



PERIÓDICUS

ISSN: 2358-0844

n. 4, v. 1 | nov 2015.-abr. 2016  
p. 120-126.

# Identidades estratégicas e a arte da América Latina

Bárbara Ahouagi<sup>1</sup>

Melissa Rocha<sup>2</sup>

**RESUMO:** Este artigo delinea-se pela análise de práticas artísticas observadas a partir da segunda metade do século XX na América Latina. O recorte foi feito a partir de trabalhos com temáticas queer, no período de redemocratização desses países, usando como referência os parâmetros presentes na genealogia crítica que Luiz Camnitzer sobre o Conceitualismo do Sul. Diante das inúmeras formas de violência nas ditaduras, os artistas latino americanos criaram táticas e estratégias políticas com forte carga estéticas que, de certa forma, reconstruíram/desconstruíram/destituíram a maneira de pensar, vivenciar, apresentar e representar os corpos, as sexualidades, o posicionamento humano nesse ambiente sociopolítico. São abordadas a exposição *Perder la Forma Humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, a partir da parceria da Red de Conceptualismos del Sur e do Museu Nacional Reina Sofia de Madrid; ações do grupo CADA, Las Yeguas del Apocalipse, Liliana Maresca, Mujeres Creando, e também algumas aproximações com o contexto contemporâneo com seus devidos exemplos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte latino-americana; Corpo; Queer.

**Abstract:** This paper aims the analysis of artistic practices observed from the second half of the twentieth century in Latin America. The text presents works with queer themes, made on democratization period in these countries, embased by the parameters of Luiz Camnitzer critical genealogy about the South Conceptualism. Given the many forms of violence in dictatorships, Latin American artists created tactics and political strategies with a strong aesthetic charge that rebuilt / deconstructed / deposed thinking manners, experiences, ways to present and represent the bodies, sexualities, human socio-political positioning in this environment. They are addressed exposure *Perder la Forma Humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, from the partnership of the Red Conceptualismos del Sur and the Reina Sofia National Museum of Madrid; Group actions CADA, Las Yeguas del Apocalipse, Liliana Maresca, Mujeres Creando and, also, some approaches to the contemporary context with their proper examples.

**Keywords:** Latin American Art; Body; Queer.

**Resumén:** En este artículo se describe por el análisis de las prácticas artísticas observadas desde la segunda mitad del siglo XX en América Latina. El corte se hace del trabajo de temáticas Queer, en el periodo de democratización en esos países, con referencia a los parámetros presentes en la genealogia crítica Luiz Camnitzer en el conceptualismo del Sur. En vista de las muchas formas de violencia en las dictaduras, los artistas latinoamericanos crearan tácticas y estrategias políticas con una fuerte carga estética que, en cierto modo, reconstruiran / desconstruiran/ depusieron la manera de pensar, vivenciar, presentar y representar los cuerpos, sexualidades, lo posicionamiento sociopolítico humano en este entorno. Están dirigidas a la exposición *Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, a partir de la asociación de la Red Conceptualismos del Sur y el Museo Nacional Reina Sofia de Madrid; Acciones de grupo CADA, de Las Yeguas del Apocalipsis, Liliana Maresca, Mujeres Creando, y también algunas aproximaciones al contexto contemporáneo con sus ejemplos adecuados.

**Palabras clave:** Arte latinoamericano; Cuerpo; Queer.

<sup>1</sup> Mestra pela Escola de Belas Artes UFMG e membro do Grupo de Pesquisa Estratégias da Arte em uma Era de Catástrofes

<sup>2</sup> Mestra e doutoranda pela Escola de Belas Artes UFMG e membro do Grupo de Pesquisa Estratégias da Arte em uma Era de Catástrofes

