

Arte feminista enquanto prática antagonista

Letícia Cobra Lima

Bacharel em Design Gráfico pela Universidade Federal de Santa Catarina (2010) e Mestra em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2014). Atua como artista e pesquisadora, investigando as possibilidades contemporâneas para uma arte feminista, além de meios e fluxos alternativos da arte, principalmente aqueles calcados na lógica do *Faça-você-mesmo* e/ou que se dão através de redes de cooperação e resistência.

Resumo. Neste artigo objetiva-se ponderar sobre o conceito de antagonismo conforme proposto por Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, através de práticas e manifestações artísticas feministas que representaram instâncias antagonônicas em seus respectivos contextos, contribuindo para a desconstrução das expectativas e normativas de gênero na Arte Contemporânea. As obras abordadas são *Untitled (Rape Scene)* de Ana Mendieta, *Three Weeks in May* e *In Mourning and in Rage* de Suzanne Lacy, *Semiotics of the Kitchen* de Martha Rosler e *Calling Cards #1* e *#2* de Adrian Piper.

Palavras-chave. antagonismo, arte contemporânea, feminismo.

Feminist Art as Antagonist Practice

Abstract. The objective of this article is to ponder upon the concept of antagonism, as established by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, through feminist artistic practices and manifestations which represented antagonist instances in their respective contexts, contributing to the deconstruction of gender expectations and normatives. The works addressed are Ana Mendieta's *Untitled (Rape Scene)*, Suzanne Lacy's *Three Weeks in May* and *In Mourning and in Rage*, Martha Rosler's *Semiotics of the Kitchen* and Adrian Piper's *Calling Cards #1* and *#2*.

Keywords. antagonism, contemporary art, feminism.



Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, autores que se situam como pós-marxistas, se propõem a “pensar a configuração social do capitalismo tardio e observar como se desenvolvem as disputas hegemônicas nesse novo espaço social” (ALVES, 2010, p. 71-72), promovendo um “deslocamento do privilégio da classe social como categoria ontológica em favor de outras divisões sociais proeminentes, como o sexo e a etnia” (BARRET, 1996 *apud* Alves, 2010, p. 94). Desde o princípio, apontam, seu problema central fora

identificar as condições discursivas para a emergência de uma ação coletiva, dirigida para a luta contra desigualdades e para desafiar as relações de subordinação [...] as condições sob as quais uma relação de subordinação se torna uma relação de opressão e, portanto, constitui-se em uma situação de antagonismo (LACLAU E MOUFFE, 1985, p. 153).

Os autores compreendem por subordinação a situação em que “um agente é subjugado às decisões de outro – um empregado em relação ao empregador, por exemplo, ou em certas formas de organização familiar, a mulher em relação ao homem”, e, situações de opressão, em contraste, são relações de subordinação que se transformaram em instâncias conflagradas de antagonismo (LACLAU E MOUFFE, 1985, p. 153).

O antagonismo, por sua vez, seria o momento em que “a presença do *Outro* me previne de ser totalmente eu mesmo. A relação emerge não de totalidades completas, mas da impossibilidade de sua constituição”. Desta forma, argumentam que a subjetividade não é uma presença autotransparente, racional e pura, mas irremediavelmente descentralizada e incompleta, pois, na medida em que há antagonismo, eu não posso ser uma presença completa em mim mesmo (BISHOP, 2004, p. 65). “Mas nem a força que me antagoniza em tal presença: seu ser objetivo é um símbolo do meu não-ser e, desta forma, é pleno em pluralidades de sentidos que o impedem de se fixar como uma positividade completa” (LACLAU E MOUFFE, 1985, p. 125).

Destarte, Laclau e Mouffe constantemente se valem de exemplos de movimentos coletivos para substanciar sua tese, inclusive o feminismo enquanto luta antisssexista¹. A luta pela emancipação das mulheres, que se constitui “dentro do conjunto de práticas e discursos que criam as diferentes formas de subordinação das mulheres” (LACLAU E MOUFFE, 1985, p. 132), provem daquilo que os autores formalizam como deslocamento do imaginário democrático:

[...] é por que mulheres por serem mulheres tem negado o direito que a ideologia democrática reconhece em princípio para todos os cidadãos que surge uma fissura na construção do sujeito feminino subordinado, da qual o antagonismo pode emergir. [...]



Mas, em todo caso, o que permite que formas de resistência assumam o caráter de lutas coletivas é a existência de um discurso externo que impede a estabilização da subordinação enquanto diferença” (LACLAU E MOUFFE, 1985, p. 159).

