

# Artes Feministas

Artivismos



e Sul Global

Cláudia de Oliveira  
Paula Guerra

# O abjeto em Juliana Notari



Fig. 1 *Diva*, Juliana Notari, 2020. Intervenção na paisagem. Concreto armado e resina.  
Fonte: Arquivo da artista

A imagem acima é da escultura *Diva*, uma representação a céu aberto de uma vulva, com 33 metros de altura por 16 metros de largura e 6 metros de profundidade, recoberta por concreto armado e resina, em vermelho intenso, sobre um terreno elevado no município de Água Preta, Zona da Mata de Pernambuco. Por ter sido utilizado anteriormente para o plantio de cana-de-açúcar, o solo estava inteiramente deteriorado. A escultura foi feita no local onde, entre 1929 e 1998, operou a Usina Santa Terezinha, de produção de açúcar e álcool. A antiga usina deu lugar a ateliês, galerias, salas de aula: espaços para a criação e produção e exposição de arte, em diálogo com a fauna e a flora locais<sup>5.1</sup>.

5.1  
Informações fornecidas pela artista e disponíveis também no site da Usina de Arte. In <http://usinaarte.org/>, acessado em 13/06/2021.



Juliana Notari conta em entrevista que “desde pequena quis ser artista”<sup>6.]</sup>

O avô, Luis Notari, foi pintor e trabalhou como assistente do pintor brasileiro Cândido Portinari; o pai é designer, fotógrafo e gestor cultural. A residência da família no Recife e, posteriormente, em Olinda, era frequentada por artistas como Samico, Liliane Dardot e João Câmara. Notari identifica-se como “branca, de classe média e de meia idade”, e conta já com uma longa carreira.

A escultura *Diva* é resultado de um trabalho que a artista vem desenvolvendo há quase duas décadas, com a imagem referencial de uma vulva ferida. Para ela, a imagem da vulva ferida representa o modo como o seu corpo se funde com a sua produção, uma fusão em que a dimensão da sua identidade cultural ocorre de modo distinto de outras produções que se colocam, unicamente, como uma crítica à política ou à cultura [Notari, 2021]. A dimensão traumática da vulva ferida é o elemento mais profundo e fundante. Assim, a escultura é fruto de um conjunto de performances que encarnam referências traumáticas encenadas na imagem de uma vulva e que irrompem em outras performances - em processos de cura, como *Doutora Diva* e *Amuamas*; ou de repulsa e indignação, como *Mimoso*.

A escultura questiona concepções filosóficas e históricas milenares e, por isso, é inquietante e paradoxal. Apresenta processos de violência, construídos por uma ordem patriarcal instalada pela crueldade da colonialidade do poder [Segato, 2019]. Por essa razão, *Diva* não se instala somente na história política das mulheres, mas é, antes, a encarnação de traumas e feridas abertas pela colonialidade que, para a artista, são “a ferida de nosso holocausto” [Notari, 2021].

*Diva* é uma tentativa de ocupar as ruínas do nosso tempo [Tsing, 2019], sendo, assim, uma criação artística que dialoga com o Antropoceno. Sua própria posição espacial não é apenas geográfica, mas geopolítica, porque insere-se num pedaço de terra cujas raízes remontam a uma história centenária de destruição da natureza e a uma máquina de opressão humana: a *plantation* [Tsing, 2019; Haraway, 2014; Viveiros de Castro, 2014].<sup>7.]</sup>

As usinas de açúcar são fruto das *plantations* coloniais, que, na visão de cientistas, ecologistas, ambientalistas e antropólogos que se debruçam sobre o Antropoceno, são o sistema mais predatório e destrutivo do meio ambiente. A *plantation*, segundo a antropóloga Anna Tsing, é a obra humana que mais contribui para as mudanças climáticas que viriam a se tornar uma das grandes pautas da ciência e da política contemporâneas, sendo também responsável por grandes perdas de biodiversidade, consideradas por cientistas e humanistas como a Sexta Extinção [Tsing, 2019:4].

6.]

Entrevista concedida à autora Cláudia de Oliveira em 27/01/2021. Todas as citações da artista estão entre aspas e podem ser consultadas na entrevista disponível na seção Anexos.

7.]

Na segunda década do século XXI, o Brasil contava 422 usinas de açúcar e etanol espalhadas por todo o território nacional, sendo o estado de São Paulo o que detinha o maior número, 173 usinas. Informações obtidas no site Nova Cana. Usinas de Açúcar e Etanol no Brasil. In [https://www.novacana.com/usinas\\_brasil](https://www.novacana.com/usinas_brasil), acessado em 13/6/2022.

