repetida rutina de “imitación prestigiosa”: las personas imitarán actos y comportamientos que han obtenido éxito y que su cultura considera prestigiosos. El autor llama la atención sobre el hecho de que las técnicas corporales, además de estar sexuadas y de diferir por lo tanto en función del sexo de cada persona, varían no simplemente con los individuos y sus imitaciones, sino sobre todo con las sociedades, la educación, las conveniencias, las modas y los prestigios (Mauss, 1974). Desde esta posición es posible afirmar que el culto al cuerpo, con todos los rituales de embellecimiento, rejuvenecimiento y modelado de las formas a él asociados, debe grande parte de su propagación a una imitación, basada en el prestigio conferido a aquellas (y a aquellos) que ostentan un físico que atiende un patrón estético socioculturalmente valorado¹⁴⁹.

¹⁴⁹ En el Brasil de los años sesenta y setenta ese prestigio se atribuía principalmente a las misses, musas que han inspirado canciones hechas por músicos varones, a las cantantes y a las actrices de telenovelas

Siguiendo esa perspectiva, Pierre Bourdieu (1983) desarrolló la noción de “habitus”, una noción que no se limita al referente corporal. De hecho, “habitus” remite a la esfera de las prácticas y apunta a gustos, visiones de mundo y formas de sociabilidad. Se trata de una matriz de percepción y de acción, de

“un sistema de disposiciones duraderas, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructuradoras, o sea, como principio que genera y estructura las prácticas y las representaciones que pueden ser objetivamente reglamentadas y normativizadas sin que, por eso, sean el producto de obediencia de normas, objetivamente adaptadas a una finalidad, sin que exista la necesidad de proyección consciente de esa finalidad o del dominio de las operaciones para alcanzarlo, pero siendo, al mismo tiempo, colectivamente organizadas para ser el producto de la acción organizadora de un maestro” (Bourdieu, 1983 : 60).

De esa forma, el “habitus” se presenta como un dispositivo de socialización, incorporado por las personas en tanto que miembros de una sociedad, cultura y época, y también como un dispositivo de individualización. De socialización porque es compartido por el grupo, y de individualización porque cada agente tiene su propia trayectoria. Siendo “una estructura estructuradora”, el “habitus” también es “estructura estructurada”, no se refiere apenas a las construcciones sociales de los cuerpos, sino a la forma en la que los individuos se ven y se clasifican. En ese sentido, el “habitus” se estructura en los gustos de grupo sociales y en sus juicios de valor:

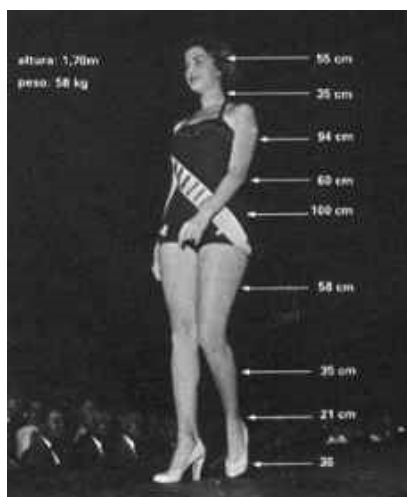
“El ‘habitus’ es, con efecto, principio generador de prácticas objetivamente pasibles de clasificación y, el mismo tiempo, sistema de clasificación de esas prácticas. En la relación entre las dos capacidades que definen el ‘habitus’, o sea, capacidad de producir prácticas y obras confiables, además de la capacidad de diferenciar y de apreciar esas prácticas y esos productos (gusto), es que

se constituye el mundo social representado, o sea, espacio de los estilos de vida (Bourdieu, 2008:162).

Al formar los gustos e inscribirse en las prácticas sociales, los “habitus” diferenciados de determinados grupos sociales se concretan en prácticas que reproducen distinciones de gustos y de estilos de vida. Esas distinciones terminan por naturalizarse, formando creencias generalizadas sobre grupos sociales que pueden servir a la reproducción de juicios de valor y de clasificación. Esas formaciones de “habitus”, al servir como formas de clasificación del Otro, engendran también juicios clasificatorios, lo que constituye lo que el sociólogo denomina el mundo social representado, pero también incorporado, por los agentes. Partiendo de esa perspectiva, intentaremos mostrar cómo se formaron en Brasil, en los años sesenta y setenta, determinados “habitus”, conductas, comportamientos y roles de sexo claramente divergentes (y jerárquicamente desiguales) para cada sexo.

Como ya hemos visto en la primera parte de la Tesis, en los años cincuenta y hasta principios de los años sesenta en Brasil “ser mujer” significaba ser madre, esposa y ama de casa. En aquel contexto en el que el papel reproductor de las mujeres era ensalzado, el modelo de cuerpo femenino dominante era el que tenía forma de guitarra, el que reunía cintura fina, caderas amplias, senos llamativos y muslos grandes. Eso significaba que, corporalmente, la mujer brasileña ideal no debía ser ni gorda, ni delgada, pero sí tener un cuerpo con formas generosas. Sus muslos y su trasero deberían ser más generosos en detrimento de los senos, característica tan apreciada por los brasileños. Ese ideal era difundido por los grandes medios de comunicación de la época, en especial por las revistas destinadas al público femenino, y se encarnaba modélicamente en las mises elegidas en el concurso *Miss Brasil*, un certamen en el que en aquella época sólo participaban las mujeres blancas. La bahiana Marta Rocha (*Miss*

Bahia), elegida *Miss Brasil* en 1954¹⁵⁰ (Imagen 1), representó la personificación máxima de ese ideal



Imágen 1 – Marta Rocha – “Miss Brasil 1954”
Fuente: Marta Rocha (1980: 146).

La emergencia de la segunda ola del movimiento feminista en Brasil en los años sesenta y, sobre todo, el descubrimiento de la píldora anticonceptiva que permitió una mayor libertad sexual a las brasileñas desvinculando las prácticas heterosexuales de la procreación; unida a la llamada “revolución sexual” y al surgimiento de la contracultura brasileira y a sus principal representante, los *hippies*, contribuirán a que el cuerpo adquiriera una importante dimensión en los ámbitos contestatarios de la época. Como ya hemos indicado en otro lugar de esta Tesis, el feminismo vinculado a los grupos de izquierdas no había encontrado mucho espacio para debatir sobre temas relativos al cuerpo, a la sexualidad y al placer y, por eso, mujeres como la actriz y musa del embrionario *Cinema Novo*, Leila Diniz, se convirtió en referencia para los debates sobre esos temas. Leila Diniz (Imagen 2) rompió con los estándares de mujer vigentes en aquel momento al posar embarazada en la playa de *Ipanema* (Rio de Janeiro) en 1971, en biquini y sin estar casada.

¹⁵⁰ El cuerpo de Marta Rocha seguía el estándar de cuerpo femenino dominante en las décadas de 1940 y 1950, teniendo como principales representantes internacionales a las actrices Marilyn Monroe y Elisabeth Taylor.

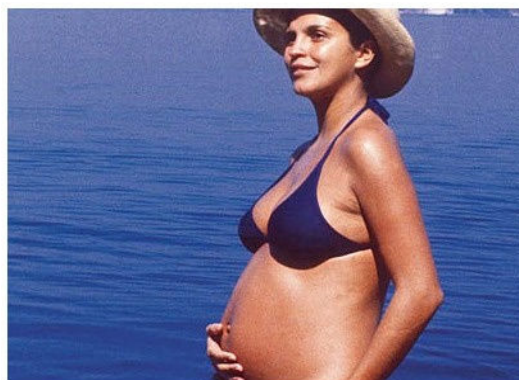


Imagen 2 – Leila Diniz embarazada, de biquini exhibe su barriga en la playa de Ipanema (1971).
Fuente: Lee-Meddi (2015: s/p).

Con ese gesto, cuestionó el modelo tradicional de mujer, escandalizó, y lanzó una moda. No solamente quedó embarazada sin haberse casado, sino que también exhibió una imagen alternativa a la de la embarazada tradicional, que habitualmente escondía o disimulaba la barriga. “La barriga embarazada materializó, objetivó, su comportamiento sexual transgresor” (Goldemberg, 2004: 48). “Contrariamente a la leyenda, no fue ni la única ni la primera a hacer todo eso en *Ipanema* -Leila fue el resultado final de una larga línea de chicas que, en las décadas de 1940 y 1950, lucharon por su independencia con relación a la moral vigente y a la ruptura de tabúes” (Castro, 1999:120). Si Leila Diniz es considerada como la musa de la era de la liberación sexual, es porque su cuerpo “era un cuerpo dirigido al placer, al libre ejercicio de la sexualidad, que exhibía su belleza y plenitud a la luz del sol” (Goldemberg, 2004: 48). Junto a esa actitud de mostrar su vientre en la playa de *Ipanema*, el hecho de haberse quedado embarazada sin estar casada asumiendo la maternidad como una opción libre y consciente, hará de Leila una precursora del feminismo en Brasil aunque, como ya hemos señalado, Diniz no participó en el movimiento feminista (Goldenberg, 2004).

A lo que acabamos de exponer hay que añadirle que con la consolidación de la cultura joven que venía configurándose en Brasil desde los años cincuenta, y que se afirmaría en los

sesenta con la emergencia de la contracultura brasileña (la vanguardia del *desbunde*), y en un contexto nacional de expansión de la masificación de la información y de los estándares de comportamiento y consumo, la persona joven se convertirá en un modelo a ser copiado, incluso en lo que se refiere a los modelos estéticos propios al cuerpo femenino. Adoptar un estilo joven deviene un imperativo en una sociedad en la que el proceso de envejecimiento corporal empieza a negarse y a entenderse como algo que debe ser evitado. Eso hace que surja un nuevo ideal de cuerpo femenino, con aspecto adolescente, sin curvas y con senos pequeños¹⁵¹. La cantante, compositora e instrumentalista Rita Lee (Imágen 3), integrante del grupo *Os Mutantes*, musa de los jóvenes rebeldes en la época, representaba ese ideal de cuerpo de mujer¹⁵².



Imagen 3 – Rita Lee en la década de setenta.
Fuente: Rita Lee (2015: s/p).

Animadas por el movimiento feminista, por los cambios de comportamiento de los jóvenes *desbundados* y, por la revolución sexual, las brasileñas empezarán a negar el antiguo

¹⁵¹ La modelo londinense Lesley Hornby, que de tan delgada fue apodada de Twiggy (*twig* significa rama, en inglés), considerada la primera top model del mundo personifica ese ideal. El cuerpo escualido de Twiggy, sin curvas, lo que le confería un aire andrógino, tuvo mucho éxito entre las chicas de su época, que intentaban adoptar su apariencia, incluso en Brasil.

¹⁵² Rita Lee también proyectó una imagen que propone formas libertarias y hedonistas de hacer frente a la política, la estética, la ética, la sexualidad y las manifestaciones religiosas, aceptadas hasta entonces. En su trayectoria irreverente destacamos las composiciones que cuestionan la condición femenina como la canción *Agora só resta você* (1975): “*Um belo dia resolvi mudar/E fazer tudo o que eu queria fazer/Me libertei daquela vida vulgar/Que eu levava estando junto a você*”.

modelo de cuerpo femenino en *forma de guitarra*, adhiriendo a novedad de esos nuevos cuerpos cuasi andróginos. Según Lipovetsky (1989) la forma delgada es extremadamente liberadora para las mujeres y por eso adhirieron a ella con tal rapidez. “Liberadora” porque, anteriormente, las formas redondeadas simbolizaban la maternidad, o sea, el papel reproductor de las mujeres. La delgadez fue, por consiguiente y desde la posición sostenida por este sociólogo, una manera de librarse de esa imposición secular. Es interesante anotar que fue justamente ese cuerpo delgado, señal para Lipovetsky de una emancipación de las mujeres de sus funciones reproductoras, el que con gran rapidez empezó a convertirse en un imperativo de belleza presente hasta hoy. Un ideal de delgadez que actualmente aprisiona y domestica a las brasileñas gracias al dominio ejercido desde el modelo ampliamente difundido de una estética de la delgadez (Méndez, 1995).

Sin embargo, además de Leila Diniz y Rita Lee, otros modelos de mujeres y de cuerpos sexuados difundidos por los mass media de la época se distanciaban de esa realidad contestataria como la cantante Vanderléia, llamada de *Ternurinha* -musa de la *Jovem Guarda*, y la actriz de telenovelas Regina Duarte, llamada en la época la *namoradinha do Brasil*¹⁵³. A esto hay que añadirle que los modelos dominantes de cuerpos femeninos, en lo que se refiere a los ideales de belleza que deben ser objeto de una “imitación prestigiosa” (Mauss, 1974) en la sociedad y cultura brasileña de los años sesenta y setenta (los de las mises, las cantantes y las actrices), se distancian del cuerpo de gran parte de las brasileñas. Ninguno de los modelos a imitar remite a la realidad étnico/racial brasileña, a una población en la que los cuerpos de las mujeres, como los de los hombres, son el resultado de una larga historia biológica en que se mezclan básicamente tres “razas”: indios, negros y blancos procedentes de países europeos¹⁵⁴. Esos modelos remiten al “estándar europeo de belleza”, al “código

¹⁵³ Regina Duarte, al actuar como protagonista en la serie *Malu Mulher* (1979 e 1980), se distancia definitivamente de la imagen de “namoradinha” de Brasil.

¹⁵⁴ Caboclo y mameluco (blanco e indios), cafuso (indios y negros) y mulatos (blanco y negros).

presumidamente nórdico”. Ese código, además de significar que la mujer bella debe tener la piel clara, de preferencia el cabello liso y rubio, los ojos azules y los trazos faciales finos (rasgos todos ellos considerados como elementos característicos de los blancos europeos), denota prestigio económico y social (Inocêncio, 1999). Por lo tanto, y a pesar de representar una parte expresiva y demográficamente significativa de la población y de la cultura brasileña, la mujer negra (entendiéndose como tal tanto a la negra como a la mulata), como posible ideal de cuerpo de mujer y de belleza femenina¹⁵⁵, prácticamente no existía en la sociedad brasileña de los años sesenta y setena. Sin embargo, una imagen de mujer negra muy difundida en aquel período era la de la mulata, es decir, la de aquella que descende de padre blanco y madre negra, o vice-versa¹⁵⁶. La imagen de mulata era, y aún lo es, más explotada que la de la negra, tanto en nivel nacional como internacional, y más como objeto del deseo sexual, del deleite, del *voyeurismo* del sujeto masculino, incluidos los turistas, que por su belleza. En la década de setenta, por ejemplo, fueron famosas las *Mulatas del Sargentelli* (Imagen 4), bailarinas mestizas que se presentaban en las casas de shows de Oswaldo Sargentelli¹⁵⁷, destacándose entre ellas *Oba!Oba!*, ubicada en Copacabana (Rio de Janeiro).

¹⁵⁵ En el caso del Concurso Miss Brasil, fue solamente en el año de 1986, con la elección de Deise Nunes, que ese concurso entendió que el país debería ser representado por una miss negra.

¹⁵⁶ Además de la mulata, cuando los mass media representaban a la mujer negra era casi siempre de modo negativo, estereotipado, como una persona subalterna, de escaso potencial económico y prestigio social, como las empleadas del hogar.

¹⁵⁷ Oswaldo Sargentelli trabajó en la radio, fue presentador de televisión y empresario de shows en la noche brasileña.



Imagen 4 – Sargenteli y sus mulatas en la década de setenta.
Fuente: O mestre das mulatas (2015: s/p).

La imagen de la mujer negra como objeto de deseo sexual remite a la Historia de Brasil pues ella nos muestra que, desde el período esclavista, que terminó oficialmente en 1888 con la promulgación de la *Ley Áurea*, la mujer negra fue negada en términos de belleza, pero codiciada por su seducción sexual/corporal. Valga recordar aquí que durante el período esclavista las negras más bonitas eran llevadas al interior de la casa grande, donde servían de amantes a los señores y eran las iniciadoras sexuales de los niños blancos. En aquellos años, sin disponer de una referencia positiva de su imagen, el negro (hombre o mujer), niega su “raza”, sus valores, e inicia un proceso de “blanqueamiento” cultural, estético y de comportamientos. Otro modelo de cuerpo femenino, citado por el antropólogo y sociólogo Gilberto Freyre, principal representante de la ideología del mestizaje¹⁵⁸, en el libro *Modos de Homem, modas de mulher* (1987)¹⁵⁹, es Sonia Braga¹⁶⁰. La actriz se hizo famosa en la

¹⁵⁸ En la obra *Casa Grande & Senzala* (1933), Freyre reconstruye la formación de la nación brasileña desde la colonia mostrando cómo se verifica, en ese proceso, la constitución de una “brasilidad” como mestizaje de los tres grupos fundadores de la nación (indígenas, portugueses y africanos). Por lo tanto, para Freyre la organización cultural de Brasil se dio de forma armónica, sin antagonismos, produciéndose una “democracia racial”.

¹⁵⁹ Sin embargo en el mismo texto Gilberto Freyre decía que en la década de los ochenta ese modelo de cuerpo y de belleza brasileños estaban sufriendo un “impacto norte-europeizante o albino”, o incluso *yanqui*, con el éxito de bellas mujeres como Vera Fischer elegida miss Brasil en 1969¹⁵⁹, siendo en los años sesenta admirada

telenovela *Gabriela*¹⁶¹ (Imagen 5), convirtiéndose en símbolo de la sensualidad de la mujer brasileña: baja de estatura, piel morena, cabello negro, largo y rizado, cintura fina, cola (ancas) grande y pechos pequeños.



Imagen 5 – Sonia Braga como Gabriela en la novela homónima *Gabriela* (1975)
Fuente: Sonia Braga (2015: s/p).

Gilberto Freyre elogiaba las “encantadoras ancas femeninas” que poseían, en la cultura brasileña, significados no sólo estéticos, sino también, ennoblecedores de las mujeres portadoras de tales formas. “Dignas”, “virtuosas” y “dignificantes”, como adjetivó Freyre, las protuberancias del cuerpo, las “ancas” eran fundamentales en la representación de la belleza femenina brasileña defendida por Freyre. Fue solamente a finales de la década de los ochenta, con la re-democratización de Brasil y con una serie de acciones promovidas por el

por su belleza y juventud: alta, alba, rubia, cabello liso (“ariamente liso”), y como señalaba Freyre, con un cuerpo menos redondeado.

¹⁶⁰ Sonia Braga empezó su carrera artística mucho joven en la pieza teatral *Hair*, de la cual fue la estrella. En el cine protagonizó importantes películas como *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, *Eu Te Amo* y *A Dama do Lotação*. En la televisión sus mayores sucesos han sido las telenovelas *Gabriela* y *Dancin' Days*.

¹⁶¹ *Gabriela* fue una telenovela brasileña producida y exhibida por la Rede Globo de Televisión en 1975. Escrita por Walter George Durst y dirigida por Walter Avancini y Gonzaga Blota, la novela fue una adaptación del libro *Gabriela, Cravo e Canela* (1958), de Jorge Amado.

movimiento negro brasileño, sobre todo a partir de 1988¹⁶² período en que sus luchas empiezan a tener mayor visibilidad y en el que aumenta el potencial de consumo de la población negra, en el que los medios de comunicación empiezan a difundir imágenes de mujeres negras como modelos de belleza femenina que pueden ser imitados¹⁶³. Además de atender al patrón europeo de cuerpo y de belleza femenina, los cuerpos de las mujeres también deben corresponderse con el imaginario de cuerpo moderno, o sea, con un cuerpo que debe traducir “belleza, juventud y salud”¹⁶⁴. Según ese imaginario, para las mujeres la juventud es un criterio *sine qua non* de belleza y de poder de atracción. La juventud también está relacionada con tener una apariencia sana, lo que significa, entre otras cosas, ser delgada, tener un cuerpo firme (barriga, seno, brazos y piernas), la piel lisa, libre de arrugas y, de preferencia, bronceada. En fin, de lo que va a tratar es de conservar el máximo tiempo posible una apariencia juvenil.

A lo largo de los años sesenta y setenta, hay que añadir que además de la mulata y de la actriz Sonia Braga, otras imágenes de mujer contribuyeron a la construcción del estereotipo de “la mujer brasileña”. Una de las principales es la *Garota de Ipanema*, título de la canción compuesta en 1962 por Vinícius de Moraes y Antonio Carlos Jobim, artistas pertenecientes al

¹⁶² En Brasil el año 1988 fue particularmente importante para los negros. Además del movimiento internacional liderado por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) para el fin del *apartheid*, en Brasil se conmemoraba el centenario de la abolición de la esclavitud. La *Campaña de la Fraternidad* tenía como tema el combate del racismo y la vencedora del carnaval carioca fue la Escuela de Samba *Vila Isabel*, que trató del movimiento negro. En aquel mismo año la nueva constitución brasileña pasó a considerar al racismo como crimen, lo que fue reglamentado al año siguiente, por la Ley 7.716, a propuesta del diputado negro Carlos Alberto Cão (por eso es conocida como *Ley Cão*).

¹⁶³ No obstante, como afirma Nelson Inocêncio (1999) quién definió un estándar blanco de belleza en esta sociedad multirracial es quien hoy intenta definir un estándar negro de belleza, partiendo de bases asociativas que buscan aproximar la belleza negra a los criterios estéticos blancos como cabello no muy crespo, nariz romana y cosas de ese género. En este sentido el cuerpo de la mujer negra para ser considerado como dotado de belleza debe atender un estándar europeo, poseer trazos faciales finos y el cabello no muy rizado.

¹⁶⁴ Señala Le Breton (2002) que la concepción moderna acerca del cuerpo está vinculada a una estructura social de tipo individualista nacida en los siglos XV y XVI, en el contexto en el que el capitalismo empieza a tomar impulso. La emergencia cada vez mayor de un pensamiento racional, positivo y laico sobre la naturaleza, la regresión de las tradiciones populares, la historia de la medicina positivista del siglo XX, los numerosos intereses comerciales en torno a la industria de la belleza: buena forma física, dietas para adelgazar, cosméticos, cirugías estéticas, moda; son elementos de un mismo fenómeno.

movimiento *Bossa Nova*. La canción, inspirada en Helô Pinheiro (Imagen 6), una joven blanca que en la época tenía 17 años, delgada, pero con un cuerpo bronceado y lleno de curvas, ojos azules y cabello negro, se convirtió en un himno de alabanza a la belleza de la mujer carioca: “Moza del cuerpo dorado, del sol de Ipanema, su meneo es más que un poema, es la cosa más linda que vi pasar”¹⁶⁵.

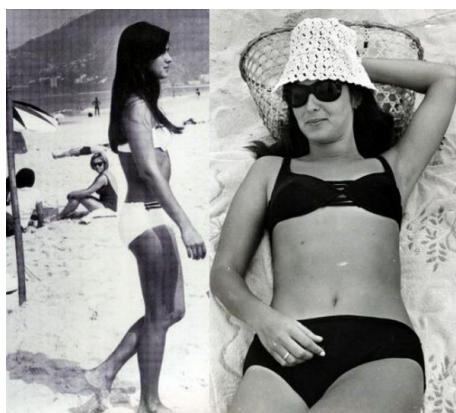


Imagen 6 – Helô Pinheiro en la década de sesenta.
Fuente: *Garota de Ipanema* (2015: s/p).

Desde entonces la *Garota de Ipanema*, por su vez la mujer carioca, se configurarán como símbolo de la mujer brasileña. Esa canción fue una de las precursoras de tantas otras que nacieron para exaltar la belleza, la sensualidad y la magia de la mujer carioca, la que vive en Rio de Janeiro, como emblema distintivo de Brasil. Rio de Janeiro ejerce una gran influencia en la sociedad brasileña, sobre todo en lo que se refiere al cuerpo femenino, pues desde el siglo XIX, esa ciudad es el centro propagador de ideas y valores hacia todo Brasil. La influencia, que ya era fuerte antes incluso de que la capital colonial se transfiriera de Salvador de Bahía hacia Rio de Janeiro, fué aún más poderosa y se propagó hasta la época actual a

¹⁶⁵ Este extracto nos ahorra cualquier comentario pues desde que empezó a difundirse en las radios, *Garota de Ipanema* es considerada la música más difundida de todos los tiempos, rindiendo *royalties* internacionales hasta hoy a la familia de sus compositores, Antonio Carlos Tom Jobim y Vinicius de Moraes.

partir de la música, el cine, la literatura, la producción intelectual y la economía. Incluso los discursos que componen la construcción de la identidad nacional presentan elementos recurrentes que remiten a Rio de Janeiro. Es como si todas las playas de Brasil pudiesen ser representadas por las de Rio de Janeiro, como si todos los puntos turísticos brasileños pudiesen ser representados por el *Cristo Redentor*, y principalmente, como si todas las mujeres brasileñas estuviesen contenidas en la mujer carioca, o mejor, en la *Garota de Ipanema*.

La antropóloga brasileña Mirian Goldemberg (2004) también argumenta que en Rio de Janeiro, ciudad considerada como la más bella del mundo, donde las playas y la temperatura elevada durante casi todo el año favorecen el desnudarse o el ir con poca ropa, la centralidad que la apariencia física asume en la vida cotidiana es mucho más evidente. En el material publicitario de La *Empresa Brasileira de Turismo* (EMBRATUR), creada en 1966, se observa que en los años sesenta y setenta Brasil fue promocionado internacionalmente en base a tres grandes estereotipos: la ciudad de Rio de Janeiro, el Carnaval (junto con la imagen de la mulata), y la mujer brasileña. En campañas publicitarias de EMBRATUR de aquella época, la mujer brasileña aparece como uno de los principales atractivos turísticos, y generalmente es representada en dos situaciones: en biquini en la playa, como si formase parte de la belleza natural de Rio de Janeiro, y en el carnaval (Imagen 7).

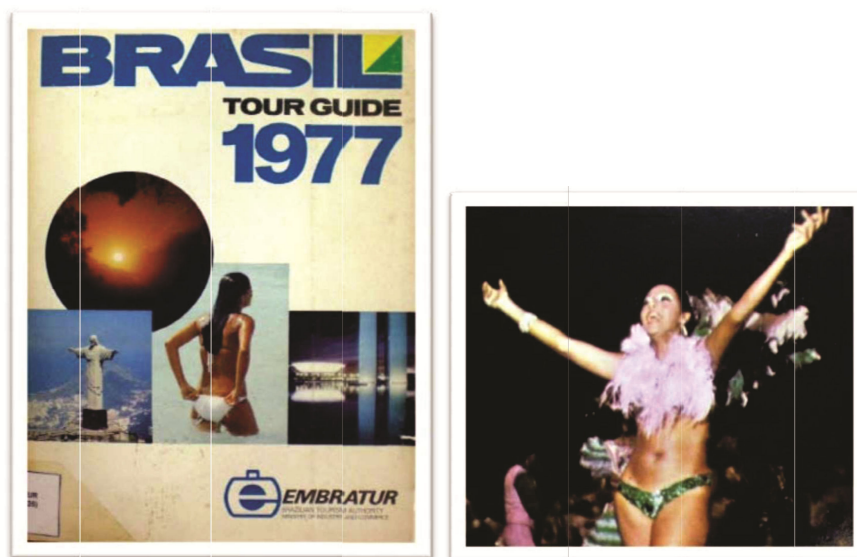


Imagen 7 – Material promocional de la Embratur, 1977.
Fuente: Kajihara (2008: 45-46).

De esa forma se puede imaginar sin dificultad alguna que la idea subyacente sería la de promocionar la imagen de esas mujeres como un producto característico y de gran atractivo turístico. En ese período, las postales de Rio de Janeiro también presentaban imágenes de mujeres en bikini en playas de la Zona Sur de Rio de Janeiro, principalmente en Ipanema¹⁶⁶ (Siqueira, 2006). Mujeres blancas, jóvenes y delgadas, con bellos cuerpos bronceados y llenos de curvas, buen humor plasmado en el rostro, sexualmente disponibles, son los algunos de los elementos constitutivos del mito de la mujer brasileña en aquel periodo, elementos aún presentes en la actualidad.

Otras imágenes de mujer y de cuerpo femenino que se transformaron en símbolos de la sensualidad de la mujer brasileña fueron las *chacretes*, bailarinas de la *Discoteca do Chacrinha*¹⁶⁷ - programa de variedades de la televisión brasileña muy popular, presentado por Abelardo “Chacrinha” Barbosa. Esas bailarinas, conocidas en al principio como las

¹⁶⁶ Solamente en 2005, una ley estatal prohibió la comercialización de esas postales, que estampaban las cariocas como puntos turísticos de Rio de Janeiro y, como consecuencia, de Brasil.

¹⁶⁷ En 1957, el programa *Discoteca do Chacrinha* estreó en la TV Tupi . Pasó después a la TV Rio y en 1968, a la TV Globo.

“vitaminas do Chacrinha”, acompañaban las atracciones musicales del programa con coreografías osadas y trajes provocadores (cabellos largos, grandes nalgas, ropas diminutas), convirtiéndose en verdaderas musas de la televisión en la década de los setenta. Las cámaras enfocaban de forma sistemática sus traseros en movimiento, lo que ayudaba a garantizar la elevada audiencia del programa. Entre las bailarinas, había mujeres mestizas, e incluso una de origen indígena: la “Índia Potira” (Imagen 8) ¹⁶⁸.



Imagen 8 – Índia Bartira, *Chacrete* de 1974-1977.
Fuente: As Chacretes (2015: s/p).

En el campo del cine “porno chanchada”¹⁶⁹ también se explotó el estereotipo de la sensualidad de la mujer brasileña. En esas películas, los personajes femeninos (estudiantes, secretarias, empleadas o modelos), extensión cómica de la *femme fatale*, buscaban casi

¹⁶⁸Todas las bailarinas recibían nombres exóticos y llamativos como Rita Cadillac, Fátima Boa Viagem, Suely Pingo de Ouro, Fernanda Terremoto, o Cristina Azul.

¹⁶⁹ El término “porno chanchada” empezó a circular en la prensa brasileña en 1973, llamado así por tener algunos elementos de las películas del género conocido como chanchada y por la alta dosis de erotismo. Como Brasil vivía una época de censura, la porno chanchada era comparada al género porno, aunque no hubiera, de hecho, escenas de sexo explícito en las películas. Se exigía que éstas cumplieran exigencias absurdas, sin las cuales serían prohibidas. La pornochanchada empezó a decaer a principios de los ochenta debido al gran número de películas extranjeras que invadieron nuestros cines. La “pornochanchada” se hizo muy popular, sobre todo entre el público masculino, tras el divorcio que había tenido lugar entre dicho público y las propuestas del *Cine Nuevo*.

siempre una ascensión social u obtener ventajas de todo tipo. El exceso de sensualidad terminaba por encantar a los personajes masculinos, llevándolos al deseo y a la conquista. Los finales de esas películas siempre eran moralmente aceptables, lo que significa que la muchacha terminaba casándose con el muchacho. Lo que la “porno chanchada” hizo fue explotar la figura femenina poniendo en imágenes uno de los estereotipos más difundidos sobre la mujer brasileña: el de su sensualidad. La mayoría de las protagonistas de esas películas eran mujeres blancas que encarnaban el “estándar europeo” de cuerpo y belleza femenina como Vera Fischer en la película *A Superfêmea*, de 1973. Pocas musas de la “porno chanchada” fueron negras y/o mestizas, como Sonia Braga en *A Dama da Lotação*, de 1978. También cabe destacar a Adele Fátima, ex-mulata de Sargentelli, en la película *Historias que nossas babás no contavam*, de 1979 (Kessler, 2009).

A todo eso hay que añadirle que en los años sesenta y setenta los discursos relativos al cuerpo ya la belleza femenina contrastan con las primeras décadas del siglo XX, pues a partir del final de los años cincuenta, se abandonó la idea de que la belleza era un don¹⁷⁰ y se pasó a decir que ésta podría adquirirse a través de una serie de cuidados y de productos. “La belleza parece haberse convertido en un ‘derecho’ inalienable de toda mujer, algo que depende únicamente de ella: ‘hoy sólo es fea quien quiere’, por consiguiente recusar el embellecimiento denota una negligencia que debe ser combatida” (Sant’Anna, 2005: 129). Por lo tanto, ya desde finales de la década de los años cincuenta la belleza se entenderá como algo que se construye, que es posible “para todas las mujeres” en la medida en que puede ser adquirida y moldeada, sea a través de la compra de cosméticos, sea a través de la práctica de

¹⁷⁰ Los discursos relativos a la belleza en el período que va de 1900 a 1930, estuvieron marcados por la perspectiva médica y por la moral católica. En aquella época eran los “remedios” los que curaban la fealdad” y, además de eso, el embellecimiento era visto como algo que podría traer a la mujer dudas cuanto a su moralidad, ya que se asociaba con un tipo de práctica propia de las “mujeres de mala conducta” o “mala fama”. La belleza, de acuerdo con Sant’Anna, era descrita en los manuales y revistas de la época como un don, como algo “natural” con lo que se nacía, o no. No había, por lo tanto, alternativas para “crear” la belleza y, como máximo, a las mujeres se les aconsejaba disfrazar las “imperfecciones” o “defectos” de su apariencia (Sant’Anna, 2005).

ejercicios físicos o de regímenes dietéticos. Ese cambio de perspectiva en los discursos relacionados con la belleza y los cuidados corporales no ocurrió de forma aislada. Por lo contrario, se dio en medio de una gran inversión destinada a promover el consumo, pues desde finales de los cincuenta se modernizaron las técnicas de producción de cosméticos y perfumes en el país (Novais & Mello, 1998), y se amplió el mercado de productos destinados a los cuidados corporales. Este nuevo entramado ofreció a las mujeres nuevos hábitos y prácticas que podían transformar ciertos “problemas” en encantos, dejarla mujer más “bella” y “atractiva”.

En los años sesenta las recetas de juventud y delgadez estaban convirtiéndose en las prescripciones más comunes presentes en las revistas femeninas de la época, como por ejemplo en la revista *Cláudia*. En los años sesenta para lograr el “modelo” de belleza propuesto por las revistas, teniendo como principal modelo para ser imitado a las *Misses* y a la *Garota de Ipanema*, las revistas, además del uso de cosméticos y de los regímenes, enfatizaban que era preciso invertir en ejercicios físicos. No obstante eso no significaba una masculinización del cuerpo femenino, sino la posibilidad de moldear las formas de acuerdo con el modelo dominante (Oliveira, 2001). A partir de finales de los años sesenta y a lo largo de los setenta, momento en el que la posibilidad de “comprar” la belleza y de modelar el cuerpo ya eran ideales consolidados, y en el que el movimiento feminista brasileño y el movimiento hippie cuestionaban los estándares de “ser mujer” vigentes, surgieron nuevas formas de relacionarse con los ideales de belleza. Al cuestionarlos, esos movimientos contribuyeron a crear nuevos hábitos y, por lo tanto, nuevos públicos, nuevos consumidores: la belleza ya no se le ofrece a cualquier mujer, sino a la mujer emancipada. Ideales como el de la individualidad, la novedad y la libertad emergieron como símbolos de belleza. Esas nuevas relaciones con la belleza, además de por la televisión, eran difundidos por gran número de revistas femeninas, como por ejemplo la revista *Nova*. Es interesante observar que la “nueva

mujer”, que piensa, juzga y decide también está preocupada por su apariencia, o sea que lo que se nos dice es que una mujer emancipada también debe ser bella. Además del propio consumo, otro objetivo vinculado a esas revistas era la reafirmación de un ideal de femineidad dirigido a la belleza. La emancipación de las mujeres, de sus comportamientos y de sus cuerpos presentadas en diversas revistas femeninas de los años setenta, se aproximaba bastante de la tesis defendida años más tarde por Naomi Wolf (1992). Para ella, el mito de la belleza sustituye al feminismo y a las conquistas de las mujeres.

“Estamos en medio a una violenta reacción contra el feminismo que emplea imágenes de la belleza femenina como una arma política contra la evolución de la mujer: el mito de la belleza [...]. A medida que las mujeres se liberaron de la mística de la domesticidad, el mito de la belleza invadió ese terreno perdido, se expandió mientras que la mística languidecía, para asumir la tarea de control social” (Wolf, 1992: 11-3).

En las revistas femeninas de la época la libertad que se prometía no alcanzó una crítica más incisiva sobre la imposición de los estándares de belleza. Lo que se observa con relación a la belleza es la reafirmación en ellas del discurso de que ser bella es un placer posible, pero principalmente necesario, para las mujeres. Dos elementos tienen una distinción especial en esa construcción de la belleza emancipada: la juventud y la delgadez. Ambos, ciertamente no pueden ser presentados como estándares exclusivos de ese periodo, pues ya eran utilizados con anterioridad como referencias de belleza, pero lo que diferencia esa perspectiva encontrada en las revistas femeninas de los años setenta son las estrategias utilizadas para promover tales ideales. Ahora, cuidar de la apariencia se considera como un compromiso personal, lo que es un hecho diferencial si lo comparamos con los textos publicados hasta los años sesenta, cuando la mujer se hacía bella, básicamente, para su marido. Así, hay una

especificidad de estas representaciones de la belleza en los años setenta: es importante ser bella para sentirse segura, confiada, conseguir ánimo y alegría de vivir.

Fue en medio de esas imágenes de mujer y de cuerpo femenino, envueltas por las ideologías sexuales, de clase y raciales dominantes, y difundidas por los diferentes mass media, que las artistas Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Lygia Clark, Lygia Pape, Regina Vater, Leticia Parente y Sonia Andrade, realizarán sus representaciones plásticas y/visuales sobre lo cuerpo y con el cuerpo (el del/la espectador/a y el suyo propio). Lo que nos gustaría comprender es si en sus obras estas artistas reflejan y legitiman el orden establecido en lo que se refiere a la mujer y al cuerpo femenino, o si lo descostruyen o incluso lo subvierten (Méndez, 2006). Con ese objetivo en mente, en el próximo epígrafe realizaremos la lectura de las representaciones neofigurativas que abordan el tema del embarazo desarrolladas por Anna Bella Geiger y Regina Vater, y las de la mujer como objeto sexual realizadas por Vater y Anna Maria Maiolino.

