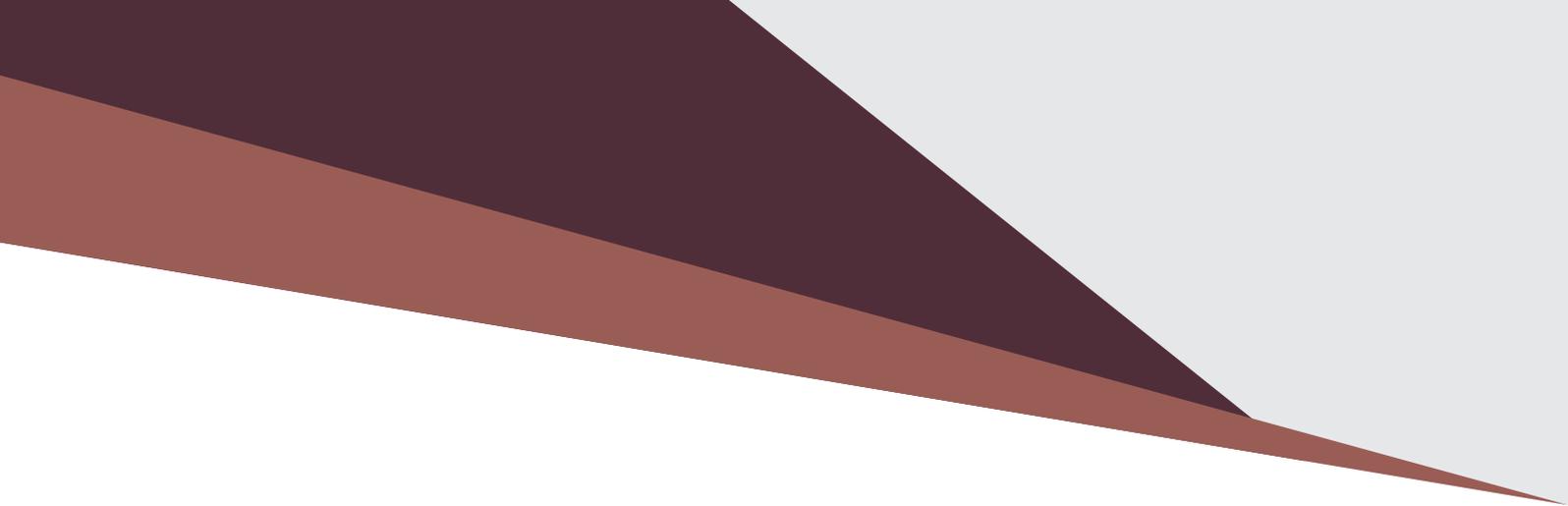


# MARIZA MERZ

**A** força  
simbólica  
da  
fragilidade

**DANIELA** BARCELLOS AMON

É artista visual e estudante de artes visuais (UFRGS), atuando como pesquisadora na área de história, teoria e crítica de arte, expondo seu trabalho em mostras em nível nacional e internacional, como o Circuito Universitário da Bienal de Curitiba CUBIC 4 (Curitiba, 2019). Teve seu vídeo CONFINAMENTO (2020) premiado pelo concurso Funarte Respirarte e, orientada pela professora Marina Câmara, tem participado de publicações e congressos na área de História da Arte. Atualmente realiza mobilidade acadêmica na Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.



## RESUMO

**ANALISANDO** a produção da artista italiana Marisa Merz (1926 – 2019), associada à Arte Povera, busco explicitar os contrastes entre a sua poética e trajetória e as de seus colegas homens. Identificando a forte presença do cotidiano feminino em seu trabalho artístico e em seus textos publicados entre 1966 e 1975, proponho uma interpretação de sua obra segundo um recorte de gênero.

## PALAVRAS-CHAVE

Marisa Merz, gênero, cotidiano, Arte Povera.

## ABSTRACT

**ANALYZING** the production of Italian artist Marisa Merz (1926 – 2019), associated to Arte Povera, I intend to mark the contrasts between her poetics and professional path and those of her fellow colleagues. Identifying the strong presence of feminine routine in her artistic work, as well as in some of her texts published between 1966 and 1975, I propose an interpretation of her oeuvre through a gender perspective.