Segundo essa autora afirma em *Viver nas ruínas: paisagens, multiespécies no Antropoceno* [2019],

[...] a cultura portuguesa de cana-de-açúcar juntou-se ao seu poder recém-adquirido de arrancar pessoas escravizadas da África. Como trabalhadores da cana no Novo Mundo, os africanos escravizados traziam grandes vantagens do ponto de vista dos produtores: os escravos não tinham relações sociais locais e, portanto, não tinham facilidade de se movimentar. Como a própria estaca de cana, eles foram transplantados, e agora estavam isolados [...]. Além disso, as plantations foram organizadas para promover a alienação e, assim, aumentar o controle [Tsing, 2019:91].

Desta perspectiva, a escultura é uma imagem política e uma potência que encarna não só a pluralidade da arte e das pautas feministas, mas também se assume como uma imagem e uma representação de todos os sentenciados e condenados pela masculinidade branca e heterossexual. Para Notari, *Diva* abre o campo da arte “para as mulheres pretas, para os homens pretos, para os descendentes indígenas, para os indígenas, para os trans, para os gays” [Notari, 2021]. Assim, podemos compreender a vulva como uma imagem representativa que transcende a binaridade e, ao fazê-lo, liberta-se das categorias antagônicas que lhe são impostas pela masculinidade; ao mesmo tempo, desconstrói os antagonismos, convergindo-os no “yin e yang, energias que perpassam tanto os humanos, homem e mulher, como os não humanos, os animais, as árvores, então não é uma vagina” [Notari, 2021].



Fig.2 *Diva*, Juliana Notari, 2020. Intervenção na paisagem. Concreto armado e resina  
Fonte: Arquivo da artista.

A obra de Juliana Notari, no nosso entender, explora questões feministas através de uma visão interseccional, pelo fato de a imagem da vulva não se associar à condição de mulher branca, de classe média ou heterossexual. *Diva* e *Doutora Diva* visam contrariar a alienação histórica, social ou cultural sentida pelas mulheres e se afirmam como um símbolo de empoderamento e de promoção de uma igualdade intra e intergêneros.

Mais do que isso, entendemos que a obra de Notari também vai ao encontro dos ideais e das necessidades daquelas mulheres que não se identificam com a narrativa feminista, porque a maioria dos discursos acadêmicos e teóricos que vêm sendo produzidos têm privilegiado a realidade da mulher branca e ocidental; apenas recentemente o feminismo negro começou a adquirir expressão, graças aos trabalhos de autoras como Bell Hooks [2000], entre outras.

Historicamente, as jovens mulheres distanciaram-se do feminismo, devido ao fato de este apresentar um retrato extremamente negativo [Zucker, 2004] das próprias feministas nos meios de comunicação social. E isto é ainda mais

evidente no campo artístico. Artistas como Juliana Notari, e outras que veremos neste livro, eram amiúde representadas por líderes feministas como sendo extremistas. A exclusão das mulheres da classe trabalhadora ou de cor, que historicamente foi levada a cabo por parte do feminismo, também é apontada como um dos fatores que contribuiu para certa reticência na adesão dessas mulheres ao movimento. Contudo, autoras como Judith Butler [1992] referem que no preciso momento em que o feminismo está a ser rejeitado, os discursos em torno do gênero e da sexualidade estão a ganhar espaço, o que, por sua vez, pode conduzir a uma mudança social.

Recuperando o debate elisiano sobre o processo civilizador e a noção de Cas Wouters [2007] sobre a informalização do social, torna-se possível inserir a obra de Juliana Notari num quadro teórico que tem em consideração os riscos e as ansiedades sociais, os quais são encarados como catalisadores de um processo de carnavalização dos corpos e das experiências da arte e da cultura. Assim, as obras de Notari baseiam-se, em certa medida, num imaginário social fundado em sedimentos reais e presumidos como categóricos. Então, o abjeto assume extrema relevância. Dito por outras palavras, há uma estética abjeta, pois a obra de Notari – dentro desta lógica – cede a várias experiências emocionais, bem como se revela como forma de recuperar o controle da existência feminina. Ao contemplar a vulva retratada, vemos o surgimento de uma espécie de desapontamento com a sociedade, mas também uma experiência de vida. É o que referíamos anteriormente: uma espécie de carnavalização.

A estética do abjeto na obra de Notari vai ao encontro do que Kristeva define como uma categoria de [não] ser, ou seja, é uma condição da definição de um pré ou de um pós, ou seja, nem sujeito nem objeto, mas antes de ser o primeiro [anteriormente à separação da mãe como referência psicanalítica] ou depois de se tornar um objeto [como um cadáver entregue ao estado de putrefação]. O abjeto é visualmente recuperado por esta geração mais vívidamente nas cenas de resíduos, nos fluidos corporais, nos alimentos regurgitados e, principalmente, no cadáver [Kristeva, 1982] [Ver Fig.2].