A asserção de um movimento feminista antagonico norteia e serve, ainda, de alicerce metodológico para a análise de Jenny Gunnarsson Payne acerca da produção feminista de mídias alternativas. Payne ecoa as reflexões de Mary-Celeste Kearney e formula que a mídia *mainstream* capitalista e patriarcal não representa somente o fora em relação às mídias alternativas feministas, mas sim “seu ‘outro’ radical, ou ‘inimigo’, posicionado em relação antagonista ao feminismo per se” (PAYNE, 2009, p. 206). A autora afirma que: “da perspectiva anti-essencialista de Laclau e Mouffe [...] não há oposição inerente até entre as mais desiguais posições subjetivas (tal qual ‘homem’ e ‘mulher’); ao invés disso, o relacionamento antagonístico ocorre, se e somente se, o grupo subordinado se opõe a este relacionamento desigual, contestando-o e desnaturalizando-o” (LACLAU E MOUFFE *apud* PAYNE, 2009, p. 206). Esse ponto de vista leva em conta, portanto, como as identidades feministas são constituídas através da prática e necessariamente históricas, contextuais e processuais (LACLAU E MOUFFE *apud* PAYNE, 2009, p. 206).

A seguir, apresentam-se manifestações artísticas de natureza antagonica, provenientes do movimento de arte feminista norte-americana das décadas de 1960, 1970 e 1980.

Ana Mendieta: *Untitled (Rape Scene)*², 1973.

Ana Mendieta nasceu em Havana, Cuba, em 1948 e se mudou para o Iowa aos 13 anos para escapar do clima político instável. Giunta (2011, p. 43) comenta sobre a migração da artista, conjecturando sobre as ponderações de Jane Blocker:

Mendieta não estava preparada pra o racismo institucionalizado que encontrou nos Estados Unidos, especialmente em Iowa. Neste sentido, sua irmã Raquel afirma que *nunca nos ocorreu que fôssemos pessoas de cor*. Além dos ataques que recebeu na escola, onde a chamavam de *negra*, sua latinidade derivava em conotações sexuais negativas [...] Tudo isto influenciou em sua posterior identificação como *mulher de cor e não branca*, e até em sua crítica ao feminismo dos anos setenta, já que o percebeu como um movimento branco no qual ela, como latina, não se sentia representada.

Esta mudança alicerçou sua preocupação com o papel que operava na sociedade e na natureza. Um aspecto relevante de sua obra é um ferrenho ativismo político e feminista: através de suas obras, Mendieta confrontou a violência



afligida ao corpo feminino (CLARK *et al*, 2013) e as idiosincrasias dos estereótipos de gênero. Ana foi, de 1978 a 1982, membra da galeria A.I.R., que se estabeleceu em 1972 como a primeira galeria cooperativa dos Estados Unidos composta somente de mulheres.

Untitled (Rape Scene) de 1973 documenta uma performance/installação que Ana Mendieta realizou, em seu apartamento em Iowa, com objetivo de recriar a cena de um violento estupro seguido de morte ocorrido em março do mesmo ano, que teve como vítima uma estudante da Universidade de Iowa, onde a artista estudava. O crime foi amplamente divulgado e detalhado pelos veículos jornalísticos da região (HEUER, 2004).



Fig. 1. Ana Mendieta: *Untitled (Rape Scene)*, 1973. Documentação de Performance.
Fonte: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2014 <http://docentes2.uacj.mx/fgomez/museoglobal/ART_PG/M/Mendieta_1.htm>

O ato em si foi apresentado a um grupo de amigos íntimos da artista que na mesma noite haviam sido convidados para jantar em seu apartamento, no campus da universidade. Ao chegarem ao local, a porta do apartamento se encontrava semiaberta, “deixando entrever, no interior, o corpo de Mendieta esparramado sobre uma mesa, mãos e pés atados, nu da cintura para baixo e pernas manchadas de sangue” (PORTUONDO, 2009).





