AS CANIBAIS

ARTISTAS E O EXERCÍCIO DAS IMAGENS

curadoria
ANA ZAVADIL

Centro Cultural CEEE Erico Verissimo
Rua dos Andradas, 1223
Centro Histórico, Porto Alegre - RS
De 30 de abril a 1º de junho de 2019

obras de

ALEXANDRA ECKERT
ANA FLORES
ANA NOROGRANDO
ANEMARY PITREZ
ANTONIA SPIAK
ARMINDA LOPES
BEATRIZ DAGNESE
BEATRIZ HARGER
BIA DONELLI
CINTHIA SFOGGIA
CLARA FIGUEIRA
CLARA KOPPE
CLÁU PARANHOS
CLÁUDIA SPERB
CRISSSALGADO
DENISE GIACOMONI
DENISE WICHMANN
ELZI MEZZOMO
EVENIR COMERLATO
FERNANDA MARTINS COSTA
GRAÇA CRAIDY
ISABEL DE CASTRO
JULIANA VELOSO
KIKA COSTA
LORENA STEINER
MANOELA CAVALINHO
MARINA RAMOS
MARISTELA WINCK
ROSANE MORAIS
ROSANE VARGAS
ROSIRENE MAYER
SANDRA LAGES
SELIR STRALIOTTO
SIMONE BARROS
SIMONE ROSA
SONIA LOREN
SORAYA GIROTTO
SUSAN MENDES
SUSANE KOCHHANN
UMBELINA BARRETO

A Arte Feminista: potência e empoderamento

ANA ZAVADIL
Curadora

Uma exposição feminista em um contexto institucional continua sendo um assunto relevante e precisa ser abordado não só a partir da historiografia da arte, mas também dos discursos dominantes da própria cultura, em que, mesmo hoje, o regime patriarcal prossegue como um sistema fechado de pensamento. Nesse sistema, ainda é precária a situação das artistas mulheres, pois ainda buscam o seu lugar nas instituições do mundo inteiro. É nesse contexto, portanto, que se pode discutir a visibilidade de artistas mulheres na arte e nas coleções institucionais. "No transcorrer da história da arte, essas artistas foram excluídas de registros importantes e negligenciadas a um segundo plano em relação aos seus pares masculinos, cuja produção artística foi quase sempre considerada fruto de sua genialidade, em que a originalidade preponderava sobre a produção artística feminina, tida muitas vezes como apenas derivativa ou mesmo cópia."[1]

A exposição *As Canibais: Artistas e o Exercício das Imagens,* vem mais uma vez, a partir da curadoria, chamar a atenção para o lugar de importância que tais artistas reivindicam. Os trabalhos dessas mulheres, frutos de um intenso labor, não deixam nada a desejar em relação aos de seus pares masculinos. Nesta importante exposição registrada em catálogo, elas reafirmam as suas trajetórias, incluídas agora na história da arte. Em sentido antagônico ao afirmado pela história da arte nos séculos XIX e XX, que excluía as artistas mulheres e só dava valor à genialidade dos homens, *As Canibais*, não se torna uma potencial ameaça à originalidade masculina, mas reafirma a condição de equilíbrio na arte. *O Exercício das Imagens,* como diz o subtítulo, é a condição extraordinária que essas artistas desenvolveram para criar obras únicas, sensíveis e potentes que revelam grande qualidade plástica e visual e estão prontas para fazerem parte da coleção de qualquer museu que assim o desejar. No entanto, sabemos que isso é um outro passo que depende de várias situações e que provavelmente não vai se realizar neste momento. Porém, o passo está dado.

Mais uma razão relevante para a realização desta exposição está inscrita no empoderamento feminino dessas artistas, pois esse termo criado a partir das lutas do feminismo não tem o mesmo significado deste, já que feminismo é o movimento que luta pela equidade social, política e econômica entre os gêneros; e o empoderamento feminino é a consciência coletiva cujas ações fortalecem as mulheres e as fazem enxergar o seu potencial para lutar pela igualdade de gênero. É o ato de tomar poder sobre si. Quando as mulheres se sentem capazes de lutar, elas promovem mudanças. Uma dessas mudanças inclui o objetivo desta exposição: o reconhecimento da obra de arte independentemente do sexo de seu criador.

A exposição abarca vários conceitos, e um deles é o de antropofagia. Esse termo tomou sua forma mais importante no Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, em 1928, por meio de sua visão crítica e inovadora que invocou o conceito eurocêntrico e negativo de antropofagia como metáfora do processo de formação da cultura brasileira. O manifesto fala sobre a deglutição cultural, ou seja, a capacidade de deglutir as formas importadas para produzir algo genuinamente brasileiro. O mais interessante para Andrade sobre o ideal utópico de síntese do modelo europeu e a experiência do primitivo era a nova imagem do selvagem, como

aquele que devora e assimila apenas o que tem interesse e destrói o resto. Ele queria uma arte moderna autônoma.

