

Autorretrato feminino e busca da identidade: o olhar das mulheres na arte peruana do século XXI

CARMEN HERRERA NOLORVE
Tradução de FABIO FONSECA

Carmen Herrera Nolorve é doutora em Artes Plásticas (História, Teoria e Prática), mestre em Artes graduada pela Universidade Bordeaux Montaigne. Vive e trabalha em Bordeaux, França desde 2005. Sua prática artística evoluiu em torno do tema do retrato contemporâneo focado na construção da identidade feminina. Trabalha em vários suportes, tanto na gravura como na pintura, e atualmente insere no seu trabalho novos elementos femininos, como o cabelo de mulheres de diferentes nacionalidades, a quem chama de “suas doadoras”. É co-diretora da l’Association Connectif Plateforme Créative, Lima-Bordeaux-Beyrouth. É membro do departamento MICA axe ADS. Suas obras foram expostas individual e coletivamente no Peru, França, Espanha, Brasil, Bulgária e Colômbia.

Afiliação: Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, França
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1897666965728721>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8395-4955>

Fabio Fonseca é docente do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), na subárea de Desenho. Doutor em Teoria e História da Arte pela Universidade de Brasília (UnB), com período sanduíche no Centro de Linguística da Universidade de Lisboa, financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestre em Teoria e História da Arte pela UnB. Especialista em História da Arte do Século XX e Bacharel em Gravura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP-PR).

Afiliação: Universidade Federal de Uberlândia - UFU
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4450453554832020>
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1371-5502>

• RESUMO

Os movimentos de arte feministas peruanos surgiram no final dos anos 60 e início dos anos 70. No final da década de 1990, sua presença no espaço público se afirmou. Artistas ativistas questionam, através de obras de caráter militante, o papel das mulheres na sociedade peruana. Suas investigações exploram eixos temáticos como a maternidade ou o corpo como um lugar de memória e de luta social, fazendo do autorretrato um grande lugar, um diário pessoal e um lugar de questionamento de identidades. Este artigo estuda a prática do autorretrato no trabalho de cinco artistas contemporâneas: Teresa Burga, Gloria Gómez Sánchez, Johanna Hamman, Victoria Santa Cruz e Natalia Iguíñiz Boggio.

• PALAVRAS-CHAVE

Corpo, Autorretrato, Identidade.

• ABSTRACT

Peruvian feminist art movements emerged in the late 1960s and early 1970s, but it was only in the late 1990s that their presence in the public space was affirmed. Activist artists interrogate, through militant works, the role of women in Peruvian society. Their research on femininity focuses on motherhood or the body as a place of memory and social struggle. In their work, they make extensive use of the practice of self-portraiture, an intimate diary and a place from which to interrogate identities. This article examines the declinations of the self-portrait in five contemporary artists: Teresa Burga, Gloria Gómez Sánchez, Johanna Hamman, Victoria Santa Cruz and Natalia Iguíñiz Boggio.

• KEYWORDS

Body, Self-portrait, Identity.

• 523

Introdução

Qual é o lugar do autorretrato na prática artística das mulheres peruanas no século XXI e qual é o seu papel na construção e transmissão das identidades de gênero?

Todos os artistas praticaram o autorretrato em algum momento das suas vidas, seja através do estudo da estrutura, das proporções, da cor ou através de uma nova proposta artística. Este exercício de reconhecimento permitiu ao artista explorar quem ele é, para aprender a conhecer seu corpo e sua identidade. Para alguns deles, o autorretrato tornou-se o eixo central da sua produção.

O autorretrato nasceu como um subgênero do retrato na época do Renascimento, um período de mudanças, investigações, renovações e rupturas. A figura humana tornou-se um tema de estudo e se aproveitou de avanços no campo da perspectiva, do desenho anatômico e do aperfeiçoamento da pintura a óleo, como Gombrich explica no seu livro *História da Arte* (2004). O artista afirmou-se assim como um criador e valorizou a sua individualidade através da sua imagem. Além disso, com a aparecimento da assinatura do artista, as obras terão a autenticidade de uma propriedade intelectual.

524 •

Tzvetan Todorov afirma que “a individualidade do representado implica mostrar não só a imagem da pessoa, mas também o espaço e o tempo no qual vive do seu próprio ponto de vista” (2004). Assim, o artista afirma a sua presença e transforma seus autorretratos em testemunhas das mudanças sociais da sua época, reivindicando a originalidade da sua imagem e da sua obra.

Se o primeiro objetivo do autorretrato era realizar uma cópia fiel mostrando a qualidade intrínseca do trabalho do artista e o lado efêmero da vida humana, seu desenvolvimento realça novas preocupações: a fragilidade, a identidade, a construção de si, o gênero. Deixa de lado a fidelidade ao modelo para se concentrar em elementos ligados ao ambiente social, fazendo do rosto e do corpo fragmentos autônomos do indivíduo e dos questionadores políticos e sociais.

