RENATA BIAGIONI WROBLESKI

A Relação entre palavra e imagem
nos trabalhos do coletivo Fierce Pussy

São Paulo
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

RENATA BIAGIONI WROBLESKI

A Relação entre palavra e imagem
nos trabalhos do coletivo Fierce Pussy

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial à obtenção título de Mestre em Artes Visuais, sob orientação da Profa. Dra. Monica Baptista Sampaio Tavares.

Área de Concentração:
História e Teoria da Arte

São Paulo
2013

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica:

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Wrobleski, Renata Biagioni
A Relação entre palavra e imagem nos trabalhos do
coletivo Fierce Pussy / Renata Biagioni Wrobleski. -- São
Paulo: R. B. Wrobleski, 2013.
217 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientadora: Profa. Dra. Monica Baptista Sampaio Tavares
Bibliografia

1. Fierce Pussy 2. Palavra 3. Sexualidade 4. Arte
contemporânea I. Tavares, Profa. Dra. Monica Baptista
Sampaio II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Renata Biagioni Wrobleski

A Relação entre palavra e imagem nos trabalhos do coletivo Fierce Pussy

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Mônica Baptista Sampaio Tavares

Instituição: Universidade de São Paulo

Profa. Dra. Larissa Maués Pelúcio Silva

Instituição: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

Profa. Dra. Carla Cristina Garcia

Instituição: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Aprovada em:

São Paulo, 15 de março de 2013.

AGRADECIMENTOS

À Monica Tavares, pela dedicação e pela oportunidade de tornar este trabalho possível.

À Carla Cristina Garcia, por todo apoio que deu em todas as fases desta pesquisa e à Larissa Pelúcio, pelos diversos aportes essenciais.

À Maria Cristina Biagioni, Antonio Wroblewski, Natália Coutinho, Perolah Caratta, Vivian Braga, Calla Hummel, Danielle Miranda, Profa. Dra. Sandra Ribeiro de Souza, Fabrícia Jordão, aos funcionários e professores do CRP-USP.

Às integrantes do Fierce Pussy.

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma reflexão sobre a palavra nos pôsteres e ações do Coletivo Fierce Pussy, como questionamento ao normativo, parodiando-o perante o observador, em uma fuga das noções cristalizadas de sexualidade e processos de identificação. Os trabalhos analisados foram produzidos na cidade de Nova Iorque (EUA) entre 1991-1995 e 2009-2012.

Com base na análise realizada, propõe-se uma classificação dos cartazes e ações em quatro eixos temáticos: palavra-agitação, palavra-apropriação, palavra-jogo e palavra-conflito. O projeto apropria-se das teorias de Michel Foucault, em relação à palavra e à sexualidade como recortes arbitrários de uma construção histórico-social, abordando também as teorias de sexualidade de Judith Butler e a relação sexualidade/arte contemporânea, como visto em Juan Vicente Aliaga. Em uma segunda vertente, analisa-se o papel dos coletivos e de artistas que têm o espaço urbano como palco de atuação, conforme discutido em Hal Foster e Douglas Crimp.

Palavras-Chave: Fierce Pussy, Palavra, Sexualidade, Arte contemporânea.

ABSTRACT

This dissertation presents a reflection on the word on posters and actions of the Collective Fierce Pussy, questioning the normative, parodying it before the observer, in an escape from crystallized notions of sexuality and identification processes. All of the works were produced in New York City (USA) between 1991-1995 and 2009-2012.

Based on the analysis, it is proposed a classification of posters and actions under four themes: word-agit, word-appropriation, word -game and word-conflict. The project appropriates the theories of Michel Foucault, in relation to the word and sexuality as arbitrary cuts a historical and social construction, also addressing the theories of sexuality and the relationship of Judith Butler, and the relation between sexuality and Contemporary Art, as seen in Juan Vicente Aliaga. In a second aspect, we analyze the role of collectives and artists who have the urban space as a stage for acting, as discussed in Hal Foster and Douglas Crimp.

Keywords: Fierce Pussy, Word, Sexuality, Contemporary Art.

SUMÁRIO

Introdução.....	10
1. Capítulo 1 - Sobre arte e sexualidade.....	17
1.1 Arte e Sexualidade - entre tangentes possíveis	17
1.2 Breve percurso histórico.....	19
1.3 Coletivos como forma de organização	34
1.4 ACT UP e o contra-ataque	43
2. Capítulo 2 - A arte e a emergência de novas teorias.....	57
2.1 O dispositivo da sexualidade e suas manifestações.....	59
2.2 <i>Queer</i> e os novos estranhamentos.....	60
2.3 Novos processos de identificação e suas representações.....	68
3. Capítulo 3 - Sobre a arte e as palavras.....	71
3.1 Entre as palavras e as coisas: categorias, normatizações e transitoriedade.....	76
3.2 O privado, o público e as palavras.....	78
4. Capítulo 4 – Palavra, sexualidade e imagem – Os trabalhos do coletivo Fierce Pussy.....	85
4.1 Palavra-agitação – a agitação política e as relações entre palavras e visibilidade, <i>status quo</i> , identidade e processos de identificação.....	87
4.2 Palavra-apropriação – códigos, representações e táticas de desconstrução.....	115
4.3 Palavra-jogo – entre convites e desafios.....	131
4.4 Palavra-conflito – reinterpretações com base na associação entre palavras e imagens.....	144
5. Considerações Finais.....	156
6. Referências.....	161
7. Anexos – Entrevista.....	167

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - ClaudeCahun. <i>Que me veux tu?</i> , 1928. 13,3 x 8,3 cm	Error! Bookmark not defined.
Figura 2 - Claude Cahun. <i>Sem título</i> , 1945. 13,3 x 8,3 cm.	Error! Bookmark not defined.
Figura 3 - Claude Cahun. <i>Sem título</i> , 1916. 11,8 x 8,9 cm.	Error! Bookmark not defined.
Figura 4 - Andy Warhol. Exemplaes da série <i>Auto-retrato como Drag</i> , 1980 – 1986. 9,5 x 7,2 cm cada polaroide.	Error! Bookmark not defined.
Figura 5 -Nan Goldin. <i>David na rua Groove</i> , Boston. 1972.....	Error! Bookmark not defined.
Figura 6 - Robert Mapplethorpe. <i>Sem Título</i> , 1980. 35.4 x 35.7 cm.	Error! Bookmark not defined.
Figura 7 – Carnival Knowledge. <i>Registro da ação Bazar Conceptions</i> , 1981.	Error! Bookmark not defined.
Figura 8 - Guerrilla Girls. Três versões de <i>Do women have to be...</i> , 1985, 2005 e 2012 respectivamente. Dimensões variáveis. ..	Error! Bookmark not defined.
Figura 9 - Guerrilla Girls. <i>John Russel thinks things...</i> , 1985. 43,18 x 55,9 cm.	Error! Bookmark not defined.
Figura 10 - Matéria de 25 de março de 1987 no jornal <i>The New York Times</i> , sobre repressão à primeira manifestação evocada pelo coletivo <i>ACT UP</i> .	Error! Bookmark not defined.
Figura 11 –Silence = death Project. Logo do "Silence = death Project", posteriormente associada ao <i>ACT UP</i>	Error! Bookmark not defined.
Figura 12 – Vista da instalação <i>Let the Record Show</i> , promovida pelo ACT UP na janela do New Museum of Contemporary Art em Nova Iorque, 1987....	Error! Bookmark not defined.
Figura13 - GranFury, <i>The Pope and the Penis</i> .Instalação apresentada na Bienal de Veneza, 1990.	Error! Bookmark not defined.
Figura 14 - Boy with the arms akimbo\Girl with the arms akimbo, <i>título desconhecido</i> , dimensões desconhecidas. 1989.	Error! Bookmark not defined.
Figura 15 – Lesbian Avengers, <i>Título desconhecido</i> , dimensões desconhecidas. 1994.....	Error! Bookmark not defined.
Figura 16 - Dyke Action Machine!, Registro do trabalho Lesbian Family Values, 1992.....	Error! Bookmark not defined.
Figura 17 - Marcha gay(como era chamada na época), em 25 de junho de 1989, na qual o ACT UP produziu cartazes da série "Se não aqui, onde?"	87
Figura 18 – Joseph Kosuth. Class 4. Matter 1. Matter in general. 1968, outdoor instalado no estado do Novo México.....	Error! Bookmark not defined.
Figura 19 - Fierce Pussy . Sem título. Sem data. Fotocópia. 43 x 28 cm.....	92
Figuras 20a e 20b - Fierce Pussy . Sem título. Sem data. Fotocópia. 43 x 28 cm.	93
Figura 21 - <i>Stencil</i> utilizado pelo coletivo para renomear as ruas de Nova Iorque, em 1992.	96

Figura 22 - Outro <i>Stencil</i> utilizado pelo coletivo para renomear as ruas de Nova Iorque, em 1992.	96
Figura 23 - Frente e verso de cartões, novembro de 1992, pré-endereçada ao cardeal O'Connor e senador Alfonse D'Amato. Dimensões desconhecidas....	98
Figura 24 - Zoe Leonard . Sem título, 1992. Instalação apresentada na IX Documenta de Kassel.	100
Figura 25 - Richard Deagle. Victor Mendolia . Know your Scumbags, 1989. Litografia Offset. 55,8 x 53,3 cm.....	101
Figura 26 - Fierce Pussy . Sem título, 1993. Dimensões desconhecidas.....	103
Figura 27 - Registro de cartaz. Fierce Pussy. Sem título. Sem data. Dimensões desconhecidas.	104
Figura 28 - Deagle, Richard. Starace, Tom. Wollim, Joe . <i>American Flag</i> , 1989. Serigrafia sobre papel. 27,9 x 37 cm.	105
Figura 29 - Registro anônimo do caminhão que ostentava os trabalhos do coletivo, 1994.	106
Figura 30 - Registro do caminhão de Guerrilla Girls em frente ao Museu de Belas Artes de Boston, 2012.....	107
Figuras 31 a e 31 b - Dois outros registros do caminhão que ostentava os trabalhos do coletivo (1994).	Error! Bookmark not defined.
Figura 32 - Gran Fury. New York Crimes, 1989. Offset em quatro páginas de jornal, cada um com 57,78 x 38,1 cm.....	Error! Bookmark not defined.
-Figura 33 - Fierce Pussy . Sem título. Sem data. Xerox - 43 x 28 cm.	115
Figura 34 - Fierce Pussy . Sem título. Sem data. Fotocópia, 43 x 28 cm.	116
Figura 35 - Fierce Pussy . Sem título. Sem data. Xerox- 43 x 28 cm.....	120
Figura 36 - Detalhe de trabalho do coletivo.....	122
Figura 37 - Jenny Holzer . Redaction Paintings, 2006. Dimensões desconhecidas	126
Figura 38 - Detalhe de trabalho do coletivo.	124
Figura 39 - Detalhe de trabalho do coletivo.	126
Figura 40 - Série de trabalhos do coletivo em um muro de Nova Iorque.....	127
Figura 41 - Detalhe de cartaz do coletivo Fierce Pussy.	128
Figura 42 - Cartaz que compõe a instalação Gutter, 2009. Dimensões desconhecidas.	129
Figura 43 - Öyvind Fahlström , World Politics Monopoly. 1970. 92 x 128 cm.....	132
Figura 44 - Della Grace Volcano . <i>Herm Torso</i> , 1999. C-print. 71 x 54cm....	133
Figura 45 - Fierce Pussy . Sem título. Sem data. Xerox, 28 x 43 cm.	135
Figura 46- Fierce Pussy . Sem título. Sem data. Xerox, 43 x 28 cm.	137
Figura 47 - Fierce Pussy . Sem título. Sem data. Xerox, 28 x 43 cm.	139
Figura 48 - Fierce Pussy . Sem título. Sem data. Xerox, 43 x 28 cm.	140
Figura 49 - Fierce Pussy . Sem título. Sem data. Xerox, 43 x 28 cm.	145
Figura 50 - Fierce Pussy . Sem título. Sem data. Xerox, 43 x 28 cm.	148
Figura 51 - Fierce Pussy . Sem título. Sem data. Xerox, 28 x 43 cm.	149
Figura 52 - Fierce Pussy . Sem título. Sem data. Xerox, 28 x 43 cm.	150
Figura 54 - Fierce Pussy . Sem título. Sem data. Xerox, 43 x 28 cm.	153
Figura 53 - Fierce Pussy . Sem título. Sem data. Xerox, 43 x 28 cm.	151

Introdução

A presente pesquisa analisa como a palavra, por vezes associada à imagem, nos cartazes e ações do Coletivo Fierce Pussy, questiona o normativo, parodiando-o perante o observador, em uma fuga das noções cristalizadas de sexualidade e processos de identificação. Os trabalhos analisados foram produzidos na cidade de Nova Iorque (EUA) desde o surgimento do coletivo, em 1991.

Durante o processo dessa pesquisa, ao observar os trabalhos do coletivo Fierce Pussy, percebeu-se que para compreendê-los era necessário traçar tangentes entre certas noções de sexualidade que surgiam no período, suas manifestações no campo da arte e o entendimento da palavra, que permeia todos os pôsteres e ações do coletivo, em suas relações análogas a esta sexualidade. Como resultado, estas três questões demarcam os três primeiros capítulos desta pesquisa. Estes capítulos têm a finalidade de explorar estas relações antes de propriamente abordar os trabalhos do coletivo.

Problematizado ao longo de trabalhos na história da arte, o primeiro capítulo aponta para a contestabilidade do caráter imutável do sexo, apreendido como constructo, assim como a própria noção de gênero, como meios “discursivos/culturais” (BUTLER, 2010:25), reside no entendimento do sexo em seu distanciamento do pré-discursivo. Os trabalhos do coletivo, com suas diversas imagens que pautam sexualidade e infância, instigam tal reflexão. Fotos retiradas dos álbuns de família das artistas, associadas a palavras que delimitariam sexualidades não-normativas, esboçam não somente

uma relação entre infância e sexualidade, mas também discutem a noção de determinismo biológico.

A tentativa de delimitar os contornos do sexo e da sexualidade, ambos processuais, móveis e mutáveis, mostra-se uma tentativa baseada em abstrações e definições normativas. Classificar todas as possibilidades do sexo a partir de dois polos, feminino e masculino, ou de sexualidade, entre heterossexual e os anormais, exclui todas as variações da norma e torna qualquer exceção um desvio. Através de valores dimórficos são naturalizadas e universalizadas noções e significação não somente a palavras e imagens, mas também condutas.

Dentre os elementos que marcaram a década de 1990, é possível identificar dois momentos: um primeiro no qual os coletivos, imbuídos de certo senso de urgência, enfocavam não somente a crítica direta às instituições que perpetuavam silêncio e negligência contra aqueles que mais sofriam com tal crise, e um segundo no qual, a partir da proliferação e do aprofundamento nas questões trazidas por tais teorias, foram problematizadas noções identitárias – em especial aquelas que teciam vínculo mais profundo com a teoria de gênero. Este segundo momento, foco do segundo capítulo desta pesquisa, é marcado pela influência das teorias (des)identitárias relacionadas à sexualidade na arte contemporânea permitiu o desenvolvimento de diversos coletivos de arte e ativismo durante a crise da AIDS nos Estados Unidos. Ainda que estes dois momentos, por pertencerem a um desenvolvimento histórico, se interpenetrem, particularmente a este segundo pertence à produção do coletivo Fierce Pussy.

Tematizada no terceiro capítulo, a palavra permeia todos os cartazes e ações do coletivo, demarcando limites para logo depois ultrapassa-los. Elas

evidenciam a arbitrariedade na qual se embasa a relação entre palavra e significante. Palavras, apesar de exigirem o conhecimento de seus códigos, permeiam todos os espaços de sociabilidade em suas mais variadas formas de apresentação, oferecidas por uma aparente gratuidade através da linguagem comum a cada meio, na suposta indiferença de suas formas. Elas relacionam-se popularmente a uma presumida neutralidade, e flexões entre elas e seus “sinônimos” ou traduções ocorrem como se as mesmas se isentassem do contexto que leva às suas construções, do espaço onde perpetuam ou do discurso que lhes é inerente.

O limite das palavras, assim como das imagens e de seus significados, é construído através de associações e semelhanças entre as mesmas e ao menos mais um signo ou objeto concreto. A partir destes, delimitam-se identidades e diferenças que paulatinamente distanciam-se de seu significante, pois como definiu Michel Foucault, “todo limite não é mais talvez que um corte arbitrário num conjunto indefinidamente móvel” (FOUCAULT, 2000: 68).

Nos trabalhos do coletivo, através da palavra o processo artístico se apresenta como uma reação contra a representação estática e naturalizada que sustenta os interesses normativos. Os cartazes e ações partem de linguagens e referenciais imagéticos presentes nos espaços de representação política, econômica e social, permeados por “tipologias interessadas que marcan y encorsetan los comportamientos y las conductas humanas¹” (ALIAGA, 1997a:19).

¹ “Tipologias interessadas que marcam e constringem os comportamentos e as condutas humanas”. Os textos originais em língua inglesa ou espanhola, a partir de agora serão traduzidos pela autora deste trabalho e assim identificados: (T.A.).

A pretensa neutralidade imposta através de uma linguagem que satura não somente espaços relacionados à arte, mas também à mídia de massa e ao cotidiano citadino, promovida por alguns discursos como características contemporâneas, muitas vezes dirigem-se a um sujeito universal, presumindo-se homens e mulheres, mas na prática tal retórica universalista dirige-se especificamente ao homem - heterossexual, branco e com certo poder aquisitivo, seus gostos, necessidades e referenciais. Os espaços, como consagração do hegemônico, foram e são os instrumentos que permite que sejam reiteradas definições e práticas excludentes.

Juan Vicente Aliaga afirma sobre a oferta iconográfica – e deve-se acrescentar que o mesmo acontece com a palavra – no cinema, publicidade, televisão, na literatura e também na arte “no deja de presuponer, mayoritariamente, que el espectador es siempre heterosexual²” (ALIAGA, 1997a:55). O autor evoca nas poéticas artísticas um espaço privilegiado, no qual a transgressão ao discurso visual hegemônico existe em potencial.

Não apenas a arte, mas também cultura é vista como uma arena de contestação ativa, na qual práticas de resistência ou interferência são possíveis e válidas por Hal Foster. Através de uma prática artística engajada no presente, as palavras nos trabalhos do coletivo tornam os muros da cidade, espaços de resposta, esta última sendo “exatamente o que estes veículos (de mídia) substituem com os rituais já estabelecidos do consumo e da participação” (FOSTER, 1996: 77). Os cartazes atacam o consumo da representação, do signo e da significação em seu próprio campo, problematizam os marcadores de verdade oficial que personificam e trazem para o presente uma história que

² “Não deixa de pressupor, majoritariamente, que o espectador é sempre heterossexual” (T.A.).

se deseja perpetuar, evidenciando “a falsa homogeneidade dos sinais na rua” (FOSTER, 1996: 150).

Os cartazes e ações de Fierce Pussy partem de estratégias diversas, incitam o transeunte a reinterpretar sua compreensão, (des)identificam noções pré-determinadas, brincam com os jogos de poderes e prazeres. Elas inquerem aquele que vê estas imagens a participar de um jogo pouco lúdico, no qual o cerne é a interpretação e o questionamento das normas assumidas e apropriadas, materializadas através de linguagem visual ou escrita.

Palavras podem ser entendidas como nomes que se articulam uns com os outros e determinam representações. Nos trabalhos de Fierce Pussy, as similitudes articuladas, pelas palavras em associações entre si ou combinadas com imagens, são dissipadas enquanto se elucidam as regras do *status quo*. No interior dos processos de identificação e fuga que lhes são inerentes, entre palavras e imagens, o coletivo nos coloca combinações que se por um momento cintilam diante dos nossos olhos evidenciando sexualidades entre padrões possíveis, logo em seguida se dissipam na heterogeneidade dos processos de identificação indefinidamente móveis, que extrapolam os limites da palavra.

Dentre as possibilidades de agrupamento, para que seja possível buscar nas tangentes entre os trabalhos similitudes capazes de iniciar um diálogo sobre as questões que dele emergem, esta pesquisa utiliza-se de quatro eixos – que definem os quatro subtópicos no capítulo final da mesma - ao redor dos quais se aloca a produção do coletivo, definidos como Palavra-agitação, Palavra-apropriação, Palavra-jogo e Palavra-conflito. Os trabalhos que integram estes eixos podem ser analisados no interior de mais de um eixo

simultaneamente, então as categorias propostas não são definitivas nem sequer traçam uma linha intransponível entre os trabalhos.

O primeiro subtópico (4.1), referente ao eixo Palavra-agitação, compreende cartazes e ações abaixo elencados, onde estão evidentes questões relacionadas diretamente à agitação política, e a relação entre as palavras e questões como visibilidade, identidade e processos de identificação, *status quo* e estigmatização na sexualidade desenvolvem-se mais profundamente, através de trabalhos que se constituem enquanto convites ou ainda espaços de reposta que de outra forma lhes seria negada. Estes trabalhos também se associam a situações temporais, como a marcha de 25 anos de Stonewall em 1994, as eleições de 1992, ruas renomeadas ao longo do trajeto da Parada do Orgulho no mesmo ano e a campanha Boicote Colorado.

No subtópico seguinte (4.2), o eixo Palavra-apropriação relaciona-se a cartazes e materiais textuais onde a apropriação - de imagens, textos jornalísticos ou literários - é utilizada como linguagem. Através da utilização de estratégias de linguagem e visualidade relacionadas a outros meios, são manipulados códigos e representações, táticas de desconstrução, e ocupação de espaços onde estes seriam habitualmente encontrados, possibilitando pequenos desvios, estranhamentos no fluxo do cotidiano.

No terceiro subtópico (4.3), em Palavra-jogo, o observador é indagado, convocado a participar, desafiando as harmonias, acordos e homogeneidades sociais que são ensinadas reiteradamente desde a infância. O coletivo expõe através da distinção imposta desde os primeiros anos a relação entre biopoder

e como são regulados e monitorados corpos em diversas esferas da sociedade.

No último subtópico (4.4), a partir do eixo denominado Palavra-conflito, cartazes propõe uma reinterpretação da associação entre palavras e imagens. Desafiando a assimilação, os trabalhos questionam a representação dominante e a normalização da imagem e da palavra através de interferências em fotos que remetem à memória de um desconhecido. Os cartazes anunciam no conflito entre imagens e palavras empregadas habitualmente para designar lésbicas e gays de forma pejorativa, que os limites definitivo de tais palavras encontram-se no constructo que as estrutura.

Por fim, espera-se que a partir da análise destes eixos, seja possível apresentar algumas reflexões que indiquem como a palavra nos cartazes e ações do coletivo Fierce Pussy é utilizada como objeto de transgressão ao normativo de sexualidade na sociedade contemporânea.

Ao final desta pesquisa intenciona-se ter contribuído para a ampliação do quadro que compõe o cenário cultural da década de 1990 e 2000, mas também que integra trabalhos artísticos que tematizam a sexualidade. Espera-se ainda que tenha sido possível evidenciar como as ações e pôsteres do coletivo Fierce Pussy, através da utilização da palavra em seus trabalhos, desafiam o *status quo* e propõe questionamentos cuja pertinência não se restringe a períodos de manifestações urbanas durante a chamada crise da AIDS.

Capítulo 1 - Sobre a arte e a sexualidade

1.1. Arte e Sexualidade – entre tangentes possíveis

“With 42,000 Dead, Art is not Enough¹”
GranFury

Distante de ser uma temática recente ou reduzida apenas aos contornos da produção contemporânea, relações entre arte e sexualidades não foram tecidas apenas nos últimos 40 anos. Elas existem enquanto possibilidades processuais e transitórias, distantes do binarismo do sexo e da heteronormatividade, desde o início do século XX. Experiências plásticas vinculadas ao surrealismo que questionavam noções estáticas de identidade e exploravam noções estereotípicas de gênero emergiram mesmo antes de teorias que as embasassem.

Estas experiências voltam a surgir com o fervor das mobilizações, questionamentos e contestações sociais vinculadas ao lugar do sujeito na sociedade durante as décadas de 1960 e 1970. Contudo, a partir da década de 1990, estas tangentes tomaram novos contornos, baseando-se não somente nas noções vinculadas à subjetividade do artista e de suas questões, mas também como resposta a mobilizações vinculadas à crise da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida – AIDS nos Estados Unidos. Estas mobilizações abriram um espaço de produção estética entre diversos artistas e coletivos de arte, além da possibilidade de diálogos entre os mesmos. Se até então artistas que abordavam esta temática o faziam individualmente, com o surgimento da

¹ “Com 42.000 mortos, a Arte não é Suficiente”, tradução da pesquisadora de frase retirada de um cartaz de 1987 do coletivo artístico e ativista GranFury. CRIMP, Douglas. ROLSTON, Adam. AIDS DemoGraphics, Seattle, Washington: Bay Press, 1990.

rede de coletivos e artistas Aids Coalition To Unleash Power² (ACT UP), proporcionaram-se espaços inclusive de reunião para debates sobre possibilidades, estratégias e política envolvendo a produção artística, situação rara desde a década de 1930.

Mas a questão está distante de esgotar-se. Ainda que recentemente possa ser observada nos Estados Unidos uma tentativa de resgate, muitos coletivos continuam obscuros aos estudos acadêmicos. A produção de diversos deles não conta com amplo registro ou documentação. De alguns deles, só se tem notícia ou acesso a uma fração muito ínfima de toda sua produção.

Os subtópicos que compõem este capítulo são fruto de um esforço para determinar possíveis movimentos que levam à produção do coletivo Fierce Pussy, coletivo Nova Iorque surgido em 1991 do interior da rede ACT UP, cujo nome ambigualmente pode referir-se ao órgão sexual da mulher e simultaneamente a um bichano feroz. O grupo, emergido na década em que a crise da AIDS tomava grande enfoque, espalhava pelos muros frases que desafiavam o transeunte a encontrar lésbicas em fotos de crianças, anuários de escolas, encontros em família; frases que questionavam os padrões de gênero e exigiam direitos civis, partindo de materiais do dia a dia de suas integrantes, com orçamento muito baixo ou nulo, máquinas de escrever e materiais disponíveis em seus locais de trabalho. O coletivo existe até os dias de hoje, contando com quatro membros da sua formação original: Nancy Brooks Brody, Joy Episalla, Zoe Leonard, e Carrie Yamaoka.

² A tradução da sigla para o português pode ser Coalizão AIDS Para Libertar o Poder.

O surgimento do coletivo, segundo as artistas que o compõem, relacionou-se a uma necessidade de visibilidade de demandas lésbicas, distintas das do homossexual masculino, bem como da materialização de uma visualidade distinta daquela recorrentemente associada ao ACT UP. Ao evidenciar estratégias utilizadas por artistas para tematizar – e problematizar – a sexualidade desde o início do século XX, bem como brevemente pensar a formação de coletivos de artista como estruturação para produzir poéticas visuais e os processos de produção no interior do ACT UP, não apenas são evidenciados vínculos e questões sublimadas, mas também se torna possível traçar percursos estéticos e conceituais que apontam para o contexto onde se insere a produção contemporânea do Fierce Pussy, focado por esta pesquisa.

1.2. Breve percurso histórico

Estamos nos anos 1920 e 1930. Lucy Renée Mathilde Schwob, ou Claude Courlis, ou Daniel Douglas, ou ainda (e mais reconhecidamente entre seus possíveis nomes) Claude Cahun, artista que, em conjunto com sua meia-irmã e parceira Suzanne Malherbe, também assumiu outro nome, Marcel Moore, produziu vasto conjunto de trabalhos em meio fotográfico nos quais a problematização do determinismo biológico definia o eixo temático dos mesmos.

As artistas iniciam sua série de autorretratos em 1913, mas apenas em 1932 uniram-se aos surrealistas, ao lado de André Breton, na Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários, mesmo considerando a evidente posição

do mesmo de oposição à “pederastia”, amplamente difundida entre o grupo. Ainda assim, no interior do grupo transitaram outros artistas que abordaram em seus trabalhos questões desafiadoras à estabilidade do binarismo vigente, como Berenice Abbot, Cecil Beaton e Man Ray. A época, seus trabalhos fotográficos eram secundarizados face a seus escritos, que circulavam salões parisienses.

Figura 1 - **ClaudeCahun**. *Que me veux tu?*, 1928. 13,3 x 8,3 cm

Estes trabalhos foram ‘redescobertos’ apenas quase cinco décadas mais tarde, no final dos anos de 1980. Nos trabalhos das artistas, mesmo o culto surrealista à mulher e sua potencial ‘beleza convulsiva’³, como simbolizante de desejos corpóreos e delírios, é indagado e desafiado. A mulher nestes

³ Termo utilizado por André Breton para se referir à mulher, em seu potencial “erótico-velada, explosiva-fixa, mágico-circunstancial”. Cf: KRAUS, Rosalind. *Photography in the Science of Surrealism*. In: *L'Amour Fou, Photography & Surrealism*. New York/London: Abbeville Press, 1985, p.31-35.

trabalhos não é a materialização do desejável, mas sim o questionamento do abjeto. As imagens das artistas são materialização de profundos questionamento e rejeição de qualquer identidade externa, assumida compulsoriamente a partir de norma social, aparentemente a partir de um processo naturalizado que define distinções e similaridades desejáveis.

Cahun e Moore, portadoras de nomes sexualmente ambíguos, entre os anos de 1937 e 1954 lutaram na resistência ao nazismo durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1937 ambas estabeleceram-se na ilha de Jersey, na França, onde trabalharam ativamente com propaganda antinazista, associando relatórios transcritos da rede midiática BBC a uma estrutura de ritmos, poemas e desenhos que se conformava em panfletos.

Para que tais panfletos fossem distribuídos, ambas utilizavam as mesmas estratégias plásticas de seus trabalhos, vestindo-se como soldados e frequentando suas reuniões na então ocupada ilha; Cahun e Moore sutilmente deixaram tais panfletos nos assentos e bolsos de soldados. Por esta razão, em 1944 foram presas e condenadas a morte, mas vieram a sobreviver e foram libertadas em maio de 1945, com o fim da guerra. No mesmo mês, Cahun autorretratou-se com uma águia provinda do uniforme de um soldado nazista fincada entre seus dentes.

As estratégias utilizadas por Moore e Cahun eram mais do que apenas recurso estético, eram sua estratégia para manipular e confrontar a autoridade daqueles que dominavam os padrões sociais e de poder. A citação reproduzida a seguir foi escrita por Cahun entre 1919 e 1928, e reflete tal preocupação:

Embaralhe as cartas. Masculino? Feminino? Depende da situação. Neutro é o único gênero que me cabe. Se existisse na nossa língua, ninguém poderia perceber minhas oscilações no meu pensamento. Eu seria uma abelha trabalhadora de uma vez por todas. (CAHUN, 2007:151)

Figura 2 - **Claude Cahun**. *Sem título*, 1945. 13,3 x 8,3 cm.

O binarismo de gênero do qual Cahun distancia-se seria amplamente questionado apenas décadas depois, em oposição crítica às teorias das minorias e de gênero. Deve ser sublinhada a associação de Cahun entre tal binarismo e um jogo – no caso, de cartas. O jogo aqui reflete a desnaturalização de tal binarismo, como propõe Foucault décadas mais tarde, refletem o arbitrário limite presente entre as noções de masculinidade e feminilidade. Estratégias largamente utilizadas a partir da década de 1960, como questionamentos sobre onde se situa norma (e por consequência, desvio), os limites do corpo, o retrato – e colocar-se de costas no mesmo, a

adoção de diversas personas para evidenciar a transitoriedade, são elementos que já se encontravam nas imagens de Cahun e Moore.

Figura 3 - **Claude Cahun**. *Sem título*, 1916. 11,8 x 8,9 cm.

Na maior parte de suas imagens, as artistas são o sujeito que ocupa posição central no retrato, por vezes associado a um espelho, e estão de cabeça raspada, olhando para a lente da câmera através do reflexo, vestidas com máscaras, brincando com a indefinição sexual e de papéis sociais sugerida por suas roupas e fantasias sobre seu corpo reduzido a estrutura mais nua possível, sem atributos ditos naturais que possam ser moldados de acordo

com o binarismo de gênero (como cabelos ou pelos) referentes a elementos significantes diretamente relacionáveis a estruturas polarizadas entre masculino e feminino, conforme termos abordados pela própria Cahun. Cada elemento adicionado posteriormente, como maquiagens e acessórios, seria cuidadosamente escolhido.

Durante a década de 1960 e 1970⁴, a fotografia – e ocasionalmente a pintura – volta a se destacar como meio de problematização do *status quo*. Em meio a um contexto de questionamentos de paradigmas entendidos até então como permanentes, aparecem fotografias cujas temáticas antes só caberiam à esfera da intimidade, abordando outras possibilidades de prazer, evidenciando figuras que não se enquadravam na mencionada “vida familiar normativa”.

Para que seja possível compreender as primeiras aparições em fotografias contemporâneas destas representações, é interessante lembrar que imagens relacionadas a um tipo de oposição ao normativo circulavam anteriormente em meios como a mídia impressa feminista americana a partir da década de 1960. Tratava-se de representações de casais de lésbicas nada desviantes do modelo familiar heteronormativo, calculados justamente com intuito de colocar suas famílias no mesmo contexto de “fantasia coletiva de coesão familiar” (KRAUSS, 2010:221), participando como elementos do mesmo ‘teatro’, inversamente a questionar a estrutura social que constrói o que se entende por família e que papel esta construção cumpre na própria exclusão das retratadas.

Serviam como um documento que atestaria sua capacidade de seguir as mesmas regras de normalidade, e, conforme Deborah Bright, elas “retained

⁴ Tenho ciência das imprecisões e limites advindos da utilização de generalizações promovidas por falar em décadas.

their appeal in more mainstream photo books celebrating gay families, showed images of commitment, well-being, social propriety, and economic stability⁵” (BRIGHT, 1999:4). Mesmo considerando que se tratava de uma imagem para consumo em meios de reprodução pouco massificados, a falsa harmonia destas imagens excluía de seu enquadramento qualquer traço que pudesse retratar ‘desvios’:

they erased the bedroom, sex toys, lesbian bar culture, poverty, working-class butches, ethnic and racial differences, power asymmetries within and without the social constellation of the couple, non-traditional family models, and the diversity of sexual fantasy and its manifestations in role-playing and other forms of public signifying⁶ (BRIGHT, 1999:4).

Estas fotografias (que com variações relacionadas ao período e local circulam até hoje) significavam uma tentativa de representação no interior do que a ideologia dominante tinha por marginal, permitindo sua parcela em um dos “long-standing rituals of normative family life ⁷” (BRIGHT, 1999:2), exemplificando as margens de outra norma.

No final dos anos 1960 emergem uma série de práticas culturais, incluindo artística, que desafiavam as noções de sociedade vigentes, inclusive – e de forma significativa – noções referentes a sexo e sexualidade. Como se refere Manuel Olveira, “surgen una serie de movimientos que reestructuran el

⁵ “Mantiveram seu apelo em álbuns mais massificados celebrando famílias gays, mostrando imagens de comprometimento, bem estar, propriedade social, e estabilidade econômica” (T.A.).