3.2 Representaciones neofigurativas del cuerpo femenino: Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino y Regina Vater

“Soy una artista que pasa a limpio. Soy una artista toda contaminada”
(Anna Maria Maiolino, 2015)

En el Brasil de los años sesenta, cuando ya se vivían tiempos de dictadura militar en un país en el que pronto surgirán las primeras voces de la segunda ola del movimiento feminista brasileño, algunas artistas tuvieron un papel destacado en la temática de la representación del cuerpo femenino, sobresaliendo obras producidas en la primera fase de su trayectoria profesional por las artistas Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino y Regina

Vater. Algunas obras de esas artistas anticipan trabajos más frecuentemente asociados a posicionamientos que dialogan con el feminismo de los años setenta, incluso por parte de las citadas artistas tal y como veremos en el último capítulo de esta Tesis. Esas artistas produjeron sus obras en el ámbito del figurativismo en sus más diferentes manifestaciones, principalmente en su versión argentina, cuyo marco fue la exposición del grupo *Otra Figuración Argentina* (1961), y de la exposición de la *Nouvelle Figuration de la Escuela de París* (1964). Esas *Novas Figurações*, en menor o mayor grado, presentan marcas de la informalidad y “se concentran en la presentación de la figura humana (rostros, siluetas, miembros fragmentados, órganos internos y vísceras) y en las relaciones entre el individuo y el ambiente sociocultural, de las que el artista daba testimonio” (Oliveira, 1994: 157). Precisadas estas cuestiones, vamos realizar a continuación la lectura de las representaciones neofigurativas del cuerpo femenino seleccionadas para esta Tesis. Las obras son: *Embriões* (1967) de Anna Bella Geiger, *Em Azul* (1967) y *Ipanema* (1967) de Regina Vater, y *Ecce Homo* (1967) de Anna Maria Maiolino.

Anna Bella Geiger¹⁷¹ es una artista que participó intensamente en el arte brasileño de los años sesenta. En la primera etapa de su carrera, desarrollada entre los años 1965 y 1968 (periodo en que sufrió influencias de las *Novas Figurações* en sus vertientes argentina y francesa), realizó un conjunto de obras, diseños y grabados en los que representaba el aspecto visceral del cuerpo, tanto masculino como femenino. Esas obras fueron denominadas por el crítico de arte Pedrosa como pertenecientes a la *Fase Visceral*¹⁷² de la artista, siendo

¹⁷¹ Anna Bella Geiger (Rio de Janeiro - 1933). Graduada en Lenguas Anglosajónicas en la Facultad Nacional de Filosofía, empezó sus estudios artísticos en los años cincuenta, en el taller de Fayga Ostrower. En 1954 vivió en Nueva York, donde asistió a clases de historia del arte en el *Hannah Levy en el The Metropolitan Museum of Art* (MET) y, como oyente, realizó estudios en la *New York University*. Al año siguiente regresó a Brasil. Entre 1960 y 1965, participó en el taller de grabados en metal del MAM/RJ donde tres años más tarde empezó a enseñar. En 1969, nuevamente en Nueva York, realiza una exposición individual en la Universidad de Columbia regresando en 1970 a Rio de Janeiro. En los años sesenta, entre las exposiciones colectivas en las que participó, destacan: *I Bienal Nacional da Bahia*, 1966, Belo Horizonte (MG) y *Salão da Bússola*, 1969, MAM/RJ.

¹⁷² El texto de Mario Pedrosa se titula *Anna Bella Geiger* y fue publicado originalmente en el catálogo de la exposición de la artista de 1967, en la *Galeria Relevo* de Rio de Janeiro.

desarrollada durante el período en el que la artista abandona la abstracción informal, bajo la influencia de la *Nova Figuração*.

Sin embargo, Geiger no comparte la iconografía urbano-popular común a las tendencias neofigurativas del periodo. “El enfoque de la transición que ocurrió en su trabajo pasa por la inmersión en el significado profundo de su proceso creativo, perfectamente coherente con la expresión subjetiva promovida por la informalidad y no por la objetivación poética de temas socio-políticos” (Navas, 2011:26). En la *Fase Visceral*, las producciones, diseños y grabados, literalmente, saltan del plano generando volúmenes. Las piezas realizadas durante esa etapa se expusieron poco. Entre las obras más conocidas pertenecientes a la fase Visceral está *Embriões* (1967) (Imagen 9), objeto de nuestro estudio¹⁷³, obra en que la artista representa partes del interior del cuerpo femenino que parecen que fueron recortadas, un embrión envuelto por la membrana amniótica en color rojo que parece tener aproximadamente tres a cuatro semanas, y una forma que nos remite a partes de los órganos reproductores femeninos en tonos marrones, enfatizando que se trata de la representación de la carne humana.

¹⁷³ Otro ejemplo de la obra de esa serie es *Feminino e Masculino* (1967) (ver Anexo D).



Imagen 9 – Anna Bella Geiger, *Embriões (Fase Visceral)*, 1967¹⁷⁴.
Fuente: Catálogo das Artes (2015: s/p).

El embarazo se representa, no de forma sublime e idealizada, como sucede con muchas imágenes sobre ese tema presentes en la Historia del Arte, sino desde una perspectiva femenina “que mira hacia el interior del cuerpo” (Navas, 2007: 26), más cruda, menos condescendiente. Geiger, en *Embriões*, aborda el proceso en sí del embarazo desde su propia experiencia de quedarse embarazada. Sin embargo, eso no significa que la artista, en tanto que mujer brasileña, no se haya visto sometida, al igual que sus congéneres, a los ideales de lo femenino dominantes y a la difusión mas mediática de todo lo referido no sólo al cuerpo, sino a los roles maternos, y a las ideas en torno al embarazo y a la maternidad vigentes en la sociedad brasileña.

¹⁷⁴ Grabado en metal (agua-tinta y relieve), impreso sobre papel, 58 x 51 cm.

El tema del embarazo, pero también el de la mujer como objeto sexual, fue explotado por Regina Vater¹⁷⁵ en las series *Feminista* (1963 a 1966) y *Tropicália* (1967-1968), que pertenecen a la primera y a la segunda etapa de su carrera artística desarrolladas durante el tiempo en que vivía en Rio de Janeiro¹⁷⁶. De la primera etapa de su carrera nos llama la atención la disposición de la artista de nombrarla *Feminista*, ya que la artista dijo que se consideraba una “feminista suave” (Trizoli, 2011: 143), tal y como veremos en el capítulo cuatro. La serie *Feminista* se caracteriza por la representación constante de figuras femeninas, construidas con aguadas y dibujos sobre papel, que seguían la *Nova Figuração* en sus versiones argentina y francesa. Los cuerpos femeninos representados “ora remiten a una sensualidad caricaturizada del cuerpo, con mujeres inmersas en una multitud anónima, [...], ora abarcan las entrañas de ese cuerpo sensual, centrándose en vientres con fetos y órganos internos” (Trizoli, 2011: 58). En la obra *Em azul* (1966) (Imagen 10), objeto de nuestro estudio¹⁷⁷, la artista representa dos cuerpos femeninos. Uno de los cuerpos es de una mujer embarazada, sus formas son voluminosas (cadenas largas y senos grandes), y parte de sus entrañas aparece a la vista: el vientre y el feto que contiene. Aparece solamente una parte del rostro de esa mujer, pero no se ven sus brazos y sus piernas. La representación se focaliza sobre el vientre con el feto y sobre los senos. El otro cuerpo femenino es representado como mucho más delgado, con caderas y senos menores. No obstante la cabeza, las manos y los pies fueron suprimidos de la representación puesto que ésta se centra en las partes sexuadas del

¹⁷⁵ Regina Vater (Rio de Janeiro, 1943-). Estudió diseño y pintura en el taller de Frank Schaeffer, entre 1958 y 1962, y con Iberê Camargo, de 1962 a 1965, en Rio de Janeiro. A principios de la década de los sesenta, ingresó en la *Facultad Nacional de Arquitectura*, actual *Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Federal de Río de Janeiro - FAU/UFRJ*, donde permaneció hasta 1964. Entre las manifestaciones colectivas de las que participó en los años setenta, destacamos: *I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia* (1966).

¹⁷⁶ En el inicio de los años setenta trabaja como auxiliar de dirección en las agencias de publicidad DPZ y MPM. Aunque hubiera comenzado a realizar investigaciones más conceptualistas como los dibujos de la serie *Nós* (1973), vuelve a realizar representaciones neofigurativas como el *Tríptico nós* (1972) y *Mulher em nós 1, 2 e 3* (1973). Regina Vater volvió a la figuración “debido a su inseguridad en mostrar sus experiencias plasmándolas en bolsas de pan y embalajes industriales” (Trizoli, 2011: 130), opciones próximas a las propuestas críticas conceptualistas. Con el *Tríptico Nós*, recibe en 1972 un premio un viaje al exterior concedido por la *Unión Nacional de Arte Moderna de Brasil*, y se traslada a Nueva York en 1973.

¹⁷⁷ Otras ejemplo de la serie es *Mulher em Azul* (1966), (ver Anexo E).

cuerpo femenino (los senos y las nalgas). También hay rostros de hombres que observan el cuerpo que expone ante quien desee verlo el vientre y el feto.



Imagen 10 – Regina Vater, *Em azul (Serie Feminista)*, 1966¹⁷⁸.
Fuente: Trizoli (2011: 62).

En esa obra, al representar el cuerpo de una mujer embarazada, aunque se vuelva hacia el interior del cuerpo dejando el útero y el feto a “la vista”, en contraposición a otro cuerpo femenino en toda su sensualidad, pone de manifiesto el discurso dominante sobre la formación de la identidad y la cultura brasileña en los años sesenta: la mujer como reproductora y objeto sexual (Bassanezi, 1996).

En la etapa denominada *Tropicália* (1967-1968)¹⁷⁹, una figuración también influenciada por la *Pop Art*, Regina Vater empezó a trabajar con la representación del cuerpo

¹⁷⁸ Aguada sobre papel, dimensión (no identificada).

femenino a partir de la publicidad, de las canciones de la *Música Popular Brasileira* (MPB), y de otros estereotipos del ser brasileño y de la feminidad que como hemos visto circulaban en los mas media de los sesenta, con el fin de criticar su construcción y su normalización.

En *Ipanema* (1968) (Imagen 11), objeto de nuestro estudio¹⁸⁰, serigrafía realizada a partir de una estructura compositiva de colores saturados y contrastantes, Regina Vater realiza un juego de palabras con el título y los símbolos existentes en el trabajo, el ideal de cuerpo femenino representado y el paisaje en el que se inserta, remitiendo a la construcción del mito de la *Garota de Ipanema* y también a que Brasil es un *País Tropical*¹⁸¹. La obra representa el cuerpo femenino de una mujer blanca, con cintura marcada, cadera rotunda y senos grandes. La mujer está en una pose sensual. No obstante, la cabeza, las manos y los pies fueron suprimidos de la representación, puesto que ésta se centra en las partes sexuadas del cuerpo femenino: los senos y las nalgas. El cuerpo femenino representado está rodeado por un paisaje tropical, paradisíaco, la puesta del sol en la playa, evocando un mito todavía hoy muy difundido, el de que Brasil es un *País Tropical*. Un aspecto de ese paisaje, un rayo de sol, parece cortar parte de ese cuerpo, al nivel de la cintura, como si éste fuera una ventana con vistas a un paisaje tropical.

¹⁷⁹ Esa fase evidencia el interés de la artista en representar la realidad nacional. Pensamiento ese ya manifestado en la instalación *Tropicália* (1967), de Hélio Oiticica, y en el movimiento musical conocido como *Tropicalismo*, cuyos principales representantes eran Gilberto Gil y Caetano Veloso.

¹⁸⁰ *Dentro do útero* (1967), es la obra que marca la transición para la serie *Tropicália*. (ver Anexo F).

¹⁸¹ Ese mito es comúnmente utilizado para explicar la exposición de los cuerpos, por parte principalmente de las mujeres brasileñas, la obsesión por las formas perfectas – el calor tropical.



Imagen 11 – Regina Vater, *Ipanema* (Serie *Tropicália*), 1968¹⁸².
Fuente: Trizoli (2011: 80).

En esa obra la artista pone de manifiesto una de las representaciones más difundidas de la mujer brasileña en tanto que objeto sexual, incluso en otros países a través de la agencia turística EMBRATUR, la del mito en torno a la construcción de la *Garota de Ipanema*, símbolo de la belleza y la sensualidad de la mujer brasileña. La ausencia de rostro, que es lo que singulariza visualmente la identidad de los individuos, y el hecho de que su vientre tenga un corte que se abre así al paisaje paradisíaco del fondo, la puesta del sol en la playa, refuerza la idea de la representación de la mujer brasileña como objeto sexual, como un ornamento para el deseo ajeno, sobre todo para los turistas.

El tema de la mujer como objeto sexual también fue explorado por Anna Maria Maiolino¹⁸³ en *Ecce Homo*, obra realizada en 1967 en la primera etapa de su carrera artística.

¹⁸² *Silk-screen* (serigrafía), dimensión (no identificada).

¹⁸³ Anna Maria Maiolino (Italia, 1942). En 1954, debido a la escasez provocada por el posguerra, se trasladó a Caracas, Venezuela, donde estudió en la Escuela de Artes Plásticas Cristóbal Rojas, entre 1958 y 1960. Al llegar a Rio de Janeiro en 1960, se inscribió en el taller libre de la *Escola Nacional de Belas Artes*. Allí estaba el centro de referencia del linograbado en Brasil, en el que Oswaldo Goeldi (1895-1961), el grabador más importante del país, impartía sus cursos junto a su discípulo, Adir Botello, profesor de Maiolino. La escuela era el centro

Durante esa etapa, señala Maiolino, la experiencia de las mujeres y la represión militar formaban parte de su vida cotidiana (citada por Tatay, 2010: 41), repercutiendo también en sus representaciones que seguían las tendencias *Neofigurativas* en alza, en sus vertientes argentina y francesa ¹⁸⁴. *En Ecce Homo* (1967)¹⁸⁵ (Imagen 12), la artista representa sobre una parte de la imagen de un corazón un cuerpo masculino y otro femenino, muy próximos, como queriendo poner en evidencia una relación afectiva entre los dos. Ese aspecto puede ser observado gracias a la posición de los cuerpos, los dos están de frente, pero sus cabezas miran hacia el costado, uno en dirección al otro. Un pequeño corazón está representado arriba de sus cabezas. El cuerpo masculino es representado en su interioridad (disecado, expuesto, abierto). Ese cuerpo es representado hasta la altura en la que empiezan los órganos genitales, subrayándose en rojo las vísceras de su cerebro, su corazón y aparato digestivo. En lo que concierne al cuerpo femenino, éste es representado en su exterioridad, en su sensualidad. Un cuerpo semidesnudo, en ropa interior y con los cabellos al viento. La artista ha suprimido los brazos, y el cuerpo femenino es representado casi hasta la altura de las rodillas. Ambos los cuerpos están cortados por un plano en negro en el que está escrito el título de la obra: *Ecce Homo (Eis o homem)*.

carioca de elaboración de la *Nova Objetividade Brasileira*, con fricciones provocadas por el *Pop Art* y el *Novo Realismo* y donde se reunían artistas como Rubens Gerchman, (con quien la artista se casaría), Roberto Magalhães y Antonio Dias. En los años sesenta, entre las manifestaciones colectivas en las que participó, destacan: *Opinião 65*; *Opinião 66* y *I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia* (1966).

¹⁸⁴ En otras obras de ese período, la artista trata de las relaciones afectivas a partir de la experiencia femenina, especialmente del amor, la vida familiar. Esas temáticas están presentes en linograbados como *Minha Família* (1966), *A Família* (1966), *O bebê* (1966), *A Espera* (1967) y en los objetos *Khem!* y *Coração de mãe* (1967). Hay obras que hablan de las relaciones extramatrimoniales, un ejemplo es *Os Amantes* (1966). (ver Anexo G).

¹⁸⁵ La obra fue expuesta en 1967 en la *Galeria Goeldi*, en Rio de Janeiro, y en la *Muestra Nova Objetividade Brasileira*.

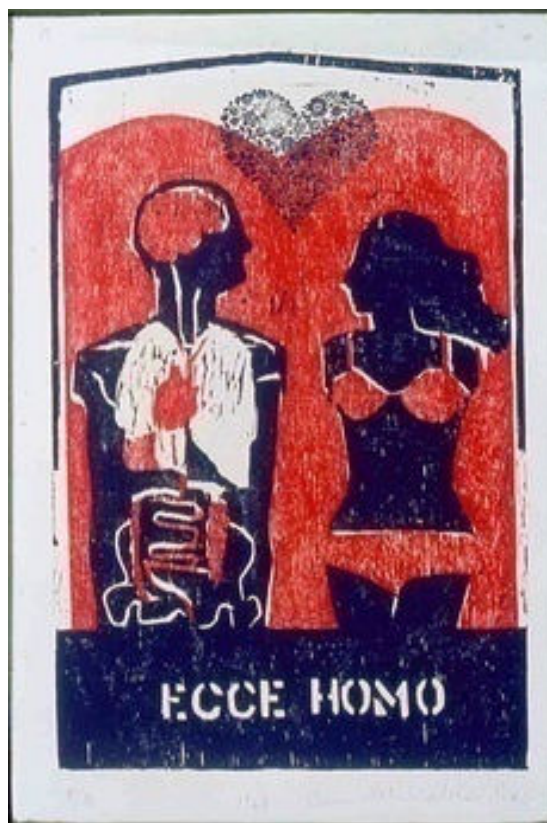


Imagen 12 – Anna Maria Maiolino, *Ecce Homo*, 1967¹⁸⁶.
Fuente: Maiolino (2007: 75).

En esta obra, la artista enfatiza el aspecto racional del hombre al representar el interior del cuerpo masculino, subrayando los meandros de su cerebro, y la mujer como objeto sexual, el cuerpo femenino en su exterioridad, un cuerpo joven, delgado y con biquini que prodiga sensualidad y que nos hace recordar el cuerpo de la *Garota de Ipanema*. El hecho de que dé la sensación de que existe una supuesta relación afectiva entre los dos, lo que se evidencia mediante el símbolo del corazón, también pone de manifiesto una de las visiones más dominantes en la sociedad y cultura brasileña en el período, incluso en una relación afectiva, la del hombre como ser racional y la de la mujer como ser emotivo.

Los temas planteados en las obras de las artistas que acabamos de presentar también empezaron a ser discutidos por las “primeras voces” del movimiento feminista brasileño de

¹⁸⁶ Linograbado, edición 20, 38,5 x 25 cm.

los años sesenta. Feministas como Carmen da Silva, Heleieth Saffioti y Rose Marie Muraro, criticaban los papeles tradicionalmente asignados a la mujer brasileña en el período, principalmente el de madre, esposa y ama de casa. El tema de la maternidad, era comprendida por las feministas brasileñas como una opción, y no como una obligación. Empiezan a reivindicar en aquel periodo la posibilidad de ser madres, o de no serlo y, más adelante, en los años setenta, lucharán por la despenalización del aborto.

Anna Bella Geiger en *Embriões* y Regina Vater en su obra *En Azul* no fueron indiferentes ante ese debate. La producción de esas artistas se localiza en un contexto en el que artistas mujeres empiezan a representar la maternidad, incluso el embarazo, desde una perspectiva diferente a la surgida de la mirada masculina, aspecto ese que se afirmará en finales de los años sesenta con la emergencia del "arte feminista". Fue a partir de finales de los años sesenta que la primera generación de artistas feministas propondrá la descolonización del cuerpo femenino liberándolo del peso de la construcción masculina. Esta propuesta las lleva a plantearse el tipo de imágenes que les evoca el hecho de sentirse mujer. Crean así un "imagería del vacío central" en la que hacen uso de formas creadas a partir de un centro como metáfora del cuerpo femenino. Plantean un "arte vaginal" o "arte uterino", un "arte coño" (Méndez, 2010) como tema central de una imagería que trata de revalorar la anatomía femenina, desvalorizada por la cultura patriarcal. La crítica a esta opción es la de quedas de ese imaginario se confinaba a la mujer en su identidad biológica. Por ese motivo, esa primera generación de artistas feministas entre las que destacan Judy Chicago, Miriam Schapiro y Nancy Spero, son duramente criticadas por considerárseles "esencialistas" ya que no se puede reclamar una sensibilidad femenina restringiéndola a la esfera de la anatomía femenina (Chadwich, 1992; Prada, 2000).

La reducción de la mujer a un mero objeto sexual sometido al deseo del sujeto masculino, imagen muy difundida por los medios de comunicación de masas existentes en la

época en Brasil y basados en los estereotipos ya mencionados (la *Garota de Ipanema*, la mulata, etc.), también empezó a ser debatida por las feministas brasileñas en el período¹⁸⁷. Regina Vater en *Tropicalia* y Anna Maria Mariolino en *Ecce Homo* también fueron pioneras en la producción de un discurso que pone de manifiesto la construcción de los estereotipos femeninos que reducen a la mujer a un mero objeto sexual, temática que será uno de los temas del “arte feminista”. Sin embargo, sus representaciones no consiguen deconstruir la imagen que se proponen criticar.

En el próximo epígrafe realizaremos la lectura de las proposiciones que suscitan la participación del espectador en la obra, desarrolladas por las artistas Lygia Clark y Lygia Pape y cuyo tema es el nacimiento/renacimiento.

3.3 El cuerpo del espectador como objeto y soporte de significación: las experiencias pioneras

Lygia Clark y Lygia Pape

“El arte no consiste en un objeto para que usted lo mire, lo considere bonito, sino en una preparación para la vida”

(Lygia Clark, s/f)

"El arte, para mí, es mi forma de conocimiento del mundo”

(Lygia Pape, s/f)

Las experiencias de las artistas Lygia Clark y Lygia Pape, con relación a la participación del espectador y abierta a individuos de ambos sexos y de diferentes clases sociales y origen étnico, surgen en el *Neoconcretismo*. En la crítica al *Concretismo* de São Paulo las artistas *concretistas* de Rio de Janeiro Lygia Clark y Lygia Pape, reunidas alrededor del *Grupo Frente* (1954-1957), junto a Hélio Oiticica, protagonizaron el movimiento

¹⁸⁷ Ese tema ganará más espacio en el interior del movimiento a partir de los años ochenta.

Neoconcreto (1959-1961) y propusieron un nuevo estatuto de la obra de arte. Esa nueva forma de pensar sobre la constitución de la obra y su relación con el espectador sentó la primera base conceptual para pensar el aspecto político y de contestación del cuerpo en el arte brasileño de los años sesenta y setenta. A diferencia “de los artistas del *body art* europeos o norteamericanos, como Chris Burden, Vito Aconcei, o Gina Pape, que mordieron, hirieron o incluso mutilaron el propio cuerpo, en Brasil fue sobre todo en el contexto político en el que actuaron los artistas en aquel momento” (Freire, 2006: 150). Entre otros fundamentos, los artistas brasileños citados propusieron que la experiencia estética yuxtapusiese la lectura semántica e interactiva de la obra a la experiencia sensible y perceptiva del espectador. Para comprender la obra, no se requería sólo la visión del espectador, sino la intervención de todo su cuerpo. La aprehensión estética de índole participativa, buscada en la fenomenología de Merleau-Ponty (1994)¹⁸⁸, cuestionaba los estándares de la simple contemplación distanciada de la obra de arte. La obra se configuraba ontológicamente junto a la vivencia sensorial, y el cuerpo del espectador era activado y se le pedía una participación efectiva en el juego estético, pues, de otra forma, la obra de arte, ahora denominada no-objeto (Gullar, 2004), se mantenía “muda”. Esas experiencias adquirieron una importancia fundamental en la producción de las artistas Lygia Clark y Lygia Pape, artistas que suscitan la participación del espectador en la obra.

Para comprender la importancia que adquirirá el cuerpo del espectador en tanto que objeto y soporte de significación en las proposiciones de las dos artistas citadas debemos

¹⁸⁸ "El cuerpo es la obra y su lenguaje es poético". Es lo que afirmaba Merleau-Ponty, filósofo que, en los sesenta, cuestionaba la objetualización y la instrumentalización del cuerpo humano. En su obra de mayor proyección en Brasil, *Fenomenologia da Percepção*, su proyecto fue destacar el sentido del cuerpo y de lo sensible como realidad esencial del ser humano. Para él, el cuerpo no es una cosa, ni una idea, es movimiento, sensibilidad y expresión creadora. Entendía el cuerpo como sujeto en sí, diferente de una herramienta y sus funcionalidades. Por medio del movimiento corporal se manifiesta un lenguaje de lo sensible y del silencio con el cual se permite la reflexión del cuerpo y un nuevo arreglo para la comunicación y el conocimiento. Merleau-Ponty defendía que, dado que el gesto es la primera forma de comunicación del Ser, se puede hacer una lectura expresiva de la dimensión poética.

detenemos en las investigaciones de Hélio Oiticica¹⁸⁹ que participó intensamente del movimiento neoconcreto¹⁹⁰, ya que éstas propusieron nuevos parámetros para pensar el cuerpo que fueron compartidos por Lygia Clark y Lygia Pape. Hélio Oiticica, en *Núcleos* (1960), también denominados *Manifestações Ambientais* y *Penetráveis*, propone unas placas de madera pintadas con colores cálidos colgadas del techo mediante hilos de nylon y, tanto el desplazamiento del espectador como el movimiento de las placas forman parte integrante de la experiencia estética. Sin embargo fue a partir de los *Bódiles* (1963), recipientes que contienen pigmento, resultado de la voluntad de dar cuerpo al color y de añadirle a la experiencia visual otros estímulos sensoriales, desde donde el artista desarrolló su preocupación por la participación del espectador en la obra. La participación del espectador en la obra de Hélio Oiticica es explorada más radicalmente con los *Parangolés*, presentados al público por primera vez en 1965¹⁹¹. Pensados como modalidades denominadas tiendas, capas y estandartes, entre otras, los *Parangolés* eran utilizados por los espectadores que realizaban acciones corporales. La experiencia del espectador y la actuación del artista, conducidas a través de la vivencia de los objetos *Parangolés*, también se abría a situaciones en el espacio real. Al desplazarse de la idea única del objeto/obra, el *Parangolé* agregaba elementos del paisaje social. La apropiación del artista se identificaba con el carácter estructural organizado, herencia de la mirada constructiva, en arquitecturas populares y en el carácter de la reunión social de sujetos en situaciones de celebraciones, reuniones y rituales.

¹⁸⁹ Hélio Oiticica, (Rio de Janeiro, RJ, 1937-1980). Estudió pintura y diseño con Ivan Serpa en el MAM/RJ en 1954. Ese año, escribió su primer texto sobre artes plásticas. A partir de entonces, dejar por escrito sus reflexiones sobre el arte y su producción se vuelve un hábito. En 1957 dio inicio a una serie de guaches sobre papel, denominados en los años setenta *Metaesquemas*. Esas pinturas geométricas son importantes porque ya presentaban el conflicto entre el espacio pictórico y el espacio extra-pictórico, anticipando la posterior superación del cuadro. En 1959, el artista comenzó a realizar obras que marcaron el inicio de la transición del lienzo hacia el espacio ambiental. *Bilaterias* (chapas monocromáticas pintadas con ténpera u óleo y suspendidas con hilos de nylon) y los *Relevos Espaciais*, sus primeras obras tridimensionales.

¹⁹⁰ Aunque participara en la 1ª *Exposição Neoconcreta* ni habiendo firmado el *Manifesto Neoconcreto*, participa en la 2ª *Exposição Neoconcreta* en Rio de Janeiro en 1969.

¹⁹¹ Esa manifestación consistía en una protesta del artista en contra de un hecho ocurrido en la inauguración de la muestra *Opinião 65*, en el MAM/RJ, cuando se impidió entrar a sus amigos, miembros de la *Escola de Samba Mangueira* de Rio de Janeiro.

“El objeto, para decirlo mejor, el *probjeto* (tomando como préstamo la denominación dada por Rogério Duarte) se vuelve efectivamente una estructura de inspección. O sea, un objeto es dado a la participación, a la manipulación y al uso por parte del espectador y, a partir de entonces, como lo definía Hélio Oiticica, se transforma en un espacio poético táctil. Pero hay que señalar que no se trataba de una participación programada, pues existía en la medida en que la obra y todas sus relaciones externas estaban siendo consideradas como una estructura viva, no permanente y en movimiento mutante” (Melin, 2008: 24).

Las cuestiones suscitadas por Hélio Oiticica con los *Parangolés*, condujeron a manifestaciones ambientales entre las que destacan *Tropicália*, en 1967¹⁹², *Apocalipopótese*, en 1968¹⁹³ y *Éden*, en 1969¹⁹⁴. Además de Hélio Oiticica, las proposiciones realizadas por Lygia Clark y Ligia Pape también contribuyeron a concretar el cuerpo como propuesta artística, además de provocar reflexiones sobre los roles y identidades de sexo/género.

En lo que concierne a Lygia Clark¹⁹⁵ hay que destacar que gradualmente cambiará la pintura por la experiencia con propuestas participativas, como la serie *Bichos* de 1960. Se trata de construcciones metálicas geométricas que se articulan mediante bisagras y que requieren la participación del espectador. La investigación y propuesta artística *Caminhando*

¹⁹² Como vimos en la Parte I, esa obra fue una de las inspiraciones del movimiento musical conocido como *Tropicalismo*.

¹⁹³ Tal y como veremos en la manifestación colectiva *Apocalipopótese* en el Aterro do Flamengo, en 1968, en Rio de Janeiro, además de presentar Hélio Oiticica sus *Parangolés*, Lygia Pape presentó la acción *Ovo*.

¹⁹⁴ El *Projeto Éden*, compuesto por *Tendas*, *Bódiles* y *Parangolés*, propuestas abiertas a la participación y vivencias individuales y colectivas, se presentó en Londres, en 1969, en la *Whitechapel Gallery*. Esa exposición fue organizada por el crítico inglés Guy Brett y fue llamada *Whitechapel Experience* y considerada su mayor exposición en vida.

¹⁹⁵ Lygia Clark (Belo Horizonte-MG, 1920 – Rio de Janeiro-RJ, 1988). Entre 1950 y 1952 vivió en París, donde estudió con Fernand Léger, Arpad Szenes y con Isaac Dobrinsky. Al regresar a Brasil, pasó a integrar el *Grupo Frente* en 1954. Lygia Clark es una de las fundadoras del *Grupo Neoconcreto* y participó en su primera exposición en 1959. También participó en las principales manifestaciones colectivas realizadas en ese período: *Opinião 66* (1966), MAM/RJ; *Nova Objetividade Brasileira* (1967) MAM/RJ; *Primeira Bienal da Bahia* (1966), Belo Horizonte (MG); *Vanguarda Brasileira* (1966), Belo Horizonte (MG); *O artista Brasileiro e a Iconografia de massa*, (1968), Escola de Desenho Industrial do RJ.

(1964) es la obra que marca esa transición puesto que a través de ella quería promover la acción del sujeto en el espacio-tiempo real¹⁹⁶. A partir de *Caminhando* empezó a realizar trabajos centrados en el cuerpo, que buscaban ampliar la percepción, despertar la memoria, o provocar diferentes emociones. En esos trabajos Clark cumple el rol de proponer o de facilitar las experiencias del espectador. En la etapa *Nostalgia é o corpo* (1966), la participación del espectador cobra una nueva dimensión: la obra empieza a migrar del acto hacia la sensación que provoca en quien la toca. Además de no reducirse a su visibilidad, la obra se realiza en la relación sensible que se establece entre ella y quien la manipula (Rolnik, 1999). De esa fase destacamos los siguientes trabajos, todos ellos de 1966: *Pedra e Ar*, *Livro sensorial*, *Pingue-pongue*, *Desenhe com o dedo*, *Água e conchas*, *Respire comigo*, *Diálogo de mãos*, *Natureza (Estrutura cega)*. En la fase *A casa é o corpo* (1967-1969), Lygia Clark creó objetos que sólo podían explorarse si el receptor los vestía. El objeto se integra al cuerpo como una extensión que tiene el poder de hacer que el centro de la atención subjetiva sea la microsensibilidad, oposición con la macroperecepción. Algunos de los objetos de esa etapa son elaborados para ser vividos individualmente, como las series *Máscara abismo* (1968), *Máscara sensorial* (1967-68), *Luvas sensoriais* (1968), o *Óculos* (1968) y *Camisa-de-força* (1969). Otros objetos deben vivirse en pareja como la serie de 1967 *Roupa-corpo-corpo-roupa* que incluye entre otros trabajos, *O eu e o tu e Cesariana*, *Diálogo: Óculos* (1968) y *Casal* (1969). La instalación *A casa é o corpo* (1968) también es de ese período¹⁹⁷, y en la fase *Corpo é a casa* (1968-1970) los objetos estaban destinados a ser experimentados en grupo pasando muchos de ellos a formar parte de otras propuestas. De esa fase destacamos: *Arquiteturas Biológicas I*

¹⁹⁶ En *Caminhando* el participante crea una cinta de "Moebius" (creada por el matemático alemán August Ferdinand Moebius): corta una tira de papel, dobla las extremidades y une las dos puntas. Después, la corta a lo largo, de forma continua y, mientras lo hace, la tira se desdobra en entrelazados cada vez más estrechos y complejos. Surge un espacio sin anverso o reverso, frente o revés, sólo por el placer de recorrerlo y, de esa forma, él mismo realiza la obra de arte.

¹⁹⁷ Entre 1967 y 1968, Lygia Clark desarrolló sus proyectos para propuestas existencialistas (entre las cuales, *Campo de Minas* y *Cintos-diálogos*) y para películas (*Convite à viagem*, *Filme Sensorial* *Westerne O homem no centro dos acontecimentos*).

y *II*, serie de 1968-1970, que incluye, entre otras variaciones, *Ovo mortalha* (1968)/*Nascimento I y II* (1969) y la serie *Estruturas Vivas* (1969) que incluye, entre otras variaciones – *Diálogos* (1969)¹⁹⁸.

El crítico de arte Paulo Herkenhoff y la escritora y crítica literaria Heloísa Buarque de Holanda, consideran a Lygia Clark como “la primera artista radical en el arte brasileño” (Herkenhoff & Holanda, 2006: 33), al desplazar continuamente las fronteras y las categorías estables del arte y de la esfera política:

“La maniobra que Lygia Clark realizó en la esfera política en un momento en el que las mujeres estaban -en cierto modo- bloqueando sus demandas más personales, como el tema del cuerpo, en favor de una posición política más dirigida hacia la defensa de sus derechos sociales, fue la de abordar -de forma directa e incisiva- temas del universo privado (cosas, entonces, no muy bien vistas), principalmente en la relación entre el yo y el otro. ¿Cómo debe conceptualizarse ese movimiento de Lygia Clark? ¿Como una transgresión programada de los límites del arte? ¿Como una aproximación al psicoanálisis? ¿Como un gesto político feminista *avant la lettre*? ¿Dónde insertar la condición inédita contextual de su preocupación por el yo y el otro?” (Herkenhoff & Holanda, 2006: 33).

Entre las obras que tratan temas relacionados con su preocupación por “el yo y el otro” destaca la serie *Roupa-corpo-corpo-roupa* (1967), compuesta por las obras *O eu e o tu* y la instalación *A casa é o corpo* (1968), todas de la fase *A casa é o corpo* (1967-1969). Sin embargo en esta Tesis seleccionamos únicamente aquella que hace posible al espectador vivir la experiencia del nacimiento/renacimiento: la obra *A casa é o corpo*.

¹⁹⁸ Entre 1970 y 1976, período en que vivió en París, desarrolló la fase *Corpo Coletivo* (1972-75). En esa fase el carácter colectivo de los trabajos que Lygia Clark había desarrollado en la fase *O Corpo é a Casa* incorporan un elemento nuevo: se elige a uno de los miembros del grupo para someterse a la determinación de los demás, utilizando los objetos que la artista crea con esa finalidad. Algunas de esas propuestas son: *Baba Antropofágica* (1973), *Canibalismo* (1973), *Túnel* (1973), *Viagem* (1973), *Rede de Elásticos*, *Relaxação* (1974-1975) y *Cabeça coletiva* (1975). Esa fase fue renombrada como *Fantasmática do Corpo* en 1974. Y fue justamente esa experiencia que la llevó a crear la *Estruturação do Self* (1976-84), cuando regresó a Brasil y desarrolló un trabajo visto por muchos como “oficialmente” terapéutico.

A Casa é o Corpo (Imagen 13) fue concebida por Lygia Clark el mismo año en el que empieza el período más duro de la dictadura militar, cuando fue promulgado el AI-5, en 1968. La obra fue instalada por primera vez en el MAM/RJ y el mismo año representó a Brasil en la Bienal de Venecia¹⁹⁹. Se trata de una gran instalación interactiva que simula con materiales simples el proceso de reproducción humana, y está formada por los ambientes llamados por la artista *penetração, ovulação, germinação* y *expulsão*. Con esta obra Clark pretendía ofrecer a los espectadores la experiencia de estar en el interior del cuerpo, de vivir la experiencia desde la fecundación hasta el nacimiento. La obra está compuesta por dos cubos de dos metros y medio, hechos con un tejido negro estirado sobre marcos de madera, separados por una cúpula de plástico transparente en forma de gota.