Fig. 2. Ana Mendieta: *Untitled (Rape Scene)*, 1973. Documentação de Performance.
 Fonte: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2014 <http://docentes2.uacj.mx/fgomez/museoglobal/ART_PG/M/Mendieta_1.htm>

A documentação desta *performance*/instalação consiste de uma série de fotografias sombrias, onde um feixe de luz ilumina precariamente um ambiente em destroços, onde aparatos cotidianos quebrados ecoam o corpo inerte e sem face sobre mesa, a atmosfera irremediavelmente muda. Portuondo (2009) reflete: “Num tempo ausente que de um golpe se faz presente, vemos aquilo que não quiséramos ver, que perturba por ser tão explicitamente real e que nos obriga a tomar um partido. Paralisa observar o fato tão intimamente, sentir-se parte do enquadramento, da realidade da imagem”. São fotografias de considerável potência pictórica e discursiva:

A ausência de causalidade nestas imagens, a implicação de violência mas nunca seu retrato, desnaturaliza a capacidade do espectador de compreender cada cena como uma narrativa; ao invés disso, as imagens parecem desafiar o espectador e aumentar um senso de deslocamento, mediando qualquer senso de transparência no uso que Mendieta faz de seu próprio corpo em seu trabalho (HEUER, 2004).

Por fazer referência direta a um fato que aconteceu na realidade, a artista não apresenta qualquer “tratamento ou interesse em ocultar a monstruosidade do fato em si” (PORTUONDO, 2009). Seu corpo surge “como um duplo direto do sujeito violentado, cujas partes são apresentadas como os resíduos da violência e /ou traços do trauma” (FOSTER, 2005, p. 178), emergindo-se no obscuro: “uma representação sem uma cena que encene o objeto para o observador” (FOSTER, 2005, p. 178). O espectador é confrontado pelo abjeto moral, por uma estrutura social subjacente que perpetra e legitima o estupro a partir de mecanismos sociais



e culturais, além do próprio trauma da sujeita. A quebra do paradigma de uma arte autorreferente e condescendente cria uma fissura donde emerge o antagonismo inerente ao feminismo e suas mais diversas manifestações: *Rape Scene* não oferece uma experiência que suaviza o tema abordado através da empatia ou do distanciamento, mas sim intensifica o estranhamento entre o indivíduo e o todo num âmbito inquietantemente paralelo ao real. Giunta (2011, p. 41), ao analisar a carreira da artista como um todo, delimita procedimentos evidentes neste trabalho em particular: “Se sua obra surge do sentimento de diferença e desproteção inicial, seus atos não obedecem a um impulso: são intervenções e ações elaboradas como estratégias políticas de identificação profundamente informadas”.

O fim trágico da trajetória rica e intrincada da artista evidencia, com cruel acuidade, o contexto no qual se inseria e ao qual se opunha veementemente. Ana Mendieta tinha 36 anos no dia 8 de setembro de 1985, quando caiu para sua morte da janela de seu apartamento no 34º andar de um prédio no Greenwich Village, que dividia com seu marido, o artista minimalista Carl Andre, que foi acusado de assassinato em segundo grau. Seus depoimentos foram contraditórios: em um primeiro momento, sugeriu o suicídio, posteriormente, que a artista caíra ao tentar fechar a janela. Amigos próximos de Mendieta consideraram ambas versões improváveis, já que Ana tinha medo de altura. De qualquer maneira, “a defesa, muito hábil em sua capacidade de tergiversar e ajudada por uma comunidade artística cúmplice, utilizou a obra da artista para evidenciar suas tendências suicidas e para provar que seu trabalho representava uma pulsão de morte” (NAVARRETE, 2005, p. 247).

A obra de Ana Mendieta influenciou grandemente os domínios da performance e da arte feminista. O discurso oficial de sua morte até hoje afirma que é impossível determinar o que ocorreu na manhã daquele dia.

Suzanne Lacy: *Three Weeks in May, 1977* e *In Mourning and in Rage, 1977*³.

Suzanne Lacy nasceu em 1945 em Wasco, Califórnia. Em 1971, Lacy, então estudante de psicologia, fez sua transição para a arte através do programa de Arte Feminista da Fresno State College, sob a tutela de Judy Chicago (KELLEY, 1995, p. 222). Lacy é conhecida por suas instalações, vídeos e *performances* de grande escala, geralmente abordando temas sociais e problemáticas urbanas.