⁶ “elas apagavam o quarto, brinquedos eróticos, a cultura lésbica de bares, pobreza, sapatos trabalhadoras, diversidades étnicas e raciais, assimetrias de poder no interior e na ausência da constelação social do casal, modelos familiares não tradicionais e a diversidade de fantasias sexuais, bem como suas manifestações na performance de papéis e outras formas de significação pública” (T.A.).

⁷ “rituais perseverantes de uma vida familiar normativa” (T.A.)

entramado cultural que desafían los cimientos de esta forma de entender la sociedad y la política⁸ (OLVEIRA, 2009:9).

A ascensão de culturas que promoviam vestes e cortes de cabelo potencialmente similares entre homens e mulheres no ocidente embalou uma tendência cujo ápice foi sentido poucos anos depois. Sejam os cabelos longos entre homens dos chamados Híppies ou de astros do Rock ou os curtos em mulheres, calças para ambos, mas largas próximo aos pés, quase saias, essa estética fazia parte de uma tendência vinculada à revisão de valores promovida por um contexto que foi palco para questionamentos de diversas ordens.

Com a ascensão de movimentos contra a guerra do Vietnã e por direitos civis nos Estados Unidos, os questionamentos apresentados pelos movimentos que levaram ao início de uma proposta de Estado socialista em Cuba (1959), à revolução Cultural Chinesa (1966 – 1976), à eclosão da contracultura e a contestação promovida pelo movimento conhecido como “Maio de 68” na França, e evidentemente as revoltas de Stonewall em 1969⁹ mostravam-se cada vez mais enraizados em movimentos políticos de mudança social.

Nos Estados Unidos tais mudanças estavam intimamente ligadas à consolidação de um movimento feminista por direitos civis e, segundo Oliveira, também diziam respeito à arte, pois “El feminismo, haciéndose eco de la realidad de los marginados, há ayudado a pensar ciertos vínculos de la cultura com lo social y también a inscribir el arte em lo político ¹⁰” (OLVEIRA, 2009:10).

⁸ “surgen una série de movimientos que reestructuram a trama cultural e que, a longo prazo, produziram mudanças significativas que conduziram [...] a uma pluralidade na representação de masculinidade e feminilidade” (T.A.).

⁹ As revoltas de Stonewall foram o conjunto de episódios com ápice em 28 de junho de 1969, nos quais gays, lésbicas, travestis e dragqueens, cansados de sofrer violência física policial cotidianamente em seus bares tomaram coletivamente as ruas pela primeira vez, situação na qual diversas pessoas foram presas, mas que ficou posteriormente marcada mundialmente como dia do orgulho LGBT.

¹⁰ “O feminismo, fazendo-se eco da realidade dos marginalizados, ajudou a pensar certos

Esta arte autocrítica investigava o sistema onde se inseria e a recepção do que propunha, mais do que buscar novos parâmetros formais. Nessa medida, era pauta repensar a autonomia da arte como condição de isolamento da existência cotidiana.

No campo da arte começam a proliferar experiências que reverberavam a partir de fotografias vinculadas ao contexto subcultural, representando outras possibilidades de relacionar-se afetiva e sexualmente que não a heteronormativa, práticas sexuais não majoritárias (como o sadomasoquismo), casais que não compartilhavam da fantasia coletiva de felicidade constante e famílias unidas, pessoas que celebravam prazeres diversos e práticas recreativas que maculavam o equilíbrio corporal. Esses/essas artistas problematizavam a determinação de outro normativo através destas fotografias veiculadas na mídia feminista.

Materializações performáticas das outridades – seguindo termo utilizado por Juan Vicente Aliaga para explorar produções artíficas e históricas que fogem ao eixo da norma – como *Dragqueens*, foram assunto de diversas séries e trabalhos de fotógrafos do século XX, entre eles Brassai, LisetteModel, Weegee, Diane Arbus, KatharinaSieverding, Jürgen Klauke e Nan Goldin.

Dragqueens povoavam também a obra de Andy Warhol desde 1966 em trabalhos como *The Chelsea Girls*, e depois mais consistentemente como na trilogia dirigida por Paul Morrissey para o artista entre os anos de 1968 e 1972 (*Flesh*, *Trash* e *Heat*), ou ainda a série intitulada Auto-retrato como Drag, produzidas entre 1980 – 1986, na qual o artista pode ser visto em diversas polaroides de frente, perfil e três quartos de perfil voltado para a câmera, como

se a mesma espelhasse sua própria imagem enquanto constructo e artificialidade.

Figura 4 - **Andy Warhol**. Exemplos da série *Auto-retrato como Drag*, 1980 – 1986. 9,5 x 7,2 cm cada polaroide.

Em algumas das imagens, através do batom escancaradamente vermelho, perucas, sombra nos olhos e blush, além de usar simultaneamente signos tipicamente associados ao ‘masculino’ nas vestes, é possível inclusive observar uma mão que sustenta a persona assumida naquele frame. O artista mascara-se e desmascara-se, materializando o termo de Judith Butler, ‘performatizando’ gêneros – e, como toda performatização, envolve a farsa eletiva e o desejo. Warhol considerava arte esse processo de transformação, por atuar através da interpretação e criação de uma imagem.

As noções de performatividade e personificação ficam mais evidentes com *Dragqueens*, uma vez que as mesmas não vestem uma fantasia em um gênero que pertence a outro. Ao contrário, elas desafiam a propriedade de gênero imposta pelo normativo, evidenciando que o gênero é, ele mesmo, uma imitação, “nem masculino, nem feminino, mas tampouco homossexual” (BAUDRILLARD, 1986:42), como definiu Baudrillard através da noção de *genderbenders*, atualmente utilizada inclusive em comunidades relacionadas, especialmente nos Estados Unidos.

GenderBender é um convite a repensar as dinâmicas das fronteiras impostas pela noção de gênero, ao propor um caleidoscópio de fragmentos de corpos e identidades. A noção de *bending* propõe dobras ou hibridismos à noção gênero, sem que de fato abandone tal noção. Assim, a teoria permite pensar o corpo como matéria modelável, um *medium* viável, que permite estados fluidos de transição, mas depende de identidades fixas – e como tais, moldadas por instituições, práticas e discursos – entre as quais lhe é permitido transitar.

Figura 5 -**Nan Goldin.** *David na rua Groove, Boston.* 1972.
50,8 x 40,6 cm.

Neste sentido, entre 1969 e 1970 o artista Lucas Samaras criou uma extensa série de autorretratos nos quais parece brincar de vestir-se assumindo

diversas personas, várias imprimindo possíveis sexualidades. Samaras promove um jogo que sugere passeios entre os limiares da fantasia e da realidade e, em outra série, intitulada Foto-Transformações (1973 – 1976), o artista manipula a emulsão ainda úmida da Polaroid, desfigurando as imagens e acrescentando informações.

No mesmo período, a artista Nan Goldin começou a produzir fotografias cujos sujeitos exibiam referências associadas a sexualidades distintas da heterossexualidade compulsória¹¹. Goldin relaciona-se pessoalmente com os sujeitos exibidos em suas imagens e as fotografias são produto do tempo vivenciado pela artista com os mesmos – o que permite tanto um recorte mais intimista quanto faz com que, por diversas vezes, o fotografado apareça com feições que evidenciam prazer em estar diante da lente da artista. É possível observar também a eclosão da crise da AIDS ao longo dos anos em que ela fotografa nos Estados Unidos e os fotografados sendo acometidos pelo vírus e adoecendo.

A constante documentação não somente da vida de outros, mas também da sua própria, sugere um senso de comunidade, como se suas fotografias constituíssem um álbum de família, da sua família. Os sujeitos destas imagens distanciam-se da potencial associação entre sexualidade não-normativa e patologias. A mudança de paradigmas que se origina do lema feminista da

¹¹ O conceito heterossexualidade compulsória é atribuído a Adrienne Rich, em artigo intitulado “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica”, e será explorado no capítulo seguinte. O artigo está disponível em português: RICH, ADRIENNE. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Maceió: Revista Bagoas, v. 3, n. 4, jan.-jul. 2010. Disponível em: <http://www.cchla.ufm.br/bagoas/v04n05art01_rich.pdf>. Acesso em: 16 set. 2012.

década de 1960, “o pessoal é político”, traz margem a explorações relacionadas à vida íntima, ao espaço da casa, do quarto, da cama.

Posteriormente, em meados da década de 1970, Robert Mapplethorpe inicia sua pesquisa, através de elaborados retratos fotográficos, promovidos a partir de preciso controle de condições técnicas em estúdio. Nestes, Mapplethorpe expõe o prazer e a sexualidade na delicadeza de gestos infantis, na relação entre possíveis falos e orifícios representados por flores e folhas, ou ainda menos sutilmente através de homens retratados com seus parceiros ou ainda sozinhos, potencialmente com sua genitália ereta.

Diversos outros trabalhos seus também remetem a uma prática privada tornada pública. Desejos e experimentações tomam corpo em papéis de gelatina e prata. Mapplethorpe produziu em 1980 dois autorretratos, sendo que no primeiro o artista aparece refletindo uma estética similar ao notável figurino de James Dean no filme Juventude Transviada (*Rebel without a cause*, 1955), ator cujas práticas sexuais geram polêmica mesmo atualmente, especialmente por ter sido idolatrado por muitas adolescentes de sua época. Já no segundo, Mapplethorpe aparece sem as vestes superiores, porém utilizando maquiagem, perceptível mesmo sem as cores, suprimidas pelo material fotográfico escolhido, e performatizando em *Drag*. Segundo Butler, *Drag* é uma performatização especialmente interessante por contrariar a noção de que há uma sexualidade original, interna, verdadeira ou real, pois suas “subversive possibilities ought to be played and replayed to make the ‘sex’ of gender into a site of insistent political play”¹² (BUTLER, 1993:318).

¹² “possibilidades subversivas devem ser jogadas e reiniciadas para transformar o ‘sexo’ do gênero em um lugar de jogo político insistente” (T.A.).

O artista novamente remete aos limiares entre público e privado em um autorretrato de 1978, no qual traça botas e vestes cujo material se assemelha a couro, com um dos pés suspensos em uma cadeira, de costas; a parte inferior da calça tem uma abertura de modo a mostrar suas nádegas e um longo chicote saindo da mesma região, explorando potenciais sentidos das chamadas perversões, parte da tangente dor/prazer através da apropriação de técnicas sado-masoquistas autoinfligidas. Enrijecidos e escultóricos, os corpos de Mapplethorpe permitem tornar perceptível uma força de contração e expansão de movimentos, dor e prazer, como se latejassem perante aquele que o observa, pelo simples exercício de sua contradição.

O incômodo recorrentemente causado por estas imagens de Mapplethorpe deve-se não apenas aos padrões de pureza e moralidade difundidos amplamente. Em seus trabalhos também ocorre, por parte de quem os vê, a utilização do próprio olho como “órgãos privilegiados que hace las veces de pene/falo¹³” (ALIAGA, 1997b, p. 57), tornando, no caso de Mapplethorpe, o outro penetrável não o corpo de uma delicada e frágil mulher, mas sim de outro homem.

Neste período, em meio a um contexto de questionamentos de paradigmas entendidos até então como permanentes, aparecem trabalhos cujas temáticas antes só caberiam à esfera da intimidade. Estes trabalhos abordavam outras possibilidades de desejo e prazer, trazendo novos holofotes para figuras que não se enquadravam na mencionada “vida familiar normativa”, extrapolando identificações que já não são mais alvos e sim rotas para desvios.

¹³ “órgão privilegiado que se faz às vezes como penis/falo” (T.A.).

Figura 6 - **Robert Mapplethorpe**. *Sem Título*, 1980. 35.4 x 35.7 cm.

1.3. Coletivos como forma de organização

A sexualidade – como constructo cultural, sistema histórico aberto existente no interior discurso e do poder – e sua performatividade, até o final da década de 1980, são conceitos que se tangenciam apenas através do corpo. Isso se modifica a partir do final de tal década, com o surgimento de coletivos que relacionam arte e ativismo, utilizando-se também do texto como imagem para explorar relações entre sexualidade e arte.

Quando a sexualidade deixa de ser pensada plasticamente desde a individualidade de artistas para ser debatidas em reuniões de coletivos – e estes por sua vez em redes de coletivos – não é somente uma mudança dimensional. O contato com o contexto onde se inserem e com o cotidiano, o urbano, as diversas ruas e muros de cidades nas contestações propostas tornam-se orgânicos.

Aqui será necessário recuar um pouco no percurso histórico para que seja possível compreender as iniciativas que permitiram o surgimento dos coletivos que compõe o ACT UP. Duas questões relacionam-se a estas iniciativas, a primeira sendo a metodologia proposta pela Internacional Situacionista, referente à ocupação do espaço urbano na década de 1960, e a segunda ao surgimento de coletivos na década de 1970 que tematizam em seus trabalhos e práticas feminismo e sexualidade.

Ainda que processos de produção coletivos possam ser relacionados a artistas desde o século XIX, e que o início do que podemos associar a uma tradição contemporânea de atuação coletiva possa ser encontrado no pós-guerra em grupos como CoBrA (1951), a influência que podemos notar diretamente associável aos coletivos que atuavam no interior do ACT UP em geral e no coletivo Fierce Pussy em particular certamente se relaciona às propostas sugeridas pelos chamados Situacionistas, que unificam-se através da chamada Internacional Situacionista – IS (1957).

A IS, em seus 15 anos de existência, contou com um corpo de cerca de 70 membros, majoritariamente homens, distribuído por 16 países; eles utilizavam-se das "criações artísticas para a construção de situações e de ambivalências coletivas, ligadas à necessidade de jogar com a arquitetura, com

o tempo e com o espaço, vinculando-se às tradições revolucionárias” (MESQUITA, 2008: 79). A partir da linguagem estética do *détournement*¹⁴, termo utilizado inicialmente em 1956 por Guy Debord, os Situacionistas apropriavam-se de elementos vinculados a meios distintos para refletir sobre o entendimento dos mesmos, utilizando-se de estruturas inerentes à espetacularização da sociedade como mecanismo de ação para logo em seguida desfazer a função a qual tais estruturas serviam, estimulando a ação direta e a reação – e, nessa medida, antecipando inclusive algumas demandas do Maio de 68 –, a fim de repensar a mesma sociedade.

Elementos utilizados pelos Situacionistas a fim de ressignificar e desconstruir informações foram apropriados, partindo de imagens e textos da cultura de massa. Também se observa a utilização da estratégia *do-it-yourself* (DIY ou faça-você-mesmo), quando materiais são apropriados manualmente, recortados, colados e fotocopiados a partir de objetos e imagens apropriadas no cotidiano, uma antítese da produção massificada, presente tanto nos trabalhos Situacionistas quanto contemporaneamente a eles, nos trabalhos do grupo Fluxus. Esta estratégia seria largamente utilizada anos mais tarde durante a década de 1990 em diversos trabalhos de artistas e coletivos que compõe o ACT UP.

Tanto a IS quanto o Fluxus eram propostas que negavam a segregação entre o campo das artes e o cotidiano. Como refere-se André Mesquita, é na França em maio de 1968 que os ideais plantados pelo grupo e coletivo mencionado atingem “a construção da própria vida” (MESQUITA, 2008: 86). Associando uma greve de dez milhões de trabalhadores e estudantes a

¹⁴ Palavra de origem francesa para denominar ‘desvio’.

referenciais da IS, a arte se fez ferramenta discursiva contra os padrões de toda e qualquer esfera social; nada mais seria aceito, tudo havia se tornado passível de contestação. Mas este contexto não era exclusivamente efervescente na França, já que, como se refere Mesquita, em uma síntese bastante completa do período,

1968 foi um ano marcado por uma atmosfera de manifestações ocorridas no mundo todo. No centro do Rio de Janeiro, a Passeata dos Cem Mil (26 de junho de 1968) reuniu artistas, trabalhadores, estudantes e seus familiares [...]. As condições de ensino e a brutalidade policial também foram radicalmente questionadas por manifestações estudantis na Espanha e na Inglaterra. No Japão, o Zengakuren, organização estudantil japonesa influenciada pelos situacionistas, realizou manifestações violentas contra o poderio militar norte-americano no Vietnã. Na Itália, os teóricos militantes do Operarismo e a recusa do trabalho nas fábricas criaram um movimento de cunho marxista, a Autonomia, que apoiou diversas iniciativas culturais independentes, como rádios livres e associações de bairro. Nos EEUU, o Movimento dos Direitos Civis ganhou força pela liberdade de expressão e procurou ir além das passeatas convencionais; com os sit-ins, os manifestantes usavam o corpo como tática de ação direta não-violenta. (MESQUITA, 2008: 88)

Nos Estados Unidos, o momento em questão significou a busca pela autolibertação e uma nova compreensão do corpo e da subjetividade associada a um movimento pelos direitos e liberdades individuais. Artistas ocupavam os museus contra a Guerra do Vietnã (1959 – 1975). Houve diversos projetos e coletivos políticos no período que também se apropriavam da estética para melhor comunicar sua mensagem como *Black Panthers*, *Diggers*, ou *Young Lords*, além de projetos latino-americanos cuja relação entre arte e militância de esquerda estava longe de sutilezas – como é o caso de *Tucumã Arde*, por exemplo, as quais não terão análises aprofundadas por esta pesquisa mas são válidas de menção.

Inicialmente uma divisão do grupo composto por críticos de arte e artistas conceituais intitulado Art Workers Coalition (AWC), o Women Artists in Revolution (WAR) foi fundado em 1969 e é considerado o primeiro grupo de

artistas feministas. O WAR organizava ações tanto em direção à produção teórica quanto à de pôsteres, ambos discutindo a representação da imagem de mulheres, o sistema de aquisição de instituições e a pouca evidência direcionada a artistas mulheres.

Outro grupo que também havia sido uma subdivisão do AWC assumiu o nome Ad Hoc Women Artists' *Committe*. Surgido em 1970, este grupo iniciou suas ações especificamente para debater a pouca representatividade de mulheres artistas na Anual de Artistas Americanos do Whitney Museum como exemplo mais distinto de discriminação contra mulheres, segundo a crítica e membro do grupo Lucy Lippard¹⁵. Entre piquetes e outras ações relacionadas ao museu, o Ad Hoc organizou um mapeamento da produção de mulheres artistas no continente norte-americano, evidenciando não apenas a baixa incidência das mesmas em exposições, mas também a falta de conhecimento da simples existência de tal produção por parte de alguns críticos e curadores. O grupo cessou suas atividades no ano de 1971, mas seu legado perdurou e iniciativas incitadas pelo mesmo se estenderam e influenciaram grupos como Guerrilla Girls, na década de 1980.

Ainda em 1970, outro grupo significativo foi o Women Student and Artists for Black Art Liberation, reunindo estudantes da School of Visual Arts e artistas em protestos, alguns inclusive em conjunto com o Ad Hoc. Este grupo relacionava suas ações tanto à questão da representatividade de mulheres quanto da população negra. Havia ainda uma sequência de outros grupos que tocavam na mesma questão da representatividade, e entre ações direta,

¹⁵ Sobre os coletivos envolvidos neste processo e análise histórica de sua inserção, ver LIPPARD, Lucy. *Get the message?: A decade of Art for social change*, New York: E.P. Dutton, 1970.

piquetes e manifestações, o Whitney elevou a quantidade de artistas mulheres de 4,5% para 22% em um ano, fortalecendo a ação destes grupos.

O contexto foi se tornando cada vez mais profícuo e diverso. Experiências feministas também no campo do teatro podem ser mencionadas, como o Women's Experimental Theatre e The Monstrous Regiment, ambos da década de 1970. Aos poucos se multiplicaram experiências que propunham outras referências e abordagens a partir de uma revisão dos papéis sociais vigentes. Narrativas, subjetividades, corpo, performance, cotidiano, a experiência individual de artistas e os modos de produzir coletivamente eram repensados.

A produção deste período surge juntamente com a chamada segunda onda do feminismo, propondo-se a revisar antigos cânones da arte, reestruturar sistemas sócio-culturais, e repensar a relação sujeito e objeto no campo da arte através de diferentes estratégias plásticas e conceituais. Tal produção em contexto coletivo habitualmente relaciona-se mais intensamente com a ação direta e o cotidiano não somente pelo espaço que ocupa, mas pelas estratégias implicadas no processo de produção, difusão e de alcance do/a receptor/a de seus trabalhos. A transgressão da ordem não se dá apenas no que se refere à ordem conceitual e plástica, atravessada habitualmente nas paredes de galerias e instituições de arte, mas também à própria ordem social que determina o *status quo* cotidiano.

Apenas exposições que contabilizassem mulheres artistas em seu cronograma não cessariam a insurgência destes coletivos, considerando-se que "it is crucial that art institutions recognize that representation is not restricted to discrete symbol gestures, events, or works, but rather that

everything they do functions as representation¹⁶” (CRIMP, 2002:166). A persistência da temática na agenda destas instituições, em suas práticas e proposições e nos vínculos para além de seus muros que as mesmas podem estabelecer são práticas que podem impactar mais profundamente que menções provisórias em seus catálogos.

Na década de 1980, dois outros coletivos destacam-se por sua atuação a partir de pressupostos vinculados ao feminismo, o primeiro nomeado Carnival Knowledge e o segundo, mais amplamente conhecido, Guerrilla Girls. Sobre o primeiro, este se utilizava de táticas de performance circense para promover o debate sobre liberdade sexual e reprodutiva. Em *happenings* simultaneamente plásticos, instrutivos e caricatos, utilizando-se de elementos cotidianos, o coletivo aproximava-se de uma linguagem popular e de uma estética formalmente acessível.

Figura 7 – **Carnival Knowledge**. Registro da ação *Bazar Conceptions*, 1981.

¹⁶ “É crucial o reconhecimento por parte das instituições de arte que a representação não se restringe a discretos gestos simbólicos, eventos ou trabalhos, mas tudo que é feito pelas mesmas tem a função de representação” (T.A.).

O segundo coletivo – Guerrilla Girls – problematiza a existência de mulheres artistas (enquanto representação ou artistas) em Hollywood, nas exposições e acervos de museus. A quantificação aqui volta a ser uma estratégia, como no Ad Hoc, e, a partir dela, as disparidades entre as presenças de artistas homens e mulheres são reveladas, contemporaneizando demandas feministas.

Figura 8 - Guerrilla Girls. Três versões de *Do women have to be...*, 1985, 2005 e 2012 respectivamente. Dimensões variáveis.

A partir de ações, outdoors, pôsteres e panfletos como estratégias formais principais, Guerrilla Girls é um dos primeiros coletivos feministas cujo anonimato é entendido como central em seu processo de produção; suas membros utilizam máscaras de gorilas e atendem por pseudônimos de mulheres historicamente relevantes no campo da arte, evitando assim que suas demandas relacionem-se a pessoas específicas, com biografias específicas, em contextos específicos. A estética publicitária é reapropriada e ressignificada, abdicando-se aqui de sua estratégia normatizante, evidenciando formas de discriminação na arte socialmente legitimadas e visando transformar desejos em necessidades para confirmar realidades da opressão quantificadas em gráficos e percentuais – tática habitualmente vinculada ao ambiente de negócios.

Figura 9 - **Guerrilla Girls. John Russel thinks things..., 1985.** 43,18 x 55,9 cm.

Evidenciar, no mesmo espaço da produção em massa, da indústria cultural e da propaganda, as estruturas de poder que lhes são basais permite que se possa perceber com clareza as “estruturas falocêntricas de subjetividade” (FOSTER, 1996: 27) e como estas se manifestam em diversos níveis tanto no espaço cotidiano quanto no campo da arte, bem como o consumo e a absorção de representações não-hegemônicas. Elas permitem entender o processo que evidencia ambas a presença e a ausência da sexualidade no trabalho artístico e no campo da arte contemporânea.

Desta forma, entender que “o modo de produção dos signos afeta os próprios processos do conhecimento” (KRAUSS, 2010:92) torna possível perceber que mesmo certos mecanismos de produção podem ser relacionados a certas formas de legitimar uma maneira de sociabilidade em detrimento da plenitude de possibilidades existentes.

1.4. ACT UP e o contra-ataque

Primeiro eram apenas algumas dezenas, depois centenas, e finalmente, milhares. Foi assim que nas reuniões da rede ACT UP se podia perceber o crescimento de movimentos contestatórios. Deste março de 1987, quando se deu sua primeira reunião a primavera daquele ano, o movimento em torno do ACT UP se tornava cada vez mais amplo.

Definia-se como um grupo amplo, existente em múltiplos lugares, porém especialmente ativo em Nova Iorque e São Francisco, não-partidário, no qual ocorriam tanto discussões políticas quanto a materialização de propostas de ação direta, através de manifestações, teatros de guerrilha, pôsteres,

camisetas, cartazes, faixas, adesivos, placas, vídeos e campanhas. Mas seria equivocado analisar o surgimento da rede dissociado de seu contexto, pois isso poderia levar a uma leitura na qual quase seria possível compreender que o coletivo derivaria apenas do contexto histórico e um potencial pioneirismo.

Figura 10 - Matéria de 25 de março de 1987 no jornal *The New York Times*, sobre repressão à primeira manifestação evocada pelo coletivo *ACT UP*.

Levantes por direitos civis sexuais emergiram no final década de 1980, potencializados pela posição dos governos de Ronald Reagan e George Bush frente à crise da AIDS. Para sintetizar brevemente, a doença ficou conhecida durante o primeiro mandato de Reagan, que governou de 1981 a 1989, mas foi ignorada por seu governo e, mais ainda, utilizada para estreitar laços com sua base eleitoral (conservadora e cristã), abordando a doença como uma vingança divina contra homossexuais.

Somente no ano de 1987 ele se manifestaria, durante a 3ª Conferência Internacional sobre AIDS em Washington, sobre a doença que naquele momento já contaria mais de 36 mil americanos diagnosticados, quase 21 mil mortos no mesmo país, além de mais de 50 mil espalhados por outros 113

países. Fora essa declaração, os anos de silêncio atravessaram outro mandato inteiro – de George H.W. Bush (1989 – 1993) – até a ascensão de Bill Clinton, o primeiro presidente que consideraria a AIDS como uma questão de saúde pública.

A AIDS ainda era popularmente difundida como câncer gay, desde que, em 1982, numa das primeiras tentativas de definição da doença ela foi classificada como GRID – Gay Related Immune Deficiency Syndrome (Síndrome da Imunodeficiência Relacionada à Homossexualidade). O estigma então se estendeu ao chamado “Clube dos quatro H”, sendo estes Homossexuais, viciados em Heroína, Hemofílicos e Haitianos, para então somente mais tarde no mesmo ano ser novamente batizada como AIDS. Mas mesmo sendo rebatizada anos mais tarde, a doença já havia adquirido uma imagem e um rosto.

Durante o período mencionado, a proliferação da AIDS foi associada largamente a práticas sexuais não heterossexuais e a usuários de drogas, seguida da culpabilização de seus portadores. Uma das primeiras sugestões a propor que movimentos contestatórios dessa associação se tornavam paulatinamente emergenciais, mais do que a realização de vigílias em protesto e alianças políticas, torna-se conhecida em 1983, quando Larry Kramer, que fazia parte do grupo intitulado *Gay Men's Health Crisis* e Virginia Apuzzo do *National Gay Task Force*, sugerem que a tomada das ruas tornava-se cada vez mais urgente. Kramer sugeriu no artigo *1,112 and Counting* (1983) que a desobediência civil e a tomada das ruas seria necessária, caso o governo permanecesse inócuo aos apelos da população. Apuzzo, durante uma vigília à luz de velas realizada em Nova Iorque em maio de 1983, declarava que “if

something isn't done soon, we will not be here in Federal Plaza at night in this quiet, we will be on Wall Street at noon!¹⁷” (BERLAND apud GOULD, 2009:92).

Desde os primeiros indícios da doença, o governo Reagan ignorava o potencial epidêmico da mesma, mas as críticas à sua ausência de política eram brandas, quando existiam. Na mídia alternativa da época (que circulava principalmente através de pequenos jornais e era fundamental fonte de informações para a chamada comunidade gay), o que se encontrava eram conteúdos que tanto eram produtos quanto perpetuavam este sentimento geral de apatia. Os textos pregavam a convicção em medidas e respostas que nunca vinham, e até então, em setores da comunidade, difundia-se que a aceitação pública só poderia vir com a demonstração de que homossexuais podem ser pessoas civilizadas, corretas, de caráter.

Exemplo disso é o artigo de Darrell Rist que, negligenciando a história e o passado ativista que deu origem aos movimentos sobre a sexualidade do final da década de 1960, apontava que a chamada ‘comunidade gay’ não deveria permitir-se ser formada por “rebellious – like a bunch of ‘drag queens throwing bricks at cops’¹⁸. In we don't behave, the ‘real world’ won't respect us¹⁹” (RIST, 1985, apud GOULD, 2009:111, grifos da autora). Nesse espírito, alguns questionavam se a liberação sexual pela qual lutaram teria mesmo valido a pena, e outros defendiam o fechamento de saunas e casas onde se praticava o sadomasoquismo, como uma reação moralizante para conter a difusão do vírus HIV.

¹⁷ “se algo não for feito logo, nós não estaremos aqui na Federal Plaza à noite em silêncio, mas sim em Wall Street ao meio dia” (T.A.).

¹⁸ Em referência às revoltas de Stonewall.

¹⁹ “rebelados – como um punhado de ‘drag queens arremessando tijolos em policiais’. Se não nos comportarmos, o ‘mundo real’ ‘não nos respeitará’” (T.A.).

Os primeiros sinais de um movimento contestatório coletivado emergiam em 1982 – 1983, na tentativa de coordenadamente auxiliar doentes, educar a comunidade sobre riscos e como preveni-los, e coletivamente encontrar meios de financiamento para um sistema alternativo de apoio a saúde. Esses movimentos, chamados de *PWA* (sigla em inglês para *People With Aids*, ou Pessoas com AIDS), derivavam das iniciativas de apoio mútuo difundidas pelo feminismo na década de 1960. Eles se opunham à estigmatização dos doentes como vítimas ou culpáveis e propunham, na falta de políticas governamentais concretas, que políticas independentes e autogerenciadas fossem fomentadas para preencher a lacuna deixada pela ausência de assistência à saúde. Tais propostas já incluíam desafios à legislação vigente, tanto no que se refere à utilização de remédios não autorizados ainda em solo americano, quanto a redes de tratamento não vinculadas ao sistema público ou privado de saúde.

Posteriormente, após a condenação de Michael Hardwick²⁰ por sodomia na Suprema Corte americana em junho de 1986, protestos começaram a se alastrar pelas ruas dos grandes centros urbanos e reações mais contestatórias começam a ser observadas.

Sobre o “*Silence = death Project*” é interessante notar que faziam parte dele pessoas cuja experiência profissional se dava também nos campos do design e da publicidade, o que tornava suas manifestações especialmente visuais. A paisagem publicitária é novamente evocada, perturbando sua função enquanto “espacio sugerente por adoptar dispositivos tecnológicos seductores

²⁰ Hardwick foi preso por praticar, em sua casa, sexo oral com outro homem; ele foi descoberto por um policial cumprindo mandato judicial de notificação, a Hardwick, de que este havia sido multado por beber em público. Na Geórgia e em outros 23 dos 50 estados dos EEUU, sodomia era um delito grave e podia ser sentenciado a até 25 anos de prisão. Hardwick recorreu à Suprema Corte Americana e perdeu por cinco votos a quatro

y por manejar pautas subliminales para abrir el apetito consumista²¹” (ALIAGA, 2002:215), a partir da utilização de velhos signos em novos contextos – o artista se torna aqui mais um ‘manipulador de signos’, como referencia Hal Foster (1996: 140), do que um “produtor de objetos de arte”.

Figura 11 –**Silence = death Project**. Logo do "Silence = death Project", posteriormente associada ao *ACT UP*.

O coletivo permitiu que sua imagem fosse utilizada pelo ACT UP e ela se tornou símbolo desta rede, povoando suas camisetas, cartazes e adesivos. Douglas Crimp especifica em entrevista concedida a Tina Takemoto que:

²¹ “espaço conhecido por adotar dispositivos tecnológicos sedutores e por manejar pautas subliminares para abrir o apetite consumista” (T.A.).

*Within ACT UP, there was a sophistication about the uses of representation for activist politics. This awareness came not only from people who knew art theory but also from people who worked in public relations, design, and advertising. [...] So ACT UP was a weird hybrid of traditional leftist politics, innovative postmodern theory, and access to professional resources.*²² (TAKEMOTO, 2003 :83)

Possíveis tangentes entre arte e o ACT UP não tardaram a surgir. No final de 1987, Bill Olander, então curador sênior do New Museum of Contemporary Art de Nova Iorque, ofereceu uma das janelas do museu para ser usada para agit-prop²³. Indivíduos da rede aceitaram a oferta e se reuniram para produzir a instalação intitulada *Let the record show*, uma peça que à distância aparenta uma *Jukebox* de proporções aumentadas, já que o título do trabalho pode ser traduzido tanto como ‘Deixe os registros mostrarem’, quanto como ‘Show Deixe o Disco’.

Dentre as pessoas que participaram do projeto, muitos continuaram a se reunir posteriormente por terem entendido, através da recepção positiva ao trabalho, que outras dimensões políticas e sociais deveriam ser exploradas. Eles se reuniam em grupos menores semanalmente para pensar possibilidades neste novo campo que se abriu. Em 1988 surge em Nova Iorque o primeiro coletivo que vinculava explicitamente intenção artística e ativismo, como resposta ao conservadorismo que aflorou juntamente com a popularização dos discursos contra pessoas com HIV, o Gran Fury – cujo nome foi apropriado do modelo dos veículos da polícia que então reprimiam bares e locais

²² “Dentro da ACT UP, houve uma sofisticação sobre os usos da representação política ativista. Esta consciência não veio somente de pessoas que conheciam a teoria da arte, mas também de pessoas que trabalhavam em relações públicas, design e publicidade [...] Assim, ACT UP era um híbrido estranho de tradicionais políticas de esquerda, a teoria pós-moderna, inovadora e acesso a recursos profissionais” (T.A.).

²³ O termo agit-prop é um acrônimo que se refere à agitação e propaganda, largamente associado à ideologia marxista-leninista.

reconhecidamente frequentados por pessoas cuja sexualidade era considerada desviante.

Figura 12 – Vista da instalação *Let the Record Show*, promovida pelo ACT UP na janela do New Museum of Contemporary Art em Nova Iorque, 1987.

Os vínculos entre a produção deste coletivo e o campo da arte estreitaram-se em 1990, quando o participou da Bienal de Veneza, com o trabalho em outdoors *The Pope and the Penis*. Neste, era possível ler, em fonte não serifada preta em fundo amarelo, ao redor de um pênis ereto, o texto “Sexismo estende sua cabeça desprotegida – homens usem camisinha ou derrotem-na – a AIDS mata mulheres”. Ao lado, uma imagem do papa João Paulo II, cercada por um texto que desvinculava a AIDS de seu estigma

moralizante de doença-punição e promovia o uso da camisinha, contrariamente ao que difundia como moral cristã o pontífice.

O diretor da Bienal, Giovanni Carandente, ao ter acesso ao trabalho do coletivo, declarou não acreditar em sua contribuição como um trabalho de arte, que aquele espaço (da Bienal) não era o lugar apropriado para que fossem travadas batalhas político-ideológicas, e caso o material não fosse removido, ele pediria demissão. A discussão acabou tomando a mídia italiana, que reproduzia o outdoor juntamente a artigos e discussões, textos sobre a crise da AIDS na Itália e o negligente governo local. Como resultado, a exposição inaugurou brevemente depois, com o mesmo diretor e incluindo os mesmos trabalhos criticados, que apenas passaram a contar com atenção do público potencializada.