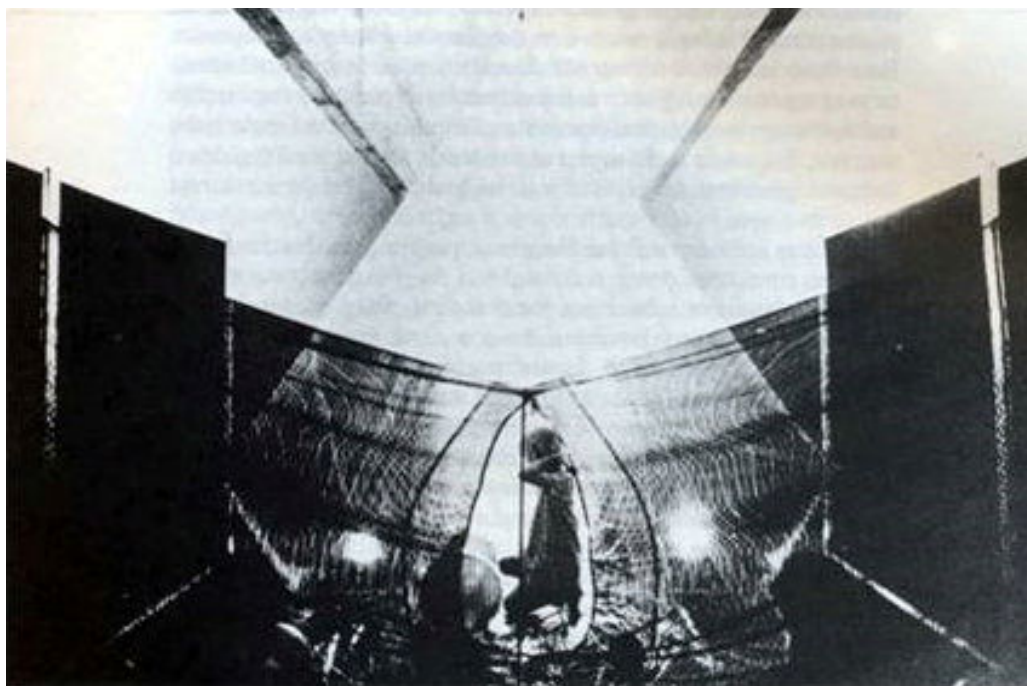


Imagen 13 – Lygia Clark, *A Casa é o Corpo*, 1968²⁰⁰.
Fuente: Clark (1980: 33).

¹⁹⁹ Como un evento patrocinado por el Estado y gran visibilidad en la escena internacional, la Bienal de Venecia en 1968 se ha convertido en una diana para las intervenciones políticas que reflejan el descontento social de muchas naciones occidentales. En un intento por frustrar los esfuerzos de los activistas, se inauguró la exposición bajo protección policial y varios artistas que como Clark, habrían sido invitados para representar sus países de origen, protestaron. Taparon sus trabajos con pancartas contra la guerra, colocaron sus trabajos de espaldas al público o se retiraron de la exposición.

²⁰⁰ Exposición en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), 1968.

El espectador- o el participante, como Clark se refería a aquellos que interactuaban con su arte -, tenían que entrar por el lado izquierdo de la instalación a través de una abertura en el tejido, y realizar una inmersión en un ambiente de relativa oscuridad. A la entrada, así como en los compartimentos de los distintos ambientes, había tiras elásticas tensadas que el visitante debía empujar para pasar, como si se tratara de un himen complaciente. Este cubo se divide en dos ambientes: el primero, titulado “penetración”, está lleno de globos blancos que causan una sensación de claustrofobia. Los participantes se convierten en uno solo, en un mar de esperma, hacinados en un pequeño espacio que favorece el movimiento rápido, posicionándose como el espermatozoide que tiene la mejor oportunidad de alcanzar el óvulo. “Ovulación”, el segundo ambiente, también es oscuro, con un suelo elástico, y en él el participante asume el rol femenino de un óvulo que viaja a través de la trompa de Falopio. El corredor oscuro, la presión de los globos, acompañado por la ausencia de coerción espacial y un suelo que se mueve con el peso del cuerpo, todo contribuye a que los participantes sean especialmente consciente de los límites entre el yo y el otro, o de la falta de ellos. “Germinación”, la tercera etapa de *A Casa é o Corpo*, se caracteriza por el regreso del participante a la luz, donde éste se encuentra encapsulado en una cúpula de plástico transparente. El participante puede ver y dejarse ver, escuchar y ser oído, aunque de una forma más velada debido a la membrana de plástico. El hecho de la germinación ocurre en un espacio iluminado y también contribuye a que el participante tome conciencia de centralidad y de esa sensación (la de germinar) por su experiencia de estar en el mundo. En la parte final de *A Casa é o Corpo*, el participante vuelve a la relativa oscuridad de la “expulsión” dentro del segundo cubo negro. Se compone éste en un corredor que se ha convertido en cada vez más estrecho, y la sensación de presión dentro del espacio aumenta a medida que la salida se aproxima. El suelo está cubierto de pequeñas bolas de plástico que sugieren, vagamente, la textura del canal del parto, y la salida, los labios vaginales, está cubierta por las tiras de hilos

y tejidos, pareciendo pelos, que van del techo al suelo y que mantienen el ambiente oscuro. A la salida el participante se encuentra frente a un espejo deformador (Imagen 14). El espejo, al reflejar la imagen del participante, intenta hacerle ser consciente de su renacimiento, y de que es un sujeto activo en el proceso de su propio nacimiento/renacimiento.



Imagen 14 – Lygia Clark, *A Casa é o Corpo* (detail), 1968²⁰¹.
Fuente: Clark (1980: 33).

En *A Casa é o Corpo* Lygia Clark, al tematizar el retorno a los órganos reproductivos femenino, puede llevarnos a pensar que la obra reproduce uno de los principales roles atribuidos a la mujer brasileña en los años sesenta: el de reproductora. Sin embargo, los laberintos por los cuales el participante pasa evidencian que la obra desafía conceptos normativos de género, tal y como vamos a demostrar. Cuando el participante sale del primer cubo negro, “penetración”, “tendrá que desempeñar papeles masculino y femeninos -

²⁰¹ Exposición en el Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), 1968.

penetrador, espermatozoides y óvulo” (Dawson, 2005: 178). Esa fusión de papeles entre ambos sexos es de particular importancia en el contexto de los años sesenta, periodo en el que empieza a emerger la contracultura brasileña, la segunda ola del movimiento feminista brasileño y, con ello, las primeras voces, así como los primeros cuestionamientos de los roles e identidades de sexo/género. En la fase “germinación”, el participante toma una posición que no es ni masculina ni femenina, está allí como un feto aún sin sexo ni género, sumergido en el líquido amniótico, momento en el que todas sus necesidades estaban satisfechas. Allí el participante vivencia un momento que antecede a la diferenciación sexual, es decir, un momento previo a la “existencia dictada por jerarquías construidas en torno a la diferencia de sexo/género” (Dawson, 2005: 180).

A casa é o corpo Clark propicia por medio del nacimiento/renacimiento una experiencia alternativa que rompe con la distancia entre las diferencias de sexo/género. En ese aspecto, y tal y como indica Dawson (2005) podemos plantear que Clark, al “desarrollar otros deseos o marcos de referencia para la experiencia, [...] que no sean inmediatamente identificados por el sistema de poder, permite al sujeto asumir el control de su propia experiencia” (Dawson, 2005: 178-179). Es probable que el participante medio no tuviera conciencia del potencial de transformación disponible en la obra de Clark. Sin embargo, existe la posibilidad de que la obra de Clark pueda despertar un deseo latente en el participante y que este reconocimiento pueda celebrarse más allá de los límites de la galería o del contexto del Museo, incluso en su propia casa y por medio de su propio cuerpo. A todo esto hay que añadir que la obra, al haber sido realizada en el mismo año en el que fue promulgado el AI-5, en 1968, también puede pensarse como una posibilidad de que, por lo menos durante algunos instantes, el participante tuviera la oportunidad de buscar un refugio, puesto que “bajo la dictadura militar, el sujeto no tiene ninguna ilusión de libertad física o psicológica. La tortura, campo en el que el aparato militar brasileño era considerado

ampliamente innovador, era practicada específicamente contra el aparato sensorial de tal modo que se minara el control del sujeto sobre el cuerpo y la mente” (Dawson, 2005: 182).

Como hemos dicho en al iniciar la presentación de Clark, al principio, la experiencia propiciada por la artista en *A Casa é o Corpo*, pueden experimentarla participantes del sexo masculino y femenino de cualquier clase social y origen étnico. Sin embargo, en el Brasil de los años sesenta, las instituciones culturales (museos, galerías, centros culturales) no eran muy frecuentadas por personas de la clase social baja que en la época estaba en su mayoría formada por personas negras e indígenas debido, entre otros factores, a nuestro pasado histórico de esclavitud y exclusión racial. Otras obras de Clark como *Arquiteturas Biológicas: Nascimento I y II* (1969) y *Ovo-mortalha - serie Corpo é a casa* (1968-1970) y, *Túnel* (1973) – *Corpo Coletivo* (1972-75), también tratan de la cuestión del nacimiento y renacimiento y, en el caso de *Cesariana - serie A Casa é o Corpo* (1968-1970), de la participación masculina en el parto²⁰².

La experiencia del nacimiento/renacimiento también fue propuesta por Lygia Pape en su obra *Ovo*, realizada en 1967. La participación del espectador en la obra de Pape²⁰³ tiene su origen en el período durante el que participó en el *Concretismo*²⁰⁴ y en el *Grupo Frente*, cuando idealizaba en 1958, junto a Reynaldo Jardim, el *Ballet Neoconcreto I* -experiencia pionera en su obra en la que utiliza el cuerpo de las bailarinas como motor para que las formas (figuras en forma de cilindro y adoquines) se desplacen por un escenario negro. El aspecto

²⁰² *Baba Antropofágica*, un trabajo hecho por Clark en 1973, también aborda temas como el nacimiento/renacimiento, pero ponen en primer plano el proceso de la muerte como una condición necesaria para el nacimiento/renacimiento de la conciencia. (ver Anexo H).

²⁰³ Lygia Pape (Nova Friburgo, 1927 – Rio de Janeiro, 2004). Graduada en Filosofía, con maestría en Estética Filosófica por la *Universidade Federal de Rio de Janeiro* (UFRJ). Comenzó sus estudios en los años cincuenta, junto a la artista brasileña Fayga Ostrower, en el *Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro* (MAM/RJ). Las principales exposiciones en las que participó hasta 1967 fueron: *Opinião 65*, 1965, MAM/RJ; *Vanguarda Brasileira*, 1966, Belo Horizonte (MG) y *Nova Objetividade Brasileira*, 1967, MAM/RJ.

²⁰⁴ Durante el período en que participó en el concretismo también se dedicó al linogrado, y entre 1955 y 1959, realizó *Tecelares*, serie de obras abstracto geométricas en las que usa formas muy simplificadas y explora la textura y los anillos característicos de la madera.

sensible y participativo del espectador en su obra se pone de relieve en el *Livro da Criação* (1959), época en la que ya participaba en el movimiento *Neoconcreto*. En el libro de la creación, un origami poético en el que la artista construye una narrativa por medio de la imagen, se invita al espectador a manipularlos 114 diagramas tridimensionales montables y desmontables de diferentes formas y colores que componen la obra y que narran la creación del mundo. A partir de la muestra *Nova Objetividade Brasileira* (1967), exposición que marcó su regreso a las artes plásticas/visuales²⁰⁵ tras haberse dedicado al medio cinematográfico²⁰⁶, la artista se inclinó hacia la experimentación sensorial y participativa del espectador.

Ovo (1967) está compuesta por tres estructuras desarmables -cubos de madera con 80 cm de arista, cubiertos por una fina capa de plástico azul, rojo y blanco, teniendo una abertura en la parte inferior donde las personas debían entrar y acomodarse, para, acto seguido y rompiendo la “cáscara”, experimentar la experiencia del nacimiento/renacimiento. En la obra de Pape el espacio creado por la artista y en el que el participante debía de entrar para pasar por la experiencia del nacimiento/renacimiento, no evidencia ningún tipo de referencia a los órganos reproductores masculinos y/o femeninos. Sin embargo, no podemos olvidar que el título del trabajo *Ovo*, metáfora de la vida, es significativo, ya que la capacidad de procrear es una experiencia exclusivamente femenina. Por lo tanto, la experiencia del propio acto del nacimiento se propicia desde una mirada femenina²⁰⁷.

En *As notas para Ovo*, Pape escribe con relación a la obra:

“a INTUIÇÃO - O símbolo

²⁰⁵ En la muestra presentó las obras *Caixas de Formigas* y *Caixas de Baratas*. Esos objetos están marcados por la ironía, por el humor negro y por su crítica a la situación política de la época.

²⁰⁶ La ruptura del grupo neoconcretista, en 1961, marcó un punto de inflexión en la trayectoria de Lygia Pape, que se lanzó en el medio cinematográfico para dar inicio a su actividad como cineasta, habiendo lanzado varios cortometrajes a lo largo de su carrera como *O homem e sua bainha* (1968), *Our Parents* “Fossilis” (1974), *A mão do Povo* (1974), *Carnival in Rio* (1974), *Wampirou* (1974), *Arenas Calientes* (1974), *Eat-me* (1975) y *CatitiCatiti* (1978), además de haber colaborado en el llamado *Cinema Novo*.

²⁰⁷ La película “Lygia Pape” (Rioarte, 1990) de Paula Gaitán muestra la propia artista en una playa vivenciando su proposición *Ovo* (ver Anexo I).

não a coisa naturificada

não a representação - alguém da realidade mesma - em si - mas o símbolo do gesto do nascimento” (Pape citada por Borja-Villel & Vélasquez, 2012: 242).

Si prestamos atención a las palabras de la artista, los significados de la obra se construyen a partir de la propia experiencia del nacimiento/renacimiento. La artista ofreció a los/las participantes la posibilidad de disfrutar de esa experiencia en un espacio nada convencional puesto que la primera exhibición de *Ovo* tuvo lugar en 1968 en *Apocalipopótese*²⁰⁸, idealizada por Frederico Morais, en el *Aterro do Flamengo* (espacio de ocio de Rio de Janeiro frecuentado en la época por personas de distintas clases sociales y orígenes étnicos). Y también fue en aquella ocasión en la que Hélio Oiticica presentó los *Parangolés*²⁰⁹. La presentación la hizo el *Trio do embalo maluco* del que formaban parte Oiticica, y sambistas de la Escuela de Samba Mangueira, de Rio de Janeiro (Nildo y Santa Teresa). Sobre la presentación de *Ovo* realizada por el *Trio do embalo maluco*, escribe Lygia Pape: “ellos entraban [en la estructura creada por la artista] y, primero, apenas se oía la percusión, después la rompían y salían *sambando*” (Pape, 2003:73). En la imagen, además de los sambistas citados, hay una mujer sambista que no hemos conseguimos identificar (Imagen 15).

²⁰⁸ La expresión inventada por Rogério Duarte se configura como una nueva hipótesis, una alternativa a la situación política represiva del periodo.

²⁰⁹ En ese periodo influenciada por Hélio Oiticica, su amigo, la artista exploró otros espacios de Rio de Janeiro, teniendo un contacto más próximo con la cultura de los morros, de las favelas.

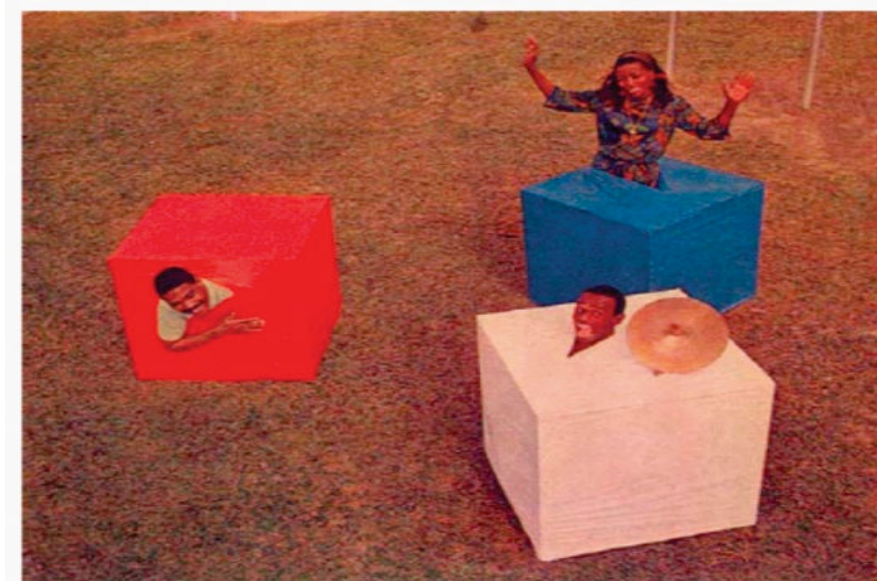


Imagen 15 – *Ovo* (1968) -sambistas da *Escola de Samba Mangueira*²¹⁰.
Fuente: Catalogue (2004: 109).

La propuesta *Ovo*, al realizarse en un espacio público y ser protagonizada, además de por Hélio Oiticica, por representantes del “pueblo” como los sambistas de la *Escola de Samba da Mangueira*, rompe con las jerarquías existentes en el campo del arte, propiciando la participación de personas de diferentes clases sociales y orígenes étnicos, que en la época generalmente no frecuentaban museos, galerías y/o otros espacios culturales oficiales.

El nacimiento/renacimiento, en la propuesta de Pape, implicaba un cambio de comportamiento por parte de los individuos (hombres, mujeres, blancos, negros, indígenas, ricos y pobres) delante del mundo, apuntando hacia “la posibilidad de hacer surgir un mundo nuevo” (Pedrosa, 2004 citado por Machado, 1968: 109), algo contenido en el ideario del movimiento contracultural que empezaba a surgir en Brasil en los años setenta influenciado sobre todo por las ideas de Herbert Marcuse en *Eros y Civilización* (1955). En el libro el filósofo escribió, a partir de la relectura crítica de los postulados freudianos, sobre el carácter

²¹⁰ *Apocalipópótese* (Aterro do Flamengo), 1968.

represivo de la "sociedad afluyente"²¹¹, que maneja y controla al hombre restringiendo su búsqueda del placer y subyugando sus instintos. Como superación de ese modelo de sociedad, el filósofo proponía lo que sería un nuevo punto de partida, una civilización no represiva, que surgiría de la reconciliación entre el hombre y la naturaleza. De lo que se trataba era de hacer surgir una nueva humanidad. Para eso, la fantasía y la imaginación jugarían un papel clave por su capacidad para conectar los instintos reprimidos del hombre con su conciencia. De la misma manera que Marcuse, Frederico Morais, que como ya hemos visto fue quién idealizó *Apocalipopótese*, también deseaba un nuevo hombre. Para el crítico de arte, este último sería imaginativo y capaz de intervenir creativamente en el ambiente. El despertar de esa nueva humanidad vendría a través de la experiencia del arte y del re-acondicionamiento perceptivo propiciado por ella. Por eso era necesario y urgente abrir el proceso creativo a la participación del espectador e intentar democratizar el acceso a esa experiencia. La participación del espectador en el proceso creativo fue, así, radicalizada y puesta al servicio de un arte democrático y no jerárquico, ideario que Lygia Pape compartía con Hélio Oiticica. Una arte que en Brasil de aquellos tiempos también implicaba una crítica a la dictadura militar, aspecto que será subrayado por Morais en el texto *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra*, publicado en 1970.

Como estamos viendo Lygia Clark y Lygia Pape, junto a Hélio Oiticica, trabajaron en los años sesenta, de forma experimental, aspectos relacionados con el cuerpo y la participación del espectador en las obras. Además de la participación del espectador en la obra y de que esta estuviera abierta a individuos, mujeres u hombres, de diferentes clases sociales y

²¹¹ Término consagrado por Galbraith en *The Affluent Society* 1958, para caracterizar un nivel de desarrollo económico donde el objetivo ya no debe ser el de producción de bienes de consumo, sino más bien la mejora de los servicios públicos. Analizando el modelo norteamericano de la época, considera que el desarrollo ha llevado a tal producción de bienes que las personas mueren, no por comer menos, sino por comer en exceso, pero donde la riqueza privada se contrapone a la miseria pública, debido al hecho de que estimulando la producción de bienes privados se restringe la producción de bienes públicos, a la vez que la publicidad causa una creación artificial de necesidades, potenciada por la concesión de facilidades de crédito, generando la llamada sociedad de consumo. De esta manera en lugar de satisfacer necesidades fundamentales, se gasta dinero en necesidades triviales, sobre todo de lujo.

orígenes étnicos, además de la dimensión de abrigo que las dos obras proponen, tanto *A Casa é o Corpo* como *Ovo* permiten al espectador vivir la experiencia del nacimiento/renacimiento²¹² desde una mirada femenina - aspecto significativo ya que la ideología sexual dominante en los años sesenta en el Brasil, tanto en el espacio privado como en el público se inscribía en y a través de la masculinidad. En ese sentido, tanto Clark como Pape anticipan discusiones que se llevaron a cabo en el arte feminista en los años setenta en Estados Unidos y en algunos países de Europa, años en los que las artistas mujeres empezaban con fuerza a realizar obras sobre sus propias experiencias como mujeres, desafiando la mirada masculina. En *A casa é o corpo* (1968) tanto la mujer como el hombre podían vivenciar la experiencia que rescataba la experiencia intrauterina, la vivencia sensorial y simbólica con relación al acto de la fecundación (*penetração* y *ovulação*), la gestación (*germinação*) y el nacimiento (*expulsão*). En Clark, esa experiencia estaba más orientada hacia los aspectos del “yo” psicológico (de la subjetividad), del redescubrimiento de sensaciones que incluso desafían los roles e identidades de sexo/género²¹³. En *Ovo* (1968) Pape se refiere a un nuevo nacimiento, a una especie de reivindicación de la existencia por parte del individuo, no en el sentido psíquico e introspectivo del término, como sucede con Clark, pero sí en el sentido de una conciencia más grande del individuo, para que pueda realizar transformaciones ético-políticas y hacer surgir un mundo nuevo.

La obra *A Casa é o corpo*, así como *Ovo*, nos recuerdan a las Nanas²¹⁴ monumentales de la artista Niki de Saint Phalle (Francia, 1930-2002), obras en las que aparece la dimensión del

²¹² Esas obras de Clark y Pape también remiten a los *Ninhos* de Hélio Oiticica, realizados en 1970, cuando gana la beca de la Fundação *Guggenheim* y se instala en Nueva York haciendo de sus residencias sus grandes *Ninhos*.

²¹³ Lo mismo ocurría en las propuestas *Arquiteturas Biológicas: Nascimento I e II* (1969) y *Ovo- mortalha* - serie *Corpo é a casa* (1968-1970) y *Túnel* (1973) - *Corpo Coletivo* (1972-75).

²¹⁴ Las Nanas, “esculturas muñecas”, empezaron a crearse a partir de 1965. Estas obras oscilan constantemente entre el ensamblaje y la escultura, porque están hechas con alambre, papel maché, lana, tela y muchos colores. Lo femenino en su obra se expresa a través de estas figuras con senos, caderas, abdomen protuberante,

abrigo y de la casa “construcciones que permiten la interacción y la inserción del espectador en la obra” (Cabañas, 2008: 34), como en *Hon*, realizada en 1966²¹⁵.

A partir de las experiencias con relación a la participación del espectador en la obra propuestas por Helio Oiticica y Lygia Clark²¹⁶, el crítico de arte Frederico Morais propuso en el campo del arte brasileño un concepto, el de “cuerpo político”, fundamental para comprender el arte producida por las artistas en los años setenta. En el texto-manifiesto-*Contra a arte afluyente – o corpo é o motor da obra*, publicado en 1970, Frederico Morais afirma:

“Arte corporal. El uso del propio cuerpo. En Oiticica, como en Lygia Clark, lo que se ve es la nostalgia del cuerpo, un retorno a los ritmos vitales del hombre, a un arte muscular. Un retorno a aquel ‘tronco arcaico’ (Morin) a las ‘técnicas del cuerpo’, según Marcel Mauss, a los ritmos del cuerpo en el medio natural, como lo dice Friedmann. El arte como ‘cosa corporale’. En sus *Parangolés* colectivos, Oiticica buscó revivir el ritmo primitivo del *tarn-tam*, fundiendo colores, sonidos, danza y música en un ritmo ritual. En la manifestación ‘Apocalipopótese’, representada en el *Aterro (Aterro do Flamengo)*, en junio de 1968, se quiso alcanzar un ritmo único, colectivo, un espíritu que integrase a todos. [...]. En ambos artistas brasileños, la ‘obra’ es, con frecuencia, el cuerpo (*A casa é o corpo*) mejor aún, el cuerpo es el motor de la obra. O más todavía, la obra conduce al cuerpo. Al descubrimiento del cuerpo. Lo que es de vital importancia para una época en la que

delimitadas por líneas negras y colores fuertes. La idea de una figura materna protectora y cálida se lee constantemente en sus obras.

²¹⁵ La obra fue realizada por Niki, Jean Tinguely y Per Olof Ultvedt, por invitación del entonces director del Museu Moderna, en Estocolmo, para que realizasen la construcción de una gran escultura en la entrada del museo.

²¹⁶ Nos parece curioso que Morais no cite a Lygia Pape, pues la artista ha tenido una activa participación en *Apocalipopótese*, manifestación citada en el texto de Morais, habiendo también desarrollado otras propuestas en espacios públicos que suscitan la participación del espectador, incluso en los años sesenta, como *Roda dos Prazeres* (1967), *Divisor* y *Espaços Imantados*, ambas en 1968.

la máquina y la tecnología alienan al hombre no sólo de sus sentidos, sino de su propio cuerpo. [...]. Las relaciones de hombre a hombre son cada vez más abstractas, se establecen por medio de signos y señales. El hombre se cosifica. Si la ropa es una segunda piel, la extensión del cuerpo (Mc-Luhan), es necesario arrancar la piel, buscar la sangre, las vísceras. Arte corporal, arte muscular”(Morais, 1970: 58-59).

El concepto de cuerpo plasmado en el texto de Morais, lo aproximaba a un “motor de la política”, o sea, era el cuerpo quien hacía la resistencia política, el cuerpo de las marchas, del enfrentamiento físico con la represión, de las huidas, del exilio, de la guerrilla y de la tortura. El cuerpo, convertido en escenario de la vida social, era el mismo que el de la vivencia artística, un cuerpo múltiple que se unía por el hecho estético. La significación del cuerpo, para Morais, también estaba relacionada con el cuerpo del artista, con su material más directo y relajado²¹⁷. Con la disolución de la noción de obra de arte, el artista pasó a ser mucho más un agente de los sentidos, un facilitador de situaciones –”el artista es el que da el tiro-, pero la trayectoria de la bala se le escapa” (Morais, 1970: 51). La propuesta artística se daba en relación directa con el público -el cuerpo del artista y el cuerpo del espectador se unían en la propuesta, en la situación o en el evento estético. La vanguardia de los años sesenta, más allá de sus presupuestos históricos y transformada en sociológica por la incorporación del mandamiento material, era, ahora, antropológica, pues se establecía en sus ritos de experimentación y de vivencia artística, dadas en la fricción entre cuerpos múltiples (políticos, sociales, culturales). Dos meses después de la publicación del texto-manifiesto que acabamos de citar se realizó en Belo Horizonte (MG) la manifestación *Do Corpo à Terra*, evento paralelo a la muestra *Objeto e Participação*. En la manifestación, que duró tres días,

²¹⁷ Un ejemplo paradigmático fue la presentación del propio cuerpo del artista portugués como obra en el 19 *Salão de Arte Moderna de 1970*. Lo que compuso el trabajo *O corpo é a obra* (1970) fueron los datos personales y las medidas del propio cuerpo del artista presentados en la ficha de inscripción del evento. Resultado: El jurado rechazó la obra del artista. En respuesta, éste se presentó desnudo, bajando las escaleras del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro (MAN/RJ), durante la apertura del evento. Con su actitud, puso en jaque toda la estructura de selección, montaje y exhibición de las obras de arte en el espacio institucional; desafió los conceptos de moral y de pudor; rompió tabúes y resaltó el ejercicio de la libertad artística por encima de todo.

Morais materializó la idea de que “el cuerpo es el motor de la obra” y elevó a los artistas participantes, de hecho, a la categoría de “facilitadores de situaciones”²¹⁸. En *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra* (1970), el crítico también destaca la importancia del libro *Eros e Civilização* de Herbert Marcuse, para afirmar el cuerpo como instrumento de acción. El conflicto del cuerpo contra la máquina explorado por Marcuse se mostraba, ante todo, como una batalla política.

“El cuerpo contra ‘la máquina’ - no contra el mecanismo construido para hacer la vida más segura y benigna, para suavizar la crueldad de la naturaleza, pero contra la máquina que sobrepujó el mecanismo: la máquina política, la máquina de los grandes negocios, la máquina cultural y educativa que fundió beneficios y maldiciones en un todo racional. [...] El hombre contra la máquina: hombres, mujeres y niños luchando, con los más primitivos instrumentos, contra la máquina más brutal y destructiva de todos los tiempos y manteniéndose en jaque -¿la guerra de guerrillas definirá la revolución de nuestro tiempo?”(Marcuse, 1972: 17).

Desde el final de los años sesenta, en el caso de la fotografía, y de los años setenta, en el del vídeo, años del período más duro de la dictadura militar en Brasil (1968-1978), las artistas brasileñas que constituyen nuestro objeto de estudio - Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Lygia Pape, Regina Vater, Leticia Parente y Sonia Andrade, a no ser Lygia Clark, que no han trabajado con ninguno de esos medios, veían su propio cuerpo como una forma de combatir “la máquina política”, de hablar de problemáticas relacionadas con la situación social de las mujeres brasileñas en el período, de los roles que se les asignaban y de las identidades de sexo/género que se les atribuían.

Consideramos que el contexto político y social fue determinante para que la primera generación de artistas mujeres que tomaron su propio cuerpo como objeto y soporte de

²¹⁸ En los trabajos presentados por las tres artistas mujeres que han participado en la manifestación *Do corpo à Terra*, Iole Saldanha, Ivone Etrusco Junqueira y Thereza Simões, no hubo una efectiva representación del concepto de "cuerpo político" propuesto por Frederico Moraes.

significación y realizaron acciones performativas lo hicieran no “en vivo”²¹⁹, sino en espacios privados, mediante acciones especialmente concebidas para la cámara fotográfica (fotoperformances) y/o videográfica (videoperformances). Desde nuestro punto de vista lo hicieron porque Brasil vivía sus “años de plomo” (1968 a 1978), período marcado por la censura, la represión y la violencia, por el miedo y el silenciamiento de gran parte de la sociedad y de quienes actuaban en el campo del arte.

En el Capítulo IV realizaremos la lectura, análisis e interpretación de fotoperformances y/o videoperformances producidas por las artistas seleccionadas en esta Tesis: Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Lygia Pape, Regina Vater, Leticia Parente y Sonia Andrade.

²¹⁹ En Brasil pocas fueron las artistas que realizaron performances "en vivo" en los años sesenta y setenta. Una de las primeras artistas en utilizar el propio cuerpo en una performance "en vivo" fue Teresinha Soares (1937 - Araxá, Minas Gerais). En la trilogía *Vida, Morte e Ressureição*, presentada por primera vez en Belo Horizonte, en 1971, la artista construye un escenario de túmulos, cajones, animales, salchichas, dentaduras, etc. y se presenta vestida de negro con alas de ángel, ofreciendo al público el queso de Minas. La performance, puesta en escena en tres módulos, remite al imaginario surrealista y resalta las polaridades: vida y muerte, sueño y realidad, sagrado y profano.

4. FOTOPERFORMANCES Y/O VIDEOPERFORMANCES: EL CUERPO DE LAS ARTISTAS BRASILEÑAS “EN ESCENA”

En ese capítulo queremos comprender el contexto en el que se inscribe el lenguaje de la de fotoperformance y de la videoperformance en el arte brasileño de índole crítico y politizado de los años sesenta y setenta. Acto seguido realizaremos la lectura, análisis e interpretación de los posibles significados de las fotoperformances y/o videoperformances seleccionadas para esta Tesis. El primer grupo está compuesto por fotoperformances en las que las artistas reflexionan sobre la mascarada, utilizándose la estrategia del disfraz, y está constituido por las obras *Tina América* (1975) de Regina Vater y, *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1975/1976) de Anna Bella Geiger. El segundo grupo está formado por las que tratan de acciones destructivas en que las artistas utilizan la estrategia del la auto-agresión ficticia/teatral, y lo integran las fotoperformances *Língua Apunhalada* (1968) de Lygia Pape y *É o que sobra* (1974)- serie *Fotopoemação* (1973-...) de Anna Maria Maiolino, y las videoperformances *Preparação I* (1975) de Leticia Parente y sin título “*pêlos*”(1976)²²⁰ de Sonia Andrade. Ese grupo lo he subdividido en dos sub-grupos. El primero contiene obras en las que las artistas utilizan la estrategia de la ironía (*Língua Apunhalada*) y el micro relato (*É o que sobra*). El segundo, por obras en las que las artistas utilizan la estrategia de subvertir prácticas utilizadas para el embellecimiento de la mujer (*Preparación I*) y también para su higiene (sin título “*pêlos*”). Al finalizar el recorrido por cada grupo y/o sub-grupo, haremos una reflexión apuntando que, sin llevar la etiqueta de “arte feminista”, esas artistas estaban haciendo casi lo mismo que las artistas orientadas por un *ethos* feminista en un contexto internacional, e incluso que estaban anticipándose a él, siendo a nuestro entender artistas que han servido de fuente de inspiración para la emergencia del arte feminista. Antes de la lectura

²²⁰ Los videos de la artista no contienen título, pero en la Tesis se ha optado por utilizar la nominación dada por el MAC/USP para las copias de todos los videos a los que hemos tenido acceso.

de cada obra, presentaremos a la artista con el objetivo de situar el contexto en el que se produjo la obra seleccionada. También se señalará, cuando posible, la visión de las artistas sobre el feminismo.

4.1 El cuerpo de las artistas como objeto y soporte de significación: Fotoperformances y videoperformances

A partir del final de los años sesenta y sobre todo en los años setenta con el advenimiento del Arte Conceptual, en Brasil se diversificaron los medios de expresión utilizados en el campo del arte. Se empezó a utilizar la *performance*, el arte postal, el libro de artista, e incluso se llevaron a cabo nuevas investigaciones en el campo de la escultura y de la pintura. Sin embargo, el gran problema conceptual que permea el arte de los años setenta es el de la reproducción (Benjamin, 1994) como condición de producción. Soporte y dispositivo conceptual, la fotografía y otros medios de reproducción mecánica –el cine y el vídeo, pero también la copia, sellos, mimeógrafos, etc. – serán lenguajes privilegiados por las artistas.

Hasta finales de los años sesenta la principal función de la fotografía en Brasil, la del registro del “paisaje físico y humano del país”, sus múltiples expresiones y formas de vida y/o de la construcción de la identidad brasileña, empieza a agotarse (Chiarelli, 2002). Especialmente entre las artistas del eje-Rio de Janeiro y São Paulo, la fotografía orientada por un sesgo conceptual surgió como un poderoso instrumento en las artes visuales. En Brasil, los trabajos fotográficos realizados por artistas en aquel periodo recibieron el nombre de “fotolenguaje”, lo que muestra que hubo un intento de establecer una nueva categoría para la producción de los artistas que trabajaron en Brasil con las posibilidades conceptuales y expresivas de la fotografía. Aunque en aquellos años los trabajos de “fotolenguaje” ocupaban una posición marginal dentro del campo del arte, algunas exposiciones importantes se llevaron

a cabo: *Fotolinguagem*, en 1973 en el MAM/RJ; *Prospectiva*, en 1974; y *Poéticas Visuais*, en 1977, ambas en MAC/USP²²¹. Esas exposiciones contaron con la participación de artistas como Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Iole de Freitas, Lygia Pape, Maria do Carmo Secco y Regina Vater. Con la migración de la fotografía hacia el campo del arte, se abrirá una nueva gama de posibilidades de hibridación y contaminación en el medio artístico. Ese nuevo híbrido entre fotografía y arte fue denominado por el crítico de arte Tadeu Chiarelli “fotografía contaminada”. Una fotografía contaminada “por la mirada, por el cuerpo, por la existencia de sus autores y concebida como un punto de intersección entre las más diversas modalidades artísticas como el teatro, la literatura, la poesía y la fotografía tradicional” (Chiarelli, 2002: 115). De esta manera, la fotografía se convierte en un medio de expresión ampliamente utilizado por numerosos artistas de forma experimental. Sin embargo, aunque por una parte algunas artistas mantuvieron el compromiso de representar “lo brasileño”, a menudo lo hicieron de forma irónica y crítica, por otra surgirán las que utilizarán la fotografía como un instrumento “en la búsqueda del autoconocimiento como individuos o seres sociales” (Chiarelli, 2002: 15).

Fue en ese período en el que las artistas pasan a utilizar su propio cuerpo para realizar acciones performativas concebidas directamente para la cámara o sea, que piensan la fotografía como soporte de la acción. Surge así la llamada fotoperformance, un híbrido entre la fotografía y la *performance*. Diseñadas especialmente para la cámara, las acciones se trabajan con el fin de dar lugar a una imagen significativa y visualmente potente. En este caso, la imagen debe dotarse de eficacia emblemática, o sea, el énfasis debe recaer sobre la fuerza de su unicidad: una única imagen impactante y conceptualmente sintética. Sin embargo algunas artistas, inspirándose en técnicas cinematográficas, no presentaron una única imagen sino secuencias de imágenes dispuestas en orden espacio-temporal lógica -gran plano seguido de

²²¹ Una exposición de fotografía experimental de artistas brasileños en el período fue *Multimedia III*, 1976, MAC-USP.

detalles, por ejemplo- y, a menudo, las combinaron con textos induciendo a ciertas narrativas aunque éstas no fueran lineales. En casi todos los ejemplos de fotoperformances de aquellos años realizadas por artistas mujeres, la relación de éstas con la cámara es frontal y directa. La *performer*, en general la propia artista, a veces con la participación de colaboradores/as, puede presentarse de cuerpo entero ante la cámara, y/o cortada en la altura del rostro/ cabeza para enfatizar expresiones o mostrar detalles significativos como incisiones y señales sobre la piel. En todos los casos, el objetivo es crear una imagen nítida y potente, identificada tal vez con lo que Benjamin (1994) calificó de imagen táctil, o sea, aquella capaz de provocar reacciones físicas y psíquicas inmediatas. Una imagen inolvidable, perturbadora de nuestros hábitos. Y es en ese contexto en el que se sitúan las fotoperformances que constituyen nuestro objeto de estudio -*Lingua Apunhalada* (1968) de Lygia Pape, *É o que sobra* (1974) de Anna Maria Mariolino, *Tina América* (1975) de Regina Vater y *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1976/1977) de Anna Bella Geiger.