E aí vem Tarsila do Amaral, artista e esposa dele, e o presenteia com uma obra de inestimável valor – o Abaporu (1928) –, fato que a tornou uma das mulheres mais importantes da história da Arte Brasileira, visto que lá nas décadas de 1920-1930 ela é um símbolo de potência feminina na arte brasileira. Para Andrade, o Abaporu era o símbolo do retorno à terra, ao homem nativo, ao selvagem, ao antropófago. Já Tarsila do Amaral nos instiga a pensar por meio de sua obra a questão antropofágica, o canibalismo cultural e sua atuação como artista mulher na arte.

O Modernismo da Semana de 1922 caracteriza-se por uma via de mão dupla: modificar o ambiente artístico brasileiro, colocando-o em contato com as diversas linguagens das vanguardas artísticas europeias e concomitantemente se voltar para a criação de uma arte moderna de autonomia.

A antropofagia como procedimento estético é conscientemente retomada nos anos de 1960, com o movimento tropicalista (1967-1968). A institucionalização desse conceito ocorre em 1998, na 24ª Bienal Internacional de São Paulo, cujo tema "Antropofagia e Histórias de Canibalismo" propôs a construção de uma outra história mundial da arte, ou seja, uma história com um ponto de vista não eurocêntrico e uma nova atualização, assim como a internacionalização da antropofagia de Oswald de Andrade.[2]

As Canibais: Artistas e o Exercício das Imagens metaforicamente fala de deglutir a arte masculina soberana por toda a história da arte para evidenciar a luta pela igualdade e provar que a arte criada por mulheres não deve nada, mas, sim, dizer que a História da Arte deve a artistas mulheres, pois a arte feminina é uma arte sem história porque foi negligenciada e não tem mais como reescrever essa história. Além disso, seria um momento justo para abolir a expressão "artistas mulheres", uma vez que não se usa a expressão artistas homens. Artistas são artistas, como já citado, não importa o sexo de quem cria. A arte é criação. O estereótipo feminino é um conceito sustentado na diferença, visto que nunca se fala arte de homens ou homens artistas, fala-se arte e artistas. Essa prerrogativa de gênero, muitas vezes escondida, fala de outro – o feminino – como um ponto de diferenciação. A arte feita por mulheres é mencionada para logo ser depreciada, justamente para garantir essa hierarquia.[3]

A exposição apresenta 76 obras de 40 artistas, de gerações diferentes, em variadas linguagens e suportes. Cada uma fala de assuntos da atualidade, como feminismo, feminicídio, maus tratos, estupro, maternidade, questões sociais e de suas pesquisas não diretamente envolvendo esses assuntos, mas todas com um potencial de criação indiscutível e com resultados de impacto formal e conceitual. A curadoria preocupou-se em criar os diálogos possíveis entre elas e trazer para o conjunto um forte apelo visual e de consciência de tomada de posição. A disposição das obras em forma de labirinto permite que o espectador escolha por onde deseja começar a ver a exposição.

Esta mostra de arte apresenta a produção recente dessas 40 artistas e reveste-se de características abrangentes para debater instâncias ideológicas do cânone, a exclusão das minorias na historiografia da arte e a crítica em relação à instância museológica vista como essencialmente masculina. *As Canibais: Artistas e o Exercício das Imagens* tem a capacidade de discutir o momento atual da arte que passa por dificuldades e censura. Além disso, assume uma posição histórica e crítica dentro da história da arte do Rio Grande do Sul e brasileira em que traz à tona prerrogativas excludentes em relação ao trabalho de artistas mulheres e que se faz necessária para a história de exposições relevantes do nosso estado.

1. ZAVADIL, Ana Méri. Placentária. Catálogo da Exposição. Porto Alegre; MACRS, p.6
2. PEDROSA, Adriano. Antropofagia e Histórias de Canibalismos volume 1. Fundação Bienal de São Paulo, 1998.
3. PARKER, Rozsika e POLLOCK, Griselda. Old Mistresses, Art and Ideology. Londres: Pandora, 1981, p. 52

Dieta feminista: a mão canibal na construção da imagem

GAUDÊNCIO FIDELIS
Doutor em História da Arte

O *Manifesto Antropófago* (1928), de Oswald de Andrade, conhecido também como "Manifesto Canibal", inaugurou para a cultura brasileira uma intervenção cultural de teor emancipatório com um impacto que não havíamos presenciado antes na história do país. Podemos dizer que ele tem sido uma das maiores contribuições do Brasil para a teoria pós-colonial de caráter global, que se insere no corpo da teoria estrangeira. A antropofagia possibilita uma "dieta" de assimilação cultural que absorve (comer), processa (digerir) e reinstitui (regurgitar) matrizes de fontes estrangeiras, especialmente Euro-Americanas, possibilitando assim uma contribuição original de natureza local. Nos termos do manifesto, inspirado na cultura canibal, comer a carne do inimigo (em termos artísticos, processar matrizes e influências estrangeiras) possibilitaria assimilar sua força e coragem.