Figura13 - GranFury, *The Pope and the Penis*. Instalação apresentada na Bienal de Veneza, 1990.

Grande parte do financiamento do Gran Fury vinha de instituições como o New Museum of Contemporary Art, Whitney Museum, Los Angeles MOCA e o Creative Time. A arte era um dos poucos espaços externos ao ativismo nos quais era possível discutir a crise da AIDS desde uma perspectiva não vitimizante, nem culpabilizante.

Figura 14 - **Boy with the arms akimbo\Girl with the arms akimbo**, título desconhecido, dimensões desconhecidas. 1989.

Em função da proximidade do movimento de mulheres com os *PWA*, a presença das mesmas no ACT UP, ainda que comparativamente minoritária, permitiu que coletivos também se conformassem para abordar questões específicas a seu universo. Ainda que se proponha uma realidade livre dos estigmas do determinismo biológico, as relações em sociedade são atravessadas por poderes baseados em noções relativas ao chamado sexo biológico, evidenciando realidades específicas para as pessoas culturalizadas como mulheres. Coletivos como Lesbian Avengers, Boy with the arms akimbo\Girl with the arms akimbo, Dyke Action Machine, e Fierce Pussy – este último a ser mais focado na presente pesquisa – são exemplos de coletivos que reconhecidamente ou eram compostos apenas por mulheres ou eram mistos e tocavam em questões específicas à sexualidade de mulheres e ao sexo lésbico.

Boy with the arms akimbo\Girl with the arms akimbo foi um coletivo para o qual o anonimato era uma questão. Surgido em 1989 e foi ativo até 1992, sediado em São Francisco, o grupo produziu trabalhos como pôsteres colados nas ruas, apropriando-se materiais e estratégias plásticas para promover discussões sobre sexo e sexualidade não-normativa, avessas à onda de conservadorismo promovida pelo discurso homofóbico no interior da crise da AIDS que promovia o sexo não-normativo como sexo inseguro. O coletivo apontava para a AIDS-fobia como um foco de insegurança, mais do que a existência de possibilidades não heterossexuais. Estratégias Do it Yourself permitiam e encorajavam reproduções e adaptações de seus trabalhos.

Figura 15 – **Lesbian Avengers**, *Título desconhecido*, dimensões desconhecidas. 1994.

Abordando brevemente a história dos mesmos para que seja possível notar tangentes entre as produções do coletivo enfocado e dos demais coletivos com o contexto onde se situavam, Lesbian Avengers surgiu em 1992

em Nova Iorque com a intenção manifesta de formar um grupo de intervenção urbana de grande impacto político e é formado por Ana Simo, Sarah Schulman, Maxine Wolfe, Anne-christine d'Adesky, Marie Honan, e Anne Maguire. As artistas e ativistas enfocaram nos trabalhos deste coletivo, questões relacionadas à visibilidade lésbica e ao cotidiano através de pôsteres, ações, vigílias, cartazes e performances em manifestações. Em menos de um ano, as propostas do grupo se disseminaram por outras cidades, onde surgiram novos coletivos sob o mesmo nome, chamados de 'capítulos'. Através de constantes recrutamentos, em dois anos eram 35 capítulos por todo o território americano.

Figura 16 - **Dyke Action Machine!**, Registro do trabalho Lesbian Family Values, 1992.

O coletivo Dyke Action Machine! (DAM!), ativo entre 1991 e 2004, era formado por Carrie Moyer e Sue Schaffner e ocupava as ruas de Nova Iorque com cartazes que associavam imagens a textos enfocando principalmente direitos civis e visibilidade não-normativa. O coletivo também abordava

sexualidade na publicidade, fazendo releituras de peças publicitárias famosas, centralizando lésbicas (como se auto-determinam) em contextos comerciais reconhecíveis publicamente. DAM! Problematisa a noção de grupos de consumo, mainstream, inclusão, identidade e reconhecimento.

Essas e esses artistas problematizavam a determinação não somente do normativo imperativo na sociedade, mas também de outro normativo que surgia até então através de imagens veiculadas na mídia 'alternativa' da época. Ainda que se tratasse de uma doença que até então acometesse principalmente homens, e que historicamente o ativismo que abordava questões do universo da sexualidade de mulheres possuía pouca participação de homens, as ativistas da época participaram de iniciativas envolvendo a AIDS desde os primeiros momentos, trazendo consigo conhecimentos de anos de militância ativista feminista pela saúde da mulher.

Deve-se destacar também que no período, de forma não muito diferente da atual, a sexualidade entre mulheres era, como explora Butler, sequer imaginável. Apenas por esta razão as pessoas mais atacadas eram homossexuais homens. As mulheres fugiam à “that grid of cultural intelligibility that regulates the real and the nameable²⁴” (BUTLER, 1993:312).

Como se refere André Mesquita, a crise da AIDS trouxe consigo “uma crise de representação das minorias²⁵ e dos processos democráticos” (MESQUITA, 2008:129). Através desta crise, novas possibilidades de significação de imagem, no que tangencia o campo da arte, emergiram através dos trabalhos de coletivos vinculados ao ACT UP. Nos trabalhos de Fierce

²⁴ “rede da inteligibilidade cultural que regula o real e o nomeável” (T.A.).

²⁵ Termo utilizado pelo autor para se referir a indivíduos que fogem do enquadramento subjetivo e social branco, heterossexual, homem e com poder aquisitivo, mas não necessariamente somam uma minoria quantitativa.

Pussy é possível observar questionamentos a noções naturalizadas e tipificadas, engajamento com questões contemporâneas e a indagação da ordem imposta pela palavra e seus significantes.

Pequenos espaços institucionais de inserção e comodificação nos quais trabalhos ativistas são entendidos como tematizantes de questões secundárias ou marginais, mas entram para cumprir uma demanda política de inclusão e pluralidade, não são suficientes para estes coletivos. Eles participam de uma “complexa trama” móvel na qual se inserem muitas das práticas em poéticas visuais, confrontando-se com as diversas circunstâncias que proporcionam a sublimação das categoriais sociais não hegemônicas no campo da arte em favor de novas possibilidades cognitivas.

Capítulo 2 - A arte e a emergência de novas teorias

*“Nem masculino, nem feminino, mas tampouco homossexual”
(BAUDRILLARD, 1986:42)*

Com a consolidação e popularização de teorias que emergem a partir dos chamados Estudos culturais – especialmente a chamada Estudos *Queer* – durante o final da década de 1980 e início de 1990, novas questões começam a aparecer em trabalhos de arte. Enfaticamente neste período são utilizados signos que remetem ao discurso sobre o sexo biológico a partir de artistas que trabalham com as palavras, a exposição de seu corpo, associações com imagens publicitárias, ou ainda desenhos, para assim desafiar a normatividade. No que tangencia os trabalhos estudados por esta pesquisa, se faz relevante ressaltar os processos associados à ascensão de tais teorias e seus vínculos com as questões e noções que povoaram a produção de *Fierce Pussy*, como as noções de processualidade, transitoriedade e rejeição da noção de normalidade.

Através de um breve percurso teórico, compreender uma possível trajetória de tais estudos até seu contato com o contexto da arte contemporânea se faz necessário. Evidenciar-se-á que tal trajetória não é repleta de acasos, mas parte de mais de uma intersecção coerente entre revisões plásticas e teóricas de um dispositivo da sexualidade.

De maneira geral, pode-se associar a duas obras traduzidas para o inglês na década de 1970 a revisão teórica que resulta na problematização das noções de agência, identidade, identificação e sujeita, uma sendo

Gramatologia (1967), de Jacques Derrida, e História da Sexualidade I: A vontade do Saber (1976), de Michel Foucault. A partir de tais referências, as profundas relações tecidas entre os Estudos literários e os Estudos *Queer* tornam-se mais evidentes.

Em Gramatologia, Derrida evoca dois conceitos essenciais teórica e metodologicamente para os Estudos *Queer*. O primeiro é o conceito de suplementaridade, que indica que através da presença e ausência simultâneas são organizados os significados. O segundo é a desconstrução, que aponta para o jogo desenvolvido entre presença e ausência. Através destes conceitos, entendem-se também as questões de visibilidade e invisibilidade, da existência de um outro para que se possa definir o um, a regra, o normal, já que “os movimentos de desconstrução não solicitam as estruturas do fora. Só são possíveis e eficazes, só ajustam seus golpes se habitam essas estruturas” (DERRIDA, 1973: 30).

O binarismo enfocado por Derrida sugere como são reforçadas constantemente as noções tanto de hétero quanto de homossexualidade – e como uma só existe em detrimento da outra, como só existe variação porque existe norma – ou ainda como mais tarde definiria Joan Scott, a partir de seus limites negativos. Uma armadilha recorrente para os movimentos por direitos civis se instaura aqui, uma vez que para garantir tais direitos recorrentemente se acaba por reforçar as bases da exclusão, como discutido no primeiro capítulo acerca das ambíguas imagens heteronormativas de famílias não normativas.

2.1 – O dispositivo da sexualidade e suas manifestações

O dispositivo da sexualidade, como entendido por Foucault, distingue-se como um dispositivo histórico, distanciando-se da noção de referente biológico, ou seja, a sexualidade como construção constante e instável, formando uma rede entre “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas” (Foucault, 1988:244). Para Foucault, a sexualidade é entendida como um dispositivo histórico de poder²⁶:

A sexualidade é um nome que se pode dar a um dispositivo histórico (...) a grande rede da superfície em que a estimulação dos corpos, a intensificação dos prazeres, a incitação ao discurso, a formação dos conhecimentos, o reforço dos controles e das resistências, encadeiam-se uns aos outros, segundo algumas grandes estratégias de saber e de poder. (FOUCAULT, 1988:100)

Entende-se aqui sexualidade como manifestações não homogêneas, uma vez que, como explica Judith Butler, a categoria sexo como atributo parte de um “gesto misógino de sinédoque” que “tomou o lugar da pessoa, do *cogito* autodeterminador” (BUTLER, 2010:42). Em outro texto, alguns anos antes, Butler sinaliza também que “sexuality always exceeds any given performance, presentation, or narrative which is why it is not possible to derive or read off a sexuality from any given gender presentation”²⁷ (BUTLER, 1993:315). A sexualidade é um processo fluido, instável e em constante trânsito; não é

²⁶ A compreensão do conceito dispositivo também se faz relevante. Dispositivo, segundo o mesmo autor, define-se por uma rede entre o “dito e o não dito”, um conjunto heterogêneo baseado nas referidas “estratégias de saber e de poder” (FOUCAULT 1988:100).

²⁷ “[...]a sexualidade sempre excede qualquer performance, apresentação ou narrativa, razão pela qual não é possível derivar ou ler uma sexualidade de qualquer gênero apresentado” (T.A.).

possível que duas pessoas a expressem da mesma forma, nem mesmo que uma pessoa a experiencie da mesma forma ao longo de sua vida.

Seria derivativa deste processo a noção de sexualidade única que tem por base o homem e a heterossexualidade como padrões, e qualquer variação a partir desta é tomada como “Outro” ou como negação da norma. Este tipo de simplificação não compreende experiências reais e concretas que escapam às “práticas reguladoras que geram identidades coerentes por via de uma matriz de normas de gênero coerentes” (BUTLER, 2010:38), e que por sua vez se manifestam no campo da arte através de representações das mais diversas possíveis, como as que observamos nos trabalhos que fazem parte do recorte desta pesquisa.

2.2 – *Queer* e os novos estranhamentos

Queer, palavra que até então designava um insulto, podendo ser traduzida como estranho, abjeto, ou até mesmo designar ‘homossexual masculino efeminado’, torna-se então estudos que podem ser vinculados a vertentes do pensamento ocidental contemporâneo (em especial aqueles vinculados ao pós-estruturalismo) que, segundo Steven Seidman, ao longo do século XX, partem da ideia de desconstrução como método de crítica literária e social em favor de uma desconstrução ou descentralização como estratégia. Tais estudos problematizam noções clássicas de sujeito, identidade, agência, identificação, representam “a diferença que não quer ser assimilada ou

tolerada” (LOURO, 2004:38), através de uma palavra que se distancia tanto dos jargões médicos (e historicamente associados a patologias e classificações), implícitos no termo homossexual quanto do binarismo imposto entre as noções de heterossexualidade e homossexualidade.

A partir destas premissas, teóricas e teóricos *Queer*, associadas/os à bases dos chamados Estudos Culturais, enfocaram em grande medida manifestações no campo das artes – cinema, literatura e manifestações artísticas. Em um dos primeiros exemplos, a poeta e ensaísta Adrienne Rich, em *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica* (1980/2010²⁸), explorou o destino invariavelmente imposto à mulher desde seu nascimento – ser futura esposa, dona de casa e mãe – e “o lugar da sexualidade em suas vidas” (RICH, 2010:44). Alguns anos depois, a autora Eve Sedgwick, em *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire* (1985), analisou através da produção literária a ordem social e a sexual como mais que interdependentes, mas como coexistentes.

Utilizando-se do termo “heterossexualidade compulsória”, Rich refletiu sobre a ordem social e a normalização cotidiana imposta pela heterossexualidade como dominante, e o termo ‘heteronormatividade’ seria, anos mais tarde, explorado conceitualmente por Michael Warner (1991). O autor entende a heteronormatividade como tendência totalizante que se encontra na cultura heterossexual e sua capacidade de se auto-definir como eixo da sociedade como um todo.

Simultaneamente, como observado na citação de Jean Baudrillard apresentada na epígrafe deste capítulo, a noção de *gender benders* coloca “a

²⁸ A publicação original foi em 1980; uso neste texto a tradução de 2010.

questão do jogo da diferença e de sua própria indefinição” (BAUDRILLARD, 1986:42) em evidência. As possibilidades representativas da sexualidade na arte mostram-se infinitas, visto que o *bending* proposto pode se aplicar não somente ao gênero em abstrato, mas também a suas materializações identitárias – no caso pertinente a esta pesquisa, a palavras, imagens, signos e representações.

Até o final da década de 1980, os estudos vinculados à sociologia das minorias sexuais e de gênero eram uníssonos enquanto possibilidades acadêmicas para o entendimento de sexualidades. Eles resultavam na naturalização da heterossexualidade como norma e, portanto, de qualquer outra variação como desvio. Com a manifestação dos Estudos *Queer* – termo utilizado por Teresa De Lauretis em uma conferência na Califórnia em 1990 –, torna-se possível permitir outras concepções de arte e de teorias que incorporem heterogeneidades, sem que isso “negue a materialidade dos corpos”, compreendendo quais “processos e práticas discursivas” são responsáveis para que os “aspectos dos corpos se convertam em definidores de gênero e de sexualidade” (LOURO, 2004:80). Estabelecem-se, então, a partir do entendimento das manifestações destas noções, possibilidades heterogêneas de materialização imagética de sexualidades.

Sobre a utilização do termo representação, é importante ressaltar que, neste contexto, este se refere ao sentido anglo-saxão da palavra, relacionando-se à análise de uma iconologia passível de interpretação, diferenciando-se de outra possibilidade de uso do termo que se aproxima de uma “função normativa de uma linguagem que revelaria ou distorceria o que é tido como verdadeiro” (BUTLER, 2010:18) de forma reducionista, visando a categorização e

generalização dos sujeitos. Em outras palavras, não se trata de analisar a sexualidade em tais trabalhos como uma visão do que certo artista aponta como seu entendimento do que é ‘a sexualidade’, mas sim como uma materialização imagética possível, múltipla e transitória de sexualidades.

Provocações em torno da noção de normatividade feita por Foucault, questionando a ordem dominante e consequentemente a escolha e valoração dos modelos reproduzidos, revisitadas por Butler sob o escopo de feminismos, popularizaram-se em meados da década de 1980, início de 1990. É destacadamente nos Estados Unidos que esta discussão insurge e se solidifica. Como apontou Aliaga, seria “reducionista subestimar o impacto de fundo político do contexto norte-americano” (ALIAGA, 1997:3) para a produção da década de 1990.

Tais noções, aliadas ao contexto histórico anteriormente abordado, permitiram a emergência de culturas e movimentos não-dominantes, associado à influência da popularização de teorias (des)identitárias, e movimentos ativistas que surgiram no interior da crise da AIDS, como a rede de coletivos ACT UP, da qual surge o Fierce Pussy. As palavras, como escolhas que determinam significados com referenciais distintos, tornam-se centrais em tais teorias.

No período, Foucault era amplamente conhecido entre aqueles que estudavam as ciências humanas, em especial pela noção de discursos e poder – e nesse ínterim, pelo sexo como discursivo. Para o teórico, o sexo só pode ser entendido “como foco de disputa política” (FOUCAULT, 1988:158) justamente por se encontrar na intersecção entre disciplinas e biopolíticas, e ser um “ideal regulatório cuja materialização é imposta” (BUTLER, 2004:154).

Desta forma, distingue-se a noção de sexo, como vinculada ao determinismo biológico, da noção de sexualidade, que exprime caráter transitório.

Judith Butler também foi particularmente influente na década de 1990 entre grupos cujo enfoque se dava entre relações feministas e sexualidade. No que se refere à arte, além do seu livro *Gender Trouble*, publicado em 1990, uma entrevista concedida pela autora foi publicada na revista ArtForum em 1992 e amplificou-se largamente no campo da arte; nesta, é possível observar apontamentos sobre o que fica conhecido como Estudos *Queer* e o desafio à noção de gênero e identidade como construção fixa – em detrimento da sexualidade como estado de intermeio – e assim nunca permanente, emprestando da linguística o termo ‘performatividade’ para se referir a este estado.

Butler, em publicação de 1993, aponta que “categorias identitárias tendem a ser instrumentos de regimes regulatórios” (BUTLER, 1993: 308); como saída a autora prefere ter sua sexualidade como um signo cujo significante permanentemente não é esclarecido. Não fosse desta forma, ela afirma que estaria ‘saindo de um armário’ apenas para entrar em outro.

Associada a esta publicação, também foram de considerável relevância a repercussão em 1990 do livro de Sedgwick intitulado *The Epistemology of the closet*, e o texto publicado por Teresa De Lauretis no ano seguinte em uma revista acadêmica intitulado *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*. Enquanto Sedgwick aborda princípios que seriam adotados pelos Estudos *Queer*, a partir de noções derivadas dos textos de Derrida e Foucault, De Lauretis tem atribuída a si a expressão que nomeia os estudos; porém, anos mais tarde, a autora renunciaria à mesma, considerando-a esvaziada.

A teoria em questão inaugura cisões não somente mas também entre os estudos de sexualidades na academia que passaram a dividir-se entre “*Gay and Lesbian Studies*” e “*Queer Studies*”, uma vez que a segunda se opõe ao binarismo implícito na primeira. Autoras e autores adeptas/os aos “*Gay and Lesbian Studies*”, por sua vez, acreditam que estudos vinculados aos Estudos *Queer* aparentam ignorar preconceitos e pressões sociais que permeiam o cotidiano, demarcado por relações de gênero. Esta última teoria, ainda que refute e critique pressupostos relacionados à sexualidade que por décadas se perpetuaram na sociologia, recusa-se a tornar-se matriz teórica institucionalizada. Tal Teoria, como expõe Richard Miskolci, “parte de uma desconfiança com relação aos sujeitos sexuais como estáveis e foca nos processos sociais classificatórios, hierarquizadores, em suma, nas estratégias sociais normalizadoras dos comportamentos” (MISKOLCI, 2009:169), repensando tais processos, desestabilizando o que, igualmente, já parecia normatizado – uma ‘análítica da normalização’, segundo o mesmo autor.

Se faz necessário apontar que para além dos espaços acadêmicos, os Estudos *Queer* também geraram cisões e diferenciações nos movimentos sociais do período, não somente no tipo de análise mas na postura diante dos desafios colocados pelo período. Crimp aponta, por exemplo, como a posição de aceitação de homens gays durante a Crise da AIDS era vista por alguns *queers* como uma aceitação da morte de homens gays (CRIMP, 2002:7) e segundo o mesmo autor, nenhuma morte por negligência política pode ser aceitável.

Por se distanciar de qualquer tipo de linearidade herdada geneticamente ou vínculos étnicos, familiares, linguísticos ou de tradição, como refere

Miskolci, “queer lida com sujeitos sem alternativa passada nem localização presente” (MISKOLCI, 2009:161). Este entendimento dá novo sentido à frases recorrentes em manifestações, como “estamos em toda parte” ou “estranhos internos à sociedade” – elas exploram a dualidade do interno que não pertence, que não se vê, excluído. Referente a esta questão, especificamente no que tangencia relações entre mulheres (enfocada pelo coletivo Fierce Pussy), Butler indica que o ‘lesbianismo’ não era proibido explicitamente por sequer evidenciar o imaginável, reforçando a importância de se retrair as distintas rotas através das quais o impensável se materializa.

Os meios de mídia alternativa do período eram o grande veículo de informação para o que era chamado de comunidade homossexual, e neles a normatização homossexual em busca da verificação de sua normalidade, de sua assimilação, exibia pessoas e casais homossexuais que em quase nada se distinguiram da heteronormatividade – nem em sua estética, nem em seu discurso.

Desta forma, mulheres que adotavam uma estética *butch* – termo amplamente difundido para referir-se a lésbicas cuja estética se aproxima a padrões visuais associados ao ‘masculino’ – se viam excluídas no interior de uma nova normatividade, que através de “discursos úteis e públicos e não pelo rigor de uma proibição” (FOUCAULT, 1988:31) definiam o aceitável e o abjeto, mantendo “o vigor físico e a pureza moral do corpo social” (FOUCAULT, 1988:62). Agiam como uma continuação na linhagem de controle dos corpos exercido pelo Estado para a produção da ‘verdade do sexo’, construída porque as ‘normas regulatórias’ que regem os corpos precisam ser “constantemente repetidas e reiteradas para que tal materialização se concretize” (LOURO,

2004:42). Como resultante, ainda que os Estudos *Queer* se oponham primeiramente à heteronormatividade que permeia o cotidiano, não escapa “da sua crítica a normalização e estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante” (LOURO, 2004:38).

A contribuição que tais reflexões trouxe para o processo de produção de imagem na arte foi a compreensão do sexo não como um constructo do gênero imposto ao sujeito, mas sim “como uma norma cultural que governa a materialização dos corpos” (BUTLER, 2010:155). Desta forma, desconstruir e repensar o que leva uma norma cultural a ser “assumida, apropriada e adotada”, como se refere Butler, permite que se perceba tal processo não como algo exclusivamente atribuído a um sujeito, mas sim como revelador da própria formação deste sujeito dar-se no interior da construção e apropriação deste sexo.

Noções relativas à feminilidade e à masculinidade são então questionadas, já que não estão ‘naturalmente’ atribuídas ao chamado sexo biológico, mas sim “a comportamentos e às condutas humanas” (ALIAGA, 1997:19). Em *História da Sexualidade I*, por sua vez, Foucault aponta como o natural é também uma categoria social, e mesmo a própria noção de sexo biológico é questionada, uma vez que, como explora o mesmo, a natureza se faz plena em exceções, ainda que o olhar humano busque nela suas regras.

2.3 – Novos processos de identificação e suas representações

Da Fábrica de Andy Warhol aos retratos de Lucas Samaras, Nan Goldin ou Robert Mapplethorpe, as experiências que abordam a sexualidade como questão na arte não se resumem apenas ao questionamento das representações; como aborda Olveira, as relações no espaço da arte também permitiram “apostar por otro tipo de imaginarios, de representaciones y de producción de subjetividad que se convierten em nuevos signos de identidad o que desatan nuevos procesos de identificación²⁹” (OLVEIRA, 2009: 12).

A busca por uma identidade, como possibilidade de fundamentação de nossas ações, de ‘narrativas pessoais’, biografias, como se refere Guacira Lopes Louro (2003), é antes de tudo uma busca pela ‘garantia de coerência’. Numa falsa inequivocidade aparente do corpo, supostamente evidente por si, “esperamos que o corpo dite a identidade, sem ambiguidades nem inconstâncias” (LOURO, 2003:14), unitário e estável. Assim, por serem significados pela cultura, não apenas processos de identificação são subjetivos, mas também os corpos são continuamente alterados.

Na década de 1990, passa a ser debatida a inversão da possibilidade de múltiplas identidades para o questionamento da necessidade de identificação, como mecanismo que não apenas demarca o *self*. Este questionamento também promove seu antônimo, uma outridade sem a unicidade, não apenas “construído em sua diferença” (LOURO, 2004:45), mas também através dela e de suas multiplicações, subvertendo hegemonias.

²⁹ “[...]apostar em outros tipos de imaginários, de representações e de produção de subjetividade que se transformam em novos signos de identidade ou que desatan novos processos de identificação” (T.A.).

O termo aqui utilizado, processos de identificação, permite compreender um conceito fundamental para que seja possível explorar as inter-relações entre arte e sexualidade. A partir dele se compreende justamente que nos espaços da sociedade em geral – e particularmente no âmbito da arte – não se faz possível entender os processos vivenciados e materializados nas ações e em imagens como conformações determinadas, homogêneas, fixas, mas sim como cambiantes, instáveis, relativos às experiências de cada indivíduo conexo ao espaço onde transita.

As imagens produzidas reagem contra “la construcción representacional inamovible y naturalizada³⁰” (OLVEIRA, 2009:16). Através de possibilidades móveis e cambiantes, “ya no se trata de *ser* uno mismo, se trata de *producirse* a sí mismo desde la actividad consciente de la subjetividad y el deseo³¹” (OLVEIRA, 2009: 18), abrindo portas para a materialização de ideologias contra-hegemônicas e a amplificação, já que tendo em vista as experiências de décadas passadas não se pode falar em surgimento, de outro discurso visual. Ao longo desta pesquisa, analisa-se como as questões suscitadas por teóricas/os brevemente abordadas/os neste capítulo se materializam nos trabalhos do coletivo Fierce Pussy – evocadas através de questões textualmente ou imageticamente presentes em sua produção, e que serão oportunamente abordadas.

Seja enquanto tipologia quanto a partir das diferenças marcadas pelas distinções impostas cotidianamente pelo sistema patriarcal – permeadas pelo binarismo do sexo – tão impossível seria negar a existência material e imaterial de códigos que reiteram tal binarismo e atravessam nosso cotidiano quanto

³⁰ “a construção representacional imóvel e naturalizada”(T.A.).

³¹ “[...] já não se trata de *ser* a si mesmo, se trata de *produzir-se* a si mesmo partindo da atividade consciente da subjetividade e do desejo” (T.A.).

seria impossível também negar o domínio da arte como espaço onde a performatização da sexualidade problematiza tal noção. Ignorar a existência destes códigos e suas implicações em prol de uma leitura que privilegiasse o entendimento de uma sexualidade onde os mesmos não se manifestassem resultaria incorrer em equívocos de certa retórica universalista, pretensamente neutra.

Nesse sentido, trabalhos que evocam a problematização de tal binarismo, bem como a multiplicidade de representações possíveis expressas no campo da arte, embasam-se na compreensão de que essas práticas promovem reflexões relevantes não somente ao campo da teoria e da crítica. Estes pontuam também aspectos relevantes para a referida práxis social, através dos embates entre trabalhos artísticos e públicos.

Capítulo 3 - Sobre a arte e as palavras

*“Todo limite não é mais talvez que um corte arbitrário
num conjunto indefinidamente móvel”
Michel Foucault, 2000:69*

Victor Burgin afere que “é quase tão incomum passar um dia sem ver uma fotografia como é deixar de ver palavras” (BURGIN, 1982: 143); elas permeiam todos os espaços de sociabilidade em suas mais variadas táticas de apresentação. Mas apesar da aparente gratuidade sob a qual nos são oferecidas, elas não são vistas por uma “escolha deliberada” de quem a observa, não destinamos a elas qualquer contexto espacial ou temporal, o que significa não apenas que fazem parte – mais do que isto, estão enraizadas – em tais espaços, mas que seus códigos remontam nosso entendimento de modelos estéticos e de conduta, do que se considera aprazível e do que se rejeita, do normativo e do abominável entre as práticas sociais.

Escolhas não casuais permitem que se perpetuem alguns modelos de produção e materialização da imagem e contextos e significações de palavras em detrimento de outros. Nos espaços sociais estas escolhas são guiadas por interesses que frequentemente também permeiam o espaço da arte. Estes interesses transparecem não apenas na temática de um trabalho de arte, mas também no processo de produção que tem como resultado a imagem, no objeto escolhido, no enquadramento do mesmo e no espaço onde este se insere, assim como nas escolhas que levam à evidência um trabalho ao invés de outro. A seguir, serão exploradas, de forma sintética, tangentes entre as

palavras e a arte, signos, as categorizações e os processos de normatização que as embasam e por fim possibilidades de ocupação do espaço – público e privado – oferecidas por essas tangentes no interior dos trabalhos do coletivo Fierce Pussy.

No caso das imagens, quem as observa frequentemente está habituado pelo sistema de representação a identificar seu “ponto de vista com o olhar da câmera”, como fosse a imagem um “full-frontal mirror reflection of the *self*”³² (BURGIN, 1982:150, grifo do autor), evidenciando certa função social da mesma e seu potencial homogeneizante. No que se refere exclusivamente às palavras como representação da linguagem verbal, elas também não se manifestam apenas através de uma presumida neutralidade plástica, mas possuem “signos *sui generis*” (CLÜVER, 2011:13), como fontes e tamanhos, sua origem e período, cuneiforme, alfabética, ideogramática, entre outras possibilidades.

O início da incorporação de tipografia como elemento no trabalho artístico ocidental remonta ao final do século XIX. Logo, com o *boom* da propaganda, a tipografia solta na paisagem, como elemento que apenas compunha uma vista, começa a se tornar relevante no trabalho artístico. Artistas reproduziram a linguagem dos cartazes em seus trabalhos com o *Art Nouveau* e as palavras se misturaram às imagens, seguindo seus contornos, dando-lhes vida. Elas paulatinamente borravam as divisões entre o verbal e o visual. Com o Cubismo, assim como com o Dadaísmo, conteúdos não somente publicitários, mas também jornalísticos, começam a fazer parte do trabalho artístico. O progressivo crescimento do que posteriormente identificou-se como

³² “um reflexo em um grande espelho frontal do *self*” (T.A.).

o nascimento da mídia de massa através da difusão ampla do jornalismo diário impresso, bem como com a ampla profusão de materiais publicitários, permitiram que a permeabilidade de tais meios no cotidiano coletivo redefinisse os contornos da sociedade do período.

A associação entre palavras com objetivo político e trabalhos de arte tem seus primeiros exemplares ainda neste período com o Futurismo e o Construtivismo Russo. Exemplares de Filippo Tommaso Marinetti, como “*Pallone Frenato Turco*” de 1914, materializam iniciativas nas quais frases aparecem sem a aproximação de qualquer imagem figurativa. Com poesias visuais ou cartazes artísticos que também cumpriam função de agitação política, mesmo quando não estavam isoladas no plano de fundo do trabalho, as palavras passaram de ornamentos da imagem para objeto central do trabalho.

Na década de 1960, a linguagem escrita apareceria como um contraponto ao subjetivismo e emocionalismo até então vinculados à arte. Ela evidenciaria estruturas, discursos e ações, indicaria instruções, como em trabalhos de Bruce Nauman e John Baldessari, apontaria procedimentos que suplantariam experiências, como em trabalhos do *Art & Language*, apresentar-se-ia através de soluções que apelariam menos para a produção de um objeto estético e mais para sua utilização como um meio, um método.

A associação entre pronomes pessoais, linguagem escrita, feminismo e arte apareceria com vigor nos trabalhos de Barbara Kruger e Jenny Holzer. Holzer, especialmente, possui séries inteiras nas quais o foco está na palavra e sua mensagem, desvinculadas de qualquer imagem figurativa. Em *Truisms* e *Inflammatory Essays*, respectivamente de 1977 – 1979 e 1979 – 1982, a arista

usa frases escritas aparentemente impessoais que se dirigem a aquele que passa por lugares públicos, em luminosos ou paredes ocupados pela publicidade, questionando a representação, o lugar-comum, o normativo, e o espectador como presumidamente masculino.

Através do processo que “transforma a realidade do mundo em imagem do mundo, a História em Natureza” (Barthes, 1993:162), Roland Barthes define o processo de mitificação o qual, apoiado em estratégias que envolvem mídias diversas, estrutura a compreensão de elementos cotidianos, condensa-se em palavras (BARTHES apud JOLY, 2000:169). Barthes entende que para se chegar ao mito é necessária a naturalização como deformação do conceito e distanciamento do processo que permitiu sua produção, para que assim o mesmo seja tomado pela própria natureza pelo leitor não preparado para questionar o mesmo. O mito como sistema semiológico, função e modo de leitura, em sua naturalização, participa “por esse modo do ‘fazer do mundo’” (JOLY, 2000:189).

Desde a construção secular e subsequente naturalização que estrutura o poder nas culturas ocidentais, as noções que compreendem sexualidades embasam-se em tal construção, que determina práticas aceitáveis e abjetas. Michel Foucault observa esta naturalização a partir do entendimento da aparente proximidade entre objeto, imagem e classificação, desnaturalizando o que se estabeleceu culturalmente. Para Foucault, buscando entender esta naturalização e refletindo paralelamente entre a obra Dom Quixote e o Renascimento, “as semelhanças e os signos romperam suas antigas alianças”, esvaziando os limites que contornam as palavras, e fazendo com que “a magia, que permitia a decifração do mundo [...] não servisse mais senão para explicar

de modo delirante porque as analogias são sempre frustradas” (FOUCAULT, 2000:65). Assim, o teórico distancia objetos dos limites impostos pelas palavras e representações dos mesmos, questionando a ordem que os estabelece.

Ainda sobre a construção evidenciada e a naturalização, Foucault entende que ao mesmo tempo em que “a natureza é plena de exceções e de diferenças, por toda a parte o espírito vê harmonia, acordo e similitude” (FOUCAULT, 2000: 71). Esta é a similitude que partindo da comparação anula as diferenças e as entende como minoritárias em prol da classificação e permite que ocorra o que Foucault chama de ‘confusões da linguagem’, quando “um só e mesmo nome se aplica indiferentemente a coisas que não são da mesma natureza” (FOUCAULT, 2000:71).

Se o que entende Foucault está correto, então conceitos podem ser entendidos como ‘deformações’ daquilo a que concretamente se referem. A ordenação delimitada pelos conceitos se mostra tanto necessária no que se refere ao pensamento quanto arbitrária no que se refere às coisas. O teórico desconstrói, desta forma, a certeza da ligação entre um signo e aquilo que ele marca, já que “um signo pode ser tão constante que estamos seguros de sua fidelidade” (FOUCAULT, 2000:80), mesmo assim não indicando sequer similitude. Através desta leitura, Foucault associa (e considera indissociável) a constituição do signo à sua análise. Evidenciando a relação entre a palavra e poder, ele sugere que:

As palavras formam um sistema de signos suficientemente privilegiado, quando se trata de fazer aparecer a ordem das coisas, para que a história natural, se bem feita, e para que a moeda, se bem regulada, funcionem à maneira da linguagem [...], constituição e manifestação evidente da ordem das coisas. (FOUCAULT, 2000:281).

