


CORPO E CIDADE
lugares da experiência artística
tfg renata castillo
orientação vera pallamin



¿qué dirán de mi si un día aparezco muerta?
abrirán mis gavetas
sacarán mis calzones al sol
revisarán minuciosamente mi pasado
y dirán
quizás
que lo merezco

r j galindo
telarañas, 2015

SUMÁRIO

- _começo
- _da escrita e do corpo
- _do sujeito artístico: arte e sociedade
- _das tecnologias do corpo
- _dos limites do corpo e do espaço
- _do registro enquanto documento
- _finais: do formar-se
- _bibliografia e referências



AGRADECIMENTOS

_a minha mãe, marta neri, que sempre acreditou me incentivou em todas as escolhas que fiz

_à nat cohel, marcio pi e todos queridos do núcleo de performance pelo acolhimento e espaço de criação e experimentação que proporcionaram

_aos que junto a mim integraram o 'laboratório do vale', núcleo de intervenção urbana do vale do anhangabaú

_a leticia mourão, por toda a admiração e coragem que me instigam e movem mesmo à distância, pela volta ao corpo e à voz que fez descobrir em mim

_a cecilia cempini, que me aturou e me ajudou nas primeiras loucuras

_a barbara camucce, pela presença desde o início, pelo carinho e apoio

_a isadora toledo, que me acompanhou durante tanto tempo, por ter me apresentado a ana mendieta

_a lu de oliveira, por todo o aprendizado compartilhado

_a carolina petrucci que por acreditar em meu trabalho me deu força pra levar em frente a todo momento, por seu entusiasmo

_à clara caramenz, pela atenção nesse momento final

_ao meu pai, jose angel, que é parte do que sou e sem quem eu jamais teria chegado aqui

_à vera pallamin pela orientação precisa

_a todas as pessoas que passaram e me [trans]formaram

_à fau, aonde passei tanto tempo

ao mundo em que vivo, por esses encontros.



‘pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar, e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo; a história não é experimentação, é apenas o conjunto das condições quase negativas que possibilitam a experimentação de algo que escapa à história’
gilles deleuze, conversações.



_COMEÇO ou do antes

a produção e o interesse pelo corpo como lugar de experimentação artística vêm antes do início desse trabalho. sem dúvida os momentos em que senti de forma mais intensa a cidade e meu próprio corpo foi vivenciando os espaços públicos, lugares de troca. troca essa potencializada pelo estado performativo e dos corpos em movimento.

a fau em sua corporeidade e dinâmica fazem parte desse construto; o cross-fau, organizado pelo gfau na segunda-feira de recepção dos bixos no edifício e o maracatu do coro de carcarás no centro de são paulo na sexta, por exemplo, ocuparam tempos-espacos de muita relevância na minha vida durante anos. a dança, ativada pela música que sai da alfaia; o estado de incorporação - o estar aberto ao outro e à experiência. o corpo cru.

isso constrói e traz uma memória dos lugares em que estive em outro âmbito, que não racional. uma memória afetiva que tem seu registro em lugares do corpo que não a cabeça - que não vem em imagens, mas permanece gravada no corpo e é revivida por vezes passando pelos mesmos espaços, mas modifica-se constantemente.

isso se deu em meu percurso na fau; na presença nas assembléias e reuniões no piso do museu, os cigarros no chiqueiro, sol no gramado, encontros no estúdio nas salas de aula e cervejas no gfau. também na cidade de são paulo - como fui me apropriando dela na vida e a partir dos estudos.

em paris, na europa, pela viagem e pela fotografia.
a distância física do brasil e a não identificação com esse outro meio trouxe uma aproximação e o início de uma pesquisa sobre meu próprio corpo, primeiro lugar que habito. a ruína do corpo, esquecido no inverno e a solidão geram a ânsia de voltar a mim mesma na tentativa de relembrar meu lugar de latina. de entender o mesmo como produto em processo, sobre o qual existem diversar interferências internas e externas. a primeira vez que olho-me através do espelho e das lentes da câmera: produzo uma série de auto-retratos, alguns expostos aqui. a artista que me inspirou naquele momento de referências nórdicas-européias, das quais me alimentava, foi francesca woodman.

com a volta, passei então colocar esse corpo à prova e testar seus limites, entre o dentro o fora, o constitutivo e o artifício. uma constante troca de experiências que geravam ideias e pensamentos que geravam novas ideias de intervenções que envolvessem ações com meu próprio corpo em espaço público.

nesse momento, comecei a entrar em contato com a teoria feminista e a experimentação associada ao contato com diferentes sexualidades.

em minhas primeiras investidas, parto da simplicidade [senão precariedade] dos materiais a serem utilizados - de elementos que o próprio corpo produz. a menstruação, como material, revelou uma possível análise da localização do sexo fora do órgão reprodutor. foi testando o que essa parte do corpo produz e a relação com a reação dos outros.

o choque, o nojo, contrapondo à ideia de feminismo como 'único sexo', estereotipado no delicado e infantil, asséptico [e portanto como universal] - coisa com a qual não concordo.
meu corpo tinha tudo.
e eu podia usar essas contradições e desenvolvê-las.

ao mesmo tempo que essas teorias me moviam e me colocavam nessa vontade de confront-ação direta, passei a me identificar cada vez menos com esse lugar de 'mulher', de vítima frágil e incapaz que por vezes era colocada. isso incluí nas minha primeira reflexão escrita sobre 'menarca urbana', 2015 - ação que realizo caminhando desde a praça da sé até a avenida paulista, vestida de branco e menstruando.

'assim como as superfícies corporais são impostas como o natural, elas podem tornar-se o lugar de uma performance dissonante e desnaturalizada, que revela o status performativo do próprio natural.' judith butler

o texto visa e pretende passar por esse percurso através de teorias que, lidas concomitantemente, acabam se relacionando com esse percurso individual. daquilo que sai do corpo e que entra. do que se incorpora e do que morre.

e por artistas que de alguma forma se assemelham com meu trabalho ou me inspiram, ou que nesse percurso colocaram colocam outras relações entre arte, política, escrita e performance.
são algumas delas ana mendieta, regina jose galindo e michelle mattiuzzi.

cansada de planos e projetos irrealizáveis decidi colocar-me em prática. o primeiro espaço pra isso é meu próprio corpo .

coragem que move
coragem de amadora

‘num sentido, para foucault, assim como para niet-zche, os valores culturais surgem como resultado de uma inscrição no corpo, o qual é compreendido como um meio, uma página em branco; entretanto, para que essa inscrição confira um sentido, o próprio meio tem de ser destruído – isto é, tem que ter seu valor inteiramente transposto para um domínio sublimado de valores.

na metáfora dessa ideia de valores culturais está a figura da história como instrumento implacável de escrita, e está o corpo como o meio que tem que ser destruído e transfigurado para que surja a ‘escrita.”
judith butler, ‘problemas de gênero’.

_DA ESCRITA E DO CORPO

a proposta deste texto vem no sentido de estabelecer uma materialização outra do processo artístico. a materialização não em experiência, mas em pensamento - tanto na forma como o trabalho se estabelece [sua concepção], quanto das possíveis reflexões acerca. é outra camada que enfatiza esse lugar dubio de ficção-realidade instaurado pela performance e da relação com esse corpo-mente que escreve.

do corpo como meio no qual se inscreve determinada ação que interfere na dinâmica do espaço. e também seu contrário.
da poética do corpo que cria situação escrita por uma dramaturgia cênica. que se faz na medida em que acontece. que se dá na experimentação no no espaço e na relação com o outro.

assim, a ação vem no lugar do discurso.
é o desenho enquanto expressão, croqui.
corpo que prova.
da mente cuja tese básica é de que ideias devem ser testadas.
um movimento que sai do pensamento para a experiência prática sem passar pelo discurso antes
[ou pelo projeto].
dá margem ao imprevisto e ao improviso.
é um procedimento com o qual trabalho desde que passei
a ter contato com a performance.

‘sou contra a ideia de que a poesia é o meio
mais afastado do corpo.
se pensa com o fígado
se sente com as vísceras
se escreve com a mão
se expressa com a alma
assim que todo o corpo está envolvido’
r j galindo



a escrita é outra camada estética do trabalho.

as palavras aqui, portanto, atravessam o antes e o depois, são apreensão analítica e crítica do produto artístico e revelam partes do processo criativo.

‘elas, as palavras não dão conta de comunicar o que estou sentindo e/ou que sinto. as palavras são incapazes, às vezes, de comunicar o que está no meu corpo, nas minhas ações e intenções. as palavras são impossíveis; muitas vezes improváveis e em outras vezes incomunicáveis. as palavras são ambíguas, como os nossos sentimentos: como a vida’ michelle mattiuzzi

a fala é algo do que me distancio a priori.

o silêncio, no caso da cidade, é preenchido por ruído.
poluído.

corpo que imprime ação,
desenha na cidade.
uma escrita que some.

PERRA, regina jose galindo ,2005
[do espanhol_ cadela/cachorra]
é escrita violenta sobre o próprio corpo,
com uma faca.
tatuagem temporária que só sai quando cicatriza.
galindo é poetiza e performer
não considera seu trabalho escrito, desligando a produção
em artes visuais de o simples ato de escrever imagens
do papel para o corpo.



_DO SUJEITO ARTÍSTICO

arte e sociedade _ a questão da identidade

o advento dos happenings, da body art e da performance vêm como uma negação do objeto artístico e a afirmação de corpo de artista na arte - o corpo e a ação imprimida nele como arte em si. afere-se a esse momento a diluição das fronteiras entre objeto de arte e artista, sujeito e obra.

embora a ideia de ‘reinvenção da vida’ em detrimento de sua representação [que seria uma oposição ao teatro], sendo aspecto primordial nessa forma de arte híbrida, a influência da cultura e história na produção desta é inegável, incluindo a reprodução de certas condutas opressoras, elitistas, racistas e machistas.

percebo a performance como aproximação de arte e vida, criação de tempo-espaco outro - ação não-ficcional, mas experiência em si. presente.

as primeiras intervenções que realizo têm como escopo e material principal meu próprio corpo. ‘corpo feminino’ na cidade de são paulo - cidade onde nasci, cidade que me condiciona cotidianamente e que também me forma.

a motivação inicial, portanto, diz respeito a uma questão de gênero - esse com o qual me indentificaria [no sentido das opressões sofrida, sendo socialmente vista como ‘mulher’] e essa relação entre o ‘natural’ e o ‘socialmente condicionado’ permeiam as minhas ações.