Erika Billeter, em seu livro *L'autoportrait à l'âge de la photographie: peintres et photographes en dialogue avec leur propre image* (1985), explica que este gênero se refere à autorrepresentação e à análise que o artista elabora de si mesmo na sua relação com a sociedade. Assim, o termo autorrepresentação torna-se sinônimo de autorretrato em novas propostas artísticas, sobretudo quando a identidade se torna um elemento de

questionamento da obra. Para Billeter, a dificuldade de tentar definir a identidade do indivíduo deve-se à diversidade das linguagens artísticas e à multiplicidade de conceitos que este termo traz consigo. É, no entanto, este tema que os artistas procurarão construir nas suas propostas e experiências artísticas.

Levanta-se a questão da existência de uma tradição de autorretrato feminino no Peru e do discurso que envolve este gênero artístico. Os movimentos socioculturais e políticos da segunda metade do século XX contribuíram para o desenvolvimento dos movimentos feministas. Para melhor compreender os desafios do autorretrato feminino, é necessário apresentar o contexto social da época e o papel que as mulheres nele desempenharam. As organizações nasceram para tentar erradicar todos os tipos de violência sexista e doméstica, procurando a igualdade e a justiça, e criando atividades educativas para mães e crianças. O movimento feminista Manuela Ramos, criado nos anos 70 em bairros pobres, tinha como objetivo “aconselhar mulheres vítimas de violência doméstica, monitorar a saúde da mãe e da criança e proporcionar formação numa escola de aprendizagem” (Quiroz Pérez, 2017)¹. A associação ALIMUPER (Ação para a Liberação da Mulher Peruana) também foi formada nos anos 70 para defender os direitos das mulheres e sensibilizá-las para as questões dos direitos humanos. Outros grupos surgiram (Grupo para a promoção das mulheres, as Mulheres em luta, Frente socialista das mulheres e Grupo de Trabalho Flora Tristan) “geralmente compostos por mulheres de áreas urbanas, intelectuais e de classe média” (Quiroz Pérez, 2017). A Comissão das Mulheres foi criada no Congresso da República em 1995 e um ano depois foi criado o Ministério para a Promoção da Mulher e do Desenvolvimento Humano (PRUMUDEH) (Quiroz Pérez, 2017).

• 525

A preocupação essencial destes movimentos realizando programas de solidariedade era, por um lado atenuar as desigualdades na educação, alimentação, saúde e planejamento familiar, e por outro combater o abuso e as agressões contra mulheres e crianças. Nesses anos, as mulheres partiram da sua experiência de campo, de modo que a dimensão colaborativa do seu trabalho as ligava mais ao setor popular e pobre da sociedade peruana do que à academia ou aos estudos sobre as mulheres.

¹ Todas as traduções para as quais a referência francesa não é indicada na Bibliografia foram feitas por nós.

Se constituindo como movimento, o feminismo começou a consolidar seus próprios espaços coletivos e a construir o seu próprio discurso. Foram criadas oficinas de reflexão e de alfabetização, seguidas de “*Comedores nacionales*”² e oficinas de arte para crianças e mulheres. Os movimentos feministas e grupos de mulheres no Peru estavam ligados às necessidades primárias das mulheres e das crianças, bem como à reivindicação do respeito aos direitos humanos. Estes grupos e movimentos tinham inicialmente um trabalho social que mais tarde os levou a entrar no mundo político, com o apoio da população.

Nos anos 60 e 70 e até o início dos anos 80 em Lima, nenhum movimento, no campo da arte, parece ser exclusivamente composto por ativistas feministas e apenas alguns grupos artísticos tentaram impulsionar uma mudança nas artes visuais em Lima. Um dos mais conhecidos pelas suas propostas experimentais foi o *Grupo Arte Nuevo*, que funcionou como um laboratório, algumas das suas instalações e performances levantavam a questão do lugar das mulheres artistas no mundo da arte. Uma das suas representantes foi Gloria Gómez-Sánchez, que questionava, através das suas obras conceituais, a ética da arte e o lugar das mulheres artistas. Teresa Burga trabalhava, por sua vez, sobre o tema do autorretrato feminino e da identidade. Sua produção artística não foi regular e as suas obras só serão consideradas como inovadoras após a sua participação na exposição *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, (Hammer Museum, Los Angeles, 2017).

Uma das primeiras artistas a engajar-se no ativismo feminista foi Marisa Godínez. Em 1978, ela trabalhou pela primeira vez na revista *Monos y Monadas* e produziu a história em quadrinhos (Fig. 1) cheia de um humor sarcástico sobre a condição feminina e o gênero. Expressando-se sem tabus, mostrando momentos cruéis e ridículos, apresentando suas histórias como um protesto feminista visual com uma linguagem narrativa, ela denuncia o casamento, a maternidade, o divórcio, a subordinação sexual,

² Estas cantinas populares ou refeitórios tiveram origem na periferia da capital sob o conceito de “Panela comum”, que era uma forma de alimentar amigos e vizinhos, cada um trazendo algo para partilhar. Tinha de trazer o que tinha em reserva e depois partilhar a comida por igual. Esta ideia vem de tempos antigos, mas era uma forma de lidar com a crise económica e a falta de bens de primeira necessidade.

os papéis femininos dentro da sociedade conservadora peruana, temas que a preocupavam diretamente como mulher.