Deste modo, ainda que a imagem da vulva pudesse ser uma representação exclusiva da feminilidade, esta seria simultaneamente uma construção paradoxal, pois se a vulva, na sua imanência, habita um corpo sagrado, perguntamos: como, num corpo sagrado, pode residir um elemento profano, em seu sentido mais humano. Estaríamos perante a potência do prazer feminino? Parece-nos, então, que *Diva*, como imagem e representação, se desprende da imanência e encarnou a potência sexual de todas as sexualidades não normativas, uma vez que é uma representação traumática de uma história de violência, de vilipêndio e subjugação do *Outro*. Assim torna-se uma imagem ameaçadora, ao explodir o histórico e o culturalmente proibido. Paralelamente, ao se soltar dessas amarras, circunscreve-se numa lógica de ativismo corpóreo. Pode igualmente essa obra ser enquadrada no âmbito dos contributos teóricos pós-feministas defendidos por Angela McRobbie [2009], pois *Diva* assume-se como um referencial potenciador de mudança na sociedade, principalmente no que diz respeito à contestação do patriarcalismo e da dominação masculina. Assim, também se encontra patente o fomento de uma igualdade simbólica, não só entre homens e mulheres, mas também entre mulheres.

Ainda sobre este ponto, podemos fazer referência ao livro de José Muñoz *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics* [1999], no qual o autor avança com o conceito de despersonalização [disidentification], referindo-se a todos os que se encontram fora do *mainstream* racial e sexual e que, por conseguinte, negociam os seus quotidianos com a cultura majoritária, não indo ao encontro de perspectivas exclusivistas. Pelo contrário, esses sujeitos, enquanto atores sociais, criam as próprias práticas e referências culturais. Estas questões são paradigmáticas nas obras de Juliana Notari, bem como são ideias fundamentais para que posteriormente possamos compreender a caça às bruxas. Aliás, à medida que vamos escrevendo, torna-se perceptível aos nossos olhos que também este livro se assume como uma despersonalização dentro do campo acadêmico, pois foca-se em tudo o que está além do *mainstream* acadêmico. Quer na sociologia quer na história da arte, poucas são as vezes em que os passados históricos são revisitados desta forma, isto é, através de outras lentes.

Avançando um pouco, é relevante mencionar que a escultura *Diva*, como obra de arte, é uma criação artística pós-moderna e parece encaixar-se nas reflexões filosóficas de Jacques Rancière, quando o filósofo diz ser o “pós-modernismo a grande nêmia do irrepresentável/irrecobrável...” [Rancière, 2015:43]. A escultura une a arte ao feminismo e à natureza, com a intenção de revelar a pilhagem e a dilapidação colonial, apoiada na tortura e na morte do Outro que consolidam o mandato de masculinidade [Segato, 2019]. Por outro lado, a obra desvela o modo como a arte pode tornar-se uma ferramenta de recuperação da terra destruída, tornando-se um mundo vivo e não submisso; encenando a relação entre a herança originária da artista e a sociedade na qual está inserida; e propondo releituras sobre as mulheres, os feminismos, as sexualidades, bem como a história, a ecologia, a cultura e a arte. É, como nos diz Juliana Notari [2021] um “diálogo com Gaia, com a Terra, com esse corpo, esse organismo vivo, que a gente habita”.

Nessa união entre a arte, o feminismo, a natureza e o social, o conceito de interseccionalidade desenvolvido por Estenson [2012] enquadra-se na perfeição. A importância da interseccionalidade advém do fato de este conceito permitir proclamar uma ligação entre todas as formas de opressão e a necessidade de combatê-las por meio de uma constante sensibilização. Mais ainda, a autora refere que as comunidades contemporâneas estão mais integradas num ponto de vista interseccional em relação aos seus métodos de ativismo, com o reconhecimento de “problemas” de acesso à cultura, nomeadamente ao nível das barreiras de linguagem, deficiência física, orientação sexual não feminina e muitas vezes um reconhecimento explícito tanto dessas identidades como a necessidade de alterar o seu ativismo para tornar a cultura e as artes mais acessíveis [Estenson, 2012].

É um diálogo entre a arte euro-norte-americana e a arte do Sul Global. A estética política da paisagem, real e imaginária, apresentada em *Diva*, parte da periferia para provocar o centro, colocando em discussão a imagem e representação daquele pedaço de terra que, historicamente, foi um território de lutas e de conflitos políticos. É uma escultura de uma artista do Sul Global que dispara os conflitos de um território geopolítico, interpretando a complexidade das relações entre gênero, cultura e história.

Eu falo dessa ferida que fala dos traumas, esses traumas coloniais que persistem e nos traumatizam até hoje, causando muita dor e sofrimento [...] o patriarcado está aí [...] aquele lugar, como ferida, é muito emblemático. É o centro da colonialidade. Aquela área é União dos Palmares. Porque antes havia doze mocambos [...] as doze vilas eram espalhadas por ali [...] um lugar que tem muito sangue derramado. É uma grande ferida que foi aberta para poder fazer a monocultura da cana-de-açúcar, com os escravos [...] e é um lugar onde há um feminicídio altíssimo [Notari, 2021]

**Sendo uma crítica à colonialidade, *Diva* apresenta a estrutura profunda que sustenta a reprodução das desigualdades sociais brasileiras:**

[...] em *Diva* utilizo a arte para dialogar com questões que remetem à problematização de gênero a partir de uma perspectiva feminina, aliada a uma cosmovisão que questiona a relação entre natureza e cultura na nossa sociedade ocidental falocêntrica e antropocêntrica [Notari, 2021].