‘todo ser humano do sexo feminino não é, portanto, necessariamente mulher; cumpre-lhe participar dessa realidade misteriosa e ameaçada que é a feminilidade. será esta secretada pelos ovários?’ simone de beauvoir, o segundo sexo

no início a ideia posta em prática era uma contraposição à uma construção da mulher enquanto detentora da fertilidade. à função social de reprodução. a menstruação é o indicio de não fertilidade e acontecimento ignorado propositalmente - visto como sujo - impróprio ao corpo, escondido.

o publico é, por vezes, resíduo dos limites determinado pelo privado - que interfere tanto na esfera do íntimo [ou acaba por determinar que seria próprio a cada espaço] - que a exposição do acontecimento-menstruação surge como provocação do entendimento desses limites, assim como no entendimento das influências os tempos internos e externos [tempo do relógio x tempo cíclico ‘natural’].

o sangue sugere uma aproximação entre vida e morte, dentro do corpo é um - o que irriga o corpo, dá vida, vermelho. remete à morte quando fora dele. adquire outras propriedades [sua consistência e cor mudam].

no fazer artístico tento não cair na negação do óbvio - seu oposto.
e sim ater-me à criação de outras possibilidades poéticas.
viver veramente o presente.
daquele momento
de ser e não ser mulher ao mesmo tempo.

estar,
ao invés
sendo
gerúndio
gênero

a contraposição individual-coletivo, ou sujeita-sociedade é escopo primordial da investigação do que seria, ou o que é ser ‘mulher’. de uma investida na desconstrução da ideia do que seja ‘o natural’. pensar se ele realmente existe.

‘a crítica feminista também deve compreender como a categoria ‘mulheres’, o sujeito do feminismo, é produzida e reprimida pelas mesmas estruturas de poder por intermédio das quais busca emancipação’ butler

‘o que a diferença de gênero aqui permite [tanto quanto diferenças étnicas e outras diferenças culturais] é a abertura de um ‘caminho em direção’ à crítica cultural.’ susan sontag

a filósofa estadunidense judith bulter estabelece que não existe constituição natural de gênero, que este é socialmente construído. há diversas interpretações sobre o que seria a categoria mulheres ou como se definiria o sexo feminino, mas o que muitas teóricas defendem é que a identidade de gênero é culturalmente estabelecida e serve à efetivação de um sistema político que estabelece hierarquias e privilégios.

a autora coloca também a problemática da identidade na discussão de gênero na necessidade de estabelecimento de coalizão para a ação política _que esse gesto globalizante e colonizante coloca a categoria ‘mulheres’ de forma normativa e excludente, rejeitando a multiplicidade de dimensões não marcadas do privilégio de raça e classe. sugere uma estratégia política que assuma a indefinição por princípio, sugerindo que talvez a diluição de categorias desestabilizasse as operações sistêmicas de poder, de opressão e de violência.

butler afirma que gênero é algo que se performa. considero que a performance pode propor a subversão dos estigmas culturalmente estabelecidos -como as relações entre a naturalização biológica de gênero e sexo- através da ação artística, da apropriação que se faz do corpo e do lugar em que se dá a ação.

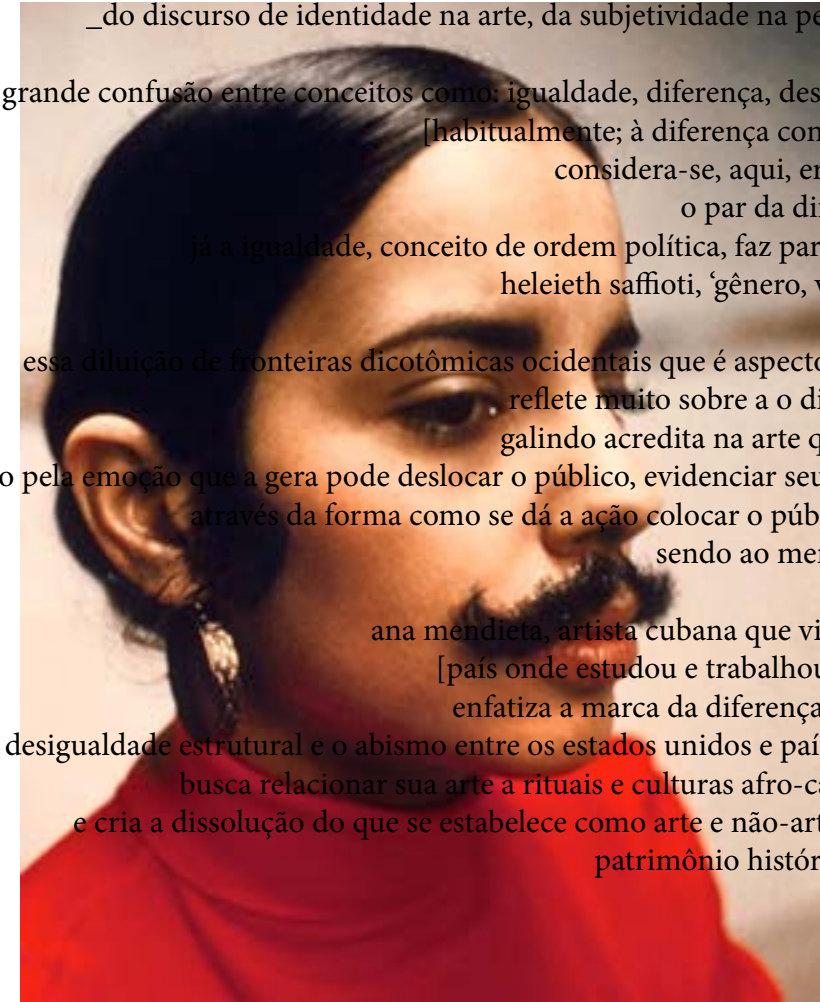
nesse sentido, meu trabalho não busca formulação de uma identidade e tampouco a identificação com uma identidade dada a priori. reitero que são esses lugares de ação artística e não de transformação social. a ação performativa não é ação política mas trata e é atravessada por questões políticas.

o sujeito artístico é aquele que coloca em cheque a própria concepção de sujeito e objeto artístico. desloca o corpo e o lugar que ocupa esse corpo, o lugar da arte e do objeto artístico. que deva ser arte política, por favor. mas arte.

sujeito político é outra coisa.

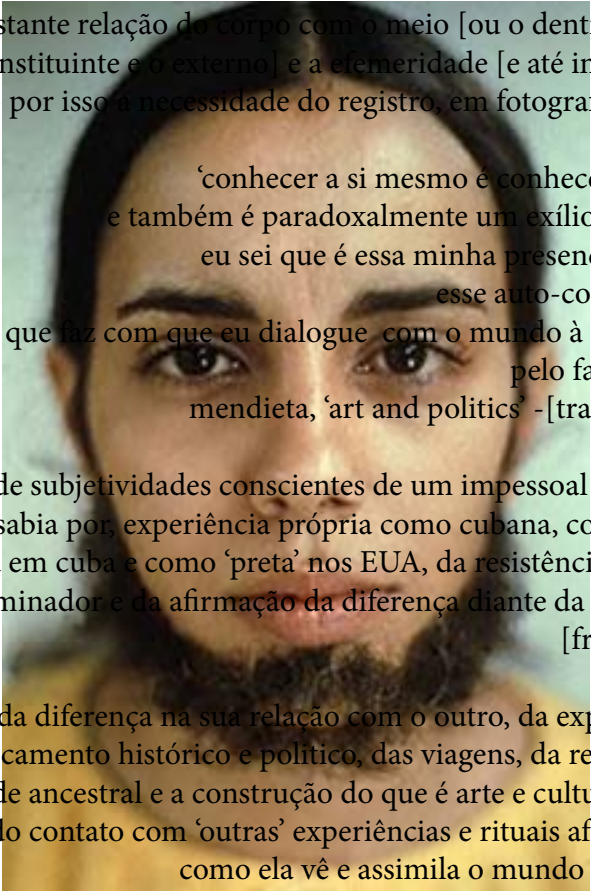
‘a indiferença estrutural do capitalismo pelas identidades sociais das pessoas que explora torna-o capaz de prescindir das desigualdades e opressões extraeconômicas
isso quer dizer que, embora o capitalismo não seja capaz de garantir a emancipação da opressão de gênero ou raça a conquista dessa emancipação também não garante a erradicação do capitalismo’ ellen wood

_do discurso de identidade na arte, da subjetividade na performance de artistas
‘há uma grande confusão entre conceitos como: igualdade, diferença, desigualdade, identidade [habitualmente; à diferença contrapõe-se a igualdade considera-se, aqui, errônea esta concepção o par da diferença é a identidade já a igualdade, conceito de ordem política, faz par com a desigualdade] heleieth saffioti, ‘gênero, violência, patriarcado’
essa diluição de fronteiras dicotômicas ocidentais que é aspecto da performance arte reflete muito sobre a o discurso de identidade. galindo acredita na arte que opera por empatia [na identificação pela emoção que a gera pode deslocar o público, evidenciar seu lugar desigualdades] através da forma como se dá a ação colocar o público em [com]posição sendo ao menos cúmplice da ação.
ana mendieta, artista cubana que vive em exílio nos EUA [país onde estudou e trabalhou como artista visual], enfatiza a marca da diferença de sua origem latina, a desigualdade estrutural e o abismo entre os estados unidos e países latino-americanos busca relacionar sua arte a rituais e culturas afro-caribeñas e ameríndias e cria a dissolução do que se estabelece como arte e não-arte, culturas populares, patrimônio histórico e cultura artística.



o trabalho de ana mendieta pode ser enquadrado entre performance arte [que implica na ação corporal-seja do artista], body art [a arte que se executa sobre o corpo], land art [sobre a natureza e a paisagem] e earth art [sobre a terra]. ela transita entre essas classificações e não é fiel a nenhuma. isso é uma herança de seu estudo nas ‘intermedias’, aonde o foco era na materialização da ideia no processo artístico.

há uma constante relação do corpo com o meio [ou o dentro e for a do corpo – o constituinte e o externo] e a efemeridade [e até inconstância] da obra - por isso a necessidade do registro, em fotografia ou vídeo.