Torna-se indispensável, por esta lógica, a análise não somente do sistema de signos proporcionado pelas palavras, mas também daquele

conformado pelas mesmas enquanto imagem-texto, pela imagem das palavras, como se apropria Martine Joly em referência a uma exposição de 1985, apresentada no Centre Pompidou. Assim, a escolha da tipografia e “composição, as cores, a textura e a forma das letras” (JOLY, 2000:172) assumem uma dimensão igualmente interpretável.

3.1 Entre as palavras e as coisas: categorias, normatizações e transitoriedade

A impossibilidade evidenciada em qualquer tentativa de tradução diante da falência da separação ‘palavras e coisas’ é colocada por diversos autores, entre eles Albrecht Fabri que anuncia que a “sentença absoluta” ou “perfeita”³³ não pode ser expressa, e Foucault, que implica à “constituição do signo” sua análise (FOUCAULT, 2000:84). Foucault separa os signos entre os dados pela natureza e os constituídos pelo humano, nos quais a arbitrariedade é inerente.

Como “limite” ou “condição” que indica os contornos do signo está a semelhança. A relação de semelhança enfatiza a arbitrariedade anteriormente mencionada, uma vez que ela recorrentemente é estabelecida através da comparação, associada largamente a propriedades imaginativas. Medidas expressas mais falíveis, calculadas a partir de mecanismos de “identidade e diferença” (FOUCAULT, 2000:73), permitem que esta comparação aconteça a partir da sucessão de relações forçadas entre um e outro termo, este último e um terceiro, através de um movimento que pode seguir indefinidamente.

³³ FABRI apud PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. Brasília: CNPq, 1987.

O signo se mostra por vezes “tão constante que estamos seguros de sua fidelidade” (FOUCAULT, 2000:80), mas é pelo mecanismo da repetição e associação que a veracidade de tal signo é conferida. Estes signos, imaterializados em palavras, associam-se na conformação de frases, que compõe a linguagem – e a esta é conferido o *status* de verbalização da neutralidade. Este *status* afere uma voz a linguagens materializadas em palavras, que as tornam veracidades mesmo que não saibamos quem é realmente o interlocutor, quem articula um pronome pessoal em uma frase, qual critério define a verdade escolhida.

A classificação e a categorização define a norma, assim definindo também o desvio³⁴ – ambos externos ao signo ou à coisa. Definir a existência de uma representação normativa – ou, em outras palavras, entender o regime econômico, político e institucional de produção da verdade – para que assim se possa compreender sob quais aspectos os trabalhos analisados reproduzem ou desafiam noções hegemônicas se faz de extrema importância para que seja possível permitir outras concepções de arte e de teorias que incorporem heterogeneidades. A ordem imposta pelos signos e pelas palavras que os delimitam “pode ser negada, desviada [...], desafiada e subvertida” (LOURO, 2004:81). Tais relações evidenciadas através de palavras, por vezes associadas a imagens, instáveis, transitórias e processuais, constituem os cartazes de Fierce Pussy.

³⁴ A categoria de análise ‘desvio’ deu lugar à noção de diferenças a partir da metade do século XX, permitindo não uma crítica do que é o outro, mas sim entender porque este é considerado ‘outro’. Esta crítica é evocada a partir do feminismo e dos inicialmente chamados estudos de gênero, dos estudos culturais e dos escritos de Michel Foucault.

3.2 O privado, o público e as palavras

Douglas Crimp, ao refletir sobre os trabalhos do ACT UP, apontou que “las obras de arte implicadas politicamente em la lucha contra la epidemia del SIDA eran contingentes, que sus mensajes no trascenderian el tempo y el espacio em el que se hacían³⁵” (CRIMP, 2005b: 130)³⁶, uma vez que se tratava de manifestações específicas inseridas em temas locais. Segundo a perspectiva do autor, os trabalhos produzidos no interior da rede mencionada se inserem em um contexto que os tornaria atualmente memórias e documentos de outro tempo e espaço, e seu significado atualmente seria esvaziado.

Talvez tal assertiva seja correta no que se refere a alguns cartazes que circulavam no período, mas distancia-se diametralmente do proposto nos pôsteres de Fierce Pussy. O trabalho do coletivo recorrentemente toca em questões atemporais relacionadas ao cotidiano e à sociedade, simultaneamente abordando demandas político-ativistas temporal e localmente situadas. Nos trabalhos do coletivo Fierce Pussy, a ocupação do espaço urbano atravessa as noções de público e privado, novamente trazendo a política para o então entendido como pessoal.

Os trabalhos do coletivo recorrentemente não se encontram no interior de espaços institucionais que, na contemporaneidade, pela simples presença em seu interior, aferem o título de arte ao que ali se encontra. Se por um lado a instituição artística possibilita uma “relação *social* específica entre a obra de

³⁵ “[...] as obras de arte envolvidas ‘politicamente’ na luta contra a epidemia da AIDS eram contingentes, que suas mensagens não transcenderiam o tempo e o espaço no qual se inseriam” (T.A.).

arte e o espectador” (CRIMP, 2005a:28), por outro ela retira o trabalho artístico da “práxis da vida” (CRIMP, 2005a:28). Diferentemente das prerrogativas do espaço do museu, o espaço não institucionalizado não precisa convidar à interação. Esta se dá no interior do anonimato de uma rua vazia, sem vigilância, sem controle, sem espaços reservados a esta ou aquela finalidade.

O espaço da rua é o espaço do comum e o que nele é exposto provoca sem mediações, sem divisões especiais, paredes brancas ou caracterizações, atingindo qualquer um que ouse passar os olhos por um muro contaminado por pôsteres. Como um “espaço mais amplo de representação” (CRIMP, 2005a: 24), o espaço da práxis social revela um público cujo contato com o trabalho artístico se dá sem filtros ou rituais quaisquer de preparação anterior ao acesso do trabalho. Provoca reações diversas, afastando-se da proteção e permissividade – estética e temática – das paredes do museu. Zoe Leonard, durante a entrevista realizada³⁷, confirma ainda assim que a ocupação do espaço urbano não compromete a intenção artística, uma vez que a mesma se refere a sequências de pôsteres colados no espaço da rua como uma instalação, termo tipicamente associado a trabalhos tridimensionais e que ocupam determinado espaço, proporcionando uma interação que, para sua fruição, demanda movimentos físicos do público em instituições artísticas.

Somadas às diversas representações que surgem no período, através de trabalhos que permeiam simultaneamente o campo do ativismo e da arte, é importante também ressaltar que estas experiências na arte também são em parte desdobramentos de trabalhos desenvolvidos até duas décadas antes, que exploram noções de espaço privado, subcultura e prazer. A partir deste

³⁷ Entrevista realizada em 7/11/2012. As declarações posteriores estão na mesma entrevista, anexa nesta dissertação.

mecanismo, os trabalhos do coletivo Fierce Pussy distanciam-se daquilo que caracteriza a mídia de massa, e como outras formas de ocupação artística do espaço urbano, eles “transformaram os muros da cidade em espaços de resposta” distinta da resposta dos veículos de mídia de massa, “pois a resposta é exatamente o que esses veículos substituem com os rituais já estabelecidos do consumo e da participação” (FOSTER, 1996:77), conforme definição de Foster.

Pôsteres de tamanhos entre A3 e A2 gritam aos olhos e ocupam muros, enquanto concomitantemente a leitura das palavras se dá através de um processo silencioso e privado, entendida pelo coletivo como “uma prática privada” que é “aberta”, “ampliada” e “tornada pública” através de seus pôsteres, nos quais “o público e o privado acontecem simultaneamente”. Os trabalhos do coletivo transitam neste espaço entre “o pessoal, o privado e o público”, segundo as artistas.

Nota-se em suas falas a importância em evidenciar que mesmo na escrita anônima há interlocutores, o que elas chamam de “vozes”, e permitir que a partir das vozes em seus trabalhos surjam aquelas de quem está diante deles. Através da “sua própria voz no interior da sua cabeça, ou em um livro no metrô [...]”, em seus pôsteres, como evidencia Zoe Leonard, o coletivo tenciona os intervalos entre o “mundo interior” de cada pessoa, sua privacidade e sexualidade, e a privacidade que acontece através da leitura, do silêncio exigido por ela, mesmo que isso aconteça publicamente.

Ao explorar estes intervalos, as artistas geram ruídos no processo de assimilação da leitura, já que tanto o conteúdo vinculado à linguagem verbal quanto à visualidade em seus trabalhos contrasta com aqueles conteúdos

encontrados recorrentemente no espaço de uma metrópole, largamente sitiada pela mídia de massa.

Ainda para Zoe Leonard, “a relação com a linguagem tem muito a ver com privacidade e publicização”, e as vozes evocadas por seus trabalhos se transformam numa “entidade” que permite que muitos penetrem seu espaço para assim iniciar um diálogo, indicando as muitas possibilidades de entrada suscitadas pelos pôsteres.

Tanto as escolhas plásticas relacionadas à sexualidade quanto as possibilidades sugeridas pelos mecanismos das palavras podem proporcionar através da leitura e da ocupação do espaço público pequenos tumultos visuais. Assim, as artistas colocam em questão a “ordem dos signos”, os espaços sinalizados e potencialmente pacificados, deslocando simbolicamente as chamadas periferias ao dito centro, desafiando a paisagem urbana.

Segundo Joly, a partir da associação entre palavra e imagem – e deve-se acrescentar da palavra como imagem – podem surgir “outros tipos de relações, tais como a antecipação, a suspensão, a alusão, o contraponto, a intensificação etc” (JOLY:2000, 169). O ‘discurso secreto’ das imagens e do texto como imagem, no que se refere a produções associadas ao coletivo Fierce Pussy, remetem a uma diversidade de interpretações possíveis e ao questionamento da representação. Se nas historiografias da arte é possível encontrar diversas possibilidades de incorporação da palavra como imagem, a palavra, presente em cada cartaz e ação do coletivo, apresenta-se como construção plástica, compreendida não somente no interior de suas significações culturais e históricas, mas também em sua relação com outras

palavras ou imagens e ainda, na materialidade que a mesma adquire – seus contornos, cores, contrastes, ruídos.

Nos trabalhos do coletivo Fierce Pussy tornam-se evidentes tais relações. Para entender o conjunto destes trabalhos, os mesmos foram interpretados a partir de quatro eixos, abaixo explicitados. Como relações potenciais estabelecidas, tais eixos tornam-se interpenetráveis, móveis, e os trabalhos em seu interior não fixam postulados nem determinam possibilidades rígidas de análise, podendo transitar entre dois ou mais eixos.

Destes, o primeiro, denominado Palavra-agitação, visa compreender trabalhos que se aproximam dos limites entre arte e ativismo políticos e a relação entre as palavras e noções relativas a processos de identificação, visibilidade, identidade, *status quo* e estigmatização. Palavra-agitação relaciona-se à noção de agit-prop, por ter vínculo operam nestes limiares e se aproximar de questões temporalmente situadas, em oposição à virtual permanência associada ao campo da arte.

O segundo, intitulado Palavra-apropriação, aborda como a apropriação de materiais diversos permite que sejam traçadas tangentes entre a literatura marginal, a publicidade normativa, notícias, sexualidade e a arte nos trabalhos do coletivo. Trechos de capítulos e de artigos e imagens são apropriados, cobertos, apagados e evidenciados.

O terceiro eixo foi nomeado Palavra-jogo, já que, entre convites e convocações que expõem a perversidade do cotidiano marcado pela binaridade de gênero, os trabalhos do coletivo são capazes de, no interior de jogos, tematizar o processual na sexualidade. Neste eixo, as fotografias retiradas do álbum das próprias artistas realizam um movimento que se inicia

no particular de um álbum para se relacionar a qualquer fotografia de qualquer família, e então se tornar novamente específico e distinto, assim problematizando o coletivo, o particular e o normativo.

O quarto e último eixo, intitulado Palavra-conflito, busca evidenciar como a representação dominante e a normatização aparecem no conflito entre imagem e palavra. Noções como família, infância e normalidade são anunciadas neste eixo através de imagens e em seguida recusadas em seu conflito com as palavras, num embate que propicia a ressignificação de ambas palavra e imagem.

Nesse sentido, partindo do entendimento do campo das artes enquanto potencial espaço onde hegemonias e homogeneidades são inquiridas, pensar a arte a partir de sua teoria, crítica e historiografia passa, portanto, por questionamentos que reflitam sobre a equação entre seu campo específico e o campo ampliado das relações, as experiências cotidianas, o uso das linguagens que se manifestam também em outros meios e as possíveis negociações em torno de seus significados. Não seria possível compreender tais questionamentos deslocados do contexto social, histórico e político onde a produção analisada se insere.

Essas práticas agenciam reflexões que se ancoram no entendimento da plasticidade e da palavra exposta pelos trabalhos, os quais permitem entender o processo que evidencia ambas a presença e a ausência da sexualidade no trabalho artístico, e isso parece determinante para a pesquisa no campo da arte contemporânea. Hal Foster também explora estes aspectos ao repensar as “estruturas falocêntricas de subjetividade” (FOSTER, 1996: 27) e como estas se manifestam em diversos níveis tanto no espaço cotidiano ocidental –

especialmente no urbano – quanto no campo da arte, bem como no consumo e absorção de representações não-hegemônicas.

4. Palavra, sexualidade e imagem – Os trabalhos do coletivo Fierce Pussy

Admitindo o espaço da cidade como um lugar onde as diferenças se evidenciam e se polarizam, Aliaga expõe a consciência dos direitos democráticos como única possibilidade para evitar que a rua se torne reduto heterossexual como evocado pela frase presente em um cartaz do coletivo *“You’re too fucking straight to walk these streets”*. A materialização de outra plasticidade, aliada à heterogeneidade de possibilidades do imaginário, permitiu que coletivos artísticos que se formaram nas adjacências da rede ACT UP, uma perspectiva de retomada das ruas pela representação do contra-hegemônico, por uma iconografia e linguagem de corpos que reinterpretem incessantemente processos de identificação, não se restringindo aos limites que cabem entre o contraste do preto e do branco que regem formulários, textos e imagens.

No trânsito entre os espaços públicos e privados, o coletivo Fierce Pussy desafia a efemeridade que caracteriza trabalhos desenvolvidos no interior de movimentos sociais. Ainda que os pôsteres insiram-se em um contexto histórico-social específico e dialoguem com aqueles que dele participam, eles não se encerram no mesmo. Fierce Pussy é capaz de, na processualidade de suas palavras, refletir uma impermanência constante e desta forma, sempre contemporânea.

As questões suscitadas por seus trabalhos localizam-se entre o “mundo realmente interno, a sua privacidade, a sua própria sexualidade e a privacidade

da palavra na leitura, o silêncio de algo que você leu, mas como o que é visto em público”, como evidencia Zoe Leonard em entrevista anexa. Estas questões referem-se tanto à especificidades histórico-temporais, como muitos dos trabalhos analisados em Palavra-agitação, apropriam-se de materiais de outros meios para então construir novas linguagens, como em Palavra-apropriação, desafiam transeuntes em jogos cujo objetivo é o desafio ao normativo, como em Palavra-Jogo, ou ainda desafiam os significantes culturalmente associados a certas imagens ou palavras, como em Palavra-conflito.

Através da análise proporcionada por estes eixos propostos, se torna possível sugerir caminhos cognitivos nos trabalhos do coletivo Fierce Pussy, a partir da associação de palavras e imagens, palavras e as imagens que as mesmas conformam, arte e política.

4.1 Palavra-agitação – a agitação política e as relações entre palavras e visibilidade, *status quo*, identidade e processos de identificação

O impacto de fundo político relacionado aos levantes por direitos civis sexuais e contra a negligência dos governos que emergiram no final década de 1980, potencializados pela posição dos governos de Ronald Reagan e George Bush frente à crise da AIDS, atingiu não somente a mídia e um seletivo grupo de militantes por direitos sexuais. Mais além, ele permeou o cotidiano de pessoas que antes não possuíam qualquer contato, ação direta ou lobby político, incluindo artistas. Estes por sua vez engajaram-se profundamente, através de coletivos e redes, em colaborações que traziam a arte para a agitação nas ruas e a política das ruas para os espaços das galerias.

Figura 17 - Marcha gay (como era chamada na época), em 25 de junho de 1989, na qual o ACT UP produziu cartazes da série "Se não aqui, onde?"

Estratégias estéticas transitavam em limiares dos espaços convencionalmente vinculados à arte para as ruas, entre artistas e pessoas sem qualquer produção estética anterior – as reuniões dos diversos núcleos do

ACT UP são frequentemente descritas como ambientes horizontalizados compostos por pessoas diversas e com conhecimentos diversos, onde o pertencimento ao grupo e a ação política permeavam o espírito coletivo, onde novas ideias eram bem recebidas e discutidas, onde não somente ocorriam debates, mas também eventos de sociabilização. No contexto delimitado, questões relativas à representação da sexualidade emergem na arte contemporânea, nas quais se alocam as possíveis contribuições oferecidas pelo objeto desta pesquisa.

Juan Vicente Aliaga afirma sobre a nova geração na qual se incluem os trabalhos do coletivo Fierce Pussy, “cuyas obras, inmersas en los debates sobre la identidad, exhiben el deseo homosexual/lésbico,²¹” (ALIAGA, 1997b:60), além de desejos envolvidos pelo campo da Teoria Queer. Traçar uma unidade de tratamento da temática mostra-se impraticável, uma vez que a heterogeneidade se evidencia nas distintas possibilidades de abordagem da sexualidade.

Não era a primeira vez que a ocupação do espaço urbano, através de cartazes e pôsteres, projeções ou difusões em meios midiáticos, para citar algumas possibilidades, eram utilizadas como estratégia artística. Mesmo muito antes, exemplares *Art Nouveau* já partiam do cartaz como um suporte, mas foi no Construtivismo Russo, a partir da necessidade colocada pela situação revolucionária de coletivização dos meios de produção, que os artistas em uníssono exploraram novas estratégias formais e conceituais de se produzir e difundir possibilidades artísticas. Décadas depois, artistas apropriaram-se dessas estratégias e de técnicas da publicidade, aliadas ao

²¹ “cujas obras, imersas nos debates sobre a identidade, exibem o desejo homossexual/lésbico” (T.A.).

advento da fotocópia múltipla e instantânea, para explorar novamente o espaço urbano. Mecanismos utilizados pelos Situacionistas e pelos artistas do Fluxus a fim de ressignificar e desconstruir informações partindo de imagens e textos da cultura de massa, assim como a utilização da estratégia *do-it-yourself* (DIY ou faça-você-mesmo), conformam-se como a antítese da produção massificada.

Outras questões tangenciam essa produção do início do século 20 e a produção de fins da década de 1960 em diante, como a utilização de métodos de aproximação similares, a simplificação da forma e a linguagem direta. Segundo Lucy Lippard, esse processo de “sofisticação política da arte ativista e ‘política’ dos anos oitenta, em comparação com os anos sessenta, se deve ao gradual desenvolvimento de uma teoria da cultura de esquerda” (LIPPARD, 2006: 78), quando a ideologia da arte entra em foco, e reconhece a importância “mítica e psíquica” da imagem.

Referindo-se especificamente à utilização de cartazes e pôsteres na arte da mesma época, além de ACT UP, podemos mencionar artistas como Barbara Kruger, Victor Burgin, Jenny Holzer, Les Levine, Marie Yates, Joseph Kosuth (considerado o primeiro artista americano a utilizar o outdoor, meio originalmente destinado à publicidade na arte, quando ocupa um em 1968 com o trabalho “Class 4. Matter 1. Matter in general”), entre tantos outros. Este anseio por trazer a arte mais próxima da população, fora do ambiente da galeria, acontecia em um período no qual a crescente distância entre ricos e pobres no país se acentuava. Além disso, no mesmo período tomavam as ruas do país manifestações urbanas como Bombs e o Grafiti, ambos associados ao uso do spray.

Figura 18 – **Joseph Kosuth**. Class 4. Matter 1. Matter in general. 1968, outdoor instalado no estado do Novo México.

A utilização de estratégias midiáticas através da apropriação de sua linguagem e visualidade para então manipular seus códigos e representações, táticas de desconstrução dos dispositivos de comunicação de massa e utilização dos espaços onde estes seriam habitualmente encontrados, propõem pequenos desvios, estranhamentos no fluxo *non-stop* do cotidiano. São experiências que resistem à assimilação, que propõem questionamentos da representação dominante e da normalização da imagem e linguagem através de interferências na paisagem midiática. Exatamente por isso, Lippard se refere

à arte ativista como uma arte “oriented towards the process”²² (LIPPARD, 2006 : 58).

Frequentemente é possível se observar nos cartazes do coletivo a utilização de palavras coloquiais, metáforas e jargões que pertencem ao cotidiano, ao espaço da rua, ao ambiente no qual transitavam. Uma das primeiras ações de rua do coletivo, nesse sentido, direcionava-se a recuperar palavras até então utilizadas para designar depreciativamente adeptos de práticas sexuais não normativas – estratégia esta relacionável à emergência da Teoria Queer, cujo próprio nome é uma apropriação que positiva uma palavra largamente utilizada como característica negativa, que designaria um homossexual.

Essas palavras pertencem ao contexto social na qual estavam inseridas, eram jargões de ruas, bares, ambientes nos quais conviviam pessoas desviantes. Elas foram reapropriadas tanto por dialogarem com os integrantes desse contexto quanto por melhor expressarem sentimentos como raiva, revolta e reação, após longo período de letargia da chamada comunidade homossexual em relação à indiferença e ataques que vinham sofrendo há quase uma década.

Caminhoneira, cola-velcro, bolacha, entendida, lady, pochetinha, tomboy e sapatão²³, alguns dos jargões brasileiros para identificar especificidades e tipologias entre mulheres que se relacionam com mulheres, às vezes enunciadas como “identidades” socialmente designadas, são termos frequentemente utilizados de forma pejorativa. Uma sequência de cartazes do coletivo – segundo as artistas, o primeiro trabalho que o coletivo produziu,

²² “orientada em função do processo” (T.A.).

²³ A opção de utilizar algum tipo de tradução para o contexto se refere a melhor compreensão e a pertinência reforçados nas estruturas dos trabalhos.

inicia-se com a frase “Eu sou” e alguns dos equivalentes desses nomes na cultura americana, seguidos da frase “e com orgulho” ou “e você também é”, datilografados e fotocopiados, como se perpassassem tudo aquilo sem necessariamente cristalizar-se em nenhuma daquelas definições. Fierce Pussy utiliza-se de um “Eu” coletivado para buscar “vozes” possíveis para sujeitos até então invisíveis.

Figura 19 - Fierce Pussy. Sem título. Sem data. Fotocópia. 43 x 28 cm.

A proposta que permeia esses pôsteres aproxima-se da afirmação de Butler sobre o “Eu”, na qual, para afastar-se de possibilidades solidificadas, Butler afirma que o “Eu” que melhor se relaciona a seu estado não é o “Eu sou”, mas sim “I’ve been being²⁴” (BUTLER, 1993:311). Da mesma maneira, através da sequência de palavras, o coletivo promove uma fuga da identificação, desafia noções deterministas e simultaneamente dá visibilidade para todas aquelas possibilidades, positivando a existência destas, que podem ser tão diversas quanto camadas de papel coladas em uma parede, infinitas combinações relacionadas a sexualidades que podem ser criadas e reinventadas.

Figuras 20a e 20b - **Fierce Pussy**. Sem título. Sem data. Fotocópia. 43 x 28 cm.

²⁴ “Eu venho sendo” (T.A.).

Enquanto imagem, as palavras que integram essas listas foram escolhidas para garantir certa fluência ou jogo de zigue-zague em cada pôster, incessante, contínuo, conforme Nancy Brooks Brody expressou em entrevista. Este movimento plástico é o mesmo movimento que se propõe criticamente, uma sexualidade fluida, transicional. O processo se iniciava com a composição de diversas denominações possíveis, gerando até três listas, que depois seriam reduzidas a apenas uma, observando-se as características plásticas que a grafia das mesmas produziria no papel.

A repetição é uma característica relevante, uma vez que essa mesma estrutura, como mencionado, é utilizada para conferir verdade a uma denominação. Mais além, Judith Butler expõe ainda que “repetition is the way in which power works to construct the illusion of a seamless heterosexual identity²⁵”, e tal identidade busca “establish the illusion of its own uniformity and identity²⁶” (BUTLER, 1993:315), uma vez que se encontra em permanente risco. Nesse caso, o mecanismo é apropriado e através do mesmo se intenta expor sua falência na performatividade das palavras, no trânsito da linguagem.

Outra tática empregada pelo coletivo foi a modificação dos nomes das ruas de Nova Iorque, em 1992, durante todo o trajeto da Marcha do Orgulho Gay. Elas foram renomeadas por meio de *stencils* e tinta *spray*, substituindo seus nomes por outros quase invisíveis de “proeminentes heroínas lésbicas”. A técnica, largamente utilizada em intervenções urbanas, permite agilidade – o que evita problemas com instituições coercitivas – e reprodução em massa a partir de uma mesma matriz.

²⁵ “a repetição é a maneira pela qual o poder trabalha para construir a ilusão de uma identidade heterossexual íntegra” (T.A.).

²⁶ “estabelecer a ilusão de sua própria uniformidade e identidade” (T.A.).

Dessa forma, haviam Adrienne Rich Road e Mabel Hampton Street; Hudson Street se tornou Audre Lorde Lane; Sheridan Square se tornou Fierce Pussy Plaza; Bleecker Street se tornou Martina Navrátilová Court; Fifth Avenue se tornou Joan Nestle Boulevard; 10th street se tornou Kitty Tsui Avenue; e Christopher Street se tornou Tomboy Turnpike. Adrienne Rich foi uma poetisa americana que em 1980 escreveu “Heterossexualidade Compulsória e existência lésbica”, uma das contribuições mais relevantes para o movimento de 1990. Mabel Hampton foi uma ativista negra e lésbica que após muitas dificuldades conseguiu ser dançarina por algum tempo, porém por dificuldades financeiras acabou trabalhando como doméstica. Forneceu grandes contribuições materiais para o Lesbian Herstory Archive²⁷, este fundado por uma das filhas de uma família para o qual ela trabalhou, Joan Nestle. Nestle se auto-intitula mulher, lésbica e judia, e refere-se a seu trabalho como escritora e editora, além de fundadora do Herstory, como um desafio à exclusão. Audre Lorde foi uma ativista por direitos civis que durante a década de 1980 escreveu livros sobre feminismo e direitos de gays e lésbicas, além de fundar na década de 1990 a primeira editora para mulheres negras dos Estados Unidos. Martina Navrátilová é uma tenista e ativista Checa naturalizada norte-americana que se auto-proclamou lésbica, evidenciando-se perante todo o país, além de contratar como técnica a tenista transsexual Renée Richards, que após cirurgia de mudança de sexo em 1975 precisou de uma ação na Suprema Corte de Nova York para poder competir no torneio US Open. Kitty Tsui é uma escritora, roteirista, fisiculturista e ativista nascida em Hong Kong e também naturalizada

²⁷ O Lesbian Herstory Archives é uma instituição nova-iorquina que possui o maior acervo de material literário, jornalístico e de outras ordens com a temática “Lésbica”. Por meio de uma tentativa interdisciplinar e intergeracional de produção artística, foi organizada, pelo Fierce Pussy, uma série de salões para os quais foram convidadas diversas artistas para uma exposição coletiva no Arquivo.

americana que discute em suas produções sua identificação como asiática e lésbica, problematizando intersecções entre os dois temas. Finalmente, é interessante notar como os dois nomes emplacados restantes são Fierce Pussy e Tomboy – que não possui tradução, mas refere-se habitualmente a mulheres que não exibem trejeitos estereotipicamente associados a uma noção de feminino, recorrentemente lésbicas. O coletivo assim, não apenas se insere num processo temporário de questionamento da verdade emplacada, mas também insere, através de Tomboy, possíveis outridades e anonimatos.

Figura 21 - *Stencil* utilizado pelo coletivo para renomear as ruas de Nova Iorque, em 1992.

Figura 22 - Outro *Stencil* utilizado pelo coletivo para renomear as ruas de Nova Iorque, em 1992.

O coletivo, assim, questiona qual história se perpetua como verdade, uma vez que é institucionalizada, repetida, emplacada – como afirma Hal Foster, “uma placa é um marcador da verdade oficial que exalta um lugar ou um nome próprio como a própria presença da história” (FOSTER, 1996:132).

No mesmo ano, logo antes das eleições de novembro, o coletivo realizou uma “campanha” (como elas mesmas se referiam à ação), na qual distribuíram uma série de “cartões sazonais” (como reforça carimbo no verso) pré-endereçados ao cardeal O'Connor. A face frontal do cartão exibia as frases “você não pode legislá-la, você não pode lambê-la, você não pode derrotá-la”, acompanhadas da imagem da região pélvica de uma mulher nua, em enquadramento que não tornava possível distinguir nenhuma mulher em especial. O material era distribuído como um cartão de Boas Festas – votos provocativamente expressos de forma textual no verso – e cada pessoa que entrasse em contato com eles teria em mãos uma possibilidade múltipla de enviar um exemplar de arte postal.

A imagem pode ser associada à pintura, de 1866, de Gustave Courbet, “A origem do mundo” ou mesmo à instalação de Marcel Duchamp, de 1944-46, intitulada “Given”, diferenciando-se pela postura da modelo retratada – se em Courbet é possível ver o corpo feminino sem pés ou cabeça, em uma posição de relaxamento, passividade, à espera do olhar-falo masculino, o mesmo ocorrendo também em Duchamp, na imagem exibida pelo coletivo esse corpo exibe-se por escolha, como uma afronta aos valores praticados. Uma década e meia depois, ele não representa um olhar outro sobre o corpo da mulher, seu manifesto não se pronuncia com base no outro, mas com base em si mesmo, esse corpo não é objeto, mas sim, sujeito. Assim como na performance

“Genitalpanik” de Valie Export (1968), a genitália exposta ataca, e o corpo não se encontra à disposição do desejo normativo.

Figura 23 - Frente e verso de cartões, novembro de 1992, pré-endereçada ao cardeal O'Connor e ao senador Alfonse D'Amato. Dimensões desconhecidas.

Os usos do corpo, enquanto imagem, são discutidos em *Corpus Solus*, de Juan Antonio Ramírez, mas deve-se ressaltar que fogem ao seu “mapeamento do corpo na arte contemporânea” representações que deem conta da temática da sexualidade. Ramírez ainda assim analisa o papel do corpo em trabalhos que evocam o feminismo enquanto questão na arte, fornecendo ferramentas que permitem compreender o “giro inaudito em el arte desde fines de los años sessenta²⁸” (RAMÍREZ, 2003:298), no momento em que “la genitalidad femenina estaba siendo reinterpretada artísticamentecon

²⁸ “giro inédito na arte desde o final dos anos sessenta” (T.A.)

propósitos muy alejados de los mecanismos del deseo que caracterizan la visión típicamente masculina²⁹ (RAMÍREZ, 2003:302).

O corpo, que materializa a questão da sexualidade na arte contemporânea, exhibe as mesmas genitálias que, num primeiro momento, eram iconografia pertencente ao universo do prazer exclusivamente masculino e, posteriormente, como ocorre com vertentes do feminismo na arte desde a década de 1970, metonímia de outra relação de poder antissexista. Desde a década de 1990, esse corpo se relaciona com a sexualidade pela utilização de signos que remetem a discurso sobre o sexo biológico por meio de artistas que trabalham com a exposição de seu corpo, para assim desafiar tal discurso. A imagem, refotografada, mas com o mesmo enquadramento e recorte, também fez parte de outro trabalho de uma integrante do coletivo, a artista Zoe Leonard, na obra sem título de 1992, apresentada na Documenta de Kassel daquele ano.

Recontextualizada, a imagem compõe a instalação que sugere uma reflexão sobre a mulher na arte e os limiares entre essa imagem e o papel da mulher. A genitália aqui é sujeito da ação, enquanto a mulher ao seu lado, aparentemente trajando roupas que remetem ao século XVIII e XIX, parece ser utilizada como modelo para a exposição dos talentos artísticos de um (provável) pintor. Com este movimento, a artista evidencia as distinções entre possibilidade de papéis atribuídos a mulheres na arte.

²⁹ “a genitalidade feminina estava sendo reinterpretada artisticamente com propósitos muito distantes dos mecanismos de desejo que caracterizam a visão tipicamente masculina” (T.A.).

Figura 24- **Zoe Leonard**. Sem título, 1992. Instalação apresentada na IX Documenta de Kassel.

Entre diversos enquadramentos possíveis, a artista opta por exibir, em alguns, uma mulher se masturbando ou exibindo seu clitóris. Mais do que uma territorialização, Leonard e o coletivo fazem, sim, uma expropriação do corpo da mulher e seus prazeres, os quais se recusam a submeter-se ao vazio preenchido apenas pelo olhar da fantasia masculina.

O'Connor foi nomeado arcebispo de Nova Iorque em 1984 e, enquanto tal, advogava contra a eutanásia, o direito ao aborto, aderindo também à doutrina católica que considera relações não normativas “antinaturais” e intrinsecamente imorais. O cardeal posicionou-se enfaticamente contra a Ordem Executiva 50, uma ordem emitida pela prefeitura em 1980, pelo então prefeito Ed Koch, que exigia que todos os empregadores da cidade, incluindo as entidades religiosas, tivessem seus serviços prestados de forma não

discriminatória em relação à raça, credo, idade, sexo, deficiência ou "preferência de orientação sexual ou afetiva". O cardeal não apenas posicionou-se contra tal medida, mas também a transgrediu em diversas ocasiões, o que fez com que projetos seus fossem cancelados ou sua participação fosse suspensa.

Figura 25 - **Richard Deagle. Victor Mendolia.** Know your Scumbags, 1989. Litografia Offset. 55,8 x 53,3 cm.

Subsequentemente, as instituições das quais ele foi suspenso, juntamente com a Arquidiocese da qual o cardeal fazia parte e a Câmara de Comércio e Indústria entraram com uma ação contra a cidade de Nova Iorque para derrubar a ordem executiva, alegando que o prefeito tinha excedido sua autoridade executiva, e em setembro de 1984, o Tribunal Superior de Nova

lorque concordou com as entidades religiosas e derrubou parte da ordem executiva que proibia a discriminação com base na “preferência de orientação sexual ou afetiva”, ordem essa que foi derrubada por completo no ano seguinte.

O cardeal voltou a ser foco no final de 1989, quando, devido a seu enfático posicionamento, a Conferência Nacional de Bispos Católicos retorna à sua posição anterior em favor do uso da camisinha como método preventivo da transmissão do HIV, exigindo, por sua vez, abstinência como único método preventivo, mesmo quando uma das partes de uma relação for diagnosticada como portador do vírus.

Essa sequência de atos gerou no interior do ACT UP a campanha “Pare a Igreja”, na qual outros materiais foram produzidos, como o intitulado “Know your Scumbags”, de Richard Deagle e Victor Mendolia. O cartaz em questão apresenta os dizeres homônimos ao título do trabalho em vermelho, em paralelo a uma reprodução do cardeal ao lado de um preservativo, em uma óbvia analogia formal. Logo abaixo do preservativo lê-se a frase “este aqui previne AIDS”.