O canibalismo cultural encontra restrições morais por uma parte da academia que vê nele, muitas vezes, uma manifestação comprometida com a condição de "subalternidade" e colonização dos países hegemônicos que fizeram do *tropos* canibal uma narrativa discriminatória sobre os povos colonizados,[1] tidos na maioria das vezes como selvagens. Mas, se por um lado essa é uma constatação irremediável da história, por outro ela se transforma em uma verdade apenas parcial na medida em que o processo cultural já transformou a antropofagia cultural como uma intervenção cultural de caráter emancipatório. Nada impede, entretanto, que outras abordagens continuem realizando intervenções teóricas com vistas a promover uma crítica ao canibalismo, desde que levem em conta, em minha opinião, as prerrogativas culturais do canibalismo, considerando que as imitações de uma narrativa de subalternidade imputada às origens do canibalismo (como "os selvagens") não contemplariam, na maioria dos casos, suas atribuições e seus ganhos emancipatórios e libertários.

Restringir, portanto, a contribuição da antropofagia a uma visão moralista seria nada menos do que atribuir limitações ao pensamento à construção emancipatória que a mesma antropofagia nos deixou como legado por meio de suas inúmeras manifestações e que inclui ainda, no caso brasileiro, o manifesto de Oswald de Andrade. Por muitos anos, antes da crítica brasileira se dar conta da relevância do *Manifesto Antropofágico* para resolver problemas de derivação cultural, até a década de 1980, a produção artística brasileira lutava com o fantasma da derivação das matrizes europeias, e muito do que se produzia no país sofria com acusações de dependência artística a cultural das matrizes Euro-Americanas. Mesmo as vanguardas artísticas fundadas no território brasileiro, como a arte conceitual, o concretismo e neoconcretismo, a *pop* brasileira, entre outras. Porém nenhum segmento da produção sofreu mais do que o neoexpressionismo brasileiro, que ressurgiu com a chamada "volta da pintura" na década de 1980. Resultante de uma visível influência de três correntes internacionais, o *Neoexpressionismo* alemão,[2] a *Bad Painting*[3] americana, como ficou conhecida, e a *Tranvanguarda* italiana,[4] uma parcela imensa da pintura brasileira daquela década viria a se alimentar dos códigos, índices e incursões prototípicas dessas três correntes de produção. O ápice de sua visibilidade acontece com a exposição da *18ª Bienal Internacional de São Paulo*, em 1985, a chamada bienal

da *Grande Tela*,[5] assim conhecida por exibir em três corredores de 100 metros as imensas pinturas dos brasileiros e seus pares estrangeiros, com distâncias de poucos centímetros entre elas, causando acirradas disputas diplomáticas entre países que discordavam do "nivelamento" conceitual e hierárquico que a exposição projetava.

O evento serviu, ao final de tudo, para projetar a produção brasileira e dar a ela legitimidade e legibilidade diante do confuso cenário teórico que acusava aquela produção de "imitação", "apropriação" e de ser, em última análise, derivativa dos modelos estrangeiros. Da mesma forma que a *24ª Bienal de São Paulo* ficou conhecida como a "Bienal da Antropofagia",[6] o *Manifesto Antropofágico* foi transformado em uma plataforma de investigação e "teste" (ou averiguação das prerrogativas do cânone da arte mundial em relação à arte brasileira), tornando-se a partir de então um instrumento de enfrentamento (por assim dizer) dos limitadores históricos e culturais que restringiram a produção artística brasileira a um enquadramento político derivativo. O manifesto adquire, assim, um caráter definitivamente emancipatório e transforma-se em um mecanismo eficiente de legibilidade para a arte brasileira, amplamente empregado (desde então) para rever questões de derivação cultural, hibridismo e mestiçagem na produção brasileira em relação à estrangeira, proporcionando um instrumento de enorme força política pós-colonial.

Posteriormente, a *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*[7] buscou avançar consideravelmente em relação às contribuições anteriores sobre o canibalismo cultural por meio de uma de suas oito exposições: a *Antropofagia Neobarroca*. Esse evento colocou em confronto contribuições, como o *Manifesto Antropófago* e o Neobarroco, que podemos tomar como o "barroco contemporâneo da América Latina",[8] especialmente aquele redefinido como o *Barroco Americano*, pensado como um estado de espírito, e não apenas um estilo histórico, pelo escritor cubano Alejo Carpentier (1904-1980). Carpentier, influenciado pelas ideias do escritor catalão Engenio D'Ors (1881-1954), nega o surgimento do Barroco como marcado exclusivamente por aquele do século XVII e o descreve como pervasivo e contínuo através do tempo, fora da definição estritamente europeia que sempre o caracterizou. Escritores da América Latina dos anos de 1920-30 compartilhavam muitas das ideias de D'Ors, uma delas era a "disposição do espírito",[9] que posteriormente foi consolidada por Carpentier. A *Antropofagia Neobarroca* uniu essas duas forças, a *Antropofagia* (de Oswald de Andrade) e o *Neobarroco* (de Alejo Carpentier), transformando-a em uma plataforma de conversão emancipatória por meio do Barroco americano, a "terra do Barroco",[10] de acordo com o escritor.