Figura 1. Marisa Godínez, Matrimônio, denúncia do casamento como instituição burguesa que naturaliza a opressão de gênero (Villar, 2017), tinta sobre papel, 18.9 x 25 cm, 1979. ©Museo de Arte de Lima, Comité de Adquisiciones de Arte Contemporáneo 2017. Obtido do site ©*El comercio* suplemento dominical online.

• 527

Em 1980, juntou-se ao Centro Flora Tristan e continuou a “produzir quadrinhos e material visual, mas desta vez para educação popular, em particular sobre as questões de gênero” (Villar, 2017), e encarregou-se de toda a linha gráfica do movimento feminista peruano. Atualmente, seu trabalho sobre a memória individual levanta questões sobre a condição das mulheres que já eram colocadas na sociedade peruana dos anos 70.

Autorretratos e identidades corporais entre as artistas peruanas na exposição *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*

No campo artístico, novas vias e possibilidades de expressão se abrem com propostas artísticas não convencionais nos temas e materiais. Além disso, a conquista do espaço público contribui para o desenvolvimento de formas de criação, de conceitualização, de apropriação e de apresentação de novas linguagens artísticas tais como ações ou performances e as artes gráficas através de cartazes. A arte peruana conhecerá assim uma renovação nas suas concepções da criação e mais precisamente no autorretrato, que se abre a novas representações menos figurativas, como a abstração ou a hibridização entre animal, flora e humano, por exemplo. O autorretrato percorre vários caminhos e por vezes procura apenas destacar a inquietude e os problemas sociais que vive a artista.

Foi no final dos anos 60 e início dos anos 70 que o autorretrato feminino se afirmou mais fortemente, num contexto de multiplicação de manifestações performáticas³ que se insurgiam contra as injustiças políticas, econômicas e sociais complexas. O autorretrato tornou-se mais frequente nas performances; as artistas não hesitaram em expor-se diante do público, assumindo um engajamento ampliado.

528 •

No quadro da prática do autorretrato, o corpo tornou-se um novo padrão de representação da identidade feminina e de autorrepresentação. Destaca o objeto e o corpo simbólico que questiona suas funções e o papel da mulher na sociedade. Os autorretratos de artistas envolvidas no movimento feminista denunciam as desigualdades, exprimem protestos sociais e políticos. A produção de obras estará ligada a instalações urbanas, ao aparecimento de grafites, e de trabalhos gráficos em série colados nos muros, o que leva a uma nova abertura da arte ao público em geral.

O objetivo de alguns movimentos artísticos feministas era o desenvolvimento de uma prática artística feita por e para as mulheres,

³ Para o Dossiê *pédagogique des spectacles vivants et arts visuels* proposto pelo Centre Pompidou, a Performance designará a prática de um artista que se concentra radicalmente na realização de uma ação em público [...] É desta maneira que o pós-feminismo sustenta as suas teorias de gênero, através das quais o corpo acaba por ser visto como um produto da cultura [...] (Mayen, 2001).

explorando as diferentes construções individuais, físicas, sociais e coletivas da feminilidade. Também tentaram divulgar as atividades e as implicações das mulheres nos movimentos feministas, o que levou as artistas a explorar o processo criativo e estético da obra, mas também a questão da identidade que era a delas como artistas e mulheres. Isto permitiu constatar a recorrência de certas temáticas na criação feminina: a intimidade, o corpo e as suas diferentes partes, as violências familiares e sociais, as discriminações raciais, sexuais e de opinião, majoritariamente representadas sob a forma de relações pessoais e sociais nos autorretratos.

A exposição *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, foi apresentada no *Hammer Museum* em Los Angeles em outubro de 2017, sob a direção e curadoria de Cecilia Fajardo Hill e Andrea Giunta. É o corpo em todas as suas dimensões, internas e externas, constituindo uma iconografia que exprime o real, a poética e a metafórica que as artistas inserem nas suas obras. Entre as diferentes propostas das artistas, o autorretrato continuou a ser o tema mais frequente, após a dupla procura de identidade pessoal e social. Quatro artistas peruanas representativas desta visão participaram da exposição: Teresa Burga, Gloria Gómez Sánchez, Johanna Hamman, Victoria Santa Cruz que, entre os diferentes temas abordados nas suas obras, exploraram o autorretrato sob múltiplas facetas identitárias.

Johanna Hamman aborda a questão da transformação do corpo pelo processo de maternidade. No seu trabalho (Fig. 2), a artista destaca a influência dos parâmetros culturais e sociais que obrigam e condicionam as mulheres à maternidade. Ser mãe é também assumir que o corpo inicia um processo de transformação interna e externa visível aos outros, tornando-se assim objeto de comentários. A artista mostra como, muitas vezes, as decisões individuais são tomadas sob a influência dos outros e da sociedade. “O corpo só adquire significado com o olhar cultural do homem” (Le Breton, 2011, p. 34).

• 529



530 •

Figura 2. Johanna Hamann, Barrigas (Ventres), 1973, Esculturas e estruturas em metal, gesso e resina 174 x 160 x 60 cm. Coleção Museu de Arte de Lima. ©Obtido do site do Museu Hammer, Digital Archive Radical Women: Latin American Art, 1960 – 1985

Gloria Gómez Sánchez desmaterializa o espaço e utiliza o mobiliário do cotidiano como proposta para mostrar de que maneira os espaços

privados funcionam como espaços de controle e de exploração (Fig. 3). É uma das primeiras a utilizar materiais efêmeros e descartáveis, tais como plástico, telas metálicas e outros resíduos. Estas obras se inscrevem em uma nova concepção da arte contemporânea criada a partir de materiais que a sociedade de consumo descarta sem pensar no ambiente.