Também lidando com a problemática do estupro, *Three Weeks in May* foi concebido com objetivo de “gravar as instâncias específicas do estupro



diariamente e visibiliza-lo enquanto fenômeno social, colando-se relatórios policiais sobre eles na parede da galeria” (KELLEY, 1995, p. 233). Extrapolando os limites da galeria, Lacy transporta esta ideia para a esfera pública, por meio de “um grande mapa de Los Angeles sobre o qual a palavra ESTUPRO seria carimbada em letras garrafais nos locais onde ocorriam os estupros reportados ao departamento de polícia” (KELLEY, 1995, p. 34). O mapa (Fig. 3) foi fixado no City Mall, um complexo subterrâneo com restaurantes, destinados a suprir as necessidades dos trabalhadores de órgãos governamentais. Além das inscrições no mapa, mais de 30 eventos foram desenvolvidos durante as três semanas prescritas: uma demonstração de autodefesa no City Mall; um evento de guerrilha para marcar calçadas em toda a cidade⁴; uma série de performances públicas e debates, além de diversas articulações com oficiais do governo e a comunidade.



Fig. 3. Suzanne Lacy: *Three Weeks in May*, 1977. Tinta sobre mapas impressos, som.

Fonte: The Hammer Museum, Los Angeles, 2012 <<http://thehammermuseum.tumblr.com/post/35293754921/recent-acquisition-three-weeks-in-may-the-los>>

In Mourning and In Rage (Fig. 4) ocorreu no dia 13 de dezembro do mesmo ano. Neste mês, a cidade de Los Angeles estava sendo assolada por um assassino em série, chamado *Estrangulador de Hillside*, fato que monopolizava as notícias noturnas. A mídia sensacionalizava a vida das vítimas, contribuindo para o clima de medo e superstição. Apesar do corpus literário crescente acerca das políticas de crimes contra as mulheres, as histórias se focavam na aleatoriedade da violência (IN MOURNING AND IN RAGE, 2014b).





Fig 4. Suzanne Lacy: *In Mourning and In Rage*, 1977. Registro de evento. Fonte: Institute for Modern and Contemporary Culture, 2013 <<http://instituteformodern.co.uk/2013/09>>

Uma comitiva de 60 mulheres seguiram um carro funerário até a Prefeitura, onde repórteres aguardavam. Nove mulheres vestidas de preto muito altas saíram do veículo. Nos degraus em frente à Prefeitura, cada uma delas falou de uma forma diferente de violência contra a mulher, conectando-as como parte de um tecido de consentimento social para tais crimes. Após cada fala, as mulheres da comitiva, que agora cercavam a Prefeitura, gritavam “Em memória de nossas irmãs, nós revidamos”. Uma décima mulher, vestida de vermelho, simbolizava a luta contra todas as formas de violência (IN MOURNING AND IN RAGE, 2014b). “O memorial utilizou estratégias feministas de mídia desenvolvidas por Labowitz e Lacy, [...] criando uma mensagem que a mídia não poderia distorcer. A faixa deveria ser incluída em todas as imagens do protesto, para que o lema inscrito nela ‘Em memória das nossas irmãs, as mulheres revidam’, proclamasse a solidariedade conforme recusava o status de vítima das mulheres” (IN MOURNING AND IN RAGE, 2014a). Labowitz e Lacy tornaram a figura da mulher de luto, tradicionalmente passiva, em uma raivosa emissária pelo empoderamento das mulheres (IN MOURNING AND IN RAGE, 2014a).

O antagonismo, nestas duas obras, se evidencia na oposição veemente à situação a que estavam (e estão) submetidas as mulheres. A manipulação midiática que tanto negligencia a frequência assustadora com que ocorrem estupros quanto dissocia a morte de mulheres e o sexismo inerente à sociedade americana é contraposta por estratégias práticas de contravenção e divulgação, que emergem



do cerne de um trabalho colaborativo que envolve artista, comunidade e instituições e colocam em evidência as configurações do poder (FELSHIN, 2001, p. 89) no contexto em que encontram. As táticas de subversão da mídia, como promover um protesto que se transfigura em performance, informando e ativando a sensibilidade estética do espectador, além de convidá-lo a agir, foram inspiradas nas ações e táticas do Movimento pelos Direitos Cívicos (LEEDON, 2010), apropriadas pelo movimento feminista a partir de suas próprias demandas. A linha que separa estes trabalhos de um protesto ou uma manifestação popular é tênue, porém sua relevância prática e social sobrepuja definições lineares e rasas.

Martha Rosler: *Semiotics of the Kitchen*⁶, 1975.

Martha Rosler nasceu em 1943 em Nova York, onde vive e trabalha. É uma artista politicamente motivada, cujos suportes preferidos são o vídeo, o foto-texto, a colagem, a instalação e a performance. Ela constrói análises sociais e políticas dos mitos e realidades da cultura contemporânea e, questionando a relação entre “corporação, estado e família, informação da mídia e o indivíduo, o público e o privado, expõe a opressão internalizada que subjaz fenômenos culturais como, por exemplo, a objetificação da mulher” (MARTHA ROSLER, 2014).

