

Tecnologias eletrônicas e estéticas contemporâneas: fetichismos e transposições

Rosa Maria Blanca

Como artista, expôs na 7ª Biennale des Arts Plastiques a L'Universite, Paris (1999), no Goethe Institut, Porto Alegre (2002) e no MARGS (2014). Foi curadora da I Exposição Internacional de Arte e Gênero, MARQUE, Florianópolis (2013). Possui Mestrado em Artes Visuais (UFRGS) e Doutorado em Ciências Humanas (UFSC). Leciona no Mestrado em Indústria Criativa e no Curso de Artes Visuais (FEEVALE). É organizadora da publicação *Poéticas Abertas* (2013).

Resumo. O presente artigo¹ tem como objetivo discutir a construção de estéticas contemporâneas mediadas por tecnologias eletrônicas, que possibilitam a disseminação e percepção de práticas colonialistas, a partir das quais artistas geram dispositivos imagéticos mediante a apropriação de imagens eletrônicas. Metodologicamente, em uma perspectiva queer, propõe-se o uso de categorias – como *fetichismo* e *transposição* – para a análise e discussão interdisciplinar. São formas de produção de conhecimento na arte contemporânea em diálogo com as indústrias criativas e culturas visuais. Nesse contexto, o resultado é um conjunto de visualidades que problematizam o feminino e a violência de gênero.

Palavras-chave. arte, fetichismo, indústrias criativas, tecnologias eletrônicas, transposição.

Electronic Technologies and contemporary aesthetics: fetishisms, and transpositions

Abstract. This article aims to discuss the construction of contemporary aesthetic mediated by electronic technologies that enable the spread and perception of colonialist practices, from which artists create imagery devices through the appropriation of electronic images. Methodologically, in a queer perspective, we propose the use of categories - such as fetishism and transposition - for interdisciplinary discussion and analysis, as a form of knowledge production in contemporary art in dialogue with the creative industries and visual cultures. In this context, the result is a set of visualities that problematize the female and gender violence.

Keywords. art, fetishism, creative industries, electronic technologies, transposition.



Introdução

As inovações tecnológicas têm como consequências as distintas modificações nas atitudes dos artistas no que se refere a percepções e modelos mentais para conceber o mundo. As tecnologias de informação e comunicação desempenham importante papel na contemporaneidade, servindo tanto como suporte à comunicação e transferência de informação quanto como tecnologias de arte relacionais. É precisamente a introdução de novas tecnologias como a câmera fotográfica, no século XIX, que impõe a adaptação de esquemas cognitivos para sua apropriação nos processos de criação e percepção (SANTAELLA & NÖTH, 2001). A arte e sua reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1936) estabeleceram um vínculo maior entre a arte e sua circulação na cultura, colaborando para o surgimento de novas experiências estéticas, como também para o questionamento de gênero, raça e sexualidade.

O surgimento do modelo eletrônico, a partir da segunda metade do século XX, tem tido como consequência uma mudança epistemológica e metodológica nos modos de produção e interação artística (COUCHOT, 2003; SANTAELLA & NÖTH, 2001). Na era eletrônica, as transformações nas formas de representar o mundo e de organizar a experiência incidem nas práticas artísticas.

O presente artigo pretende mostrar como existem artistas que produzem um novo paradigma tecnológico, estético e eletrônico. Proponho a categoria de *fetichismo e transposição*, para analisar esse novo paradigma artístico e informacional, que provoca a emergência da busca de novas visualidades para a apresentação de novas estéticas que problematizam o corpo feminino no sistema das artes.

Essas estéticas eletrônicas estão intimamente ligadas aos novos desafios epistemológicos e metodológicos de pesquisas indissociáveis com a arte contemporânea, resultantes dos desenlaces atuais das culturas visuais e das indústrias criativas. Entende-se o diálogo entre arte e indústrias criativas como uma forma científica e tecnológica capaz de construir interlocuções entre práticas criativas e mundos globalizados, em um contexto de informação.

Breve genealogia do fetichismo na arte

Nessa seção, estuda-se a forma na qual o rastro do *fetichismo* opera nos trabalhos de determinadas artistas. Compara-se o caso europeu e brasileiro no que se refere ao surrealismo para, finalmente, falar do trabalho de algumas artistas contemporâneas.