‘conhecer a si mesmo é conhecer o mundo,
e também é paradoxalmente um exílio do mundo.
eu sei que é essa minha presença subjetiva,
esse auto-conhecimento
que faz com que eu dialogue com o mundo à minha volta
pelo fazer artístico.’
mendieta, ‘art and politics’ -[tradução livre]

há a operação de subjetividades conscientes de um impessoal no trabalho de ana. ‘ela sabia por experiência própria como cubana, como mulher, como branca em cuba e como ‘preta’ nos EUA, da resistência ao colonizador, ao dominador e da afirmação da diferença diante da hostilidade.’ [francisquetti]

há a marca da diferença na sua relação com o outro, da experiência do exílio, deslocamento histórico e político, das viagens, da relação com a materialidade ancestral e a construção do que é arte e cultura – através do contato com ‘outras’ experiências e rituais afro-cubanos. como ela vê e assimila o mundo e vice versa.

ana teria descrito algumas de suas performances como quadros, ou quadros vivos. linguagem que reflete e distorce a noção de realidade.

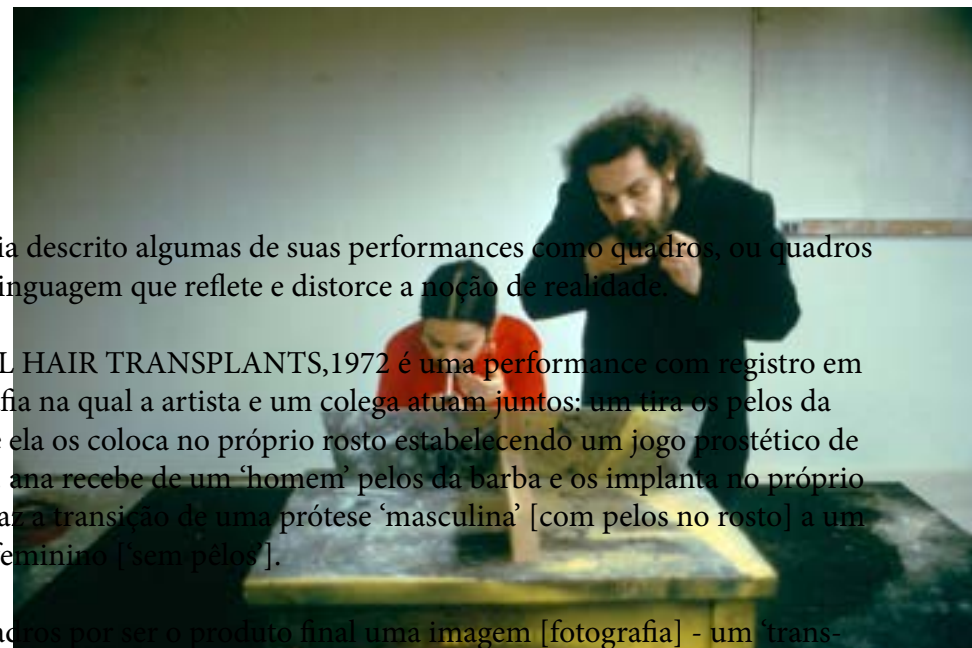
FACIAL HAIR TRANSPLANTS, 1972 é uma performance com registro em fotografia na qual a artista e um colega atuam juntos: um tira os pelos da barba e ela os coloca no próprio rosto estabelecendo um jogo prostético de gênero. ana recebe de um ‘homem’ pelos da barba e os implanta no próprio rosto, faz a transição de uma prótese ‘masculina’ [com pelos no rosto] a um corpo feminino [sem pelos].

são quadros por ser o produto final uma imagem [fotografia] - um ‘transplante de pelos da face’. ana constrói uma linguagem que lida com a figuração do feminino -a impossibilidade de representar o que seja - já que não é forma, nem relação [como apontam algumas feministas].
é algo que é irrepresentável, que transita de um corpo ao outro.

‘como fenômeno inconstante e contextual, o gênero não denota um ser substantivo, mas um ponto relativo de convergência entre conjuntos específicos de relações, cultural e historicamente convergentes.’ butler

mendieta incorpora um ‘elemento masculino’. estabelece o jogo da imagem, do estranhamento, que gera de alguma forma um olhar distanciado do que se estabelece enquanto contituição corporal ‘feminina’ e ‘masculina’. pode-se fazer o paralelo da arte enquanto instrumento da cultura -que determina e reproduz o que é e não é arte e cultura. cultura, que detida pelo poder do estado é atrelada à inserção da arte no mercado de [re]produção capitalista.

‘o risco que a cultura de fato está correndo hoje é tal que se as instituições culturais são governadas pelas pessoas que fazem parte da classe dominante, então a arte pode se tornar invisível porque eles se recusarão a assimilá-la.’
ana mendieta



‘a gente vive o mito da diversidade no brasil’ mattiuzzi

no trabalho de michelle mattiuzzi[performer de são paulo], indivíduo, sujeito e objeto [seu corpo, sua pele negra, a tinta branca, a máscara de escrava] compõem uma sobreposição de máscaras sociais e é através do uso de elementos simbólicos com os quais a artista recria e subverte a imagem da mulher negra [que é].

em MERCI BEAUCOUP, BLANCO! mattiuzzi, nua, tira a máscara da escrava anastácia [máscara de ferro, método empregado nas minas de ouro para impedir que os escravos engolissem o metal; anastácia é símbolo da resistência negra, e devo essa referência a lu de oliveira], depois se pinta de branco e tira um colar de pérolas da vagina.

‘me aproprio da cor branca e faço uma trajetória que propõe a discussão sobre o embranquecimento social a partir de experiências que marcam a racialidade do meu corpo na cidade de são paulo.’

ou seja, trabalha com a própria imagem e sua experiência subjetiva, coloca em evidência o imaginário que se criou socialmente em torno dessa diferença de raça e gênero. comicizando o estereótipo sexualizado do corpo negro e de mulher, traz de forma poética a relação de violência à qual submete o próprio corpo [que sofre violências outras no cotidiano].

‘nesse caso estabeleço diálogo na arte da performance e com o agenciamento de presença program experiências na tentativa de reinscrever desorganizar o estigma de mulher negra e a monstruosidade da representação do corpo negro feminino numa metrópole colonial
tenho o desejo de deixar claros os estigmas escravocratas e estas palavras são um manifesto acerca de minha experiência
não estou de acordo com a representação medonha que foi imposta durante todos esses anos a todas as mulheres negras’

‘ao compartilhar com o mundo ‘merci beaucoup, blanco!’

como experimento em arte e escritos
lanço conjecturas sobre política, arte,
ação e contemporaneidade;
um modo de refletir sobre a

erotização

exotização

racismo

subalternidade

do meu próprio corpo de mulher negra
numa lógica de intercâmbio de conhecimento,

criação

e experimentação prática

a partir da linguagem artística

e das experiências que evidenciam

as características do meu corpo negro em ação’





_relativização dos privilégios e violência [deslocamentos no tempo-espaço]

colocar em cheque o pensamento artístico eurocêntrico hegemônico é questão no trabalho – o pintar-se de branco. isso reflete inclusive aspecto que a artista levanta em uma entrevista, sobre a crítica a seu trabalho:

o que se diz é principalmente em relação ao acabamento e refinamento estético do mesmo, ao que ela diz:

é ‘mal acabado por que o negro é visto como mal acabado.

nu por que o negro é nu,

uma marginalização imposta.’

sair de são paulo é o que a fez sentir os estigmas em relação ao corpo negro. ser uma paulistana negra em salvador possibilita a ela o gozo de certos privilégios que não tem em são paulo - como o privilégio do poder fazer arte lá. em são paulo ela não pode ser o que é em salvador, pois o negro em são paulo é colocado ou como exótico ou como marginal. ‘são paulo é racista’. e ela nega são paulo.

dessa forma pode-se localizar, transferir e relativizar as relações de poder e privilégio que condiciona os corpos e subjetividades.

nessa performance, ela se propõe a colocar questões ,como

‘que corpo negro é esse?’

e não discurso narrativo

[ou construção histórica
do que é o negro no brasil].

trabalha com o nu como condição;

escancaramento

do corpo que é sexualizado e erotizado.

na performance a construção de objeto artístico

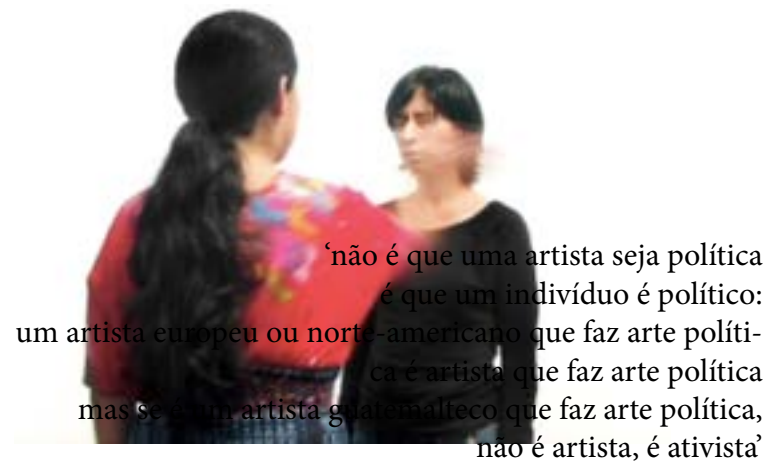
se dá a partir de uma ação.

a poética vem da forma de construir essa ação.

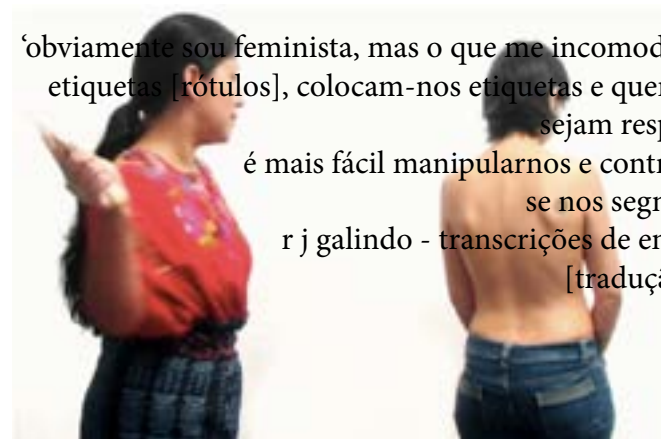
‘a maneira como coloco meu corpo no espaço

traz uma outra maneira do outro me ver.’