• 531

Figura 3. Gloria Gómez Sánchez, Corbata, 1968, Instalação, ©Museu de Arte Contemporânea de Lima (MAC)

Victoria Santa Cruz denuncia o racismo e a violência verbal contra as mulheres no Peru e na América Latina. No vídeo de três minutos e quinze segundos (Fig. 4) intitulado “*Me gritaron Negra*” (*They shouted black at me,*

1978)⁴ ela explica como desde jovem descobriu o racismo através dos olhares dos outros. Para ela, ninguém deveria passar por esta experiência que a levou a tentar mudar e tornar-se uma outra pessoa para ser aceita. Contudo, ela acabou por se dar conta que é uma pessoa como todas as outras, o que a levou a rejeitar a submissão e a reconsiderar sua visão de si mesma. Ela então encontrou a força para confrontar o olhar dos outros e impor a igualdade de gênero e cor, uma abordagem nunca antes vista no Peru.



532 •

Figura 4. Victoria Santa Cruz, *Me gritaron negra*, 1978, Video documentação e performance, Diretor: Torgeir Wethal, produtor: Odin Teatret film, Dimensões 3:15 min, Crédito Line: OTAOdin Teatret Archive, ©Obtido no site do Museu Hammer, Digital Archive Radical Women: Latin American Art, 1960 – 1985

Teresa Burga questiona as novas estratégias da arte conceitual através do autorretrato, um importante local de transformações e renovações da arte peruana, consolidando as novas tendências desta época. Os seus trabalhos são baseados em relatórios, descrições,

⁴ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=bZBHvMaTiuU>

diagramas que documentam ações e proporções a respeitar, que utilizam gráficos para reler a sua imagem e o seu ambiente (Figs. 5, 6 e 7). Em outros casos, estes documentos servem como códigos que traduzem uma realidade e línguas diferentes daquelas a que estamos sujeitos no dia-a-dia. Burga apresenta como uma investigação policial um estudo detalhado das suas próprias características, da sua própria identidade. Ao estudar cada milímetro do seu rosto, ela identifica as linhas principais e os espaços vazios que a estruturam, e mais tarde transcreve-os em gráficos que, adicionados, dão um valor linear total que ela representará mais tarde no espaço real de uma instalação. A segmentação do rosto também coloca em evidência as semelhanças familiares. Por meio deste estudo médico e policial em particular, ela submete a sua identidade à despersonalização depois de lhe ter dado medidas e uma linguagem codificada.



• 533

Figura 5. Teresa Burga, Auto-retrato. Estrutura. Relatório, 9.6.1972, 1972, Técnica mista e instalação com desenhos, fotografias, documentos, resultados de eletrocardiogramas e fono cardiogramas, objetos luminosos e sons. 40 linéal ft. (12 linéal m) M HKA Collection Flemish Community © Teresa Burga

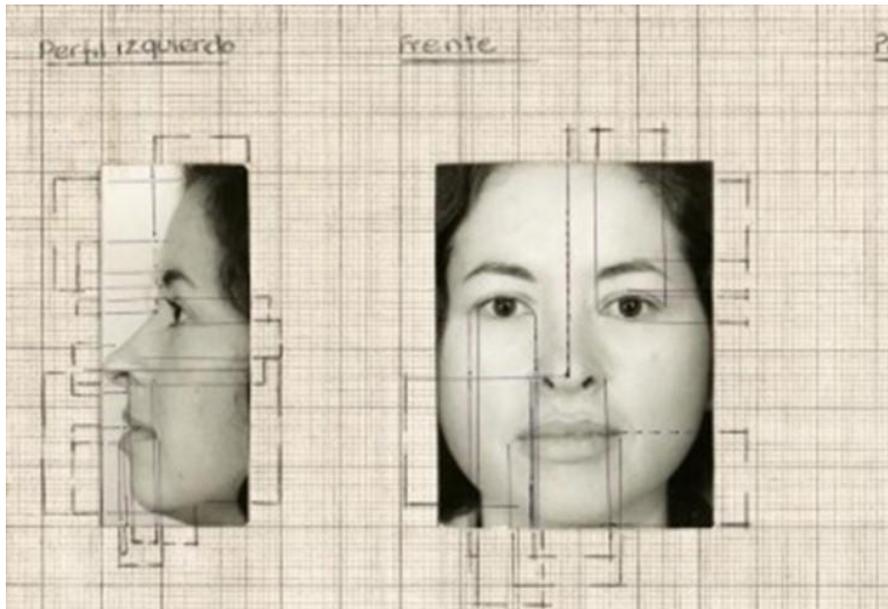


Figura 6. ©Teresa Burga, Fotografia de perfil e de frente em preto e branco sobre papel milimetrado. Obtido no site do Museu Hammer, Digital Archive Radical Women: Latin American Art, 1960 – 1985

534 • Ela desmaterializa assim sua própria imagem, dividindo-a em sequências, paralelas, ritmos, como um estudo arquitetônico do espaço, desenhando itinerários semelhantes às placas mãe ou aos códigos tecnológicos que se desenvolviam então. Mas o que significa e representa o autorretrato na obra de Teresa Burga?