Essas obras podem receber diferentes interpretações dadas por integrantes do movimento feminista original e do contemporâneo. Por um lado, o feminismo referente às obras de Notari pode ser entendido como um empoderamento, mas também como uma tentativa de esforço das mulheres em lutar contra o patriarcalismo. Obras como essas, bem como as que iremos abordar mais à frente, podem ainda ser entendidas como um confronto direto da ideia de que uma pessoa ou conjunto de pessoas tem o direito de impor definições de realidade a outras pessoas [Estenson, 2012]. Essas diferentes perspectivas nos dão uma noção mais abrangente do feminismo, que poderá levar a mudanças concretas.

Num primeiro olhar, a obra parece remeter à *Land Art*, mas a artista diz ter-se afastado dessa proposta e passou a entendê-la como uma “intervenção rural” [Notari, 2021] porque, para ela, a *Land Art* é a expressão de um universo de artistas homens, norte-americanos, brancos, dos anos de 1970 - proposta na qual ela não quer se encaixar. A partir dessa perspectiva ela propõe uma subversão nas performances - espaço no campo da arte onde se sente mais forte e confortável [Notari, 2021].

Por outro lado, a artista também diz ver certa relação da sua obra com a da performer, escultora e videoartista cubana Ana Mendieta [Havana, 1948 - Nova York, 1985] - especialmente nas primeiras obras de Mendieta, em que a cubana traz para as suas performances a vulva e a violência. Assim como para Mendieta as vulvas e o corpo encarnavam a busca por uma origem e ancestralidade, unindo o corpo feminino à natureza, a poética artística de Notari também inclui esses elementos para, como ela diz, unir arte, natureza, ancestralidade e crítica à colonialidade patriarcal [ver Fig. 3, 4 e 5].

*Diva* começou quando eu achei, lá nos anos 2000, vários espéculos de aço inoxidável num lugar que vendia coisas usadas aqui no subúrbio, em Recife. Encontrei 22 espéculos de aço inoxidável, ginecológicos, escritos, encravados neles “Dra. Diva”, que era a ginecologista dona desses espéculos. A partir dali eu comecei a fazer uma série de trabalhos e um deles é a performance Doutora Diva que eu fiz em São Paulo, na França [...]. Eu faço um furo na parede com martelo e escopo, faço essa

fenda vaginal e ali eu banho, banhava, com sangue de boi e enfiava o espéculo com algodão [...] a galeria, o museu se tornavam aquele corpo da mulher violada. Era como se eu trouxesse a instituição. O patriarcado é na verdade uma instituição que funciona nas demais instituições. Então, é aquilo que está presente em tudo há cinco milênios de anos e perpassa tudo, nossa educação... [...]. É trabalho que traz a violência no corpo [Notari, 2021].

A performance *Doutora Diva* distancia-se daquelas realizadas por artistas mulheres norte-americanas nas décadas de 1960 e 1970, nos Estados Unidos da América, e logo a seguir, em outros países do Ocidente. Naquelas performances pioneiras, embora a maioria das artistas se utilizasse também da economia da abjeção, através de linguagens de experimentações com o corpo que tomavam a vulva como forma de reivindicar e confrontar o lugar da mulher na arte, ainda estavam muito próximas de uma arte vinculada à demarcação da binaridade. É o caso, por exemplo, das artistas estadunidenses Carolee Schneemann [1939-2019], Hannah Wilke [1940-1993] e Judy Chicago [1939-].



Fig.3 *Doutora Diva*, 2006. Performance. Espéculo ginecológico, martelo, escopo e sangue de boi. Duração variável  
Fonte: Arquivo da artista



Fig.4 Doutora Diva, Juliana Notari, 2006. Performance. Espéculo ginecológico, martelo, escopo e sangue de boi. Duração variável  
Fonte: Arquivo da artista





Fig.5 Doutora Diva, Juliana Notari, 2006. Performance. Espécuro ginecológico, martelo, escopo e sangue de boi. Duração variável  
Fonte: Arquivo da artista



A crítica de arte da década de 1970 não via tais criações femininas como obras de arte. Mesmo do ponto de vista de muitas feministas americanas, as artistas e as suas obras eram consideradas essencialistas. Contudo, como ressalta a escritora feminista alemã Mithu M. Sanyal [2009], essas artistas subverteram o lugar da mulher na arte e subverteram o sistema de arte.