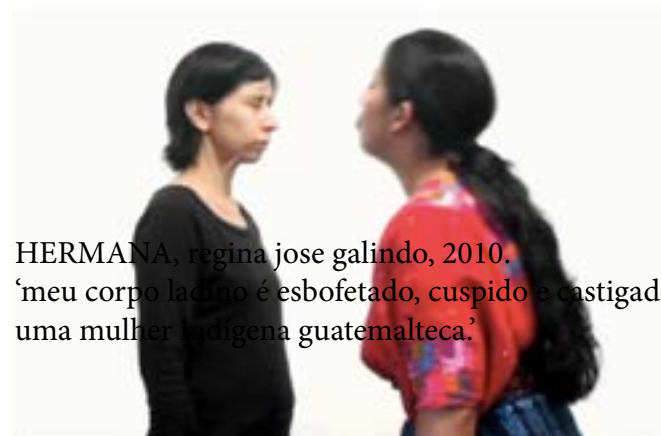




‘não é que uma artista seja política
é que um indivíduo é político:
um artista europeu ou norte-americano que faz arte políti-
ca é artista que faz arte política
mas se um artista guatemalteco que faz arte política,
não é artista, é ativista’



‘obviamente sou feminista, mas o que me incomoda são as
etiquetas [rótulos], colocam-nos etiquetas e querem que
sejam respeitadas
é mais fácil manipularnos e controlarnos
se nos segmentam’
r j galindo - transcrições de entrevista
[tradução livre]



HERMANA, regina jose galindo, 2010.
‘meu corpo latino é esbofetado, cuspidado e castigado por
uma mulher indígena guatemalteca.’

_DAS TECNOLOGIAS DO CORPO

artífices voluptuosos; gênero prostético

‘o gênero é antes de tudo, prostético, ou seja, não se dá senão na materialidade dos corpos [...] é puramente construído e ao mesmo tempo inteiramente orgânico. foge das falsas dicotomias metafísicas entre corpo e alma, a forma e a matéria’ beatriz preciado.

preciado defende, em seu ‘manifesto contrassexual’ - indo para além de butler -, que o gênero não é simplesmente performado, pois vai além da imitação. assim como o dildo, ‘sua plasticidade carnal desestabiliza a distinção entre o imitado e o imitador, entre a verdade e a representação da verdade , entre a referência e o referente, entre a natureza e o artifício, entre os órgãos sexuais e as práticas do sexo’.

em paralelo com o rompimento-tensionamento de fronteiras dicotomicas que o dildão e próteses colocam na formação do corpo, as artes do corpo apagam-retraçam os limites entre ser humano e natureza – tentam reinscrever o simbólico. o corpo não seria então nem natural, nem artificial, nem biológico, nem exclusivamente humano.

ciência e tecnologia são artifícios com os quais se dão o conhecimento e experiências sobre o corpo; resultado e processo do efeito de mecanismos de poder e regimes de verdade. o prazer é exemplo disso: o autor coloca ele vai para além do corpo: produto de manipulação da indústria pornográfica e da medicina [como o caso de aparelhos que eram usados para histeria e posteriormente foram incorporados a jogos sado-masochistas].

sem título [cuatro luas descongelando], 2015
imagens de lahayda dreger, barbara camucce e lorena ávila
[<https://vimeo.com/149458379>]

a performance registrada em vídeo é realizada no viaduto da rua são carlos do pinhal com vista ao MASP e do mirante da nove de julho na cidade de são paulo.
a partir sangue menstrual coletado durante quatro meses que foi congelado em uma camisinha, a ação realizada é o processo de descongelamento desse material pelo atrito com as mãos.

a ação coloca a relação do falo que derrete, apodrece e fede.
há perda no registro: o cheiro do sangue que derrete e cai sobre minhas pernas e mancha o vestido branco que visto.

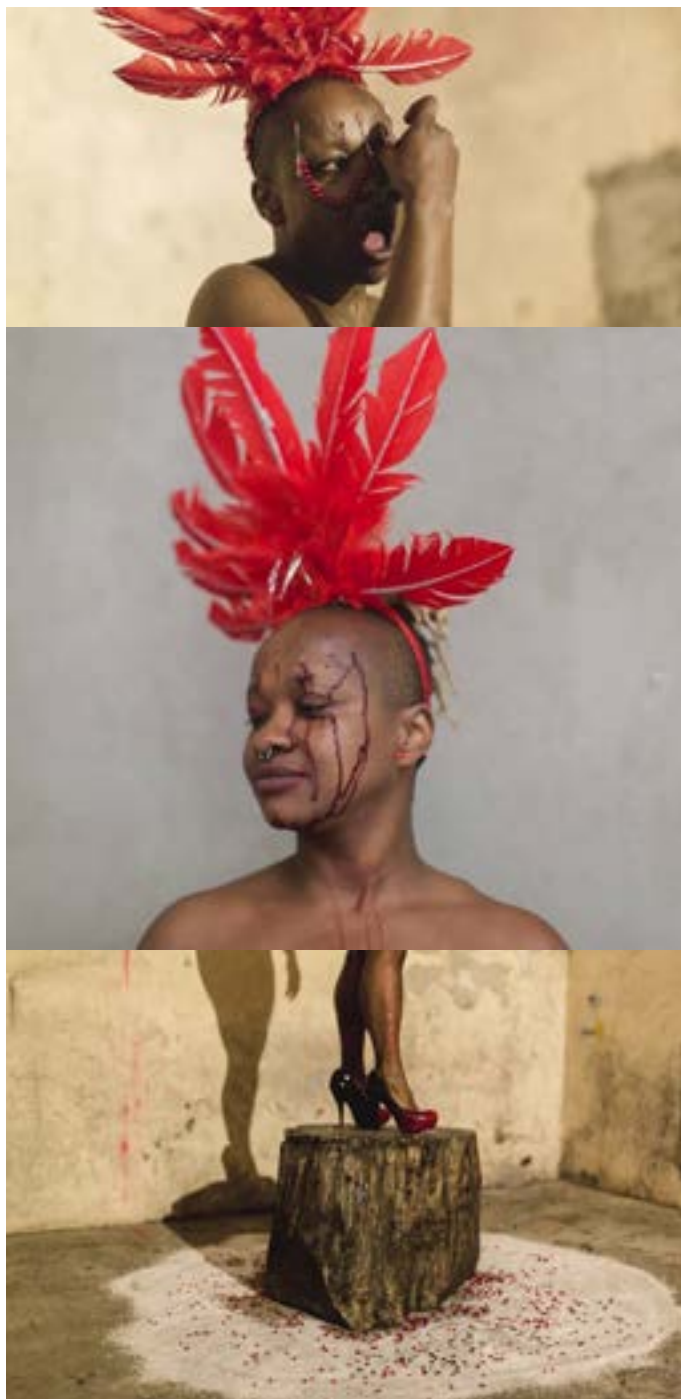
do fato de uma mercadoria como o coletor menstrual possibilitar esse 'contato mais íntimo comigo mesma' - com meu sangue e da apropriação que faço do mesmo.

é do fora, de algo que consumo e incorporo que passo a poder acessar matéria de dentro.

considero, então, meu corpo como lugar constituído cultural e tecnologicamente.
a ação vem tensionar essas definições dicotômicas estruturais como homem-mulher real-ficcional e arte e não-arte.







EXPERIMENTANDO VERMELHO EM DILÚVIO, 2016

fotografias: marcelo paixão

musa mattiuzzi [nome artístico que também usa] faz uso da idumentária como espécie de prótese nessa ação. há a relação com o sangue, que escorre pelo corpo com os outros elementos que compõem sua figura, vermelhos.

tudo compõe a imagem sexualizada da mulher negra: o nu, o salto alto, o adereço carnavalesco, a violência sobre o corpo que sangra. incisões de agulhas que são retiradas e fazer escorrer sangue por seu rosto e corpo.



mendieta posicionava-se contra a cultura de dominação e objetificação do outro, sendo a temática um atravessamento de sua obra. nesse sentido, seria possível aproximá-la tanto do universo de arte latino-americano quanto da estética feminista [embora ela não se identificasse com o caráter frequente e excessivamente branco e excludente do movimento feminista dos anos 70 e 80].

é claro que discute e se influencia pelo movimento feminista, tanto que foi a partir do envolvimento com algumas representantes do movimento feminista no estados unidos e nessa troca de referências que passa ao uso do nome de deusas da ancestralidade pré-hispânica em seu próprio trabalho.

aborda uma posição de integridade estética, afirmando que os artistas devem ser fieis a si mesmos, lutar pelo seu trabalho 'sem cair nas malhas da cultura da classe dominante que banaliza, distorce e mistura tudo, que estiliza tudo para os meios de comunicação de massa, para a sociedade de consumo.' [francisquetti]

'o imperialismo não é uma questão de extensão, mas de reprodução.'
mendieta

embora em diversos de seus trabalhos use o próprio corpo [de mulher latina] e passe por temas e materiais que remetem ao feminino não afere à simples busca pela representação do 'corpo feminino', ou da definição do que seria 'feminino'.

preferia seu trabalho nesse âmbito mais 'universal', não estabelecido por parâmetros de identidade ou aspecto militante, mas sim, trabalho artístico.

em 'UNTITLED [GLASS ON BODY IMPRINTS]', de 1972, pode-se estabelecer um paralelo com a plasticidade do corpo em preciado.

a obra, registrada em fotografia, é uma pesquisa as tranformações produzidas pela impressão do vidro enquanto material rígido e translúcido, na qual a intensão da deformação do corpo fica evidente, como que um contraponto com à formação do próprio corpo na sociedade - escultura moldável pelo objeto e pelo próprio sujeito e vista através da camada do espelho e lente, que a própria artista segura e pressiona contra si.

‘o poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia [...] o poder funciona e se exerce em rede nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação; nunca são alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. em outros termos, o poder não se aplica aos indivíduos, passa por eles’ foucault

‘em meu trabalho, superficialmente é muito fácil localizar a vítima que sou. mas quando faz-se uma análise mais profunda entende-se que para além de vítima eu fui o autor intelectual da ação, que passa despercebido é aonde recai a culpa dos atos’

galindo adquire, ao longo de sua produção, um interesse na forma que traz discurso.

na estrutura: sujeito que arquiteta a ação ao qual se submete.

está interessada em compreender os diferentes campos de poder.

na relação entre vítima e agressor

numa leitura aprofundada do que acontece ao corpo - corpo esse que deu a ordem e que compra a ação que se a executada contra si.

em HIMENOPLASTIA, 2004 [‘operação cirúrgica na qual reconstroem meu hímen para que eu volte a ser virgem’] ademais, há a manipulação e a relação de artifício [ou prótese] das interferências sobre o corpo e através de uma ação irreal [o voltar a ser virgem] coloca-se em disparate a realidade [dado que existe uma de fato uma cirurgia que permite a refacção do hímen].

ou seja, há tecnologia desenvolvida [e, portanto, dinheiro investido] para a que tal operação exista. mesmo que mulheres não sejam virgens podem voltar a ser, em forma.