## KEYWORDS

Marisa Merz, gender, daily life, Arte Povera.

**MARISA MERZ** (Turim, 1926-2019) foi uma artista italiana associada ao que ficou conhecido como Arte Povera, termo cunhado em 1967 pelo crítico de arte genovês Germano Celant para definir a atitude de um potente e heterogêneo grupo de treze artistas. Sua pesquisas pretendiam uma aproximação entre arte e vida por meio da redução das barreiras entre sensibilidade e racionalidade, impulsos internos e contexto externo. Deslocando a ênfase do objeto ao processo e à experiência artística, de acordo com uma tendência que Lucy Lippard identificou como a desmaterialização da obra de arte, os artistas da Arte Povera exibiam uma crescente atenção voltada ao ambiente, em um sentido fenomenológico (CONTE, 2010, p.61), ou seja, ao contexto em que se travava a fluida relação entre artista, público e obra. Não constituindo uma corrente artística estruturada, mas propriamente uma atitude livre e anárquica insubmissa às categorizações, a Arte Povera abarcava, assim, um conjunto extremamente plural de manifestações, que podiam variar desde a investigação sensorial e simbólica da matéria em sua presença energética à análise fria e tautológica dos instrumentos e signos constitutivos da linguagem artística ainda em estado potencial. No entanto, por mais heterogêneo que fosse o grupo, a produção e a trajetória de Marisa Merz sempre possuíram particularidades ainda mais distintas em relação às de seus colegas, assumindo, assim, um caráter de certa forma divergente. Germano Celant, em um texto de 1992, afirma que o caráter metamórfico, inapreensível, obscuro, enigmático e silencioso do trabalho de Marisa Merz a distanciaria simultaneamente “daquela paisagem que se delinea por meio das linhas rígidas e planos lisos do minimalismo” e das “formas desagregadoras e agressivas [...] da Arte Povera”<sup>1</sup> (CELANT, 2011, p. 210). Mais tarde, em uma palestra realizada em Atenas, o crítico identificaria, retrospectivamente, na profunda intimidade e, grosso modo, no caráter autobiográfico da obra de Marisa Merz, uma tendência que a aproximaria mais da produção de outras artistas mulheres internacionais do mesmo período, como Louise Bourgeois e Eva Hesse, que afrontavam, na sua intensidade autobiográfica, a ausência de pessoalidade da arte hegemônica, realizada, obviamente, por homens,

**1**

Tradução nossa (TN) de: “da quel paesaggio che si profila attraverso le linee rigide e i piani lisci del minimalismo o le forme disgreganti ed aggressive [...] dell'Arte Povera.”

daquele período. Ora, única mulher em meio a doze homens em um contexto social fortemente marcado pelo patriarcado, é evidente a influência operada pelas diferenças de gênero tanto na poética de Marisa Merz quanto na sua inserção no circuito artístico e no reconhecimento de seu trabalho.

Malgrado a colaboração intensa com outros artistas italianos, em especial com o seu marido, o poverista Mario Merz (1925–2003), com cuja produção estabeleceu uma profunda interconexão, interreferencialidade e interinfluência<sup>2</sup>, a trajetória profissional de Marisa sempre se mostrou mais tímida em relação às de seus colegas. Se compararmos em termos quantitativos as aparições públicas do trabalho de Marisa Merz e de seus colegas homens, constataremos que, enquanto estes rapidamente inseriram-se no circuito expositivo, de Turim a Roma, de Berna a Kassel e a Nova York, o número de exposições de que Marisa abertamente fez parte foi substancialmente menor. Segundo consta no material disponibilizado oficialmente pela Fondazione Merz, responsável por gerir o legado do casal de artistas, no intervalo entre 1967 e 1980, as mostras pessoais de Mario ultrapassam a impressionante soma dos quarenta, enquanto as de Marisa não chegam a uma dezena. Se formos além e compararmos esses números com os dos demais artistas identificados com a Arte Povera, o resultado será o mesmo, em maior ou menor grau. Um caso evidente dessa discrepância é aquele do artista pugliese radicado em Roma Pino Pascali. Morto prematuramente em 1968, aos 32 anos de idade, Pascali vivera, em seus últimos três anos de vida, uma carreira relâmpago, somando mais de cinquenta participações em exposições individuais e coletivas. Após sua morte, multiplicaram-se os artigos, livros, mostras retrospectivas e homenagens póstumas a seu respeito, dentre as quais podemos destacar o recebimento do prêmio máximo de escultura na Bienal de Veneza, ainda em 1968, apenas poucas semanas após o seu fim trágico. Até hoje, encontramos mais facilmente arquivos disponíveis acerca da vida e obra de Pascali, que viveu