Em janeiro de 1993, quando o governo do Estado do Colorado suspendeu os direitos de gays e lésbicas através da 2ª Emenda (estadual), suspendendo a legislação garantia direitos iguais e assim permitindo discriminação quanto a orientação sexual no aluguel de habitações, foi impulsionada uma campanha que ficou conhecida como “Boicote Colorado”. A intenção, bem-sucedida, era fazer com que o estado fosse literalmente boicotado, sendo excluído das listas de possíveis destinos turísticos naquele ano. Eventos como o “Aspen Gay Ski Week”, que trazia 30% dos turistas

diários da região durante sua realização, foram cancelados ou transferidos, o que para um Estado que obtém significativa parcela de sua renda através do turismo, foi uma perda expressiva.

Figura 26 - **Fierce Pussy**. Sem título, 1993. Dimensões desconhecidas.

No contexto mencionado, o Fierce Pussy produziu um cartaz em que os dizeres datilografados “Nós não vamos para o Colorado” encontram-se no centro de uma imagem, na qual é possível observar duas mulheres deitadas lado a lado, sorrindo, na areia de uma praia, paisagem oposta à tipicamente associada ao Colorado. Como é recorrente em seus trabalhos, a fotografia não evidencia nem se esquia de uma possível definição sobre a natureza da relação das duas figuras retratadas, permitindo assim que elas desafiem os pressupostos heteronormativos sobre identidade, família, gênero e estética estereotípica homossexual.

Relaciona-se a esta questão outro cartaz, que com base na estética calcada em referências comuns ao cotidiano do americano – a bandeira de seu país, letras datilografadas, rastros de uma fotocópia, clama pelo sentimento de coletivização das demandas por direitos, equiparando a situação enfrentada pelos *queers* à dos índios durante a colonização e à dos negros e das mulheres na segunda metade do século.

Figura 27 – Registro de cartaz. Fierce Pussy. Sem título. Sem data. Dimensões desconhecidas.

Entre os ruídos causados pelo pouco cuidado com o contraste entre o branco do papel, o preto das faixas horizontais da bandeira americana e os limites das letras, é possível ler:

“Quando eles vieram pelos índios, você não se levantou porque não é um índio.
Quando eles atacaram os negros, você não se levantou porque era branco.
Quando eles prenderam as sufragistas, você não se levantou porque não era mulher.
Quando eles esmagaram os *queers*, você não se levantou porque era hétero.
Então eles vieram para atacar você, mas não havia mais ninguém para te defender.”

A bandeira desvanece verticalmente, da porção superior para a porção inferior, como se com ela desaparecesse aos poucos o anseio de pertencimento ou homogeneização em torno daquela bandeira. O que se entende como população daquele país se fragmenta a cada frase. Da primeira à última, elas vão se tornando mais e mais visíveis, como se a ação sugerida tomasse a frente da bandeira, afastando-se da massificação em torno do abstrato (uma bandeira, um país), para sugerir unificação em torno de uma ação. A bandeira não é um código pouco usual no que tangencia questionamentos ao cerne do que une um povo em torno de uma bandeira.

Figura 28 - **Deagle, Richard. Starace, Tom. Wollim, Joe.** *American Flag*, 1989. Serigrafia sobre papel. 27,9 x 37 cm.

Além da distinta alusão a Jasper Johns, podemos encontrar referências, inclusive no próprio ACT UP, que se utilizam da bandeira para conclamar ação. A analogia tecida por Deagle, Tom Starace e Joe Wollin em *American Flag* também transforma dizeres em estrutura da própria bandeira americana. Entre

palavras que aludem à negligência do governo, os artistas tecem uma relação entre a quantidade de mortes vitimadas pelo vírus do HIV e a data da independência americana, quando dizem que “até 4 de julho de 1989, mais de 55 mil estarão mortos”. Em seguida os artistas evocam a ação direta como uma reação possível contra tal estatística.

Figura 29 - Registro anônimo do caminhão que ostentava os trabalhos do coletivo, 1994.

A divisão entre o “nós” e os “outros” é frequentemente atravessada pelo coletivo, já que em 1994, numa comemoração em torno dos 25 anos da rebelião de Stonewall, quando homossexuais, travestis e transexuais puseram um fim na violência policial que sofriam num bar – o chamado Stonewall³⁰ – em

³⁰ Stonewall foi um bar frequentado por pessoas de orientação sexual diversa, onde em 28 de Junho de 1969 a polícia de Nova Iorque reincidentemente iniciou um conflito, mas neste dia a

Nova Iorque, Fierce Pussy cobriu um caminhão de quase dois metros de altura por quatro metros de comprimento com pequenas fotocópias coloridas, unidas e coladas com grude (espécie de cola caseira, feita de amido de milho e água), onde se poderia observar palavras em amarelo, usadas habitualmente para designar lésbicas e gays de forma pejorativa, seguidas das palavras em vermelho “você está aqui, você é *queer*, lute contra o verdadeiro inimigo”. A acessibilidade dos materiais empregados pelo coletivo não se perde mesmo quando se utiliza de uma estrutura tão grande quanto um caminhão.

Figura 30 - Registro do caminhão de Guerrilla Girls em frente ao Museu de Belas Artes de Boston, 2012.

É interessante notar que recentemente, em 2012, as artistas anteriormente mencionadas Guerrilla Girls utilizaram-se de estratégia similar. Em frente ao Museu de Belas Artes de Boston, as artistas passaram com um

população ali presente reagiu unificadamente, tornando a data e o local emblemáticos.

caminhão no qual estatísticas sobre a quantidade de mulheres nuas neste museu era contraposta com a quantidade de mulheres artistas expostas no mesmo.

Após o impacto causado pela passagem do caminhão, como uma grande instalação em movimento, na sua parte de trás lia-se uma espécie de fotocópia da página de um diário com uma lista de tarefas a serem assinaladas como cumpridas, contando os seguintes passos “comece o tratamento, segure uma mão, escolha seu caixão, enterre seu melhor amigo”, seguidos da frase “AIDS...cansado da rotina? Fique com raiva, fique explosivo”.

Figuras 31a e 31 b - Dois outros registros do caminhão que ostentava os trabalhos do coletivo, 1994.

O sentimento de raiva que move as pessoas a demandar direitos, a que se refere Deborah Gould, é “sometimes na achievement, and not always easily accomplished³¹” (GOULD, 2009 p 91). “*Too fucking*” ou “*my ass*”, são expressões utilizadas que enfatizam não somente a raiva que sentiam, mas que também incitavam a reação do transeunte que se identificasse com o conteúdo do cartaz.

A agressividade frequentemente exaltada pelo coletivo era também o que materializava as palavras nos cartazes, distinguindo tanto a importância destas últimas quanto do sentimento de revolta colocado pelo coletivo na exigência por direitos civis no interior dos movimentos de contestação da década de 1990.

Talvez hoje essa lista de tarefas pareça demasiadamente acentuada para ampliar sua repercussão, mas naquele período relatos indicam que muitas agendas continham diversos nomes e números riscados, muitas pessoas haviam perdido inteiramente seu círculo de amizades para a doença e alguns chegavam a frequentar funerais semanalmente, e essa relação era generalizada e ocorria também com as integrantes do coletivo. Joy Episalla em entrevista expressou que:

“Nossos amigos estavam morrendo literalmente esquerda e direita, estávamos perdendo muitas pessoas, estávamos gastando muito tempo não só no ACT UP ou em manifestações, mas no hospital com alguém, e vendo alguém morrer... isso foi incrivelmente pessoal e enorme, uma mudança para todos nós em nossas vidas, que nos mudou muito” (JOY EPISALLA, em entrevista anexa).

³¹ “[...] certas vezes uma conquista, e não facilmente alcançada” (T.A.).

O coletivo fazia seu convite à agitação não só sobre o corpo, mas também sobre a rotina de mortes que alimentava a indústria do controle do vírus. Também explorou a rede ACT UP em uma de suas ações de Teatro de guerrilha na bolsa de valores de Nova Iorque, em setembro de 1989, onde jogaram notas falsas de cem dólares, nas quais estava inscrita a frase “Foda-se sua circulação – pessoas estão morrendo enquanto você brinca de negócios”, questionando a utilização da AIDS como um investimento para as grandes corporações e os laboratórios de AZT.

Figura 32 - **Gran Fury**. New York Crimes, 1989. Offset em quatro páginas de jornal, cada um com 57,78 x 38,1 cm.

Essa relação entre doença e lucro não era abstrata. Em um cartaz diagramado à semelhança de uma propaganda em uma página de jornal, cujo nome na porção superior estabelece um trocadilho com o New York Times, pode-se observar em alto-contraste uma sombra escura, que parece vestir um jaleco médico e luvas, que segura uma seringa acima de recipientes de teste bioquímico. A sombra é interrompida por uma citação do ex-vice-presidente dos laboratórios La Roche, que se refere à quantidade de pessoas contaminadas por AIDS como um mercado pouco excitante, já que mesmo que esteja crescendo, não pode ser comparado ao “mercado da asma”. Na porção inferior do cartaz se lê uma frase do coletivo que diz que “Isto é para deixá-lo enraivecido”. Ambiguamente, a frase indica um imperativo e uma dádiva oferecida pelo coletivo.

Em trabalho que expõe a problematização da imagem evocada pelo estereótipo “*Lesbian Chic*”, como um estereótipo lésbico que não as representa, dessexualizadas pela mídia de massa e que na arte tem sua sexualidade “apropriada e commodificada”, já que aquelas que se enquadram em tal estereótipo não oferecem ameaça, mostram-se socialmente toleráveis. Esse processo que transforma a sexualidade repulsiva em sexualidade aceitável com base numa dinâmica violenta que segue o processo de “naming labeling, representing, authorizing, commodifying and assimilating”³² (HAMMOND, 2000:141), de acordo com Harmony Hammond.

No pôster, em referência à expressão cunhada por Andy Warhol, em 1968, palavras ásperas abominam os 15 minutos de fama concedido ao estereótipo “*Lesbian Chic*”, exigindo, sim, direitos civis para todas, através de

³² “nomear, etiquetar, representar, autorizar, commodificar e assimilar” (T.A.).

rabiscos que lembram garatujas, palavras escritas num momento de fúria em uma parede qualquer ou atrás de alguma porta de banheiro, seguidas de frases datilografadas, como se de um ímpeto inicial se procurasse um momento de calma para transformar a revolta em ação. As palavras frisavam que depender desse espaço para mascarar uma falsa isonomia não bastava, já que, como bolhas, ele pode ser estourado, desintegrar-se de acordo com o interesse de quem o financia.

No período em que o coletivo produziu este cartaz, a cantora K.D. Lang aparecia sendo barbeada em uma cadeira pela modelo Cindy Crawford em fotos insinuantes. Na imagem, que cobria a capa da revista *Vanity Fair*, em Agosto de 1993, a primeira aparecia trajando vestes tipicamente associadas ao universo masculino, enquanto a segunda aparecia apenas trajando um *collant* preto e botas. No corpo da matéria da revista, a artista explorava suas dificuldades e a aceitação desde que publicamente anunciara-se lésbica.

As imagens, que evocam referências polissêmicas tanto relacionadas à representação de *outridades* quanto aos estereótipos normativos, são alvo de controvérsia desde então, uma vez que foi uma das primeiras imagens na *mass media* contendo uma personalidade que se reivindicava publicamente como lésbica em uma imagem de conteúdo temático, que enfocava sua sexualidade, e simultaneamente o fazia reiterando padrões de um universo associado ao masculino, a fim de também permitir àquele público da revista maior identificação – amenizando o fato de se tratarem, em realidade, de duas mulheres.

“*Lesbian Chic*” não é somente um padrão visual familiarmente aceitável, normativizado, mas reforça uma noção de ‘feminilidade’, fragilidade e

sensualidade atraente para os olhos do público masculino heterossexual. Ele representa não apenas o pertencimento a frações da sociedade financeiramente privilegiadas, mas, mais do que isso, representa a mulher cuja orientação seja distinta da normativa, mas ainda assim é anunciada por assumir o estereótipo físico do normativo

-Figura 33 - **Fierce Pussy**. Sem título. Sem data. Xerox - 43 x 28 cm.

Distanciando-se do politicamente correto, da polidez, da frieza e da calma, as palavras escolhidas exigem, demandam, gritam, incitam a reação,

vão para os muros, para as ruas e paredes. Os trabalhos do coletivo Fierce Pussy operam nesses limiares e transitam entre questões temporalmente situadas e a virtual permanência associada ao campo da arte, já que por vezes a mesma imagem que frequenta um dos mais representativos eventos na esfera da arte contemporânea, adere-se também aos muros de Nova Iorque e participa de campanhas. Desafiando o silêncio da negligência, seus trabalhos constituem tanto convites quanto espaços de reposta, que lhes seriam de outra forma, negados.

4.2 Palavra-apropriação – códigos, representações e táticas de desconstrução

Escolhas não casuais permitem que se perpetuem alguns modelos de produção e materialização da imagem em detrimento de outros. Nos espaços sociais essas escolhas são guiadas por interesses que frequentemente também permeiam o espaço da arte. Esses interesses transparecem não apenas na temática de um trabalho de arte, mas também no processo de produção, que tem como resultado a imagem, no objeto escolhido, no enquadramento do mesmo e no espaço onde este se insere, assim como nas escolhas que levam à evidência um trabalho ao invés de outro.

Diversos pôsteres do coletivo utilizam-se da apropriação de elementos plásticos ou textuais de outros meios, como imagens e textos jornalísticos ou literários. Estratégias de linguagem e visualidade, códigos e representações relacionadas a outros meios são manipulados. Táticas de desconstrução e ocupação de espaços onde eles seriam habitualmente encontrados possibilitam pequenos desvios, estranhamentos no fluxo do cotidiano.

Em um cartaz se observa uma imagem aparentemente apropriada de uma peça publicitária, na qual uma mulher loira, usando salto alto e shorts curtos, aparece sendo “protegida” pelos braços de um homem, nos quais ela se encolhe para ficar mais baixa e receber carinhos atrás da cabeça. Eles estão num parque de diversões e ao fundo é possível observar uma roda gigante parcialmente coberta por uma faixa negra, na qual é possível ler “Você é excessivamente heterossexual para andar por essas ruas” e, mais abaixo,

transversal à parte inferior do corpo do casal outra faixa na qual se lê “contra direitos especiais para heterossexuais”. A imagem em questão parte de um mecanismo recorrentemente utilizado por Fierce Pussy, no qual sua apropriação, facilmente relacionável a uma noção que tem a intenção de referir-se a uma relação afetiva positivada, evidencia questões que talvez passassem despercebidas, constructos que embasam a normatividade.

Figura 34 - **Fierce Pussy**. Sem título. Sem data. Fotocópia, 43 x 28 cm.

Nesse cartaz o coletivo desloca para o universo do outro recusado o normativo, socialmente protegido. As ruas já não são espaços seguros para este normativo, adverte o cartaz. O coletivo inverte o sentido recorrente dos discursos de saber que criam verdades sobre os corpos, tornando o seguro inseguro, estranho o normativo.

Sobre a relação entre a imagem publicitária e o espaço coletivo, o artista e autor Victor Burgin em *Thinking Photography* (1982) sublinha questões relativas à função da representação na fotografia, assim como sua relação com outros discursos, imagens e estratégias, buscando situar a fotografia em sua relação com o cotidiano, seja através dos meios midiáticos, da propaganda, seja ainda por seu uso nas esferas privadas. O autor indaga sobre os mecanismos que trazem a fotografia ao cotidiano comum (aparentemente de forma gratuita) e acabam por permear “the environment, facilitating the formation/ reflection/ inflection of what we ‘take for granted’³³” (BURGIN, 1982:142). Delimitam, assim, no campo imagético, o que se entende por norma e desvio, e trazem um conjunto complexo de códigos por meio de uma sequência de “significant social practices³⁴” (BURGIN, 1982:145) para a produção de sentido ideológico.

Do ataque à heterossexualidade como normativo à inversão do lugar do outro, o cartaz sugere que ao casal nele retratado seriam impostas restrições que recorrentemente eram impostas a casais homossexuais. A inversão da outridade nesse cartaz não apenas provoca o transeunte, mas permite que se desafie o *status quo*, a normatividade arraigada no inconsciente coletivo.

³³ “o ambiente, facilitando a formação/reflexão/inflexão do que nós consideramos como habitual” (T.A.).

³⁴ “práticas sociais significativas” (T.A.).

As frases no cartaz se referem a uma medida ultraconservadora que propunha quarentena compulsória àqueles que contraíssem o vírus, sugerida oficialmente pelo psicólogo social Paul Cameron no conselho municipal de Los Angeles, em 1985, e anunciada como “saída” para a problemática dos portadores do HIV. Se em outro contexto, talvez tal proposta não encontrasse eco em setores quantitativamente consideráveis da sociedade, naquele momento em que o atual presidente Ronald Reagan ainda se recusava a difundir o uso de preservativos e promovia a abstinência como uma medida preventiva, privilegiando as relações com as corporações farmacêuticas em detrimento da ampla profusão de antídotos, uma matéria publicada no Los Angeles Times, em março de 1986, relatava que a proposta de Cameron em apenas um ano já havia sido incorporada pelo chamado Prevent AIDS Now Initiative Committee (Comitê da Iniciativa Previna a AIDS Agora). O comitê havia conseguido entre 120.000 e 150.000 assinaturas, 40% do necessário para qualificar uma iniciativa que pudesse ser entregue em novembro daquele ano e posteriormente efetivada, propondo quarentena mandatória para os portadores da doença.

Meses mais tarde uma enquete divulgada no mesmo jornal indicava que 51% dos americanos eram a favor de que os potenciais portadores da doença fossem enviados para quarentena e que 15% da população apoiava que tais portadores portassem tatuagens, conforme medida sugerida anos antes. Segundo pesquisas³⁵, em 1991, ano do surgimento do coletivo, 34,4% da população americana ainda acreditava que pessoas com AIDS deveriam ser

³⁵ Para mais informações a respeito, acessar: CAPITANIO, John. HEREK, Gregory. WIDAMAN, Keith. *HIV-Related Stigma and Knowledge in the United States: Prevalence and Trends, 1991-1999*. Disponível em: <<http://psychology.ucdavis.edu/rainbow/html/ajph2002.pdf>>. Acesso em 20 set de 2012.

legalmente afastadas do convívio social visando proteger a saúde pública, e 28,8% das pessoas acreditavam ainda que os nomes dos portadores do vírus deveriam ser tornados públicos.

A referida quarentena não foi efetivamente transformada em lei, mas os “direitos especiais” de heterossexuais determinavam, e mesmo contemporaneamente ainda determinam, quais manifestações de afetividade em ambiente público são aceitas, e quais devem ser reprimidas. Andar pelas ruas carregando signos que remetem a sexualidades não normativas, ou ainda manifestando algum tipo de afeto que não seja compreendido no interior de uma relação nos padrões normativos, pode significar possíveis assédios morais e até riscos à integridade física de uma pessoa.

Em certo cartaz do coletivo observa-se em letras garrafais a frase “Da próxima vez nós iremos enterrá-lo”, e logo ao lado esquerdo, uma aparente matéria jornalística do período, publicada em um jornal de ampla difusão nos Estados Unidos – o The Washington Post –, que descreve uma tentativa de estupro entre esposa e marido, na qual a esposa reage mutilando dois terços do membro genital do marido com uma faca de cozinha. O texto, cujo título foi suprimido, mas sumariza o enfoque dado a toda a matéria, “Pênis de marido comprometido por vingança em suposto estupro”, relata o ocorrido do ponto de vista da ótica masculina, centrando nas dificuldades e esforços coletivos de policiais para encontrar o membro que havia sido atirado pela janela do carro da esposa, assim como os esforços médicos para devolverem as funções orgânicas normais para o dito membro em delicada cirurgia; o estupro é apenas mencionado como informação secundária.

MANASSAS, Va. — A 26-year-old suburban Washington man whose wife cut off his penis with a kitchen knife while he slept [REDACTED] was reported in satisfactory condition [REDACTED] after 9½ hours of surgery to reattach the organ, officials said.

Authorities learned of the incident when the man showed up at a local hospital about 5 a.m. Police officers were dispatched [REDACTED] to search for the missing penis, but couldn't find it.

About the same time, the man's wife called authorities [REDACTED] to say she had been raped, had fled [REDACTED] "in a panic," unknowingly taking the penis with her, and had thrown the penis out the window of her car [REDACTED] near the city line [REDACTED].

The penis was recovered [REDACTED], packed in ice and taken by fire and rescue personnel to Prince William Hospital [REDACTED], where the surgical reattachment [REDACTED] took place.

The woman told police that her husband had raped her shortly before she cut off two-thirds of his penis.

Next
time
we'll
bury
it.

fierce pussy

Figura 35 - Fierce Pussy. Sem título. Sem data. Xerox- 43 x 28 cm.

Diversas partes do texto foram evidentemente suprimidas por grifos enfurecidos sobre palavras isoladas, mas as informações ocultadas não são necessárias nem para a compreensão do texto nem para a coerência gramatical do mesmo. Comparando o texto originalmente publicado com esse, podemos perceber que os conteúdos suprimidos são em grande parte marcadores temporais e espaciais, reforçando que essa história não se relaciona à realidade de uma mulher, mas de diversas, todas, ou como trata o primeiro cartaz analisado, eu ou você. Pela supressão pouco discreta de partes da informação desnecessárias, evidencia-se a construção da notícia por meio de uma leitura ou distorção do fato – Fierce Pussy estava fazendo escancaradamente a mesma manipulação que a notícia faz no ambiente da redação. Nota-se também similaridades entre o processo de ocultação realizado e a proposta de enterrar o membro, como se ocultar violentamente fosse a forma metafórica de vingar a mulher envolvida no caso.

Essa técnica foi utilizada em outros trabalhos do coletivo, suprimindo e evidenciando partes de textos literários ou de contos eróticos de um gênero intitulado *Pulp Fiction* nos Estados Unidos. São essencialmente revistas de baixo custo, elementos gráficos atraentes e coloridos, além de conteúdo popular e acessível, e o coletivo selecionou algumas delas que abordavam a sexualidade lésbica como temática. Elas foram fotocopiadas do acervo do Lesbian Herstory Archives e foram publicadas entre os anos de 1940 e 1970.

Figura 36 - Detalhe de trabalho do coletivo.

Sobre a apropriação de discursos, táticas e imagens, os trabalhos das artistas Barbara Kruger e Jenny Holzer são exemplos interessantes para se refletir comparativamente. Esta última, além da apropriação de discursos na famigerada série Truisms, mais recentemente na série Redaction Paintings que começou a ser produzida em 2005, utiliza-se de documentos considerados de

aceso restrito às forças militares e chefes de estado para então trabalhar o que deve e o que não se deve ver, questionar noções normatizadas durante a chamada guerra ao terror no Oriente Médio, as políticas internas dos Estados Unidos referentes à segurança e ao terrorismo.

Figura 37 - **Jenny Holzer**. Redaction Paintings, 2006. Dimensões desconhecidas.

Estratégias de guerra, fichas médicas de pessoas interrogadas em Guantánamo, impressões de mãos de pessoas *post-mortum*, e outros documentos que se referem à biopolítica diretamente fazem parte deste ‘arquivo’ exposto. No Caso de Holzer, a artista não foca em remodelar a narrativa exposta nos documentos, mas evidencia a distância entre o conhecimento da população sobre temas que aparentemente estão à disposição da mesma através dos meios de comunicação, e as políticas

secretas adotadas pelo governo. Muitos dos documentos possuem grifos ou 'pinturas' da artista, muitos outros, do próprio governo.

A sobreposição, grifos e substituições de textos por tarjas em trabalhos como os de Holzer e de Fierce Pussy vem para nos lembrar não somente do que ainda podemos ter acesso textual, mas também do que não podemos ver nos mesmos textos. Visualmente, o material que resulta deste processo possui semelhanças profundas com trabalhos abstratos, e ainda que intencionalmente desenhem curvas entre textos e vazios podem ser entendidos como um viés esteticamente apreciável no interior de discussões que poderiam, por alguns, ser entendidas como não somente profundamente política, mas como trabalhos que cruzaram a 'linha' entre arte e política para esta a direita. Talvez apenas a certeza da validação institucional de Holzer a salve desde julgamento por parte de alguns.

Figura 38 - Detalhe de trabalho do coletivo.

Em Gutter (2009), um dos poucos trabalhos que possui título, nos trechos evidenciados, leem-se frases como “Bobby era um filho que por

casualidade era uma menina”, ou “ela tinha a garota (...) sobre a mesa (...) roupa íntima para baixo e saia para cima (...) a garota aceitou isso bem”, reescrevendo uma história por evidência de trechos e linhas vazias, ou palavras soltas como “amante”, “dando chicotadas”, “dez golpes”, “cavelete de madeira”, que provavelmente vieram de um conteúdo não relacionado a qualquer erotismo, mas que retiradas de seu contexto original sugerem tal entendimento.

O título do trabalho pode ser compreendido como o miolo de um livro, a sarjeta na beira da calçada, que segundo as artistas é onde “corre o lixo”, uma gíria americana para algo sujo ou ainda como uma área da cidade mais alternativa. A possibilidade de significados diversos em potencial parece interessante para as artistas, deixando mais espaço para possíveis interpretações e distanciando a possibilidade de um entendimento fechado.

Em Gutter (2009), o trânsito entre o espaço entendido como público e as práticas privadas desenvolve-se, uma vez que a literatura erótica é uma prática recorrentemente individual e restrita espacialmente a lugares onde a pessoa se sinta segura e distante dos olhos de terceiros. No trabalho em questão, público e privado acontecem concomitantemente, e esse material passa a ser aberto, ampliado e copiado diversas vezes para então ocupar o espaço das ruas.

O trabalho foi criticado por religiosos³⁶ quando ocupou os espaços do Carpenter Center, sob a alegação de promover pedofilia, quando na realidade esse material dificilmente foi sequer produzido por ou para lésbicas, muitos deles foram escritos por homens sob pseudônimos de mulheres. Por anos, *Pulp Fiction* contentou desejos erotizados de homens envolvendo mulheres. O

³⁶ As críticas podem ser encontradas no site disponível em: http://www.massresistance.org/docs/gen/09d/harvard_actup/index.html. Acesso em 12 Ago 2012.

que se entendia por sexualidade lésbica por décadas foi definido pelas páginas desses livretos.

Figura 39 - Detalhe de trabalho do coletivo.

Quando o coletivo teve acesso a esse material, conforme as próprias artistas em entrevista realizada, a atração promovida pelas capas sensuais e coloridas era constantemente frustrada pelo conteúdo que se seguia. Joy Episalla relata que até o final da história, “a lésbica se tornaria alcoólatra, ou voltaria para um homem, ou cometeria suicídio”, e que isso ocorreria em cada um dos livros. A frustração escalava para a raiva à medida que todas as artistas do coletivo passaram a ter a mesma experiência com o material. A

possibilidade encontrada pelo coletivo foi por meio da reorganização do material, começando por fotocopiar, no próprio local, os textos encontrados.

Sobre essa fotocópia, nas palavras de Nancy Brooks Brody:

“Então nós estávamos usando isso como meio de, nós exigimos e tomamos essas palavras, e semelhantemente à, em alguns aspectos eles poderiam se vincular à lista, no sentido de encontrar e tomar essas palavras e redobrando-as, e invertendo seu sentido. Ao redigi-las novamente, criamos nossas próprias histórias que eram as nossas histórias.” (BRODY em entrevista realizada pela pesquisadora, em anexo).

Figura 40 - Série de trabalhos do coletivo em um muro de Nova Iorque.

O material apropriado pelas artistas era alterado manualmente, marca que atravessa os trabalhos do coletivo. Trechos foram evidenciados pela supressão em preto de todo o restante, ou pelo exagerado brilho, elevado até que fosse quase impossível se identificar o todo ou, ainda, pela evidência de

uma pequena parte circulada por um marcador preto, mantendo quase a totalidade visível. As fotocópias parecem ter sido realizadas de forma amadora, com o contorno do livro em preto, o que gera um gasto excessivo de pigmento preto, as páginas nas laterais visivelmente sobrepostas e o miolo do livro pouco pressionado contra o vidro, o que deixa uma marca no centro.

Figura 41 - Detalhe de cartaz do coletivo Fierce Pussy.

O processo de supressão poderia ser realizado nos trabalhos mais recentes em ambiente virtual, mas mesmo atualmente quando o coletivo retoma tal metodologia, as artistas insistem em utilizar apenas a máquina de fotocópias para ampliar, modificar, alterar brilho ou contraste da imagem, líquido corretor ou canetas para sublinhar ou cobrir. Quando observadas em um contexto no qual estejam juntas, a composição remete ao Expressionismo Abstrato de trabalhos de Franz Kline ou, ainda, documentos de guerra classificados, pertencentes ao alto escalão de um país, que não poderiam ser

difundidos, como os documentos nos trabalhos da série *Archive* de Jenny Holzer. A transição, processualidade e dissonância é gerada não apenas pelas palavras. Elas permeiam cada ruído de cada imagem. A fotocópia, mecanismo que busca a produção de um idêntico, aqui é utilizada justamente no avesso da cópia. Na diversidade de ruídos, matéria diversificante, nunca duas cópias da mesma ruidosa matriz são idênticas.

Os trechos visíveis e ocultos em ambos os casos parecem selecionados por censores, como ocorre recorrentemente nos Estados Unidos em ocasiões nas quais documentos sofrem processo similar para evitar que partes comprometedoras sejam publicadas. Esse mecanismo é utilizado pelo governo especialmente para restringir documentos militares, evidenciando ou escondendo certas informações que indicam a existência de algo que não deveria ser visto, conhecido ou reconhecido.

Figura 42 - Cartaz que compõe a instalação Gutter, 2009. Dimensões desconhecidas.

O confronto que se estabelece, com a arte baseada em linguagem textual, entre trabalho artístico e público à qual este trabalho se endereça, advém em parte da maior facilidade de acesso a um texto em relação a outros meios encontrados nas poéticas visuais.

Por meio de um gesto recorrentemente associado à censura, o coletivo se apropria de um conteúdo com limites evidentes para criar um novo, cuja sexualidade exposta realmente dialogue com seus desejos. Evidenciar o processo de edição, seleção, censura e restrição instiga o observador a buscar mais no que não se pode ver, a tentar entender o contexto original, o conteúdo ocultado, para logo em seguida perceber que mesmo aquilo que está ocultado ainda é um fragmento de um todo e que não se é capaz de situá-lo acerca da história contida no livro de onde o material foi retirado, conformando uma atraente metáfora entre texto e os processos de identificação que tangenciam a sexualidade.

4.3 Palavra-jogo – entre convites e desafios, propostas e o normativo

Entre perguntas e proposições, os pôsteres do coletivo Fierce Pussy analisados neste subcapítulo parecem sugerir uma brincadeira pouco lúdica, um jogo. Nos trabalhos, o coletivo se utiliza de fotos dos álbuns das próprias artistas e, apropriando-se desse material pessoal, desafiam-nos a encontrar quem é a criança cuja sexualidade pode ser interpretada como não normativa na fotografia; ou de fotos de anuários de classe, sob os quais se pergunta “você é um menino ou uma menina?”, indagando se aquelas mulheres na imagem seriam apenas companheiras e “sugerindo” diversas possibilidades para a pergunta “O que é uma lésbica?”.

De acordo com Johan Huizinga, o jogo é “uma atividade que se processa dentro de certos limites temporais e espaciais” (HUIZINGA. 2000: 147), supostamente dentro de certo conjunto de regras e sem função material. Mas os jogos aqui propostos observam, sim, regras sociais impostas por uma cultura dominante, normativa e, portanto, nem sempre evidente. No jogo, ainda segundo Huizinga, as “regras determinam aquilo que ‘vale’ dentro do mundo temporário por ele circunscrito”, e além disso, são “absolutas e não permitem discussão” (HUIZINGA, 2000, p.14).

Do Xadrez de Marcel Duchamp (sozinho ou com John Cage em 1968) às estratégias lúdicas adotadas por Lygia Clark, o jogo não é uma estratégia recente na arte. Ao analisar jogos baseados em tecnologias distintas, a artista e teórica Mary Flanagan expõe que alguns jogos existem como forma de “creative expression, as instruments for conceptual thinking, or as tools for

social change³⁷ (FLANAGAN, 2009:1), assim, dispõe de interfaces com a arte contemporânea. Tabuleiros e jogos alternativos foram propostos por artistas como Alberto Giacometti em *No more Play* (1932), Julien Levy em *Chess Set + Board*(1944), Takako Saito em sua série de tabuleiros que trabalhavam o xadrez como base entre 1965 e 1975 e Yoko Ono em *Play ir by Trust* (1968-1998), seja para propor ou para romper com a lógica do jogar. O jogo pode tornar-se então uma possibilidade de rediscutir as próprias metas do jogar, seus objetivos, regras e valores.

Figura 43 - **Öyvind Fahlström**, *World Politics Monopoly*. 1970. 92 x 128 cm.

Recorrentemente jogos na arte não propõe que aqueles que aceitem seu desafio cheguem a soluções que impliquem em vitória ou derrota. Este binarismo tantas vezes recorrente na lógica do jogo é riscado da equação

³⁷ “[...] expressão criativa, como instrumentos para uma reflexão conceitual ou como ferramentas” (T.A.).

proposta pelos artistas mencionados. Mais além, alguns artistas utilizam-se de plataformas entendidas pelo universo do jogo para chegar a proposições abertamente políticas, como Öyvind Fahlström em *World Politics Monopoly* (1970), no qual o artista dispõe peças móveis sobre um tabuleiro que remete ao jogo Banco Imobiliário para discutir relações globais, geopolítica e a manipulação do mundo.

Figura 44 - **Della Grace Volcano**. *Herm Torso*, 1999. C-print. 71,12 x 54,61cm.

Através do jogo, propostas também são feitas ao corpo, seja este o corpo de um outro 'jogador-participante', ou ainda um outro que não opta por

jogar, mas ainda assim pela norma é submetido ao jogo. No primeiro caso, nota-se o trabalho *The Artwork Formerly Known as Pain Station* (2001), dos artistas Morawe e Reiff, que propõe desafios entre dois participantes que envolver a verificação daquele entre os dois que seria capaz de aguentar por mais tempo a dor que o outro o submete, através do aparato criado pelos artistas.

No segundo caso, o caráter provisional do jogo é retirado do mesmo, as regras são dissimuladas, ainda que pareçam normativamente óbvias e a participação eletiva é eliminada. Em *Herm Torso* (1999), Della Grave Volcano inscreve um jogo da velha no peito de uma pessoa hermafrodita, anti-organizando os Xs e Os, integrantes desta modalidade de jogo, em uma fotografia em preto e branco em proporções similares a de um adulto que remete à torsos da antiguidade clássica, sem a parte superior ou inferior do corpo. Através de um corpo que desafia o binarismo do gênero e o determinismo do sexo assumindo suas afinidades e diferenças, o jogo aqui remete à uma rejeição às suas regras assim como este corpo rejeita a ordem a ele imposta, já que que muitos hermafroditas são submetidos à cirurgias nos primeiros meses de vida.

No jogo proposto por *Fierce Pussy*, a regra é justamente questionar as regras do normativo, o jogo é desvendar a origem e o destino de tais regras, as cartas são dadas pelas perguntas, que direcionam para uma sequência de caminhos sem saída. Com esses convites e desafios, o transeunte é indagado, convocado a participar, desafiando as harmonias, acordos e homogeneidades sociais que são ensinados reiteradamente desde a infância.