DOS LIMITES DO CORPO E DO ESPAÇO ou sobre pele no concreto

‘um espaço vazio é um espaço propício para algum poder dominante se instalar.’
‘no espaço dinâmico, estas relações de poder podem ser reforçadas ou transmitidas, tornadas, através de processos de desafinidade, esperção afinação e troca.’ malaco

no ensaio ‘espaço,propriedade, liberdade’ jonas malaco define o espaço como o vazio dos corpos - ou aquilo que está entre os mesmos - e ‘definido materialmente, o público não é, a princípio senão um vazio’. ‘e simplesmente por isto, por esta ausência de oposição ou impedimentos e obstáculos, podemos dizer que o vazio - o espaço - é ‘próprio à nossa liberdade’.

a cidade é em si a materialização histórica de relações sociais. a transformação de ambas se dá num processo de interação de forças econômicas e políticas, de acordos. contratos sociais que podem ser subvertidos, questionados e tranformados na própria forma urbana e em como os indivíduos se relacionam com esses códigos na medida em que agem sobre/contra/em prol dos mesmo.

o espaço publico ‘é o espaço das trocas sociais pelo mútuo relacionar-se dos indivíduos’ e a cidade é a materialidade dessas relações - da sociedade em si com esta e da constituição do espaço público em relação ao privado.

sendo ‘lugar de troca por exelência’ podemos prever o peso que as relações econômicas aferem na materialização do espaço urbano. estas constituem, a partir da determi-

nação e separação de propriedades privadas e espaços públicos. o público é resultado [e por vezes resto] dessas interações.

a produção do espaço é reveladora de sua respectiva sociedade. a cidade é o conjunto de dados materiais que participam das maneiras de ser e de se relacionar das pessoas e do corpo social. a sociedade conforma o espaço e o espaço conforma e condiciona a forma das relações sociais e do individuo com o proprio corpo.

‘os praticantes da cidade, como os errantes, realmente experimentam os espaços quando os percorrem, e assim lhes dão corpo, e vida, pela simples ação de percorrê-los a cidade [...], a partir do momento em que é praticada, ganha corpo, se torna ‘outro’ corpo’. paola berenstein jacques, ‘elogio aos errantes’

no caso, a experiência performativa na metrópole seria capaz de propor outras relações entre os indivíduos e portanto a criação de outros espaço-tempo. faço uso do espaço público como laboratório - aonde acontecem respostas imediatas à experiência.

‘a performance aparece como proposta-instante de encontro, encontro com o outro, encontro coma vida, fagulha efêmera arte pública, busca de outros processos de subjetivação’ maria beatriz de medeiros e marianna monteiro, ‘espaço e performance’

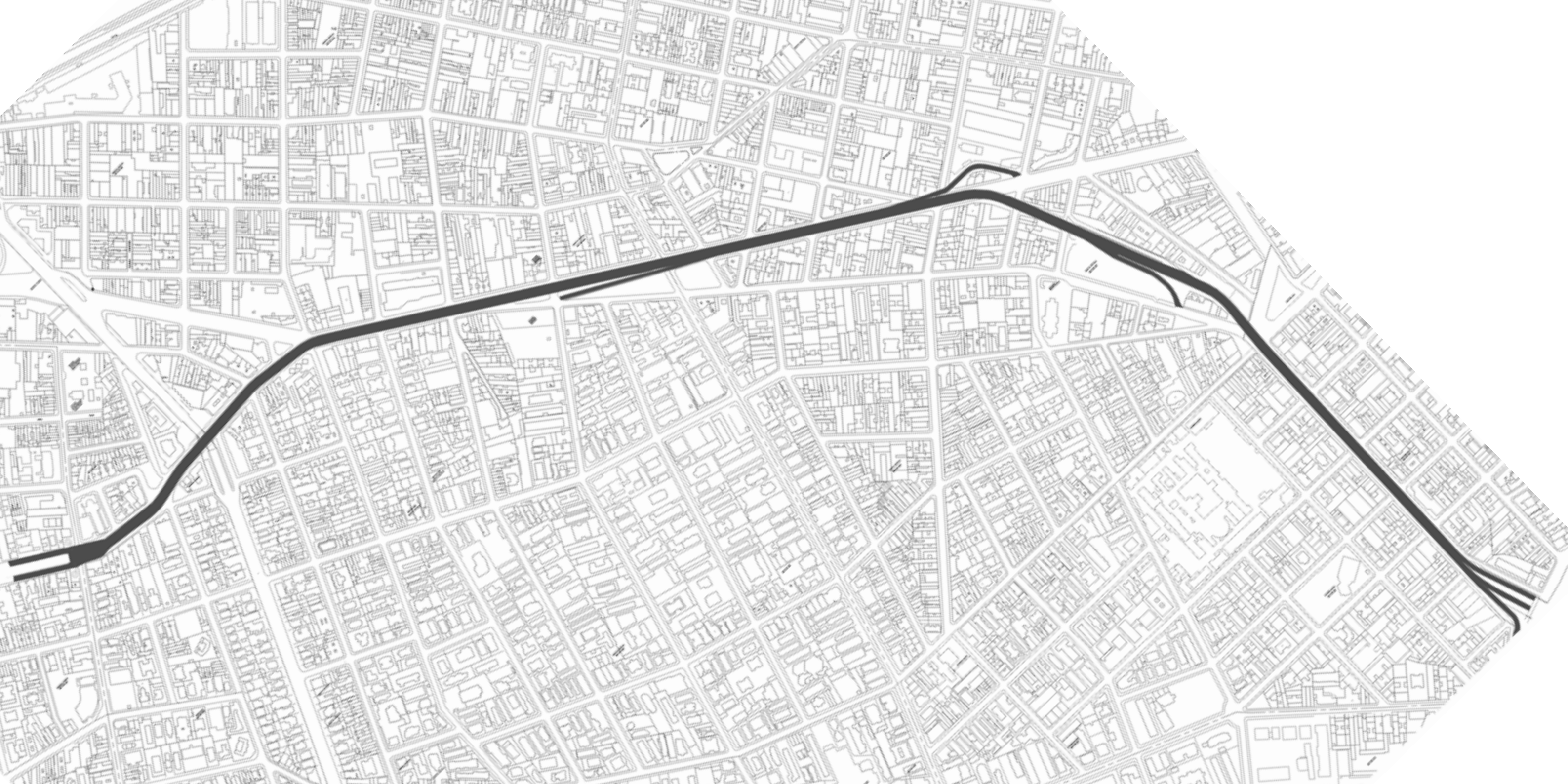
ao pensar a ocupação desse vazio por um corpo, sua materialidade impede outros corpos de estarem no mesmo espaço - um nega ao outro. ‘a utilização do público por uma pessoa qualquer implica pois, necessariamente, a exclusão das demais no que ele, dele, tomar por seu uso’ [malaco]. a presença de outros corpos ou qualquer materialidade é obstáculo, limite. é uma afirmação de um poder. mas essa contradição se resolve na medida em que acrescenta-se à noção de espaço a noção de tempo - toda a utilização do espaço público é provisória.

fato é que a performance é uma arte híbrida - que mescla com diversas artes e, segundo cohen, se classifica como expressão cênica - a performance urbana tem, portanto, como espaço cênico o espaço urbano: são novas dramaturgias.

renato cohen em ‘performance como linguagem’:
‘[...] lembrar nossa definição de expressão cênica, como sendo a de algo que acontece num certo espaço, num certo tempo [existe uma simultaneidade]. portanto quando falamos de ‘espaço’, o ‘espaço de cena’, intrinsecamente estamos associando este espaço a um tempo [o tempo real em que a cena está acontecendo]’
‘ao invés de ‘espaço’, passaremos a utilizar o termo topos que remete a um lugar físico e também a um lugar psicológico, a um lugar filosófico, etc. será nesse topos que se darão as relações entre os dois pólos definidos da expressão cênica [atuante-público].’

há uma relação confiança no público que está presente nesse evento ‘espontâneo’ que é a performance urbana. não se pode saber exatamente o corpo social que compõe o público e qual a reação que pode haver. dá-se ao imprevisito; um ato de doação. a forma urbana e o corpo social são parte da obra, geram estímulos e são também afetados pela ação performativa.

‘diante da atual espetacularização das cidades que se tornam cada dia mais cenográficas, a experiência corporal das cidades, ou seja, sua prática ou experiência, poderia ser considerada como um antídoto à essa espetacularização.
o que chamo de espetacularização das cidades contemporâneas - que também pode ser chamado de cidade-espetáculo [no sentido debordiano] - está diretamente relacionado a uma diminuição da participação mas também da própria experiência urbana enquanto prática cotidiana, estética ou artística.’ [berenstein jacques]





sangue através, [minhocão, são paulo] 2016
registro em fotografia e vídeo de barbara camucce

queria que chovesse no fim de tarde como acontecia todos os dias
daquela época em são paulo, que fosse quando o minhocão estivesse
aberto a pedestres e fechado pra carros e eu estivesse menstruada.
de branco pra que molhada ficasse pelada.
chego no minhocão descalça, retiro o coletor menstrual e benzo-me
de sangue. faço, então, a travessia. de olhos fechados a maior parte do
tempo.
chego do outro lado e dispo-me.
penduro o vestido ensanguentado numa passarela.

o trabalho ter se dado em espaços urbanos como o viaduto e o eleva-
do, passado por passarelas, é consequência da importante determi-
nação de percurso, atrelado sempre ao movimento -nunca ao estar
- que essas obras de infraestrutura têm sobre os corpos na cidade [ou
sobre os corpos que comandam máquinas].

são espaços construído para transposição, redução do trajeto.
na lógica de produção da cidade em que o percurso deixa de ser ex-
periência e passa a ser tempo perdido que deve ser reduzido e otimi-
zado.

restam:
pilares de concreto.
carros sobre concreto.
e o corpo que ocupa esse espaço é corpo que não cabe.

a intervenção artística na cidade é composta com os lugares [o
minhocão depois da chuva] e nesse caso o percurso é definido pelos
limites do que é via pública espaço do pedestre, ou do que é e não é,
já que é ocupação efêmera, passagem, percurso.





me deixar sair a essas experiências me proporcionou a vivência na cidade em lugares e horários que eu raramente faria no cotidiano.
na medida em que eu me coloco de outra forma a cidade e as pessoas pelas quais cruzo se tornam outras a mim.
as relações que se estabelecem são também outras.