O surrealismo é uma transformação de Dadá² (ARGAN, 1988/1990). De acordo com Hess (2002/2005), a artista Hannah Höch, membro do grupo de dadaístas berlinenses, se dá à tarefa de *(des)feticizar* através de uma maneira lúdica e sexual o etnográfico, em trabalhos como *Entführung – auseinemethnologischen Museum*, em 1925.

Em 1925, na Europa, o surrealismo trabalha dialogando com a antropologia, a psicanálise e o colonialismo, com o *exótico*, o *inconsciente* e o *erótico* (CLIFFORD, 1981). Na atitude surrealista, tanto etnográfica como artística, o exótico é sinônimo de não racional e praticamente sinônimo de *feticismo*, ou seja, uma visualização estética de como a África deverá ser *representada* (CLIFFORD, 1981, p. 143). O surrealismo é considerado como a teoria do *inconsciente* na arte, pois essa corrente artística tem como um dos seus principais organizadores André Breton, médico psiquiatra e estudioso de Sigmund Freud (ARGAN, 1999).

Já no Brasil o surrealismo não é de todo bem recebido como as vertentes construtivistas e concretas³, as quais se desenvolvem ignorando o étnico, o afro, o indígena e o colonial (BLANCA, 2007). Cabe aqui perguntar-se como um país poderia acolher uma atitude artística que valoriza o colonial como o exótico, como o sinônimo de *feticismo*, em um contexto de modernidade.

Nesse contexto de tensões e confrontos é realizada a *Exposição Internacional do Surrealismo*, em Londres, em 1936. Claude Cahun não foi convidada e nos documentos da época é apenas indicada como amiga de André Breton (BONNET, 2006). A artista é ocultada por aqueles que constituem suas referências legítimas, ninguém se perguntando por que ela não havia sido incluída no grupo surrealista.

Comparativamente, no Brasil a artista surrealista Maria Martins é convidada para participar na *I Bienal de São Paulo*, em 1951. Contudo, o sistema de artes brasileiro a ignora, na época. O surrealismo tem simpatia, mas também antipatia, ataques explícitos e a “política do silêncio” (PONGE, 2004, p. 62).

Para Bonnet, o surrealismo vela o estatuto do feminino como sujeito autor, não somente através de seus trabalhos, mas também nos registros fotográficos históricos como sujeito participante ou como artista⁴. O feminino aparece apenas como objeto do desejo, como imaginário do maravilhoso. Ora, estas artistas, tanto Claude Cahun como Maria Martins, bloqueiam a sua participação no movimento porque seu trabalho fala de experiências pessoais que problematizam precisamente o feminino, o qual não está em questão na pauta oficial do movimento.



O surrealismo, porém, é um ponto onde confluem as artistas atraídas pela sua insistência antiacadêmica⁵. Essas, estando no seio do movimento, se debatem e terminam afirmando sua independência a respeito do surrealismo. Ao mesmo tempo em que alimentam sua linguagem, antecipam o movimento feminista dos anos 1970 através de uma poética do imaginário que trabalha com o corpo, com o orgânico e com o erótico. Além dos trabalhos fotográficos e escultóricos de Cahun e Martins, respectivamente, artistas como Dorothea Tanning, Meret Oppenheim e Frida Kahlo pintam o conflito da violência em distintos âmbitos, incluindo aquele que implica a construção social do feminino.

Valerie Export constrói raciocínios que partem da ideia de que a produção da arte é também a produção de artigos/mercadorias e que, portanto, mulheres são consideradas como mercadorias tanto dentro do contexto da arte como fora deste. Isso pode ser visto no trabalho de *Smart-Export, Selbstporträt* (1967-1970). Export faz parte do nome, como se autodenomina para não usar o sobrenome nem do seu pai nem do seu marido. Isso denota um tipo de deslocamento para figurar em todas as partes e lugares. Posso sugerir que Valerie Export está de alguma forma questionando o sistema da arte, ao reconceber este sistema como uma analogia fetichista da produção artística. São articulados como elementos da mesma ordem arte e mulher, onde Export se (des)oculta como mercadoria e espetáculo ao atuar como *autora* que *autoriza* essa enunciação visual.