Seu autorretrato torna-se uma obra de arte e de estudo, mas também um instrumento de luta contra a discriminação de gênero reinando no país e contra o racismo que se exprime mesmo em relação aos peruanos que não vivem em Lima. O fato de ter elaborado seu conceito e suas obras em um prazo preciso e limitado sugere que para Burga, o autorretrato é um ato performático efêmero e que o tema da identidade vai além do narcisismo para se tornar uma necessidade e um aprendizado para o reconhecimento de si, assim como um marcador temporário da diferença com os outros, um tema pertinente em todas as áreas da vida de Lima.

As exposições de Teresa Burga no Peru foram pouco numerosas, e após alguns anos de silêncio ela reapareceu no início da década de 80 com o projeto “Perfil da Mulher Peruana” (1980-1981), inicialmente exibido durante o primeiro Colóquio de Arte não objeto e Arte urbana em Medellín e mais tarde no auditório do Banco Continental de Lima. Este trabalho apresenta pesquisas e estudos sociológicos sobre a situação das mulheres de 25 a 29 anos da classe média peruana. Já em 1967, a artista tinha iniciado uma reflexão sobre essa associação sistemática entre doméstico e feminino. Ela mantém o mesmo fôlego, o hiato temporal entre as duas propostas foi também um período de consolidação de uma agenda feminista local. Em 2015 Teresa Burga foi selecionada para participar da 26ª Bienal de Veneza, “All the World's Futures” (Figs. 7 e 8). Embora seja verdade que Teresa Burga tenha uma obra conceitual e feminista desde os anos 70 e 80, é apenas agora que ela obtém proeminência em seu próprio país, devido ao reconhecimento do seu trabalho no estrangeiro.



• 535

Figura 7. ©Teresa Burga, Autorretrato. 26ª Bienal de Veneza, “All the World's Futures”

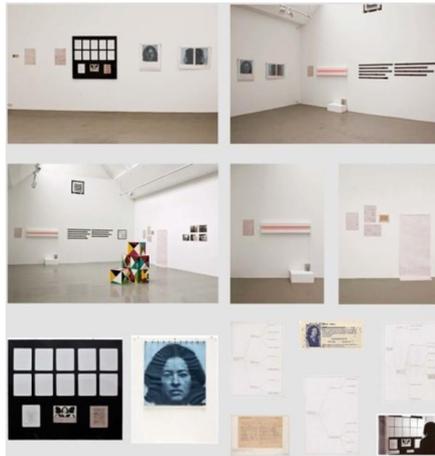


Figura 8. ©Teresa Burga, Autorretrato. 26ª Bienal de Veneza, “All the World's Futures”



Figura 9. ©Teresa Burga, Desdobramento do corpo (social) feminino. Artigo de A. López (2014)

Corpo, retrato e autorretrato de Natalia Iguíñiz Boggio, crítica social.

Os movimentos artísticos feministas não apareceram realmente no Peru até ao final dos anos 90 com obras militantes ou ativistas feministas como a da artista peruana Natalia Iguíñiz Boggio⁵, que questiona o papel e a função das mulheres na sociedade peruana.

⁵ Natalia Iguíñiz (Lima, 1973) é artista visual, licenciada em Artes Plásticas pela Pontifícia Universidade Católica do Peru, é atualmente professora na Faculdade de Arte. É também a coordenadora do Departamento de Mestrado Maldefoco do Centro da Imagem. Ela era

Sua pesquisa explora temas femininos segundo linhas temáticas como a maternidade, o corpo como lugar de memória e de luta social, o corpo nos seus novos papéis, o retrato como um olhar para o outro e o autorretrato como um diário. O eixo central de todos estes temas é a pesquisa da identidade feminina peruana e seu trabalho comporta uma parte de intimidade que lhe permite estender-se às histórias de mulheres com as quais tem empatia. Ela também relaciona o seu espaço pessoal e doméstico com o espaço público, social e político no qual ela milita pela causa feminista.

Ela não se limita a uma única linguagem visual ou um tipo de suporte único, seu trabalho multidisciplinar utiliza meios contemporâneos como fotografia, vídeo, instalações, assim como suportes mais convencionais como a serigrafia e a pintura. A utilização de cada meio é própria a uma série que ela desenvolve como um projeto individual que mantém um diálogo com suas outras séries. Ela tem um único grande projeto subdividido em diferentes categorias.

Suas séries procuram atingir um público heterogêneo, menos elitista, a fim de dar a conhecer as realidades das mulheres peruanas, que ainda são vítimas de preconceitos, estereótipos, discriminações e violências. Entre os seus projetos pessoais temos “*La Pérdida*” (1998), “*Qui envoie qui*” (1999), “*Perrahabla*”. (1999), “*La otra*” (2001), “*Interjeções sur//Geografias das violencias*” (2017), “*Énergies sociales/forces vitales*” (2018).