A lo largo de los setenta otro medio importante de producción utilizado por las artistas de la época, el video, empezó a conquistar espacio en el campo del arte²²². Una importante iniciativa para el uso del video por parte de las artistas fue la invitación recibida por el profesor y crítico del arte Walter Zanini, entonces director del MAC/USP (1968-1978), por parte del *Institute of Contemporary Art* de la Universidad de la Pennsylvania, en Filadelfia (EE.UU), para coordinar una representación brasileña en la exposición *Video Art*²²³,

²²² Sin embargo, impulsado por el cine nacional de la época, especialmente por el *Cinema Novo*, los experimentos con los formatos super-8 (16 mm y 35 mm) o película cinematográfica empezaron a ser producidos, incluso por artistas mujeres, a finales de los años sesenta. Exposiciones colectivas que enfatizaban el uso de esos medios destacando entre ellas la *Expoprojeção*, organizada en Sao Paulo en 1973 por la crítica y historiadora del arte Aracy do Amaral en el *Espaço Grife* (Grupo de Realizadores Independientes de películas experimentales). Esta exposición fue la primera iniciativa curatorial para reunir obras con los nuevos medios producidos en el país como audiovisuales con diapositivas, películas en super-8, y obras de sonido. En dicha muestra participaron treinta y seis artistas entre ellos, siete mujeres: Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Beatriz Dantas, Iole de Freitas, Ismenia Coaracy, Lygia Pape y Marisel da Bumajny.

²²³ La exposición abrió sus puertas en 1975, se pretendía una visión general de la producción con los medios electrónicos, coordinada por la comisaria Suzanne Delehanty, reuniendo artistas como Vito Acconci, John

representación en la que participaron artistas de Rio de Janeiro como Anna Bella Geiger y Sonia Andrade. Los videos producidos por esas artistas contaron con la colaboración del cineasta y diplomático Jom Azulay, uno de los pocos propietarios en el país de un *portapack*²²⁴. La octava y última edición de la serie *Jovem Arte Contemporânea* (JAC) del MAC-USP albergaba las obras realizadas por dichas artistas en Rio de Janeiro en 1974, antes de viajar al exterior²²⁵. En 1975, Leticia Parente y Miriam Danowski, también empiezan a utilizar el video como medio de expresión. En los años siguientes, el compromiso del director del MAC/USP Walter Zanini fue fundamental para la consolidación del video arte en Brasil. El museo adquirió una *portapack* y la puso a disposición de un grupo cada vez más extenso de artistas, entre ellas Regina Silveira, Carmela Gross, y Sonia Andrade. Se formó el *Espaço B*, un núcleo de producción audiovisual. También se llevaron a cabo exposiciones importantes como *Video Art* (muestra homónima de la de los Estados Unidos, en 1975), en la que participaron las artistas Regina Silveira, Sonia Andrade e Carmela Gross; *Video MAC*, en 1977, con la participación, entre otras, de artistas de *Espaço B* -Carmela Gross, Leticia Parente, Regina Silveira y Sonia Andrade, y la individual *8 videos de Sonia Andrade*²²⁶. Con la salida de Walter Zanini del MAC/USP, en 1978, se cierra el ciclo de incentivos y consolidación del video arte. Ese mismo año, se celebró el *I Encontro Internacional de Video Art* en el *Museo da Imagem e do Som* (MIS), lo que posibilitó ver una muestra de la producción realizada en Brasil hasta entonces.

Baldessari, Peter Campus, Rebecca Horn, Allan Kaprow, Bruce Nauman, Dennis Oppenheim, Nam June Paik, Richard Serra, Bill Viola y Andy Warhol.

²²⁴ Desde 1964 el lanzamiento en el mercado internacional del *portapack* (un equipo portátil de video que filmaba blanco y negro da *Sony*) crea la posibilidad de generar imágenes bajo el control de los artistas.

²²⁵ Además de *Declaração em retrato* de Bella Geiger se presentó el video sin título (*Documentação da ação em condição limite*) de Sonia Andrade.

²²⁶ El evento fue seguido por la muestra de los trabajos de Norma Bahia y Rita Moreira, celebrada en septiembre, por VIDEOPOST en octubre, y por el Vídeo MAC en noviembre.

En aquel período, el video se potenció como un lenguaje a través especialmente del diálogo entre la *performance* y el vídeo. En ese nuevo lenguaje, la cámara no sólo grababa la acción performativa emprendida por el/la artista, sino la interacción entre su cuerpo y la propia cámara de video. Por lo tanto, la llamada videoperformance será el resultado de un diálogo contaminado entre el lenguaje corporal y el del video (Mello, 2008). En la videoperformance, el cuerpo es el agente del gesto performativo y está siempre en diálogo con la cámara en una lucha no jerárquica, pero sí híbrida, entre cuerpo y tecnología, cuerpo y máquina, cuerpo y cámara, cuerpo y vídeo. De ese modo en la videoperformance el cuerpo crea significados mediatizados por los mecanismos de registro de la imagen, en este caso, la cámara de video. Cabe señalar que los reducidos recursos técnicos de los que disponían en aquella época lo/las artistas brasileños/as para trabajar con la imagen electrónica acabaron determinando un cierto estilo, siendo los videos el resultado directo de la acción performativa realizada por el/la artista ante la cámara. Entre otras cosas, en aquellos años no había la posibilidad de editar con éxito el material grabado, de modo que los procesos de producción y post-producción terminaron por fundirse, lo que justifica el uso predominante del plano-secuencia, filmado en tiempo real, para que no hubiera necesidad de una edición posterior. Incluso el video de la coreógrafa y bailarina Analívia Cordeiro, el *M 3x3*, realizado de forma pionera en Brasil, en 1973, grabado con fondos de la TV Cultura de São Paulo, es un ejemplo de la “contaminación” del video con la *performance*. El video de Analívia, hecho para el festival de danza de Edimburgo (Escocia), consistía básicamente en la acción performativa de la artista (con la participación de otros bailarines) y la grabación del gesto, una performance potenciada por la cámara de video. Se trata de una coreografía para las cámaras basada en el método Laban²²⁷, donde Analívia y sus colaboradoras realizan movimientos que recuerdan el

²²⁷ Rudolfo Laban (1879 -1958) fu un bailarín y coreógrafo que investigó y observó el movimiento humano durante muchos años. He producido un sistema práctico y teórico para tomar conciencia del movimiento y facilitar su dominio para la expresión y la vida práctica.

ritmo repetitivo de las máquinas²²⁸. En los años setenta el video fue utilizado por las artistas brasileñas como un medio idóneo para la experimentación. Aunque no reconocido y periférico en el campo local del arte, las artistas que pertenecen a la primera generación del video arte brasileño²²⁹ y que fueron responsables de la introducción del video en Brasil, principalmente Letícia Parente y Sonia Andrade, revelan la presencia crítica del cuerpo en muchas de sus obras²³⁰. La curadora de arte Cornelia Butler dice que estas artistas encontraron en el video un lenguaje no sobrecargado por los dictámenes de la historia del arte o de la técnica, y recurrieron a él como una forma de inventar un lenguaje utilizando su propio cuerpo como fuente de significado, “de cuestionamiento de sus identidades en tanto que mujeres” (Butler, 2011: 46). Es en ese contexto en el que se sitúan las videoperformances que constituyen nuestro objeto de estudio - *Preparação I* (1975) de Letícia Parente y Sin título “*pêlos*”(1976) de Sonia Andrade.

Con respecto a la utilización del vídeo y la *performance* en el arte feminista y, podemos añadir, de su híbrido (videoperformance) Chadwick subraya que

“no es de extrañar que las performances y el vídeo [podemos añadir la fotoperformance] se hayan convertido en medios básicos para las mujeres que, en su afán por celebrar los ritmos y dolores del cuerpo, construyen nuevas narraciones de la experiencia femenina y exploran las relaciones entre el cuerpo como agente realizador y sujeto de la actividad, y el cuerpo como lugar de la mujer en cuanto espectáculo” (Chadwick, 1992: 361).

²²⁸ Además de *M 3x3*, Analívia Cordeiro realizó otras obras durante este período, siempre investigando las intersecciones entre la danza y arte electrónico, como en *Gestos* (1974) o *Cambiantes* (1976).

²²⁹ Artistas también consideradas pioneras del video arte brasileño como Ana Vitória Mussi y Mirian Danowski e incluso Anna Bella Geiger, no han adoptado la videoperformances como el lenguaje central de su producción artística.

²³⁰ Artistas como Regina Vater, aún que no sea considerada precursora del videoarte brasileño, también ha realizado acciones performativas orientadas hacia la imagen electrónica (video) y la película (filme en Super 8), desde una perspectiva crítica.

Citando al crítico John Berger según el cual “una mujer debe observarse continuamente”, Chadwich afirma que el crítico amplía el planteamiento de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) “de que la feminidad está formada en parte por las imágenes reflejadas o especulares contra las que ha enseñado a medirse a las mujeres” (Chadwich, 1992: 361).

Como veremos, aunque las artistas seleccionadas sean todas mujeres blancas y de la clase social media/media alta, cuando subvierten el propio cuerpo para tratar de problemáticas relacionadas a la situación social de las mujeres brasileñas en tiempos de dictadura militar en Brasil, de los roles y identidades de sexo/género, la subversión también es la del cuerpo social. El cuerpo social se refiere a la dimensión del cuerpo en la cual es posible percibir las inscripciones y marcas sociales y está ligado a la idea de que el cuerpo es socialmente construido. Es en el juego social en el que serán definidas las jerarquías de modelos de cuerpos y, por lo tanto, el cuerpo ideal. Es la sociedad la que va legitimar algunos modelos en detrimento de otros como ya hemos visto a partir de los planteamientos de Marcel Mauss y Pierre Bourdieu.

Las fotoperformances y/o videoperformances que serán analizadas, salvo *Língua Apunhalada* de Lygia Pape, producida de forma precursora en los años sesenta, se sitúan en el contexto en el que el movimiento feminista brasileño ya era un movimiento organizado, los años setenta. En aquel período también cada vez más las cuestiones políticas se mezclan con los temas entendidos como “propios de las mujeres”, aspecto ese que, tal y como veremos, también se manifestará en algunas obras.

En el próximo epígrafe realizaremos la lectura de fotoperformances en las que las artistas brasileñas reflexionan sobre la mascarada, utilizando la estrategia del disfraz, es decir, las obras *Tina América* (1975) de Regina Vater y *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1976/1977) de Anna Bella Geiger.

4.2 La mascarada como posibilidad de subversión: las artistas Regina Vater y Anna Bella Geiger se disfrazan

“La línea entre feminidad y mascarada [...] no existe, [...] feminidad y mascarada son una misma cosa”.

Joan Riviere, *Womanliness as a Masquerade* (1929).

En la producción de artistas feministas y/o orientadas por un *ethos* feminista en un contexto internacional, una de las formas de acercarse al tema de la construcción de la feminidad ha sido reflexionar sobre la mascarada. De un modo general, las artistas adoptan distintas identidades (disfrazándose, maquillándose, imitando gestos y lenguajes) y las graban mediante vídeos o las fotografían. Algunas cambian los personajes continuamente, otras se centran en alguno en particular, y las más radicales llegan a hacerse pasar por sus creaciones en la vida real durante largas temporadas²³¹ (Jiménez, 1995).

“En esas obras, independientemente de sus motivaciones las artistas asumen ciertas convenciones sólo para subvertirlas, sugieren a la manera habitual la feminidad para luego cancelarla. La mascarada pone de manifiesto el carácter arbitrario y estereotipado de la feminidad, muestra que la feminidad en sí está construida como una decoración que esconde una no-identidad” (Jiménez, 1995: 57).

En Brasil las artistas Regina Vater en *Tina América* (1975) y Anna Bella Geiger en *Brasil nativo/Brasil alienígena* también reflexionarán sobre la mascarada para subvertirlos estereotipos femeninos en el caso de Vater, y la imagen idealizada del indígena, de la mujer indígena, en el caso de Geiger.

²³¹ Entre las artistas podemos citar a Eleanor Antin (Bronx - Polônia, 1935) que como parte de la exploración de sí misma, pero también como mujer y artista, ha desarrollado tres personalidades a través de las cuales ha analizado su relación con la sociedad como, por ejemplo, la Reina (en *El Rey*, de 1975), que celebra el nacimiento de su yo masculino, mediante la aplicación, pelo a pelo, de una barba falsa (algo que también hará Ana Mendieta). También destaca Suzy Lake, artista canadiense que realizó fotoperformances en las que critica los estereotipos plasmados en las imágenes publicitarias destinadas al público femenino utilizando para eso del disfraz. Su producción influyó la obra de Cindy Sherman, artista que abordaremos al final de este apartado.

Regina Vater²³², tras regresar a Brasil (Rio de Janeiro)²³³ en 1975, tras un período pasado en Estados Unidos (Nueva York), continúa a trabajar con temas relacionados con la vida de las mujeres brasileñas. Sin embargo, ahora lo hace desde un sesgo conceptualista utilizando su propio cuerpo para llevar a cabo acciones performativas especialmente diseñadas para la fotografía (fotoperformances) como en el caso de *aMar at Paris Dá Vida* (1974), perteneciente a *Série Parisse* (1974), y en *Tina América* (1975). Vater también realizó en los años setenta un video-instalación, *Miedo* (1977), y la película-instalación *Conselho de uma Lagarta* (1976), siendo una de las primeras artistas en Brasil que trabajará con esas formas híbridas de lenguaje (la video-instalación y la película-instalación) (Trizoli, 2011)²³⁴. Las reflexiones de la artista con relación a su identidad y como artista, mujer y latina, se hizo más explícita en los años setenta, tras su estancia en Nueva York, cuando ya existía el arte feminista. Reflexión esa manifestada en la obra *Tina América*, objeto de nuestro estudio.

Tina América, realizada en 1975 (año declarado por la ONU como año internacional de la mujer), Imagen 16, trata de un álbum de casamiento con doce fotografías en blanco y negro, resultante de acciones performativas de la artista delante de la camera fotográfica (fotoperformance). El crítico de arte Frederico Moraes, en el artículo *A Mulher*, publicado en el periódico *O Globo* el 23 de septiembre de 1976, dijo que para realizar *Tina América* Regina Vater partió de un reportaje publicado por la revista *Veja* sobre la clase media femenina brasileña. Sin embargo, esas eran mujeres blancas puesto que a pesar de la diversidad étnica existente en Brasil, solamente a partir de los años noventa empieza a producirse una movilidad económica ascendente de las mujeres negras. Hecho ese que aún no he ocurrido con las

²³² Artista que como vimos en el capítulo tres (Parte II de la Tesis) realizó en los años sesenta representaciones neofigurativas del cuerpo femenino, en los años setenta participó de las principales manifestaciones artísticas ocurridas en el período, destacándose: *I Bienal Nacional de Artes Plásticas*, Salvador/Bahia, 1966; *Fotolinguagem*, MAM/RJ, 1973; *Prospectiva*, MAC/USP, 1974; *Poéticas Visuais*, MAC/USP, 1977 y *Mitos Vadios*, SP, 1978.

²³³ Cuando regresa al Brasil también lleva a cabo cursos de películas super- 8 en la *Escola Griffé*, en São Paulo.

²³⁴ A lo largo de los años setenta la artista trabajo con muchas otras lenguajes, además de las mencionadas.

indígenas. La artista utiliza la estrategia del disfraz para interpretar los diferentes estereotipos femeninos de mujeres blancas y de clase media, presentadas en el reportaje. Entre los recursos utilizados por la artista mencionamos: ropas (blusas, vestidos), accesorios (collares, pendientes, lienzos, lentes), maquillaje y peinados (cabellos sujetos, armado con fijador, en moño). Mediante la utilización de esos recursos adoptó distintas identidades, de la mujer joven hasta la más madura; del ama de casa, a la profesional, e incluso la de guerrillera y la de mujer fatal. Las poses pretenden caracterizar esos estereotipos femeninos, yendo desde la mujer ingenua hasta la resignada, y pasando por la seductora y la descarada. Las fotografías fueron realizadas por Maria da Graça Lopes Rodrigues (fotógrafa y compañera de Regina Vater en un grupo de psicoanálisis), en una única sesión de fotos, en la casa de la artista²³⁵. Tanto Regina Vater como Maria da Graça son mujeres blancas y de clase media. En ese sentido, las distintas identidades asumidas por Vater no distan de la propia artista y de su fotógrafa. En esa transformación incesante de su rostro, el aspecto más subrayado del cuerpo que singulariza la identidad de los individuos (Le Breton, 2002), registrada por su amiga fotógrafa, Vater desea acercarse al tema de la construcción de la feminidad de aquellos años para ironizar sobre los roles femeninos de la mujer blanca y de clase media difundidos en el reportaje.

²³⁵Una de las ediciones del libro de fotos *Tina América*, de una serie de tres libros físicos y dos versiones digitalizadas, se encuentra actualmente en manos de la curadora brasileña Fátima Bercht, regalo de la propia artista.



Imagen 16 – Regina Vater, *Tina América* (detalle) 1975²³⁶.
Fuente: Trizoli (2011: 139).

Este trabajo se lleva a cabo en un período en el que Regina Vater se autodenominaba “feminista suave”, por eso, “lógico que mi trabajo tuviera que ver con el feminismo, y Maria da Graça Lopes Rodrigues comulgaba con las mismas ideas. Pero yo era una feminista suave, porque era muy tímida e insistía en creer en una relación romántica entre el hombre y la mujer que fuese buena. Pero, por debajo de mi timidez, vivía una Amazonas.”²³⁷ (Trizoli, 2011: 143)²³⁸.

Las fotos, resultantes de la acción performativa de Vater con recuadro que remite a las fotos tamaño documento, fueron colocadas en un álbum de boda, comprado en la Rua São Caetano, en São Paulo, conocida aun hoy como la Calle de los Novios, un gran reducto de tiendas y confecciones especializadas en la elaboración de ropas para bodas y vestidos de novias. En ese álbum Vater organizó las imágenes de forma aleatoria y en el que cada fotografía es centralizada en una única página (Imagen 17). Así, al pasar las hojas, se transmite una impresión de sorpresa y curiosidad respecto a esa única mujer que se transforma

²³⁶ Álbum con fotos en blanco y negro. Foto Maria da Graça Lopes Rodrigues. Dimensión (no identificada).

²³⁸ Entrevista concedida por correo electrónico a Talita Trizoli en 25 de septiembre de 2009.

en cada página, reconstruyendo de ese modo, en cada una de ellas una nueva historia, una nueva mujer, sin afirmar jamás una única identidad. Si el álbum de fotografías de boda es utilizado, por lo general, como libro de memorias de un rito de paso femenino de hija a esposa; aquí, en el trabajo de Vater, se convierte en vehículo de registro de las distintas identidades femeninas de una mujer blanca y de clase media en el Brasil en los años setenta.



Imagen 17 – Regina Vater, *Tina América* (detalle), 1975²³⁹.
Fuente: Trizoli (2011: 140).

En *Tina América* Regina Vater habla desde su propia condición social (clase media) y origen étnica (europea), de la real imposibilidad de ser una única mujer blanca y de la clase media, asumiendo distintas identidades. Ya Anna Bella Geiger en *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1976/1977), reflexionará sobre la mascarada, para tratar de la imposibilidad de ser el otro, el indígena, conforme veremos.

²³⁹ Álbum de fotografías en blanco y negro. Foto Maria da Graça Lopes Rodrigues. Dimensión (no identificada).

Anna Bella Geiger, en los años setenta²⁴⁰, tras regresar de Nueva York (dónde he residido en el año de 1969, período en que empieza a surgir el “arte feminista”) comienza a realizar obras desde un sesgo conceptualista en que problematiza de forma crítica temas relacionados a la política, al campo del arte (la función de la obra de arte y sus relaciones de poder) y la identidad nacional, tendiendo utilizado su propio cuerpo para llevar a cabo acciones performativas especialmente diseñadas para la fotografía (fotoperformance) como *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1976/1977) y las plasmadas en el libro *Passagens* (1975). Obras como la instalación *Pão nosso de cada dia* (1976)²⁴¹, también está compuesta por una fotoperformance de la artista. Geiger, una de las pioneras de la video arte brasileño, participó de la producción colectiva *Telefone sem fio* (1976)²⁴² y aún he realizado videoperformances, destacándose las que llevan el título *Passagens*, siendo la primera realizada en 1974. Con respecto a la influencia de feminismo Geiger dijo que para ella “la cuestión de género aparece en el campo de la ciudadanía” (Instituto Cidade Viva, 2013). Aún subraya que pocos trabajos sujos hablan de la cuestión de género, pero que son significativos, no explicitando cuales son. Consideramos que la cuestión de género aparece de forma más explícita en las foto-collages en que Geiger apropiase de imágenes pre-existentes de sí misma como *Arte e decoração - o artista deve ser criado em um ambiente cultural elevado* y *Diário de um artista brasileiro*,

²⁴⁰ Artista que como vimos en el capítulo tres (Parte II de la tesis) realizó en los años sesenta representaciones neofigurativas del cuerpo femenino, en los años setenta participó de las principales manifestaciones artísticas ocurridas en el período, destacándose: I Bienal Nacional de Artes Plásticas, Salvador Bahia, 1966; Salão da Bússola, MAM/RJ, 1969; *Ex-projeção*, MAC/USP, 1973; *Fotolinguagem*, MAM/RJ, 1973; *Prospectiva*, MAC/USP, 1974; *Poéticas Visuais*, MAC/USP, 1977; *Video Art*, Universidad Pennsylvania, Filadelfia/EEUU, 1975 y *Mitos Vadios*, SP, 1978.

²⁴¹ La artista aún utilizó otros lenguajes en el período como fotogravura, fotografía y filme en Super 8.

²⁴² Dispuestos en círculo Anna Bella Geiger, Ana Vitória Mussi, Fernando Cochiarale, Ivens Machado, Leticia Parente, Mirian Danowski y Sônia Andrade, pioneros del vídeo arte-brasileño, simulan enviar mensajes en silencio a los participantes. Sin embargo no se revelan al público y sólo se oyen las risas del grupo.

ambas realizadas en 1975²⁴³, así como en la fotoperformance *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1976/1977), objeto de nuestro estudio.

En *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1976/1977), Anna Bella Geiger parte de su condición personal como mujer, artista, hija de inmigrantes, nacida y residente en un país periférico, para pensar críticamente la imagen idealizada del indígena, de la mujer indígena²⁴⁴.

“Anna Bella Geiger conocía la contradicción entre la reverencia al indio por un lado, exhibida en su ideal paradisíaco y del otro, asesinandolos, desde la larga historia de formación de los países de América Latina²⁴⁵. Se preguntaba: ¿qué función puede tener una obra de arte en ese momento? Finalmente optó por una táctica de irreverencia irónica, en una especie de autocrítica, como en una auto commiseración” (Brett citado por Navas: 2007: 46).

En *Brasil nativo/ Brasil Alienígena* (1976/1977) – (Imagen 18), Geiger discute los esquemas de representación establecidos en aquellas imágenes *standards* de indígenas “puros” publicadas en Brasil. Tratase de un conjunto de dieciocho tarjetas postales comparativas. El hecho de usar tarjetas postales no era muy común en el campo del arte brasileño en la época, pero si un medio de comunicación común en el día a día “un vehículo perfecto e irónico para su propia reflexión como artistas y ciudadana” (Navas: 2007: 45). Nuevos postales son imágenes de indígenas de Amazonas, Mato Grosso, publicadas y vendidas en lugares públicos, principalmente en bancas de revistas de ciudades turísticas como, por ejemplo, Rio de Janeiro, como símbolo del Brasil puro. Se trataba imágenes de mujeres y niños de las tribus

²⁴³ En esas obras la artista realiza un análisis crítico del campo artístico y de sus relaciones de poder incidiendo en la hegemonía del artista hombre.

²⁴⁴ En los foto-collages *Little boys and girls* (1975), tres retratos en blanco y negro de la misma imagen del rostro de Anna Bella Geiger, la artista pega a la altura de los ojos diferentes postales de indígenas, mujeres y hombres, que eran vendidos a través de revistas. (ver Anexo J). El objetivo es desvelar los clichés y contradicciones asociados a la imagen idealizada del indígena. En *História do Brasil Ilustrada em Capítulos* (libro de artista, de 1975, compuesto de 8 hojas, diez ejemplares), Geiger incluyó las imágenes de *Little Boys & Girls* ya existentes como una obra en sí misma.

²⁴⁵ Incluso en los años setenta, cuando las tierras indígenas estaban comenzando a ser definidas y muchos indígenas estaban siendo asesinados por bandoleros contratados por los estancieros locales.

bororos, *uaicás* y otros pueblos indígenas, fotografiados en diferentes posiciones dentro de sus ambientes naturales (Navas, 2007). Algunos son coloridos y otros en blanco y negro. Eses nueve postales, apropiados por Geiger, corresponden por lo tanto al estereotipo del indígena realizando actividades presumidamente cotidianas: preparando alimentos, sujetando arcos y flechas, danzando en sus rituales, en el bosque o delante de sus chozas. Cada uno de esos postales se une a otro postal resultante de la acción performativas emprendida por Geiger y sus colaboradoras (amigas y hijas) delante de la cámara fotográfica. Para eso la artista y sus colaboradoras utilizaron diversos recursos como ropas y accesorios. Las acciones han sido realizadas en Rio de Janeiro (la mayoría en la propia casa de la artista), y tomadas por Luiz Carlos Velho. Algunas fotografías son en color y otras en blanco y negro al igual que su referente (las tarjetas postales).



Imagen 18 – Anna Bella Geiger, *Brasil nativo/Brasil alienígena*, 1976/1977²⁴⁶.
Fuente: Navas (2007: 89).

El primer trabajo de la serie *Brasil Nativo/Brasil Alienígena* fue publicado en la revista *Navilouca* (revista de poesía), en 1976²⁴⁷. En ese trabajo, el indígena y la artista tensan y

²⁴⁶Serie de 18 tarjetas postales. Foto Luiz Carlos Velho. 10x 15 cm (cada).

apuntan la flecha hacia arriba. La imitación de los gestos del hombre indígena de la postal, por parte de Geiger, al evidenciar una aparente obediencia, puede ser leída como una equiparación de la mujer (la artista) y los indígenas como excluidos sociales. Sin embargo, si la imagen de indio corresponde a la imagen que se espera de él, la imagen de la mujer se desvía del modelo esperado y recupera el arquetipo de la diosa griega Artemisa²⁴⁸, mujer cazadora, aquella que “sale a cazar” (Imagen 19).



Imagen 19 – Anna Bella Geiger, Brasil Nativo/Brasil Alienígena (detail), 1976²⁴⁹.
Fuente: Navas (2007: 46).

En otra imagen de la serie, en lugar de reconocer su rostro aparentemente feliz en el espejo, que he ganado de los conquistadores, Geiger observa como Narciso su imagen en el pequeño lago. En vez de estar amasando granos con un mortero, posa con una bolsa de

²⁴⁷ La imagen fue publicada en blanco y negro.

²⁴⁸ Mujer de un sector privilegiado de la sociedad, que prescindiendo de la maternidad, se dedica a tareas consideradas exclusivamente masculinas.

²⁴⁹ Dos postales. Foto Luiz Carlos Velho. 10 x 10 cm (cada).

compras del mercado más próximo. Cuando al final, Geiger y sus colaboradoras (hijas y amigas) se visten de indias, queda absolutamente claro que ellas no tienen la menor inclinación para el primitivismo (Imagen 20).



Imagen 20 –Anna Bella Geiger, *Brasil nativo/Brasil alienígena* (detail), 1976/1977²⁵⁰.
Fuente: Navas (2007: 46).

En su correspondencia con Luy Brett, el 26 de agosto de 2012, Anna Bella Geiger recordó el espíritu con el que se realizó ese trabajo:

“Hoy, eso podría haber sido hecho en segundos por un ordenador, pero para mí, todo tenía que ser verdadero, ser presenciado. Por otro lado, no existía la intención de la objetividad. Yo quise mantener una especie de actitud interna, intentando actuar de acuerdo pero consciente de la falta de sentido de ese rol” (Brett, citado por Navas, 2007: 46).

En el dorso de las postales la artista escribió: “... con mi ausencia de preparación como hombre primitivo” (Brett, citado por Navas, 2007: 46).

²⁵⁰ Dos postales. Foto Luiz Carlos Velho. 10x 15 cm (cada).

En *Brasil Nativo/Brasil Alienígena*, la búsqueda de Geiger por la identificación nostálgica con el elemento nativo brasileño, el indígena, es apenas aparente. En realidad, se trata de una operación crítica cargada de ironía para que Geiger pueda hablar desde la perspectiva de una mujer blanca y de clase social media sobre la real imposibilidad de identificación con el otro, el indígena, deconstruyendo la imagen idealizada del indígena, de la mujer indígena.

A pesar de que Regina Vater y Anna Bella Geiger no han dado continuidad a la realización de fotoperformances²⁵¹, tal como lo hizo la artista estadounidense Cindy Sherman, en *Tina América* (1975) y *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1976/1977), Vater y Geiger parten de la misma intencionalidad explicitada en los *Untiled Film Stills* (1977-1980) de Sherman²⁵², el disfraz, la multiplicidad de la mascarada, para denunciar la ilusión de la transcendencia y universalidad de un 'yo' que confunde posiciones ideológicas con creencias en criterios naturales (Jiménez, 1995). Regina Vater en *Tina América*, con su discusión performativa sobre los roles femeninos difundidos por los mass media de la época, antecede la producción de la citada Sherman. Sin embargo, y a pesar de que los trabajos han sido producidos en épocas y lugares diferentes, existe una semejanza en la intención. Cindy Sherman aprehende los estereotipos femeninos producidos por el cine de Hollywood de los años cincuenta y sesenta, asumiendo diferentes identidades. Regina Vater lo hace a través de la caracterización reduccionista de lo femenino emprendida por los mass media brasileños de la época teniendo como base la reportaje de la revista *O Globo* (1976), transformándose en diferentes mujeres blancas de clase media. En *Brasil nativo/Brasil alienígena*, dialoga tanto con la obra *Tina*

²⁵¹Excepto en el caso de Vater en la obra *aMar at Paris Dá Vida* (1974), serie *Parisse* (1974) - serie de fotografías tomadas básicamente desde la cama del hotel en el que Vater se alojó en la capital francesa. En estas fotografías la artista registra la soledad emocional durante el período solitario en el que se encontraba en París. (ver Anexo K).

²⁵²La artista Cindy Sherman (Nova Jersey, 1957), en *sin título A-E*, de 1975, encarnó diversos personajes (desde un payaso hasta una muchacha) usando recursos simbólicos y retóricos de manera que cuestiona su propia identidad.

América, como con los *Stills cinematográficos sin título*, en la medida en que Anna Bella Geiger utiliza el disfraz. Sin embargo, la artista lo utiliza para enfrentarse a uno de los principales mitos de la “brasileridad”, la imagen idealizada del indígena, de la mujer indígena, difundidos a modo de postales en los años setenta. Tanto Vater en *Tina América* (1975), cuando Sherman en los *Stills cinematográficos sin título* (1977-1980) convierten el disfraz, aliado a la imitación de los gestos y el maquillaje, en una estrategia para desestabilizar el género, ya que las diferentes imágenes de la feminidad devienen una máscara que puede llevarse o abandonarse (Jiménez, 1995). Geiger da un paso más adelante puesto que utiliza el disfraz para desestabilizar el género y los estereotipos sobre el indígena. Las imágenes idealizadas del indígena, de la mujer indígena difundidas en las postales brasileñas en los años setenta como símbolo de la identidad nacional, también devienen una máscara que podemos llevar (aceptar esa imagen) o abandonarse (rechazar).

En el próximo epígrafe realizaremos la lectura de las fotoperformances y/o videoperformances en las que la principal estrategia utilizada por las artistas brasileñas es la auto-agresión ficticia/teatral.

4.3 La auto-agresión ficticia/teatral como posibilidad de subversión

Desde finales de los años sesenta y, a lo largo de los setenta, en el ámbito del arte feminista internacional y/o en la producción de artistas orientadas por un *ethos* feminista las acciones destructivas, la estrategia de la auto-agresión, el dolor, “pasa a ser un vehículo desde el cual subvertir la representación del cuerpo femenino apropiado por la mirada masculina y cuestionar las normas patriarcales que delimitan los códigos del género” (Buingues, 2012: 12). El dolor “es una oportunidad para representar lo irrepresentable,

traspasando una frontera y unas estrategias de poder que dicen mucho de la violencia ejercida sobre los cuerpos femeninos, pero más de la sociedad patriarcal que los alberga, y que va mucho más allá del poder de un padre o un marido” (Buingues, 2012: 12).

Entre las artistas que han explorado la estrategia de la auto-agresión mencionamos las vinculadas al *body art*, Marina Abramovic y Gina Pane. Esas artistas usaron sus propios cuerpos como material artístico en rituales que incluían el dolor físico, de forma a sensibilizar “una sociedad anestesiada” o para denunciar la “agresión pasiva entre los individuos” (Goldemberg, 2007: 209). Sin embargo, las artistas brasileñas Lygia Pape (*Língua Apunhalada*, 1975) y Anna Maria Maiolino (*É o que sobra*, 1976) y Leticia Parente (*Preparação I*, 1975) y Sonia Andrade (sin título “*pêlos*”, 1976), conforme iremos demostrar a lo largo de la lectura de las obras realizaron acciones performativas destructivas, en que utilizaron la estrategia de la auto-agresión, no de forma literal, pero ficticia/teatral. Esa auto-agresión teatralizada nos remite a las acciones de los Accionistas Vieneses²⁵³, pues la mayor parte de ellas tenía mucho más de *mise-en-scène* que la violencia física. Había por cierto, performances en que utilizaron la auto-agresión literal. Sin embargo, herimientos y derramamientos de sangre simulados eran mucho más frecuentes. Ejemplos de la preferencia de los Accionistas por la puesta en escena la violencia y del dolor son abundantes, sobre todo la performance *Aktion 3* de Rudolf Schwarzkogler²⁵⁴. De cualquier modo, mismo que la auto-agresión empleada por las artistas brasileñas en sus obras tenga sido realizada de modo teatralizado, al fin y el cabo, esas obras deconstruyen la noción de un de un cuerpo meramente pasivo, apuntando para la

²⁵³ Grupo formado en Viena entre 1965 y 1970 por los artistas austríacos Herman Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler y Günter Brus que llevaron el género de la performance a sus extremos.

²⁵⁴ La fotografía de la performance del artista realizada en 1969, dio lugar a uno de los mayores mitos del *body art*: la llamada castración de artista celebrada como un acto artístico. La leyenda que rodea al artista de que después de la castración se suicidó en nombre del arte – es, sin embargo, falsa. Ni el artista se suicidó por razones artísticas, ni la automutilación existía, ni el modelo de la foto era Schwarzkogler: el artista simplemente había establecido una escena (un joven semidesnudo – el modelo Heinz Cibulka - con un vendaje que cubre una lesión ficticia entre las piernas) y la había fotografiado. Como escenarios de violencia aún podían recordar de *First Action* (1962) de Hermann Nitsch y *Self-painting, Self-mutilacion* (1965) de Günter Bru.

urgencia de un cuerpo activo, que interviene de forma crítica sobre la realidad de la sociedad y cultura brasileiras durante el período más “duro” de la dictadura militar en Brasil (1968-1978).

En el próximo epígrafe realizaremos la lectura de las obras en que las artistas utilizan la estrategia de la auto-agresión ficticia/teatral, además de otras estrategias distintas: la ironía - *Língua Apunhalada* (1968) de Lygia Pape y el microrelato *-É o que sobra* (1974) de Anna Maria Maiolino.

4.3.1 Lygia Pape y Anna Maria Maiolino: desde la auto-agresión ficticia/teatral a otras estrategias

Lygia Pape²⁵⁵, tras la promulgación del AI-5, en 1968, a diferencia de muchos de sus amigos que se auto-exiliaron en París como Hélio Oiticica y Lygia Clark, para escapar de la dictadura militar, decidió permanecer en Brasil. Cuenta Pape que llegó a ser presa y torturada en 1973, por dos meses, porque daba apoyo logístico a las personas que estaban siendo perseguidas²⁵⁶ (Mattar, 2003). Desde 1968 y a lo largo de los setenta, surge en su producción obras que están en sintonía con el anarquismo, la ironía, el humor y el escracho. Una posibilidad encontrada por Pape, en un período de reducción de las libertades de expresión, para traer al debate a través del arte no sólo problemáticas políticas, pero relacionadas a la situación social de las mujeres brasileñas en tiempos de dictadura militar en Brasil, a la

²⁵⁵ Artista que como vimos en el capítulo tres (Parte II de la Tesis) realizó a mediados de los años sesenta experiencias que suscitan la participación del espectador, en los años setenta participó en las principales exposiciones/manifestaciones colectivas, destacando: *O artista brasileiro e a iconografia de massa*, RJ, 1968 y *Ex-projeção*, MAC/USP, 1973. La artista también tuvo una participación especial en *Mitos Vadios* (1978).

²⁵⁶ Tras ser absuelta y sin estar afiliada a ningún partido u organización política, continuó siendo perseguida por los militares hasta alrededor de 1975.

emergente cultura de masas y la industria cultural y, sus consecuencias sociales²⁵⁷. De forma precursora, aún en 1968²⁵⁸, Lygia Pape se atrevió a tomar su cuerpo para llevar a cabo una acción performativa especialmente diseñada para la cámara fotográfica -una fotoperformance – *Língua Apunhalada*, que pertenece a la serie *Poemas Visuais*²⁵⁹. Solamente en 1975, la artista volvió a realizar una acción performativa, a hora orientada para el medio audiovisual (proyección de diapositivos), se trata de *Faca de Luz*. Con relación al feminismo en 2003 la artista mencionó que tenía “serias dudas sobre esas propuestas” (Mattar, 2003: 85), pero no he explicitado cuales eran²⁶⁰.