Recebido em 17/10/15

Aceito em 12/12/15

Pensar a crítica de arte dentro de uma perspectiva do sul, sem se submeter aos cânones colonizadores da arte e do discurso da arte, é pensar em uma nova epistemologia da própria história da arte. No que diz respeito ao nosso passado recente, cuja urgência reverbera na cena política atual, é evidente uma grave crise cultural que atinge nosso país tanto pelo aspecto do acesso à arte e como no acesso à produção da arte como um todo. O processo de redemocratização após a Ditadura Militar no Brasil afeta como temos vivenciado nosso espaço político e social e, especialmente após 2013, revela como há ainda diversas questões à serem superadas. O presente estudo pretende fazer uma análise metodológica de obras de artes visuais que abordam temáticas *quir* produzidas no período de redemocratização da América Latina, usando como referência os parâmetros presentes na genealogia crítica de Luiz Camnitzer sobre o Conceitualismo do Sul, a pesquisa e o catálogo da exposição *Perder la forma humana* e alguns arquivos de época. Propõe-se, em seguida, um breve comentário sobre algumas manifestações contemporâneas, suas aproximações e distanciamentos metodológicos. Acerca do que se define aqui como *arte quir* e que diverge de uma *art queer* dos Estados Unidos, ficará visível que se trata menos de uma genealogia derivada da história da arte ocidental que de proposições experimentais, antropofágicas e autônomas.

Fruto de uma parceria entre o grupo de pesquisadores *Red de Conceptualismos del Sur* e o Museu Nacional Reina Sofia de Madrid iniciada em 2010, foi lançado o livro e exposição. *Perder la Forma Humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. A *Red* surgiu em 2010, com 31 pesquisadores com a proposta de trabalhar a partir da construção de práticas coletivas de pensar o trabalho investigativo, como uma prática política e não como um “exercício acadêmico”<sup>3</sup>. Ana Longoni afirma a intenção

de intervir sobre o modo como foram recuperadas nos últimos anos as experiências de arte e política nos anos sessenta em diante na América Latina que muitas vezes hoje têm um signo de mercado da arte ou foram incorporadas ao relato canônico de uma maneira muito banalizante e neutralizadora. Interessa-nos voltar sobre essas experiências para disputar seu sentido crítico que ainda hoje está ativo, que pode se invocar ou “se exumar”.<sup>4</sup>

Por sua vez, o Museu Nacional Reina Sofia de Madrid, com a curadoria de Manuel Borja Vilel, já vinha se propondo a colaborar com a construção de novas propostas museológicas, desacademizando os saberes e repensando as relações coloniais a partir das representações da arte.

<sup>3</sup> Revista Lindonéia, Arte e Insurgência. V.3. Disponível em: [http://www.estrategiasarte.net.br/sites/default/files/lindoneia\\_arteetinsurgencia.pdf](http://www.estrategiasarte.net.br/sites/default/files/lindoneia_arteetinsurgencia.pdf). Acesso em: 10 OUT 2016

<sup>4</sup> Revista Lindonéia, Arte e Insurgência. V.3. Disponível em: [http://www.estrategiasarte.net.br/sites/default/files/lindoneia\\_arteetinsurgencia.pdf](http://www.estrategiasarte.net.br/sites/default/files/lindoneia_arteetinsurgencia.pdf). Acesso em: 10 OUT 2016



A primeira exposição que demonstra isso, em 2010, *Principio Potosi: ¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?*, falava em se “repensar el origen y la expansión de la modernidad a partir de la pintura colonial barroca y de los procesos de colonización”.

*Perder la Forma Humana* apresentou obras que se inseriam em práticas próprias do Conceitualismo do Sul<sup>5</sup> que dissolvem a figura do indivíduo em prol da coletividade, questionam a hegemonia das representações dos corpos na arte, contestam os espaços de produção e veiculação da arte. As condições dos países latinos que podem parecer desfavoráveis para a produção de uma arte rica e elitizada deram, por outra via, as condições necessárias para metodologias específicas aliadas às lutas políticas e sociais do Cone Sul. De outra forma, a exposição e o livro catálogo estavam também embasados em uma taxonomia conceitualista: o livro catálogo se apresenta em verbetes como “enunciar a ausência”, “ação relâmpago”, “fazer política com nada” da mesma forma que a *Red* também utiliza em seu site palavras chave como “implicação afetiva” “ressignificação de imaginários políticos” ou “estratégias do desejo” ao invés da utilização das tradicionais disciplinas da arte, por exemplo.