* * *

Tomado por uma escritura visual que provém (em grande parte) de uma natureza empírica, um dos fundamentos de determinação da sua força epistemológica, a expressão artística transforma-se em uma assimilação do *tropos* canibal pela via das dissimetrias e da justaposição de obras que se mostrariam, em muitos casos, incompatíveis conceitualmente. Essa capacidade "metabólica" que transforma o canibalismo em um instrumento de crítica da cultura ocidental, quando sincronizada com o tempo e o espaço de exposições, transforma-se em uma fronteira a ser sempre atravessada para constituir um senso de pertinência criativa, com forte definição política em defesa da originalidade e independência artística. Para um regime feminista de caráter canibalista, considerando a inquietante expansão da forma para territórios inauditos e inexplorados que levaria à transformação do estatuto do objeto para um espaço de comoção e sensibilidade por meio da empatia, a adoção de uma estratégia "canibal" orienta as matrizes artísticas em direção a uma abordagem produtiva da criatividade. Na sofreguidão exploratória desse renascimento da forma, passamos a reivindicar um campo que conhecemos como "informe". O corpo devorado pelo canibalismo perde a sua integridade, mas isso não significa que seja equivalente ao *informe* nos termos Batalianos. Na verdade não é.

O canibalismo tem sido historicamente um território de domínio masculino. Talvez as mulheres canibais das terras altas orientais da Nova Guiné[11] sejam uma exceção, pois praticam a antropofagia como ritual de transubstanciação e, mais surpreendente, de salvação do corpo morto masculino da qual estes dependem para ingressar no terreno espiritual. O ritual canibalista dessas mulheres está implicado ainda em uma regeneração da existência espiritual dos seres vivos através do processamento do corpo dos homens (comer a carne de seus pares masculinos) e "liberá-los" para o mundo transcendental por meio dos gases da flatulência soltos na atmosfera. A "vida eterna" só é, portanto, atingida pelo processo de transformação canibal realizado por seus pares femininos. Nesse ecossistema de transformação, as mulheres usurpam o poder masculino e transformam-no em um instrumento de liberação do corpo do homem da vida terrena, evitando, assim, que ele apodreça e não obtenha ascensão ao mundo espiritual, do qual a natureza e sua força são partes indissociáveis. Gillian Gillison chama a atenção igualmente para uma reversão dos papéis de gênero produzido pelos rituais canibalistas das mulheres da Nova Guiné. Nessa ilha, a lógica do patriarcado é substituída à medida que as mulheres passam a manter o domínio sobre o controle da hierarquia doméstica (quem alimenta quem) e do processo transformacional do sistema canibalista em que os homens renascem à imagem e semelhança das mulheres que os devoraram.[12] O ritual canibalista das mulheres da Nova Guiné assinala o poder de subversão patriarcal que é então revertido não só em uma transformação liberatória da rotina de socialização, mas traduz igualmente uma reversão de gênero que é completamente atípica na história dos grupos humanos.

Tomemos a transformação criativa como um surpreendente mecanismo de transformação da existência humana pela economia do consumo canibal ao pensar os desvios das formas canibais como uma interferência política e reconstituir essa interferência como uma intervenção eficaz de dar vida à matéria sem vida (morta), justamente como no processo de canibalização. Vale dizer ainda que elas dão conta do antropomorfismo ao triturá-lo em um processo antropofágico (ao devorar o corpo masculino, por exemplo), cuja "mão canibal" precipita-se sobre a natureza do processo artístico por equivalência. A intenção projecional do canibalismo ajusta-se rapidamente como uma forma de estatura terrena da criatividade e do transcendentalismo que antropofagia projeta como imagem. Assim, essa sucessão de provisões desestabiliza a construção canônica da forma e possibilita sempre uma estratégia subversiva que é realizada pela motivação subjetiva da "propensão metafórica"[13] do canibalismo como assinalou Carlos Jáuregui.

A exposição *Mulheres Canibais: Artistas e o Exercício das Imagens* problematiza essa propensão metafórica e articula uma abordagem insistente do canibalismo cultural como forma de construir uma plataforma de considerável interesse político. Fundada em uma concepção de gênero (com obras de artistas mulheres), a exposição constrói uma dimensão conceitual própria ao determinar campos de abordagem que ingressam de maneira produtiva em tópicos que colaboram para afirmar os limites morfológicos da devoração. Tomando o processo criativo como um processamento antropofágico, *Mulheres Canibais* assegura um lugar de intervenção criativa, cuja singularidade é sujeita a antever o princípio da criação como forma de introduzir por meio dele um conjunto de intervenções cujo beneficio é da ordem da consciência das imagens (e de sua formação como instrumentos iconográficos da história da arte e da cultura). Sendo assim, o projeto de averiguação do canibalismo e da antropofagia, como duas denominações intercambiáveis, apresentam-se como uma alternativa sujeita a proposições tanto racionais como fenomenológicas. Essa "dieta" canibal que se funde em uma fome devoradora pela vontade de redefinir princípios normativos e transformá-los em situações de alteridade passa, assim, a ser relevante e instrumental para um pensamento reflexivo de caráter libertário e emancipatório. Ao promover esse atravessamento, o canibalismo como *regime* teórico é tomado como um modelo extremamente bem-sucedido de legibilidade e inteligibilidade para a obra artística, sustentando-a em uma posição firme de relevância e contribuição cultural e artística.