## 2

Não nos aprofundaremos, aqui, na importantíssima colaboração artística entre Mario e Marisa Merz, cujas produções inter cruzaram-se de maneira fluida ao longo de mais de cinquenta anos. Como atesta Tommaso Trini, em diversas ocasiões “Marisa se dividia em Marisa e Mario. Mario se dividia em Mario e Marisa” (TRINI, 1975, p. 53), em uma comunhão que ia além da relação entre esposa e esposo, chegando ao desenvolvimento de um repertório matérico e simbólico comum, além de uma por vezes difusa noção de autoria compartilhada

menos de 33 anos, do que sobre Marisa Merz, morta aos 93 anos de idade, com uma carreira de mais de meio século.

Além de evidentemente marcar a posição da mulher artista como marginal ao sistema da arte da época, em um silenciamento das vozes femininas, esses dados devem-se, também, a características próprias da atitude de Marisa Merz frente ao seu processo produtivo e sua veiculação. Encarando com uma certa desconfiança o circuito expositivo, em um sistema da arte majoritariamente masculino, Marisa tornou-se progressivamente reclusa. Como tão bem atesta o crítico Tommaso Trini em um artigo publicado na revista DATA à ocasião de uma exposição individual de Marisa na galeria romana L'Attico, de Fabio Sargentini, em 1975, “a arte de Marisa Merz, e das suas companheiras em geral, não reconhece a história da arte que as reprimiu”<sup>3</sup> (TRINI, 1975, p. 50), assumindo, assim, uma sutil, mas intensa, posição antisistêmica – como veremos, o trabalho de Marisa é repleto de paradoxos que reforçam ainda mais a sua força simbólica – traduzida numa produção introspectiva e refratária ao ascetismo da galeria. É inegável que essa recusa do ascetismo esteja relacionada historicamente às tendências que ocorreram globalmente em oposição à hegemonia do minimalismo norte-americano, no que ficou posteriormente conhecido sob o termo genérico pós-minimalismo, no qual a Arte Povera se encaixaria (CONTE, 2010, p.24). Entretanto, no caso de Marisa Merz e de outras artistas suas contemporâneas, como as também italianas Maria Lai, Carla Accardi e Gina Pane, a predileção por uma produção caótica, orgânica e, em muitos casos, efêmera, é frequentemente associada a um voltar-se à dimensão da intimidade e da afetividade, em oposição ao impositivo e impessoal logos masculino.

Com efeito, em diversas ocasiões a artista expressa seu entendimento do seu processo artístico como algo que foge ao logos, apolíneo e racionalista, assumindo sua dimensão instintiva. Em uma entrevista concedida à crítica de arte Marisa Volpi, publicada em 1966 na icônica revista *Marcatrè*, ela afirma que a criação de suas esculturas corresponderia sobretudo a um pensamento de acúmulo, em oposição a um processo de ordenação e isola-

### 3

TN: “l'arte di Marisa Merz e in generale delle sue compagne non riconosce una storia dell'arte che l'ha repressa.”

mento (MERZ, 1966). Posteriormente, já em 1975, ela revisitaria essa ideia em um texto editado e publicado na revista DATA pela crítica de arte e artista Anne-Marie Sauzeau-Boetti. Nele, Marisa Merz contrapõe sua prática ao que ela considerava como um procedimento projetivo masculino: “Não é que eu o organize muito, o meu primeiro momento no trabalho, a minha vontade de fazê-lo. [...] Aquele momento é fantástico, é total. Sim, creio que os homens organizem demais as suas intuições, isto é, a posteriori”<sup>4</sup> (MERZ, 1975, p. 55).