Diante das inúmeras formas de violência nas ditaduras, os artistas latino americanos criaram táticas e estratégias políticas com forte carga estética que, de certa forma, reconstruíram/desconstruíram/destituíram a maneira de pensar, vivenciar, apresentar e representar os corpos, as sexualidades, o posicionamento humano nesse ambiente sociopolítico. Ao analisar, por exemplo, atuação dos Tupamaros, Camnitzer reforça o caráter estético do grupo como um reflexo de uma síntese da política com a arte e da arte com a pedagogia. Essa relação densa também pode ser observada em *Para não morrer de fome na arte*, de 1979, do Colectivo Acciones de Arte (CADA) no Chile.

A ação consistia em distribuir 100 saquinhos de leite para moradores de um bairro pobre. Era uma alusão ao plano político de Salvador Allende de distribuição de alimento, interrompido pela ditadura de Pinochet. Em seguida, as embalagens do leite consumido seriam enviadas para 100 artistas que interfeririam nas mesmas que, em seguida, retornariam à população.

O leite materno é o nutriente básico do ser humano em sua primeira infância. E é justamente quando uma imagem que supostamente nos distanciaria da morte, como a infância, por exemplo, acaba por nos aproximar dela (da morte), através dessa experiência de fome e desnutrição (vista

---

<sup>5</sup> Assim como existe um paralelismo entre o Novo Realismo europeu e a Pop Art norte-americana, podemos relacionar a Arte Conceitual do “centro” (EUA e Europa) com o Conceitualismo por aproximações como o caráter arquivístico e o distanciamento de uma ideia de “obra de arte”, a partir da qual o *conceito* se torna mais importante que a *técnica*. No entanto, o conceitualismo tem características próprias como a coletividade, a utilização de disciplinas não hegemônicas ou mesmo da utilização das disciplinas em prol de um propósito político ou social.



literal e metaforicamente), que presentifica-se a maior das abjeções, segundo Kristeva. Sem aprofundarmos nas relações com o parto e o controverso mundo das secreções femininas, há ainda as questões do mercado as quais não podemos ignorar: foi em 1965 que a Nestlé lançou o leite Ninho e, em 1969, o Nanon, uma fórmula feita para “assemelhar-se ao leite materno”. Apesar destes aspectos não serem diretamente ligados ao que possamos englobar de imediato à uma estética *quir*, se insere plenamente nas pautas pós-feministas que incorporam uma crítica ao biopoder e às políticas disciplinares de corpos que ditam, por exemplo, quanto tempo uma mulher pode amamentar o filho, tempo este, cada vez menor. “Esse tipo de transgressão ocorre não como uma ruptura produzida por uma vanguarda heroica, fora da ordem simbólica, mas como uma fratura traçada por uma vanguarda estratégica dentro da ordem.” (FOSTER, 2014, p.149).

A figura de um corpo masculino (portador de um pênis), vestido com uma lingerie e um véu, noiva e santa, cercado de imagens eróticas e de fluidos que parecem sangue, posa para a câmera em mistura de prazer e dor, sozinha ou acompanhada. A série *Rosa Cordis* é feita por Sergio Zevallos (integrante do grupo Chaclayo) em Lima, 1986. Em 1989, no Chile, *Las Yeguas del Apocalipse*, formada por Francisisco Casas e Pedro Lemebel dançaram a *cueca*, dança tradicional do país que alude à conquista amorosa de uma mulher por um homem, com os pés descalços em um chão que trazia o desenho de um mapa da América Latina repleto de cacos de vidros de garrafas de coca-cola. Uma imagem que remete aos efeitos do imperialismo sobre nosso continente, ao mesmo tempo em que fala das vítimas da ditadura e de uma nova classe que surge no cenário dos corpos discriminados que são aqueles contaminados pelo HIV.

PLFH também apresenta as estratégias de resistência através da festa e da alegria, apontando ações que “procuraron la defensa del estado de ánimo y buscaron potenciar las posibilidades de los cuerpos, frente a la feroz estrategia de ordenamento concentracionario y aniquilamiento desplegada por el terrorismo de Estado<sup>6</sup>. Ela apresenta o grupo Gambas al Ajilos, que se apresentava travestido em shows na cidade de Buenos Aires, mas que podemos também conectar com o grupo brasileiro Dzi Croquetes.<sup>7</sup>

Liliana Maresca foi fotografada por Marcos López, em Buenos Aires em 1983 segurando pedaços de móveis ou manequins, associando ao corpo feminino novas possibilidades de

<sup>6</sup> Catálogo *Perder La Forma Humana*, p.113. (PLFH)