Semiotics of the Kitchen (Fig. 5) adota a forma de uma demonstração de culinária paródica, na qual, Rosler afirma, “uma anti-Julia Child⁷ substitui o significado domesticado das ferramentas com um léxico de raiva e frustração” (SEMIOTICS OF THE KITCHEN, 2014). O vídeo é situado numa cozinha, onde Rosler nomeia, apresenta e demonstra o potencial de utensílios de cozinha em ordem alfabética, iniciada pela letra A de Avental (*apron* em inglês). O olhar de Rosler é o de desprezo, seus modos expressam método, a princípio, para, progressivamente, se transporem em resignação e fúria, transformando os objetos em artefatos absurdos ou armas letais. Após a letra T, quando o vocabulário culinário se esgota, a artista apresenta seu próprio corpo de bruscos gestos, transfigurado em instrumento, como as letras U, V, W, X, Y e Z. O abandono a que seu corpo se entrega nestes momentos finais enfatiza o vazio da experiência cotidiana feminina, resignado aos mecanismos práticos da existência familiar.





Fig. 5. Martha Rosler: *Semiotics of the Kitchen*, 1975. Stills do vídeo. Fonte: UbuWeb <http://www.ubu.com/film/rosler_semiotics.html>

Em um “importante testemunho da verdade, um testemunho necessário contra o poder” (FOSTER, 2005, p. 185), Rosler critica a trivialização da vida da mulher, relegada à submissão e à obediência, tanto em relação a figuras e instituições patriarcais quanto a seus instrumentos, rituais e imaginários, expondo efetivamente “os padrões de dominância profundamente arraigados na linguagem e nos símbolos de representação” (LACY, 1996, p. 38). Betty Friedan colocara essa questão em pauta na forma de um “problema sem nome”, no quintessencial “Mística Feminina” de 1963:

O problema estava enterrado, silenciado, por muitos anos na mente das mulheres americanas. Era uma agitação estranha, um senso de insatisfação, uma ânsia que afligia as mulheres em meados do século XX nos Estados Unidos. Cada dona-de-casa suburbana lutava com isto sozinha. Enquanto fazia as camadas, fazia compras no supermercado, combinava roupas de cama, comia sanduíches de manteiga de amendoim com seus filhos, levava seus filhos para suas reuniões dos escoteiros, deitava do lado de seu marido à noite, ela tinha medo de se perguntar a pergunta silenciosa: *É só isso?* (FRIEDAN, 1963, p. 15).

Este vídeo, de pouco mais de seis minutos, sintetiza o cotidiano emocional e psicológico da domesticidade, da dona-de-casa entediada e convencida pelos mitos incessantemente propagados do *American Way of Life*. O antagonismo se evidencia em cada investida da artista contra a mesa de madeira ou contra o ar a sua frente: através de uma farsa, Rosler consubstancia sua resistência; confronta-se com o *Outro*, que não se faz presente mas se realiza na linguagem. Ao descrever este trabalho, proferiu que “quando a mulher fala, ela nomeia sua própria opressão” (SEMIOTICS OF THE KITCHEN, 2014).



Adrian Piper: *My Calling (Card) #1 e #2, 1986.*

Adrian Piper, nascida em 1948, é uma artista conceitual da primeira geração e uma filósofa analítica. Inicialmente uma pintora psicodélica – ainda durante o Ensino Médio —, em 1967, sob influência do trabalho de Sol LeWitt, se torna uma artista conceitual, reivindicando-se até hoje como tal (PIPER, 1996). Foi, entretanto, a primeira a introduzir problemáticas de raça e gênero no Conceitualismo e conteúdo político explícito no Minimalismo (BIOGRAPHY, 2014). Após as agitações pelos Direitos Civis e pela Liberação das Mulheres, além da invasão do Camboja comandada pelo presidente americano Richard Nixon, ela relata: “Eu fiquei com um senso de imediatez dessas problemáticas na minha vida que me fez sentir como se o trabalho que havia feito até aquele ponto não era mais adequado para expressar as minhas preocupações” (LEESON, 2010). O que se seguiu foram obras que abordavam a xenofobia, raça, gênero, padrões comportamentais, estereótipos, identidade e sua autobiografia enquanto artista e intelectual. Seus suportes são muitos: colagem, desenho, instalação, performance e vídeo.