Ainda que sem jamais enquadrar-se abertamente na categoria de arte feminista, ao priorizar procedimentos e ambientes geralmente associados à figura da mulher e à feminilidade, a arte de Marisa Merz, superando “a noção capitalista de valor naquela de processo”<sup>5</sup> (TRINI, 1975, p. 51), pede uma leitura com recortes de gênero. Ela propõe, assim, uma arte que pode ser interpretada de acordo com o conceito de “arte menor” proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari, ou seja, uma arte realizada pelas minorias e que, desfigurando os códigos linguísticos e a história oficial, hegemônica, toma, na individualidade, uma dimensão coletiva (DELEUZE, GUATTARI, 2014). De fato, ao igualar os gestos cotidianos, privados, domésticos, à esfera artística, elevada, fetichizada e canonizada, Marisa Merz não apenas está elevando elementos do universo feminino a um território dominado por homens, como subverte este último, em uma atitude dessacralizante. A arte de Marisa Merz não possui caráter monumental; mesmo quando constrói pedestais, eles são frágeis, instáveis, verdadeiros anti-monumentos. Não possuem a solidez da historicização, mas reforçam, em sua instabilidade perigosa, o caráter efêmero da arte, voltando-se e valorizando o banal, como a própria artista afirma:

Não, nunca houve separação entre o meu trabalho e a minha vida. [...] Toda a vida tive a cabeça repleta destas fantasias, sempre. [...] mesmo as coisas banais, sempre tentei mantê-las neste plano. Mesmo em casa.

4

TN: “Non è che io l’organizzi tanto, il mio primo momento nel lavoro, la mia voglia di fare. [...] Certo che quel momento lì è fantastico, totale. Sì, credo che gli uomini organizzano di più le loro intuizioni, cioè sul secondo tempo.”

5

TN: “il superamento della nozione capitalistica di valore in quella di processo.”

Não é que gosto da rosa porque é bela: posso até lavar a louça com este mesmo espírito. Seria um problema se pensasse que lavá-la é uma coisa pesada e estúpida, pois isso me remeteria àquela ordem hierárquica. E não! São todos gestos nossos, possíveis, feitos por nós<sup>6</sup> (MERZ, 1975, p. 51)

Neste mesmo sentido converge Tommaso Trini, evidenciando o caráter da produção de Marisa Merz como divergente à história da arte:

Marisa Merz entrelaçou o seu fio na disciplina executiva de um trabalho que possui o seu lugar de celebração não no museu ou na história da arte, mas na cotidiana tensão daquilo que ela mesma define “aderir à minha intuição rumo à intuição”, contra qualquer forma de disponibilidade mecânica e repetitiva.<sup>7</sup> (TRINI, 1975, p. 51)

Ora, é justamente por meio de gestos mecânicos e repetitivos que Marisa Merz opera em grande parte da sua produção, com a temporalidade arrastada e hipnótica do cotidiano feminino no âmbito doméstico. Construindo suas esculturas vivas, em um primeiro momento, por meio do recorte e costura de folhas de alumínio e, em seguida, pelo tricô de malhas de fios de nylon e de cobre, o processo operativo da arte de Marisa é lento, introspectivo e doloroso. Cosendo malhas em materiais simultaneamente rígidos e maleáveis, frágeis e fortes, mas sobretudo cortantes e pontiagudos, os pequenos acidentes e sobretudo a fadiga mental e muscular eram inevitáveis. Neste sentido, podemos notar que o contraste entre a natureza industrial dos materiais utilizados e os procedimentos ligados à manufatura e ao artesanato feminino estabelece uma dialética entre o social e o privado, o novo e o antigo, o rápido e o lento, cujo elo condutor seria justamente o caráter repetitivo e sacrificante tanto do trabalho doméstico

## 6

TN : “No, non c'è mai stata la separazione tra il mio lavoro e la mia vita.[...]Tutta la vita ho la testa piena di queste fantasie, sempre [...] Anche le cose banali, ho sempre tentato di mantenerle su questo piano. Anche in casa. Non è che la rosa mi piace perché è bella: posso anche lavare i bicchiere con lo stesso spirito. Guai se penso che lavarlo è cosa pesante e cretina, perché quello mi riporterebbe a quegli ordini ierarchici. E no! Sono tutti gesti nostri, possibili, fatti da noi.”