‘para o errante urbano, sua relação com a cidade seria da ordem da incorporação. seria precisamente desta relação entre o corpo do cidadão e deste outro corpo urbano que poderia surgir uma outra forma de apreensão da cidade, uma outra forma de ação, através da experiência da errância - desorientada, lenta e incorporada - a ser realizada pelo urbanista errante, que se inspiraria em outros errantes urbanos, e em particular, das experiências realizadas pelos escritores e artistas errantes’ [berenstein jacques]

a partir do momento em que ocorre na cidade em que vivo, o acontecimento se estende até a minha casa; modifica as relações que estabeleço com o próprio lugar que habito [e aonde sou também nômade].

na perspectiva de atuação como arquiteta urbanista [não] inserida num sistema de desenho da cidade operado por formas que não acredito, a ação sobre o corpo, como ato de liberdade, torna-se trabalho.

tirar os óculos é descoberta que permitiu essa apreensão mais física e com outros estímulos sensíveis da cidade. a partir daí crio o figurino, a estética do branco - que é por que suja [em contraposição ao branco asséptico]. roupa que visto e revisito com o corpo.

‘o corpo como primeira casa.’
[inspiração em conversa com paula martins]

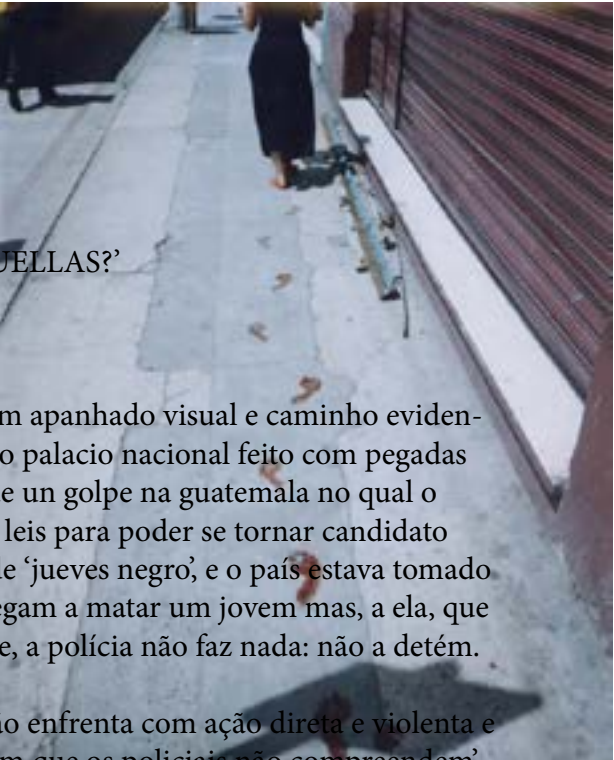




¿QUIEN PUEDE BORRAR LAS HUELLAS?
[‘quem pode apagar as pegadas?’]
regina jose galindo, 2003

esta performance foi uma pintura, um apanhado visual e caminho evidente desde a corte constitucional até o palácio nacional feito com pegadas de sangue humano. foi em seguida de um golpe na Guatemala no qual o presidente do congresso modifica as leis para poder se tornar candidato presidencial. ao dia deu-se o nome de ‘jueves negro’, e o país estava tomado por policiais. numa manifestação chegam a matar um jovem mas, a ela, que caminhava com uma bacia de sangue, a polícia não faz nada: não a detém.

aí ela enfatiza a ‘força da arte’, que não enfrenta com ação direta e violenta e sim com ação poética ‘uma linguagem que os policiais não compreendem’.



‘não foi um protesto político, foi uma performance
ou seja, queria fazer uma pintura pela cidade de meu país’

‘não sou ativista, sou artista
claro que sou uma artista com convicções políticas muito claras
mas sou também um indivíduo com posturas políticas muito claras’

‘definitivamente não me interessa que me exotizem
não quero ser representada como uma artista que vem do terceiro mundo
e ter sempre esta série de adjetivos posteriores ao meu nome

‘artista ativista terceiromundista feminista etc’

eu não sou o outro’

_ DO REGISTRO NO ESPAÇO COMO DOCUMENTO
do acontecimento no tempo

‘gosto de pensar na cultura como a memória da história’ ana mendieta

a memória está atrelada ao ato de revisitar, relembrar.
dentro e fora operam nesse registro, que é resultado interação entre aquilo
que fica na mente enquanto lembrança e o corpo já mudado que experiencia
a volta a um lugar já habitado.

o caminhar na cidade pode se dar como experiência estética, atrelado aos
estímulos que se recebem nessa deriva e certa cartografia corporal; memória
que existe no corpo e que revive em certos momentos.

sendo o espaço urbano materialização das práticas de existência social, po-
líticas e econômicas, a intervenção nesse espaço altera também forma com
que se dão essas relações e sugere que a foma como se dá a ocupação [sem-
pre provisória] do corpo no espaço público possa alterar a sua configuração,
mesmo que temporareamente.

o espaço é também documento na medida em que é a comprovação das
formas operantes e também evidência de processos históricos, e consequen-
temente, determinante nos parâmetros do que seria a cultura da sociedade.

a performance é um ato de expansão e ativação do espaço. mas é ao mesmo tempo finita a cada momento, tem uma íntima relação com o tempo que sempre passa e vem,
é consequência deste: fenômeno, efêmero.

é difícil a tarefa de discursar sobre a experiência artística em performance no espaço urbano na medida em que o ato de escrever é outro - e a simples descrição do que seria-foi a ação que se executa - não contempla e seria muito menos capaz de transmitir o que teria sido a experiência em seu total. as imagens vêm como uma outra camada de experiência sensível; captada pelos olhos de quem observa e também pelo filtro da lente da câmera que capta - recorte de imagens em movimento.

há, no entanto, e por vezes, o registro da ação imprimida sobre o espaço nessas ações e isso marca um corpo atuante, que reflete sobre o lugar que habita.

o performer, como sujeito artístico, coloca em cheque a própria concepção do que seja sujeito e objeto artístico. a performance, em seus princípios, propõe a dissolução entre essa separação. esse tensionamento leva ao deslocamento do lugar da arte em si. desloca o corpo e o lugar que ocupa esse corpo.

em ‘sangue através’ fica resquício da ação que exerceu o corpo no espaço. o figurino branco sujo de sangue que penduro na passarela no fim da travessia [já na avenida francisco matarazzo] é dado ao acaso, a qualquer coisa que possa acontecer a ele também - coisa que continua pela dinâmica da cidade, mas eventualmente termina.

a ação em si
meu corpo
e a cidade
todos já não são mais os mesmos.

‘seremos ignorados; mas estaremos aqui’ ana mendieta

ana mendieta às vezes é vista como alguém que busca arte como forma de curar o exílio, mas se fosse estadunidense talvez seria ‘arte conceitual’, pois há a conjugação de senso estético com dimensão política.

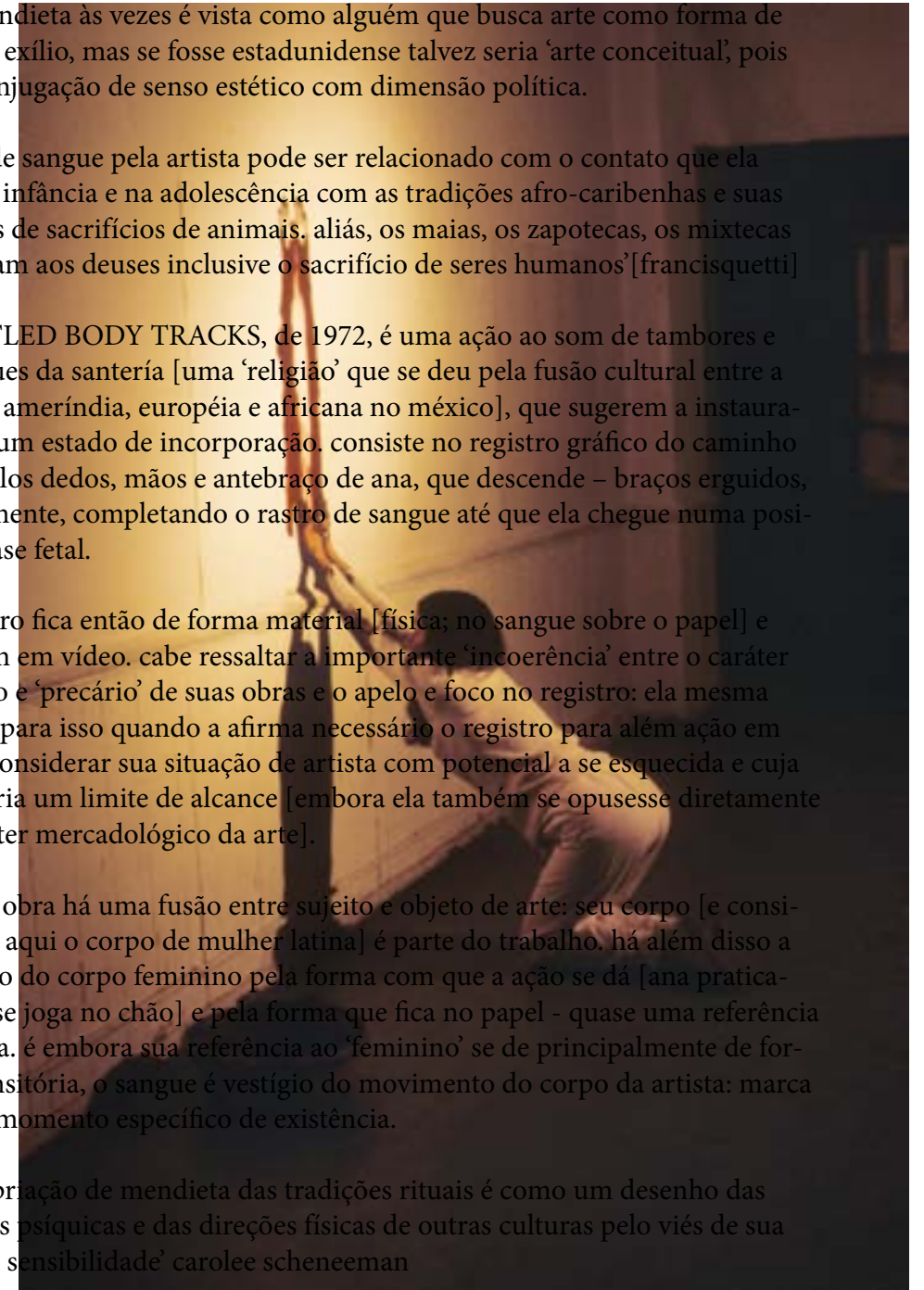
‘o uso de sangue pela artista pode ser relacionado com o contato que ela teve na infância e na adolescência com as tradições afro-caribenhas e suas práticas de sacrifícios de animais. aliás, os maias, os zapotecas, os mixtecas ofereciam aos deuses inclusive o sacrifício de seres humanos’[francisquetti]