Piper passou a se identificar com o ideário feminista, definindo: “O feminismo é esse estado de coisas em que as mulheres competem com os homens para dar apoio e incentivo umas às outras, em vez de competir entre si por recompensas e aprovação distribuídas pelos homens”. Ela, contudo, não se denomina uma artista feminista, já que suas obras não tem, a priori, este direcionamento (BIOGRAPHY, 2014). Ainda que Piper hesite em assumir esta alcunha, empreende claras meditações acerca dos papéis sociais e das negociações inerentes a viver em um mundo de pressupostos de gênero e de raça.

Devido a suas realizações acadêmicas e sua posição no mundo da arte, Piper, enquanto profissional, frequentemente se encontra entre elites brancas diversas. Como não é um fato comumente conhecido que ela é de descendência mista (de raízes indianas e africanas), geralmente a artista é uma “testemunha silenciosa do racismo discreto da burguesia” (FARVER, 1987, p. 13). A maneira que escolheu para lidar com isto, em 1986, foi desenvolver *My Calling (card) #1*, (Fig. 6) um cartão de visitas (de dimensões 5.1 x 8.9 cm), em papel de cor parda no qual se lê:

Querido Amigo,

Eu sou negra.



Eu tenho certeza que você não percebeu isto enquanto fez/riu de/concordou com aquele comentário racista. No passado, eu tentava alertar pessoas brancas da minha identidade racial previamente. Infelizmente, isto invariavelmente causa que eles reajam a mim como se eu fosse agressiva, manipulativa ou socialmente inapropriada. Portanto, minha política é assumir que pessoas brancas não fazem esse tipo de comentário, mesmo quando acreditam que não há ninguém negro presente, e distribuir este cartão quando eles fazem.

Eu lamento por qualquer desconforto que minha presença está lhe causando, assim como tenho certeza que você lamenta o desconforto que o seu racismo está causando em mim.

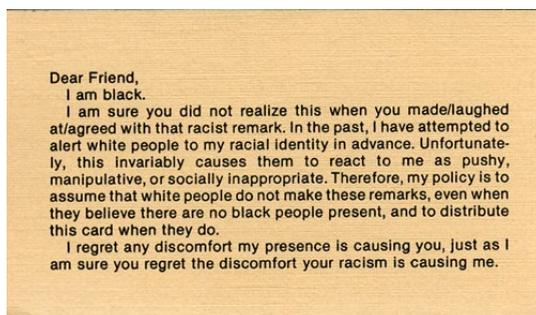


Fig. 6. Adrian Piper: *My Calling (Card) #1*, 1986-1990. Cartão de papel, 5.1 x 8.9 cm.
Fonte: ArtThink, 2014 <<http://artthink.wikispaces.com/piper>>

Este cartão era distribuído por Piper sempre que a conduta reprovável era identificada. A artista permanecia calada ao entregar o múltiplo e seguia em seu caminho após fazê-lo. Neste mesmo ano, atendendo a outra natureza de interações sociais, Piper desenvolveu o *My Calling (card) #2* (Fig. 7), com as mesmas dimensões, porém em papel de cor branca, que versava:

Querido amigo,

Eu não estou aqui para pegar ninguém, nem para ser pega. Eu estou aqui sozinha porque eu quero estar aqui, SOZINHA.

Este cartão não tem como objetivo ser a extensão de um flerte.

Obrigada por respeitar minha privacidade.





Fig. 7. Adrian Piper: *My Calling (Card) #2*, 1986-1990. Cartão de papel, 5,1 x 8,9 cm.

Fonte: ArtThink, 2014 <<http://artthink.wikispaces.com/piper>>

O *modus operandi* permanecia o mesmo, porém este cartão visava desconstruir a ideia de que mulheres desacompanhadas estão necessariamente sexualmente disponíveis.

A artista adota uma abordagem passivo-agressiva para demonstrar como o racismo e o sexismo são intrinsecamente nocivos (INDIANA UNIVERSITY ART MUSEUM, 2006). A sua “*performance* reativa de guerrilha” (FARVER, 1987, p. 13) não era anunciada e ocorreu ativamente entre os anos de 1986 e 1990. Desde então, a artista disponibiliza os cartões em exposições, acompanhados de uma placa onde se lê: “*JOIN THE STRUGGLE, TAKE SOME FOR YOUR OWN USE*” (Junte-se à luta, leve alguns para uso próprio). Por meio da distribuição do múltiplo, essa performance permanece ativa através de outros agentes.