## 7

TN : “Un lavoro che ha il suo luogo di celebrazione, non in un museo o nella storia dell'arte, ma nella quotidiana tensione di ciò che definisce lei stessa “aderire alla mia intuzione verso l'intuizione”, contro ogni forma di disponibilità meccanica e ripetitiva.”

quanto do fabril. Com efeito, durante a entrevista concedida a Marisa Volpi, a própria artista discorre sobre a fadiga inerente ao seu processo, a qual refletiria uma fadiga de ordem social:

Este retalhar é uma coisa humilde e modesta como um bordado, mas também fatigante; me parece que seja uma fadiga boa, no sentido que oculta a alusão à fadiga dos seres sociais, de modo que isso seja uma maneira de identificar-se com a realidade. [...] Com efeito, aceitar um trabalho cujas finalidades são em certo grau incógnitas me parece ter um valor, sobretudo em sentido social<sup>8</sup> (MERZ, 1966, p. 406)

Essa noção será aprofundada na entrevista editada por Sauzeau-Boetti, enfatizando, desta vez, um caráter autobiográfico relacionado à experiência da maternidade. Descrevendo uma espécie de estado de transe em que estava mergulhada durante os dois primeiros anos de vida de sua filha Beatrice, em que, reclusa no ambiente doméstico, passava os dias a construir suas esculturas e a atender às necessidades da menina. Realizando essas duas atividades em um mesmo estado de espírito indiferenciado, Marisa Merz chega, assim, a uma total união e pareamento entre arte e vida, mesmo que sob a forma da cansativa realidade feminina:

Quando Bea era pequena, eu ficava em casa com ela. Fazia então os trabalhos com as folhas de alumínio. Talhava e costurava estas coisas [...] (elas possuem as suas [próprias] possibilidades e os seus limites), havia um ritmo em tudo isso, e o tempo, tanto tempo. Em suma, lá estava Beatrice, pequena. Me pedia coisas, eu me levantava e fazia. Tudo no mesmo plano, Bea e as coisas que eu costurava, eu tinha a mesma disponibilidade para tudo. No entanto, tornava-se um pouco mecânico. Estava parada, então. Sentada nesta cadeira. Dois anos sentada, só por Bea continuava a levantar-me<sup>9</sup> (MERZ, 1975, p. 53).

## 8

TN : “Questo ritagliare è una cosa umile e modesta come un ricamo, ma anche faticosa; mi sembra che sia una fatica buona, nel senso che nasconde l’allusione alla fatica di essere uomini sociali, cioè che questo sia un modo di identificarsi con la realtà. [...] In effetti accettare un lavoro le cui finalità in certo qual grado sono incognite mi sembra abbia un valore, soprattutto in senso sociale”

A cadeira mencionada no texto se torna, como indica Germano Celant, o território, o símbolo e o alter ego de Marisa. Presença silenciosa em meio à energia vibrante e ao caos da casa-ateliê-galeria dos Merz (onde as esculturas de Marisa e as intervenções artísticas de Mario conviviam lado a lado e indistintamente em relação aos móveis e objetos do cotidiano, configurando um complexo environment artístico), tal cadeira logo passou a ocupar os espaços mais tradicionais em que Marisa raramente expunha, afirmando-se como uma espécie de autorretrato da artista.