Voltando às cartas, no pôster onde há a pergunta “você é um menino ou uma menina?”, meninas encontram-se sentadas, de saia, pernas cruzadas e meias até os joelhos, e meninos, em pé ao fundo junto à bandeira americana, no que aparenta ser o pátio ou o refeitório de uma escola pública de Manhattan, em 1969 – como indica a placa. A fotografia possui bordas mal recortadas e ruídos por toda a imagem, e Carrie Yamaoka, em entrevista, justifica também o uso de tais imagens e recursos gráficos a partir do *Do It Yourself* (DIY), ou Faça Você Mesma, com base nos recursos disponíveis.

Figura 45 - **Fierce Pussy**. Sem título. Sem data. Xerox, 28 x 43 cm.

Como em uma cantiga de crianças, as palavras nesse cartaz parecem dançar sobre a folha de papel, não seguem exatamente uma horizontal, fazem com que a frase seja lida quase que com um ritmo e pausas de fala infantilizados. Quem indaga aqui são as próprias crianças, que encontram uma

criança nova, aparentemente ambígua, no primeiro dia de aula, ou que exigem dessa criança nova um comportamento condizente culturalmente com o gênero a ela imposto. Ao ler a pergunta, o transeunte também pode insistir em tomá-la para si e respondê-la tão automaticamente quanto se preenche o item “sexo” em um formulário, cruzando “M” ou “F”.

O mecanismo crítico sugerido pela imagem expõe, inclusive, a distinção imposta desde os primeiros anos pelo sistema educacional, indicando a relação entre biopoder e como são regulados e monitorados os corpos, abordando a polêmica do gene da homossexualidade, ou mesmo as supostas inatas distinções de gênero – aqui evidentemente encenadas socialmente.

O coletivo problematiza as chamadas instituições escolares como aquelas que com sua “numerosa população, sua hierarquia, suas organizações espaciais e seu sistema de fiscalização constituem, ao lado da família, outra maneira de distribuir os jogos de poderes e prazeres” (FOUCAULT, 1990:54), instigando aquele que vê essas imagens a participar de uma pretensa busca por distinções, enquanto rasga a percepção da infância como espaço da inocência e da assexualidade. Dessa forma, permite “repensar o processo pelo qual uma norma corporal é assumida, apropriada, adotada” (BUTLER, 2010: 155), como expõe Judith Butler, minando, assim, os processos pelos quais se busca a solidez de uma identidade.

Abordar sexualidades na infância é, como afirma Douglas Crimp, cruzar a linha “entre sociabilidade homo-afetiva segura e homossexual perigosa”, simultaneamente desafiando as prerrogativas estéticas do espaço da arte institucionalizado e da “subcultura homossexual autodefinitiva” (CRIMP, 2005a:7).

Fierce Pussy também produz dois pôsteres com a frase “*find the dyke in this picture*”. Um deles mostra uma sequência de três imagens, como se tivessem acabado de sair de uma cabine automática de fotografia, de duas amigas abraçadas, com idades aparentemente entre seis e nove anos, sorrindo e trajando roupas recorrentemente associadas a meninas. O texto circunda a imagem e é encerrado por um imenso ponto final. O outro contém uma foto de uma família Nikkei no centro, em trajes típicos de uma comemoração tradicional, apoiada no que parece ser a lateral de um barco, também customizado internamente.

Figura 46- **Fierce Pussy**. Sem título. Sem data. Xerox, 43 x 28 cm.

Em ambos os pôsteres, como ocorre também com outras imagens do coletivo, as imagens sugerem um contexto distinto do que é tipificado culturalmente como a imagem de uma pessoa cuja sexualidade não pode ser compreendida no interior da heteronormatividade.

Cabe notar a recorrência da utilização da fotografia como *medium* majoritário entre os trabalhos que abordam a questão da sexualidade. Dessa forma, para o entendimento que perpassa todas as análises sobre o campo da fotografia, o enquadramento, a iluminação, a composição, o recorte escolhido pelo artista, bem como “o modo de produção dos signos afeta os próprios processos do conhecimento” (KRAUSS, 2010:92) e aponta noções relevantes, em especial, sobre o uso da fotografia como forma de legitimar certa forma de sociabilidade.

Krauss ressalta também o papel que cumpre a fotografia na manutenção da suposta tentativa de coesão familiar. Assim, ao indagar sobre o papel social da fotografia, a autora evoca questões enfocadas pelos trabalhos do coletivo Fierce Pussy, que remetem ao espaço das relações familiares e à fotografia retirada de álbuns de família. A coesão sugerida não está presente apenas no que se refere aos sujeitos que compõem a fotografia, mas também nos valores transmitidos por ela, e é essa coesão que o jogo coloca em questão.

Allan Sekula problematiza a fotografia enquanto representação para além de si, que permite a produção de significado com base na interpretação – necessariamente atrelada a um contexto histórico, político e social “imane[n]te, universally given, or fixed³⁸” (SEKULA, 2004:35). Por meio dessa análise, o autor chega à conclusão de que, como uma construção, assim não somente

³⁸ “não inerente, oferecido universalmente ou fixo” (T.A.).

ela é interpretável dando origem a significações múltiplas e flexíveis, mas também tais significações têm origem numa construção e em nada refletem qualquer realidade objetiva.

Figura 47 - **Fierce Pussy**. Sem título. Sem data. Xerox, 28 x 43 cm.

Distanciando-se da “objetividade” comumente associada ao meio, em função mais que indicial e documental da fotografia, Sekula ressalta um caráter quase de recorte da realidade ela mesma, reivindicando que “the only ‘objective’ truth that photographs offer is the assertion that somebody or something (...) was somewhere and took a Picture³⁹” (SEKULA, 2004:41). Sekula aproxima-se das políticas de representação na fotografia ao problematizar possibilidades de uma produção artística que se refira a algo para além de si mesma.

³⁹ “a única verdade ‘objetiva’ oferecida pelas fotografias é a afirmação de que alguém ou algo (...) esteve em algum lugar e tirou uma foto” (T.A.).

Assim, mesmo quando essa fotografia trata de personagens reais, mesmo quando ela trabalha situações do cotidiano, tais circunstâncias são parte de um recorte escolhido, estruturado, produzido de modo a relacionar-se a um objeto análogo, e ainda, sujeito a mudanças constantes filtradas por um olhar ou mediadas por um ato interpretativo que valoriza alguns de seus aspectos. Ainda que a fotografia revele, em certos aspectos, seu caráter enquanto rastro do real por sua proximidade com o objeto que representa, ou ainda com o contexto com o qual se vincula, ela não deixa de apresentar-se enquanto constructo.

Figura 48 - **Fierce Pussy**. Sem título. Sem data. Xerox, 43 x 28 cm.

Visualmente similar à série de listas que se iniciam com “I am”, sobre a qual se discorreu anteriormente, outro pôster produzido pelo coletivo inicia-se com a pergunta “O que é uma lésbica?”, seguida das respostas como/X “sua veterinária, sua enfermeira, sua estrela de cinema favorita, sua advogada, sua professora, sua ginecologista, sua dentista, sua funcionária de saneamento, sua açogueira, sua chefe, sua irmã, sua sargento, sua psiquiatra, sua garçonete, sua policial, sua recepcionista, sua namorada”, revivendo o slogan americano da década de 1970 que dizia “Lésbicas estão em toda parte”.

Esse pôster, assim como os que sugerem a busca pela sexualidade não normativa na imagem – a partir de convites permeados por escolhas semânticas cotidianas e por tanto, jargões - refletem uma necessidade de visibilidade, que as artistas pontuaram em entrevista. Joy Episalla, ao referir-se a tais pôsteres, aponta que “esta poderia ser sua filha, esta poderia ser sua irmã, esta poderia ser sua mãe, esta poderia ser sua médica”, e ao levantar esse tipo de questionamento, surgiu a lista, novamente em zigue-zague, que se inicia com a pergunta “what is a lesbian?”⁴⁰. Nota-se também que a pergunta é “o que é” e não “quem é”, o que transforma as respostas em possibilidades mais impessoais.

Simultaneamente, o uso do pronome possessivo mostra-se evidenciado. Esse é o único cartaz impresso “em negativo”, ou com cores escuras ao fundo e fontes claras. A escolha por repetir “sua” em cada início de resposta não é casual, ela parece movimentar-se na lateral esquerda enquanto olhamos para a lista possível, como uma coluna de possibilidades abertas, contínuas.

⁴⁰ A tradução para a referida frase seria “O que é uma lésbica”.

Ser também é um jogo, uma experiência, provisório como “mundos temporários” (HUIZINGA, 1993:13) da sexualidade de se escolher estar sendo, que se escolhe momentaneamente performatizar. Todas as variações são possíveis, como uma criança ao indicar o que quer ser quando crescer. A busca sugerida textualmente já se inicia frustrada, não é possível chegar a conclusões com base nos indícios expostos, aludindo que as características usualmente utilizadas como indícios são porosas, podem ser atravessadas, contornadas, implodidas.

O que se interpreta como subjetividade característica de certo “grupo” e que o define nada mais é do que a subjetividade “construída socialmente e consumida espetacularmente” (FOSTER, 1996:198), como expõe Hal Foster. Segundo o autor, a formação social não é “um ‘sistema total’ mas um conjunto de práticas, muitas antagônicas”, poéticas visuais que colocam na “arena da cultura” questionamentos sobre o que fundamenta estas subjetividades. Ela permite o fomento de uma “contestação ativa” através de práticas de “resistência ou interferência”. Nesse contexto se encontra a produção desse coletivo, nas diversas formas nas quais política e arte podem convergir como forma de contestação do normativo, originando resultados frequentemente questionados enquanto simples militância política.

Como os ruídos gerados pelas sucessivas fotocópias de um material já fotocopiado, essa corrosão da pureza da imagem escrita sobre o papel branco não interessa. Eles demarcam, como elucubra em entrevista Zoe Leonard, o encontro entre “a ideia de imagem e a ideia de texto”. O papel, como as trajetórias, são repletos de marcas, de interrupções e camadas. O contraste do que fica se sobressai como memórias sobre o que se apaga. Amassados e

marcas de toner são desejáveis como partes de uma imagem que transitou por outros lugares.

O coletivo se propõe a ser, por meio de seus trabalhos, o que Huizinga chama de o “desmancha-prazeres”, aquele que, ainda que em um primeiro momento, aparentemente fazia parte do jogo, posteriormente retira-se do mesmo. Palavra-jogo poderia ser também entendido como palavra-*disruption*, palavra do inglês cuja tradução se relaciona à perturbação, rompimento, intervenção e subversão ao mesmo tempo. Ao retirar-se, o “desmancha-prazeres” “denuncia o caráter relativo e frágil desse mundo, no qual, temporariamente, se havia encerrado com os outros. Priva o jogo da ilusão” (HUIZINGA, 1993, p.14). Então, a comunidade busca formas de expulsá-lo, por tornarem evidente a farsa normativa.

4.4 Palavra-conflito – reinterpretações com base na associação entre palavras e imagens

Um sorridente bebê em seus primeiros anos de vida em um vestido com listras, babado, e pequenas cerejas – signo que remete ao virginal - saído de um álbum de família, seguido da palavra “Dyke”. Nesse trabalho, imagens de crianças associadas aos mesmos dizeres usualmente pejorativos, aproximam a infância e um universo marginalizado, ou realocam uma existência marginal num universo cotidiano.

Essa criança vai perdendo sua especificidade, e sua fotografia, qualquer referência de valor documental. Esta se desfaz entre os ruídos de uma cópia, se tornando cada vez menos o bebê do álbum de família, e progressivamente mais um bebê de qualquer álbum, em alguma família.

O bebê é Nancy Brooks Brody, que na época da produção desse trabalho recebia constantes ataques, assim como todos que pertenciam não somente ao Fierce Pussy, mas ao ACT UP, em função de sua sexualidade. Através de referenciais um universo sógnico culturalmente reconhecido por essa “direita cristã”, conforme referencial político americano, o coletivo opta por indicar que elas também um dia pertenceram a ritos culturais que valorizam signos hoje repudiados pelas próprias, como delicadeza e fragilidade para meninas. Elas também fizeram parte da mesma cultura valorizada por esses grupos e, se durante esses primeiros anos e mais tarde, conforme depoimento da própria Nancy Brody, “todos nós fomos esse bebê e você cresce e se tornar essa ‘Sapatão’ ou essa ‘Caminhoneira’”, alvo de discursos violentos. A artista aponta para o problema de a infância ser permeada por códigos de gênero

heteronormativos – seja por meio de cores, tipos de tecido, comportamentos esperados etc., o que considera injusto para a realidade de muitos. Qualquer sexualidade diferente dessa é considerada um desvio.

Figura 49 - **Fierce Pussy**. Sem título. Sem data. Xerox, 43 x 28 cm.

Pensando o conflito entre palavras e imagem na arte, o trabalho *Possession*(1979) de Victor Burgin também utiliza-se desta estratégia. No caso de Burgin, o artista apresenta uma imagem de um casal com todos os referenciais normativos, aparentemente advinda da publicidade, ela loira de vestido branco demonstrando afetividade com um beijo no rosto dele, moreno

de pulôver igualmente branco sobre fundo branco circundados por uma moldura gráfica preta, na qual sobre a imagem pode-se ler em fonte serifada e negrito ‘O que posse significa para você?’. A pergunta inicialmente remete a problematizações de âmbito individual, relativas à posse e ciúmes entre um casal, mas tal questionamento se encerra logo que se lê a frase sem negrito que se encontra abaixo da imagem, “7% da nossa população possui 84% das nossas riquezas”. A linguagem, além de remeter à suposta neutralidade da publicidade, utiliza-se de recursos como a utilização do pronome no plural, elevando um sentimento individual à uma verdade coletivada. A reflexão proposta no pôster de Burgin se dá através de uma oposição diamétrica entre texto e imagem.

No trabalho do coletivo, as artistas se utilizam de aparente oposição entre imagem e texto, já que em contexto normativo um delicado bebê, com as roupas certas, a higiene certa, a postura certa, a cor certa e uma família que o ama e fotografa, nenhuma indício de que teria que ser sanado de sua condição, só pode ser entendido como heterossexual. A tautologia não funciona tanto porque a associação imagética para a palavra Dyke ou Sapatão habitualmente é negatizada quanto porque nenhum bebê pode ser a representação um processo de identificação. A imagem não ilustra o texto, mas o texto adiciona uma característica que se inicialmente parece contraditória, a partir desta, suscita a reflexão.

A tipografia utilizada é apresentada em tamanho que torna possível ver todas as imperfeições de seus contornos. Assim como os ruídos, tais imperfeições foram construídas após sucessivas fotocópias de fotocópias. A

tipografia, ainda que atualmente exista como fonte intitulada “Trixie”, que produz efeito similar, é criada com uma máquina de escrever.

A máquina de escrever se faz presente em quase todos os trabalhos do coletivo, e sua marca sobre o papel não evidencia somente o registro de um meio acessível, financeiramente viável e presente em diversos espaços do cotidiano, remetendo a uma prática difundida pelo movimento punk, mas também seu registro se dá por marca de tinta, causada por afundamento do papel, evidenciada ainda mais pela ampliação deste. A marca da tinta da máquina de escrever é hostil contra o papel e reflete o movimento sugerido pela raiva que se transforma em reação.

Tratando das tensões trazidas pela representação do corpo e especificamente enfocando a questão da sexualidade, Aliaga analisa não somente a produção iconográfica na arte, mas também indaga a orientação sexual do destinatário do que entendemos por oferta iconográfica hegemônica no âmbito coletivo, percebendo a função educativa relegada a tais imagens na esfera pública. Como discute o autor, “cuando se habla de la humanidad o de lo humano, (...) em la mayoría de los casos estamos hablando específicamente del hombre, de sus necesidades, de sus gustos, de sus critérios⁴¹” (ALIAGA, 1997a:21), atrás de uma suposta retórica universalista há um contexto em que o espectador presumidamente é sempre heterossexual.

Aliaga contrapõe em diversos momentos a compreensão de uma sexualidade que é fluida, maleável, transitória e processual e o entendimento de que a realidade cotidiana é permeada de preconceitos relacionados ao binarismo do sexo e à sexualidade, expondo não uma contradição, mas sim

⁴¹ “quando se fala da humanidade ou do humano, (...) na maioria dos casos estamos falando especificamente do homem, de suas necessidades, de seus gostos, de seus critérios” (T.A.).

uma dupla condição entre o que se deseja/potencialidades da sexualidade e os efeitos concretos das divisões sexuais convencionalistas. Igualmente, as elaborações consistentes do autor foram capazes de prover não somente referências no campo teórico, mas também de produção artística e curatorial, pensando a sexualidade e seus imbricamentos na arte contemporânea.

Figura 50 - **Fierce Pussy**. Sem título. Sem data. Xerox, 43 x 28 cm.

Outros três pôsteres foram produzidos partindo de metodologia similar. Todas acompanham um adjetivo – lésbica, amante de mulheres, pochetinha, tendo ao centro uma fotografia copiada de uma menina, em paisagens diversas – um salão, um parque ou em sua casa, brincando, sorrindo, olhando séria

para o aparato fotográfico ou, ainda, empunhando tal aparato contra aquele que a fotografa, contra aquele que a observa.

Figura 51 - **Fierce Pussy**. Sem título. Sem data. Xerox, 28 x 43 cm.

Esta última, reproduzida anteriormente, mostra-se especialmente interessante, já que nela não é possível dizer se a caracterização é válida para a criança que segura a câmera, ou se para a pessoa em direção a quem a câmera é apontada – no caso o transeunte.

O confronto entre aquilo que se vê e o que se lê faz com que reações habituais direcionadas a imagens de crianças se transformem em certo desconforto, uma fenda para outro possível olhar. Ainda que características como essas tenham sido usadas historicamente como mecanismos estigmatizantes, no caso dessas imagens, especialmente por serem imagens das próprias artistas – então qualquer definição é autodeterminada –, o adjetivo

pejorativo tem função oposta. Ele indica a necessidade de reinterpretar os signos, padrões ou mesmo o normativo.

Figura 52 - **Fierce Pussy**. Sem título. Sem data. Xerox, 28 x 43 cm.

A infância também já foi abordada pelo coletivo Lesbian Avengers que, numa ação em frente a escolas que se opunham à inserção de temáticas relacionadas à diversidade sexual e racial, usaram camisetas com os dizeres “eu fui uma criança lésbica”, desafiando a segmentação daquele espaço reservado a uma falsa noção de pureza infantil. Como afirma Foucault, a sexualidade é um “dispositivo histórico”, uma construção social e histórica com base em discursos diversos que normatiza e regula o corpo desde a infância por meio da “segregação relativa entre meninos e meninas, as regras estritas sobre cuidados com os bebês (...), a atenção concentrada na sexualidade

infantil” (FOUCAULT, 1990:54), entre outros exemplos que se dão na infância, levantam o problema: como dessacralizar o corpo infantil, para assim questionar a sexualidade enquanto constructo? A biopolítica se confirma desde a infância “no corpo-espécie, no corpo transpassado pela mecânica do ser vivo e como suporte dos processos biológicos” (FOUCAULT, 1990:152).

Figura 53 - **Fierce Pussy**. Sem título. Sem data. Xerox, 43 x 28 cm.

Em outro pôster envolvendo fotografia de crianças produzido pelo coletivo é possível observar duas meninas brincando em um gramado de um parque, uma em pé com maria-chiquinha, sem camiseta, com o braço enfaixado, shorts e meias brancas dobradas com tênis baixo, e a outra sentada de pernas abertas e mãos sobre a cabeça, como uma bailarina, blusa listrada e shorts escuros com renda. Acima da imagem, uma pista, indicando que ela foi capturada em julho de 1959. Abaixo, a frase “ela tinha sonhos recorrentes com a vizinha”.

No pôster em questão, as palavras suavizam-se, remetem a um contexto, uma narrativa. Aqui, é sugerida uma atmosfera dos sonhos, dos desejos e expectativas. Essa atmosfera, gerada pelas primeiras experiências de uma pessoa, segundo Zoe Leonard, são importantes para cada pessoa:

“Quem você é no mundo, a que você se atrai e como você interage com o mundo por ter passado por uma experiência com um gênero, por ter uma experiência de alegria, por ter uma experiência com o corpo, e isso acontece em uma idade realmente jovem” (ZOE LEONARD, em entrevista anexa).

A esfera sugerida aqui pelo coletivo permite que não apenas as rígidas linhas da definição, exigidas pela invisibilidade, sejam os limites dos desejos. Não há apenas um modo de estar, como crianças; existem antes os sonhos, desejos e prazeres. Na criança, muitas vezes o desejo foge ao filtro do moralmente aceitável. Crianças têm desejos fluidos, e seus processos de identificação percorrem caminhos nem sempre racionalizados (é possível querer ser bombeiro, astronauta, uma formiga ou um balão, tudo em um só dia). As sensações trazidas pelos desejos são mais interessantes do que as definições de tais sensações como desejos verbalizados.

O último cartaz a ser analisado neste capítulo apresenta uma imagem aparentemente antiga, talvez da década de 1940 ou 1950, seguida do nome do coletivo em versalete. A imagem mostra um grupo de mulheres sentadas ao chão, em cadeiras e em pé, para que todas pudessem ser visíveis pela lente da câmera, todas trajando camisas brancas de meia-manga e saias longas e pretas. Todas possuem visual muito similar e considerando os poucos livros numa estante atrás do grupo, poderia se dizer que a foto tirada é de um clube do livro.

Figura 54 - **Fierce Pussy**. Sem título. Sem data. Xerox, 43 x 28 cm.

Tais grupos, que permeiam a cultura americana, eram uma ferramenta para o empoderamento e educação da mulher e cumpriam um papel de sociabilização e integração de comunidades ou grupos de interesse. Fierce

Pussy resgata décadas depois esse mesmo lugar, abordando a sexualidade. Nas reuniões do coletivo, grupos de mulheres se encontravam para pensar a expressão de sua sexualidade em seu cotidiano e no interior do ACT UP, pensavam ações e como intervir em manifestações para assim tornar materiais possibilidades críticas.

Os pôsteres analisados propõem uma reinterpretação da associação entre palavras e imagens. Desafiando a assimilação, os trabalhos questionam a representação dominante e a normalização da imagem e da palavra por meio de interferências em fotos que remetem à memória de um desconhecido, como se saídas de um álbum de família. Os cartazes anunciam, no conflito entre as imagens e palavras empregadas rotineiramente para designar lésbicas e gays de forma pejorativa, que os limites definitivos de tais palavras encontram-se no constructo que as estrutura.

Os cartazes convidam ao jogo da (im)possibilidade de substituir, no senso comum, as imagens pelas palavras, uma vez que a associação de uma criança que poderia ser várias, qualquer uma ou todas pela palavra *dyke* parece quase impossível para aqueles que buscam positivar a normatividade. Simultaneamente, é conhecido que essas imagens pertencem às próprias artistas, que se auto-reivindicam lésbicas ou *queers*.

As práticas abordadas desafiam relações de poder, que, como imanes a outros tipos de semelhanças incluindo as referentes à sexualidade, se objetivam em todas as esferas da sociedade, não se excluindo a arte, cujos espaços não são “o incontaminado, de ‘autonomia absoluta’

poblado de individuos sin sexo ni clase, que trascienden sus condiciones vitales para formalizar sus emociones⁴²” (RUÍDO, 2004:5).

Nesse contexto se encontra a produção desse coletivo, nas diversas formas nas quais política e arte podem convergir, a palavra e a imagem podem borrar limiares, ou classificações e identificações podem desvanecer-se no que poderia ser tratado como exceções e diferenças que tanto a natureza quanto a arte permitem, possibilitando, assim, “romper com as estruturas falocêntricas da subjetividade e seu fatalismo diante da sujeição linguística” (FOSTER, 1996: 27).

⁴² “incontaminados, de autonomia absoluta, povoados por indivíduos sem sexo nem classe, que transcendem suas condições vitais para formalizar suas emoções” (T.A.).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As palavras, relacionadas a imagens ou entre si, nos trabalhos produzidos entre os anos de 1991 – 1995 e 2009 – 2012 pelo coletivo Nova Iorque de arte e ativismo Fierce Pussy, notadamente são utilizadas como estratégia de transgressão ao normativo de sexualidade da sociedade contemporânea. Como demonstrou essa pesquisa, isso ocorre em harmonia com tendências conceituais que marcaram a década de 1990.

A influência das teorias (des)identitárias, relacionada à abordagem da sexualidade na arte contemporânea, permitiu o desenvolvimento de diversos coletivos de arte e ativismo durante a chamada crise da AIDS nos Estados Unidos da América – EEUU. O que estava em disputa naquele momento era (e em certa medida ainda é) a validade do discurso do determinismo biológico do sexo. Segundo definição de Foucault, “o sexo foi referido a funções biológicas e a um aparelho anátomo-fisiológico que lhe dá ‘sentido’, isto é, finalidade [...] e se define por um entrelaçamento de função e instinto, de finalidade e significação” (FOUCAULT, 2010:167); desta forma, o sexo vem agindo quase como numa equação de ação-reação na qual os papéis sociais que devem ser assumidos pelo masculino e pelo feminino, isoladamente ou entre si, são resultantes da equação, derivações nas quais não estariam previstas heterogeneidades.

O sexo, como noção imaginária e estável, relaciona masculino e feminino “ao jogo do todo e da parte, do princípio e da falta, da ausência e da presença, do excesso e da deficiência, da função e do instinto, da finalidade e do sentido, do real e do prazer” (FOUCAULT, 2010:168). Ele cumpria a função de tangenciar sexualidade humana e ciências biológicas da reprodução e assim, através uma aparência científica garantida por princípios da biologia, fisiologia e da psicologia, recebia contornos do princípio da normalidade na sexualidade. O dispositivo político que se articula através do corpo e sua materialidade não encontrava lugar em tal equação.

Em suas multiplicidades e particularidades, essas categorias proporcionam uma análise mais aprofundada e um entendimento mais amplo das diversas formas que a temática da sexualidade pode tomar através das palavras no campo das artes visuais. Nos trabalhos do coletivo Fierce Pussy, a partir da utilização da palavra dobram-se os paradigmas estáticos de gênero, sexo e identidade. A palavra nos pôsteres e ações do coletivo Fierce Pussy é utilizada como objeto de transgressão ao normativo de sexualidade da sociedade contemporânea.

Assim como a instalação produzida em 1987 no New Museum a pedido de Bill Olander, os trabalhos do coletivo Fierce Pussy buscam “intervir em um espaço mais amplo de representação”, no qual “toda tentativa de avaliar esse trabalho e de teorizar sobre ele deverá relacioná-lo não apenas à estética, mas à ampla gama de discursos que ele envolve” (CRIMP, 2005a:24). Os coletivos artísticos ativistas daquele período não se limitavam a articular ou dar coerência visual a um movimento contra a negligência com as pessoas

infectadas pelo vírus do HIV, mas, como se refere Douglas Crimp, aqueles coletivos “na verdade, *produzem* a atuação política deste movimento” (CRIMP, 2005a:23), integram-se ao movimento, partindo de uma necessidade coletiva de reação.

Através do recorte compreendido por esta pesquisa foram propostos quatro eixos de compreensão nos quais se encontram todos os trabalhos analisados: palavra-agitação, palavra-apropriação, palavra-jogo e palavra-conflito. Os eixos não buscam limitar ou restringir os trabalhos em seu interior, mas sim oferecer uma possibilidade interpretativa. Os trabalhos podem transitar entre eles. Através dos eixos, se torna possível sugerir caminhos cognitivos pelos trabalhos do coletivo Fierce Pussy, a partir da associação de palavras e imagens, palavras e as imagens que as palavras conformam, arte e política. Através de tais eixos, tornou-se possível identificar as flexões da palavra relacionada à sexualidade nos cartazes e ações do coletivo Fierce Pussy, analisar como a utilização da palavra no coletivo relaciona-se aos processos de identificação ligados à sexualidade de maneira abstrata, processual e transitória e ainda analisar como se dá a relação entre as palavras entre si e com outros elementos do trabalho do coletivo.

O entendimento das noções de sexualidade propostas nos textos de Aliaga, Butler e Foucault permite a compreensão das diversas estratégias utilizadas pelo coletivo como desafio ao normativo e oposição ao determinismo biológico. Nas obras de Fierce Pussy, apesar de por vezes o coletivo utilizar imagens que remetem a um momento estático e temporal, mais do que a uma dinâmica processual, toda solidez de cada fotografia se desfaz em seu confronto com a palavra.

Enquanto a performatividade indicada por Butler habitualmente se encontra na vivência e nos desejos corporeificados, nos trabalhos do coletivo pesquisado tal performatividade só pode ser encontrada se analisada a partir da presença da palavra em cada pôster. A palavra permite a desconstrução da noção de gênero e o entendimento até então em voga da noção de sexo, sem, contudo, negar as contribuições do feminismo para a compreensão do regime de discurso/poder.

Mas a transitoriedade, processualidade e dissonância dos trabalhos pesquisados é encontrada não apenas nas palavras. Ela permeia cada ruído de cada imagem. A fotocópia, mecanismo que busca a produção de um idêntico, aqui é utilizada justamente no avesso da cópia, na diversidade de ruídos, matéria diversificante. Nunca duas cópias da mesma matriz ruidosa são idênticas.

Intenciona-se através desta pesquisa ter contribuído para a ampliação do quadro que compõe não somente o cenário cultural da década de 1990 e 2000, mas também que é composto por trabalhos artísticos que tematizam a sexualidade. O anseio de chegar a conclusões definitivas não permeia esta pesquisa. Igualmente, espera-se que desta possam ser suscitadas questões para futuras investigações.

Contestando não somente os espaços institucionais tradicionais e confundindo a significação hegemônica, o coletivo pesquisado rompe com os espaços designados à sua sexualidade e à arte. Fierce Pussy borra os limites de uma cidade dominada por uma guerra midiática entre aqueles que são capazes de ocupar espaços e campos visuais a partir do poder econômico que dispõe para possuir temporariamente um frame, um outdoor, uma página

impressa ou um muro, e aqueles que atropelam a validade da propriedade destes primeiros, atravessam fronteiras, rasgam paredes.

REFERÊNCIAS

ALIAGA, Juan V. *Arte y cuestiones de género*. San Sebastián: Editorial Nerea, 2004.

_____. *Bajo vientre: Representaciones de la sexualidade em la cultura y el arte contemporâneos*. Valência: Generalitat Valenciana, 1997a.

_____. CORTÉS, José M. G. *De Amor y Rabia*. Valência: Universidad Politecnica de Valencia, 1993.

_____. OLVEIRA, Manuel. et al. *En Todas Partes. Políticas De La Diversidad Sexual En El Arte*. Espanha: Xunta de Galicia. 2009.

_____. *¿Existe un arte queer en España?*, Madrid: Revista Acción Paralela #3, outubro de 1997b. Pp. 55-71.

_____. CORTÉS, José M. G. *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España*. Barcelona: Egales, 1997c.

_____. *Et al. Micropolíticas: Arte e Cotidiano*. Valência: Generalitat Valenciana, 2002.

_____. *Relatos desconformes: teoria queer, política e arte em um mundo pós-colonial*. In: Revista Poiésis n 15. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. *América*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Kool Killer ou a Insurreição pelos signos. In: A troca simbólica e a morte.* São Paulo: Ed. Loyola, 1996.

BLESSING, Jennifer. *A Rose is a Rose is a Rose.* Nova Iorque: Solomon R. Guggenheim Museum, 1997.

BRIGHT, Deborah. *Mirrors and Windowshoppers: Lesbians, Photography, and the Politics of Visibility.* Disponível em : <
<http://www.deborahbright.net/PDF/Bright-Mirrors.pdf>> . Acesso em: 22 de junho de 2011.

_____. (ed.). *The Passionate camera: photography and bodies of desire.* Londres: Routledge:1998.

BURGIN, Victor (ed.). *Thinking Photography.* Londres, Macmillan,1982.

BUTLER, Judith. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo".* Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado.* Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001. p. 151-172.

_____. *Imitation and Gender Insurrection.* In: Lesbian and Gay Studies Reader. Nova Iorque: Routledge, 1993.

_____. *Problemas de Gênero. : feminismo e subversão da identidade.* Rio de Janeiro: Editora Civilização. Brasileira, 2010.

_____. *Undoing gender.* London: Routledge, 2004.

CAHUN, Claude. *Aveux non avenus, illustré d'héliogravures composées par Moore d'après les projets de l'auteur,* Paris: Ed. du Carrefour, 1930.

_____. *Don't Kiss Me: The Art of Claude Cahun and Marcel Moore.* Londres, Aperture: 2006

CHADWICK, Whitney. *Women, art, and society.* Londres:Thames and Hudson, 1996.

_____. (ed). *Mirror Images. USA: MIT, 1998.*

CAPITANO, John. HEREK, Gregory. WIDAMAN, Keith. *HIV-Related Stigma and Knowledge in the United States: Prevalence and Trends, 1991-1999*. Disponível em < <http://psychology.ucdavis.edu/rainbow/html/aiph2002.pdf> >. Acesso em 20 de setembro de 2012.

CLUVER, Claus. *Intermedialidade*. In: Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, 2008, p. 08-23.

CRIMP, Douglas. ROLSTON, Adam. *AIDS DemoGraphics*, Seattle, Washington: Bay Press, 1990.

_____. *How to have promiscuity in a Epidemic*. In: WALLIS, Brian. WEEMS, Marianne. YENAWINE, Philip. *Art Matters: How the culture wars changed america*. Nova Iorque: New York University Press, 1999.

_____. *Melancholia and Moralism*. Cambridge: MIT Press, 2002.

_____. *Sobre as ruínas dos Museus*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

_____. *Posiciones críticas: ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid : Akal, 2005b.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996. P. 152. P.77, P.150

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz & Terra, 1996.

_____. *História da Sexualidade I*. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

_____. *Os anormais*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GOULD, Deborah B. *Moving Politics: Emotion and Act Up's Fight Against Aids*. Chicago: Universidade de Chicago, 2009.

HAMMOND, Harmony. *Lesbian Art in America: A Contemporary History*. New York: Rizzoli International Publications, 2000.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

JOLY, Martine. *A Imagem e o Signo*. Universidade de Nathan. Edições 70, 2005.

KATZ, Jonathan D. WATZ, David D. *Hide/Seek*. Smithsonian Institution, 2010.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

_____. *Photography & Surrealism*. Nova Iorque/ Londres: Abbeville Press, 1985. Pp.31-35.

LAURETIS, Teresa de. *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities*. Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, 3(2), iii-xviii, 1991.

LIPPARD, Lucy. *Get the Message? A Decade of Art for Social Change*, Nova Iorque: E.P. Dutton, 1970.

_____. *Caballos de Troya: arte activista y poder (1983)* In MARZO, Jorge Luis. *Fotografía y activismo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. P.78.

LOURO, Guacira Lopes (Org.). *O corpo educado*. Belo horizonte: Autêntica, 2003.

_____. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

McDONALD, Helen. *Erotic Ambiguities*. Nova Iorque: Routledge, 2001.