Devorar metricamente em grandes quantidades e processar culturalmente como uma assombração criativa uma obra é promover significativas incursões no campo da cultura, que circunda as flutuações e as instabilidades que outros modelos provocam. Possíveis erros consistiram apenas em invocar a sanguinolenta história do canibalismo devorador, mas, mesmo assim, se tomarmos essa perspectiva como metáfora e construção semântica, é possível ressituar o canibalismo (cultural, portanto) como um intermitente (e recorrente)

tropos que revê progressivamente os problemas de dependência cultural, ampliando de maneira sistemática o centro gravitacional da intervenção pós-colonial. Se considerarmos ainda que estamos falando de um "canibalismo feminista", como podemos chamar de certo modo aquele das mulheres canibais da Nova Guiné, e se promovermos uma associação entre aquela "história" e esta narrativa curatorial, o exercício da curadoria torna-se profundamente relevante.

Muitos considerariam isso uma brutalidade não condizente com os parâmetros da estabilidade canônica e, portanto, em dissintonia como uma plataforma de gênero que poderia incorrer em um ofuscamento da morte pela devoração. Contudo, vale lembrar que a "matéria" dessa subjetividade explorada não reside em uma precisão histórica ou filosófica, mas em uma provisão experimental da vida teórica dos eventos, isto é, de como eles surgem e se manifestam como entidades de institucionalização da produção artística. É isso que em última análise constitui a "dieta" canibal, ou seja, em devorar os ingredientes como forma de obter uma resposta provisional para um conjunto de questionamentos e problemas que de outra forma só poderiam ser ilustrados (e não testados) e averiguados pelo confronto da obra de arte com outras obras de arte e desta com sua natureza conceitual, existência cultural e artística.

1. Essa questão foi apontada mais uma vez por Adolfo Chaparro Amaya em seu livro *Pensar Caníbal: Una Perspectiva Amerindia de la Guerra, lo Sagrado y la Colonialidad* (Madrid: Kats Editores, 2013). Ele escreveu: "Además del assombro condescendiente o el desdén inobjetable, es común escuchar objeciones académicas acerca de la inconveniencia de una investigación dedicada al canibalismo". Ibid, pag. 07
2. Também conhecidos como *Neue Wilden* (Novos Selvagens). Ao contrário do que muitos pensam vários destes artistas começaram a pintar já no início dos anos de 1960, ainda que tais obras tenham chegado à visibilidade pública muito mais tarde no restante do mundo e no Brasil, tendo chegado aqui somente no início da década de 1980.
3. A denominação *Bad Painting* surge com a exposição homônima curada por Marcia Tucker para o New Museum of Contemporary Art em Nova York em 1978.
4. O crítico italiano Achille Bonito Oliva cunhou o termo em um artigo na revista *Flash Art* com o título do mesmo nome. Desde então, passou a nomear os artistas do grupo. "The Italian Trans-Avangarde," *Flash Art*, n. 92/93 (October-November 1979), 17-20. Para Oliva, o termo *Transvanguarda* designava não mais uma ruptura com as vanguardas históricas, mas sim um movimento para além delas. O período de atuação desses artistas pode ser definido prioritariamente entre 1979 e 1985. Em seu artigo, Oliva contrapõe a *Transvanguarda* à *Arte Povera* do final dos anos 1960. Nesse sentido, a entrada da *Transvanguarda* no Brasil necessariamente trará essa característica; portanto, é bom lembrar que a *Arte Povera* teve significativa influência na produção brasileira do início dos anos 1970. Cabe salientar que tanto a *Arte Povera* quanto a *Transvanguarda* eram regionalistas em essência, e as obras de ambos os movimentos expressavam fortes ligações com o seu contexto de origem.
5. A curadoria geral da exposição foi realizada por Sheila Leirner.
6. A curadoria da exposição foi realizada por Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa.
7. A curadoria da exposição foi realizada pelo autor (curador-chefe), Ana Zavadil (curadora assistente) e Márcio Tavares (curador-adjunto).
8. Gaudêncio Fidelis, "Mensagens de Uma Nova América e a Genealogia de uma Plataforma Curatorial", in *10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de Uma Nova América*, catálogo da exposição, Fundação Bienal do Mercosul, 2015, 81.
9. Arturo Urslar Pietri, *Letras y hombres de Venezuela* (Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1948), 27.
10. Alejo Carpentier, "Lo barroco y lo real maravilloso," in *La novella latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos* (Mexico City: Siglo XXI, 1981), 126.
11. Gillian Gillison, "Canibalism Among Women in the Eastern Highlands of Papua New Guinea", in The *Ethinography of Canibalism*, Paula Brown e Donald Tuzin (eds.) (Washington: Society for Psychological Anthropology, 1983), 33-50.
12. Idem. Gillian Gillison, 47.
13. Carlos A. Jaurégui, *Canibalia: Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* (Madri: Iberoamericana/Vervuert, 2008), 14.