O tráfico do feminino na arte é significativo. Nesse sentido, é histórico o trabalho de Guerrilha Girls (1989)⁶, intitulado *As mulheres precisam se mostrar nuas para entrar no Met. Museum?* Neste offset, as artistas fazem um levantamento quantitativo, expondo que cinco por cento de artistas que fazem parte das seções de arte moderna são mulheres⁷, mas que paradoxalmente, 85 por cento dos nus são femininos (HEARTNEY, 2002).

Na arte contemporânea, artistas como Nicole Eisenman (2004)⁸, mediante pinturas figurativas, discute um fetichismo visualizando a transação que implica a violência sexual, em óleos como *Commerce Feeds Creativity/Transações Alimentam Criatividade*.

O trabalho de Eisenman dialoga com *I've got it all*, de Tracey Emin (2000). Estuprada aos 13 anos de idade, Emin explora de forma impiedosa a sua biografia exibicionista. Luxúria e dor podem ser categorias afetivas para traduzir esse deslocamento fetichista à cena da arte contemporânea. A ficção de uma arte que se articula com o autobiográfico.



Na continuação, pesquiso imagens que *(re)produzem a linguagem* do *fetichismo* na contemporaneidade. Estudarei de que forma artistas realizam transposições de discursos e imagens, em um contexto de indústrias criativas, modificando as percepções de corpo pós-colonial.

Corpos disputados

Nessa seção, expõe-se a disputa que se gera a partir das implicações das práticas artísticas contemporâneas atravessadas por *fetichismo*⁹.

O trabalho de Rosana Paulino, artista brasileira cuja preocupação gravita em torno ao étnico e ao sexual, desenvolve uma morfologia do corpo que problematiza o feminino. Nos seus desenhos, de 1997, como *Ama de leite*, Rosana Paulino mostra um seio cuja tinta transparente expõe alvéolos e ductos lácteos. Os mamilos também aparecem, a partir dos quais brotam linhas que terminam em forma de pingos. Os pingos são pintados em duas cores: branco, que sugere leite, e vermelho, que invoca sangue – que tanto é vida como morte (VIANA, 2008). Em outras imagens, Paulino trabalha o corpo de forma mais sugestiva, ao mesmo tempo em que pesquisa como se constrói o feminino, denotando órgãos sexuais a serviço da reprodução.

Em uma situação pós-colonial¹⁰, o trabalho de Rosana Paulino apresenta o corpo de mulher como um genital protuberante, o que evoca o tratamento sexualmente fetichista construído em torno das denominadas Vênus e, neste caso, é praticamente impossível deixar de associá-las à corporalidade de Saartjie Baartman (1789-1815), da cultura Khöikhöi, da África do Sul, conhecida como Vênus de Höttentot. Estou falando de escravidão, de quando mulheres da África são capturadas e seus seios funcionam como bolsas para transportar tabaco. Os seios como sacos favorecem o intercâmbio colonial, tendo o tabaco como uma das mais cotizadas mercadorias.

Nos tempos da Vênus de Höttentot, a visualidade corporal de Saartjie exalta o imaginário sexual, tanto do denominado masculino como do denominado feminino. É apresentada como um exemplar de corpo que viola o cânone da “corporeidade branca”, como “curiosidade biológica” (PUGLIESE, 2005, p. 298). É exposta como fera de circo na Holanda, Inglaterra e França, e explorada como objeto sexual, amplamente prostituída. Será Étienne Geoffroy Saint-Hilaire quem patologizará o corpo de Baartman a partir dos termos científicos da época, como: cadeiras hipertróficas, glúteos e órgãos genitais protuberantes.