Língua Apunhalada (1968)²⁶¹ – (Imagen 21), objeto de nuestro estudio, se trata de una foto en blanco y negro revelada en acetato y montada en una caja de luz (*backlight*), resultante de la acción performativa de Lygia Pape en frente de la cámara fotográfica. La cámara actúa como un espejo que refleja su acción performativa. La fotografía, tomada por el artista plástico Arthur Barrio, contemporáneo y amigo de Pape, consiste en un *close* (primer plano) del rostro de Pape. Este ocupa casi todo el espacio. Sus ojos están abiertos y su boca también. La lengua está para fuera, teñida por un líquido oscuro, como se estuviera literalmente

²⁵⁷ Destaca en ese período el proyecto *Eat-me*, compuesto por la película *Eat-me*, de 1975, celebrada en 16 mm, posteriormente remasterizada en 35 mm, y la instalación *Eat-me: a gula ou a luxúria?*, expuesta por primera vez en 1976, en la *Galeria de Arte Global* en São Paulo y, en el *Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro* (MAM/RJ). En el proyecto Pape analiza temas relacionados con la mujer como un objeto de consumo, el erotismo y las expectativas sociales subyacentes. Su investigación *A mulher na iconografia de massa*, realizada para la *Funarte* en 1978, también se configura como un desdoblamiento del proyecto *Eat me* (la película y la instalación).

²⁵⁸ En el año de 1968 vuelve a desarrollar trabajos relacionados con la explotación sensorial y participativa del espectador como en *Divisor* (1968) y *Espaços Imantados* (1968).

²⁵⁹ Otra obra que pertenece a la serie *Poema Visuais* es *Caixa Brasil* (1968) - objeto que contiene la palabra “Brasil”, escrita en letras de plata en la parte inferior de la cubierta y en su interior se colocan pelos de las tres razas que dieron origen a la formación del pueblo brasileño (el indio, blanco y negro).

²⁶⁰ Esa opinión fue dada por Pape con ocasión del montaje de la instalación *Eat-me: a gula ou a luxúria?* (1976), para la exposición *O Preço da sedução: do espartilho ao silicone*, realizada en Itaú Cultural en São Paulo, comisariada por Denise Mattar, en 2003.

²⁶¹ La obra fue expuesta por primera vez en 1971 en *Ateliê da Vargem Grande*, ubicado en la ciudad Vargem Grande, interior de São Paulo (SP).

“mostrando la lengua”. Incluso la gota de “color rojo” se acumula en la punta de la lengua, como si fuese a deslizarse por ella.



Imagen 21– Lygia Pape, *Língua Apunhalada* (Serie *Poemas Visuais*), 1968.²⁶²
Fuente: Proyecto Lygia Pape (2005: s/p).

A pesar de ser una foto en blanco y negro, el color oscuro del líquido, aliado con su viscosidad, transmite la idea de la sangre, de una lengua herida, que está sangrando. El título de la obra refuerza esa impresión, porque *Língua Apunhalada* significa lengua que fue herida por una daga (arma blanca, de lámina corta, estrecha, aguda y cortante, por lo general en forma de cruz). El montaje de la foto, en una caja de *backlights*, fortalece aún más el drama de la acción performativa tomada por Pape.

Como podemos ver en la obra *Língua Apunhalada* Pape realizó una acción destructiva, una autoagresión, no literal, pero forma ficticia/teatral, pues la artista no he causado ninguno dolor en su lengua. Para representar la idea de que su lengua fue herida por una daga, la propia

²⁶² Fotografía montada en una caja de *backlight*. Foto Arthur Barrio. 124 x 163 x 14 cm.

artista dijo que utilizó un pingo de tinta de “color rojo” (Mattar, 2003: 78). El uso de pigmento de color en su lengua como un recurso para la teatralización de una lesión por la daga nos recuerda a una obra anterior - *Roda dos Prazeres*, también realizada en 1967²⁶³ (ver Anexo L).

Al utilizar la estrategia de la auto-agresión mismo que de forma ficticia/teatral, pues el efecto es el mismo que el de una lengua apuñalada de hecho, la artista se contrapone a las representaciones de cuerpo femenino dominantes en la sociedad y cultura brasileña en los años setenta; aquella imagen de la mujer vista social y culturalmente como reproductora y objeto sexual, diseminada por las vías simbólicas del lenguaje. Como vimos en el capítulo tres la imagen de la mujer brasileña, en concreto como objeto sexual, fue apropiada por el Estado y difundida largamente en los medios de comunicación, principalmente la televisión (principal instrumento de propaganda del régimen militar) como un símbolo de la identidad nacional, incluso por la EMBRATUR hacia lo exterior: la *Garota de Ipanema* y la imagen de la mulata. Así como las imágenes del cuerpo femenino que han marcado nuestra historia del arte, tanto en el ámbito internacional como nacional. Imágenes de una “iconografía de la misoginia” (Dijkstra, 1994), alcanzando su esplendor a final del siglo XIX y principios del XX (Méndez, 1995). Imágenes de ninfas, inválidas, sumisas, prostitutas, son algunos de los estereotipos recurrentes en las figuraciones pictóricas sobre las mujeres en el arte visual creado por artistas occidentales (Dijkstra, 1994). Esas “imágenes de los 'otros' remiten, a través de la representación de sus cuerpos, a la diferencia y la jerarquía” (Méndez, 1995: 145). El que se ve en *Língua Apunhalada* es la imagen de una mujer que nos causa extrañeza, repulsa, porque tiene la boca abierta y la lengua le sangra.

La obra, al ser realizada en 1968, año que quedó marcado en la historia mundial y en la de Brasil como un momento de gran contestación social y política, principalmente por parte de la juventud de la época, puede ser entendida como una actitud libertaria, la artista que

²⁶³ En *Roda dos Prazeres* la artista ofrecía al espectador la posibilidad de experimentar gotas de agua con colorante de alimentos de diferentes sabores para teñir la lengua de diferentes colores (amarillo, azul, verde, rojo, etc.), para que tomase conciencia de los sentidos que eso le plateaba.

deliberadamente se apuñala la lengua para protestar contra el régimen dictatorial brasileño y, los valores sociales y morales vigentes. Por otro lado, una vez que en 1968 se publicó el Acto Institucional Número 5, el AI-5, durante el gobierno de Arthur da Costa e Silva (1968-1978), que dio poderes casi absolutos al régimen militar, también puede ser interpretada como el “más duro golpe” contra la democracia, las libertades individuales, las artes, etc. En tal sentido, los autores del apuñalamiento de la lengua de Pape serían los verdugos de la dictadura militar de Brasil.

Sin embargo, al presentarse con la lengua herida, el que impediría la libre manifestación de sus ideas, sentimientos, opiniones y pensamientos, la artista también nos habla de una de las principales formas de opresión sufrida por las mujeres brasileñas en el período – el silenciamiento –, una de las principales estrategias de la dominación masculina. En *A dominação Masculina* (1998), Pierre Bourdieu trata específicamente de la dominación de lo masculino sobre el femenino, y demuestra que el hecho está presente en el proceso histórico del ser humano. Para el autor, la dominación del hombre sobre la mujer es ejercida por medio de una “violencia simbólica”, compartida inconscientemente por el dominador y el dominado, determinado por los esquemas prácticos de “habitus”. Para Bourdieu la violencia simbólica es un acto sutil que oculta las relaciones de poder entre los sexos, pero que alcanza a toda la estructura social (Bourdieu, 2002). En Brasil, esa forma de violencia venía del propio gobierno y se manifestaba en las relaciones sociales, en el espacio público (relaciones de trabajo, llegadas desde la iglesia, en los espacios educacionales, entre otros) y en el como en el privado (en las familias, etc).

A esto hay que añadir que los significados relacionados a la situación social de las mujeres brasileñas y los roles y identidades de sexo/género que describimos pueden ser ampliados, cuando nos damos cuenta de que además de la auto-agresión ficticia/teatral, Pape lanzó mano de otra estrategia. Al ser fotografiada literalmente “mostrando la lengua”, un gesto

que en Brasil era practicado principalmente por niños como forma de rebeldía y desobediencia²⁶⁴, en vez de asumir una actitud panfletaria, la artista utilizó la estrategia del la ironía y el sarcasmo -"mostrarle la lengua a todo aquello" (Machado, 2006: 359), aunque estuviese manchada con un líquido oscuro para representar la idea de sangre. "La ironía y el sarcasmo han sido herramientas críticas históricas, a las cuales las mujeres han recurrido para tomar la voz en las artes, como una estrategia argumentativa del discurso y acción política feminista" (Peña, 2013: 293). ¿Pero, contra qué protestaba Lygia Pape? Sin duda contra el régimen dictatorial brasileño, contra la situación social de las mujeres brasileñas y los roles e identidades de sexo/género a ellas asignado en los años sesenta (como objeto sexual y reproductora) y la imposición del silenciamiento de las mujeres (por parte del Estado y en las relaciones sociales - ámbito público y privado).

En *Língua Apunhalada* Lygia Pape utilizó la auto-agresión ficticia/teatral, subvirtiendo las representaciones dominantes del cuerpo femenino, para de manera irónica, sarcástica protestar contra dictadura militar (promulgación del AI-5) y el silenciamiento de las mujeres brasileñas. Así mismo, es una de las obras que aquí analizamos que quizás mejor expresa cómo este tipo de estrategia artística

“juega un papel decisivo en una configuración inédita entre el arte y la política. Lo mismo sucede con el uso recurrente del autorretrato: las artistas que hacen performances se ponen en escena, actúan con su propia corporalidad y a veces ponen en peligro de forma extrema sus relaciones con la realidad” (Zabunyan, 2010: 20).

Lo mismo podemos decir de la que abordamos a continuación preguntándonos sobre los posibles significados de la obra *É o que sobra* (1974), de Anna Maria Maiolino, obra en que además de la auto-agresión ficticia/teatral, la artista utiliza la estrategia del micro-relato.

²⁶⁴ En los años sesenta y setenta, en el marco de la contracultura, artistas del rock, como los Rolling Stones y brasileños, como Rita Lee, también mostraron la lengua como un acto de insubordinación e irreverencia.

Anna Maria Maiolino²⁶⁵, en los años setenta, tras regresar a Brasil (Rio de Janeiro), después de haber vivido en Nueva York, entre 1968 y 1972²⁶⁶, vuelve a abordar temas relacionados con la situación política del país en tiempos de la dictadura militar y las experiencias de las mujeres, pero a hora influenciada por supuestos conceptualistas. Maiolino hizo películas en Súper 8 como *In Out antropofagia* (1973/1974), *X* (1974), *Y* (1974), *Pouco a Pouco* (1976), entre otras. En 1973 dio inicio a la serie *Fotopoemação*, trabajos en que toma su propio cuerpo (teniendo en algunas obras la colaboración de otras personas) para llevar a cabo acciones performativas delante de la cámara fotográfica. Esa serie se extiende hasta nuestros días. Las fotoperformances producidas por Maiolino en los años setenta son en blanco y negro, por lo general procedentes de la selección de las imágenes tomadas directamente de sus poemas escritos, películas en Súper 8 y performances²⁶⁷. Entre las fotoperformances destacan-se: *In Out (Antropofágica)* (1973), resultante de imágenes tomadas de la película que lleva el mismo nombre, *É o que sobra* (1974), *X* (1974), *Aos Poucos* (1976), originada de la película *Y* (1974) y *De... Para* (1974), *Alta-tensão* (1976) y en *Por um fio* (1976).

É o que sobra (1974) (Imagen 22), objeto de nuestro estudio, está compuesta por tres fotografías secuenciales de la acción performativa de Anna Maria Maiolino delante de la cámara fotográfica. De esa forma la artista se convierte “en protagonista de un microrelato o secuencia de acontecimientos que muestran su apertura al mundo a lo largo de un espacio de

²⁶⁵ Artista que como vimos en el capítulo tres (Parte II de la Tesis) en los años sesenta realizó representaciones neofigurativas del cuerpo femenino, en los años setenta participó de las principales exposiciones/manifestaciones colectivas, destacándose: *Nova Objetividade Brasileira* (1967); *Exprojeção*, MAC/USP, 1973; *Fotolinguagem*, MAM/RJ, 1973; *Prospectiva*, MAC/USP, 1974; *Poéticas Visuais*, MAC/USP, 1977 y *Mitos Vadios* (1978). En *Mitos Vadios* (1978), presentó *Monumento à Fome y Estado Escatológico*.

²⁶⁶ En el mismo año en que es naturalizada brasileña, en 1968, se trasladó a Nueva York con su entonces marido - el artista Rubens Gerchman. En Nueva York, en 1971, Maiolino entra en la *Universidad de Pratt* y en esa institución gana una beca para asistir a los talleres del *International Graphic Center* (Taller). Allí entra en contacto con propuestas experimentales desarrolladas por artistas latinoamericanos y abandona la representación figurativa, dirigiéndose hacia la poesía experimental y dibujo.

²⁶⁷ Entre las performances que realizó destacamos - *Alta Tensão* (1968) y *Solitário ou Paciência* (1976) y, las instalaciones - *Arroz e feijão* (1979) y *Prato do dia, artistspace* (1979).

tiempo lo suficiente considerable como para que se perciba su despliegue, su exteriorización” (Sanchez & Navarro, 2002: 71-72), una de las formas de representación del “cuerpo-soporte” que mayor éxito y difusión ha tenido desde principios de la década de los setenta²⁶⁸.

La cámara funciona como un espejo que refleja la imagen del cuerpo de Maiolino. Las fotografías han sido realizadas por Max Nauenberg (fotógrafo y amigo de la artista). Para ejecutarlas, Maiolino utiliza una tijera puntiaguda, objeto ambivalente que representa, al mismo tiempo la creación y destrucción, nacimiento y muerte. En la foto número uno, de la izquierda a la derecha, la artista maneja las tijeras en la mano en una posición que sugiere cortarse la nariz (de arriba hacia abajo) y en la foto dos, en posición de cortarse la lengua.

En ambas, el rostro de la artista está en la posición perfil. Sus ojos están ligeramente abiertos y dirigidos hacia abajo, como si estuviese concentrada en el gesto que iría hacer. En la imagen tres, el rostro de la artista está frente a la cámara, como si se mirase en el espejo, observando. En esa imagen, Maiolino sujeta con las manos una tijera abierta, bien próxima a su rostro, pareciendo mostrar que está pronta para el próximo acto. La tijera abierta forma una cruz en diagonal o letra “X”²⁶⁹, símbolo utilizado para marcar “productos peligrosos”. El título de la obra *É o que sobra* significa “ lo que queda después de eliminar lo necesario”.

²⁶⁸ Como hemos visto esa representación secuenciada del cuerpo también fue utilizada por las artistas brasileñas Anna Bella Geiger y Regina Vater, además de Cindy Sherman.

²⁶⁹ Este tipo de cruz llamado de un *sautor* o cruz de Santo André, es un símbolo heráldico que se refiere al arte de describir el blasón o escudos de armas.



Imagen 22 – Anna Maria Maiolino, *É o que sobra* (Serie *Fotopoemação*), 1974²⁷⁰.
Fuente: Tatay (2012: 65).

Como vimos en *É o que sobra*, la acción performativa de Maiolino, así como en la fotoperformance *X*, de 1974²⁷¹ (ver Anexo M), principalmente en la primera y segunda fotos (de la izquierda para la derecha), en la que intenta mutilarse la boca y la nariz con una tijera, es extrema porque la artista “crea un suspenso en el que sujeto y objeto plantean al borde de un acto irrevocable” (Margulies, 2012: 116). Sin embargo, como podemos observarla principal estrategia realizada por Maiolino en *É o que Sobra*, gira en torno de una acción destructiva, en el caso de una auto-agresión no literal, pero de ficción/teatral. En la obra de Maiolino “las referencias extremadamente estilizadas a la mutilación disfrutan de los temas del *body-art* (un dolor literal) a un extremo conceptual” (Margulies, 2012: 116), pues se completan sólo en lamente del espectador²⁷².

Al utilizar la estrategia de la auto-agresión en *É o que sobra* la artista, se contrapone a las representaciones dominantes del cuerpo femenino en la sociedad y cultura brasileña de los años setenta, a pesar de conquistas obtenidas por las brasileñas, tanto en el ámbito público como en el privado, principalmente gracias a la emergencia de la segunda ola del movimiento

²⁷⁰ Fotografía analógica en negro y blanco. Foto Max Nauberg. 28,5 x 40 cm (cada). Tirada de 3. Col. particular.

²⁷¹ *X*, es originaria de la película con el mismo nombre, siendo compuesta por dos imágenes secuenciales. En ella el gesto de la artista se torna extremo, pues intenta mutilar los ojos con una tijera.

²⁷² La artista ha empleado la estrategia de la auto-agresión ficticia/teatral en otras fotoperformances como *X* (1974), resultante del la película en Super 8 con el mismo nombre.

feminista brasileño como un movimiento organizado en esos años. Sin embargo, la imagen de la mujer brasileña como reproductora y objeto sexual sigue siendo difundidas por las vías simbólicas del lenguaje, los medios de comunicación del período y en el Arte, etc. Por lo tanto, lo que vemos en *É o que sobra* es la imagen de una mujer que nos provoca sorpresa, rechazo, pues Maiolino intenta deliberadamente mutilarse la nariz y la lengua.

Además de ese primer significado, en *É o que sobra* la artista nos llama la atención para el “peligro” que está siempre en eminencia, la opresión advenida del gobierno militar brasileño en los años setenta, aunque en este período el general Ernesto Geisel asuma el cargo (1974-1979) prometiendo una apertura democrática gradual, pero acaba retrocediendo. Ese “peligro” es demostrado en la foto tres (de la izquierda a la derecha), al representar a la artista sosteniendo una tijera que forma el símbolo “X”. Esta opresión advenida por parte del Estado nos lleva a pensar en cómo se sentían las brasileñas en el período: sofocadas, impedidas de respirar (foto uno) y de hablar (foto dos). Desde el momento en que esos sentidos se concretizan en la mente del observador, la opresión ya va a otro nivel – la violencia física impuesta por el gobierno militar a las brasileñas, principalmente aquellas que participaron de los movimientos y organizaciones (movimiento estudiantil, partidos políticos, sindicatos y organizaciones clandestinas) que comenzaron a levantarse, especialmente después del AI-5, en 1968, para luchar contra la dictadura militar. Esas mujeres, generalmente jóvenes, con menos de treinta años, la mayoría de ellas de la clase media y obreras, desafiaron el papel de la pasividad y la domesticidad que la sociedad de la época les atribuía, incluso el propio sexismo existente dentro de los movimientos y organizaciones políticas, y participaron activamente en la lucha contra la dictadura militar en el país, aunque en menor número do que los hombres. Mujeres que fueron detenidas, torturadas y desaparecidas, asesinadas por el régimen militar²⁷³. El título de la obra refuerza esa posibilidad de interpretación, pues el que

²⁷³ En 1974 mujeres que participaron en la *Guerrilha do Araguaia*, movimiento guerrillero que luchaba contra la dictadura, que ocurrió en la región del Araguaia (divisa entre los estados de Tocantis y Pará), entre 1972 y 1975,

queda después que el necesario para vivir fue retirado de esas mujeres, la respiración (la nariz cortada), la imposibilidad de comer (la lengua cortada), es la muerte. Las desigualdades históricas entre hombres y mujeres en Brasil fueron profundizas en la dictadura, que no admitía que mujeres desarrollasen acciones correspondiente con los estereotipos femeninos de sumisión, dependencia y falta de iniciativa.

“La práctica de violencia sexual, violaciones y otros abusos sexuales ha sido ampliamente utilizada contra las militantes, frente al odio especial que los torturadores tenían por las mujeres que lucharon contra la dictadura. En este sentido, el Estado autoritario direccionó una violencia específica a ellos, generando distinta consecuencias y secuelas entre mujeres y los hombres” (*Relatório Comissão Nacional da Verdade/Verdade e Gênero*, 2014: s/p).

A eso sentido hay que añadir que cuando la artista sujeta la tijera para cortarse la lengua también nos habla del silenciamiento, uno de los principales tipos de opresión que aún era vividos por muchas brasileñas en la época, no sólo por aquellas que han participado de la guerrilla.

En *É o que sobra* Anna Maria Maiolino utilizó la auto-agresión ficticia/teatral, subvirtiendo las representaciones dominantes del cuerpo femenino (la mujer como reproductora y objeto sexual), para utilizándose también del microrelato hablar de la situación social de las mujeres brasileñas en los años setenta, tras AI-5: la opresión simbólica, el silenciamiento de las brasileñas tanto por parte del Estado y en las relaciones sociales (ámbito público y privado) y la opresión física, la violencia por parte del gobierno militar, la muerte y la tortura.

fueron torturadas, algunas desaparecieron y otras fueron asesinadas. Entre ellas: Moroni Barroso (1948-1974), Maria Célia Corrêa (1945-1974), Dinaelza Santana Coqueiro (1949-1974), Luiza Augusta Garlippe (1941-1974), Áurea Eliza Pereira (1950-1974), Dinalva Oliveira Teixeira, (1945-1974), Suely Yumiko Kanayama (1948-1974). Telma Regina Cordeiro Corrêa (1947-1974), Valquíria Afonso Costa (1947-1974), Ieda Santos delgado (1945-1974), Ana Rosa Kucinski Silva (1942-1974) y Jane Vanini (1945-1974).

Las fotoperformances *Língua Apunhalada* (1968) de Lygia Pape y *É o que sobra* (1974) de Anna Maria Maiolino, como ya subrayamos están inseridas en el contexto en que artistas feministas y/o orientadas por un *ethos* feminista, principalmente en Estados Unidos y Europa Occidental, realizan acciones performativas autodestructivas en que utilizan la estrategia de la auto-agresión, en vivo y en espacios privados, resultando muchas veces en registros fotográficos y/o videográficos. En el período la lista de “fuerzas peligrosas” a ser combatidas internacionalmente por parte de las artistas era amplia, se protestaba contra las guerras, tortura, violencia, represión, censura, alienación, puritanismo, materialismo, capitalismo, machismo, y el que más fuera necesario denunciar y/o modificar. Destaca-se los trabajos de las artistas vinculadas al *body art* como Gina Pane²⁷⁴ y Marina Abramovick²⁷⁵ y/o asociadas al grupo Fluxus como Yoko Ono²⁷⁶ y algunos trabajos de Ana Mendieta²⁷⁷. Esas artistas utilización del dolor, mismo que en algunos caso de forma teatralizada (Yoko Ono y Ana Mendieta), “como un mecanismo capaz de lograr un cuerpo en alerta, esto es, un cuerpo en continua tensión y desacomodado, que suspende la voraz expansión del sistema ideológico imperante” (Sánchez& Navarro, 2002: 66).

²⁷⁴ Gina Pape (Biarritz, 1939 - París, 1990) cree que el dolor ritualizado tenía efecto purificador para lograr una sociedad anestesiada, y realizó fotografías de performances de autoflagelación cuidadosamente representadas. En *Escalada* (1971), Pape sube una escalera de metal con cuchillas de afeitarse en los peldaños; en *Cuerpo sondeado* (1975) corta su pie con una hoja y en *Psique* (1974) se arrodilla ante un espejo, metódicamente se aplica maquillaje en su cara y luego corta con una lámina pequeña filas bajo sus cejas. Sus performances generalmente son realizadas en espacios privados, a veces para un pequeños grupo de invitados, y son fotografiadas.

²⁷⁵ Marina Abramovic (Belgrado - 1946) buscaba mediante sus performances revelar la verdadera naturaleza humana, los sentimientos y los comportamientos que están escondidos y que surgen cuando estamos ante situaciones extremas. Performances de la serie *Rhythm* (1973-1974), son ejemplos de acciones en las que la artista puso a prueba los límites de su cuerpo en varias situaciones, resistiendo al dolor y al sufrimiento físico/psicológico.

²⁷⁶ Yoko Ono (Tokio, 1939), en *Cut Piece* (1964) se vistió con un elegante vestido y pidió al público que cortara su traje, mientras ella permanecía sentada e inmutable.

²⁷⁷ Ana Mendieta (La Habana, 1948 - Estados Unidos, 1985), en *Glass on Body* (1972), presiona placas de vidrio sobre su rostro, sus senos y su barriga y, en *Cena de estrupo* (1973) simula una escena de violación. Ambas acciones performativas son realizadas sin audiencia y son fotografiadas.

Como vimos, Lygia Pape en *Língua Apunhalada* (1975) y Anna Maria Maiolino en *É o que sobra* (1974), al utilizar en la simulación del dolor cada una a su modo, la ironía y el sarcasmo (Pape) y el microrelato (Maiolino), para hablen de la situación social de las mujeres brasileña durante los tiempos de la dictadura militar en Brasil, subvierten las representaciones dominantes del cuerpo femenino para convertir su cuerpo en un cuerpo de denuncia contra la opresión y la violencia sufrida por muchas brasileñas desde finales de los años sesenta y inicio de los setenta.

En el próximo epígrafe realizaremos la lectura de las obras en que las artistas utilizan la estrategia de la auto-agresión ficticia/teatral, además de la subversión de prácticas relacionadas al embellecimiento femenino (*Preparación I*, 1975, Leticia Parente) y belleza y higiene (sin título “*pêlos*”, 1976, Sonia Andrade).

4.3.2 Leticia Parente y Sonia Andrade: desde la auto-agresión ficticia/teatral a subversión de prácticas de embelesamiento y higiene

Leticia Parente²⁷⁸, desde los años setenta, período en el que cuando ya tenía cuarenta años, inicia su carrera artística, siempre tendrá a la mujer como asunto central en sus obras sin que, sin embargo, la artista haga mención explícita de un programa de arte feminista. Con respecto a su trabajo dirá que se caracteriza por:

²⁷⁸ Leticia Parente (Salvador/Bahia, 1930 – Rio de Janeiro, 1991). Graduada y con doctorado en química, área a la que se dedicó profesionalmente dando contribuciones importantes, empezó sus estudios en los talleres de Ilo Krugli y Pedro Dominguez, en Rio de Janeiro. De vuelta a Fortaleza, después de participar en varias exposiciones colectivas y recibir un premio de adquisición del *Salão de Abril*, realizó en 1973, su primera exposición individual (*Museo de Arte de la Universidad do Ceará – MAUC*) con un conjunto de 29 grabados. Entre las exposiciones colectivas en las que participó destacan: *I Bienal Nacional de Artes Plásticas*, Salvador/Bahia, 1966; *Exprojeção 73*, MAC/USP; *Video Art*, Universidad Pennsylvania, Filadelfia/ EEUU, 1975; *Video Art*, MAC/USP, 1975 y *Vídeo MAC*, MAC/USP, 1977.

“no tener una característica preferencial. Su dinámica es más ramificada que lineal. Dejo que él persiga un proceso, mi proceso de descubrimiento y visión. Sus raíces de evidente unidad están dentro de mí y son resultado de la interacción de mi realidad con la realidad social e histórica de mi tiempo y de mi momento. Es más interrogativo que descriptivo” (Parente, 1975: s/p).

Sin embargo, en un texto dactilografiado de la década de ochenta, Parente hace una retrospectiva de su producción y la organiza en tres proyectos centrales: “situaciones de duda mujer-social-objeto”; “situaciones de reducción y agresión al ser humano por categorías sociales” y “helo dentro-fuera, la casa y el exterior”. En estos tres ejes se puede notar que la sujeción de la mujer en la sociedad fue un tema importante en su producción artística, incluso en la de los años setenta.

El video fue el medio de expresión más utilizado por Parente²⁷⁹ y como vimos es una de las pioneras del video arte en Brasil. La mayoría de sus vídeos son mudos y cuando tienen sonido generalmente son ruidos del entorno. Todos son en blanco y negro. Las grabaciones o tomas de escenas se dan a modo de secuencia plana. La artista es casi siempre la protagonista de sus videos y, como “actriz” principal, actúa (desenvuelve), realiza y sufre la acción performativa, destacándose *Marca Registrada* (1974), uno de los vídeos más conocidos de la artista, *Preparação I* (1975), *Preparação II* (1975) y *In* (1976). Además de haber participado en la producción colectiva *Telefone-sem-fio* (1976), algunos videos producidos por la artista son: *O homem do braço e o braço do homem*, en coautoría con Andre Parente (1978); *Quem piscou primeiro* (1978); *Especular* (1978) y *De afflicti - ora pro nobis* (1979).

²⁷⁹ Letícia Parente también utiliza otros medios audiovisuales como la proyección de dispositivas con sonido y la película, además del trabajo con la fotografía, el arte postal (correo), la fotocopia y la instalación. En los años setenta y destacan trabajos como *Projeto 158* (1975) –una de las series más conocidas del trabajo fotográfico de la artista, compuesta por las obras *Pcínico-astênico (A)* y *(B)*, la serie de collages fotográficos *Mulheres* (1975) y la instalación *Medidas*, cuya exposición fue celebrada en el *Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro* (MAM – RJ) en 1976. Estos trabajos discuten los procesos de medición del cuerpo humano de modelos publicitarios en el caso del *Projeto 158* (1975), compuesto por las obras *Pcínico-astênico (A)* y *(B)* y, de la serie *Mulheres* (1976), así como de los visitantes que interactuaron en su instalación *Medidas* (1976).

Preparação I, objeto de nuestro estudio, fue realizado en el año de 1975. Se trata de una acción performativa de la artista delante de la cámara de vídeo. El video, en blanco y negro, fue filmado en el espacio doméstico, en su residencia, en el cuarto de baño. No hay diálogos y ha sido realizado en una secuencia planteada como un microrelato. El cámara es Jom Tob Azulay (cineasta y diplomático) amigo de la artista

En el inicio de *Preparação I* (1975) – (Imagen 23), la artista se pone delante del espejo del cuarto de baño (duplicando su imagen) y empieza a prepararse para salir a la calle. Sorprende al espectador al cubrirse la boca con un pedazo de esparadrapo (tiritita) y dibujar una boca sobre el mismo con la ayuda de una barra de labios. A continuación, se pega un esparadrapo (tiritita) sobre el ojo derecho, y con un lápiz de ojos traza sobre la parte cubierta un ojo abierto. Realiza el mismo procedimiento sobre el otro ojo. Por fin, y aún frente al espejo, la artista ciega y silenciada, se arregla el pelo, coge su bolso y sale.



Imagen 23 – Leticia Parente, imagens del video *Preparação I*, 1975²⁸⁰.
Fuente: Parente (2005: s/p).

Como podemos ver la principal estrategia utilizada por Leticia Parente en *Preparação I*, también gira en torno a una acción destructiva, una auto-agresión ficticia/teatral, así como en su video *Preparação II* (1976²⁸¹) (ver Anexo N), en la medida en que la propia artista sella sus ojos y su boca, lo que le impide expresar su opinión, tener contacto verbal con otras personas y ver de hecho lo que se pasaba en Brasil en los años setenta, incluso con las mujeres que aún estaban detenidas en los cuarteles militares. Además de la auto-agresión ficticia/teatral, otra estrategia utilizada por Leticia Parente en *Preparação I*, remite al título de la obra, evidenciando que se trata de una preparación y/o una tarea, una práctica que tradicionalmente remite a una de las ocupaciones femeninas – maquillarse. Esa práctica con

²⁸⁰ Vídeo (6 min), formato (puerta -pack ½ pulgadas). Camera Jom Tob Azulay.

²⁸¹ En *Preparação II* (1976) la artista aplica en si misma cuatro inyecciones. Después de cada aplicación son inscriptos "anti mistificación del arte, anti-racismo, anti-colonialismo, etc" en una ficha de control sanitario internacional para salida del país.

finalidad estética “difunde, sustenta y se nutre de los cánones de belleza dominantes en cada época y sirve también para inscribir corporalmente en lo social la hipotética especificidad de lo femenino” (Méndez, 2003: 39), y fue utilizada por Parente de modo nada convencional. La artista la utiliza no para evidenciar la belleza, sino para enmascarar a la mujer. Ocultando la boca y ojos con esparadrapos, y dibujando nuevos ojos y una nueva boca, la artista reproduce el vestir de una máscara. “Si una persona se enmascara oculta su cuerpo, al mismo tiempo, se exhibe o exhibe algo” (Méndez, 1995: 158). ¿Pero, que significados suscita el enmascaramiento de Leticia Parente en *Preparación I*? La obra según la artista, establece relaciones entre ella, su propio cuerpo, el contexto social y político del período, y las consecuencias de esa relación - “la opresión y la censura la lucidez y el habla” (Parente, 1975: s/p).

En la obra, la acción performativa de Parente delante del espejo y de la cámara de video, la de “poner una máscara”, puede interpretarse como una crítica al régimen dictatorial brasileño, que todavía en 1975, durante el gobierno de Ernesto Geisel actuaba de forma coercitiva con relación a la libertad de expresión y el acceso a la información, inhibiendo la participación de los individuos en la esfera política. En tiempos de represión, “cerrar la boca” (cállate) y “cerrar los ojos” (no veas) constituían etapas fundamentales para una convivencia pacífica en la esfera política, así como una falsa sonrisa en los labios y ojos de la muñeca. Aunque en el año en que *Preparación I* fue realizada, algunos avances acontecieron en la vida de brasileñas, pues fue a partir de 1975 (año en que fue declarado el Año Internacional de la Mujer por la ONU) que las mujeres (incluso las feministas), pudieron volver a manifestarse públicamente, lo que no ocurría hasta entonces; el silenciamiento aún era una de las principales formas de opresión de la mujer, una de las formas de “violencia simbólica” (Bourdieu, 1998). Además del Estado, *Preparación I* nos lleva a pensar en la opresión vivida por muchas brasileñas en las relaciones sociales, sobre todo en el espacio público pues

Parente, al ponerse la máscara para salir de casa, nos hace pensar en que en “su propia casa” se sentía libre para expresar sus sentimientos y opiniones. Sin embargo cabe destacar que delante de este sentido la “casa” para la artista no era el espacio de la domesticidad, pero sí de reflexión y subversión, en la medida en que es a partir de la casa que Parente construye su visión crítica hacia el espacio exterior, hacia el contexto político y social de Brasil en aquellos años.

A este sentido hay que añadirle que la obra también nos lleva a reflexionar sobre los actos de belleza impuestos a las mujeres, en concreto el maquillaje. Un acto practicado en la época por muchas brasileñas si cuestionamiento alguno, y que permitía que se adecuaran a los patrones de belleza vigentes. Eso significaba en Brasil, además de ser blanca y joven, tener el rostro son rosado, y boca y ojos bien subrayados.

Como vimos en el vídeo *Preparación I*, Letícia Parente utiliza la estrategia de la auto-agresión ficticia/teatral, aliado a la subversión del acto de maquillarse, para hablar de la situación social de las mujeres brasileñas en tiempos de dictadura militar en el país, de la opresión del sujeto femenino, sobre todo del silenciamiento impuesto a las brasileñas en el espacio público, así como de la sujeción de la mujer a las prácticas de embellecimiento, en concreto el maquillaje. A continuación intentaremos comprender los posibles significados de la obra Sin título “*pêlos*” (1976) de Sonia Andrade, obra en que además de la auto-agresión ficticia/teatral, la artista utiliza la estrategia de subversión de prácticas de embellecimiento e higiene.

Sonia Andrade²⁸², inició su trayectoria artística en los años setenta²⁸³, siendo como vimos pionera del videoarte brasileño. En ese periodo la artista estaba viviendo en Europa

²⁸²Sonia Andrade (1935, Rio de Janeiro - RJ). Graduada por la Escuela de Bellas Artes de Araraquara en 1965, frecuenta el taller de la pintora Maria Theresa Vieira (1971/1972) y estudia con Anna Nella Geiger (1973-1974).

²⁸³ Entre las exposiciones colectivas en las que participó en los años setenta destaca: *Exprojeção*, MAC/USP, 1973, 8 JAC, MAC/USP, 1974; *Video Art, Institute of Contemporary Art - Universidad de Pennsylvania, Philadelphia* (1975) y *7 artistas do vídeo*, MAC/USP.

(inicialmente en París y más tarde en Zurich), cuando ya existía el “arte feminista”. Sin embargo pasaba casi mitad del tiempo en Rio de Janeiro. El vídeo es el lenguaje más utilizado por Sonia Andrade aunque a lo largo de su trayectoria como artista hará uso de otros lenguajes²⁸⁴. Sus primeros vídeos, realizados entre los años de 1974 y 1977, fueron creados con pocos recursos técnicos (efectos o edición). En la mayoría de los casos, la cámara permanece fija, mientras que la acción performativa de la artista se desarrolla frente al aparato. Todos son en blanco y negro y si sonido. Entre las videoperformances destacamos: sin título “*Documentação da ação em condição limite*” (1975), sin título “*firos*” (1977), sin título “*pêlos*” (1977), sin título “*prêgos*” (1977), sin título “*feijões*” (1977), sin título “*gaiolas*” (1977) y sin título “*dentes*” (1977)²⁸⁵. La primera presentación de estos vídeos se llevó a cabo en 1977, en el *Espaço B*, MAC/USP (Machado, 1998). Sonia Andrade aún participó de la producción colectiva *Telefone sem fio*, en 1976 (Lentz, 2011). Durante el evento *Retrospective – Show in Rio*, celebrado en octubre de 2014 en Rio de Janeiro, en una entrevista con Saria Ansari (2014: s/p), cuando se le preguntó sobre el movimiento feminista en Brasil, Sonia Andrade dijo: “El movimiento feminista nunca realmente influyó el escenario del arte brasileña y no hay muchas obras para exhibir.” Como hemos visto, Andrade cree que el movimiento feminista no ejerció mucha influencia en el campo del arte brasileña. Sin embargo obras producidas por la artista en los años setenta hacen parte de exposiciones de arte feminista²⁸⁶.

²⁸⁴ Su producción artística incluye también trabajos con otros medios, como el dibujo, la fotografía, objetos, postales, siempre dispuestos en conjuntos y presentados como instalaciones.

²⁸⁵ Algunos videos pertenecientes a esa serie no son el resultado de la acción performativa de la artista frente la cámara como sin título “muro” (1977) y sin título “televisores” (1977).