<sup>7</sup> O livro – catálogo PLFH abrange um período e temas cujos registros são muito escassos: há pouco ou quase nada sobre esses artistas e algumas ações tampouco têm registro. Da mesma forma em que esse apanhado é, por si só, extremamente difícil, ele também contempla pouquíssimos trabalhos brasileiros. Dessa forma, me permiti incluir alguns exemplos, mesmo que raros, que não estiveram presentes na mostra.



representação. Poderíamos pensar, numa epistemologia convencional da crítica de arte europeia, heterocentrada e masculina, na fotografia de Man Ray “O violão de Ingres, de 1924. Porém há uma proximidade muito maior da violência que a ditadura impunha a todos os corpos e, com particular perversão, ao corpo feminino e sobre como as normatizações estéticas impõe-se violentamente na formação desse corpo feminino<sup>8</sup>. Aqui vislumbramos já uma crítica aos procedimentos estéticos destinados ao corpo feminino e a um devir pós-humano dos corpos, que apontam para novas perspectivas que hoje temos já bem próximo.

Para ensaiarmos as relações com a perspectiva contemporânea da arte, citarei alguns exemplos que servirão para pontuarmos de maneira paradigmática, novas proposições que remetem à espécie de revisitação de velhos métodos, bem comum em toda história da arte. De caráter coletivo e que abrange uma metodologia anarco-queer, o grupo ativista boliviano *Mujeres Creando* participou de *Princípio Potosí* e, mais recentemente, esteve na 31ª Bienal de São Paulo. A Bienal apresentou também obras de Sergio Zevallos e das *Las Yeguas del Apocalipse* já citados e outros que também tocaram na temática das dissidências de gênero como Yael Bartana (*Inferno*), Virgínia Medeiros (*Sérgio e Simone*) e O Museu Travesti do Peru de Guiseppe Campuzano. O *Mujeres Creando* contrapõe-se à arte capitalista, hierarquizada produzindo muitas vezes grafites, propondo debates e espaço para discussão. Na 31ª Bienal de SP apresentaram uma carta justificando a inserção em uma instituição tradicional da arte, pela possibilidade de atingir um público grande em um debate que propõe a descriminalização das práticas abortivas no Brasil. A repercussão da exposição gerou uma série de manifestações religiosas na porta do prédio da Bienal em vários dias da exposição: grupos de católicos se reuniram para rezar o terço, outros para reivindicar a tradicional família brasileira.

Ainda assim é escassa a produção de arte queer e de arte feminista no Brasil, o crítico Paulo Herkenhoff comenta no catálogo da exposição *Manobras Radicais*<sup>9</sup>:

O Brasil é refratário à discussão das diferenças no campo da arte: mulher, homem, negros, índios, brancos, japoneses, judeus, muçulmanos, homossexuais, colonialismo interno, pluralidade cultural, estrutura de classes. É *cool* rejeitar de antemão. Nesse sentido, o sistema de arte brasileiro não é “politicamente incorreto”, mas antidemocrático (SOUZA, 2012, p. 61)

Por outra via, podemos pensar nas diversas ações políticas, intensificadas na segunda década do século XXI, essas nuances estéticas que tanto povoaram os ativismos latinos entre as décadas de 1960 e 1980. A ação de Indianara Siqueira, no Rio de Janeiro, na Marcha das Vadias, expôs a

<sup>8</sup> Podemos também aludir à imagem da pintora mexicana Frida Kahlo.

<sup>9</sup> Exposição que curou junto à Heloísa Buarque de Hollanda que buscava abordar arte feminista no Brasil.



fragilidade do conceito de *igualdade* entre todos proposto na Declaração Universal dos Direitos Humanos e na Constituição Brasileira. Como muitas transexuais, Indianara não conseguiu seu registro civil como mulher e, embora nunca tenha se identificado com o gênero masculino, não pretende fazer a cirurgia de redesignação sexual. Na Marcha de 2013, quando tirou a camisa numa praia carioca, e colocou à mostra seus seios fartos, foi presa por atentado ao pudor. Em julgamento colocou a seguinte questão: uma vez que é um homem, poderia mostrar o peito, e assim evidenciou o fato de que, para a justiça, o gênero importa: homens e mulheres não são iguais perante a lei. De outro modo, sendo culpada, seria considerada mulher e a decisão judicial sobre seu nome civil teria sido equivocada. Essa decisão abriria jurisprudência para que outras travestis e transexuais pudessem modificar também seus nomes independentemente de determinada configuração corpórea. De qualquer modo, manter-se-ia a distinção entre os homens e mulheres diante da lei. O processo, considerado pela juíza "muito complicado", foi então arquivado. Indianara então repete o ato. Presa por policiais militares, mais uma vez não foi julgada. Sua ação problematiza, mais do que uma questão do contexto transgênero, ressalta como a legislação é extremamente machista e sexista.