UNTITLED BODY TRACKS, de 1972, é uma ação ao som de tambores e atabaques da santería [uma ‘religião’ que se deu pela fusão cultural entre a cultura ameríndia, européia e africana no México], que sugerem a instauração de um estado de incorporação. consiste no registro gráfico do caminho feito pelos dedos, mãos e antebraço de ana, que descende – braços erguidos, inicialmente, completando o rastro de sangue até que ela chegue numa posição quase fetal.

o registro fica então de forma material [física; no sangue sobre o papel] e também em vídeo. cabe ressaltar a importante ‘incoerência’ entre o caráter efêmero e ‘precário’ de suas obras e o apelo e foco no registro: ela mesma aponta para isso quando afirma necessário o registro para além ação em si por considerar sua situação de artista com potencial a se esquecida e cuja obra teria um limite de alcance [embora ela também se opusesse diretamente ao caráter mercadológico da arte].

em sua obra há uma fusão entre sujeito e objeto de arte: seu corpo [e considera-se aqui o corpo de mulher latina] é parte do trabalho. há além disso a sugestão do corpo feminino pela forma com que a ação se dá [ana praticamente se joga no chão] e pela forma que fica no papel - quase uma referência à vagina. é embora sua referência ao ‘feminino’ se de principalmente de forma transitória, o sangue é vestígio do movimento do corpo da artista: marca de um momento específico de existência.

‘a apropriação de mendieta das tradições rituais é como um desenho das energias psíquicas e das direções físicas de outras culturas pelo viés de sua própria sensibilidade’ carolee scheneeman





untitled [BODY TRACKS], 1972

a artista faz algumas viagens documentais e visitas a sítios arqueológicos. inclusive no retorno a um deles produziu o que poderia considerar a primeira imagem da série ‘siluetas’ com ‘[imagen de yagul]’ no qual passa a sugerir no título da obra a sua referência a entidades e deuses das civilizações pré-hispânicas.

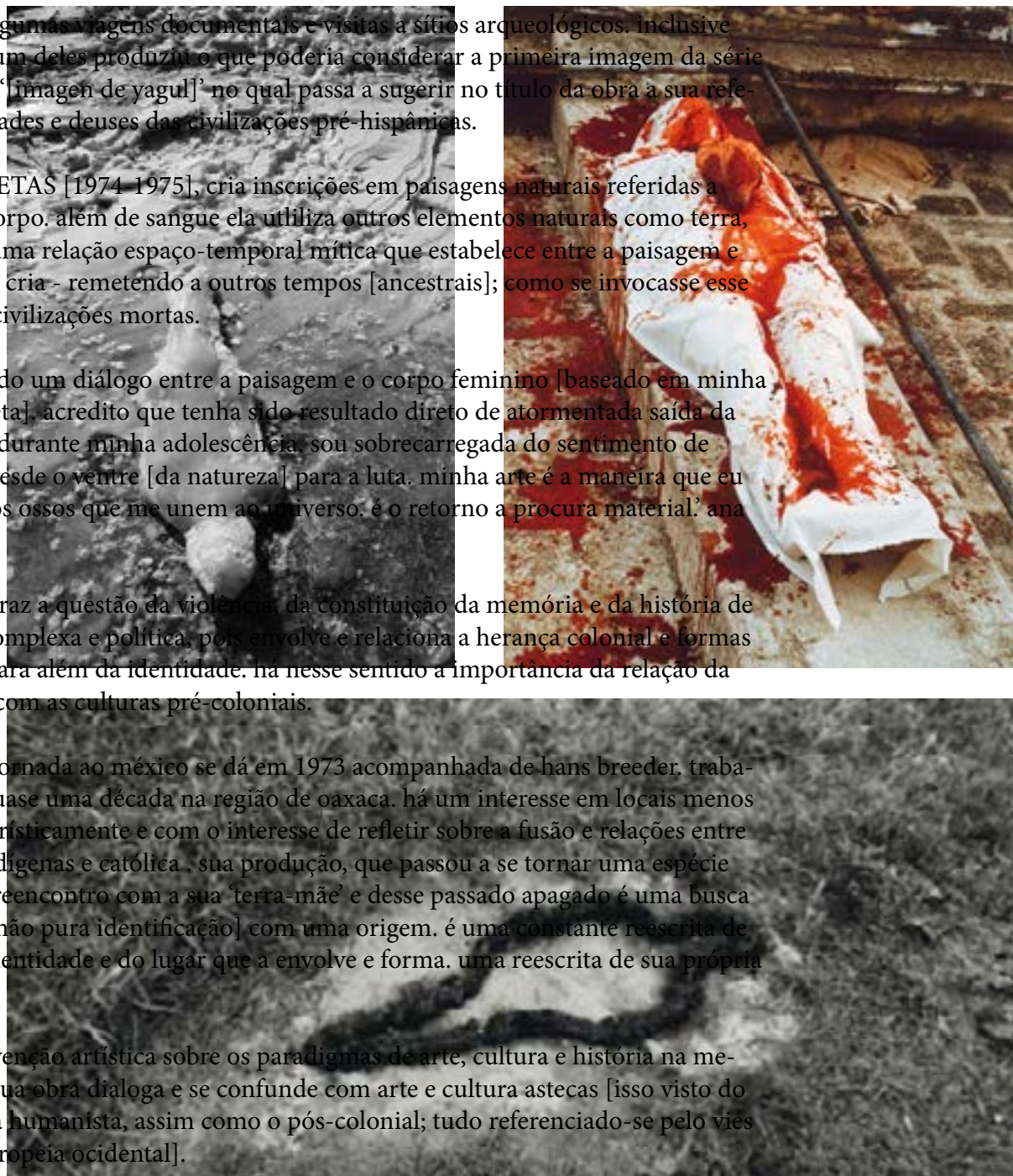
na série SILUETAS [1974-1975], cria inscrições em paisagens naturais referidas a seu próprio corpo. além de sangue ela utiliza outros elementos naturais como terra, fogo, água. numa relação espaço-temporal mítica que estabelece entre a paisagem e as formas que cria - remetendo a outros tempos [ancestrais]; como se invocasse esse contato com civilizações mortas.

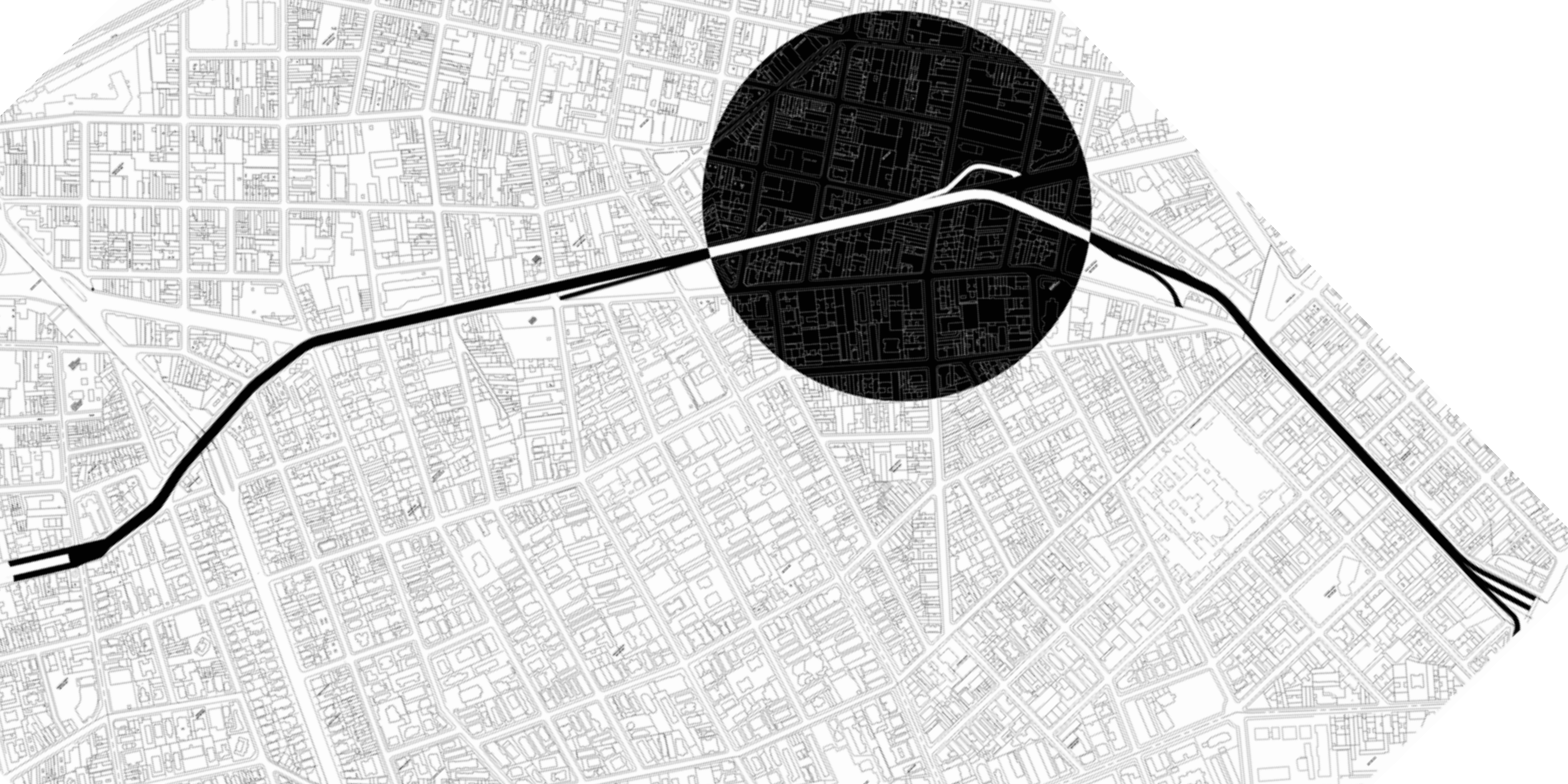
‘eu tenho criado um diálogo entre a paisagem e o corpo feminino [baseado em minha própria silhueta], acredito que tenha sido resultado direto de atormentada saída da pátria [cuba] durante minha adolescência. sou sobrecarregada do sentimento de ser escalada desde o ventre [da natureza] para a luta. minha arte é a maneira que eu reestabeleço os ossos que me unem ao universo. é o retorno a procura material.’ ana mendieta.