²⁸⁶ Como la exposición *Elles: Mulheres artistas na coleção do Centro Jorge Pompidou/Museu de Arte Moderna de Paris*. 2009. Una de la obras más expuestas es el vídeo sin título “*firos*” (1976). En el vídeo la cámara registra la acción performativa de la artista que consiste en enrollar en su cara un hilo de nylon transparente. Primero, lo pasa a través del agujero del pendiente en ambas orejas, haciendo una línea a la altura de la boca. Entonces comienza a enrollar el cable en su rostro, apretándolo. El rostro se deforma por la acción del hilo de nylon y en un determinado momento nos damos cuenta de que la artista empieza a tener problemas para respirar. Cuando ya no se distinguen los rasgos de la cara de Sonia Andrade, debido a la desfiguración causada por el hilo de nylon.

Sin título “*pêlos*” (1977) (Imagen 24), objeto de nuestro estudio, es un video en negro y blanco resultante de la acción performativa emprendida por la artista. Fue realizado en el espacio doméstico. No contiene sonido y es realizado en una secuencia planeada, sin micro-relato. El cámara es Jom Tob Azulay (cineasta y diplomático). El video se centra en la acción performativa de Sonia Andrade ante la cámara. Vemos a la artista cortar pelos con una pequeña tijera, pero solamente tras volver a mirar identificamos que se trata de pelos púbicos. En seguida, la cámara acompaña el movimiento de las manos de la artista que empieza a cortar los pelos de la las axilas, de la cabeza, cejas y, por fin, las pestañas. Esos son cortados muy cerca del cuerpo y a una velocidad frenética, llegando casi a mutilarse. El video tiene una aspecto intimista, por ser un plano muy cercano y haberse hecho cámara en mano, lo que evidencia aún más el aspecto dramático de las escenas.



Imagen 24 –Sonia Andrade, imágenes del video sin título “*pêlos*”, 1977²⁸⁷.
Fuente: Lentz (2011: 175).

²⁸⁷ Video (4 min 40 segundos).Camera: Jom Tob Azulay.

En el vídeo “*pêlos*” la artista utiliza una acción deconstructiva, una auto-agresión no de forma literal, pero ficticia/teatral, ya que cortar los pelos no causa dolor y es reversible, en la medida en la que vuelven a crecer. En “*pêlos*”, al igual que en otros dos otros videos en los que utiliza esa misma estrategia, como En sin título “*firos*” (1977) (ver Anexo O), “la violencia no es la agresión explicitada al límite intolerable del dolor y de la provocación como en el *body art*, ella está más en nivel del tacto” (César, 2011: 11). Esa estrategia aliada a la subversión de prácticas femeninas utilizadas para el embellecimiento e higiene de la mujer- la depilación de los pelos del pubis, de las axilas²⁸⁸, de las cejas, el corte del pelo de la cabeza, e incluso de las pestañas²⁸⁹, tienen como resultado una imagen que se contrapone a aquella que se espera de las mujeres que utilizan tales prácticas. La condición idealizada del cuerpo femenino, aquí representado por la propia artista (un rostro de una mujer joven y blanca) es alterado en su belleza para revelar lo inconfortable de ser modelado y aprisionado socialmente por los mecanismos de control del cuerpo femenino. El vídeo nos lleva a reflexionar sobre los actos de higiene y belleza impuestos a los cuerpos femeninos. Actos practicados por muchas brasileñas en los años setenta sin cuestionamiento alguno. Cuando nos encontramos con la imagen de la artista con el cuerpo casi mutilado debido a la acción frenética del movimiento de la tijera en dirección hacia su cuerpo para cortar sus pelos, subyace otro posible significado. En época de dictadura militar – período de tortura, desaparecidos políticos, exilio, censura y autocensura –el “acto” de casi mutilarse puede significar una referencia a la situación social y política del país, pues esos eran tiempos de cuerpos torturados y silenciados, de “mutilaciones veladas” (César, 2011: 11).

²⁸⁸ En Brasil, los primeros anuncios de depilación ofrecidos por las peluquerías de la capital, comenzaron a circular en revistas femeninas alrededor 1915. El pelo de las cejas, del labio superior y de las axilas fueron los primeros en desaparecer. En los años treinta, aparecieron, en farmacias, las cremas depilatorias químicas y el equipo específico para la extracción del vello. La depilación pasó a tratarse como una cuestión de higiene y estética requisito para las mujeres "elegantes". Fue en ese momento en el que la higiene del cuerpo femenino comenzó a ser vendida como un sinónimo de belleza. La noción de que las mujeres deben estar siempre limpias y perfumadas comenzó en aquel tiempo. El punto culminante de esa trayectoria se produjo en la década de sesenta con la aparición de la bikini y, por supuesto, su compañero mayor: la depilación íntima. Sin embargo, los hippies iban contra esos hábitos, pues se negaban a depilarse, tanto las axilas como la entrepierna. La libertad era el valor más estimado, y las exigencias estéticas fueron rechazadas.

²⁸⁹Vale subrayar que cortar las pestañas no es una práctica de belleza y higiene en nuestro país.

Hay que añadir que junto con esos dos sentidos podemos pensar si los pelos del cuerpo en general tienen la función de protección la artista, al cortarlos, deja su cuerpo sin protección, vulnerable a la política de las apariencias, así como a la violencia ejercida por parte del gobierno militar.

Como vimos en “*pêlos*” (1976), Sonia Andrade utiliza la estrategia de la auto-agresión ficticia/teatral y la subversión de prácticas de embellecimiento e higiene para criticar los patrones de belleza femenina y sus metodologías imperativas, aludiendo también a los cuerpos femeninos torturados durante el período de la dictadura militar en el país.

Los cuerpos presentados por Leticia Parente en el vídeo *Preparação I* (1975) y en “*pêlos*” de Sonia Andrade “se muestran críticos y perturban nuestras percepciones rutinarias (habituales)” (Machado citado por Mello, 2007: 146), puesto que esas representaciones del cuerpo femenino están en oposición a la imagen de belleza y sensualidad de la mujer brasileña, muy difundidas por el gobierno militar principalmente en el exterior a través de la EMBRATUR como uno de los símbolos de la identidad nacional del país.

Las videoperformances *Preparação I* de Leticia Parente y “*pêlos*” de Sonia Andrade son obras contemporáneas de *performances* desarrolladas por artistas feministas y/o orientadas por un *ethos* feminista, principalmente norte-americanas y/o europeas²⁹⁰. Entre ellas destacamos la *performance Art Must Be Beautiful*, de 1975 de Marina Abramovic, realizada en Copenhague (Dinamarca) delante del público y con una cámara videográfica. En la performance la artista también cuestiona los procesos de formación de los roles y las identidades femeninas, sobre todo en lo que se refiere al cuerpo y a la belleza femenina, utilizando de la estrategia de la auto-agresión. En la *performance* la artista peina sus largos cabellos negros con dos peines de hierro repitiendo incesantemente la frase - título (El arte

²⁹⁰Del mismo modo se aproximan al trabajo de las documentalistas brasileñas Norma Bahia Pontes y Rita Moreira, en especial el vídeo *She Has A Beard* [programa 7], de 1975. Esas documentalistas en pleno auge del movimiento feminista en Nueva York también resuelven abordar un importante tema de la época, el de la “política de las apariencias”. En el vídeo realizado en Nueva York, la protagonista, la neoyorquina Forest Hope, en un acto de inconformismo contra los estereotipos de la belleza femenina, rechaza la depilación y deja su barba crecer normalmente. Sólo que, en vez de colocarse frente a la cámara para convertirse en el objeto avergonzado por la mirada inquisitoria de realizadores y espectadores, Forest pasa por detrás de las cámaras y, micrófono en puño, se pone ella misma a interrogar a las mujeres sobre las razones que las llevan a reproducir el estándar de belleza convencional. No se trata de un vídeo “sobre” la mujer barbuda, condición que marcaría nuestra distancia y nos mantendría inmunes al contagio del objeto exótico. Aquí, en un giro perturbador, el objeto de la investigación se convierte también en sujeto de la misma, impidiendo cualquier abordaje que pueda ridiculizarla.

debe ser bonito), hasta gradualmente dar inicio a un movimiento histérico y violento contra su cabellera y su rostro, en una crítica a la relación pasivo-agresiva de las mujeres con relación a sus cuerpos e imágenes, a las prácticas de embellecimiento. El trabajo, que parte de un gesto típicamente femenino, el de cepillarse el cabello, explora el concepto de “agresión pasiva” para criticar los estándares de belleza difundidos por las vías simbólicas del lenguaje, los medios de comunicación de masas y el arte. Sin embargo, a diferencia de las artistas brasileñas Abramovic causa dolor a su cuerpo, a su cuero cabelludo, al cepillarse frenéticamente con los peines de hierro.

Los vídeos producidos por las artistas brasileñas, así como esta *performance* de Marina Abramovich, buscan subvertir prácticas de embellecimiento y, en el caso de Sonia Andrade, también de higiene, para ir contra los patrones de belleza y sus metodologías imperativas, debate presente en la segunda ola del movimiento feminista brasileño, principalmente a finales de los años setenta y, en el contexto internacional a lo largo de los setenta. Debido al contexto político y social de Brasil en el período, las videoperformances producidas por Parente y Andrade, también hablan de la situación social de las mujeres brasileñas en tiempos de dictadura militar en Brasil. En definitiva podemos afirmar que mediante innovadores códigos visuales las artistas brasileñas de las que hemos hablado

“se posicionan críticamente frente a los estereotipos y valores de sexo género dominantes a través de los que se construye como posible una única realidad. Se trata de una labor de deconstrucción de imágenes y de referentes culturales que conciernen al cuerpo y cuya plasmación artística propone interpretaciones, símbolos, imágenes sobre las mujeres [...] a menudo inquietantes y perturbadoras” (Méndez, 2004 : 137)

CONCLUSIÓN

En esta Tesis hemos investigado sobre la producción de artistas mujeres representativas del arte brasileño categorizado como de índole crítico y politizado durante un período específico de la dictadura militar en Brasil, el que abarca los años que transcurren entre 1964 y 1979. A nivel internacional, ese periodo tuvo como telón de fondo la Guerra Fría entre Estados Unidos (EEUU) y la antigua Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y, a nivel nacional, empezó desde un punto de vista cronológico y político en el año 1964, año en el que se inicia la dictadura militar en Brasil, y pasa por la promulgación en 1968 del *Acto Institucional Número 5 (AI-5)*, el más terrible instrumento de represión del régimen miliar, y finaliza en 1979, periodo del inicio del proceso de “apertura política” del país. Ese periodo, como hemos visto, también estuvo marcado por la emergencia de la contracultura brasileña y de la segunda ola del movimiento feminista en Brasil.

Nuestro principal objetivo a lo largo de estas páginas ha sido el de investigar las posibles influencias de la segunda ola del movimiento feminista brasileño en la producción de artistas mujeres representativas del arte brasileño de índole crítico y politizado en el período comprendido entre los años 1964 y 1979. Aunque la contracultura brasileña (la vanguardia del “*desbunde*”) contribuyó a que, especialmente los jóvenes de clase media, cambiaran ciertos comportamientos relacionados con la sexualidad; a pesar de que el descubrimiento de la píldora anticonceptiva (comercializada en Brasil en los años setenta) contribuyera a incrementar la libertad sexual de las brasileñas, en especial de las de clase media y media/alta, al hacer posible desvincular las prácticas sexuales heterosexuales de la procreación; sólo a partir del surgimiento de la segunda ola del movimiento feminista brasileño se empezó la lucha por superar las desigualdades entre hombres y mujeres, la búsqueda de la autonomía y de la emancipación de las brasileñas, lográndose introducir modificaciones en el ámbito

jurídico. Fue en ese contexto en el que se produjo, progresivamente, la sustitución del mito de la mujer “ama de casa” que imperaba en la sociedad y cultura brasileña de los años cincuenta y sesenta, por el de la mujer “rebelde y reivindicativa”.

Aunque no haya constancia de la existencia de artistas mujeres comprometidas con el feminismo que actuaran en el campo de las artes plásticas/visuales de aquellos años y, por lo tanto, tampoco puede hablarse de la existencia de un arte “feminista” en el Brasil de aquel periodo, en esta Tesis hemos demostrado que, en algún momento de sus trayectorias profesionales, las artistas seleccionadas: Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Leticia Parente, Regina Vater, Sonia Andrade, Lygia Clark y Lygia Pape, abordaron en sus obras problemáticas feministas, lo que nos ha permitido rastrear el impacto de las inquietudes feministas en ellas. Es desde el cuerpo, lugar/territorio por excelencia dónde se inscribe la opresión de las mujeres; el cuerpo como tema, objeto y soporte de significación (el cuerpo del espectador y el de las propias artistas), desde donde estas artistas plantearon tensiones y rupturas con relación a la situación social de las mujeres brasileñas durante los tiempos de la dictadura militar, desde donde criticaron y denunciaron los roles, funciones e identidades de sexo/género que, en tanto que mujeres, se les asignaban en aquellos años.

Esas artistas, mujeres blancas de la clase social media y/ o media alta, la mayoría de ellas con formación académica, pasaran por lo menos un periodo de tiempo fuera del país en los años sesenta y/o setenta, ya sea en Estados Unidos, ya sea en algún país de Europa Occidental. Y lo hicieron en un periodo en el que empezaba a producirse el hoy conocido como “arte feminista”. Por ese motivo en esta Tesis también nos hemos interrogado sobre la etiqueta “arte feminista”, y nos hemos preguntado si las artistas brasileñas seleccionadas en esta investigación estaban haciendo algo similar a lo que las artistas feministas y/o orientadas por un *ethos* feminista estaban llevando a cabo en un contexto internacional, o incluso anticipándose a ellas.

En la producción de las artistas brasileñas seleccionada como *corpus* significativo a nivel plástico/visual, exceptuando a Lygia Clark que en los años setenta empezó a hacer un trabajo entendido más propiamente como terapéutico, y a Leticia Parente y Sonia Andrade, que iniciaron sus trayectorias artísticas en los años setenta; hemos logrado identificar dos momentos en los que las artistas abordaron temáticas feministas y/o que nos han permitido rastrear en ellas la presencia de inquietudes feministas: el de la década de los sesenta, y el de la década de los setenta.

El primer momento remite a los años sesenta, periodo en el que, como hemos demostrado, existía un número cuantitativamente menor de artistas mujeres que de artistas varones que participaran en las principales manifestaciones colectivas de la época (*Opinião 65/66*, *Proposta 65/66*, *Nova Objetividade Brasileira* (1967)). A pesar de ello, fue en aquellos años y en aquellos eventos colectivos en los que surgieron las primeras “voces feministas” en el campo de las artes plásticas/visuales: las de Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino y Regina Vater, cuyas obras seguían las tendencias neofigurativas en boga, principalmente en sus versiones francesa (Nouvelle Figuration de la Escuela de Paris) y argentina (Otra Figuration Argentina), y las voces y obras de Lygia Clark y Lygia Pape, que pretendían suscitar la participación del/la espectador/a en la obra. Mientras que esto sucedía en el campo del arte, en el de la acción política impulsada por el movimiento feminista los temas que estaban en el centro del debate de los sesenta, enunciados entre otras figuras de la época por Carmen da Silva, Heleieth Saffioti y Rose Marie Muraro, estaban relacionados con las reflexiones en torno a los roles y a las identidades de sexo/género tradicionalmente asignados a las mujeres brasileñas: la de reproductoras de la especie (versión esposa), y a la denuncia de la transformación de las mujeres y de sus cuerpos en posibles objetos sexuales. Como hemos demostrado, las artistas que hemos mencionado no fueron inmunes a ese debate. Anna Bella Geiger en su obra *Embriões* (1967) y Regina Vater en *Em Azul* (1967), representaron el tema

del embarazo no de una forma sublime e idealizada, representación dominante en nuestros libros de Historia del Arte, sino desde una mirada hacia el interior del cuerpo, más cruda, escasamente mitificadora, y mucho menos condescendiente. Una mirada que tomaba como punto de partida sus propias experiencias que, en tanto que mujeres, habían experimentado durante sus embarazos y partos. Quizás por ese motivo, por esa base en la propia experiencia corporal del embarazo y del parto, la imagen producida por esas artistas no enfatiza el papel de la mujer como reproductora.

Por su parte Regina Vater en *Ipanema* (1968) y Anna Maria Maiolino en *Ecce Homo* (1967), aunque sus representaciones no consigan deconstruir la imagen de mujer que se proponen criticar, ponen de manifiesto la construcción y normalización del cuerpo femenino como objeto sexual. Así mismo Lygia Clark en *A Casa é o Corpo* (1968) y Lygia Pape en *Ovo* (1967), al proponer que el participante sea cual sea su sexo, origen étnico y clase social, experimente el proceso del nacimiento/renacimiento desde la perspectiva femenina, llevan a cabo una obra con gran potencial crítico feminista dado que la ideología sexual dominante en los años sesenta en Brasil, tanto en el espacio privado como en el público, estaba inscrita en, y a través, de la masculinidad y de la mirada masculina, lo que incluía los mecanismos de censura y de represión del régimen militar comandados por hombres. En *A Casa é o Corpo*, la experiencia estético/vital del nacer/renacer estaba más orientada a los aspectos del “yo” psicológico (de la subjetividad), de redescubrimiento de sensaciones que podían llegar a desafiar los roles e identidades de sexo/género. En *Ovo*, la experiencia estético/vital apuntaba hacia un nuevo nacimiento simbólico, hacia una especie de reivindicación de la existencia por parte del individuo no en el sentido psíquico e introspectivo del término, como sucede con Clark, sino en el sentido de ampliar la conciencia del individuo para que éste pueda realizar transformaciones ético-políticas y hacer surgir un mundo nuevo. La producción de esas artistas se localiza en un contexto en el que, a nivel internacional, las artistas mujeres que se

identifican con las denuncias políticas feministas empiezan a representar la maternidad, el embarazo, y el nacimiento; y a cuestionar las representaciones de la mujer como objeto sexual desde una perspectiva diferente a la surgida de la mirada masculina, una realidad que se afirmará a finales de los años sesenta con la emergencia del “arte feminista”.

El segundo momento al que hemos hecho referencia nos sitúa en los años setenta, periodo en que las artistas que constituyen nuestro objeto de estudio toman su propio cuerpo para realizar acciones performativas especialmente concebidas para desarrollarse ante la cámara fotográfica (fotoperformances) y/o videográfica (videoperformances), salvo el caso de Lygia Clark que nunca ha trabajado con esos lenguajes, las temáticas feministas y/o que nos permiten rastrear las inquietudes feministas en ellas se manifiestan de una forma más explícita que en la anterior década. Sin embargo, hemos incluido también la obra *Língua Apunhalada* de Lygia Pape, realizada en 1968, porque ella fue precursora en la utilización de ese lenguaje entre las artistas mujeres en Brasil. Una de las posibles explicaciones del por qué tantas artistas de aquellos años optaran por llevar a cabo fotoperformances y videoperformances se relaciona con el hecho de que ambos lenguajes, que estaban empezando a tomar forma en aquel periodo, principalmente en el caso del video, no estaban sobrecargados por los dictámenes de nuestra historia del arte, posibilitando así una mayor libertad a las artistas para plantear sus inquietudes “feministas”. De hecho fueron esos lenguajes, relativamente novedosos y todavía poco experimentados por los y las artistas, por los que apostaron un número cuantitativamente mayor de artistas mujeres que de artistas hombres, lo que puede constatar en las principales manifestaciones colectivas ocurridas en aquellos años: *Fotolinguagem* (1973); *Prospectiva* (1974); *Poéticas Visuais* (1977); 8 JAC (1974); *Vídeo Art* (1975), en Estados Unidos y la muestra homónima en Brasil y *Vídeo MAC* (1977).

Así mismo una de las posibles explicaciones para que esas artistas realizasen acciones performativas que no se llevaban a cabo “en vivo”, es indisociable del periodo político

dictatorial por el que atravesaba el país, el de los “años de plomo” (1968-1978), marcado por la censura, la represión y la violencia; por el miedo y el silenciamiento de gran parte de la sociedad brasileña, marcas de censura, represión y violencia que también repercutieron en el campo de producción artística. Sin embargo esas artistas no realizaron sus trabajos en cualquier espacio privado, pero sino en sus propias casas. Es en y desde el espacio doméstico, tradicionalmente el espacio de la domesticidad en el Brasil de aquellos años, desde dónde las artistas plantean las tensiones y las rupturas más contundentes subvirtiendo incluso la concepción dominante con relación a dicho espacio. Entre las fotoperformances y/o videoperformances analizadas, sólo una no ha pasado por la mirada masculina, la obra *Tina América* (1975) de Regina Vater, pues fue su amiga y compañera de psicoanálisis la que fotografió sus acciones performativas ante la cámara.

En lo que respecta a las obras de las otras artistas fueron los hombres los encargados de fotografarlas y/o grabarlas, lo que evidencia que el dominio técnico aún parecía estar, mayoritariamente, en manos de los hombres. Queremos precisar aquí que aunque las artistas que hemos seleccionado sean todas mujeres blancas y de la clase social media/media alta, cuando subvierten el propio cuerpo para tratar de problemáticas relacionadas con la situación social de las mujeres brasileñas durante la dictadura militar en Brasil, de los roles e identidades de sexo/género, la subversión también apunta hacia el cuerpo “social” de las mujeres, o sea, hacia los ideales de cuerpo femenino construidos en la sociedad y cultura brasileña en los años sesenta y setenta, tanto en lo que concierne a la belleza, como en lo que respecta a la mujer como objeto sexual que satisface y deleita el *voyeurismo* del sujeto masculino. Así mismo, como hemos visto en el caso excepcional de Geiger, esta artista también reflexiona crítica y de forma radicalmente novedosa sobre la imagen idealizada del indígena y, en especial, de la mujer indígena, una realidad y una problemática ausente de los debates del movimiento feminista brasileño de los años sesenta, ya constituido como

movimiento organizado, y muy comprometido con la lucha contra la dictadura militar y muy cercano a los partidos de izquierdas. Con la declaración por parte de la ONU del año 1975 como el *Año Internacional de la Mujer*, el escenario cambió haciendo posible una mayor visibilidad del feminismo. Debates feministas que antes de ese año se planteaban tímidamente, se vuelven más explícitos y se crean revistas de carácter militante como *Brasil Mulher* y *Nós Mulheres* en las que empiezan a publicarse artículos sobre temas que conciernen de forma muy particular a las mujeres y que empiezan debatirse con profundidad dentro del movimiento feminista organizado.

En esta Tesis, además de lo ya expuesto, también hemos identificado dos significativas estrategias empleadas en sus obras por las artistas brasileñas seleccionadas: la del auto-disfraz y la de la auto-agresión ficticia/teatral. Regina Vater en *Tina América* (1975) y Anna Bella Geiger en *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1976/1977), al recurrir al disfraz reflexionaron sobre la mascarada de la femineidad poniendo de manifiesto, en el caso de Vater, el carácter arbitrario y estereotipado de la construcción de la identidad femenina de la mujer blanca y de clase media de Brasil en los años setenta y, en el caso de Geiger, desestabilizó uno de los mitos de la identidad nacional brasileña: el creado y transmitido a través de una imagen idealizada del indígena, de la mujer indígena, llegando incluso la artista a parodiar imágenes en las que el protagonista era el hombre indígena, asumiendo su papel. Lo que Geiger expresa en su obra es que podemos llevar esas máscaras, aceptarlas como válidas y legítimas, o bien abandonarlas y rechazarlas ya que esas imágenes de la femineidad, y de los indígenas, son construcciones sociales que, como tales, pueden ser transformadas. Las obras citadas se sitúan en un contexto en el que ya existía el “arte feminista” y en el que artistas como Cindy Sherman en Estados Unidos también estaban reflexionando sobre la mascarada de la femineidad y utilizando el disfraz, el maquillaje y la imitación de gestos para desestabilizar el género, una estrategia estética, política y artística que algunas de las artistas brasileñas

seleccionadas en esta Tesis acabaron plasmando en diversas fotoperformances recurriendo también en ellas a teatralizar el “dolor”.

Fue desde sus propios cuerpos sometidos de forma ficticia/teatral al “dolor” desde dónde las artistas Lygia Pape en *Lingua Apunhalada* (1968), Anna Maria Maiolino en *É o que sobra*, Leticia Parente en *Preparação I* y Sonia Andrade en sin título “*pêlos*” -, encontraron una forma de poner de manifiesto cuál era la situación social de las mujeres brasileñas en tiempos de dictadura militar, así como las relacionadas y los roles e identidades de sexo y género que se les atribuían. Al utilizar esa estrategia, las artistas desestabilizaron los códigos que delimitan el género puesto que la representación que proponen se contraponen a las imágenes de cuerpo femenino que con mayor énfasis se difundían en el Brasil de aquellos años: las que remitían a la mujer como reproductora, y las que la captaban y proponían como objeto sexual. Así mismo, también se contraponen a los cuerpos femeninos considerados como modelos de belleza que deben ser imitados por todas, cuerpos que representan a mujeres blancas y de la clase social media/media alta, desestabilizando también así los referentes impuestos de clase social y de “raza”/etnicidad. Además de deconstruir esa imagen de un cuerpo femenino pasivo, que acepta las normas sociales que le son impuestas, estas artistas proponen a las mujeres que tomen conciencia de sus propios cuerpos para que, así, intervengan de forma crítica en la realidad en la que éstos están insertados. Lygia Pape en *Lingua Apunhalada* (1968) realiza una auto-agresión ficticia/teatral a su propio cuerpo para a través de ella, de manera irónica y sarcástica, protestar contra la dictadura militar y la promulgación del AI-5, y para denunciar también el silenciamiento de las mujeres brasileñas tanto por parte del Estado como por parte de unas desiguales relaciones sociales entre mujeres y hombres que afectan a los ámbitos públicos y a los espacios privados y que crean “*habitus*” a través de los que se configura la conciencia y la subjetividad de mujeres y hombres. Por su parte Anna Maria Maiolino en *É o que sobra* utiliza la auto-agresión ficticia/teatral y el

micro-relato para alertarnos sobre el peligro, siempre eminente, que supone la muerte. La artista expresa y denuncia la situación social de las mujeres brasileñas tras el AI-5: su opresión simbólica, el amordazamiento de las brasileñas ejercido tanto por el Estado como por el dominio de lo masculino sobre las relaciones sociales entre mujeres y hombres, y la opresión física utilizada por el gobierno dictatorial y, principalmente, denuncia la muerte y la tortura de muchas mujeres que lucharon contra la dictadura. Leticia Parente en *Preparação I* utiliza la estrategia de la auto-agresión ficticia/teatral, aliada a la subversión del acto de maquillarse, para hablar de la situación social de las mujeres brasileñas en tiempos de dictadura militar, de la opresión del sujeto femenino, de la sujeción de la mujer a las prácticas de embellecimiento. Sonia Andrade en sin título “*pêlos*”, utiliza la auto-agresión ficticia teatral y la subversión de las prácticas de belleza e higiene para criticar los patrones de belleza e higiene femenina aludiendo también a los cuerpos femeninos torturados durante la dictadura militar. Esas obras se localizan en un contexto en el que artistas vinculadas al *body art* como Marina Abramovich y Gina Pape, así como el grupo *Fluxus*, ya utilizaban la estrategia de la auto-agresión en sus acciones performativas, en el caso de Abramovich y Pape de forma literal puesto que causaban dolor físico a sus cuerpos. Otras artistas como Ana Mendieta, más claramente vinculada al arte feminista de los setenta, también utilizó en algunos de sus trabajos la auto-agresión y lo hizo como las brasileñas, es decir, de forma ficticia/teatralizada. Algunas de esas artistas realizaban acciones en vivo, otras para pequeños grupos, y las plasmaban mediante fotografías y/o vídeos.

Aunque las obras de Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Lygia Clark, Lygia Pape, Regina Vater, Leticia Parente y Sonia Andrade analizadas en esta Tesis no remitan claramente hacia una militancia feminista, sus trabajos si expresan una “hablar femenino” crítico puesto que en ellos abordan temáticas que estaban en el centro del debate de la segunda ola del movimiento feminista brasileño, periodo en el que cuestiones propias de las

mujeres se mezclaban con las cuestiones políticas. Aunque la primera generación de artistas brasileñas analizadas en esta Tesis - Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Leticia Parente, Lygia Clark, Lygia Pape, Regina Vater y Sonia Andrade, algunas de ellas ya fallecidas (Parente, Clark, Pape), y las otras aún hoy en activo, no reconozcan expresamente la influencias de las teorías y prácticas feministas en sus obras producidas en los años sesenta y/o setenta, hemos sostenido en esta investigación que los temas, lenguajes y estrategias que adoptaron revelan inquietudes feministas. Esas inquietudes son comunes a aquellas suscitadas por la segunda ola del movimiento feminista brasileño de aquellos años, y por el “arte feminista” europeo y/o estadounidense.

Con esta Tesis hemos querido contribuir a sacar de los márgenes de nuestra Historia del Arte, y a iluminar la producción de esa primera generación de artistas mujeres brasileñas y sus inquietudes feministas. Sin embargo, y dado el carácter crítico y politizado de su arte, aún queda mucho por desvelar con relación al potencial político y estéticamente transgresor en lo que concierne a los roles e identidades de sexo/género propuestos en las obras plásticas y visuales producidas por esas artistas durante el periodo de la dictadura militar en Brasil que hemos acotado en nuestra investigación.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS Y FUENTES DOCUMENTALES

5.1 Referencias bibliográficas citadas

AMARAL, Aracy. A mulher nas artes. In: Textos do Trópico Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005), bienais e artistas contemporâneos no Brasil.V. 3. São Paulo: Ed. 34, 2006. pp. 221-234.

AMARAL, Aracy. A propósito de um questionamento de Sheila Leirner: existe uma arte especificamente feminina? In: **Arte meio artístico: entre feijoada e o x-burguer: 1961-1981**. São Paulo: Ed. Nobel, 1983. pp. 254-256.

ANDRADE, Oswaldo. Manifesto Antropofágico. **Revista Antropofagia**, Ano 1, N. 1, maio de 1928.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

ÁVILA, Maria Betânia. Modernidade e cidadania reprodutiva. **Revista Estudos Feministas**. Rio de Janeiro, ano 1, n.2, 2 sem. 1993.pp. 382-393.

BARROS, Edgar de. **A guerra fria**. São Paulo: UNICAMP, 1984.

BARSTED, Leila Linhares. Legalização e descriminalização do aborto no Brasil: 10 anos de luta feminista. **Revista Estudos Feministas**, CIEC/ECO/UFRJ, n.0, 1992.pp. 104-130.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11a. ed. Rio de Janeiro:Ed. Bertrand Brasil, 2001.

BASSANEZI, Carla. Virando as páginas, revendo as mulheres: revistas femininas e relações homem-mulher, 1945-1964. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1996.

BENEDETTI, Marcos. **Toda feita: corpo e gênero das travestis**. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Completas, vol I. São Paulo: Brasiliense. pp. 165-196, 1994

BOULOUCHE, Nathalie & ZABUNYAN, Elvan. **La Performance. Entre archives et pratiques contemporaines**, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010

BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. Esboço de uma teoria prática. In: ORTIZ, R. (Org.). **Pierre Bourdieu: sociologia**. Rio de Janeiro: Ática, p.46-81, 1983

BREITLING, Gisela. Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina. In: ECKER, Gisela (ed). **Estética Feminista**. Barcelona: Ed. Icaria, pp. 213-230, 1986

BRETT, GUY. Para Anna Bella Geiger dezembro 2004. In: NAVAS, Adolfo Montejo (Org.). **Anna Bella Geiger: territórios, passagens, situações.** Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, pp. 43-54, 2007

BUINGUES, Irene Ballester. **Metáforas extremas frente al dolor.** In: Dossiers Feministes, 16, Seminari d'investigació Feminista: Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 11-28, 2012.

BUTLER, Judith. **El género en disputa.** El feminismo y la subversión de la identidad. México: Ed. Paidós/PUEG/UNAM. 2001.

BUTLLER, Cornelia. Algumas notas sobre o silêncio e o tempo no trabalho de Sonia Andrade. In: LENZ, André (Org.). **Sonia Andrade: retrospectiva: 1974-1993.** Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica. pp. 45-52. 2011.

CASTRO, Ruy. **Ela é carioca: uma enciclopédia de Ipanema.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CÉSAR, Marisa Flórido. Sobre servidões e liberdades. In: LENTZ, André (org.). **Sonia Andrade: Retrospectiva 1974-1993.** Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Helio Oiticica, 2011.

CHADWICK, Witney. **Arte y sociedad.** Madrid: Ed. Destino, 1992.

CHIARELLI, Tadeu. A fotografia contaminada. In. CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira.** São Paulo: Ed. Lemos, pp. 115-120, 2002.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gular e Mario Pedrosa, Rio de Janeiro. FUNARTE, 1980.

COLLINS, Patricia Hill. *Black Feminist Thought. Knowledge, consciousness, and the Politics of Empowerment*, New York & London: Ed Routledge, 1990.

CORDEIRO, Waldemar Cordeiro. Realismo a nível de cultura de massa. In: **Proposta 65**. Exposição e debates sobre os aspectos do Realismo no Brasil. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, (s/p) 14 de dezembro de 1965.

COSTA, Albertina de Oliveira; BARROSO, Carmen; SARTI, Cyntia. Pesquisa sobre mulher no Brasil: do limbo ao gueto? **Cadernos de Pesquisa**. n. 54, São Paulo: Fundação Carlos Chagas, agosto. pp. 5-15, 1985.

CRENSHAW, Kimberlé W. Demarginalizing the intersection of race and sex; a black feminist critique of discrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, pp. 139-167, 1989.

DAWSON, Catherine. Maquinaria Íntima: Um exame marcuseano sobre a obra *A Casa é o Corpo*, de Lygia Clark (Tradução de Thiago Marcos Reis). **Revista Arte e Filosofia**. 18 ed. jun. de 2015. Disponível em: http://www.raf.ufop.br/pdf/artefilosofia_18/175-184.pdf. Acesso em: 01 de set. pp. 175-184, 2015.

DE LAURETIS, Teresa. Diferencias. **Etapas de un camino a través del feminismo**. Madrid: Ed. horas y Horas, 2000.

DIAS, Lucy. **Anos 70: enquanto corria a barca**. São Paulo: SENAC, 2003.

DIJKSTRA, Bram. *Idolos de Perversidad. La imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Madrid: Ed. Debate, 1994.

DUARTE, Paulo Sérgio. Anos 70: a arte além da retina (Artes Visuais). In: DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005. pp. 133-145.

ESCOSTEGUY, Pedro. No limiar de uma Nova Estética. In: **Proposta 65**. Exposição e debates sobre os aspectos do Realismo no Brasil. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, (s/p) 14 de dezembro de 1965.

FAUSTO, Boris. **História concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2012.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 1992.

FAVARETTO, Celso. O tropicalismo, a contracultura e os alternativos. **Revista Temporaes**: em torno da contracultura. São Paulo: FFLCH/USP, n. 2, (pp 24-34) edição especial, agosto de 1996.

FÉLIX, Batista de Jesus. Pequeno histórico do Movimento Negro Contemporâneo. In: SCHWARCZ, Lília M.; REIS, Leticia V. de S. (Orgs.). **Negras imagens: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil**. São Paulo: EDUSP, pp. 211-216, 1996.

FERREIRA, Verônica. **Entre emancipadas e quimera**: imagens do feminismo no Brasil. Cadernos AEL, n.3/4, (Revista Semestral). p. 153-200, 1995/1996.

FERRO, Sérgio. Pintura nova. In: **Proposta 65**. Exposição e debates sobre os aspectos do Realismo no Brasil. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, (s/p) 14 de dezembro de 1965.

- FICO, Carlos. Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- FREIRE, Cristina. O presente-ausente da arte dos anos 70. In: **Anos 70: trajetórias**. São Paulo: Iluminuras e Itaú Cultural, pp. 147- 155, 2006.
- FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FREIRE, Gilberto. **Modos de homem, modas de mulher**. São Paulo: Global Editora, 1987.
- FRIEDAN, Betty. **A mística feminina**. Rio de Janeiro: Vozes, 1971.
- GODELIER, Maurice. Sexualidad, Parentesco y Poder, **In: Mundo Científico**, 96 (9): 1147-1156, 1989.
- GOLDEMBERG, Mirian. **Toda mulher é mio Leila Diniz**. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- GOOLDEMBERG, Mirian. De perto ninguém é normal. Estudos sobre o corpo, sexualidade, gênero e desvio na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Ed Record, 2004.
- GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. 6. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- GRUBERT, Sara. **Hélio Oiticica: limites de uma experiência limite**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, Escola de Engenharia de São Carlos, (inédito), 2004.
- GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. In Cocchiarella, Fernando e Geiger, Anna Bella. **Abstracionismo geométrico e informal – a vanguarda brasileira nos anos cinquenta**. Rio de Janeiro: Funarte, pp.110-220,. 2004

HOBBSAWM, Eric. A era do ouro. In: HOBBSAWN, Eric. **A era dos extremos**. São Paulo, Companhia das Letras, pp. 223-362, 1995.

INOCENCIO, Nelson. Relações raciais e implicações estéticas. In: OLIVEIRA, Djaci David de et al. (org.). **50 anos depois: relações raciais e grupos socialmente segregados**. Brasília: Movimento Nacional dos Direitos Humanos, pp. 21-35, 1999.

JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger: passagens conceituais**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

JÍMENEZ, Marina Núñez. Feminidad y mascarada. In: **Arte, Individuo y Sociedad**, n. 7. Universidad Complutense. Madrid, pp. 53-59, 1995.

JONES, Amelia. Generando problemas: las artistas feministas ponen en escena el sexo femenino, In: **Youkali, nº 11, Arte (s) - Feminismo (s)**. Universidad Complutense, Madrid, pp. 46-54, 2011.

KERSLER, Cristina. **Erotismo a brasileira: o ciclo da pornochanchada**. Porto Alegre: Revista Famecos/PUC-RS, 2009.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 2a ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LE BRETON, David. **Antropología del cuerpo en la modernidad**. Buenos Aires: Ed Nueva Visión, 2002.

LEIRNER, Sheila. Arte feminina e feminismo. In: **Arte como medida: críticas selecionadas**, 41- 47. São Paulo: Perspectiva, 1982.

LEIRNER, Sheila. Feminino na arte brasileira, opinião da crítica. **Jornal O Estado de São Paulo**, em 17/02/1977.

LENTZ, André (org.). **Sonia Andrade: Retrospectiva 1974-1993**. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Helio Oiticica, 2011.