Através dos retratos da exposição “*La otra*” (2001), a artista opõe diferentes estatutos sociais. Este trabalho foi objeto de controvérsia porque Natalia Iguñiz Boggio fotografou a condição social das “Trabalhadoras domésticas”, anteriormente chamadas “Empregadas de casa” ou “*Cholas*”, termos pejorativos que não são utilizados há alguns anos devido à marginalização que operam. Além disso, estes empregos são doravante regidos por um estatuto profissional. Esta série destaca as diferentes condições econômicas e realidades sociais de cada uma das trabalhadoras

membro do coletivo *Laperrera*. Colaborou com organizações tais como DEMUS, *Centro de la Mujer Flora Tristán*, CLADEM (*Comité de América Latina y del Caribe para la Defensa de los Derechos de la Mujer*), APRODEH, *Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social* (LUM) e mais, ela é uma das organizadoras do Movimento “*#Ni una menos*” que ocorreu em Agosto de 2016 e no qual participaram cerca de 150.000 mulheres e homens de todas as idades e classes sociais, que juntos realizaram a performance contra a agressão e a violência com as mulheres.

domésticas fotografadas. Ela revela igualmente uma constante: estas trabalhadoras são mulheres da província, ou de um aspecto provincial que, obrigadas pela falta de trabalho na sua região de origem, realizam as tarefas domésticas das mulheres que têm um emprego. A mulher provincial está condicionada à inferioridade, independentemente da sua idade em relação à do seu empregador. Isto faz aparecer uma outra realidade ligada à educação das crianças que é assumida por estas mulheres, pondo em questão o papel e os deveres parentais, sem negligenciar o confronto relacional e identitário que resulta de uma coabitação prolongada (Figs. 10 e 11).

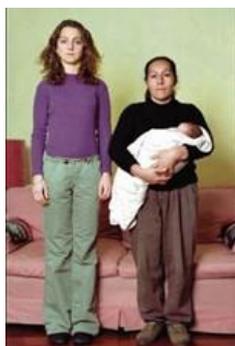


Figura 10. ©Natalia Iguñiz, Série "La Otra". Fotografia em cores, 2001

538 •



Figura 11. ©Natalia Iguñiz, Warmiwawa, Fotografia em cores. Energias sociais/Forças vitais, 2018. Obtido no site da artista

Para retornar ao tema do feminismo militante, vamos olhar para a série “Perrahabl@” (1999) (Fig. 12), um projeto provocador e colaborativo com Sandro Venturo que coloca em questão a cultura machista peruana. A artista interveio na cidade de Lima com 2.800 cartazes, citando frases agressivas que as mulheres peruanas ouvem diariamente: “Se anda pela rua e te chamam cadela... eles têm razão porque você usa uma saia muito curta e provocadora”, “Se o teu ex te chama de cadela ele tem o direito, ele está magoado porque você o deixou”, “Se dois rapazes estão convencidos que você é uma cadela, é verdade porque você esteve esquentado um deles ou aos dois”.



• 539

Figura 12. ©Natalia Iguíñiz. Cartaz infográfico, projeto "Perrahabl@"

O cartaz também incluía um endereço de e-mail, perrahabl@hotmail.com. O objetivo era provocar uma interação com os cidadãos, permitindo-lhes escrever e partilhar suas opiniões. Estas mensagens foram difundidas por toda a cidade. A artista em seguida recuperou alguns dos cartazes, modificados por transeuntes ou artistas na

via pública e apresentou-os juntamente com fotografias da ação de colagem dos cartazes e das interações com o público, assim como os e-mails recebidos. A exposição foi acompanhada por um debate com grupos feministas, ONGs, especialistas no assunto e o público. Esse projeto provocou um importante desconforto entre o público em geral, mas sobretudo entre alguns movimentos feministas que foram afetados pelo uso de palavras machistas. A artista foi chamada a prestar contas da sua ação em tribunal, apesar do sucesso da sua exposição que atraiu a atenção da população e a forçou a se confrontar com o problema. Os procedimentos judiciais foram uma reação aos preconceitos da sociedade peruana, enraizados no comportamento de alguns. Iguñiz utilizou estratégias de comunicação social para este projeto, sensibilizando o mundo da arte para a mudança de que a sociedade peruana necessita e para a mentalidade machista a que as mulheres estão sujeitas. O projeto “*perrahabl@*” teve um forte impacto mediático que não só demonstrou claramente a necessidade de estar consciente de que as mulheres não são um objeto, mas também a necessidade de falar publicamente sobre a violência e discriminação de gênero que o país sofre, a fim de ter a possibilidade de mudá-lo. Sem diálogo, as mulheres permanecem invisíveis.

540 • Ela é também autora do cartaz “O meu corpo não é o campo de batalha - Milhares de meninas e mulheres foram violadas durante a guerra contra o terrorismo, todas merecemos justiça” (Fig. 13). Esta mensagem relata uma realidade que ainda não foi objeto de uma reparação. As violações que ocorreram no Peru durante o período terrorista permanecem em grande parte por resolver, muitos soldados que permanecem impunes por estes crimes. Iguñiz apresenta os fatos de forma fria e direta, denunciando os horrores a que as mulheres foram sujeitas e convidando-as a reagir e a defender o seu direito ao apoio psicológico e físico para superar um trauma que ainda impacta as vidas destas meninas agora adultas. Para algumas, as feridas sararam, mas outras devem viver com as sequelas destas violações da vida e dos direitos humanos para o resto de suas vidas.