A entrega dos cartões é uma formalização da cisão entre artista e entorno. De um lado se situam o racista e o machista — beneficiários do status quo — e, de outro, o agente, marginalizado e banalizado. Laclau e Mouffe (1985, p. 157) afirmaram que “a divisão do espaço social em dois campos [...] é a condição para todo antagonismo”, então se pode concluir que as relações estabelecidas pelos cartões de Piper são de confrontação ativa, onde o agente não se reconhece neste *outro* que lhe prejudica e manifesta seu descontentamento abertamente, com uma evidência física que ficará em posse do ofensor, cuja conduta é desnaturalizada. Se antes ignorava a agressividade de seu discurso, no momento da entrega do cartão, o relacionamento desigual é fendido e posto em escrutínio.



Em razão de sua origem ativista, as artistas feministas se preocupavam com questões de ordem prática como alcance, recepção e efetividade, desenvolvendo concepções sofisticadas acerca das peculiaridades do trabalho com um público expandido pela natureza de suas obras (LACY, 1996, p. 27). “Ao enxergar a arte como um campo de encontro neutro para pessoas provenientes de contextos diversos, feministas dos anos 1970 tentaram promover trocas entre raças e classes. A colaboração era uma prática valorizada, de possibilidades infinitamente variadas, o que destacou os aspectos relacionais da arte. Até o final dos anos 1970, as feministas haviam formulado precisas estratégias ativistas e critérios estéticos para sua arte” (LACY, 1996, p. 27).

O reconhecimento por parte de instituições e órgãos culturais proeminentes não foi imediata (somente após o ano 2000 foram organizadas grandes retrospectivas de arte feminista), porém a influência que este movimento artístico desempenhou – em seus temas, suportes, mídias, metodologias, discursos e táticas — é inegável. “Curadores e críticos têm cada vez mais a convicção de que o feminismo gerou os impulsos artísticos mais influentes do final do século XX e início do XXI. Não há quase nenhum trabalho novo que não tenha de alguma forma sido moldado por ele” (COTTER, 2007).

O antagonismo, intuído por Laclau e Mouffe (1985) nas teorias e práticas políticas feministas, é latente na atuação diversificada das artistas feministas dos Estados Unidos dos anos 1960, 1970 e 1980: eram professoras, acadêmicas, *designers*, líderes comunitárias, ativistas. A rede de apoio e trocas estabelecida entre artistas e a comunidade provia um ambiente fecundo para demonstrações ferrenhas de oposição aos valores dominantes e seus agentes. A contravenção coordenada e impetuosa mostrava uma face historicamente suprimida e irradiava orgulho e força, impactando e redefinindo o panorama social, cultural e artístico contemporâneo.

¹ Sexismo se refere ao conjunto de estereótipos quanto à aparência, atos, habilidades, emoções e papel apropriado na sociedade, de acordo com o sexo. Apesar de também estereotipar o homem, mais frequentemente reflete preconceitos contra o sexo feminino (MICHAELIS, 1998).

² *Sem título (Cena de estupro)*.

³ *Três Semanas em Maio* e *Em luto e com raiva*.



⁴ Nos locais onde haviam ocorrido estupros, se escrevia: “Uma mulher foi estuprada perto daqui” e incluía-se a data (*Three Weeks in May*, 2014).

⁵ Documentação da *performance* está disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=idK02tPdYV0>>

⁶ *Semiótica da Cozinha*. A documentação da *performance* está disponível em: <http://www.ubu.com/film/rosler_semiotics.html>

⁷ Julia Child foi uma apresentadora de programas de culinária de grande notoriedade nos Estados Unidos nos anos 1970 e 1980.

Referências

ALVES, Ana Rodrigues Cavalcanti. O conceito de hegemonia: de Gramsci a Laclau e Mouffe. *Lua Nova*, São Paulo, n° 80, p. 71-96, 2010.

BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, Cambridge, Massachusetts, n° 110, outono de 2004. p. 51-79.

BIOGRAPHY. In: *Adrian Piper*. Disponível em: <<http://www.adrianpiper.com/biography.shtml>>. Acesso em: 20 de fev. de 2014.

CLARK, Zoe; DASTIN, Lizy. *Bios of A.I.R. Founders & Early Artists*. Disponível em: <<http://www.airgallery.org/index.cfm?fuseaction=main.page&pagename=EarlyA.I.R.Artists&pageid=147>>. Acesso em: 20 de fev. de 2014.