LIPOVETSKY, Gilles. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIPPARD, Lucy R. Making up: role playing and transformation in women's art. In: **The pink glass swan: selected essays on feminist art**. Nova Iorque: The New Press, 1995, pp. 89-97.

LOMAS, David. "Lenguajes corporales: Kahlo y la imaginería médica", In: **Crítica feminista en la teoría e historia del arte**, Cordero, K & Sáenz, I (comps), México: Ed. U. Iberoamericana. pp. 327-343.

MAIOLINO, Anna Maria. **Anna Maria Maiolino**. São Paulo: J. J. Carol, 2007.

MARCO, Edina de; SCHMIDT, Simone Pereira. Além de uma tela só para ti. **Revista de Estudos Feministas**. vol. 11, n. 1, jan-jun/2003, pp.11-16.

MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização**. 5. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

MARGULIES, Ivone. Filminhos, primeiro plano. In: TATAY, Helena. **Anna Maria Maiolino**. São Paulo: Cosac & Naify, pp. 110- 157, 2012.

MATTAR, Denise. **Lygia Pape: intrinsecamente anarquista**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura do Rio de Janeiro. 2003.

MAUSS, Marcel. **As técnicas corporais**. Sociologia e antropologia. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

MAYER, Mónica. Rosa Chillante. *Mujeres y performance en México*, México: Ed. Conaculta, 2004.

MELLIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2008.

MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora SENAC, 2008.

MELO, Maria Amélia (Org.). *Vinte anos de resistência alternativa da cultura no regime militar*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1986.

MÉNDEZ, Lourdes. **Antropología de la producción artística**. Madrid: Ed. Síntesis, 1995.

MÉNDEZ, Lourdes. **Cuerpos sexuados y ficciones identitárias: ideologias sexuales, desconstrucciones feministas y artes visuales**. Sevilha: Ed. IAM, 2003.

MÉNDEZ, Lourdes. **La antropología ante las artes plásticas: aportaciones, omisiones, controversias**. Madrid: Ed. CIS, 2003.

MÉNDEZ, Lourdes. *La subversión en imágenes: cuerpos, feminismos y obras visuales occidentales en la década de los noventa del siglo XX*, In: MUÑOZ GONZÁLEZ, B. & LÓPEZ GARCÍA, J. (Coords.) **Cuerpo y medicina**. Textos y contextos culturales, Cáceres: Ed. Cicon. 2006. pp. 113-137.

MÉNDEZ, Lourdes. **Antropología feminista**. Madrid: Ed. Síntesis, 2008.

MÉNDEZ, Lourdes. Antropología del campo de producción artística. Del arte primitivo [...] al contemporáneo. Madrid: Ed. Síntesis, 2009.

MÉNDEZ, Lourdes. “Arte coño” y otras representaciones del cuerpo sexuado: feminismos en el arte contemporáneo”, In: MARTÍNEZ GUIRAO, J. E. & TÉLLEZ INFANTES, A. (Eds): **Cuerpo y cultura**. Barcelona: Ed. Icaria. 2010. pp. 161-184.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Trad.C. Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Texto original publicado em 1945)

METEOS P. A review of name-based ethnicity classification methods and their potential in population studies. **Popul Space Place**;13:243-63. 2007.

MILLET, Kate. **Política sexual**. Barcelona: Ed Cátedra,1995.

MORAES, Maria Lygia Quantim de. **A experiência feminista dos anos 70**. São Paulo: Textos UNESP, 1990.

MORAIS, Frederico. Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da obra. **Revista de Cultura Vozes**, Rio de Janeiro, v.1, n. 64, p. 45-59, jan/fev. 1970.

MORAIS, Frederico. Contra a Arte Afluyente: O Corpo é o Motor da obra. In: **Depoimento de uma Geração. 1969-1970**. Rio de Janeiro: Galeria BANERJ, (s/p) jul. 1986.

MORAIS, Frederico. Eurótica. Teresinha Soares. Belo Horizonte, 1971. IN: RIBEIRO, Marília Andres. **O corpo na poética libertária de Teresinha Soares**. SIMPÓSIO: corpo e imagem, relações tangenciais, reverberações na contemporaneidade, 7, 2012. **Anais...** AMPAP: Rio de Janeiro, 2012. pp. 1235-1249.

MORAIS, Frederico. Manifesto Do Corpo à Terra. In: TRISTÃO, Mari'Stella. **Da Semana da Vanguarda (I)**. Estado de Minas, Belo Horizonte, (s/p) 28 abr. 1970.

MURARO, Rose Marie. **A automação e o futuro do homem**. São Paulo: Vozes, 1968.

NASCIMENTO, Gianordoli; FARIA, Ingrid; ZEIDI, Araujo Trindade; SANTOS, Maria de Fátima de Souza. **Mulheres e Militância**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

NAVAS, Adolfo Montejo (Org.). **Anna Bella Geiger:territórios, passagens, situações**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

NEAD, Lynda. **El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad**, Madrid: Ed Tecnos, 1998.

NOCHLIN, Linda. Why have there been en el greats women artists? In: **Women, art, and power and other essays**.E.U.A.: Westiew Press, 1989. [Primera edición del artículo en 1971].

NOCHLIN, Linda. **The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity**, New York: Ed. Thames & Hudson, 1994.

NOCHLIN, Linda. **Femes, Art et Pouvir**. Nimes: J. Chambom, 1993.

NOVAIS, Fernando; MELLO, João Cardoso de. Capitalismo tardio e sociedade moderna. In: **História da vida privada no Brasil 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OAKLEY, Anne. **La mujer discriminada. Biología y sociedad**, Madrid: Ed. Debate, 1977.

OITICICA, Hélio. **Esquema geral da Nova Objetividade Brasileira**. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, (s/p) 06 a 30 de abril de 1967.

OLIVEIRA, Eleonora Menicucci. Nosso corpo nos pertence: o feminismo pós 70. **Labrys. Estudos Feministas** (Edição em português. *Online*), Brasília, v. 7, pp. 138-152, 2005.

OLIVEIRA, Liliana Mendes de. Alguns aspectos da retomada da figuração. **Revista de História da Arte e Arqueologia**. No. 1. São Paulo, Campinas: UNICAMP, pp. 155-160, 1994.

PADRA, Juan Luis. Arte feminista y esencialismo. In: CAO, Maríán L. F (Comp). **Creación artística y mujeres: recuperar la memoria**. Madrid. Ed Narcea, pp 147-163, 2000.

PAIANO, Enor. Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil. São Paulo Scipione, 1996.

PAPE, Lygia. **Gávea de tocaia**. São Paulo: Cosac & Nayf, 2000.

PARKER, Rozsika & Pollock, Griselda. **Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985**. London: Ed. Pandora, 1987.

PECCININI, Deyse. Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas y neo-surrealismo, novo realismo y nova objetividade. São Paulo: Itaú Cultural/EDUSP, 1999.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

POLLOCK, Griselda. Vision and Difference. Feminism, Femininity and Histories of Art. London: Routledge & Kegan, 1982.

POLLOCK, Griselda (1987) "Feminism and Modernism", en Parker y Pollock (eds.) **Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985**, London: Ed. Pandora, pp.79-122, 1987.

PROBYN, Evelyn. Corps féminin, soi féministe. Le dédoublement de l'énonciation sociologique, **In: Sociologie et Sociétés**, vol. XXIV (1): 33- 46, 1992.

RECKITT, Helena y PHELAN, Peggy. **Arte y Feminismo**, Londres: E. Phaidon, 2005.

ROSLER, Martha. La figura del artista, la figura de la mujer, In: **Youkali,nº 11, Arte (s) - Feminismo (s)**.Universidad Complutense, Madrid, pp. 5-14, 2011.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. Feminismos e seus frutos no Brasil. In: SADER, Emir. **Movimentos sociais na transição democrática**. São Paulo: Cortez, pp. 105-157, 1987.

SAFFIOTI, Heleieth. Mulher na sociedade de classes: mito e realidade. São Paulo: Vozes, 1969.

SÁNCHEZ, Pedro A. Cruz & NAVARRO, M. A. Hernandez. Cartografías del cuerpo: propuesta para una sistematización. **Revista Debats**. Institució Afonso el Magnánim. - Invierno. Número 79. pp 62-75. 2002/2003.

SANT' ANA, Denise Bernuzzi. **Corpos de passagem**. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

SANT' ANA, Denise Bernuzzi. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

SANT'ANNA, Denise Bernusi. **Políticas do corpo**. São Paulo: Estação da Liberdade, 1995.

SCOTT, Joan El género: una categoría útil para el análisis histórico, In: Amelang, J.S & Nash, M (eds) **Historia y género: las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea**, pp 23-56, Valencia: Ed. Alfons el Magnanim, 1990.

SIMÕES, Solange de Deus. Deus, pátria e família: as mulheres no golpe de 1964. Petrópolis: Vozes, 1985.

SIQUEIRA, Euler David. Por uma etnografia do cartão-postal: destaque para a garota carioca. Caxias: Ed. UFJG, 2006.

SOARES, Vera. Movimento feminista. paradigmas e desafios. **Revista Estudos Feministas**. Rio de Janeiro: CIEC/ECO: UFRJ, 2º. sem., n. especial, pp. 11-24, 1994.

STUDART, Heloneida. **A mulher como brinquedo do homem**. São Paulo: Vozes, 1969.

SUTHERLAND, Anne & NOCHLIN, Linda. **Women Artists: 1500-1950**, New York: Ed A.A.Knopf, 1976.

SYRKIS, Alfredo. Os paradoxos de 1968. In: GARCIA, Marco Aurélio; VIEIRA, Maria Alice (Orgs.). **Rebeldes e contestadores: 1968: Brasil, França, Alemanha**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1999. pp. 111-116.

TABAK, Fanny. Autoritarismo e participação política da mulher. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

TATAY, Helena. A conversa entre Anna Maria Maiolino e Helena Tatay. In: TATAY, Helena (Org.). **Anna Maria Maiolino**. Londres: Fundación Antoni Tàpies: Koenig Books, pp. 38-60, 2010.

TATAY, Helena. **Anna Maria Maiolino**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

TELLES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do movimento feminista no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Tudo é História; 145).

THÉBAUD, Françoise (Dir). **História das mulheres: o século XX**. Porto: Ed. Afrontamento, Vol.5, 2002.

TOSCANO, Moema; GOLDENBERG, Mirian. **A revolução das mulheres: um balanço do feminismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Revan, 1992.

TRIGUEIROS, Maria Teresa Alario. **Arte y feminismo**. Donostia-San Sebastián: Editorial Nerea, 2008.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

VERGINE, Léa. *L'Autre moitié de l'Avant-Garde, 1910-1940*, Paris: Ed. Des Femmes, 1982.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens da beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ZIRBEL, Ilze. **Estudos feministas e Estudos de gênero no Brasil: um debate**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política, Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. (inédita) Florianópolis, 2007.

5.2 Fuentes documentales

5.2.1. Catálogos de exposiciones y textos en catálogos de exposiciones

AMARAL, Aracy; HERKENHOFF, Paulo. Catálogo de exposição. **Ultramodern: the art of contemporary Brazil**. Washington D. C.: The national Museum of Women in the Arts, 1993, p. 34.

BORJA-VILLEL& VÉLASQUEZ, 2012. Catálogo de exposição. **Lygia Pape espacio imantado**. Madris: Museu Reina Sofia/ Projeto Lygia Pape, 2012.

HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloisa Buarque. Catálogo de exposição. **Manobras radicais**. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil/SP, 2006, pp. 2-63.

PEDROSA, Mário. Catálogo de la exposición. **Contribuciones de la mujer a las artes plásticas en el país**. Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAM-SP), Parque del Ibirapuera, diciembre de 1960 a enero de 1961, pp. 1-3.

TEIXEIRA, Maria de Lourdes. Catálogo de la exposición. **Contribuciones de la mujer a las artes plásticas en el país**. Museo de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), Parque del Ibirapuera, diciembre de 1960 a enero de 1961, pp. 1-3.

TERRA, Paula; FERREIRA, Glória. Catálogo de exposição. **Situações: arte brasileira - anos 70**. Rio de Janeiro, Fundação Casa-França-Brasil, 2000. pp. 9-232.

5.2.2. Periódicos, revistas, documentos institucionales, trabajos académicos inéditos y páginas web

AMERICAN ANTHROPOLOGICAL ASSOCIATION. **Statement on Race**. [Internet].

Arlington: American Anthropological Association; 1998. Disponible

en:<<http://www.aaanet.org/stmts/racepp.htm>. Consultada el 12/02/2010.

ARTSY. **Letícia Parente**. Disponible en: <<https://www.artsy.net/artist/leticia-parente>>.

Consultada el 03/03/2015.

AS CHACRETES. Disponible en: <<http://aschacretes.blogspot.com.br/2011/08/india-bartira-7477.html>>.

Consultada en: 03/03/2015.

ATO INSTITUCIONAL N. 5 (13 de dezembro de 1968). República Federativa do Brasil.

Diário Oficial. Seção I - Parte I. Decreto No. 46.237 - De 18 de junho de 1959. Ano CVI -

No. 241. Capital Federal. Sexta feira, 13 de dezembro de 1968.

BAKER, K. J. M. **Marina Abramovic Isn't a Feminist**. Disponible en:

<<http://jezebel.com/5930164/marina-abramovic-isnt-a-feminist>>. Consultada el 03/09/2015.

BRASIL. Lei 6.663, de 28 de agosto de 1979, **Diário Oficial da União**. Disponible en:

<<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-6683-28-agosto-1979-366522-norma-actualizada-pl.pdf>>. Consultada el 26/08/2014.

CABAÑAS PEDRO, Carmen Cecília. **A Arquitetura de Niki de Saint Phalle: o jardim de**

tarô. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP.

São Paulo, 2008 (inédita).

CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - USP. São Paulo, 2007 (inédita).

CAPES/BANCO DE TESES. Disponível em: <http://bancodeteses.capes.gov.br/>. Consultado el 04 de abril de 2015.

CARDOSO, Elizabeth da P. **Imprensa feminista brasileira pós-74**. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP. São Paulo, 2004 (inédita).

CATALOGUE RAISONNÉ HÉLIO OITICICA. **Textos originais de Hélio Oiticica e outros em mídia digital**. Versão preliminar do Catalogue Raisoné Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Projeto Hélio Oiticica, 2004. 3 CD-ROM.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. **A CNV**. Disponível em: <http://www.cnv.gov.br/index.php/institucional-acesso-informacao/a-cnv>>. Consultada el 20/08/2014.

GAROTA DE IPANEMA. Disponível em: http://www.garotadeipanema.com.br/galeria_view.php?gl=3>. Consultada em: 04/ 04/015.

GOLDEMBERG, Mirian. **Faça amor, não faça guerra**. Disponível em: http://miriangoldenberg.com.br/content.php?option=com_content&task=view&id=168&Itemid=106>. Consultada el 13/06/2014.

GOLDENBERG-SALINAS, Anette. **Féminisme contemporain au Brésil: stratégies des femmes en mouvement et intérêts des hommes au pouvoir**, Revue Histoire et Société de l'Amérique Latine, Paris, n. 4, maio 1996. Disponible en:

<<http://sigu7.jussieu.fr/hsal/hsal196/ags96.html>>. Consultada el 02/12/ 2014.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil**.

Trabalho apresentado no Colóquio Celebración y Lecturas: La crítica Literária en

Latinoamerica, Ibero-Amerikanisches Institut Preussischer Kulturbesitz. Berlin: 1991.

Disponible en: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=675>>. Consultada el: 12/09/ 2011.

INSTITUTO CIDADE VIVA. **Arte e o feminino por Anna Bella Geiger**. Disponible en:

<<http://www.institutocidadeviva.org.br/>>. Consultada el: 20/08/2015.

KAJIHARA, Kelly Akemi. **A imagem do Brasil no exterior: análise do material de divulgação da EMBRATUR desde 1966 até os dias atuais**. ECA/USP. Trabalho de Conclusão de Curso de Turismo Graduação). Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2008 (inédita).

LAMONI, Giulia. **(Domestic) Spaces of Resistance : Three Artworks by Anna Maria**

Maiolino, Letícia Parente and Anna Bella Geiger. Artelogie, 28 de setembro de 2013,

número 5. Disponible en: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article231>. Consultado en: 27 de fev. de 2015.

LEE-MEDDI, Jeocaz. **Leila Diniz, a mulher e o mito**. 19 maio 2009. Disponible en:

<<http://jeocaz.wordpress.com/2009/05/19/leila-diniz-a-mujer-e-o-mito/>>. Acceso en: 9/05/ 2015.

LETÍCIA PARENTE - VIDA E OBRA. **Preparação I.**<http://www.leticiaparente.net/>.

Consultada el: 28/16/2015.

LETICIA PARENTE. Disponible en: <<http://www.leticiaparente.net/>>. Consultada el: 03/03/2015.

LETRAS.COM. **Biografia Os Mutantes.** <http://www.letras.com.br/#!/biografia/os-mutantes>.

Consultada el 09/11/2014.

OBRAS DE ANNA BELLA GEIGER. **Catálogo das artes.** Disponible

en:<http://www.catalogodasartes.com.br/Lista_Obras_Biografia_Artista.asp?idArtista=162>.

Consultada 15/04/2015.

RELATÓRIO Comissão Nacional da Verdade. **Verdade e gênero.** Tomo I, Parte II. Año: 2004.http://verdadeaberta.org/relatorio/tomoi/downloads/I_Tomo_Parte_2_Verdade-e-genero.pdf. Consultada el: 08/09/2015.

MARTA Rocha: a eterna miss. **Revista Nosso Século.** São Paulo: Abril Cultural, 1980. V. 4. 1945/1960.

LEE-MEDDI, Jeocaz. **Leila Diniz, a mulher e o mito.** 19 maio 2009. Disponible en:

<<http://jeocaz.wordpress.com/2009/05/19/leila-diniz-a-mujer-e-o-mito/>>. Acceso en: 9/04/2015.

MACHADO, Vanessa Rosa. **Anarquia e crítica em Lygia Pape.** II ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP, 2006.

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2006/MACHADO,%>. Consultada el: 02/08/2015.

MANIFESTO NEOCONCRETO. Disponible en:

<http://www.mariosantiago.net/Textos%20em%20PDF/Manifesto%20neoconcreto.pdf>.

Consultado el 04/09/2015.

NEVES, Fernando. **Dez musas das pornochanchadas dos anos 70.** Dez. 2008.

<http://rankz.wordpress.com/2008/12/20/dez-musas-das-pornochanchadas-dos-anos-70/>.

Consultada el 13/12/ 2014.

OLIVEIRA, Nícia Alexandra Silva de. **As páginas da beleza:** as representações sobre a beleza feminina na imprensa (1960-1980). 2001. Dissertação (Mestrado em Historia) – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2001 (inérita).

O MESTRE DAS MULATAS. Disponible en:

<http://www.terra.com.br/istoegente/142/aconteceu/>. Acesso en: 29/01/2015.

O MUNDO DE LYGIA CLARK. <<http://www.lygiac Clark.org.br/defaultpt.asp>>. Consultada el: 10/07/2015.

PROJETO LYGIA PAPE. **Poemas Visuais:** língua apunhalada.

<http://www.lygiapape.org.br/pt/obra60.php?i=11>>. Consultada 23/05/2015.

PARENTE, Letícia. **Categorização de trabalhos.** Texto datilografado, s/p. [198-]. Disponible en: <<http://www.leticiparente.net>>. Consultada el: 15/02/2014.

PARENTE, Letícia. **Proposta de seriação de trabalhos.** Texto datilografado, s/p. [1975].

Disponible en: <<http://www.leticiparente.net>>. Consultada el: 15/02/2014.

PARENTE, Letícia. **Marca registrada**. Disponible en: <<http://www.leticiaparente.net/>>.

Consultada el: 23/06/2015.

PARENTE, Letícia. **Letícia Parente - Vida e Obra**. Disponible en:

<<http://www.leticiaparente.net/>>. Consultada el: 23/06/2015.

PEÑA, Julia Antilivio. **Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebledías: arte feminista latinoamericano**. México, 1970-1980. (Tese de Doutorado). Programa de ps grado de Magister en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile, Santiago, 2006 (inérita).

RITA LEE. Disponible en: <https://loverocklive.files.wordpress.com/2010/06/ritatutti5d.jpg>.

Acceso en: 11/07/ 2015.

SARTI, Cynthia Andersen. **Antropologia dos gêneros: reflexões preliminares sobre a constituição de um campo de estudos**. Trabalho apresentado à 16ª Reunião Brasileira de Antropologia, 27-30 mar. 1988, Campinas, SP.

SOIHET, Raquel. Formas de violência, Relações de Gênero e Feminismo. In: III ENCONTRO ENFOQUES FEMINISTAS E AS TRADIÇÕES DISCIPLINARES NAS CIÊNCIAS E NA ACADEMIA. Rio de Janeiro: REDEFEM/UFF, set. 2001. (Conferencia inaugural).

SONIA BRAGA. Disponible en: <http://entretenimento.uol.com.br/famosos/sonia-braga/>.

Acceso en: 11/06/2015.

TRIZOLI, Talita. **Trajetória de Regina Vater: por uma crítica feminista da arte brasileira**. (Dissertação de Mestrado) Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011 (inérita).

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos:** arte contemporânea de mulheres no Brasil e Argentina. Doutorado em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas-SP, 2013 (inédita).

ZIRBEL, Ilze. **Estudos feministas e estudos de gênero no Brasil:** um debate. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Sociologia Política da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, 2007 (inédito).

LISTADO DE SIGLAS

ABCA	– Associação Brasileira dos Críticos de Arte
ABI	– Associação Brasileira de Imprensa
AI5	– Ato Institucional Número 5
AMARN	– Associação de Mulheres Indígenas do Alto Rio Negro
AMITRUT	– Associação de Mulheres Indígenas de Taracará, Rio Uaupés y Tiquié
ARENA	– Aliança Democrática Nacional
AT	– Antigo Testamento
BENFAM	– Bem-Estar Familiar no Brasil
CAMDE	– Campanha da Mulher pela Democracia
CDMB	– Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira
CEBs	– Comunidades Eclesiais de Base
CELAM	– Consejo Episcopal Latinoamericano
CGT	– Comando Geral dos Trabalhadores
CIA	– Central Intelligence Agency
CMB	– Centro da Mulher Brasileira
CNBB	– Conselho Nacional dos Bispos do Brasil
CNMB	– Conselho Nacional da Mulher Brasileira
CNV	– Comissão Nacional da Verdade
CONIC	– Conselho Nacional das Igrejas Cristãs no Brasil
CPC	– Centro Popular de Cultura
CPCs	– Centros Populares de Cultura
DOPS	– Departamento de Ordem Político e Social
ECA/USP	– Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo

EE.UU	– Estados Unidos
EMBRATUR	– Empresa Brasileira de Turismo
FAAP	– Fundação Armando Álvares Penteado
FAU/UFRJ	– Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro
FUNARTE	– Fundação Nacional das Artes
JAC	– Jovem Arte Contemporânea
JK	– Juscelino Kubitschek
LGBT	– Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros
LSD	– Lysergsäurediethylamid
MAC/UFPB	– Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba
MAC/USP	– Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAF	– Movimento de Regimentação Feminina
MAM/RJ	– Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro
MASP/SP	– Museu de Arte Moderna de São Paulo
MDB	– Movimento Democrático Brasileiro
ME	– Movimento Estudantil
MFA	– Movimento Feminino pela Anistia
MG	– Minas Gerais
MIS	– Museu da Imagem e do Som
MNU	– Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial
MOMA	– Museu de Arte Moderna de Nova York
MPB	– Música Popular Brasileira
ONU	– Organización de las Naciones Unidas
PAEG	– Plano de Ação Econômica do Governo

PC do B	–	Partido Comunista do Brasil
PCB	–	Partido Comunista Brasileiro
PSD	–	Partido Social Democrático
RJ	–	Rio de Janeiro
SP	–	São Paulo
TL	–	Teología da Libertación
TV	–	Televisão
UCF	–	União Cívica Feminina
UDN	–	União Democrática Nacional
UFMG	–	Universidade Federal de Minas Gerais
UNE	–	União Nacional dos Estudantes
URSS	–	Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas
USP	–	Universidade de São Paulo
WAR	–	Women Artists in Reistence
WSABAL	–	Women Students and Artists for Black Art Liberation

LISTADO DE IMÁGENES

Imagen 1 – Marta Rocha – “Miss Brasil 1954”	124
Imagen 2 – Leila Diniz embarazada, de biquini exhibe su barriga en la playa de Ipanema (1971).	125
Imagen 3 – Rita Lee en la década de setenta.	126
Imagen 4 – Sargenteli y sus mulatas en la década de setenta.	129
Imagen 5 – Sonia Braga como Gabriela en la novela homónima Gabriela (1975).	130
Imagen 6 – Helô Pinheiro en la década de sesenta.	132
Imagen 7 – Material promocional de la Embratur, 1977.	134
Imagen 8 – Índia Bartira, Chacrete de 1974-1977.	135
Imagen 9 – Anna Bella Geiger, <i>Embriões (Fase Visceral)</i> , 1967.	142
Imagen 10 – Regina Vater, <i>Em azul (Serie Feminista)</i> , 1966.	144
Imagen 11 – Regina Vater, <i>Ipanema (Serie Tropicália)</i> , 1968.	146
Imagen 12 – Anna Maria Maiolino, <i>Ecce Homo</i> , 1967.	148
Imagen 13 – Lygia Clark, <i>A Casa é o Corpo</i> , 1968.	156
Imagen 14 – Lygia Clark, <i>A Casa é o Corpo</i> (detail), 1968.	158
Imagen 15 – <i>Ovo</i> (1968) -sambistas da <i>Escola de Samba Mangueira</i>	163
Imagen 16 – Regina Vater, <i>Tina América</i> (detalhe) 1975.	181
Imagen 17 – Regina Vater, <i>Tina América</i> (detalle), 1975.	182
Imagen 18 – Anna Bela Geiger, <i>Brasil nativo/Brasil alienígena</i> , 1976/1977.	185
Imagen 19 – Anna Bella Geiger, <i>Brasil Nativo/Brasil Alienígena</i> (detail), 1976.	186
Imagen 20 – Anna Bela Geiger, <i>Brasil nativo/Brasil alienígena</i> (detail), 1976/1977.	187
Imagen 21 – Lygia Pape, <i>Língua Apunhalada</i> (Serie <i>Poemas Visuais</i>), 1968.	193
Imagen 22 – Anna Maria Maiolino, <i>É o que sobra</i> (Serie <i>Fotopoemação</i>), 1974.	199

Imagen 23 – Leticia Parente, imagens del video <i>Preparação I</i> , 1975.....	206
Imagen 24 –Sonia Andrade, imágenes del video sin título “pêlos”, 1977.	210

ANEXOS

Anexo A – Ato Institucional Nº 5 – AI - 5 (1968)



REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL

DIÁRIO OFICIAL

SEÇÃO I - PARTE I

DECRETO Nº 46.237 — DE 18 DE JUNHO DE 1959

ANO CVI — Nº 241

CAPITAL FEDERAL

SEXTA-FEIRA, 13 DE DEZEMBRO DE 1968

ATO INSTITUCIONAL Nº 5, DE 13 DE DEZEMBRO DE 1968

O Presidente da República Federativa do Brasil, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e

Considerando que a Revolução Brasileira de 31 de março de 1964 teve, conforme decorre dos Atos com os quais se institucionalizou, fundamentos e propósitos que visavam a dar ao país um regime que, atendendo às exigências de um sistema jurídico e político, assegurasse autêntica ordem democrática, baseada na liberdade, no respeito à dignidade da pessoa humana, no combate à subversão e às ideologias contrárias às tradições de nosso povo, na luta contra a corrupção, buscando, deste modo, "os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil, de maneira a poder enfrentar, de modo direto e imediato, os graves e urgentes problemas de que depende a restauração da ordem interna e do prestígio internacional da nossa pátria" (Preâmbulo do Ato Institucional nº 1, de 9 de abril de 1964);

Considerando que o Governo da República, responsável pela execução daqueles objetivos e pela ordem e segurança internas, não só não pode permitir que pessoas ou grupos anti-revolucionários contra ela trabalhem, tramem ou ajam, sob pena de estar faltando a compromissos que assumiu com o povo brasileiro, bem como porque o Poder Revolucionário, ao editar o Ato Institucional nº 2, afirmou, categoricamente, que "não se disse que a Revolução foi, mas que é e continuará" e, portanto, o processo revolucionário em desenvolvimento não pode ser detido;

Considerando que esse mesmo Poder Revolucionário, exercido pelo Presidente da República, ao convocar o Congresso Nacional para discutir, votar e promulgar a nova Constituição, estabeleceu que esta, além de representar "a institucionalização dos ideais e princípios da Revolução", deveria "assegurar a continuidade da obra revolucionária" (Ato Institucional nº 4, de 7 de dezembro de 1966);

Considerando, no entanto, que atos nitidamente subversivos, oriundos dos mais distintos setores políticos e culturais, comprovam que os instrumentos jurídicos, que a Revolução vitoriosa outorgou à Nação para sua defesa, desenvolvimento e bem-estar de seu povo, estão servindo de meios para combatê-la e destruí-la;

Considerando que, assim, se torna imperiosa a adoção de medidas que impeçam sejam frustrados os ideais superiores da Revolução, preservando a ordem, a segurança, a tranquilidade, o desenvolvimento econômico e cultural e a harmonia política e social do país comprometidos por processos subversivos e de guerra revolucionária;

Considerando que todos esses fatos perturbadores da ordem são contrários aos ideais e à consolidação do Movimento de março de 1964, obrigando os que por ele se responsabilizaram e juraram defendê-lo, a adotarem as providências necessárias, que evitem sua destruição,

Resolve editar o seguinte

ATO INSTITUCIONAL

Art. 1º São mantidas a Constituição de 24 de janeiro de 1967 e as Constituições Estaduais, com as modificações constantes deste Ato Institucional.

Art. 2º O Presidente da República poderá decretar o recesso do Congresso Nacional, das Assembleias Legislativas e das Câmaras de Vereadores, por Ato Complementar, em estado de sítio ou fora dele, só voltando os mesmos a funcionar quando convocados pelo Presidente da República.

§ 1º Decretado o recesso parlamentar, o Poder Executivo correspondente fica autorizado a legislar em todas as matérias e exercer as atribuições previstas nas Constituições ou na Lei Orgânica dos Municípios.

§ 2º Durante o período de recesso, os Senadores, os Deputados federais, estaduais e os vereadores só perceberão a parte fixa de seus salários.

§ 3º Em caso de recesso da Câmara Municipal, a fiscalização financeira e o controle dos Municípios que não possuam Tribunal de Contas, será exercida pelo do respectivo Estado, estendendo sua ação às funções

de auditoria, julgamento das contas dos administradores e demais responsáveis por bens e valores públicos.

Art. 3º O Presidente da República, no interesse nacional, poderá decretar a intervenção nos Estados e Municípios, sem as limitações previstas na Constituição.

Parágrafo único Os Interventores nos Estados e Municípios serão nomeados pelo Presidente da República e exercerão todas as funções e atribuições que cabam, respectivamente, aos Governadores ou Prefeitos, e gozarão das prerrogativas, vencimentos e vantagens fixados em lei.

Art. 4º No interesse de preservar a Revolução, o Presidente da República, ouvido o Conselho de Segurança Nacional, e sem as limitações previstas na Constituição, poderá suspender os direitos políticos de qualquer cidadão pelo prazo de 10 anos e cassar mandatos eletivos federais, estaduais e municipais.

Parágrafo único Aos Membros dos Legislativos federal, estaduais e municipais, que tiverem seus mandatos cassados, não serão dados substitutos, determinando-se o quorum parlamentar em função dos lugares efetivamente preenchidos.

Art. 5º A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:

I — cessação de privilégio de foro por prerrogativa de função;

II — suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;

III — proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;

IV — aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:

a) liberdade vigiada;

b) proibição de frequentar determinados lugares;

c) domicílio determinado.

§ 1º O ato que decretar a suspensão dos direitos políticos poderá fixar restrições ou proibições relativamente ao exercício de quaisquer outros direitos públicos ou privados.

§ 2º As medidas de segurança de que trata o item IV deste artigo serão aplicadas pelo Ministro de Estado da Justiça, de acordo com a apreciação de seu ato pelo Poder Judiciário.

Art. 6º Ficam suspensas as garantias constitucionais ou legais de: vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade, bem como a do exercício em funções por prazo certo.

§ 1º O Presidente da República poderá, mediante decreto, demitir, remover, apresentar ou pôr em disponibilidade quaisquer titulares, das garantias referidas neste artigo, assim como empregados de autarquias, empresas públicas ou sociedades de economia mista, e demitir, transferir para a reserva ou reformar militares ou membros das polícias militares, assegurados, quando for o caso, os vencimentos e vantagens proporcionais ao tempo de serviço.

§ 2º O disposto neste artigo e seu § 1º aplica-se, também, nos Estados, Municípios, Distrito Federal e Territórios.

Art. 7º O Presidente da República, em qualquer dos casos previstos na Constituição, poderá decretar o estado de sítio e prorrogá-lo, fixando o respectivo prazo.

Art. 8º O Presidente da República poderá, após investigação, decretar o confisco de bens de todos quantos tenham enriquecido, ilicitamente, no exercício de cargo ou função pública, inclusive de autarquias, empresas públicas e sociedades de economia mista, sem prejuízo das sanções penais cabíveis.

Parágrafo único. Provada a legitimidade da aquisição dos bens, far-se-á sua restituição.

Art. 9º O Presidente da República poderá baixar Ato Complementar para a execução deste Ato Institucional, bem como adotar, se neces-

— As Repartições Públicas deverão entregar na Seção de Comunicações do Departamento de Imprensa Nacional, até às 17 horas, o expediente destinado à publicação.

— As reclamações pertinentes à matéria retribuída, nos casos de erro ou omissão, deverão ser formuladas por escrito à Seção de Redação, até o quinto dia útil subsequente à publicação no órgão oficial.

— A Seção de Redação funciona, para atendimento do público, de 11 às 17h30 min.

— Os originais, devidamente autenticados, deverão ser dactilografados em espaço dois, em uma só face do papel, formato 22x33; as emendas e rasuras serão ressalvadas por quem de direito.

— As assinaturas podem ser trocadas em qualquer época do ano, por seis meses ou um ano, exceto as para o exterior, que sempre serão anuais.

EXPEDIENTE

DEPARTAMENTO DE IMPRENSA NACIONAL

DIRETOR-GERAL
ALBERTO DE BRITTO PEREIRA

CHEFE DO SERVIÇO DE PUBLICAÇÕES CHEFE DA SEÇÃO DE REDAÇÃO
J. B. DE ALMEIDA CARNEIRO FLORIANO GUIMARÃES

DIÁRIO OFICIAL

SEÇÃO I — PARTE I

Órgão destinado à publicação dos atos da administração centralizada
Impresso nas oficinas do Departamento de Imprensa Nacional
BRASILIA

ASSINATURAS

REPARTIÇÕES E PARTICULARES		FUNCIONÁRIOS	
Capital e Interior:		Capital e Interior:	
Semestre	NCr\$ 18,00	Semestre	NCr\$ 13,50
Ano	NCr\$ 36,00	Ano	NCr\$ 27,00
Exterior:		Exterior:	
Ano	NCr\$ 39,00	Ano	NCr\$ 30,00

NÚMERO AVULSO

— O preço do número avulso figura na última página de cada exemplar.
— O preço do exemplar atrasado será acrescido de NCr\$ 0,01, se do mesmo ano, e de NCr\$ 0,01 por ano, se de anos anteriores.

— As assinaturas vencidas poderão ser suspensas sem prévio aviso.

— Para evitar interrupção na remessa dos órgãos oficiais a renovação de assinatura deve ser solicitada com antecedência de trinta (30) dias.

— Na parte superior do endereço estão consignados o número do talão de registro da assinatura e o mês e o ano em que findará.

— As assinaturas das Repartições Públicas serão anuais e deverão ser renovadas até 28 de fevereiro.

— A remessa de valores, sempre a favor do Tesoureiro do Departamento de Imprensa Nacional, deverá ser acompanhada de esclarecimentos quanto à sua aplicação.

— Os suplementos às edições dos órgãos oficiais só serão remetidos aos assinantes que os solicitarem no ato da assinatura.

relativo à defesa da Revolução, as medidas previstas nas alíneas "d" e "e", do parágrafo 2º do artigo 152 da Constituição.

Art. 10. Fica suspensa a garantia de *habeas corpus*, nos casos de crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular.

Art. 11. Excluem-se de qualquer apreciação judicial todos os atos praticados de acordo com este Ato Institucional e seus Atos Complementares, bem como os respectivos efeitos.

Art. 12. O presente Ato Institucional entra em vigor nesta data, revogadas as disposições em contrário.

Brasília, 13 de dezembro de 1968; 147ª da Independência e 80ª da República.

- A. COSTA E SILVA
Luis Antonio da Gama e Silva
Augusto Hamann Rademaker Grünewald
Aurélio de Lyra Tavares
José de Magalhães Pinto
Antonio Delfim Netto
Mário David Andreazza
Ivo Arzua Pereira
Tárcio Dutra
Jardas G. Passarinho
Márcio de Souza e Mello
Leonel Miranda
José Costa Cavalcanti
Edmundo de Macedo Soares
Hélio Beltrão
Afonso de A. Lima
Carlos F. de Sinas

ATO COMPLEMENTAR Nº 38, DE 13 DE DEZEMBRO DE 1968

O Presidente da República, no uso da atribuição que lhe confere o art. 9º do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, resolve baixar o seguinte Ato Complementar:

Art. 1º Nos termos do art. 2º e seus parágrafos, do Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, fica decretado o recesso do Congresso Nacional, a partir desta data.

Art. 2º O presente Ato Complementar entra em vigor nesta data, revogadas as disposições em contrário.

Brasília, 13 de dezembro de 1968; 147ª da Independência e 80ª da República.