Carolee Schneemann, em 1963, convidou artistas e críticos para a estreia de sua performance *Eye! Body*, em seu apartamento em Nova York. Schneemann transformou a esfera privada num local onde a arte acontecia, bem como foi a primeira a envolver o seu próprio corpo nu no processo artístico. Com a dramatização de seu corpo nu, a artista propunha um confronto com os artistas e os críticos de arte homens que não levavam a sério suas performances [Sanyal, 2009]. Na década de 1960 as obras de Schneemann eram mal avaliadas, rejeitadas, eram mesmo vistas como obscenas e abjetas. Quando recebiam atenção, o foco era a beleza da artista, seu corpo curvilíneo. Por conseguinte, imperavam os discursos sexualizantes. As críticas referiam-se apenas à artista e à sua biografia, rejeitando o conteúdo de sua obra, vendo-a como narcisista e autobiográfica [Sanyal, 2009]. Em 1975, Schneemann apresentou uma performance que entrou para os anais da história da arte feminista: *Interior Scroll* [Fig.6]. A artista começava a performance com um strip-tease, cobria o corpo com faixas de lama, colocando a mão na vulva e extraíndo algo que, à primeira vista, parecia um cordão umbilical, mas era papel enrolado. Atualmente as imagens da performance estão expostas na Tate Modern Gallery, em Londres.

Hannah Wilke, que nasceu Arlene Hannah Butter em 1940 em Nova York, morreu de câncer em Houston, Texas em 1993, aos 52 anos. A artista também usou seu corpo como ponto de partida na sua arte. Para os críticos, a artista era linda para se ver, mas narcisista e irrelevante do ponto de vista artístico [Sanyal, 2009].

Na década de 1990, ela usava o corpo, já com as cicatrizes do câncer e inchado pela quimioterapia, dentro da mesma proposta artística. Suas performances eram consideradas escandalosas, porque Wilke mastigava chicletes que, depois de bem salivados, eram moldados na forma de pequenas vulvas, que cobriam seu corpo como um arsenal de cicatrizes rituais [Fig.7]. Wilke só recebeu reconhecimento após sua morte.

Num artigo para a revista *Artsy*, a crítica americana Hannah Williams diz que quando Wilke era questionada sobre o



Fig.6 Interior Scroll, Carolee Schneemann, 1975. Tate Modern Gallery

Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Carolee\\_Schneemann#/media/File:Schneemann-Interior\\_Scroll.gif](https://en.wikipedia.org/wiki/Carolee_Schneemann#/media/File:Schneemann-Interior_Scroll.gif)

emprego de materiais não tradicionais, tais como fiapos, goma de mascar, borrachas e cartões-postais antigos, a artista respondia: "Eu escolhi chiclete porque é a metáfora para a mulher americana: 'Mastigue-a, obtenha o que deseja dela, jogue-a fora e coloque uma nova peça'" [Wilke, in Williams, 2019:3]. A textura e a fisicalidade são, para Williams, inseparáveis da política nos trabalhos de Wilke, uma vez que o próprio material que ela utiliza está impregnado de suas intenções.

Em 1974, Judy Chicago apresenta *The Dinner Party*, uma das obras mais emblemáticas da arte feminista [Fig.8]. A instalação representa uma mesa de banquete triangular de 14 metros de lado, com 39 lugares em tamanho real, 13 em cada lado do triângulo, homenageando 39 figuras míticas e históricas femininas, como as deusas primordiais e da fertilidade e personagens reais. Na toalha os nomes das personagens estão bordados em dourado e pratos de porcelana pintada



evocam imagens de vulvas ou borboletas. Há também painéis explicativos, com 999 nomes de mulheres que a artista considera importantes na história das mulheres. Tapeçaria e azulejos completam a instalação.

A obra também foi rejeitada pela crítica da época, que dizia que a artista utilizava materiais não condizentes com a "Grande Arte". A historiadora da arte Amelia Jones, em *Reclaiming female agency: Feminist art history after postmodernism* [2005], apresenta algumas das críticas a *The Dinner Party* escritas por críticos/as de arte. Diz Jones:

Desde a sua estreia no Museum of Modern Art de São Francisco em 1979, a obra *The Dinner Party*, de Judy Chicago, tem recebido veementes respostas positivas e negativas. Em 1980, John Perreault descreveu-a como 'magnífica': É uma obra importante; é uma obra-chave. Certos críticos jornalísticos conservadores podem chamá-la de kitsch até o dia de sua morte, podem puritanamente se enfurecer contra suas imagens sexuais, podem dizer que não pode ser boa porque é muito popular; mas eu sei que é ótima.



Fig.7 S.O.S. Starification Object Series, Hannah Wilke, 1974. 28 fotos em preto e branco, 5 x 7 polegadas cada. Ronald Feldman Fine Arts, Nova York.