Constatamos, desta forma, que a autorreferencialidade da obra de Marisa se fará sempre por metáforas (Ferrari, 1978), por um processo de substituição e de uma presença que se faz através da ausência. Com uma energia silenciosa (CELANT, 2011) reforçada pelos contrastes entre “princípio passivo e ativo, rígido e macio, denso e transparente, permanente e efêmero”<sup>10</sup> (CELANT, 2011, p. 214), estabilidade e instabilidade, suave e cortante, Marisa Merz opera uma íntima investigação da complexidade do seu ser, que reúne em si, integralmente e não respeitando hierarquias, artista, indivíduo, mãe e esposa. Renegando (ou aceitando) progressivamente os papéis sociais que lhe são impostos, ou seja, o papel da mulher que, restrita ao âmbito doméstico, perde sua individualidade e resume-se às figuras de mãe e esposa, Marisa se retirará, durante toda a década de 1980, com raras exceções, do circuito expositivo, rejeitando propostas de mostras individuais e voltando-se introspectivamente para sua própria produção e auto-investigação. Dessa forma, a artista explora “uma dimensão existencial, a de uma pessoa que, isolada no espaço (a cadeira) veicula uma afirmação ligada ao movimento gracioso e leve do corpo e do próprio sentir, mas que, para existir, deve construir uma rede ou uma grande teia de aranha que a isole e a defenda”<sup>11</sup> (CELANT, 2011, p. 213).

## 9

TN: “Quando Bea era piccola stavo in casa con lei. Allora facevo i lavori con i fogli d’alluminio. Tagliavo e cucivo queste cose [...] (hanno la loro possibilità e loro limiti) c’era un ritmo in tutto questo, e il tempo, tanto tempo. Dunque c’era Beatrice, piccola. Mi chiedeva delle cose, mi alzavo facevo. Tutto sullo stesso piano, Bea e le cose che cucivo, avevo la stessa disponibilità per tutto. Però diventava un po’ meccanico. Allora mi sono fermata. Seduta in questa poltrona. Due anni seduta, solo per Bea continuavo ad alzarmi”

## 10

TN: “tra principio passivo ed attivo, rígido e soffice, denso e trasparente, permanente ed effimero.”

Talvez por conta de uma decepção e incredulidade em relação ao mercado da arte em que artistas homens brancos assumiam a figura de gênios criadores, enquanto aqueles que não se encaixavam nos padrões – mulheres, pessoas LGBTQ+, artistas não-brancos ou do sul global – eram relegados ao ostracismo e a uma posição marginal, o “isolamento” de Marisa Merz de que fala Celant não se tratou de uma submissão ao sistema que lhe oprimia, mas de uma tomada de decisão consciente. Tanto a reclusão física, a escolha de materiais, imagens e procedimentos domésticos, quanto o afastamento do circuito expositivo, mais do que configurarem uma medida auto-protetiva, como sugere o crítico, expressavam um deslocamento de prioridades de tudo aquilo que é externo e hegemônico – o mercado, as grandes exposições em museus e galerias, as grandes elucubrações teóricas e abstratas dos críticos – para o interno, em uma análise atenta do que é próximo, e, portanto, intrinsecamente ligado à própria vida, em sua concretude. Creio que Marisa Merz não se isolou por ser mãe, embora a dedicação a Beatrice fez com que permanecesse mais tempo em casa, mas para poder investigar incessante e profundamente sua própria produção. Voltou-se àquilo que lhe era familiar, que era real, que lhe fazia sentido, para, assim, mergulhar profundamente em um universo a ser descoberto.

Portanto, as infinitas nuances presentes nas aparentes dicotomias entre o conhecido e o desconhecido, o real e a fantasia, a fixidez e o devir, o concreto e o fluido, são atenta e profundamente investigadas em um ambiente híbrido entre casa, ateliê e galeria, em que a convivência intensa e indiferenciada entre arte e vida propiciam simultaneamente a fonte de inspiração e o laboratório onde as ideias são postas em prática. A arte de Marisa Merz, intimamente ligada ao espaço onde é produzida, quase como *site specific*, atinge sua plena configuração quando em diálogo ativo com o ambiente em que está inserida. Marisa Merz não vê sentido em um cubo branco, que exalta o gênio criador (masculino, obviamente) moderno.