Quando Saartjie, a Venus de Höttentot, morre, em 1815, transforma-se em um espetáculo público e visual no que se constituirá, no século XX, como o Musée de l'Homme, em Paris. Parece que foi Henri Marie Ducrotay de Blainville quem coordenou o trabalho de autópsia do corpo de Saartjie Baartman e que Georges Cuvier foi quem dissecou e desmembrou o corpo de Baartman. Há uma relação entre o erótico, o feminino, o visual e o científico. Seus órgãos foram enviados como objetos de pesquisa a distintas instituições científicas europeias. Com isso, posso perceber como a noção de imagem surge como um pronunciamento visual, uma relação ideológica instituída que nos ensina como é que devemos ver e pensar (GAROIAN & GAUDELIUS, 2004). Este espetáculo de cultura visual funciona como uma forma de ubiquidade de representação na qual são constituídos objetivos pedagógicos para mediar culturalmente e incorporar desejos e eleições na ordem do capitalismo (GAROIAN & GAUDELIUS, 2004).

Um dos trabalhos da artista brasileira Fernanda Magalhães aparentemente dialoga com a Vênus de Höttentot. Magalhães problematiza figuras humanas idealizadas dentro dos cânones da história da arte, apresentando-se como modelo obesa¹², como no trabalho fotográfico *Gorda 09*, de 1995. Pode ser vista a associação que a artista cria do seu corpo com os padrões clássicos da figura humana. O corpo de Magalhães aparece montado com uma imagem da cabeça d'A *Vênus de Willendorf* (encontrada na Áustria, em 1908), que é uma peça (*re*) classificada como feminina. O dimorfismo na arte da figura humana caracteriza-se por estabelecer como inquestionável a categorização das formas, qualificando como orgânicas e femininas as formas curvas, enquanto que as formas retas são instituídas como masculinas (MILES, 1997/1999).

Transposições sadomasoquistas

Em seguida, problematizam-se práticas culturais e artísticas que trabalham com *transposições* sadomasoquistas e outras visualidades, questionando a construção do feminino. Fazendo uso da estética tecnológica dos blogs, artistas e ativistas propõem-se práticas que retomam o *fetichismo* para desnaturalizar práticas culturais, que conotam violência de gênero.

É o caso do trabalho artístico e político que desenvolve no Estado espanhol o coletivo de *Las Chulazas*. A data mais antiga que se tem como registro do blog é de 2008. Antes de Agosto de 2008 parece ser que *Las Chulazas* militavam como *LasMedeak*. A partir do mês de setembro desse mesmo ano o grupo decide criar *Las Chulazas*. No blog de *Las Chulazas* aparecem pensamentos,



aventuras, notícias, trânsitos e performances fotográficas ou em vídeo do coletivo. Também dão espaço a outros grupos e coletivos artísticos e políticos como *Post Op*, *Océan Leroy*, *Parole de Queer*, *Mujeres Creando Bolivia*, *Heroína de lo periférico*, *Ideasdestroyingmuros*, *LesAtakás*, *Genderbaker* e muitos mais. Na rede de blogs, sites e contextos eletrônicos de dissidência sexual, política e cultural, expressam-se diferentes grupos, ativistas, artistas e poetas que emergem continuamente. Alguns também desaparecem, ficando o blog como registro, como parece ser o blog de *Las Chulazas*.

Nesse blog, através de textos, *Las Chulazas* mostram a sua inconformidade com uma cultura que não apresenta opções de consumo para quem não participa do código binário sexual feminino - masculino, por exemplo. Isto pode ser visto nos resultados da pesquisa de campo que elas executam em um shopping. Nesse trabalho elas não encontram produtos, roupas ou acessórios próprios nem para elas, nem para aquelas que não possuem nenhum tipo de identificação com a categoria identitária *mujer*. Também denunciam assassinatos de mulheres por parte de homens ou maridos. Relatam suas formas de protesto, que se realizam além do textual no blog, através de intervenções no espaço público mediante manifestações. Assistem a filmes e peças teatrais. Fazem uma crítica à ópera de *Carmen*, de Bizet, por exemplo, estreada em 1875, tão aclamada pelo público hispano-americano e adaptada para o cinema por mais de 20 diretores. Sob o título de “Carmen, obra de arte ou pão de cada dia!”, *Las Chulazas* questionam como é possível que na representação *Carmen* seja assassinada por desejar ser livre e que, além disso, o público apoie a quem a mata: um homem.