Figura 13. ©Natalia Iguñiz. O meu corpo não é o campo de batalha - Milhares de meninas e mulheres foram violadas durante a guerra contra o terrorismo, todas merecemos justiça. Cartaz. © Collection Museo Reina Sofía

A Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR) foi criada sob o governo de transição de Valentín Paniagua Corazao (2000-2001) com o mandato de investigar as violações dos direitos humanos ocorridas entre maio de 1980 e novembro de 2000. Os dados e testemunhos de mulheres recolhidos por esta comissão conseguiram salientar que a violência sexual contra as mulheres foi aplicada como uma prerrogativa e uma punição machista e misógina, enquanto que as mulheres camponesas sobreviventes dos massacres confirmaram que antes de serem assassinadas, as mulheres foram violadas e algumas delas, especialmente as jovens, foram levadas como troféus de guerra para serem repetidamente violadas no quartel general das forças armadas (Ballestas Buigues, 2010).

• 541

O terrorismo provocou uma fratura importante na sociedade peruana, pois conseguiu marginalizar os camponeses indígenas que são considerados como potencialmente deslocados após terem sofrido de uma pobreza extrema, exclusão e discriminação. As violências acentuaram o deslocamento de famílias inteiras que migraram para se proteger. Estes camponeses deixaram as zonas rurais e acabaram em zonas marginais das cidades, sofrendo uma dupla marginalização.

Através dos seus cartazes, Natalia Iguiñiz alcança a população de Lima e encoraja a participação e reação através da provocação. Esta ferramenta permite-lhe orientar o seu trabalho para as questões sociais e políticas geralmente apresentadas por cartazes. O cartaz "*Mi cuerpo no es el campo de batalla*" (O meu corpo não é o campo de batalha) foi criado por iniciativa de várias organizações que trabalham ativamente em favor dos direitos das vítimas do conflito interno no Peru. A ideia principal desse cartaz era ter uma discussão direta e pública com as pessoas e falar abertamente sobre a violência sexual.

O trabalho de Natalia Iguiñiz está enraizado no feminismo social e no corpo político. O retrato e o autorretrato estão presentes em séries específicas como "O Outro" ou "Pequenas Histórias da Maternidade". O seu corpo e todos os seus fluidos participam neste autorretrato corporal que a artista nos entrega. Ela constrói um autorretrato participativo que questiona o estatuto do corpo da mulher, como mãe, mulher, ativista, quase sempre de uma forma performática. O retrato e o autorretrato tornam-se para ela suportes de comunicação social e de impacto visual sobre o público.

Conclusão

542 • Para concluir, os autorretratos femininos ilustram a evolução da sociedade e a história das mulheres e das mulheres artistas no Peru. O autorretrato oferece às artistas a oportunidade de se construírem no discurso artístico e na sua identidade feminina, graças aos quais elas podem tornar-se mediadoras da mudança. O autorretrato feminino tem sofrido transformações nas artes apesar dos contextos variados e difíceis em que as mulheres evoluem. É através das suas representações de si mesmas que expõem as mudanças sociais e a evolução da cultura peruana. É também evidente que no século XXI, as artistas ainda são confrontadas com antigas heranças culturais que perduram na sociedade peruana, como por exemplo estereótipos ligados com a mestiçagem. A emergência da afirmação identitária cria novas posições na arte. A contradição entre tradição e modernidade num contexto de pobreza e crise social torna-se a questão de novas identidades e representações no autorretrato feminino contemporâneo, que se volta para o passado para forjar o futuro.

Também não devemos omitir atualidade na qual artistas, grupos e coletivos pertencentes ao movimento feminista assumem suas dimensões políticas e mediáticas levando a novos tipos de ações que rompem com a tradição. Realizam-se manifestações no espaço público, tomando as ruas para denunciar e sensibilizar a opinião pública para o que não se fala e o que as autoridades escondem, tornando-se ações performáticas em grande escala que informam, denunciam, libertam e encorajam as mulheres a acordar da sua letargia e a participar na mudança, como no caso de “*Ni una menos*”.

As artistas adquiriram assim um peso real na cena política, social e cultural, que se reinventa e se regenera todos os dias graças à presença crescente de jovens que procuram mudança e melhoria para as mulheres e trazem novas ideias.

Nas várias petições levadas a cabo por estes movimentos, coletivos e grupos, quatro pontos importantes são sempre abordados: a não violação dos direitos das mulheres, a liberdade de decidir sobre o próprio corpo, a igualdade profissional, a luta contra as desigualdades sexuais e sociais e os abusos de poder. Embora estas reivindicações sejam as mesmas desde a emergência do feminismo peruano, vemos que até hoje não foram alcançadas, o que leva o ativismo feminista e artístico a procurar diferentes formas de expressão, novos processos e estratégias para as apresentar à população, a fim de levar os peruanos à reflexão e à tomada de consciência de que uma mudança é necessária na mentalidade paternalista dominante ainda hoje na sociedade peruana.