Fonte: <https://www.artelimit.com/en/2020/04/22/sin-besos-ni-abrazos/hannah-wilke-1/>

Eu fiquei profundamente impactado pela obra'. Kay Larson, por outro lado, insistiu que *The Dinner Party* 'conseguiu ser brutal, barroca e banal ao mesmo tempo', e Hilton Kramer proclamou que *The Dinner Party* reiterava seu tema ... com uma insistência e vulgaridade mais apropriada ... para uma campanha publicitária do que uma obra de arte [Jones, 2005:408, tradução das autoras].

Para Jones, as críticas feitas a *The Dinner Party* revelam tanto as políticas no interior da crítica de arte, uma vez que a obra negava todas as concepções da "Grande Arte", como ainda apresentava uma variedade de materiais inusitados em formato inovador. A obra foi vista por milhares de pessoas e, por ser popular, confirmava, para os críticos, a sua vulgaridade. Maureen Millarker, membro da *International Art Criticism [AICA]*, escritora cuja obra converge temas como arte, religião e política, e colunista do extinto jornal *The New York Sun*, escreveu:

Multidões claramente aclamam a peça [...] as mulheres que passam tristemente por esta mesa cunilíngua não veem nada de errado na decisão de Chicago em representar as realizações femininas apenas através de seu órgão genital [in Jones, 2005:412, tradução das autoras].

Para Jones, o problema é que, vista de hoje, a complexidade do feminismo nos anos de 1970, no campo da arte como no campo do ativismo, parece de pouca importância. Como resultado, as novas gerações feministas têm pouquíssimo acesso à riqueza de *insights* da arte feminista da época, o que, infelizmente, encoraja uma tendência convencional histórica antifeminista - tendência esta que, no campo da arte, busca silenciar as criações explosivamente perturbadoras executadas por artistas mulheres [Jones, 2005:401]. É importante sublinhar que essa atuação artística de mulheres emerge num contexto de afirmação "centrada na investigação da subjetividade feminina" [Hollanda, 2005:1]. Como, aliás, também comenta Tvardovskas:

[...] o corpo, a sexualidade e a construção da subjetividade passaram a ser tematizados pelas ciências humanas num movimento de posituação do mundo sensível e de desestabilização de práticas que legitimavam opressões ao corpo, como a tradicional separação cristã entre corpo e alma [Tvardovskas, 2007:664].



Fig.8 *The Dinner Party*, Judy Chicago, 1974. Instalação. Diversos materiais. The Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, Brooklyn Museum, Nova York, EUA.  
Fonte: [https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner\\_party](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party)



As artistas tomavam o seu corpo como uma imagem e representação das “conquistas das lutas políticas e das estéticas inauguradas pelo movimento feminista, a partir dos anos 1960”, segundo a análise crítica de Heloisa Buarque de Hollanda [2005:1]. Por outro lado, essas obras de que estamos tratando emergem simultaneamente às viradas cultural, linguística, hermenêutica e pós-moderna na década de 1970, foram criações extremamente importantes para a compreensão da arte pós-moderna, nas práticas artísticas ou da teoria. Naquele momento, segundo Griselda Pollock [2007], a pesquisa nas artes e nas humanidades foi reconfigurada pelas correntes filosóficas estruturalistas, pós-estruturalistas e pelos *cultural studies* que apresentavam os novos conceitos que passaram a redimensionar o texto, a imagem, o sujeito, a pós-colonialidade e a “diferença” [Oliveira, 2021:10].

Os trabalhos de Samantha Holland [2004] atestam isto mesmo, principalmente porque trazem à luz do dia uma exploração científica de formas alternativas de feminilidade, na qual o escopo analítico se centra nos usos cotidianos e simbólicos das roupas, dos adereços, das estéticas corporais e, até, do conteúdo das bolsas das mulheres.

Como já comentamos em outros textos [Oliveira, 2021; Oliveira & Guerra, 2021], velhas disciplinas foram profundamente desafiadas e novas disciplinas surgiram para contestar o campo acadêmico e suas epistemologias. Tais mudanças foram operadas por meio de uma série de “compromissos disciplinares” [Pollock, 2007:3, tradução das autoras] que reúnem conceitos provenientes das teses marxistas, do pensamento feminista, da desconstrução, da psicanálise, dos discursos e, até mesmo, de táticas políticas advindas de grupos políticos minoritários. Tal agrupamento acabou por produzir divisões entre os modelos teóricos tradicionais e, como resposta, uma profunda cisão surgiu [Pollock, 2007:3, tradução das autoras]. O filósofo Jaques Rancière vê este momento como a afirmação do pós-modernismo que, segundo o autor, abriu “as comportas da arte para expressões de todas as ordens, novas combinações da palavra e da pintura, da escultura monumental, a mistura de gêneros e épocas, desde a pop art até as diversas instalações e variadas performances” [Rancière, 2015:41].