Las Chulazas também fazem uma crítica ao vínculo que se estabelece entre a cirurgia estética e o feminino, no que se refere à promoção de injeções de botox ou aumento de volume de seios. São precisamente os seios que aparecem indicados com fita em uma das fotografias de *Las Chulazas*. Nessa imagem, aparece o gesto de “mostrar-se”, como na fotografia de Halberstam, intitulada *Jax’s Front. Jax’s Back* (1991). Há *transposições* de *ambiguidade* e *fetichismo*. Nesse trabalho de *Las Chulazas*, a personagem aparece com o torso nu e o braço esquerdo levantado como se estivesse comemorando uma vitória.

É assim como *Las Chulazas* (re)produzem a linguagem do seio eroticamente em uma performance que escapa do código classificatório estrito do feminino, porque a ambiguidade da visualidade da personagem, além do mais, não corresponde a uma erótica heterossexual. A modelo não olha para o espectador. Há outra proposta do erótico. A sedução está na disposição corporal que nos



remete à vitória em campo de batalha. O *fetichismo* atravessa todo um processo político no tratamento do seio, que pode ser visto nesta imagem no seu processo de aplicar um *parche*. O gesto da marca, do processo artisticamente proscrito, seduz. O *parche* sobre o seio, como dispositivo protetor, atua como um estimulante visual.

Outro trabalho que procura uma alternativa do erótico mediante uma (*en*) *codificação* cultural é o que realiza o coletivo argentino *Anarcopervertismo* (2009). Este coletivo identifica-se como *perversas queer S/M*, um *grupo de anarquistas suixs*. Logo na página principal do blog as artistas comunicam sua proposta: bater, lambar, chupar ou se prostituir mutuamente. Dizem que optam por ser uma manada de lobos, com o objetivo de “encontrar as mais selvagens”. O blog é bilíngue – espanhol e inglês –, mostrando textos na parte esquerda e, à direita, fotografias de pessoas nuas beijando-se ou tocando-se o corpo. O blog indica que os textos são postados por *Cúmplices de Chigi*. A maioria das fotografias aparece sem nenhum tipo de referência.

Em uma das imagens onde aparece um corpo nu, e que parece pertencer ao coletivo – porque também aparecem fotografias da performer Diana Pornoterrorista, do Estado espanhol – vemos o fragmento desse corpo deitado sobre uma cama com as mãos atadas atrás das costas. Trata-se de uma prática comum sadomasoquista (S/M). A imobilização do corpo é o que provoca prazer. Segundo informa o blog, as práticas S/M por elas realizadas são levadas até os seus últimos extremos, desafiando práticas sexuais com fins “reprodutivos”, questionando o feminino como gênero reprodutor da espécie. Nesse sentido, os participantes não precisam ser heterossexuais, explicam. O gênero é o que menos importa. O *Anarcopervertismo* tem como objetivo a criação de prazer nas mais variadas formas. É uma luta contra a associação hegemônica de sexo e reprodução (ANARCOPEVERTISMO, 2009).

Participantes usam o S/M como ferramenta para combater a família e as convenções de gênero, nos explica o texto do blog do *Anarcopervertismo*. A perversão é estratégica. O uso de objetos modifica o denominado papel feminino sexual. O feminino fica obsoleto, explica o blog, porque uma das condições da experimentação é não atuar conforme estereótipos identitários (ANARCOPEVERTISTMO, 2009).

Essas imagens de *Anarcopervertismo* também são apropriadas pela linguagem das indústrias criativas. O *fetichismo* continua sendo tráfico, conotando



mercadoria. A modificação das correspondências analógicas e desdobramentos do código binário em muito continuam dependendo da *(re)traducción* necessariamente perversa que *(re)ativa* imaginários da violência para a *(re)articulação* do *fetichismo* mediante experimentações contínuas.

Considerações finais

A produção de conhecimento não é neutra. Os processos de construção de categorias em qualquer atividade de campo são uma luta política pela hegemonia da tradução cultural, para a regulação de realidades contextuais. Mediante o uso do conceito de *fetichismo* e *transposição*, a experiência interdisciplinar entre campos como arte contemporânea, culturas visuais e indústrias culturais, nos possibilita problematizar o uso do corpo feminino na arte.