COTTER, Holland. Feminist Art Finally Takes Center Stage In: *The New York Times*, Nova York, 29 de janeiro de 2007. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2007/01/29/arts/design/29femi.html?_r=2&oref=slogin&>. Acesso em: 20 de fev. de 2014.

FARVER, Jane. *Adrian Piper: Reflections 1967-1987*. Nova York: Athens Printing Company, 1987.

FOSTER, Hal. O Retorno do Real. *Concinnitas*, Rio de Janeiro: Instituto de Artes da UERJ, Ano 6, Vol. 1, n° 8, Julho de 2005, p. 163-186.

FRIEDAN, Betty. *The Feminine Mystique*. Nova York: W.W. Norton and Company Inc., 1963.



GIUNTA, Andrea. *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

HEUER, Megan. *Ana Mendieta: Earth Body, Sculpture and Performance*. The Brooklyn Rail, Nova York, setembro de 2004. Disponível em: <<http://www.brooklynrail.org/2004/09/art/ana-mendieta-earth-body-sculpture-and-pe>>. Acesso em: 20 de fev. de 2014.

INDIANA UNIVERSITY ART MUSEUM. *African American Art: Adrian Piper*. 2006. Disponível em: <http://www.iub.edu/~iuam/online_modules/aaa/artist.php?artist=8>. Acesso em: 20 de fev. de 2014.

In Mourning and In Rage In: *History in the City*. Disponível em: <<http://historyinthecity.blogspot.com.br/2011/09/in-mourning-and-in-rage.html>>. Acesso em: 20 de fev. de 2014a.

IN MOURNING AND IN RAGE. In: *Suzanne Lacy: Artist Resource Site*. Disponível em: <<http://www.suzannelacy.com/index.htm>>. Acesso em: 20 de fev. de 2014b.

KELLEY, Jeff. The Body Politics of Suzanne Lacy. In: FELSHIN, Nina (ed.). *But is it art?: the spirit of art as activism*. Seattle: Bay Press, 1995.

LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal. *Hegemony & socialist strategy: towards a radical democratic politics*. London, New York: Verso, 1985.

LACY, Suzanne (org.). *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*. Seattle: Bay Press, 1996.

LEESON, Lynn Hershman; STEPHAN, Kyle; CHOWANLEC, Alexandra. *Women Art Revolution*. [Filme-vídeo]. Produção de Lynn Hershman Leeson, Kyle Stephan e Alexandra Chowanec, direção de Lynn Hershman Leeson. Zeitgeist Films, 2010. Formato digital, 1h22min.

MARTHA ROSLER. In: *EAI: Electronic Arts Intermix*. Disponível em: <<http://www.eai.org/artistBio.htm?id=476>>. Acesso em: 20 de fev. de 2014.

MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>>. Acesso em: 10 abr. 2009.



NAVARRETE, Ana. Performance feminista sobre la violencia de genero. In: SICHEL, Berta (org.). *Cárcel de Amor: Relatos culturales sobre la violencia de genero*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2005.

PAYNE, Jenny Gunnarsson. Feminist media as alternative media? A literature review. *Interface: a journal for and about social movements*. vol. 1, páginas 190 – 211, novembro, 2009. Disponível em: <<http://interfacejournal.nuim.ie/wordpress/wp-content/uploads/2010/11/Interface-1-2-pp190-211-Gunnarsson-Payne.pdf>>. Acesso em: 20 de fev. de 2014.

PIPER, Adrian. A Defense of the ‘Conceptual’ Process in Art, 1967 In: *OUT OF ORDER, OUT OF SIGHT Volume II: Selected Writings in Art Criticism 1967–1992*, p. 3-4. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

PORTUONDO, María Luisa. Ana Mendieta - Rape Scene: La Detencion del Instante In: *Escaner Cultural: Revista Virtual de Arte Contemporáneo y nuevas tendencias*, 8 de fevereiro de 2009. Disponível em: <<http://revista.escaner.cl/node/1434>>. Acesso em: 20 de fev. de 2014.

SEMIOTICS OF THE KITCHEN. In: *EAI: Eletronic Arts Intermix*. Disponível em: <<http://eai.org/title.htm?id=1545>>. Acesso em: 20 de fev. de 2014.

THREE WEEKS IN MAY – Events. In: *Suzanne Lacy: Artist Resource Site*. Disponível em: <<http://www.suzannelacy.com/index.htm>>. Acesso em: 20 de fev. de 2014.

Artigo recebido em março de 2014. Aprovado em novembro de 2014.