AS CANIBAIS
ARTISTAS E O EXERCÍCIO DAS IMAGENS
curadoria:
ANA ZAVADIL
obras de
ALEXANDRA ECKERT · ANA FLORES · ANA NOROGRANDO
ANEMARY PEREZ · ANTONIA SPIAK · ARMINDA LOPES
BEATRIZ DAGNESE · BEATRIZ HARIGER · BIA DONELLI
CINDINA SPOGGIA · CLÁRA FIGUEIRA · CLARA KOPPE
CLÁU PARANHOS · CLÁUDIA SPERB · CRISSALGADO
DENISE GIACOMONI · DENISE WICHMANN · ELO MEZZOMO
EVENIR COMERLATO · FERNANDA MARTINS COSTA · GRAÇA CRAIDY
ISABEL DE CASTRO · JULIANA VELOSO · KIKA COSTA
LORENA STEINER · MANOELA CAVALINHO · MARINA RAMOS
MARISELA WINCK · ROSANE MORAES · ROSANE VARGAS
ROSIRENE MAYER · SANDRA LAGES · SELIR STRALIOTTO
SIMONE BARROS · SIMONE ROSA · SONIA LOREN
SÓRAYA GIROTTO · SUSAN MENDES
SUSANE KOCHMANN · UMBELINA BARRETO
CEEE

ALEXANDRA ECKERT

[Porto Alegre/RS, 1971]

Série *Paraguassú*, 2013 - 2019
Serigrafia sobre algodão
29 x 19 x 3 cm (cada)
Fotografia Denise Wichmann

Facebook: Alexandra Eckert
E-mail: alekeckert@gmail.com

ANA FLORES

[Porto Alegre/RS, 1962]

O Cristo Mulher, 2019
Cerâmica
30 x 13 x 11 cm

Cucumbers in Pijamas, 2019
Cerâmica
20 x 40 cm x 30 cm

Instagram: @anaflores9951
Facebook: /anafloresatelier

ANA NOROGRANDO

[Cachoeira do Sul/RS, 1951]

Manilha 1, 2019
Manilha em cerâmica vermelha, alumínio, garrote de látex, atadura de algodão e esmalte sintético
40 x 35 x 60 cm

Manilha 2, 2019
Manilha em cerâmica vermelha, fragmento de cano de descarga em ferro oxidado, parafuso de latão, porca e arruela em metal galvanizado, lâmpada e esmalte sintético
40 x 50 x 18,5 cm

Manilha 3, 2019
Manilha em cerâmica vermelha, sifão de plástico flexível sanfonado, parafuso, porca e arruela em metal galvanizado, tripa animal e esmalte sintético
36/38 x 128 x 40 cm

www.ananorogrando.com.br

ANEMARY PITREZ

[Porto Alegre/RS, 1947]

DNA, 2016
Cerâmica
220 x 20 cm
Fotografia: Denise Wichmann

anefhp@hotmail.com

ANTONIA SPIAK

[Porto Alegre/RS, 1980]

Nuas e Cruas, 2019
Escultura/modelagem em argila
40 x 60 x 50 cm

Instagram: @antonia_spiak
Facebook: antoniaspiak

ARMINDA LOPES

[Santa Maria/RS, 1947]

Sebastiana, a engolidora de almas, 1989
Escultura em pedra sabão
22 x 32 x 21 cm

Condição feminino, 2019
Escultura em arame
100 x 46 cm

Picante, década 1990
Escultura em bronze com Limalha de latão
50 x 43 cm
Fotografias Denise Wichmann

Vestígios de um grande amor, 2019
Instalação: corda, sacos de aniagem, restos de usinagem, roupas, objetos uso feminino, escultura em gesso e ossos
Medidas variáveis

Instagram: @arminda_lopes_art
Facebook: Arminda.lopes.35

BEATRIZ DAGNESE

[Nova Passano/RS, 1954]

Te Devoro, 2018
Grafite sobre canson
150 X 100 cm (detalhe)
Fotografia: Márcia Rosi da Rosa – Nega

Instagram: @beadagnese
Facebook: beatriz.dagnese.3

BEATRIZ HARGER

[Joinville/SC, 1961]

Perda Total, 2015
Jato de tinta sobre papel
50 x 70 cm

bea.flex@gmail.com
Instagram: Beaharger

BIA DONELLI
[Caxias do Sul/RS, 1964]