MESQUITA, André. *Insurgências poéticas - Arte ativista e ação coletiva(1990-2000)*, 2008. 213f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

MISKOLCI, Richard. *A Teoria Queer e a Sociologia: O Desafio de uma analítica da normalização*. In: *Sociologias*, Porto Alegre, ano 11, nº21, jan./jun.2009, p.150-182. Porto Alegre: PPGS - UFRGS, 2009

MORLEY, Simon. *Writing on the wall: word and image in modern art*. Los Angeles: University of California Press, 2003

PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. Brasília: CNPq, 1987. Pp27.

RAMÍREZ, Juan A. *Corpus Solus*. Espanha: Edições Siruela, 2003.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Revista Bagoas nº4:2010. Disponível em <http://www.cchia.ufrn.br/bagoas/v04n05art01rich.pdf> Acesso em 16 set 2012.

RUÍDO, Maria. In *Precarias a la Deriva*(Org.). *A la deriva por los circuitos de la precariedad feminina*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004. Disponível em: http://www.ypsite.net/recursos/biblioteca/documentos/mruido_mamaquero.pdf, p. 5. Acesso em: 10 abril 2011.

SEIDMAN, Steven (org.). *Queer Theory / Sociology*. Oxford: Blackwell. 1996.

SEKULA, Allan. *Dismantling Modernism, Reinventing Documentary*. In: *The Massachusetts Review* Vol. 19, No. 4. Amherst: The Massachusetts Review Inc, 1978. Pp. 859-883.

SMYTH, Cheryl. *Damn Fine Art*. London: Cassell, 1996.

WATNEY, Simon. *Fotografia y Sida* In: Marzo, Jorge Luis (Org.) *Fotografia y Activismo*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2006.

TAKEMOTO, Tina. *The Melancholia of AIDS: Interview with Douglas Crimp*. In: *Art Journal*, Vol. 62, No. 4. Nova Iorque: College Art Association, 2003. Pp. 80-90.

**Entrevista com quatro membros que atualmente fazem parte do coletivo
Fierce Pussy**

Entrevistados: Nancy Brooks Brody, Joy Episalla, Zoe Leonard, e Carrie Yamaoka

Entrevista realizada via Skype em novembro\2012

Renata – The first things I wanted to ask is where emerged the idea of establishing the Fierce Pussy? Where the idea came from? And where did the name of the collective came from and how was this beginning for you? Because you emerged in 1991, which was a few years after the first collectives from ACT UP so... if you could tell me something about it...

Joy Episalla - Ok, so all of us were in ACT UP, so we knew each other from there, and we decided that since we were doing a lot of work within ACT UP - actions, demonstrations - and it was about AIDS, and we were helping out our friends, most who were probably gay men, as lesbians there wasn't a lot of visibility of what women were doing. So we met at a friend's apartment and we started throwing stuff around and we decided that 'what if we came together as a group?'. And what I can't remember is... did the list posters come before the name...?

Nancy Brooks Brody – Yes! The name took a while... Because we did a lot of work before we had a name... And at a certain point I remember we decided on

the name and we sat around we tossed a lot of different possibilities. I can't really remember other choices...

JE – Oh, oh, the Vagina Dentata...

Carrie Yamaoka - Girlfriend!

JE – ...Girlfriend...

NBB – So, we took a vote! It was just a vote with whoever was there, it was probably 8, 9 or 10 of us at that point. I think you know we were an open collective ... so different people kind of came and went depending on what we were doing that night.

R – And later on you closed yourselves...

NBB – Well we actually hadn't made that decision. We at a bookstore called Printed Matter, a bookstore and art exhibition space in 2008. And so we put a shout out, we asked everyone who we had contact with, that was ever in Fierce pussy to come and participate and create this exhibition together. And was really just us four who coincidentally were also the very first people who started Fierce Pussy. And so we started working together, and anybody at that point could have worked with us. And more recently we have... I don't know if we have closed...but we four have been working together... for some time now...

Zoe Leonard – So there was like a period of time that we weren't so active...like from 1995.. maybe 10 years or so...we weren't together as Fierce Pussy... we were all still friends... We actually all knew each other before we were in ACT UP, as well. And we all kinda ended up in ACT UP. And then, we were really active for that period of 4 years or so, when we made a lot of works, a lot of

those projects that you see on the website. And then.. it's not that we ever officially suspended or anything, it's just that people sort of drifted away, and our lives changed... and actually, the four of us, our friendship remained really strong...And we did a few other activist things together...

JE – Over that 10 year period..

ZL – In that 10 year period we did some stuff around elections, we did some anti-war stuff, we did stuff around the government...

NBB – ...9/11...

JE – ...9/11, and when the Republican convention was in New York City, we did a big action...

NBB – Not under the name of Fierce Pussy, but we stayed connected.

JE – We trust each other very much, and so we find it easy to work together. So when the opportunity came, when Printed Matter approached us, and ended up being only the four of us showing to actually make that happen, we realized that we've always enjoyed working together and in a way that Printed Matter show kinda pushed things along. We got another request from the Lesbian Herstory Archives, in Brooklyn, which is like the one depository of lesbian's history, in a way, and all kinds of ephemera and they asked us to do another kind of little retrospective, so it started to kind of almost snow ball on it's own, so we really started to working together much more fluently.

NBB – And making stuff really work.

ZL – And at that point we didn't have a conversation about being open or being close. It's not a really hard line but we decided that... we have this history... and that we didn't want to have to deal with the in-flux and out-flux, a lot of people coming and going, and we felt like we work really well together. We know each other, we understand each other, we don't always agree on things, but we know how to talk things thru in a way that... we are all very strong and have very strong opinions. So we feel that this is a very efficient model in a way, we just wanted to kind of move forward and not... I guess it's probably a desire that we've always expressed to each other that we didn't want our work to remain only something in the past, but we wanted to see if we could find ways to make works that was really present, that was really addressing things of the 'here and now', but that still had our history behind it, the things we've been thru and we feel that we have each other and that voice can come out forward. We have that shared history but we can be so present in the world right now, in projects that are alive right now, and how questions around feminism and gender have really changed, around sexuality, so we certainly carry this shared trajectory...

JE – Yeah, and I think the other thing is that we all four of us are working artists that have our own practices. And since we've kept doing our own work, that's also kind of added to how we work together, it has actually been a very interesting component.

ZL – And I think also the reason why we started what Joy just said is that when we were doing activism in ACT UP, speaking just for myself, I really loved a lot of collective work that was happening, but it was very far from my own aesthetic, and it was so amazing to not only work with other women on lesbians

issues, but also being able to make art work that wasn't kind of agit prop the same way, that didn't use advertising tropes, that actually uses this kind of aesthetics.... Fierce Pussy's voice is very different than any one of our individual voices in our own work, but it's kind of our meeting ground to the place where all of our aesthetics meet, and that voice feels very... like, I love Gran Fury's work, but I feel that I'd never make something that looked that slick, so there was something that we all felt that we could both be lesbians, women and also..

JE - ... artists and activists....

ZL - .. yeah, all at the same time.

NBB – And coming out of ACT UP, a thing to add to that a little, the fact that it was such an incredibly intense time that we were dealing with, it was around illness and it was around how our government was responding to this epidemic, and because in New York the way we first started to see AIDS and HIV affecting lives within the gay male body and we rallied around that and thru that came all this activism around homophobia and queerness, that was kind of a side... It was very central but it was happening at the same time as this issues just around health and they were completely interwoven, but it wasn't so much... the female body was...

JE - ...not in the equation.

NBB – It was not in the equation, as much.

CY – That was this.

NBB – Yeah, and we feel we were speaking in a certain way, I’m still stomping on words to define it even now, but we did find each other and so, creating Fierce Pussy happened in a kind of organic way that each project folded into the next project. It was like something joyful that we did that was also really fun that we got to do, that was different then ACT UP and different than any... you know what I mean...?

JE – Meaning, our friends were dying literally left and right, we were losing lots of people, we were spending lots of time not only in ACT UP or in demonstrations, but in the hospital with somebody, and watching someone die... that was incredibly personal and huge, a change for all of us in our lives, it changed us a lot. And so in a way, having Fierce Pussy also a bit of a life raft...

ZL – Absolutely.

JE - ...to holding on to our integrity, because we could’ve very easily and I think some of us, I’ll speak for myself, was boarder line to get sucked in, I was. And sucked in for real reasons, it was life or death, what are you going to say about that? You can’t split hairs. But I think Fierce Pussy ended up being this...we could celebrate ourselves in a way... what we were seeing around was sadness and death and neglect not only in the government and hospitals and all kinds of horrible things, that we could sort of make something good and powerful, and I think that’s where a lot of our energy comes from anyway to do activism, you know, you want to make a difference, so you want things to change, we want things to be more fair for more people, so I think that that was the way that we could pull ourselves in that conversation.

NBB – And it was very alive that time...

JE – Ok, move on!

ZL – I wanted to say, it was not a question but it comes off of that, this very much pertains our world today as well, it's also about desire and I think that Brody is talking about the body and Joy's talking about male bodies around this and I feel that ACT UP had a lot of sexuality that was really evident, but a lot of it was about gay male sexuality or it was about safe sex, or about dealing with the mechanics of sexuality in terms of getting infected or not getting infected and the space for even women and dykes in particular that were so visible and active in ACT UP, the space for our desires sometimes felt very small, we only talked, it was like 'safe sex for women'. And this was really a space that was about our desire. And when we began working together again, after Printed Matter, one of the projects after we began to work with the Lesbian Archives was sort of to pull that thread again, in this project Gutter, which is about reading, finding signs and signals in pulp novels and private spaces.

JE – You saw that on the website, right, the Gutter?

R – Yes.

ZL – So I just wanted to add that.

R – So I'll try to address to that. For a while I... I have to academic backgrounds, both in Fine Arts and Social Sciences. So for me it is really easy to look at your posters and decode it rather than looking at the image itself. So I had to print your posters and put all over my walls at home so I could really look at them and see images not only subjects. So one day I noticed that you really use words in all of them, words are really important there. So I wanted you to say something about this usage of

words for you and also because in so many of them you can confront words and images, as by using a baby and the word Dyke, and you can also use a series of words so that each one has a meaning but they are shifting to the next one...

JE – It's queer.

R- Yes, it's queer. But also it's always shifting, It's a process, this is why one of the theorists that I approach in my research is Foucault and Juan Vicente Aliaga, because you shift between meanings and it never stops, so if you could address to that...

JE – Well, just so you know, what you just described is quite interesting for us as well. So...it's true.

ZL – That is such a great question. I think it really kind gets some very core things for us. I think you laid out a very...

JE – ...succinctly...

ZL – succinctly said a lot about our work. One other thing that I would add is that we also use words as images, I don't think the words are just as a text, we also allow words to become images. So I think the line between reading and looking are very linked in our work and we've had a lot of conversations... I mean, the other thing about how we work together that still is meaningful is that we have 20 years of conversations that we've been having, so with the work that we make, we also have this conversations and one thing that's come a lot of times on the conversations is this questions about public and private space. And reading is something that is very private, because it happens inside of your

head or in your own voice inside your head, or in a book on the subway, but it also can be really public, in our posters. We are really interested in the spaces between locating your really internal world, your privacy, your own sexuality, and the privacy of the read word, the quietness of something that you read, but how that is seen publicly. So I think that the relationship to language has a lot to do with privacy and public-ness and how different registers of kind of consciousness and sociality are happening at the same time.

CY – But I also think that we've always been interested in the idea of the voice, like who's voice is this? In the first person like I am, you are, we are. We were always kind of conscious to that, and I think that from the very beginning.

NBB – Yes, it has always been there.

ZL – Yes, from the first list.

CY – Like, who is talking?

JE – I think it's that what everybody is saying, it's very much. And that voice also becomes 'the entity', it allows many people to enter her space, and to begin to enter that dialog, enter that picture, in a way. I think the other that's in there is that how, from the beginning, we were sort of reclaiming this words that were derogatory about lesbians and gays and trans people, and somehow, in flipping those words, in those first lists, it became almost the energy of flipping other words, in a way, to kind of play out of visual. There's a continuity there, that's what I'm saying.

ZL – I wanted to pick up on something that Carrie was talking about, the voice, and just say that the list that we actually made on our very first official meeting,

like we'd kinda talked about wanting to meet up and then we sent out, we just did a shout-out to like 'hey, we're gonna have a thing, we're gonna start a to start a lesbian collective, to deal with lesbian visibility,' and at our very first meeting we went 'let's make a poster', and that is what we came up with, it was this list of words like 'I am' and all this different words, and we literally made those, typed up those things at first, so that kind of...

CY – That was actually 3 lists, and we narrowed down to one list.

JE – Yeah, 3 lists.

ZL – ...yes, 3 lists that only used the 'I am a'...

JE - ...'and proud'...

ZL - ...and that kind of statement of being, and the language of being, kind of occupying a space in the language, it felt like the core of what our practice began. And it also has to do with not limiting yourself to one... I don't think any of us would be ok with just 'I'm a dyke'. It's like wanting to be all this multiple things. And I think what also is interesting about that, about this question of voice, that moves thru our practice. And today, it's a thing that, queer identity has shifted, there's been so many different rules and regulations, also within queer identity, not only in the straight world, but it's like, you know, butch-femme, we have gay, there's queer, there's homosexual, ...

JE - ...very cubby-holed...

ZL - ...different identities, different types, bisexual, there's trans, all this... And 'Being' (the series of posters) were sort of... I don't think we even were able to know it, or what we've talked more recently, but our very first work ended up

actually presenting the idea of multiple identity, that could be – I could be - amazon, feminist, muffdiver, dyke girl...

JE - ...mannish...

ZL -the top and the bottom, all at once, it gave us this incredible amount of play to re-identify ourselves however we wanted to, and that kind of radical spirit, it's given us a lot of room. And I think maybe it's also why some of this work still...

JE - ...still plays very well...

ZL - ...because it leaves room for like that poster 'Are you a boy or a girl?', that we've now put on to gender neutral bathrooms at the Gay and Lesbian Center, like there's room for trans people to occupy that space too.

NBB – And then just, on the point of visual, how the words are images, literally, we took those words and we made one list of all words we might want to use, and we editated that list and we parsed out this words into 3 different lists, so that each list could contain enough of different directions, that we wanted for the works to be able to take you in both, literally, the meaning of the word and visually the shape of the word. Words down the page, how they moved along in a line of structure. So each list ideally kinda satisfied many different questions, and stood visually in a way we were interested as well. And all of this happened... it's with hindsight now looking back on all our work and having questions like this and we answering it.. Interesting to me is that... well, that is what we did. We didn't have this idea and then fulfilled this idea with...

JE – No, we were living it. It was clear.

ZL – And even the typing, as you were saying it, the visuality, we were like ‘type it over, type it over’...

JE - ...over the same word...

ZL - ...and when we were xeroxing it, we were ‘xerox it again, xerox it again’. I think that the ways that things broke down, or got corroded; we call it a noise, like the noise of the Xerox, layers and layers of noise...

JE – We are totally into that.

NBB – The bleeding...

ZL - ...we love that, it has also becomes part of the reading...

JE – The texture.

ZL - ...so you’ve got the images that start kind of read as a kind of text, and the text slips over into the language of images, because it all gets into this really noisy area of the mechanics of the typewriter and the Xeroxing process. And now we are sort of dealing with the scanning certain things, and are we going to let digital noise in and when do we want to do that, but, sort of the elision of the idea of image and the idea of text. I feel like they just run right over each other.

R – This was another thing that I was going to ask. I was talking to my tutor and we were thinking about the posters, if they were written in a computer or a typewriter. Typewriters have this violence on it that just goes on to the paper and....

JE – It is typewriter.

ZL – I still have it!

JE – Also this was before computers. None of us were on computers, what we had we used. At that point we used whatever was available for us. So we had this typewriter, and that was the way to make it. In fact if you look on the website, you'll see an image of one of those original lists, from the typewriter. Then we realized 'wait a second, we have Xerox machines', because some of us were also working at magazines, doing paste up mechanical, do you know what that is? Production work. So we could Xerox those things, and now we've got a way of getting big magazines to supply posters, without them knowing it, that we were going to paste on the street. We found ways to work that, and what's very interesting as well about that type face that we made is that eventually on the computer, there is something of that typeface called Trixie, which is that typeface blown out. That's where they got it from. So it's really interesting where the hand... the hand is actually very seen in our work, even if we are using the computer, somehow, or xerox, or photography, whatever, but I think that that handmade quality, bashing those words into that paper, was also a kind of jump of point to all the other stuff now.

R – Also, I wanted to hear from you something about the usage of images of from your family albums and the usage of images of you when you where children, or usage of children image, how does it works for you this relation between sexuality and the image of children? Because children are supposed (by dominant culture) to be 'sexuality-free' or something like that...

JE – They never are sexuality-free.

R – Yes, of course.

JE – I think that baby pictures, you know you look at your own personal history and how you... I mean it's always a Frankenstein, but how you think...where you came from and what you think about yourself. Then, the baby picture becomes this very important talisman, is that the word? Talisman of you in the beginning, right? And I think, my point of view, I think children are sexual, I don't think that they should be denied anything. So there was that and there was also innocence of those pictures and then laying around there were those words that we use, it runs a very interesting line between the two, but it also talks about how we exist in the world.

CY – I would say that we weren't really thinking about that, when we were doing those. In a way we were doing very raw and very primitive work, in a sense. We were working directly from our experience, so we were trying to use images of yourselves because it was very DIY (Do it yourself), like, just exactly what you had at your disposal, putting your own images, rather than using somebody's else's pictures. Does that make sense?

NBB – And for me I guess it was a lot about our assumption, what you assume when you look at a baby, it not necessarily the sexuality of the baby itself, but we all were children, we all were that baby, and you grow up and you become this 'Dyke'. Or this 'Butch'. And you are hated. But you were this baby, this child and who know what that child will be, and also I think some of this idea of putting gender on a child, putting them into some kind of dress or colors, that assumption is so unfair for many of us. And so to me that was a way of reclaiming that, the way to defending people, but it wasn't meant to be... for I wasn't trying to shock or offend. I was saying, 'this is me, that is what this child became, why is that was not an option for that child, as a baby who knows what

they will be doing soon, what your baby is, love your baby because that little baby might become that thing you hate now, as an adult'. Do you know what I mean?

ZL – I do, I think it's right. There's two things I'd like to add to that. And I think that this was a kind of simple visual gesture to open up a huge number of questions, by doing that deceptively simple gesture. So there are two things for me that came up. One is very close to what Carrie and Joy were saying. At the time that we were making those it was in this country a very specific political moment, when there was an enormous amount of...

JE – Hate.

ZL - ...movement about this ideal of 'family values'. And it was really the beginning of the Christian Right in this country. That people have continuously seen Mitt Romnies and Bushes and all that. But that was really gaining strength, and this idea of 'pure people' as being people that were, of course, isolated, and hated was being defied by everything they had access to...

JE – And were being defied by those people too.

ZL – Right, I'm sorry. I just need to try to get this out, it's hard to hold on to the thought. It's a very different time from now, because now there's like gay marriage is a big gay issue and that is sort of like when people say 'gay', they think 'marriage'. But that wasn't the case at those times, so I don't think we were like advocating for 'oh, we're a family, we're a queer family', but there was a kind of global consciousness on entering to that spaces. The definitions of family and personality and identity were being defined by these really right wing people, they were taking up all this space with what they thought normalcy was.

So we were also trying to say 'what is normal? What is right?' So that was sort of a local moment in a political context. A lot of these people that are giving us trouble again were giving us trouble in the 90s. And I would say in terms of personal values, for me I just don't feel like sexuality is just the sex that you have. It's not just the sex. Your sexuality is part of how you love the world and how teach the world to love you back. It's how you move and how you interact with people, how you form the world, how you define the world, how it's part of your whole... identities gotten to this 'I don't need politics' sort of thinking, present to this is like this 90s idea of academic politics and I mean that also, but I think that the importance of identities is a much bigger, more fluent essence that we're all working at all the time. And your sexuality is a very big part of it. I mean, the way you look at people, the way you smile at people, that's all part of who you are as a sexual being. And so I think that regardless of what children... the debate of whether children have direct sexual feelings, I don't that's the point, the point is that I think is who you are in the world, what you are attracted to and how you interact with the world has inflicted by having an experience with gender, by having an experience with Joy, by having an experience with body, and that happens in a really young age. Like that one 'She had recurrent dreams with the girl next door' (the poster). So someone very bold and someone who is sort like dreamy, that kind of dreamy space that you sort of occupy and you start thinking how what you want, what makes you feel good, what you are attracted to, what you are interests, part of becoming awake as a person, is becoming awake to your desires.

JE - And just to add to that I was just thinking that the Christian right people at that point of time, they were defining us in the public sphere. So we could

recognize that it was very important to us to kind of also have a power within that, like us to turn around and face them. And I think the flip is the baby picture in a sense. You know, we are taking their term, what they are calling us, but this is us as a child, right? There're layers there. I was going to say something else about that, but I think that that's very significant to what you're saying. Why should it be that they define us? That's not how I look at the world. I don't even particularly want to define them. Y'know, but they have put it out there that way. And so you have to on some level... We had to respond. I think we still have to respond, like right now. And I think, actually, that is also why the posters still play. This is not over. Y'know, if we come and make a gain, they want to take us back, I don't know if you'd paid any attention to this election right now, but they were trying to take women back what, a hundred years? So what are we talking here, what has changed? I mean, we know what the changes are. We know how we see the world. But this thing, you know, this monster keeps showing its head and I think that's the power of the word too, I guess, is what I'm trying to get at. Time and again.

ZL – I think it's really true and that makes sense of what we're getting at. And kinda, it's also a challenge, I do remember actually one conversation where, because there was a time with a lot of controversy around this gay male dilemma, the Man-boy Love Association, it's like older man that have relationships with boys, there's a whole big controversy around it. I remember when we...

JE - ...and pedophilia...

ZL - ...and pedophilia, and there all this stuff about the role of the church and priest and what does choice mean...So there actually was a lot of embroiled conversation in the air, and we thought 'oh, we can't touch that but if we use our own families and our own pictures we have the power to do what Joy said, to flip things, and to kind of define ourselves and do you know what? It's not up to the church to decide what's a family, what's a person, what's a baby like, you guys can't define our psychology, or our identities. This is our landscape to determine, and this is our pictures of ourselves, and we know how we are and we knew who we were back then, on the 2nd grade'. You know what it's like when you look at your own and your friend's pictures and you look back and you are like 'oh my god, of course'. You know? You had your cowboy boot and you never took it off. How you see yourself as a really little kid. And only that was another way of taking back our own language and taking back... we don't have to fit in every any of this molds that were being present to us as options. We are actually gonna make a new mold in the shape of ourselves. I'm actually gonna make this mold, not gonna squeeze into some pre-existing mold.

JE – But there was a level of seduction and the seduction was, especially, let's take the dyke baby picture of G. Here's this little girl, in this little frilly dress, that's what they recognize as being...

CY – 'I know what that is'.

JE – ...and that was important to us.

NBB – Baby me.

ZL - ...with the little cherry on her dress...

JE - Yeah, with the little cherry on her dress, the little frilly thing. That's what the right wing, or these, or whoever we're talking about in this group, they recognize that. That's something that, that's in their icons, those are their icons. Those are part of their alphabet, right, their archive. But it's part of our archive. And you're supposed to pull of it. And then we're placing another word there. And there's the other image, 'hello, this could be your daughter, this could be your sister, this could be your mother, this could be your doctor, let's talk about it'. That actually brought up more of this discussion, which is how we got to 'What is a lesbian?', that black poster with all the type. That's where that comes in..

ZL – Right!

JE – Ok, now we defined it. 'Let me tell you, you don't know it. You can't judge a book by it's cover. That's the real me, you know'.

ZL – Right!

JE – Ok! Next!

R – Ok! You guys have taken fragments of books to use in some of your works. I'll ask some things but you can address to whatever you want. How do you select that? What is for you to suppress parts of literary text, or to underline (or circulate), cover and erase? Could you talk a little bit about the differences between these three possibilities of evidencing \ suppressing parts of a text? And where do does texts come from, because everytime I try googleing it or something I get nothing. There's nothing there. I could only get one on a news piece that I could link to a newspaper story, but that's all. The literary texts I can't find them nowhere. Where do they come from?

CY – They are pulp fiction. Lesbian pulp fiction. You probably wouldn't find it in any sites or any academic studies. And you wouldn't find it in books.

JE – They are little paperbacks that were arranged from maybe the 40s to the 70s that the Lesbian Herstory Archives had a whole library of, that we've all actually got to see or had some, and they were usually about a lesbian that falls in love another women, and they are together, but by the end of the book either the lesbian becomes an alcoholic, or go back to a man, or commits suicide. Every single one of those books, every single one of those texts, come from a book that that's basically the arc of the story. And the other thing about that is that they weren't necessarily written by lesbians, they were written by men under a women's name. So if you look online (on Fierce Pussy's website), if you look on 'mind the archive', all those book jackets, those are the books. I mean there's many many many of them. So we just sat down and started to read them. Then we realized 'oh my god, this is ... I can't even read this!'. And it also made me angry. So we decided that... 'why not redact those texts?'.

CY – Make the texts our own.

NBB – It's very popular American fiction, those books. We called them pulp fiction, and they were kind of a dime store variety, very cheap, soft backed, book and that's what people knew, that's what they thought about lesbian sexuality. Most people thought (they got information from that), yea, they're like soft core porn, from those books, but they also thought that's like the imagined lesbian fantasy. So we were using that as kinda of, reclaimed and took those words, and similar to, in some ways they could connect to the list, in sense of

finding and taking these words and refolding them, and invert them in a sense. By redacting them, we create our own stories that were OUR stories.

CY – On top of the other.

ZL – When we first saw it, the Archives asked us to do a show the one we did at the Printed Matter, so we were invited to go there, so we went and we all seen those books and the color was fantastic, with these amazing drawings, they have this exaggerated colors. We just really liked all this color, they were beautiful, like vintage 50s or 60s, and they were really hot like 'Strange Nurse' or 'Prision Stories', and there was always this great drawings on the covers. So you're like 'oh, they look so awesome, yeah, great presence', so we thought if we could bring it to our project. So we went in all those shelves and started 'I want that, I want that, I want that', and then the covers were thought to be the best part. The covers fooled up us. But then we saw it, that the stories, in general, were stories like innocent girl new in the city or whatever, but after definitely was punishment.

JE – Being dammed. We're all dammed.

ZL -but there was always like some guy, there's always like the husband, you know, they just really get frustrating. So I remember reading them and at first I was almost thinking 'wow, what's wrong with me, why are these hot, I thought those were supposed to be really hot', I was kind of like 'when I'm going to find the one that is (hot)?', so we would spend whole days there, all sitting, reading that. We were like 'which one are you reading?', and then 'oh yeah, read that one, the chosen one, oh strange nurse', and we would get..it would be 'oh this one sucks'. Then we finally started. We would go and start Xeroxing,

they've got a Xerox machine in the back, so we would wipe pages and just Xerox them...

JE – Because you couldn't believe them.

ZL – And then we finally started talking to each other. It was what, our second or third day doing? So we were like ' yeah why they all really suck? Oh yeah, mine really suck too'. And we kind of developed this idea out of that. There were parts of that that contained what we wanted, and there were those other parts that were a bit of the same construction, there are...

JE – We would expect to find anyway.

ZL – But we were also interested in terms visually of blowing things up or shrinking things down. Or taking small sections in different ways... There was also another kind of flipping or turning that we did, is the idea of censorship, which is usually about a kind of government control, by taking this recognizable act of censorship and actually using it as a liberating gesture. So we were making this redact really obvious and using it to make a third thing.

JE – And also within that, I don't know if you've ever seen an FBI's file or something, you know, a lot of it is all crossed out, and the words that they've left actually don't make any sense whatsoever. So we realized that we can make another kind of sense, a real desire kind of sense to these. And the mark making really is about ways of either erasure or blocking out or highlighting, in a sense, so we kept to those...whether it was white out (you know, old white out when you take out a mistake), or big crossed out, or circled, that mark making.

NBB – We had like a palette, thought. We had like a palette of materials, sharpie, white out, thin pencil, we have different tools that all kind of work with.

ZL – But we weren't collaging. It wasn't about cutting off. It was really accepting what was there on the page and kind of pulling out and crossing out until it said...

JE - ...what we would like it to say....

ZL - ...what we would like it to say. And it was also about bringing out the word over into the image and the image over into the word. It's about the words and their arrangement and what they mean, but it's also about how black and gray it is when you Xerox. The gutter... gutter has a few different meanings, I don't know if you know just because English isn't your first language, but the gutter of a book is the place when you open the book the middle part.

JE – This is the gutter.

ZL – And it also obviously also means the gutter on the side of the street, the part where the garbage runs, and it's also a slang for low life or something that's dirty. But it can also have something like the dark side of town, a little bit of ...

JE – The wild side.

ZL - ...the wild side. So it has a lot of potential meanings. And also the shapes that the books themselves made on the Xeroxes, like we all love like how that black line when you Xerox it has a fold like an s or like cleavage, like they start to look like a body in a certain way, they are very very physical...

NBB – With words printed on them.

ZL – And we left post its. And so we left all this marks in the process, so we kinda have this physical bodily sense, it's not language existing in a kind of pristine form. It's this really physically handled. It's very handled.

NBB – And none of that is computer altered. It's xerox blown up, blown up blown up.

JE – It's all hand done. But other thing about the Xerox blown up, and getting back to something that you said earlier, when we were talking, it's also that thing about the personal, the private and the public. So here are this little sex novels that people were probably hiding to read, right? Or pornography or whatever it is that turns you on, pick the gamut, it would be private. Or reading, as a private thing. And opening that up, and making that public... it's just this large poster... it's really big, a lot of them.

ZL – And you've seen this installations when we wheat paste them outside, where it become a street thing, so then again this thing. The public and the private happen simultaneously.

Tradução da pesquisadora da entrevista com quatro membros que atualmente fazem parte do coletivo Fierce Pussy

Entrevistados: Nancy Brooks Brody, Joy Episalla, Zoe Leonard, e Carrie Yamaoka

Entrevista realizada via Skype em novembro\2012

Renata - A primeira coisa eu queria perguntar é onde surgiu a ideia de criar o Fierce Pussy? De onde a ideia veio? De onde veio o nome do coletivo e como foi esse começo para vocês? Porque vocês surgiram em 1991, que foi alguns anos após os primeiros coletivos do ACT UP então... vocês poderiam me dizer algo sobre isso... ?

Joy Episalla - Ok, então todos nós estávamos no ACT UP, nós nos conhecemos lá, e nós decidimos que, já que estávamos trabalhando no ACT UP - ações, manifestações - e se tratava da AIDS, e nós estávamos ajudando nossos amigos, a maioria dos quais era provavelmente gays, e como lésbicas não havia muita visibilidade para o que as mulheres estavam fazendo. Então nós nos encontramos em um apartamento de uma amiga e começamos a colocar possibilidades na mesa e nós decidimos - 'e se nós nos juntássemos como um grupo?'. E o que eu não consigo lembrar é... os pôsteres vieram antes do nome...?

Nancy Brooks Brody – Isso! O nome demorou um tempo... Porque nós fizemos vários trabalhos antes que tivéssemos um nome.. E a certa altura, eu lembro

que nós decidimos o nome e nós nos sentamos e sugerimos... várias possibilidades diferentes. Eu não consigo exatamente me lembrar das outras possibilidades...

JE – Oh, oh, Vagina Dentata...

Carrie Yamaoka - Girlfriend!

JE – ...Girlfriend...

NBB – Então nós decidimos chamar uma votação! Era apenas uma votação com quem estava lá, éramos, provavelmente, 8, 9 ou 10 de nós naquele momento. Eu acho que você sabe que era um coletivo aberto... então diferentes tipos de pessoas iam e vinham, dependendo do que estávamos fazendo em uma noite.

R – E depois vocês decidiram fechar-se (para outros membros)...

NBB - Bem, nós realmente não tomamos essa decisão. Nós estávamos em uma livraria chamada Printed Matter, uma livraria e espaço de exposição de arte, em 2008. E, assim, fizemos uma convocatória, pedimos a todos que tivemos contato, que estavam sempre na Fierce Pussy, para vir e participar e criar esta exposição juntos. E fomos só nós quatro, que coincidentemente também fomos as primeiras pessoas que começaram o Fierce Pussy, que viemos. E assim nós começamos a trabalhar juntas, e qualquer um naquele momento poderia ter trabalhado com a gente. E mais recentemente temos... eu não sei se nós nos fechamos... mas nós quatro estamos trabalhando juntas... já há algum tempo...

Zoe Leonard – Então, houve um período de tempo que nós não fomos tão ativas, mais ou menos desde 1995, talvez por 10 anos ou algo assim... nós não estávamos juntas como Fierce Pussy... nós ainda éramos amigas... Na verdade nós nos conhecíamos desde antes de estarmos no ACT UP, também. E nós meio que acabamos no ACT UP. E então, estávamos realmente ativas nesse período de quatro anos ou mais, quando fizemos um monte de trabalhos, um monte de projetos que você vê no site. E, em seguida, não é que nós oficialmente suspendemos o coletivo, nem nada, é só que as pessoas meio que se afastaram, e nossa vida mudou... e, na verdade, as quatro de nós, a nossa amizade permaneceu muito forte... E nós fizemos algumas coisas ativistas outros juntos...

JE - Nesse período de 10 anos...

ZL - Nesse período de 10 anos fizemos algumas coisas sobre as eleições, nós fizemos algumas coisas anti-guerra, nós fizemos coisas sobre o governo...

NBB - ... 9/11 ...

JE - ... 9/11, e quando a convenção republicana estava em Nova York, fizemos uma ação de grande...

NBB - Não sob o nome de Fierce Pussy, mas mantivemos contato.

JE - Nós confiamos muito uma na outra, e por isso que é fácil trabalhar em conjunto. Então, quando surgiu a oportunidade, quando a Printed Matter se aproximou de nós, e acabou sendo apenas quatro de nós buscando realmente que isso acontecesse, nós percebemos que sempre gostamos de trabalhar em conjunto e desta forma o evento na Printed Matter promoveu as coisas. Nós

tivemos outro pedido, do Lesbian Herstory Archives no Brooklyn, que é como um depósito da história lésbica, de certa forma, e todos os tipos de coisas efêmeras, e elas nos pediram para fazer um outro tipo de pequena retrospectiva, assim começou a espécie de bola de neve, quase por si própria, então nós realmente começamos a trabalhar juntas muito mais fluentemente.

NBB - E fazer coisas realmente funcionarem.

ZL- E naquele momento nós não havíamos tido uma conversa sobre sermos fechados ou abertos. Não é realmente uma decisão definitiva, mas nós decidimos que... nós temos essa história... e nós não queríamos ter que lidar com fluxo e contra-fluxo, um monte de gente indo e vindo, e nós sentimos que nós trabalhamos muito bem juntas. Nós nos conhecemos, nós nos entendemos, nem sempre concordamos com as coisas, mas nós sabemos como conversar e resolver coisas de uma forma que... somos todas muito fortes e temos opiniões muito fortes. Então nós sentimos que este é um modelo muito eficiente de certa forma, nós só queríamos que as coisas andassem para frente e não... Eu acho que que é provavelmente um desejo que nós sempre expressamos uma à outra, que não gostaríamos que nosso trabalho permanecesse como algo que está apenas no passado, mas nós queríamos ver se conseguíamos encontrar maneiras de fazer trabalhos que realmente representassem o momento presente, que realmente abordassem as “coisas do aqui e agora”, mas que ainda tivessem a nossa história por trás delas, as coisas pelas quais passamos, sentimos que temos umas as outras e que nossa voz pode ser pronunciada. Temos uma história compartilhada, mas nós podemos ser tão presentes no mundo agora, em projetos que estão vivos agora, e como as questões em torno do feminismo e do gênero realmente

mudaram, em torno da sexualidade, então nós certamente carregamos esta trajetória partilhada.