Arte contemporânea e indústrias criativas articulam um *sistema epistemológico visual*, questionando o feminino mediante as interfaces da tecnologia atual. Esta forma intensifica-se na produção de subjetividades, desejos e sexualidades, através de práticas discursivas, tecnológicas, de violência e de visualidade. Isto indica que a linguagem para a produção de subjetividades, desejos e sexualidades executa-se mediante práticas discursivas e tecnológicas. O resultado é um conjunto de imagens que problematizam o feminino e a violência de gênero e sexual, onde as artistas utilizam consciente ou inconscientemente fetichismos e transposições de realidades históricas, colonialistas e sexistas.

¹ O presente artigo conta com o apoio do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

² Dada é um movimento artístico que surge como uma desilusão frente à civilização, precisamente logo depois da I Guerra Mundial. De iniciativa antirracional, o dadaísmo faz uso de manifestos e de técnicas como o acaso (Dicionário Oxford da Arte, 1996/2001). Hannah Hoch é considerada como pioneira em fotomontagem (HESS, 2002/2005).

³ Na I Bienal de São Paulo, em 1951, o abstracionismo é legitimado através do concretismo de Max Bill. A partir deste momento, tanto a arte concreta como a arte neoconcreta desenvolvem trabalhos que têm como um de seus objetivos a atualização formal, a fim de alcançar um nível de diálogo internacional, em evidente articulação com a iniciativa privada brasileira (COCCHIARALE, 1997). A nova objetividade é um dos poucos estágios da arte brasileira da época que tenta provocar um posicionamento político inserindo o coletivo no espaço ambiental. Em trabalhos como Núcleos Penetráveis a cor se transformava em “sensação corpórea”, localizando desejos e percepções



(BRETT, 1997, 268-269). O trabalho de Helio Oiticica, assim como o de outros artistas não menos importantes, é precursor de projetos de transformação cultural que visam trabalhar absorvendo o colonialismo.

⁴ E não unicamente no surrealismo, pois o sistema da arte também torna as mulheres objetos mediante a legitimação da iconografia da arte pop, por exemplo, através dos trabalhos de artistas específicos como Andy Warhol ou Roy Lichtenstein. Recentemente, a partir do feminismo está se produzindo outra história da arte onde se trabalha como saberes sujeitos. Como exemplo cito Kallopi Minioudaki (2009) que insere a produção de artistas como Axell, Pauline Boty e Rosalyn Drexler em uma iconografia onde a mulher aparece como sujeito, dentro da arte pop.

⁵ O termo antiacadêmico é utilizado no contexto artístico da arte moderna como uma posição que se opõe ao classicismo na arte, abandonando preocupações pelos valores acadêmicos.

⁶ O trabalho de Guerrilha Girls dialoga com a arte ativista. Para uma explicação sobre arte e ativismo, pode ser consultada a pesquisa de Blanca Fernández (2005).

⁷ Nos anos 1970, realizam-se pesquisas de tipo quantitativo para estudar como se constitui o sistema de arte, em termos binários. Em 1971, fica em evidência que de um total de 713 artistas que participam em exposições coletivas Museu do Condado de Los Angeles, Estados Unidos, apenas 29 são mulheres e que, dentre as 53 mostras individuais, somente uma é dedicada a uma mulher (ARCHER, 1999/2001: 124). Na retrospectiva do Centre Georges-Pompidou, na França, montada em 23 de Setembro – 13 de Dezembro, de 1993, a exposição mostra que em 30 anos de criação, a partir das coleções do Musée National d'Art Moderne, dos 64 artistas escolhidos somente seis são mulheres (BONNET, 2006). No registro do ano 2000, a coleção deste museu é composta por 628 artistas mulheres e 3660 artistas homens, sendo que do total dos 43300 trabalhos, apenas 7,5% pertencem a mulheres. Estes são alguns dados que marcam quantitativamente aquilo que historiadoras como Joana Maria Pedro denominam de misoginia e hierarquia quando vistos sob o prisma da perspectiva de gênero (2007).