Heloisa Buarque de Hollanda, ao analisar as produções de quatro artistas mulheres brasileiras - Marcia X, Rosana Palazyan, Cristina Salgado e Ana Miguel - vê nessas produções “a emergência de uma estética assertiva [...] em direção a um ácido mapeamento cognitivo das condições de produção desta mesma subjetividade” [Hollanda, 2005:1]. Ela identifica nessas produções o surgimento de um grande avanço entre essas artistas brasileiras e as norte-americanas que produziram nas décadas anteriores, algumas delas já aqui mencionadas. Para

Hollanda, é importante observar como as artistas brasileiras, ainda que recusem qualquer forma de identificação com as pautas feministas, estavam experimentando as conquistas feministas, a partir da noção/conceito de “diferença”.

Em tempos de globalização e prevalência das lógicas do consumo, entra em cena uma variável que atinge de forma irreversível os modelos teóricos dos estudos cujo eixo são as noções de “diferença”. No lugar dos processos de massificação e homogeneização, característicos do modo de produção capitalista moderno, surgem agora as estratégias da diversificação como a bandeira por excelência da nova lógica das sociedades de consumo. Como potencializar, então, neste novo panorama, as políticas da diferença? [Hollanda, 2005:4].

Para Heloisa Buarque de Hollanda, esse *ethos* de produção feminina na virada do milênio foi marcado por uma diversidade de práticas e materiais, que vai ao encontro das novas expressões e combinações, tal como ressalta Jacques Rancière, ao se referir ao pós-modernismo. Hollanda descreve os trabalhos daquelas artistas brasileiras:

A série Sorrisos, As Meninas ou Nuas de Cristina Salgado [...] descreve [...] mulheres usando tinta a óleo, ferro fundido, massa acrílica, objetos-fetiche como sapatos, unhas e anéis. [...] Ou [o] olhar lucidamente microscópico de Ana Miguel como pode ser visto [na obra] O sentimento dos docinhos ante seu destino em papel japonês [...]. Rosana Palazyan [...] [faz] trabalhos minimalistas, ‘quase iluminuras’, histórias de assassinato, estupro e violência doméstica através de impressão e desenhos sobre suportes como santinhos de primeira comunhão, roupas de bebê, fronhas, fitas, nylon [...]. [A obra] radical de Marcia X, que vai trabalhar frontal e agressivamente com a mitologia erótica ocidental. É o caso de [...] Os Kaminha Sutrinhas [...] [Fabrica Fallus] [...] [e] Panquecas [Hollanda, 2005:4].

Pollock [2007] afirma que o *turning point* foi extremamente criativo; contudo, a criatividade parece ter-se exaurido, acabando por levar a nova geração de acadêmicos e artistas a se deparar com o que a autora classifica como os “101 slogans da teoria - o autor está morto, o gaze é masculino, o tema/objeto está dividido, nada mais existe que texto etc.” [Pollock, 2014:5, tradução das autoras]. Assim, a grande luta inicial por mudanças de paradigmas, que buscava sobretudo afirmar a “diferença”, a subjetividade, a imagem, a representação, a sexualidade, a pós-colonialidade e a textualidade, esmoreceu [Pollock, 2007:6, tradução das autoras]. A partir dessa constatação, Pollock considera urgente enfrentarmos estas novas questões.

A obra de Juliana Notari parece responder às inquietações de Pollock, uma vez que aponta para novas direções e outros compromissos. Parte das pautas feministas, mas expande-as, uma vez que incorpora outras pautas, tanto nas performances, como na escultura Diva. Nas palavras da própria artista: “Sou uma mulher feminista [...] acho que ser artista, fazer arte, em qualquer parte do mundo, já é algo político por natureza e sendo mulher, não tem como fugir disso” [Notari, 2021]. Vemos, assim, que a obra de Notari, embora esteja muito distante da produção feminista dos anos 1960 - centrada na investigação da subjetividade feminina - insere-se na “diferença”, ao incorporar outras pautas fundamentais da contemporaneidade, como natureza e ecologia.



*Diva* [Fig.9] é a expressão do corpo feminino [o corpo da artista] interagindo com o espaço, com a natureza e com sua ancestralidade: a história e a cultura na qual Notari se insere. A escultura resulta em uma simplicidade da forma, do material e da cor, ao mesmo tempo que as reentrâncias e relevos são definitivamente marcados. Contudo, a redução expressiva e formal do objeto não é acompanhada da eliminação do contato da artista na produção da peça, uma vez que a escultura foi produzida manualmente por ela e por uma equipe de operários negros, o que, por sinal, levou a acusações de racismo. Contudo, a escultura denuncia a condição histórica dos grupos sociais racializados e a sua posição de subalternidade na e pela sociedade brasileira.

Quando Griselda Pollock elenca, na obra *The sacred and the feminine: imagination and sexual difference*, suas quatro perguntas aos estudiosos das artes visuais na contemporaneidade [“O que você acha das artes visuais hoje em dia? O que está acontecendo com a história da arte? Quais são as novas direções? Ao que devemos permanecer leais?”], ela mesma diz que somente um *travelling concept* [conceito elaborado por Mieke Bal, crítica literária feminista, narratologista e pensadora dos Estudos Culturais] responderia a tais questões [Pollock, 2007:6, tradução das autoras].