- A. COSTA E SILVA
Luis Antonio da Gama e Silva
Augusto Hamann Rademaker Grünewald
Aurélio de Lyra Tavares
José de Magalhães Pinto
Antonio Delfim Netto
Mário David Andreazza
Ivo Arzua Pereira
Tárcio Dutra
Jardas G. Passarinho
Márcio de Souza e Mello
Leonel Miranda
José Costa Cavalcanti
Edmundo de Macedo Soares
Hélio Beltrão
Afonso de A. Lima
Carlos F. de Sinas

DECRETO Nº 63.756 — DE 10 DE DEZEMBRO DE 1968

Declara de utilidade pública a Sociedade Santo Antônio de Pádua, com sede em Guaraniésia, Estado de Minas Gerais.

O Presidente da República, usando da atribuição que lhe confere o artigo 83, item II, da Constituição e atendendo ao que consta do Processo M.T. 87.370, de 1967, decreta:

Artigo único. É declarada de utilidade pública, nos termos do artigo 1º da Lei nº 91, de 28 de agosto de 1963, combinado com o artigo 1º do

AÇOS DO PODER EXECUTIVO

Regulamento aprovado pelo Decreto nº 60.517, de 2 de maio de 1961, a Sociedade Santo Antônio de Pádua com sede em Guaraniésia, Estado de Minas Gerais.

Brasília, 10 de dezembro de 1968; 147ª da Independência e 80ª da República.

- A. COSTA E SILVA
Luis Antonio da Gama e Silva
(Nº 45.940 — 29.11.68 — NCr\$ 10,00)

DECRETO Nº 63.757 — DE 10 DE DEZEMBRO DE 1968

Declara de utilidade pública a Santa Casa de Misericórdia de Tatui, com sede em Tatui, Estado de São Paulo.

O Presidente da República, usando da atribuição que lhe confere o artigo 83, item II, da Constituição e atendendo ao que consta do Processo 3.173, de 1968, decreta.

Artigo único. É declarada de utilidade pública, nos termos do artigo 1º da Lei nº 91, de 28 de agosto de 1963, combinado com o artigo 1º do Regulamento aprovado pelo Decreto nº 50.517, de 2 de maio de 1961, a Santa Casa de Misericórdia de Tatui, com sede em Tatui, Estado de São Paulo.

Brasília, 10 de dezembro de 1968; 147ª da Independência e 80ª da República.

- A. COSTA E SILVA
Luis Antonio da Gama e Silva
(Nº 45.889 — 29.11.68 — NCr\$ 10,00)

Anexo B – Manifesto Antropofágico (1928)

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismos. De todas as religiões. De todos os tratamentos de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguicosos no mappa mundi do Brasil. Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estular.

Queremos a revolução Carahiba Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas efficazes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria siquer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. Oú Villeganhon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechizados. Vivemos através de um direito sonambulo. Fizemos Christo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da logica entre nós.



Desenho de Tarella 1928 De um quadro, que figurará na sua proxima exposiçao de Junho na galeria Percier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analphabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia.

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vaccina antropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Conhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o sólo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tínhamos o comunismo. Já tínhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notiá Notiá Imara Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Com-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 7

Manifesto Antropofago

Contra as historias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem Cesar.

A fixação do progresso por meio de catalogos e aparelhos de televisão. Só a maquinária. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagonicas. Trazidas nas caravellas.

Contra a verdade dos povos miserios, definida pela sagacidade de um antropofago, o Visconde de Cayrú: — É a mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jaboty.

Se Deus é a consciencia do Universo Increado, Guaracy é a mãe dos viventes. Jacy é a mãe dos vegetaes.

Não tivemos especulação. Mas tínhamos adivinhação. Tínhamos Política que é a sciencia da distribuição. E um systema social planetario.

As migrações. A fuga dos estados tédiosos. Contra as escleroses urbanas. Contra os Conservatorios, e o tedio especulativo.

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabú em totem. Antropofagia.

O pater familias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorancia real das coisas + falta de imaginação + sentimento de autoridade ante a curiososa.

É preciso partir de um profundo ateismo para se chegar a idéa de Deus. Mas o carahiba não precisava. Porque tinha Guaracy.

O objectivo creado reage como os Anjos da Queda. Depois Moysés di-vaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portuguezes descobriram o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o indio de tocheiro. O indio filho de Maria, afilhado de Catharina de Medicis e genro de D. Antonio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memoria fonte do costume. A experiencia pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéas tomam conta, reagem, queimam gente nas praças publicas. Suprimamos as idéas e as outras paralyrias. Pelos roteiros. Acreditar nos signaes, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.

Contra Goethe, a mãe dos Gracchos, e a Côte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A lucta entre o que se chamaria Increado e a Creatura-illustrada pela contradicção permanente do homem e o seu Tabú. O amor quotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformal-o em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males cathechistas. O que se dá não é uma sublimação do instincto sexual. É a escala thermometrica do instincto antropofagico. De carnal, elle se torna electivo e cria a amizade. Affective, o amor. Especulativo, a sciencia. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia agglomerada nos peccados de cathecismo — a inveja, a usura, a calumnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e christianizados, é contra ella que estamos agindo. Antropofagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema — o patriarcha João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independencia ainda não foi proclamada. Frase typica de D. João VI.: — Meu filho, põe essa corôa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dynastia. É preciso expulsar o espirito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e oppressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciarías do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE.

Em Piratininga. ANHO 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

Anexo C – Contra a arte afluyente: corpo é o Motor da Obra (1979)

CONTRA A ARTE AFLUENTE

O CORPO
E' O MOTOR
DA «OBRA»

Frederico Morais

**A obra não existe
mais. A arte é um
sinal, uma situação,
um conceito.**

O ARTISTA é um inventor, «realiza» idéias. Sua função, como já observou Moles, é heurística.

OBRA é hoje um conceito estourado em arte. Eco e outros teóricos da obra de arte aberta, como Vinca Mazini, foram provavelmente os últimos defensores da noção de obra. Deixando de existir fisicamente, libertando-se do suporte, da parede, do chão ou do teto, a arte não é mais do que uma *situação*, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras, dadas à contemplação, mas o que propõe situações — que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência.

45

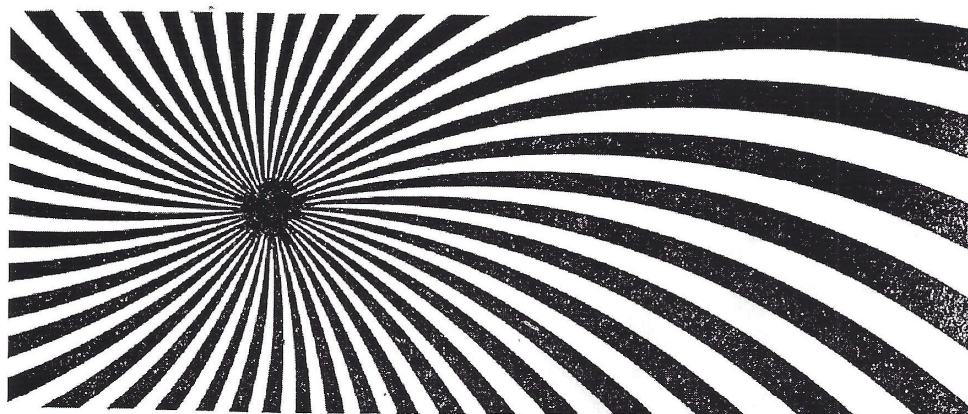
**Agigantamento,
precariedade
dos materiais.**

O CAMINHO seguido pela arte — da fase moderna à atual, pós-moderna — foi o de reduzir a arte à vida, negando gradativamente tudo o que se relacionava ao conceito de obra (permanente, durável): o específico pictórico ou escultórico, a moldura ou pedestal, o suporte da representação, a elaboração artesanal, o painel ou chão, e, como consequência, o museu e a galeria. Nesta evolução, dois aspectos evidenciam-se: o agigantamento das obras (Christo, simplesmente embala vagões e edifícios; os escultores de «estruturas primárias» ocupam todo o espaço útil da galeria; Marcelo Nitsche, no Brasil, faz crescer cada vez mais suas «bôlhas» ou objetos inflamáveis; Oldenburg agiganta alimentos urbanos, seus «pop-foods», e roupas, reconstruindo quartos e ambientes inteiros, como também Segal com seu pôsto de gasolina) e a precariedade sempre maior dos materiais empregados. Na chamada «arte povera» são empregados materiais naturais como terra, areia, ou detritos; na arte cinética, a desmaterialização é quase completa (trabalha-se com luz, com imagens em contínua metamorfose). Paralelamente surgiram outros suportes matemáticos ou tecnológicos. Por outro lado, o artista passou simplesmente a apropriar-se de objetos existentes, criando novamente «ready-mades», transformando, reificando objetos, que assim ganham novas funções e são enriquecidos semânticamente com idéias e conceitos.

E quanto mais a arte confunde-se com a vida e com o cotidiano, menos precários são os materiais e suportes, ruindo toda idéia de obra. Da apropriação de objetos, partiu-se para a apropriação de áreas geográficas ou poéticas ou simplesmente de situações. A obra acabou.

**Caminhando:
arte vivencial.**

LYGIA CLARK ao propor, por volta de 1963, seu «Caminhando» (uma tira de papel, à semelhança da fita de Moebius, que deveria ser cortada pelo «es-



**Tensionar o ambiente,
alargando a percepção
do indivíduo.**

pectador» com uma tesoura), eliminou da obra toda transcendência. Isto é, a obra, na verdade, deixou de existir: era simplesmente o caminhar da tesoura no papel. Terminada a experiência, acabou a obra. Sobrou a vivência do cortar, o ato. O mesmo com seu «Diálogo» de mãos. No recente «Salão da Bússola» foram feitas várias propostas semelhantes, por artistas jovens e quase desconhecidos. Luiz Alphonsus Guimarães apresentou sonora e fotograficamente o relato de uma expedição no Túnel Nôvo, em Copacabana. Tudo o que aconteceu foi gravado em fita (sons, ruídos, vozes, depoimentos, o aleatório sonoro da rua) e também em fotos, quase à maneira do cinema «underground». O que estava no Salão, portanto, não era obra, mas documentário. A obra foi feita lá, no Túnel Nôvo. A apresentação da «gravatura»,

47



**Correr ou permanecer
em silêncio,
eis a obra.**

no Salão, teve em mira, certamente, sugerir ao «espectador» a realização de expedições semelhantes. A obra, no caso, é uma proposta de tensionar o ambiente, visando um alargamento da capacidade perceptiva do homem. Um outro artista, músico experimental, no mesmo Salão, simplesmente comunicava aos visitantes (com o tácito apoio do júri, que considerou válida sua proposta) as experiências a serem feitas — fora do Salão. Por exemplo, correr, em qualquer lugar, em espaço aberto ou fechado, verticalmente, em escadas, ou horizontalmente, nas praias, por quanto tempo desejar; ou permanecer em silêncio, em um grupo. A experiência termina com o cansaço do corredor ou com o primeiro barulho. O resultado não é a elaboração de uma determinada obra, mas um enriquecimento do indivíduo. O artista Gui-

Iherme Magalhães Vaz usou o Salão (onde marcou com giz, no chão, uma área, ali se colocando, ao lado de pequenos «sinais») como veículo. Poderia usar outros, como sugeri-lhe, mais rápidos e anônimos, como o telefone ou o carteiro.

Cildo Meireles, que recebeu o principal prêmio do Salão, juntamente com obras anteriores, realizadas com materiais diversos, concorreu com três desenhos. Estes eram simplesmente folhas de papel contendo sugestões, escritas a máquina, para que os espectadores realizassem vários tipos de experiência, como por exemplo, determinar uma área na praia. Não há mais obra. Não é mais possível qualquer julgamento. O crítico é hoje um profissional inútil. Sobra, talvez, o teórico.

Este artigo é uma homenagem a Décio Pignatari que escreveu em 6.68, «Teoria da Guerrilha Artística».

O ARTISTA, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma forma de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (pois tudo pode transformar-se, hoje, em arma ou instrumento de guerra ou de arte) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano. Vítima constante da guerrilha artística, o espectador vê-se obrigado a aguçar e ativar seus sentidos (o olho, o ouvido, o tato, o olfato, agora também mobilizados pelos artistas plásticos), sobretudo, necessita tomar iniciativas. A tarefa do artista-guerrilheiro é criar para o espectador (que pode ser qualquer um e não apenas aquele que frequenta exposições) situações nebulosas, incomuns, indefinidas, provocando nele, mais que o estranhamento ou a repulsa, o medo. E só diante do medo, quando todos os sentidos são mobilizados, há iniciativa, isto é, criação.

NA GUERRA convencional da arte, os participantes tinham posições bem definidas. Existiam artistas, crí-

ticos e espectadores. O crítico, por exemplo, julgava, ditava normas de bom comportamento, dizendo que isto era bom e aquilo ruim, isto é válido aquilo não, limitando áreas de atuação, defendendo categorias e gêneros artísticos, os chamados valores plásticos e os específicos. Para tanto estabelecia sanções e regras estéticas (éticas). Na guerrilha artística, porém, todos são guerrilheiros e tomam iniciativas. O artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador.

Porque não sendo mais ele autor de obras, mas propositor de situações ou apropriador de objetos e eventos não pode exercer continuamente seu controle. O



O tiro, apenas.

artista é o que dá o tiro, mas a trajetória da bala lhe escapa. Propõe estruturas cujo desabrochar, contudo, depende da participação do espectador. O aleatório entra no jôgo da arte, a «obra» perde ou ganha significados em função dos acontecimentos, sejam êles de qualquer ordem. Participar de uma situação artística hoje é como estar na selva ou na favela. A todo momento pode surgir a emboscada da qual só sai ileso, ou mesmo vivo, quem tomar iniciativas. E tomar iniciativas é alargar a capacidade perceptiva, função primeira da arte.

51

**História guerrilheira:
contra-história.**

A HISTÓRIA DA ARTE lida com «obras» (produtos acabados) que geram escolas ou ismos. Lida com estilos e tendências. Esta história oficial da arte, como observou Worringer, funda-se na capacidade artística mais do que na vontade, ou melhor, na estética. Existe, porém, uma história guerrilheira, subterrânea, imprevista, que não se anuncia nem se deixa cristalizar. Nos gráficos da história da arte, nas sinopses, está surgindo uma coluna central, saída da selva de ismos, a da contra-história. Está constituída de obras inacabadas, inconclusas, de projetos, do que foi apenas idéia e não chegou a ser, do que ficou na virtualidade. *Projetos*. A contra-história deságua seu lodo na arte pós-moderna, acumula entulhos no terreno baldio da arte guerrilheira, onde não existem categorias, modos ou meios de expressão, estilos e, dentro de algum tempo, autores.

**Futurismo:
a arte acabou.**

ESTA CONTRA-HISTÓRIA pode ser contada em vários capítulos. Todos êles teriam o mesmo nome: *a arte acabou*. Os futuristas, ao imaginar uma reconstrução futurista do universo, desejaram incendiar todos os museus e escolas de belas artes, que inundavam a Itália, como se esta fôsse um vasto cemitério. Russolo propunha uma arte de ruídos, sons e odores, Marinetti queria realizar congressos futuristas no es-

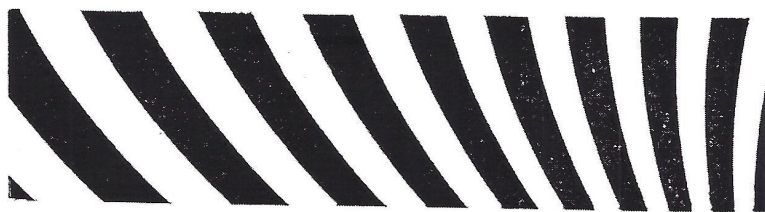
**Dadá:
A arte acabou.**

**Construtivistas
russos:
A arte acabou.**

**Oiticica: a pureza
não existe.**

**Mondrian previu
a morte da arte.**

paço. Os dadás foram os primeiros a propor uma *antiarte*. Marcel Duchamp, na Europa, acrescentou debochados bigodes à sua Mona Lisa e, nos Estados Unidos, onde chegou em 1915, ainda no aeroporto, afirmou: «*a arte acabou, quem faz melhor esta hélice?*». Os construtivistas russos, de sua parte, afirmavam, em 1923, na revista Lef, criada por Maiakovski: «*A arte está morta*». Cessemos nossa atividade especulativa (pintar quadros) e retornemos às bases sãs da arte — a côr, a linha, a matéria e a forma — no domínio da realidade que é a construção prática». E El Lissitski gritava que «*o quadro, um ícone para burgueses, morreu*. O artista, de produtor, transformou-se em construtor de um novo universo de objetos». Em manifestação realizada na Bauhaus, em 1922, apareceu um cartaz com a inscrição: «*A arte morreu. Viva a arte nova da máquina segundo Tatlin*». A história recente da arte de vanguarda no Brasil incluiria os mesmos capítulos. Hélio Oiticica, depois de buscar a forma pela forma (sua posição esteticista anterior: período neoconcreto), depois de enroscar-se nos conceitos de beleza e pureza, verdadeiros labirintos, e de tatear no escuro à procura do belo, concluiu dramaticamente que «*A pureza não existe*», na cabina que realizou e apresentou no Museu de Arte Moderna, durante a mostra «Nova Objetividade Brasileira», em 1966, e que, premonitôriamente, recebeu o nome de «Tropicália». Mondrian, que entendia a arte como um produto de substituição em uma época que carecia de beleza, dizia que quando a vida encontrasse mais equilíbrio, quando o trágico desaparecesse, tudo seria arte, e não teríamos mais necessidade de pinturas e esculturas. Ele também previu a morte da arte. Hélio Oiticica precisou declarar, entre abismado e alegre, depois de uma luta dolorosa, que a pureza não existia, para que



alcançasse a pureza. A arte para êle deixou de ser coisa superposta à vida, tudo passou a condição de arte, e, como um primitivo que se encontra em estado permanente de descoberta e encantamento, não teve mais o pudor de apropriar-se de tudo o que via — tratava-se, então, como dizia, de «achar». Data daí a arrancada de sua arte, fortemente tropical, pobre, verdadeira restauração de uma nova cultura brasileira. Lygia Clark, que com seu «Caminhando» negou, como ela mesma afirmou, «todo o conceito de arte que até então tinha», dizia, em maio de 68: «Antes o homem tinha uma descoberta, uma linguagem. Podia usá-la a vida inteira» e mesmo assim sentir-se vivo. Hoje, se a gente se cristaliza numa linguagem, a gente pára, inexoravelmente. Pára totalmente de expressar. E' preciso estar sempre captando. Não deve mais existir estilo. Antes, a expressão era transcendente. O plano, a forma, apontavam para uma realidade que lhes era exterior. Hoje, na arte, as coisas valem pelo que são em si mesmas. A expressão é imanente. As coisas não são eternas, mas precárias. Nelas, está a realidade. No meu trabalho, se o espectador não se propõe a fazer a experiência, a obra não existe». Um dos últimos coveiros da arte, no Brasil, Décio Pignatari, mais preocupado com o consumo do que com a produção, disse em seu livro «Informação, Linguagem, Comunicação»: «... a arte é um preconceito cultural das classes privilegiadas. Vivemos a *agonia final da arte*: a arte entrou em estado de coma, pois seu sistema de produção é típico e não prototípico, não se ajustando ao consumo em larga escala. E não há por que chorar o glorioso cadáver, pois de suas cinzas já vai nascendo algo muito mais amplo e complexo, algo que vai reduzindo a distância entre a produção e o consumo e para o qual ainda não se tem nome: poderá inclusi-

**Décio, guerrilheiro,
coveiro da arte,
presta-lhe
homenagem póstuma.**



Morte-vida.

«Crise da arte
antiga» ou «vontade
de forma»?

Maneirismo
igual Dadá.

Hegel falou da
morte do objeto.

ve continuar levando o nome do defunto, como homenagem póstuma: arte». Todos êstes capítulos, entretanto, constituem a própria vida da arte. Trata-se, portanto, de uma morte-vida. Sempre que um artista proclama a morte da arte, nôvo salto é dado, e a arte acumula fôrças para nova etapa. Estas são, porém, cada vez menores. A morte parece realmente próxima pela freqüência com que é proclamada. E citei apenas os capítulos referentes a época atual. Um levantamento mais amplo desta história guerreira mostraria que os séculos imediatamente posteriores à invasão dos bárbaros e à dissolução do mundo clássico, constituíram um dêsses capítulos da «morte da arte». Os historiadores presos ao conceito de «realismo ideal» definem esta fase bárbara como a «crise da arte antiga», enquanto Worringer prefere ver uma «vontade de forma». O Maneirismo, cuja revisão só foi possível depois do Dadá, é a crise da Renascença, como quer Hauser, ou, interpretação nossa, é a meta-arte do Renascimento. Foi sem dúvida alguma uma proposta de anti-arte. Quem quiser que analise as teorias de Lomazzo e Zucari e as obras de Piero de Cosimo, de Archimboldo, de Bosh, de Brueghel e de El Greco, para citar apenas os maneiristas mais conhecidos. Da mesma forma, no século 19, estão merecendo estudos mais aprofundados o Pré-rafaelismo e o Art Nouveau, que na ausência de explicações mais razoáveis são considerados epifenômenos pelos historiadores. E a contra-história não é feita assim, de surpresas, de imprevisões, de anti-estilos, epifenômenos. Para os historiadores, portanto, o que importa são os capítulos da «morte da arte», assim como para os teóricos, a discussão deve girar em tórno das situações artísticas e não em tórno de obras. Já Hegel falara da *morte do objeto*, dizendo que restaria apenas a vontade de um planejamento estético.

MARCEL DUCHAMP, numa das muitas entrevistas que deu em vida, disse: «A arte não me interessa. Apenas os artistas». Hoje, este «estado singular de arte sem arte», como o definiu certa vez o crítico Mário Pedrosa, pode ser chamado de várias maneiras: ARTE VIVENCIAL (o que vale é a vivência de cada um, pois a obra, como já foi dito, não existe sem a participação do espectador); ARTE CONCEITUAL (a obra é eliminada, permanece apenas o conceito, a idéia, ou um diálogo direto, sem intermediários, entre o artista e o público), ARTE PROPOSICIONAL (o artista não expressa mais conteúdos subjetivos, não comunica mensagens, faz propostas de participação).

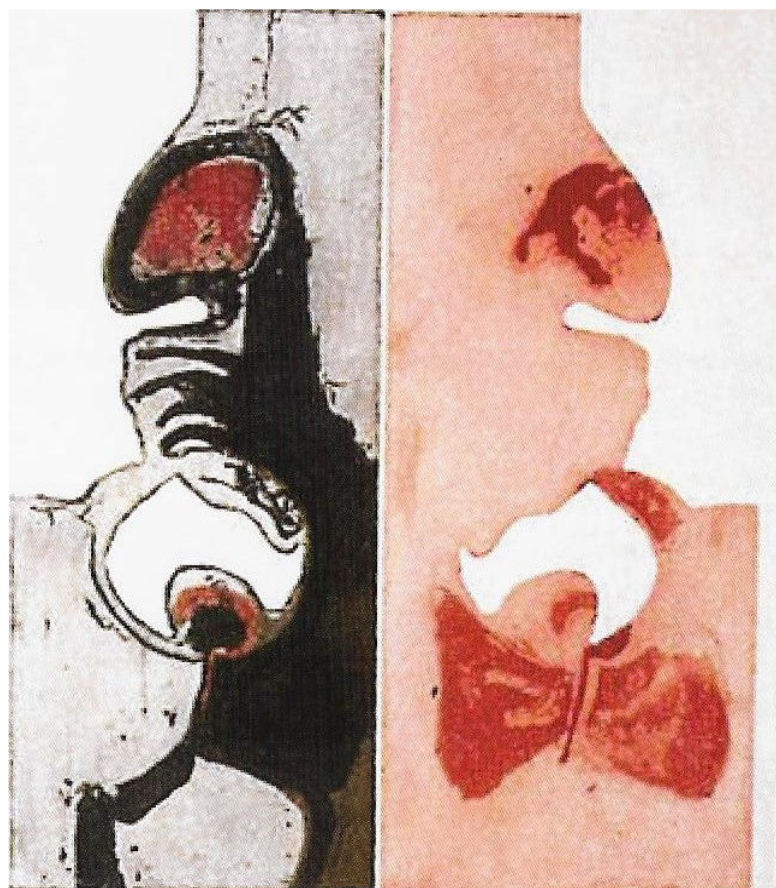
Arte na rua.

Uma fogueira, um buraco, uma corda: o que é arte?

Arte é a consciência da época.

O QUE É ARTE. Na Inglaterra, grupos de guerrilha teatral, dissolvem o teatro na multidão, em plena rua. Um tapa imprevisto num passante pode dar início à ação teatral. A resposta, ou simples perplexidade, já é interpretação. Oldenburg abre buracos na rua, deixando ao espectador a tarefa de recolocar a terra. Cildo Meireles estende uma corda em quatro quilômetros de praia, no Estado de São Paulo, ou realiza uma fogueira em Brasília, recolhendo em seguida o material, e apresentando-o. Na verdade não tem mais sentido dizer que isto ou aquilo é arte. A anti-arte é a arte de nossa época. Contudo, enquanto obra, a arte sempre foi a consciência que cada época tinha de si mesma (Read), tendo sido até aqui a coisa sensível por excelência, uma espécie de «relais» não apenas da cultura, mas de todos os demais fatos da vida social. Mas a obra desapareceu e a arte deixou de integrar o universo contestatório. Terá ainda o artista a mesma capacidade de contestação de um Goya ou de um Daumier? Não é mais a arte, mas os estudantes, os povos, os hippies, os guerrilheiros urbanos que põem em questão a sociedade atual. A arte parece estar ficando para trás. Propug-

Anexo D – Feminino e Masculino (1967)



Anna Bella Geiger, *Masculino - Feminino*, 1967.
Fuente: Jaremtchuk (2007: 154).

(gravura em metal, 83 x 66cm).

Anexo E – Mulher em Azul (1967)

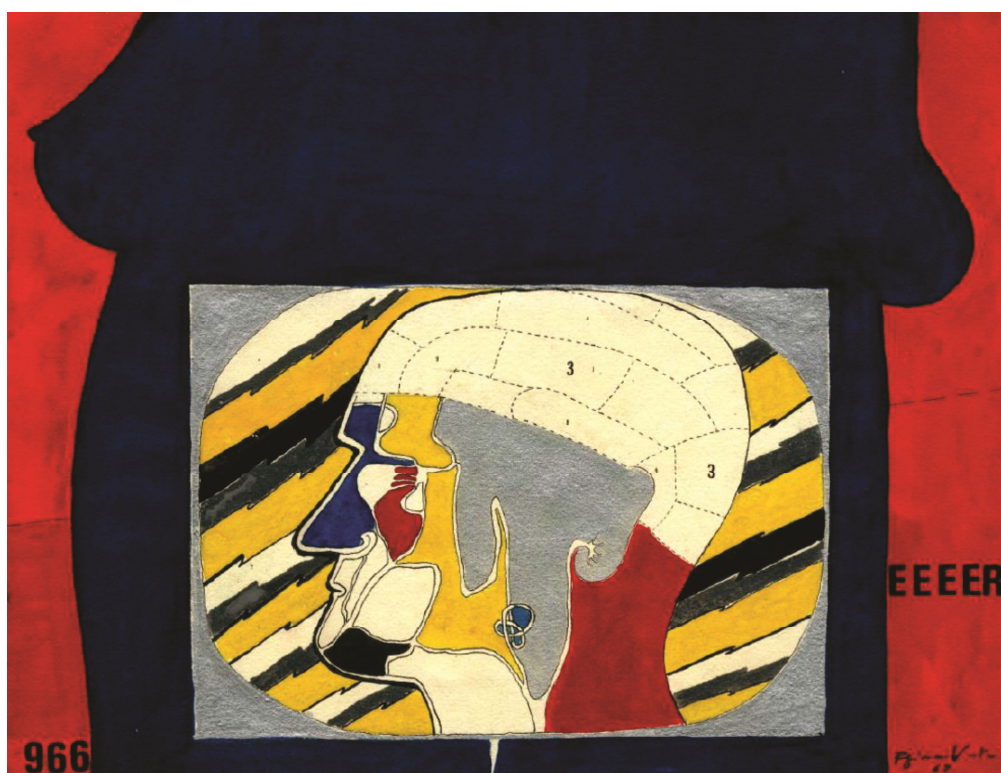


Regina Vater, *Mulher em Azul*, 1967.

Fuente: Trizoli (2001: 62).

(aquarela sobre papel, dimensión - no identificada).

Anexo F – Dentro do Útero (1967)



Regina Vater, *Dentro do útero*, 1967.

Fuente: Trizoli (2011: 76).

(Guache sobre cartão, dimensión no identificada).

Anexo G – Os Amantes (1966)



Anna Maria Maiolino, *Os Amantes* (1966)
Fuente: Tatay (2012: 14).

(xilografía em cores, 28 x 29,9 cm).

Anexo H – Baba Antropofágica (1968)



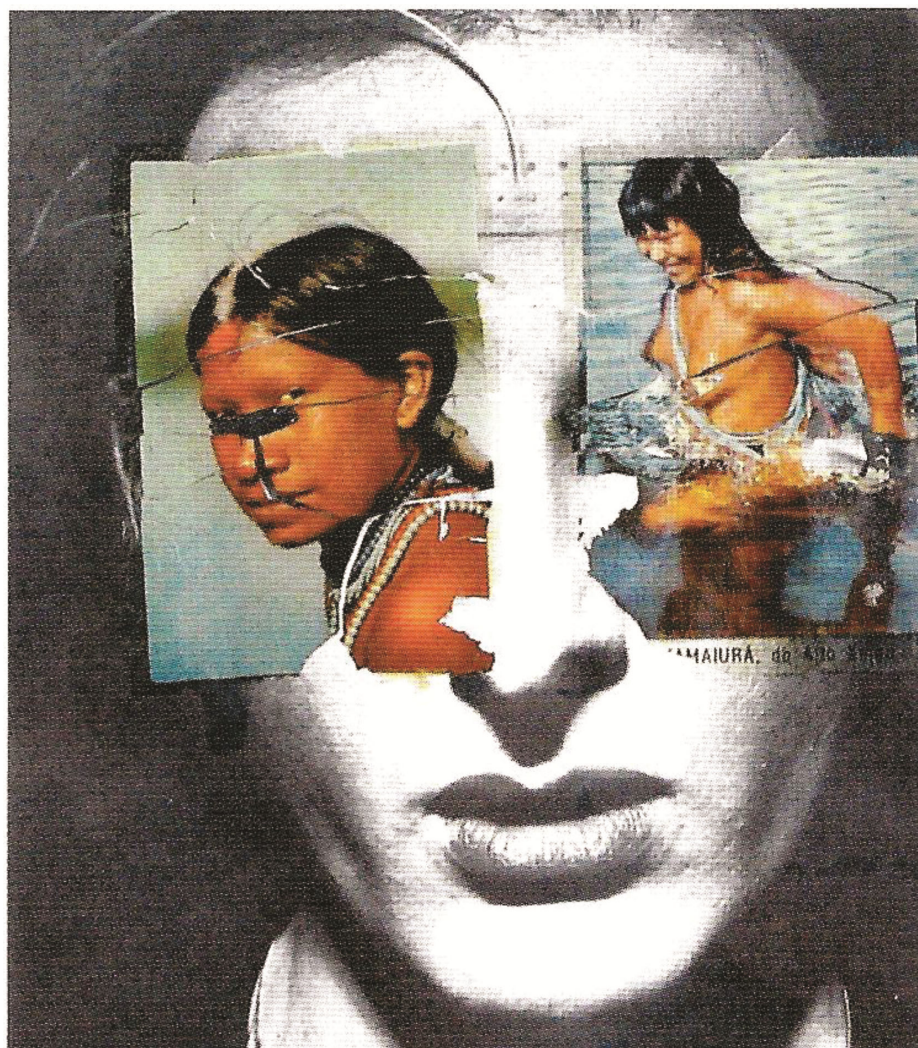
Lygia Clark, *Baba Antropofágica*, 1973.
Fuente: Clark (1980: 39).

Anexo I – Ovo (1967)



Lygia Pape vivenciando la proposición *Ovo* (1967) en una plaza en la década de 1960
Fuente: Machado (2008:110).

Anexo J – Little boys and girls



Anna Bella Geiger, *Little boys and girls*, 1975.
Fuente: Jaremtchuk (2007: 165).

(fotografía y colaje, 20 x 24 cm).

Anexo K – aMar at Paris Dá Vida (1974)



Regina Vater, *aMar at Paris Dá Vida*, 1974.
Fuente: Trizoli (2003: 148).

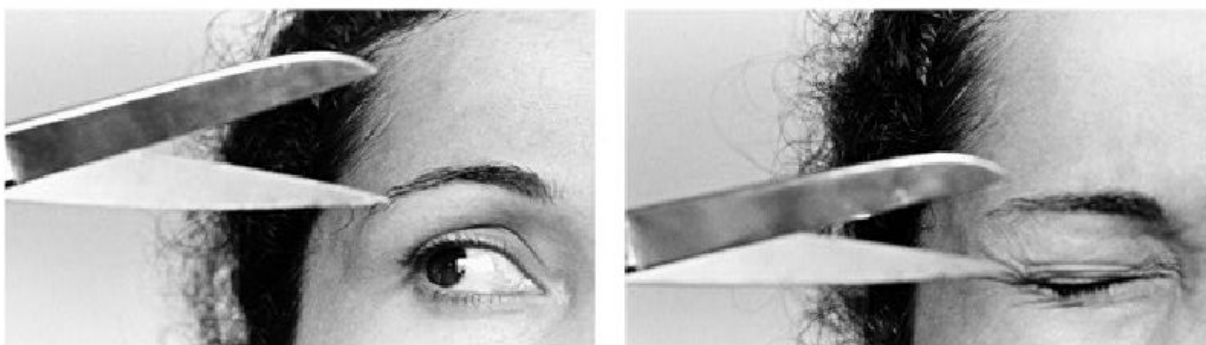
(montaje fotográfica, dimensión no identificada).

Anexo L – Roda dos Prazeres



Lygia Pape vivenciando *Roda dos Prazeres* (1967) en una plaza en la década de 1970.
Fuente: Machado (2008: 112).

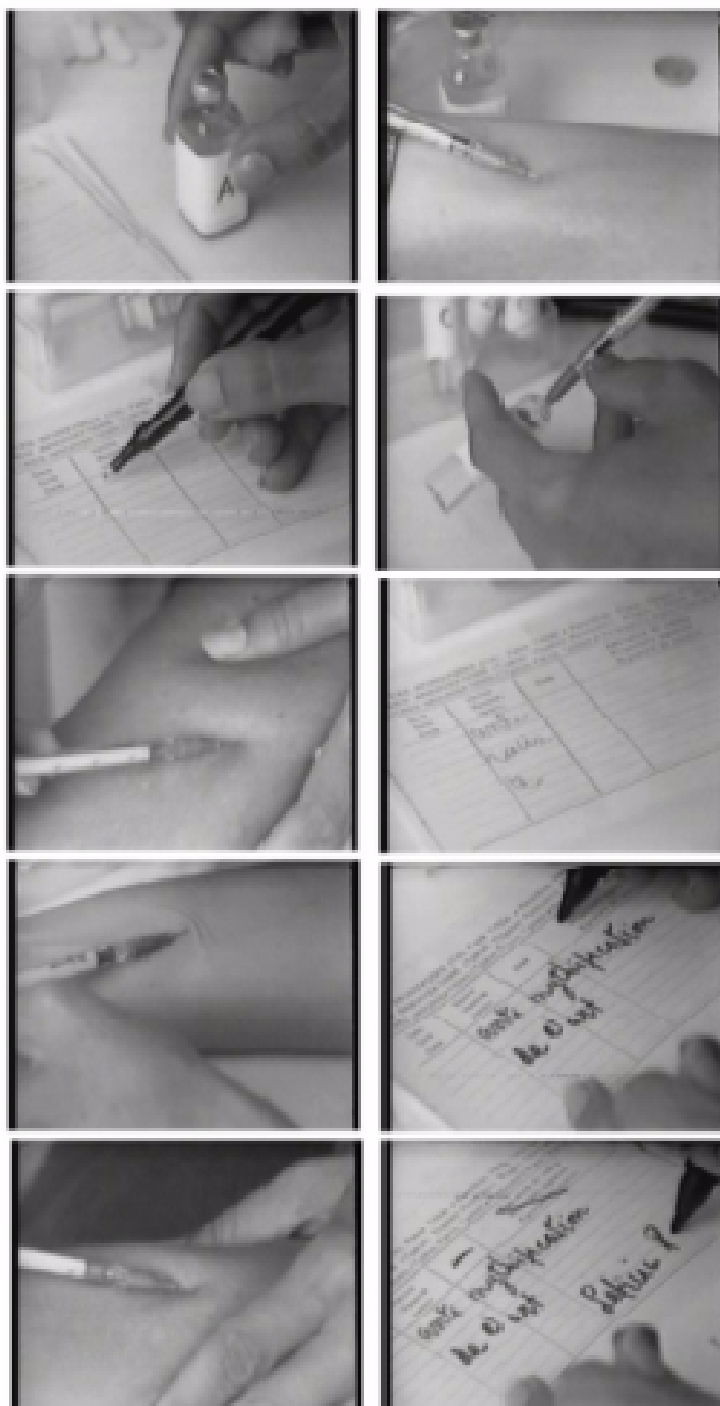
Anexo M – X (1974)



Anna Maria Maiolino, *X* (Série *Fotopoemação*), 1974.
Fuente: Tatay (2012: 45).

(analógica en blanco y negro, 35 x 57, cm cada, foto Max Nauberg).

Anexo N – Preparação II (1976)



Leticia Parente, *Preparação II*, 1976.

Fuente: Parente (2005: s/p)

(7 min40seg. Porta-pack ½ polegadas. Cámara Jom Tob Azulay).

Anexo O – Sin Título "fios" (1976)



Sonia Andrade, frame do vídeo sin título ("fios"), 1977.
Fuente: Lentz (2011: 175).

(P/B, 4 min 40 segundos. Cámara Hom Tob Azulay).