seu trabalho traz a questão da violência, da constituição da memória e da história de forma mais complexa e política, pois envolve e relaciona a herança colonial e formas de opressão para além da identidade. há nesse sentido a importância da relação da catequização com as culturas pré-coloniais.

sua próxima jornada ao México se dá em 1973 acompanhada de Hans Breder. trabalharam por quase uma década na região de Oaxaca. há um interesse em locais menos explorados turisticamente e com o interesse de refletir sobre a fusão e relações entre as culturas indígenas e católica. sua produção, que passou a se tornar uma espécie de busca- de reencontro com a sua ‘terra-mãe’ e desse passado apagado é uma busca da criação [e não pura identificação] com uma origem. é uma constante reescrita de sua própria identidade e do lugar que a envolve e forma. uma reescrita de sua própria história.

há uma intervenção artística sobre os paradigmas de arte, cultura e história na medida em que sua obra dialoga e se confunde com arte e cultura astecas [isso visto do ponto de vista humanista, assim como o pós-colonial; tudo referenciado-se pelo viés da história europeia ocidental].









muda, [minhocão] 2016

registro em imagem de mariana carvalho

vem da necessidade de da lugar a uma planta que já não caberia mais no meu apartamento. este com a planta bem pequena. sempre tive certa fascinação pela destruição da arquitetura. entendo as edificações como coisa efêmero, e em outra escala a própria cidade algo que é passível de destruição. e na lógica das cidades capitalistas é ainda mais necessária a destruição para a movimentação de mercado, o descartável e obsoleto são constituintes.

no entulho fica evidente a arquitetura enquanto mercadoria: suas camadas de revestimento, tijolos com a marca da fábrica. ao pensar uma ação que se relacione com isso propus um deslocamento de lugares convencionais para tais objetos. o descarte como material para construção de objeto artístico/suporte para a ação performativa.

23h, praça roosevelt

entrar na caçamba e passar a selecionar as partes que mais me interessavam. formas que empilhadas criariam estrutura que suportaria a muda de abacate e que eu achei que seria capaz de carregar. separar o vidro sob o cuidado de um bêbado. tomar uma cachaça junto para esperar a maricota, que faria o registro para a mim.

fazia frio, o minhocão estaria praticamente deserto. arrasto um saco de escombros, um passante me ajuda a chegar ao ponto desejado [próximo à rua glete]. o rastro do tijolo desenhado no asfalto, na urgência de fazer logo pra não nos colocarmos em risco perde-se esse registro.

os tijolos e pedaços de concreto que a princípio têm se apoiam na terra para delimitar espaços humanos passa a delimitar o vas[zi]o de terra para uma possível árvore, um ser vegetal que dependeria da própria ação humana para se manter vivo - de alguém que fosse regar.





o abacateiro morreu, mas não era óbvio que morreria?
é possível vida acima do concreto?
estrutura essa em pilha da
foi um funeral e despedida.

em cima de outra estrutura que foi feita para
possibilitar a locomoção
dentro de máquinas que atravessam a cidade.

o minhocão ter sido evidenciado como espaço
em que me senti apropriada para intervir veio
da relação com a travessia.

e com a relação anterior do estudo-vivência
em desenho por conta de uma disciplina de
linguagem visual na fau.

foi percorrendo o elevado de cima a baixo que
percebi a sobressalência de vigas em alguns
pontos de curva e-ou entrada de carros e do
possível acesso a essas áreas remanescentes.
aí na mesma época descobri a existência de
um coletivo que catalogou todas as espécies
de plantas que sobreviveram ao concreto e
brotam da estrutura.

minha intervenção foi uma tentativa de me
relacionar com essa 'resistência'.

me disseram que o mundo é fictício
que a inércia renova e a força é obsoleta
que o estado atropo-físico nós destrói
que a chuva lavar o suor barato

a velhice precoce das mucamas
do amor ao estado que mata uma a uma...

cantamos com os brancos, só que negros
índios asiáticos fugindo do 'comunismo'
que pessoas somos?
qual praia você achou seu grande amor?
em que concreto achou a sua arte?
em qual muro?

lu de oliveira, 2017
[a partir da intervenção 'amor ao estado mata', feita em
parceria na rua do ouvidor e na lapa, rio de janeiro]
foto: felipe campos



__ finais, DO FORMAR-SE NA ACADEMIA
ou: meu lugar privilegiado de fala

‘a arte não é atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficial ainda por ‘forças sociais’, mas sim que a situação geral do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas’
linda nochlin

apesar da complexidade e possíveis contradições em estabelecer como matéria de estudo para um trabalho acadêmico a performatividade na arte contemporânea, considero necessário contemplá-la pois é algo muito distante dos que se dizem críticos da sociedade [e produtos do conhecimento] e cujos processos acontecem de forma paralela porém intocada pelos reais agentes na construção da cidade.

sem mais, performance é algo que se vive; experiencia.
e embora considere imprescindível a reflexão escrita a respeito dessas ações - e é importante, nesse caso,

‘portanto, eu chamo para uma epistemologia que inclua a subjetividade e o pessoal como parte do discurso acadêmico, para que possamos todos juntos falar de um espaço, lugar e tempo específico, de uma realidade e história específica [hall, 1990], não há discursos neutros. quando acadêmicos brancos reivindicam um discurso neutro e objetivo, eles não reconhecem o fato de que eles também escrevem de um lugar específico que, certamente, não é neutro, nem objetivo, nem universal, mas dominante. é um lugar de poder.’
grada kilomba, ‘quem pode falar?’

não separar tanto ação e pensamento [dado que há um aspecto urgente na performance, no testar] – já que ela leva ao avanço das próprias ações e vice-versa [se complementam], estive mais ligada à prática e à experimentação.

escolhi aqui um texto que beira algo da imaginação - do inconsciente e não se pretende acadêmico na medida em que não hierarquiza formas de exposição - expõe questões que vão para além do racional e lógico e não quer priorizar ou valorizar certos tipos de conhecimento [mas sem dúvida o faz].

assumi uma licença poética para fazer algo que seria ‘normal’ mas não é: simples mente estar menstruada. sair na rua. questionar o íntimo - se ele realmente existe. tensionando os limites entre público e privado. do corpo como limite dado pelo outro. transformação efêmera do lugar que se ocupa.
saio do meu lugar de renata cidadã paulistana classe média branca etc pra me colocar enquanto sujeito artístico que atua em espaço urbano, que se sujeita ao ‘que possa acontecer se...’
os rótulos e etiquetas são momentaneamente desfeitos.

‘a obra de arte só existe na medida em que ela afeta aquele para quem ela faz a obra, isto é, aquele em que ela abre por que é isso que quer dizer obra, isto é, opera: trabalho, mas também abertura. isso abre, isso opera’
bernard stiegler, reflexões [não] contemporâneas

talvez uma breve saída da ótica antropocêntrica heteronormativa elitista.

‘nenhum de nós poderá jamais recuperar a inocência anterior a toda teoria, quando a arte não precisava de justificativa, quando ninguém perguntava o que uma obra de arte dizia porque sabia [ou pensava que sabia] o que ela realizava.

a partir desse momento até o fim da consciência estamos comprometidos com a tarefa de compreender a arte. podemos apenas contestar um ou outro elemento de defesa. na realidade, temos a obrigação de derrubar qualquer elemento de defesa e de justificativa da arte que se torne particularmente embotado ou opressivo ou insensível para com as necessidades contemporâneas’ susan sontag

la muerte no tiene metáfora
es simple y clara
dejás de funcionar
te quedás tieso en medio del todo
el reloj
-mientras-
sigue funcionando

galindo

_BIBLIOGRAFIA e referências

_alice, tania. ‘diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos’. artigo publicado em 2014.

_preciado, beatriz. ‘manifesto contrassexual’. n-1 edições 2014

_berenstein, jacques paola. ‘elogio aos errantes’

_beauvoir, simone de. ‘o segundo sexo’

_butler, judith. ‘problemas de gênero feminismo e subversão da identidade’. civilização brasileira 2017

_cohen, renato. ‘performance como linguagem’. editora perspectiva 2013

_francisquetti, paula patrícia. ‘ana medietas: atravessamentos em um coração desprotegido’ 2009

_kilombra, grada. ‘quem pode falar?’

_lugones maria. ‘rumo a um feminismo descolonial’. revista estudos feministas 2014

_maria beatriz de medeiros e marinna monteiro. ‘espaço e performance’ unb 2007

_mattiuzzi, michelle. ‘merci beaucoup, blanco! escrito experimento fotografia e performance’

_mendieta, ana ‘art and politics’. ediciones poligrapha. barcelona 1996

_nochlin, linda. ‘por que não houve grandes mulheres artistas?’. editora aurora 2016

_malaco, jonas. ‘espaço propriedade liberdade’ em ‘dois ensaios’ alicia foz 2003

_bordo, susan. ‘a feminista como o outro’ publicado originalmente em inglês como ‘the feminist as other’, em 1999, p. 192-211.

_saffioti, heleieth. ‘gênero, patriarcado, violência’ brasil urgente 2004

_sontag, susan. ‘conta a interpretação’. editora lpm. 1987

_wood, ellen. ‘capitalismo e emancipação humana: raça, gênero e democracia’ em ‘democracia contra capitalismo: a renovação do materialismo histórico’ boitempo 2003

_ frases transcritas [e traduzidas, no caso de galindo] livremente de entrevistas no youtube

CREDITOS DAS IMAGENS

_de 'menarca urbana': cecilia cempini

_registro de sangue sobre papel [em 'começo']: inaiê goulart

_de performances regina jose galindo, em:

<http://www.reginajosegalindo.com/>