Se considerarmos os espaços expositivos, independentes, em que tiveram lugar suas primeiras (e importantíssimas) exposi-

#### 11

TN: “una condizione esistenziale, quella di una personache, isolata nello spazio (la sedia) veicola una affermazione legata al movimento leggiadro e leggero del corpo e del proprio sentire, ma che, per esistere, deve costruire una rete o una grande ragnatela che la isoli e la difenda.”

ções, veremos que eles não eram jamais neutros. Tanto no Pi-per Club, efervescente boate turinesa que abrigou a primeira individual de Marisa, quanto na revolucionária galeria romana L'Attico, em que a familiaridade entre a artista e o galerista-curador-autor Fabio Sargentini propiciou um ambiente de grande experimentação, a força do trabalho de Marisa Merz se fazia presente por meio de um diálogo no qual o espaço se fazia eloquente. Isto se torna ainda mais evidente na série de ações executadas nas praias de Anzio, em que as sapatilhas de nylon, que tinham os pés da artista como medida, o corpo de Mario Merz, carregando obras da esposa, e as letras B E A do nome de Beatrice, cosidas também em fios de nylon, misturavam-se, ou melhor, fundiam-se, aos elementos da própria natureza, reforçando um ambiente de silenciosa melancolia, a intimidade das instalações e das fotografias ali capturadas. Esta eloquência propositiva, entretanto, como o próprio Celant afirmou (CELANT, 2015), atingia seu ápice no próprio ambiente de criação das obras, a casa. Nela, a esteticamente fria e aparentemente minimalista Altalena transforma-se na Altalena di Bea, literalmente, no “balanço de Bea” (Beatrice). Aquilo que qualquer artista poderia ter produzido assume-se, assim, como constituinte do universo dela, de Marisa Merz. De anônimo, assume uma identidade. Marisa Merz, “isolando-se” em sua casa-ateliê-galeria, busca incessantemente e reafirma sua identidade.

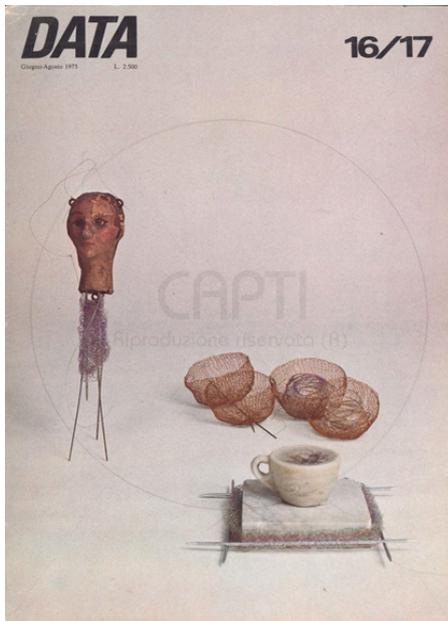
Não é à toa que Marisa Merz constrói (literal e metaforicamente) sua teia – sua identidade e seu refúgio – de cobre, “metal de uso doméstico [...], é elétrico, conduz energia. É o metal da circulação, é fio, trâmite, puro circuito. É da nossa era”<sup>12</sup> (FERRARI, 1978, p. 19), portanto, material de transformação, assim como o ouro alquímico, utilizado por outros artistas poveros, como Kounellis, Penone e Calzolari, mas que, diferentemente deste, é simples e contemporâneo, não possui tamanha carga retórica, histórica, simbólica e mercadológica. Assim, em uma arte que não é estática, mas que está sempre em transformação (química, física e fenomenológica), Marisa Merz expressa, por meio de suas escolhas de procedimentos e materiais, a ideia de uma arte ligada não à História da Arte e ao âmbito público, mas à realidade ba-

**12**

TN : “è un metallo d’uso, domestico [...] è elettrico, conduce energia. È il metallo della circolazione, è filo, tramite, puro circuito. È della nostra età.”

nal do cotidiano, à frágil tensão entre o público e o privado, ao sacrifício diário e silencioso da realidade feminina – de mãe, de esposa – no âmbito doméstico.