Estudos, Análise, Teoria e História são, na contemporaneidade, oferecidas como experimentos para pensar, para entendermos e agirmos no mundo, após a virada intelectual e cultural nas artes e nas humanidades que caracterizou o último quartel do século XX [Pollock, 2007:3, tradução das autoras].

Para Mieke Bal [2002:20], após a virada interdisciplinar no final do século XX, passamos a viver uma época caracterizada pela perda de fronteiras



Fig.9 *Diva*, Juliana Notari, 2020. Intervenção na paisagem. Concreto armado e resina.

Fonte: Arquivo da artista

conceituais. Por isso, sua proposta é a criação de novas metodologias, baseadas na formulação de novos conceitos, para dar conta de pesquisas, seja no campo acadêmico ou nas criações artísticas, que ultrapassem as fronteiras disciplinares tradicionais. Para Bal [2002:24], os Estudos Culturais e Feministas desafiaram os dogmas metodológicos, preconceitos elitistas e julgamentos de valor, forçando a comunidade acadêmica a se transformar. Um *travelling concept*, para a autora, extrai conceitos de teorias “tradicionais” para dar suporte a novas epistemologias. Ou seja, “viaja” entre disciplinas, entre estudiosos individuais, entre períodos históricos e entre comunidades acadêmicas geograficamente dispersas. Nesse percurso, a essência dos conceitos [tradicionais] não é negligenciada, nem mesmo em sua própria história ou embasamentos filosóficos ou teóricos, mas oferece como contrapartida a compreensão do conceito como “texto cultural”, “obra” ou “coisa” que constitui o objeto de análise do artista e do intelectual contemporâneo. Segundo Bal, “nenhum conceito é significativo para a análise cultural a menos que nos ajude a compreender melhor o objeto em seus próprios termos” [2002:25, tradução das autoras].

Mais recentemente, autores como Barrese e Pareja-Eastaway [2020] inscrevem os discursos da virada cultural como sendo atraentes e sedutores, mas que, como quase tudo o que apresenta essas características, são também profundamente enganadores, pois mascaram muitos dos malefícios das sociedades, um deles a desigualdade de gênero. Aliás, a virada cultural e a subsequente perda de barreiras conceituais sugere uma diluição entre o Norte e o Sul Global. Paralelamente, também se sugere que a virada cultural chame a atenção para os fatores contextuais locais.

Assim, no entendimento da autora, um *travelling concept* possibilita ao pensamento tomar outros cursos, indicando novas construções teóricas e conceituais. *Travelling concept*, segundo a autora, indica uma “aventura intelectual”, uma viagem rumo a novas vivências [Bal, 2002:30]. “Sem dúvida o conceito tem um estatuto paradoxal, porém auxilia o pesquisador a conviver com e através do seguinte dilema: ‘só a prática pode se pronunciar sobre a validade teórica, contudo sem validade teórica nenhuma prática pode ser validada” [Bal, 2002:30, tradução das autoras]. *Travelling concept* é, então, um conceito metafórico para pensar em ideias que se entrecruzam e viajam, dando suporte para construções de novos contextos artísticos, históricos e culturais.

Refletir sobre a obra *Diva*, como expressão artística e cultural, é pensar na ambivalência da imagem, como uma representação que oscila entre uma experiência política, traumática e erótica. É pensar na “aventura” de que fala Bal, rumo a novas vivências. Pois, se a relação entre o feminino e o sagrado carrega uma construção sobre a sexualidade que está relacionada à cultura e à história, envolvendo a visualidade do corpo feminino preso às estruturas da dominação, a escultura *Diva* não pertence mais ao campo do sagrado e não está localizada no âmbito do divino (Oliveira & Guerra, 2021). Também o feminino, na obra, não é sinônimo de “mulher”, uma vez que, tanto essa obra como as performances da artista abarcam dimensões que vão além da problemática entre os gêneros.

De modo que, desvinculando o feminino das proposições que o relacionam ao sagrado, ao divino, podemos encontrar caminhos que podem explicar os

novos sentidos das criações artísticas propostas pela história da arte feminista contemporânea. Assim, contrariamente às “formas de pensabilidade” [Rancière, 2015:40], que desde os tempos primordiais vinculam o feminino ao sagrado, mas colocam a vulva no profano - uma compreensão que levou a ontologias patriarcais dualistas, que separam a cultura da natureza, a mente do corpo, a razão da emoção – transportaremos o *travelling concept* para o campo das imagens visuais e classificaremos a imagem/representação das obras de Juliana Notari, em particular a escultura *Diva*, como uma *travelling image*, uma vez que essa imagem tem uma história variante e instável entre culturas e tempos históricos.