JE- Sim, e eu acho que outra coisa é que todas as quatro de nós somos artistas atuantes, que temos nossas próprias práticas artísticas. E como nós continuamos fazendo nosso trabalho, isso também agregou à forma como trabalhamos juntas, e isso tem sido, na verdade, um componente muito interessante.

ZL- E eu acho que a razão pela qual nós começamos o que Joy acabou de dizer é que, quando estávamos fazendo ativismo em ACT UP, falando só por mim, eu realmente amava muitos trabalhos coletivos que estavam acontecendo, mas era muito longe da minha estética própria, e foi tão incrível trabalhar com outras mulheres não só sobre questões lésbicas, mas também ser capaz de fazer um trabalho artístico que não era a mesma espécie de agit-prop, que não usava tropos de publicidade, que realmente usa esse tipo de estética... A voz de Fierce Pussy é muito diferente do que qualquer uma de nossas vozes individuais em nosso próprio trabalho, mas é um pouco da nossa convergência, no sentido de ser onde todas as nossas escolhas estéticas se encontram e esta voz parece muito... eu amo os trabalhos do Gran Fury, mas sinto que nunca faria algo que parecesse tão sofisticado, então foi uma coisa que todas nós sentíamos era que poderíamos ser ambas lésbicas, mulheres e também...

JE- ... artistas e ativistas...

ZL- ... sim, tudo ao mesmo tempo...

NBB- E vindo da ACT UP, uma coisa para acrescentar um pouco ao fato de que era um momento tão incrivelmente intenso no qual estávamos, era sobre doença e era sobre como o nosso governo estava respondendo a esta epidemia, e por que em Nova Iorque a maneira que nós começamos a ver a Aids e o HIV afetando a vida dentro do corpo masculino gay e como nos reunimos em torno disto e através disto veio todo o ativismo sobre homofobia e ser *queer*, isso era um lado... Era muito central mas estava acontecendo ao mesmo tempo que estas questões em torno de saúde e de forma completamente interligada, mas não era tanto sobre... o corpo feminino estava...

JE - fora da equação.

NBB - ...não estava muito na equação

CY – Era isso.

NBB- Sim, e nós percebíamos que estávamos falando, de certa forma, eu ainda estou procurando palavras para definir, mesmo agora, mas nós encontramos umas às outras e, assim criar o Fierce Pussy aconteceu em um tipo de forma orgânica no qual cada projeto desdobrava-se para o próximo projeto. Era como algo alegre que fazíamos que era também muito divertido, que tínhamos de fazer e era diferente do ACT UP e diferente de qualquer outro... você sabe o que quero dizer?

JE- Significa dizer, nossos amigos estavam literalmente morrendo por todos os lados, nós estávamos perdendo muitas pessoas, nós estávamos gastando muito tempo não somente no ACT UP ou em manifestações, mas no hospital com alguém, e vendo alguém morrer... era incrivelmente pessoal e uma

enorme mudança para a vida de todas nós, que nos mudou muito. E assim de alguma forma, ter o Fierce Pussy era também um pouco de uma balsa salva vidas.

ZL- Certamente.

JE- ...para segurar nossa integridade, porque nós poderíamos ter muito facilmente, e acho que algumas de nós, vou falar por mim, estava prestes a ser sugado, e ser sugada por razões reais, era vida ou morte, o que dizer sobre isso? Você não pode tentar chegar num acordo sobre isso. Mas eu acho que o Fierce Pussy acabou sendo isso... podíamos celebrar nós mesmas de uma maneira... o que estávamos vendo no entorno era tristeza e morte e negligência, não só no governo e hospitais e todos os tipos de coisas horríveis, que podíamos fazer algo bom e poderoso, e eu acho que é onde muita de nossa energia vem, de qualquer maneira, para fazer ativismo, você sabe, você quer fazer a diferença, e você quer que as coisas mudem, queremos que as coisas sejam mais justas para as pessoas, então eu acho que essa foi a maneira que podíamos pôr nós mesmas nessa conversa.

NBB- E isso foi muito vivo naquele tempo.

JE- Ok, vamos em frente!

ZL- Eu quis dizer, isso não era uma questão, mas vem disto, isso muito pertence ao nosso mundo de hoje também, assim como isto também é sobre desejo e penso que Brody está falando sobre o corpo e Joy está falando de corpos masculinos em torno disso e eu sinto que o ACT UP teve muita sexualidade que foi realmente evidente, mas muito disso foi sobre sexualidade

gay masculina ou sobre sexo seguro, ou sobre como lidar com os mecanismos da sexualidade em termos de infectar-se ou não estar infectado e o espaço para mulheres e em particular lésbicas, que eram tão visíveis e ativas no ACT UP, espaço para nossos desejos, às vezes parecia algo muito pequeno, nós só falávamos, isto era como “sexo seguro para mulheres”. Este foi realmente um espaço que era sobre nosso desejo e quando começamos a trabalhar juntas novamente, depois do Printed Matter, um dos projetos que começamos a trabalhar no Lesbian Archives, era como puxar esse fio novamente, neste projeto Gutter, o qual é sobre a leitura, encontrar sinais e símbolos em romances eróticos e espaços privados.

JE- Você viu aquele no site, não foi, o Gutter?

R- Sim

ZL- Então eu só queria acrescentar isso

R- Então, eu vou tentar me endereçar a isso. Por um tempo eu... Eu tenho formação acadêmica, tanto em Artes Plásticas quanto em Ciências sociais. Então para mim é realmente fácil de olhar para seus cartazes e decodificá-los em vez de olhar para a própria imagem então eu queria que vocês dissessem algo sobre esse uso da palavra para vocês e também porquê em muitos deles vocês podem confrontar palavras e imagens, como pela utilização de um bebê e a palavra Dyke e vocês também podem usar uma série de palavras de modo que cada uma tenha um significado, mas eles estão sempre mudando para a próxima...

JE- Isto é *queer*.

R - Sim isto é *queer*, mas também está sempre mudando, isto é um processo, é por isso que alguns dos teóricos que se aproximam da minha pesquisa são Foucault e Juan Vicente Aliaga, porque você pode alternar entre significados e nunca pára, assim se vocês pudessem abordar isso...

JE- Bem o que você acabou de descrever é muito interessante para nós também. Então... é verdade.

ZL- Essa foi uma questão tão boa. Eu acho que realmente existem algumas questões muito fundamentais para nós. Eu acho que você traçou uma muito...

JE- ...sucintamente...

ZL- sucintamente disse muito sobre nosso trabalho. Outra coisa que eu gostaria de acrescentar é que também usamos palavras como imagens, eu não acho que as palavras aparecem apenas como um texto. Também permitimos que as palavras se tornem imagens. Então eu acho a linha entre a leitura e a o olhar estão muito ligadas no nosso trabalho e tivemos muitas conversas... quer dizer, a outra coisa sobre como nós trabalhamos juntas que ainda é significativo é que nós estamos tendo estas conversas há 20 anos, então com o trabalho que fazemos, nós também temos estas conversas, e uma coisa ainda aparece muito nessas conversas são estas questões sobre o espaço público e o privado. E a leitura é algo muito particular, porque ela acontece dentro de sua cabeça ou com sua própria voz dentro de sua cabeça ou em um livro no metrô, mas também pode ser realmente público, em nossos pôsteres. Nós estamos realmente interessadas nos espaços entre localizar este seu mundo realmente interno, a sua privacidade, a sua própria sexualidade e a

privacidade da palavra de leitura, o silêncio de algo que você leu, mas como que isso é visto em público. Então eu acho que a relação com a linguagem tem muito a ver com a vida privada e o sentido público, e como diferentes registros de tipos de consciência e sociabilidade estão acontecendo ao mesmo tempo.

CY – Mas eu também acho que nós sempre estivemos interessadas na idéia da voz, em pensar de quem é esta voz? Na primeira pessoa como em ‘eu sou, você é, nós somos’. Nós sempre estivemos conscientes disso, e eu acho que foi assim desde o início.

NBB – Sim, sempre estive lá.

ZL – Sim, desde a primeira lista.

CY – Como pensar, quem está falando?

JE – E eu acho que isso é o que todos estão dizendo, é muito. E esta voz em certa medida se torna ‘a entidade’, ela permite que muitas pessoas entrem em seu espaço, e comecem a entrar neste diálogo, entrar nesta imagem, de certa forma. Eu acho que a outra coisa que está lá é como, desde o começo, só de certa forma tomamos de volta estas palavras que eram depreciativas sobre lésbicas e gays e pessoas trans, e de alguma forma, em virar essas palavras ao contrário, naquelas primeiras listas, isso tornou-se quase a energia de virar outras palavras, de certa forma, como jogar com o visual. Há uma continuidade lá, isso é o que eu estou dizendo.

ZL - Eu queria retomar algo que Carrie estava falando, a voz, e só dizer que a lista mesma que foi feita em nosso primeiro encontro oficial, nós meio que falamos sobre o desejo de nos encontrarmos e, em seguida, fizemos um

chamado, nós fizemos um convite do tipo 'hey, vamos ter uma coisa, nós vamos começar um coletivo de lésbicas, para lidar com a visibilidade lésbica', e no nosso primeiro encontro, pensamos 'vamos fazer um cartaz', e foi isso que nós criamos, foi esta lista de palavras 'eu sou' e todas estas palavras diferentes, e nós literalmente fizemos aqueles pôsteres, começamos digitando essas coisas no primeiro momento, de modo que ...

CY - Foram, na verdade, três listas, e nós afunilamos para uma lista.

JE - Sim, três listas.

ZL - ... sim, três listas que só usavam o "Eu sou uma '...

JE - ... 'e com orgulho' ...

ZL - ...e esse tipo de declaração do ser e a linguagem do ser, como que ocupando um espaço na linguagem, parecia onde o núcleo do que é a nossa prática começou. E isso também tem a ver com o não limitar-se a um ... Eu não acho que qualquer uma de nós estaria bem com apenas "eu sou sapatão ". É como querer ser todas essas várias coisas. E eu acho o que também é interessante sobre isso, sobre essa questão da voz, que se move através de nossa prática. E hoje, é uma coisa como, a identidade *queer* mudou, tem havido muitas regras e regulamentos diferentes, também dentro de identidade *queer*, não só no mundo heterossexual, mas é como, você sabe, butch-femme, temos o gay, há o *queer*, há o homossexual,...

JE - ... muito constrito e domesticado ...

ZL - ... diferentes identidades, diferentes tipos, bissexuais, há o trans, tudo isso ... E em "Being" (a série de cartazes) eram uma espécie de ... Eu não acho que

nós nem mesmo havíamos sido capazes de perceber, ou o que nós 'falamos há pouco, mas o nosso primeiro trabalho acabou, na verdade, apresentando a idéia de identidade múltipla, como poderia ser - eu poderia ser - *amazon*, feminista, *muffdiver*, uma menina *dyke* ...

JE - ... *mannish*...

ZL - a parte superior e inferior, tudo ao mesmo tempo isso nos deu esta incrível quantidade de possibilidades para jogar com a re-identificação de nós mesmas como quer que nós quisemos, e este tipo de espírito radical, que nos deu muita margem. E eu acho que talvez seja por isso também que parte deste trabalho ainda ...

JE - ... ainda funciona muito bem ...

ZL - ...porque deixa margem para aquele cartaz 'Você é um menino ou uma menina?', Que nós agora colocamos em banheiros de gênero neutro, no Gay and Lesbian Center, como se tivesse espaço para as pessoas trans ocuparem aquele espaço também.

NBB - E então, apenas, sobre a questão do visual, o modo como palavras são imagens, literalmente, levamos essas palavras e fizemos uma lista de todas as palavras que poderíamos querer usar, e nós editamos essa lista e distribuimos essas palavras em três listas diferentes, para que cada lista pudesse conter o suficiente de diferentes direções, que queríamos para que os trabalhos pudessem ser capazes de te levar em ambos, literalmente, significado da palavra e visualmente a forma da palavra. Palavras pela página, como se moviam ao longo de uma linha de estrutura. Assim, cada lista idealmente meio que satisfazia muitas perguntas diferentes, e ficava visualmente de uma

maneira que estávamos interessadas também. E tudo isso aconteceu ... é como uma retrospectiva agora olhando para trás em todo o nosso trabalho e com questões como esta e nós respondendo-as .. Interessante para mim é que ...bem, isso é o que nós fizemos. Nós não tínhamos essa idéia e, em seguida, cumprimos esta idéia com...

JE - Não, nós estávamos vivendo isto. Era claro.

ZL - E até mesmo a digitação, como você estava dizendo, a visualidade, ficávamos dizendo 'escreva em cima disso, escreva em cima disso "...

JE - ... sobre a mesma palavra ...

ZL - ... e quando estávamos foto-copiando, falávamos 'copie-o-lo novamente, copie-o novamente. Eu acho que a maneira como as coisas se desfaziam, ou ficavam corroídas; nós chamamos de de ruído, como o ruído da fotocópia, camadas e camadas de ruído ...

JE - Somos totalmente a favor disso.

NBB - O sangramento ...

ZL - ... nós amamos isso, que também passa a fazer parte da leitura ...

JE - A textura.

ZL - ... então você tem as imagens que começam a serem lidas como um tipo de texto, e o texto que escorrega para dentro da linguagem das imagens, porque tudo fica em área realmente ruidosa da mecânica da máquina de escrever e do processo de fotocópia. E agora nós, de certa forma, estamos lidamos com uma espécie de digitalização de certas coisas, e nós deixamos o

ruído digital fazer parte e quando fazemos isso intencionalmente, mas, uma espécie de elisão da idéia de imagem e a idéia de texto. Eu sinto que eles sobrepõe-se um sobre o outro.

R - Isso era outra coisa que eu ia perguntar. Eu estava conversando com a minha orientadora e nós estávamos pensando sobre os pôsteres, se eles foram escritos em um computador ou uma máquina de escrever. Máquinas de escrever tem essa violência nela que vai para o papel e

JE - É máquina de escrever.

ZL - Eu ainda a tenho!

JE – E também isso foi antes dos computadores. Nenhuma de nós tinha computadores, o que nós tínhamos, nós usávamos. Naquele momento nós usamos tudo o que estava disponível para nós. Então, nós tivemos essa máquina de escrever, e esta era a maneira de fazê-lo. Na verdade, se você olhar no site, você vai ver uma imagem de uma das listas originais, da máquina de escrever. Então percebemos 'espere um segundo, temos máquinas de Xerox', porque algumas de nós também estávamos trabalhando para revistas, fazendo diagramação manual, você sabe o que é isso? Trabalho de produção. Então, nós podíamos fotocopiar essas coisas, e então conseguimos uma maneira de que grandes revistas pudessem fornecer cartazes, sem que elas soubessem, que nós iríamos colar nas ruas. Encontramos maneiras de trabalhar que, e o que é muito interessante também sobre esta tipografia que nós fizemos é que eventualmente no computador, criou-se uma espécie de tipografia chamada Trixie, que é aquela fonte ampliada. É de lá que eles partiram. Então, é muito interessante, onde a mão ... a mão é realmente muito

percebida em nosso trabalho, mesmo se estivermos usando o computador, de alguma maneira, ou xerox, fotografia ou o que seja, mas acho que esta qualidade do feito à mão, golpeando essas palavras contra o papel, foi também uma espécie de trampolim para todas as outras coisas que fazemos agora.

R - Além disso, eu queria ouvir de vocês algo sobre o uso de imagens de álbuns de seus familiares e do uso de imagens de vocês quando vocês eram crianças, ou o uso da imagem de crianças, como é que funciona para vocês esta relação entre sexualidade e a imagem das crianças? Porque as crianças são supostamente (pela cultura dominante) "livres de sexualidades", ou algo assim ...

JE - Eles nunca são livres de sexualidades.

R - Sim, é claro.

JE - Eu acho que as fotos de bebês, você sabe, você olha para a sua própria história pessoal e como você... eu quero dizer, é sempre um Frankenstein, mas como você pensa... de onde veio e o que você pensa sobre si mesmo. Então, a imagem do bebê se torna esse talismã muito importante, é essa a palavra? Talismã de você no começo, certo? E eu acho que, o meu ponto de vista, eu acho que as crianças são sexuais, eu não acho que eles deveriam ter nada negado para si. Então havia isso e houve também a inocência dessas fotos e depois havia aquelas palavras que usamos, isso traça um caminho muito interessante entre os dois, mas também fala sobre como nós existimos no mundo.

CY - Eu diria que nós não estávamos realmente pensando sobre isso, quando estávamos fazendo aqueles (cartazes). De uma maneira estávamos fazendo

um trabalho muito cru e muito primitivo, em um sentido. Nós estávamos trabalhando diretamente a partir da nossa experiência, nós estávamos tentando usar imagens de nós mesmas, porque era muito DIY (faça você mesmo), tipo, exatamente o que você tinha à sua disposição, colocando suas próprias imagens, em vez de usar imagens de alguém. Isso faz sentido?

NBB - E para mim, eu acho que foi muito sobre a nossa suposição, o que você assume quando você olha para um bebê, não necessariamente a sexualidade do próprio bebê, mas todos nós éramos crianças, todos nós fomos aquele bebê, e você crescer e você se tornar esse "Dyke". Ou esta "Butch". E você é odiado. Mas você era o bebê, essa criança e quem sabe o que essa criança vai ser, e também acho que algo desta idéia de colocar um gênero em uma criança, colocá-los em algum tipo de vestido ou cores, essa suposição é tão injusta para muitos de nós. E assim, para mim, era uma maneira de recuperar isso, uma maneira de defender as pessoas, mas não era para ser... eu não estava tentando chocar ou ofender. Eu estava dizendo, 'esta sou eu, é o que esta criança tornou-se, por que é que não era uma opção para uma criança, quando bebê que sabe-se lá o que estará fazendo em breve, o que seu bebê é, ame o seu bebê, pois aquele pequeno bebê pode se tornar coisas que você odeia agora, quando adulto". Você entende o que eu quero dizer?

ZL - Eu entendo, eu acho que está certo. Há duas coisas que eu gostaria de acrescentar. E eu acho que isso foi uma espécie de gesto visual simples para abrir um grande número de perguntas, fazendo aquele gesto aparentemente simples. Portanto, há duas coisas para mim que emergiram. Uma delas é muito próxima do que Carrie e Joy estavam dizendo. Na época em que estávamos

fazendo estes pôsteres era neste país um momento muito específico politicamente, quando havia uma enorme quantidade de ...

JE - Ódio.

ZL - ...movimento sobre este ideal de "valores familiares". E foi realmente o começo da direita cristã no país. Estas pessoas tinham continuamente visto Mitt Romnies e Bushes e tudo isso. Mas estava realmente ganhando força, e esta ideia de "pessoas puras" como sendo pessoas que eram, naturalmente, isoladas, e odiadas estava sendo desafiada por tudo o que tinham acesso a ...

JE - E estava sendo desafiado por essas pessoas também.

ZL - Certo, me desculpe. Eu só preciso tentar conseguir expressar isso, é difícil de me agarrar ao pensamento. É uma época muito diferente de agora, porque agora há, por exemplo, o casamento gay como uma grande questão gay e que é uma espécie de, quando as pessoas dizem 'gay', eles pensam "casamento". Mas esse não era o caso naquele período, então eu não acho que nós estávamos defendendo 'oh, nós somos uma família, somos uma família *queer*', mas havia uma espécie de consciência global ao entrar naqueles espaços. As definições de família e personalidade e identidade estavam sendo definidas por essas pessoas muito de direita, eles estavam tomando todo este espaço com o que achavam que era a normalidade. Então, nós também estávamos tentando dizer "o que é normal? O que é certo?". Então isso foi uma espécie de momento local em um contexto político. Muitas dessas pessoas que estão nos dando problemas novamente estavam nos dando problemas na década de 90. E eu diria que, em termos de valores pessoais, para mim, eu não sinto que a sexualidade é apenas o sexo que você tem. Não é apenas o sexo. Sua

sexualidade é parte de como você ama o mundo e como ensina o mundo a te amar de volta. É como você se move e como você interage com as pessoas, como você forma o mundo, como você define o mundo, como ele é parte de você ... identidades chegando a este tipo de pensamento que diz "Eu não preciso de política", presente nisto está essa ideia de política acadêmica dos anos 1990 e eu quero dizer isso também, mas acho que a importância das identidades é uma essência muito maior, mais fluente que todas nós estamos desenvolvendo o tempo todo. E a sua sexualidade é uma parte muito grande dela. Quer dizer, a maneira como você olha para as pessoas, a maneira como você sorri para as pessoas, isso é tudo parte de quem você é como um ser sexual. E então eu acho que, independentemente do que as crianças ... a questão sobre se as crianças têm sentimentos sexuais diretos, não é o ponto central, o ponto é... eu acho que é quem você é no mundo, a que você está atraído e como você interage com o mundo perpassa uma experiência com o gênero, por ter uma experiência de alegria, por ter uma experiência com o corpo, e que acontece em uma idade muito jovem. Como aquele "Ela tinha sonhos recorrentes com a vizinha" (o cartaz). Então, alguém muito corajoso e alguém que é um sonhador, que tipo de espaço dos sonhos, que você ocupa e você começa a pensar como o que você quer, o que faz você se sentir bem, a que você é atraído, quais são os seus interesses, parte de se tornar consciente como uma pessoa, é se tornar consciente para os seus desejos.

JE - E apenas para acrescentar a isso eu estava pensando que o pessoal cristão de direita nesse momento, eles estavam definindo-nos na esfera pública. Assim, poderíamos reconhecer que foi muito importante para nós em parte também ter um poder no interior disso, como se nós virássemos e

encarássemos-los. E eu acho que a virada é a foto de bebê, nesse sentido. Você sabe, nós estamos tomando termo deles, o que eles estão chamando-nos, mas estas somos nós quando criança, certo? Há camadas lá. Eu ia dizer algo mais sobre isso, mas eu acho que isso é muito importante para o que você está dizendo. Por que deveriam eles nos definir? Isso não é como eu vejo o mundo. Eu nem sequer particularmente quero defini-los. Sabe, mas eles querem colocar as coisas desta forma. E então você tem que, em algum nível... Tivemos que responder. Eu acho que nós ainda temos que responder, como agora. E eu acho que, na verdade, que é também por isso que os cartazes continuam a desempenhar seu papel. Isso ainda não acabou. Você sabe, se nós viermos e ganharmos algo, eles querem nos levar para trás, eu não sei se você prestou atenção a esta eleição agora, mas que eles estavam tentando levar de volta as mulheres o que, cem anos? Então o que estamos falando aqui, o que mudou? Quero dizer, nós sabemos quais são as mudanças. Nós sabemos como vemos o mundo. Mas essa coisa, você sabe, esse monstro continua a mostrar a sua cabeça e eu acho que é o poder da palavra também, eu acho, é o que eu estou tentando inferir. E tudo ocorre novamente outra vez.

ZL - Eu acho que isso é realmente verdade e faz sentido no que estamos nos aproximando. E meio que, é também um desafio, eu me lembro, na verdade, de uma conversa onde, porque houve um tempo com muitas polêmicas em torno desse dilema gay masculino, a Man-Boy Love Association, é como homens mais velhos que tem relações com garotos, há uma grande polêmica toda em torno dela. Eu me lembro de quando nós...

JE - ...e pedofilia ...

ZL - ...e pedofilia, e todas essas coisas sobre o papel da igreja e padre e o que significa escolha... Então, realmente havia um monte de conversas enredadas no ar, e pensamos 'oh, nós não podemos tocar neste assunto, mas se usarmos nossas próprias famílias e nossas próprias imagens, temos o poder de fazer o que disse que a Joy, virar as coisas ao avesso, e meio que definir a nós mesmas e você sabe o que? Não cabe à Igreja decidir o que é uma família, o que é uma pessoa, o que é um bebê, vocês não podem definir a nossa psicologia, ou nossas identidades. Este é o nosso horizonte a ser determinado, e estas são nossas imagens de nós mesmas, e nós sabemos como somos e nós sabíamos quem éramos no passado, na segunda série ". Você sabe como quando você olha para suas próprias fotos e de seus amigos e você olha para trás e você fala: 'Oh meu Deus, é claro ". Você sabe? Você teve a sua bota de cowboy e você nunca tirava ela. Como você se vê quando era uma criancinha. E isso foi outra forma de tomar de volta a nossa própria língua e tomar de volta... nós não temos que nos encaixar em qualquer um desses moldes que estavam sendo apresentados para nós como opções. Vamos, na verdade, fazer um novo molde em forma de nós mesmas. Na verdade, vou fazer este molde, não vou espremer em algum molde pré-existente.

JE - Mas havia um grau de sedução e a sedução foi, especialmente, vamos tirar a foto do bebê lésbica de G. Aqui está essa menininha, neste vestidinho de babados, que é o que eles reconhecem como sendo ...

CY – “Eu sei o que é”.

JE - ... e que foi importante para nós.

NBB – Bebê-eu.

ZL - ... com a cereja pequena sobre seu vestido ...

JE - Sim, com a cereja pequena sobre seu vestido, aquela coisinha com babados. Isso é o que a ala direita, ou estes, ou com quem estamos falando neste grupo, eles reconhecem aquilo. Isso é algo que está em seus ícones, esses são seus ícones. Esses são parte de seu alfabeto, certo, seu arquivo. Mas é parte do nosso arquivo. E você deveria se retirar dele. E então estamos colocando mais uma palavra lá. E tem outra imagem, "Olá, esta poderia ser sua filha, esta poderia ser sua irmã, esta poderia ser sua mãe, esta poderia ser a sua médica, vamos falar sobre isso". Isso realmente trouxe mais essa discussão, que é como chegamos a 'O que é uma lésbica?', aquele cartaz preto com a datilografia. É daqui que ele aparece.

ZL - Certo!

JE - Ok, agora nós definimos isso. "Deixe-me dizer-lhe, você não sabe. Você não pode julgar um livro pela capa. Esse é o meu eu de verdade, você sabe".

ZL - Certo!

JE - Ok! Próximo!

R - Ok! Vocês retiraram fragmentos de livros para usar em alguns de seus trabalhos. Vou perguntar algumas coisas, mas vocês podem abordar o que quiserem. Como vocês selecionaram isso? O que é para você a suprimir partes do texto literário, ou sublinhar (ou circular), cobrir, e apagar? Vocês poderiam falar um pouco sobre as diferenças entre essas três possibilidades de evidenciar \ suprimir partes de um texto? E de onde é que estes textos vêm, porque toda vez que eu tento procura-los no

Google ou algo assim, não encontro nada. Não há nada lá. Eu só pude encontrar uma notícia que eu pude associar à uma matéria de jornal, mas isso é tudo. Os textos literários, não consigo os encontrar em lugar nenhum. De onde eles vêm?

CY - São pulp fiction. Pulp fiction lésbica. Você provavelmente não iria encontrá-lo em sites ou de estudos acadêmicos. E você não iria encontrá-los nos livros.

JE - Eles são pequenos brochuras que foram organizados a partir talvez dos anos 40 aos anos 70, e o Lesbian Herstory Archives tinha uma biblioteca inteira deles que nós todas pudemos ver ou que tivemos, e habitualmente eles falam de lésbicas que se apaixonam por outras mulheres, e ela estão juntas, mas no final do livro ou a lésbica se torna uma alcoólatra, ou volta para um homem, ou comete suicídio. Cada um destes livros, cada um destes textos, vêm de um livro que é basicamente o arco da história. E a outra coisa sobre isso é que eles não foram necessariamente escritos por lésbicas, eles foram escritos por homens sob o nome de mulheres. Então, se você olhar online (no site do Fierce Pussy), se você olhar em *mind the archive*, todas aquelas capas de livros, esses são os livros. Quer dizer, há muitos muitos muitos deles. Então, nós apenas nos sentamos e começamos a lê-los. Então percebemos 'oh meu deus, isso é ... Eu não posso nem ler isso!'. E isso também me deixou com raiva. Então nós decidimos que... "Por que não redigir os textos?".

CY – Fazer dos textos, nossos.

NBB - São muito populares entre a ficção americana, esses livros. Chamamos-lhes pulp fiction, e eles eram uma espécie de uma variedade de livro da loja de

dez centavos, muito barato, capa mole, e é isso que as pessoas sabiam, isso é o que eles pensavam sobre a sexualidade lésbica. A maioria das pessoas (elas obtinham informação destes livros), é, eles são como pornô *soft*, destes livros, mas eles também pensavam que este era o imaginário da fantasia lésbica. Então nós usávamos isso como um tipo de retomada e adotamos estas palavras, de certa forma, similarmente, eles podiam vincular-se às listas, no sentido de encontrar e tomar estas palavras e redobra-las, e inverte-las em certo sentido. Ao redigi-las, criamos nossas próprias histórias que eram NOSSAS histórias.

CY - Em cima do que havia.

ZL - Quando os vimos pela primeira vez, o Archive nos pediu para fazer uma mostra como aquela que fizemos na Printed Matter, por isso, fomos convidadas a ir para lá, então fomos e todas nós vimos aqueles livros e a cor era fantástica, com aqueles desenhos incríveis, eles têm estas cores exageradas. Nós realmente gostamos de todas aquelas cores, eles eram bonitos, como vintage da década de 1950 ou 1960, e eles eram realmente incríveis com títulos como 'Enfermeira Estranha' ou 'Histórias da Prisão', e sempre havia desenhos grandes nas capas. Então você ficava tipo 'oh, eles parecem tão incríveis, sim, que presença', então pensamos que poderíamos trazê-los para o nosso projeto. Assim, nós olhamos em todas as prateleiras e começamos 'eu quero isso, eu quero isso, eu quero aquilo', e então aquelas capas nós pensávamos que eram a melhor parte. As capas nos enganaram. Mas então vimos, as histórias, em geral, eram histórias do tipo a menina inocente nova na cidade ou qualquer outra coisa, mas depois definitivamente vinha a punição.

JE - Estar amaldiçoadas. Estamos todas amaldiçoadas.

ZL - ...mas havia sempre um cara, sempre um marido, você sabe, eles eram realmente muito frustrantes. Então, eu me lembro de lê-los e no começo eu estava quase pensando 'uau, o que há de errado comigo, porque estes livros são incríveis, pensei que eles deviam ser muito incríveis', eu ficava tipo 'quando eu vou encontrar aquele que é (incrível)?', aí passávamos dias inteiros ali, todas sentadas, lendo aquilo. Nós ficamos pensando 'qual você está lendo?', E depois 'oh, sim, li aquele, O escolhido, oh a Enfermeira estranha", e então em seguida pensávamos... "oh este é uma droga". Então nós finalmente começamos. Nós começaríamos a fotocopiar, eles têm uma máquina de Xerox nos fundos, então passaríamos pelas páginas e só fotocopiávamos elas...

JE - Porque você não podia acreditar nelas.

ZL - E então, finalmente, começamos a conversar umas com as outras. Era o que, o nosso segundo ou terceiro dia fazendo isso? Então nós ficamos pensando 'sim por que todos eles realmente são péssimos? Ah, sim, o meu era realmente é muito ruim também'. E nós de certa forma desenvolvemos essa ideia daí. Havia partes daquilo que continha o que queríamos, e havia aquelas outras partes que foram um pouco daquela mesma construção, havia ...

JE - O que nós esperávamos encontrar de qualquer maneira.

ZL - Mas nós também tínhamos interesse em termos visuais naquilo, em ampliar as coisas ou encolher as coisas. Ou tirar pequenas seções de diferentes maneiras... Havia também outro tipo de inversão ou transformação que fizemos, é a ideia de censura, que normalmente se refere a um tipo de controle do governo, com este ato de censura reconhecível e realmente utilizá-

lo como um gesto libertador. Então nós estávamos fazendo este redigir realmente óbvio e usando-o para fazer uma terceira coisa.

JE - E também dentro disso, eu não sei se você já viu algum arquivo do FBI ou algo assim, você sabe, muito dele é excluído, e as palavras que eles deixaram, na verdade, não fazem sentido algum. Então nós percebemos que nós poderíamos fazer outro tipo de sentido, uma espécie daquilo sentido a partir do desejo de verdade. E fazer esta marca realmente reflete as formas de tanto rasurar quanto bloquear ou destacar, em certo sentido, por isso mantivemos àqueles ... seja através do esbranquiçamento (você sabe, o velho corretivo líquido , quando você remove um erro), ou uma enorme exclusão, ou circulando, para fazer esta marca .

ZL - Mas não era *collaging*¹. Não era sobre cortar. Era realmente aceitar o que estava lá na página e puxar e riscar até que dissesse ...

JE - ... o que nós gostaríamos de dizer

ZL - ... o que gostaríamos de dizer. E a questão foi também trazer a palavra sobre a imagem e a imagem sobre a palavra. É sobre as palavras e o seus arranjos e o que elas significam, mas é também sobre como preto e cinza ficam quando você fotocopía. O "Gutter"... "Gutter" possui alguns significados diferentes, eu não sei se você sabe exatamente porque o Inglês não é sua primeira língua, mas "Gutter" de um livro é o lugar quando você abrir o livro, a parte do meio.

JE - Este é o "Gutter" .

¹ Uma composição artística de materiais e objetos colados sobre uma superfície, muitas vezes com linhas e cores unificadoras.

ZL - E também, obviamente, significa a sarjeta ao lado da rua, a parte onde o lixo corre, e também é uma gíria para alguém baixo ou algo que é sujo. Mas também pode ter algo como o lado escuro da cidade, um pouco de...

JE - O lado selvagem.

ZL - ... o lado selvagem. Por isso, tem um monte de significados em potencial. E também as formas que surgiam nos próprios livros nas Xeroxes, como todos nós amamos como aquela linha preta fica quando você faz uma cópia e tem uma dobra como um s ou como uma fenda, como começam a parecer um corpo de uma certa maneira, elas são muito, muito físicos ...

NBB - Com palavras impressas sobre elas.

ZL - E deixamos post-its. E por isso, ficaram todas estas marcas no processo, por isso têm este sentido físico-corporal, não é a linguagem existente em uma espécie de forma pura. É realmente fisicamente manipulado. É muito manipulado.

NBB - E nada disso é alterado no computador. É Xerox ampliado², ampliado, ampliado .

JE - É tudo feito a mão. Mas há outra coisa sobre o Xerox ampliado, e voltando a algo que você disse antes, quando estávamos conversando, é também aquela coisa sobre o pessoal, o privado e o público. Então, aqui estão estes romances que as pessoas provavelmente escondiam-se para ler, certo? Ou pornografia ou qualquer coisa que te excite, escolha qualquer uma que seria

² No inglês, o termo utilizado é “blow up”, cuja tradução mais próxima seria explodir, e refere-se ao tipo de ampliação que cria ruídos, não mantém fidelidade, distorce a linha.

privada. Ou a leitura, como uma coisa privada. E abrindo-se isso, e fazer isso público ... é só este grande pôster... é realmente grande, um monte deles.

ZL - E você já viu essas instalações quando colamos com grude em lugares externos, onde se tornou uma coisa da rua, então, novamente esta coisa. O público e o privado acontecem simultaneamente.