⁸ Trabalhos de Nicole Eisenman fazem parte da que é considerada como a primeira mostra de arte com sensibilidade queer: *In a Different Light*, sob a curadoria de Lawrence Rinder e Nayland Blake, exposta no Museu de Arte Universitário de Berkeley, em 1994. O trabalho curatorial será amplamente criticado por Michel Duncan (1995) e Robert Atkins (1996), principalmente no que se refere à forma como Rinder e Blake procedem, privilegiando antes o trabalho artístico do que os artistas. Ou seja, Rinder e Blake trabalham partindo de conceitos, não a partir de uma seleção de artistas. Nesse sentido, é isso que fazem os estudos queer: evitam-se essencialismos e pontos de partida biográficos, pois o queer trabalha com ações, atos, fatos e trabalhos, mais do que com identidades. Isto não quer dizer que os curadores ignorem o clima hostil em que trabalham os artistas participantes. O que se resgata é a persistência no trabalho artístico, mostrando as condições de atuar no mundo em relação às/aos outras/os (BLAKE, RINDER e SCHOLDER, 1995)

⁹ O uso de *fetichismo* como conceito operativo para (re)significar práticas artísticas também aparece nos estudos sobre cinema, como é o caso da análise da produção cinematográfica *Thebelma and Louise* (Dir. Ridley Scott, 1991), realizado por Robert L. Cagle (1994).



¹⁰ Aqui, estou me referindo como situação pós-colonial à perspectiva crítica com que é possível visualizar processos tecno-pornográficos de erotização que se executam em latitudes não-ocidentais (BOURCIER, 2005).

¹¹ Nelson Mandela, como presidente da África do Sul em 2002, conseguiu a repatriação dos restos de Saartjie Baartman. Cabe notar que quando desembarcam os restos na África do Sul, constatam-se mais membros corpóreos do total que um corpo humano possui. Em 1999, surge em Cape Town o Centro Saartjie Baartman para Mulheres e Crianças, como refúgio para sobreviventes de violência doméstica.

¹² É sintomático que a pintura mais cara do mundo de um artista vivo, no presente início do século XXI, seja precisamente a imagem de *Benefits Supervisor Sleeping* (1995) (*Cadre d'une société de prévoyance sociale*), de Lucien Freud. Trata-se do retrato de um corpo nu feminino obeso. Durante o inverno boreal de 2009-2010, tive a oportunidade de conhecer a pintura exposta no Centre Cultural Beaubourg, em Paris, França. A pintura não ganhou destaque museográfico.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENAJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936). Disponível em: <http://www.deboraludwig.com.br/arquivos/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf>. Acesso em: 22 de nov. de 2010, 04:00.

BLANCA, Rosa Maria. Transponiendo la estética al espacio ambiental. *Praksis*. Novo Hamburgo, n. 1, p. 31-36, 2007.

BONNET, Marie-Jo. *Les femmes artistes dans les avant-gardes*. Paris: Odile Jacob, 2006.

CAHUN, Claude. *Aveux non avenues*. Paris: Editions du Carrefour, 1930.

CLIFFORD, James. Sobre o surrealismo etnográfico (1981). In: CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*. Antropologia e Literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

COUCHOT, Edmond. *A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual*. 1. ed. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2003.

GAROIAN, Charles R. & GAUDELIUS, Yvonne M. The spectacle of the visual culture. *Studies in Art Education*, v. 45, n. 4, p. 298-312, 2004.



HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MILES, Malcolm. *Art, Space and the City*. London: Routledge, 1999.

PONGE, Robert. Notas sobre a recepção e presença do surrealism no Brasil nos anos 1920-1950. *Alea*, v. 6, n. 1, p. 53-65, 2004.

PUGLIESE, Joseph. ‘Demonstrative evidence’: A genealogy of the racial iconography of forensic art and illustration. *Law and Critique*, n. 15. p. 287-320, 2005.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

VIANA, Janaina Barros Silva. *Uma possível arte afro-brasileira: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas*. Universidade Estadual Paulista. “Julio de Mesquita Filho”. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes. São Paulo, 2008.