Em consonância com o pensamento e à produção de inúmeras artistas e autoras de sua época (como Carla Lonzi, Susan Sontag, Louise Bourgeois, Mierles Laderman Ukeles, apenas para citar alguns poucos exemplos), a arte de Marisa Merz, deslocando o foco da teorização, androcêntrica, à vivência, rompe com os discursos que constroem as próprias noções de arte e cultura. Se é verdade, porém, que a teórica Carla Lonzi, atuante no mesmo contexto histórico de Marisa Merz, abandonaria a prática da crítica de arte por acreditar que a arte, sendo uma instituição patriarcal (ZAPPERI, 2015), seria contraditória ao feminismo, a cuja militância dedicou-se inteiramente a partir do início dos anos 1970, Marisa Merz desafia os paradigmas da arte e da sociedade patriarcal por meio da própria produção artística. Afirmando-se simultaneamente como artista, mulher, mãe e esposa, a arte-vida de Marisa Merz, apesar da sua dimensão extremamente íntima e particular, fala a todas nós, mulheres, que tentamos simultaneamente subverter, enfrentar e nos proteger do mundo dominado pelo patriarcado. Seu intenso silêncio, carregado de energia, mitos, ritos e imagens, é paradoxalmente capaz de grande eloquência.



**FIGURA 1**  
Capa da revista DATA (v. 16-17, 1975)  
com obra de Marisa Merz  
Fonte: <https://bit>.



**FIGURA 2**  
**Marisa MERZ (1926-2019)**  
*Senza titolo*, 2009  
Magazzino Italian Art Foundation,  
Nova Iorque, Estados



**FIGURA 3**  
**Marisa MERZ (1926-2019)**  
*La conta*, 1967  
Vídeo  
Archivio Merz  
Galleria Nazionale d'Arte Moderna e  
Contemporanea,  
Roma, Itália

## REFERÊNCIAS

CELANT, Germano. Marisa Merz (1992). In: CELANT, Germano (org.) **Arte Povera: storia e storie**. Milano: Electa, 2011.

CONTE, Lara. **Materia, corpo, azione: ricerche artistiche processuali tra Europa e Stati Uniti 1966 – 1970**. Milano: Electa, 2010.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. São Paulo: Editora Autêntica, 2014.

FERRARI, Corinna. L'età del rame. In: **DATA**, Milano, Annata: VIII, n. 31, 1978.

FONDAZIONE MERZ. **Esposizioni Mario Merz**. Disponível em: [https://www.fondazionemerz.org/wp-content/uploads/2021/06/Esposizioni\\_Mario-Merz\\_ITgiugno-2021.pdf](https://www.fondazionemerz.org/wp-content/uploads/2021/06/Esposizioni_Mario-Merz_ITgiugno-2021.pdf).

FONDAZIONE MERZ. **Esposizioni Marisa Merz**. Disponível em: [https://www.fondazionemerz.org/wp-content/uploads/2021/06/Esposizioni\\_Marisa-Merz\\_ITmaggio-2021.pdf](https://www.fondazionemerz.org/wp-content/uploads/2021/06/Esposizioni_Marisa-Merz_ITmaggio-2021.pdf).

FONDAZIONE MUSEO PINO PASCALI. **Pino Pascali: le mostre**. Disponível em: <https://www.museopinopascali.it/mostre-pascali/>.

**Germano Celant Lecture for Marisa Merz at Museum Cycladic Art**. Atenas: Bernier/Eliades Gallery, 2013. (52 min.), P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Yery9RBiKuw&t=2097s>.

MERZ, Marisa. Entrevista a Marisa Merz. In: **Marcatrè**, Milano, n. 26 – 29, p. 406, 1966.

MERZ, Marisa. Quante rose... In: SAUZEAU-BOETTI, Anne-Marie. Lo specchio ardente. In: **DATA**, Milano, Annata: V, n. 18., 1975.

TRINI, Tommaso. Marisa Merz. In: **DATA**, Milano, Annata: V, n. 16/17, 1975.

ZAPPERI, Giovanna. Carla Lonzi: la creatività del femminismo. In: **Studi Culturali**. Anno: XII, n. 3, 2015.