A performance de Indianara, dotada de grande poder estético, embora distante do *mainstream* oficial da arte, pode ser muito bem conectada com o movimento de grupos como o grupo carioca GANG. Em resposta a uma agressão de uma mulher que fez *topless* no Posto 9 em Ipanema, organizou-se o ato "Topless Literário", que integrou algumas ações do grupo que ficaram conhecidas como "Arte Porno", em 1982. O grupo carioca propunha, pela via da nudez, do sexo livre e do deboche, a liberdade dos corpos reprimidos, ainda que num contexto heteronormativo e de classe média/alta. Indianara Siqueira, ainda que não tenha tido uma intenção dotada de crítica teórica acerca da arte, incorpora na sua ação, outros corpos ainda mais oprimidos e invisibilizados: não binário, periférico, pobre e mestiço.

Há uma série de relações possíveis de serem contempladas pela perspectiva metodológica, como as ações gráficas, que circularam em periódicos como o SODOMA e a revista Al Porteño, do Grupo de Acción Gay (GAG), na década de 1980, e de como ainda hoje vários movimentos se articulam através de fanzines, grafites e publicações virtuais. A tecnologia virtual inaugura uma nova era de comunicação, organização, produção e visibilidade que, por si só, caberia um estudo específico e por trazer, entre inúmeras problemáticas, o paradoxo da globalização cultural, da valorização e manutenção das subjetividades.



Especialmente no Brasil, onde a Comissão Nacional da Verdade, com todos os poderes de Estado, revelou-se incapaz de aprofundar as investigações nos equipamentos militares e que, a cada dia, observamos um avanço maior das estratégias de repressão de Estado nas manifestações populares, faz-se cada vez mais urgente refletirmos essas ações para reelaborarmos estratégias de resistência e luta nesse cenário. O campo da arte trabalha, entre diversas coisas, na formação de um olhar crítico diante das imagens e na produção de formas de pensamento sensíveis capazes de intervir no anestesiamiento homogeneizante de uma expansão capitalista. Seria possível, diante da lógica civilizatória que cresce dentro de uma ideia de vigilância e punição, pensarmos em práticas que intervenham de maneira libertária e crítica nos nossos ambientes sociais? Segundo Sontag, as imagens “aflictivas não perdem necessariamente seu poder de chocar. Mas não ajudam grande coisa, se o propósito é compreender. Narrativas podem nos levar a compreender” (SONTAG, 2003, p.76). Desta maneira, o avivamento da memória e o despertar para instantes imediatos de barbárie por meio da exposição de uma narrativa do ponto de vista periférico, poderia ser um lugar de partida. Mas até que ponto a arte contemporânea, que muitas vezes é hermética e alheia ao público, pode ainda potencializar as lutas sociais ou até aproximá-la do território real de luta destitui (da arte) suas possibilidades poéticas e sensíveis?

---

### Referências

- BORJA-VILLEL, Manuel. ¿ Pueden los museos ser críticos ? [Editorial]. Revista Carta, nº 1, 2010.
- CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: Cendeac, 2008.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GALINDO, María. *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar: Teoría y propuesta de la despatriarcalización*. Argentina: Lavaca, 2014.
- POLLOCK, Griselda. *Vision y Diferença: Feminismo, feminidad e historias del arte*. Traducción Azucena Galettini. Buenos Aires: Fiordo, 2013.
- Perder *la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Org. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013. (Catálogo de Exposição).
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUZA, Sílvia Amélia Nogueira. *Mulheres, arte e domesticidade: entre a arte feminista e o Dicionário do Lar*. Dissertação. UFMG. Belo Horizonte, 2012.