• 543

A arte não fica de fora desta procura de mudança, pelo contrário: as artistas estão cada vez mais presentes nas ações e na organização de novas dinâmicas de ações performáticas, entre outras, assumindo as cidades com uma produção em massa, aderindo a petições feministas levantar a questão da visibilidade e igualdade das mulheres artistas em museus, galerias e espaços de exposição para provocar a consciência feminista artística entre as novas gerações. Entre a exploração do autorretrato como veículo de crítica social e política e o envolvimento cada vez maior das artistas no debate público, pergunta-se até que ponto o autorretrato pode tornar-se um gênero ativista feminista à parte na arte.

Referências

ANDREO, Juan García y GUARDIA, Sara Beatriz (Compilación y edición). **Historia de las Mujeres em América Latina**. Centro de Estudios de Mujer en la Historia de América Latina, CEMHAL Departamento de Historia moderna, Contemporánea y de América UNIVERSIDAD DE MURCIA, Fundación SENECA. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Proyecto PL/1/FS/00, 1ª Edición. 2002.

BUIGUES, Irene Ballestas. **El compromiso político de las artistas con su tiempo: Memoria y Resistencia**. Universitat Politècnica de València. 2010. Disponible em: <http://www.upv.es/contenidos/CIMUAT/info/768712C.pdf>

ARDENNE, Paul. **L'image corps**. Figures de l'humain dans l'art du 20è siècle. Paris: Editions du Regard. 2001.

BELTING, Hans. **Pour une anthropologie des images**. Paris: Gallimard. 2001.

BILLETER, Erika. **L'autoportrait à l'âge de la photographie: peintres et photographes en dialogue avec leur propre image**, Catalogue, Lausanne Musée Cantonal des Beaux-Arts et Berne, Éditions Benteli. 1985.

544 • BLONDET, Cecilia. **El encanto del dictador: mujeres y política en la década de Fujimori**. Colección mínima 49. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, IEP. 2002.

CHRISTENSEN, F. M. **Invitación a la violencia: la evidencia**. Debate feminista, México D.F.: Año 5. Vol. 9. 50-90. 1994

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant l'image**. Question posée aux fins d'une Histoire de l'Art. Paris: Minit. 1990.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Histoire de l'Art**. Paris: Éditions Phaidon. 2006.

GUARDIA, S. Historia, Educación y Género. **Voces de la educación**, v. 2, n. 3, p. 37, 6 fev. 2017.

HERNÁNDES, Carmen. **Desde el cuerpo: alegorías de lo femenino. Una visión del arte contemporáneo.** Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana C.A. 2006.

LAMAS, Marta. **El Género.** La construcción cultural de la diferencia sexual. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 3ª reimpression. 2003.

LE BRETON, David. **Signes d'identité, tatouages, piercings et autres marques corporelles.** Paris: Editions Métailié. 2002.

_____. **Anthropologie du corps et modernité.** (6e édition). Paris: Presses Universitaires de France. 2011.

MAYEN, Gérard. **Qu'est-ce que c'est la performance?** Dossier Pédagogique Spectacles vivants et Arts visuels du Centre Pompidou en ligne. 2001. Disponible em: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>

MOLYNEUX, Maxine. **Movimientos de mujeres en América Latina.** Estudio comparado (trad. par Cruz Jaqueline). Madrid: Ediciones Cátedra Universitat de Valencia Instituto de la Mujer. 2003.

Museo Reina Sofía. **Mi cuerpo no es un campo de batalla.** Collection. 2004. • 545 Disponible em: <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/mi-cuerpo-no-es-campo-batalla>

NAVARRO, Marysa y SÁNCHEZ KORROL, Virginia. **Mujeres en América Latina y el Caribe.** Madrid: Narcea, S.A. de Ediciones. 2004.

QUIROZ-PÉREZ Lissel. Del centro a las márgenes. Los feminismos de Perú y México de los 70 a la actualidad. **Amerika** (online), 16. 2017. Disponible em: <http://journals.openedition.org/amerika/8056>; DOI: <https://doi.org/10.4000/amerika.8056>

SANTA CRUZ Victoria. **Me gritaron negra (They shouted black at me).** Radical Women: Latin American Art, 1960-1985. Digital Archive. Hammer Museum. 2019. Disponible em:

<https://hammer.ucla.edu/radicalwomen/art/art/me-gritaron-negra-they-shouted-black-at-me>

TODOROV, Tzvetan. **Éloge de l'individu**. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance. Paris: Adam Biro. 2004.

VILLAR, Alfredo. **Marisa Godínez**: el regreso de Lilith. El Comercio, Suplemento El dominial, artículo de prensa en línea. 16/06/2017.

WALKER BYNUM Carol. **El cuerpo femenino y la práctica religiosa en la Baja Edad Media**. Fragmentos para una historia del cuerpo. Parte primera (Editado por Michel Feher, Ramona Naddaff y Nadia Tazi). Madrid: Taurus. 163-223. 1990.

Como Citar

HERRERA NOLORVE, C.; FONSECA, F. Autorretrato feminino e busca da identidade: o olhar das mulheres na arte peruana do século XXI. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 18, n. 2, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v18n2a2022-67190. Disponível em:

<https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/67190>.

546 •



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.