Compota Feminina, 2019
Fotografia digital, revelada em papel fotográfico,
imersa em óleo vegetal
25 x 18 cm (cada)

www.biadonelli.com.br
Instagram: @lentefeminina

CINTHIA SFOGGIA
[Porto Alegre/RS, 1957]

Manualidades blindadas- Relicário I, 2019
Massa gres com pirita, vidro e fios de cobre
47 x 19 x 23 cm

Manualidades blindadas- Relicário II, 2019
Massa gres com pirita, vidro e fios de cobre
53 x 11 x 21,5 cm

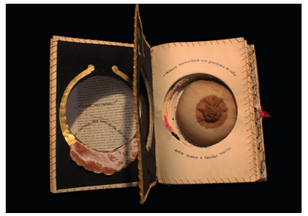
cinthiasfoggia@gmail.com
Instagram: @CInthiasfoggia

CLARA FIGUEIRA

[Tapes/RS, 1947]

O que posso e o que carrego (Releitura de Artemis de Éfeso), 2016
Arte Têxtil: Bordados sobre tecidos, contornados por desenhos de fibra sintética e pedras
175 x 70 x 100 cm

Joia da Coroa da Feminilidade, 2007
Fotografia, pintura, costura e colagem
17 x 25 x 7 cm



claramfigueira.blogspot.com
claramfigueira@gmail.com

CLARA KOPPE

[Caxias do Sul/RS, 1956]

Sem título
Xilogravura
23 x 63 cm

Sem título
Xilogravura
23 x 63 cm

clarakoppe@gmail.com
Facebook: Clara Mioranza Koppe Pereira

CLÁU PARANHOS

[Porto Alegre/RS, 1975]

Sem título, 2019
Técnica ou materiais
Gaiola, boneca, acessórios
21 x 21 x 14 cm

www.bonecasfeias.com.br
www.clauparanhos.blogspot.com

CLÁUDIA SPERB

[Novo Hamburgo/RS, 1965]

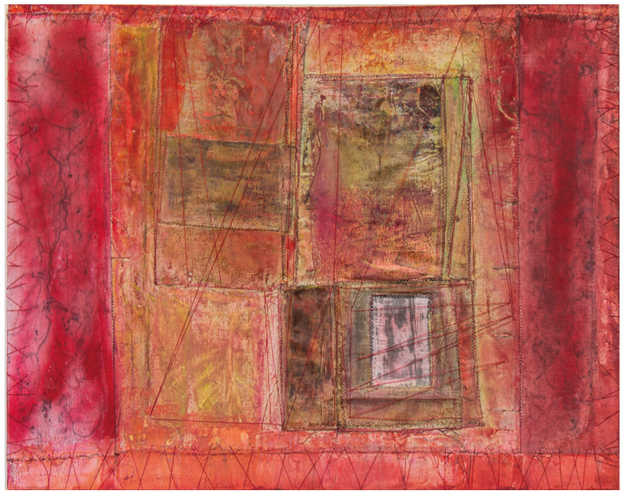
Damas da Noite, 2016-2018
Xilogravura
129 x 40 cm

www.claudiasperb.com.br
@claudiasperb

CRISSSALGADO

[Porto Alegre/RS,1966]

Corpografias Multiplicadas/DF, 2015
Monotipia, Costura, Colagem, Pintura, Encáustica.
100 X 80 cm
Fotografias: Denise Wichmann



Corpografias Multiplicadas/DF, 2015
Monotipia, Costura, Colagem, Pintura, Encaustica.
80 X 100 cm

c.arte.salgado@gmail.com
Instagram: salgado.cristiane

DENISE GIACOMONI

[Carlos Barbosa/RS, 1964]

Dilacerada, 2019
Fotografia
80 x 150 cm
Fotografias: Camaleões da Fotografia

Mutilação, 2019
Fotografia
75 x 50 cm

Liberdade, 2019
Fotografia
75 x 50 cm

Exaustão, 2019
Fotografia
75 x 50 cm

Instagram: denise.giacomoni
Facebook: Denise Giacomoni

DENISE WICHMANN

[Arroio do Meio/RS, 1962]

Sem título da série *Salva-a-dor*, 2019
Fotografia
45 x 65 cm (cada)

Sem título da série *Salva-a-dor*, 2019
Fotografia
90 x 70 cm

www.denisewichmann.com
Instagram: @studiodenisewichmann

ELZI MEZZOMO

[Florianópolis/SC, 1947]

Punctum_ponto, 2018
Arte-objeto Mix_ Textile
160 x 70 cm
Fotografia: Denise Wichmann

Instagram: @lisboazizi
Facebook: Zizi Lisboa (Elzi Lisboa Mezzomo)

EVENIR COMERLATO

[Caxias do Sul/RS, 1952]

Tantas Marias, 2019
Fotografia
60 x 40 cm (cada) e 40 x 60 cm
Fotografia: Luciano Comerlato

evecomer@hotmail.com
Facebook: /evenircomerlato

FERNANDA MARTINS COSTA

[Porto Alegre/RS,1967]

Red Carpet, 2018/2019
Pintura sobre couro de boi, emulsão acrílica, pigmento
250 x 270 cm
Fotografia: Denise Wichmann

fernandamartisncosta.blogspot.com
Facebook:FernandaMartinsCostaLanes

GRAÇA CRAIDY

[Ijuí/RS, 1951]

Plantação de Mulheres Tristes, 2019
Acrílica sobre tela
50 x 210 cm (tríptico)

gcraidy@gmail.com
blog:gracacraidy.blogspot.com.br

ISABEL DE CASTRO

[Porto Alegre/RS, 1958]

Penelopeça II, 2019
Estrutura de alumínio, pintura eletrostática
branca, mangueira espaguete
800 x 24 x 34 cm
Fotografia: Zupo

Instagram: @isabelldecastro
Facebook: /isabelldecastro

JULIANA VELOSO

[Porto Alegre/RS, 1992]

Corpo que dobra IV, 2017
Grafite sobre papel
125 x 155 cm

Pelar, 2018
Camurça, cera e pelos
20 x 13 x 2 cm

Reinvenções I, II, III, IV, 2019
Aplicações sobre capas e folhas de livros, cianotipia e cabelo
30 x 28 x 2,5 cm; 14,5 x 22,5; 10,3 x 6,7 cm

Desconstruções de si I, II, III, 2019
Cianotipias, bordados e aplicações sobre capas e páginas de livros
25 x 15,5 cm; 24,5 x 16 cm e 25 x 15,5 cm

www.julianaveloso.com

KIKA COSTA

[Porto Alegre/RS, 1961]

Sem título, 1989
Óxido e esmalte
15,5 x 5x 7 cm
Fotografias: F.Zago/Studio Z

Sem título, 1989
Óxido e esmalte
17 x 7 x 6 cm

Sem título, 1985
Esmalte
18 x 9,5 x 9 cm

Sem título, 1985
Esmalte
13 x 6 x 6,5 cm

Sem título, 1989
Óxido e esmalte
15,5 x 7 x 7 cm

WhatsApp: 51 99967.7760

LORENA STEINER

[Canoas/RS, 1946]

Construções, 2019
Cola, pó de pedra e tecido de algodão sobre tela
65 x 65 cm (cada)
Fotografia: Denise Wichmann

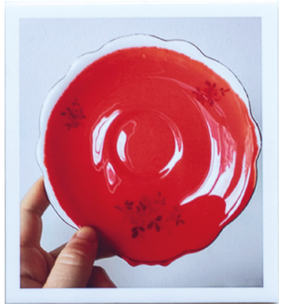
www.lorenasteiner.com.br

MANOELA CAVALINHO

[Porto Alegre/RS, 1981]

Família, 2016
Fotografia: Impressão em papel hahnemühle
62 x 62 cm
Fotografia: Manoela Cavalinho

Brincar de comidinha, 2019
Fotografia: Impressão em papel hahnemühle
36 x 36 cm
Fotografia: Denise Wichmann



petitpoi.wixsite.com/manoelacavalinho
Instagram: @manoelacavalinho

MARINA RAMOS

[Porto Alegre/RS, 1952]

Pessoas Pequenas, 2018
Cerâmica, arame queimado, palha. Madeira, rendas e fitas
Medidas variáveis

Tilóca, 2018
Cerâmica, arame queimado, palha. Madeira, rendas e fitas
Medidas variáveis
Fotografias Denise Wichmann

Banco V, 2017
Cerâmica, arame queimado, palha. Madeira, rendas e fitas
Medidas variáveis

aranharamos@hotmail.com

MARISTELA WINCK

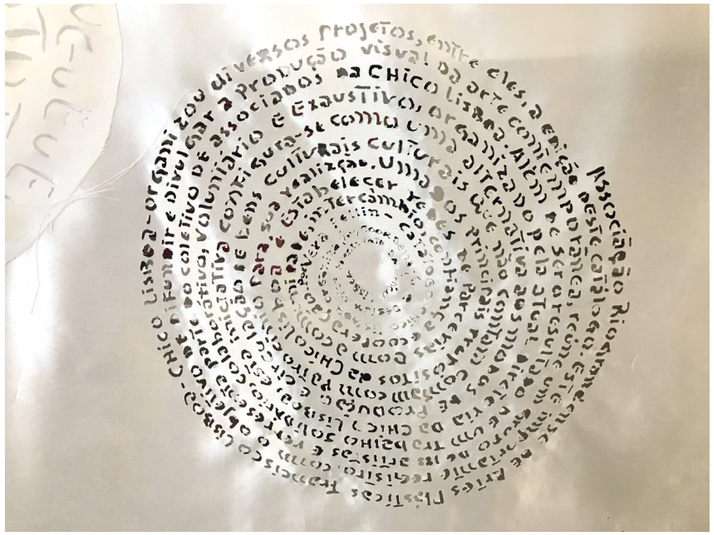
[Pato Branco/PR, 1951]

Ausência, 2015
Fotografia e recorte
50 x 185 cm (políptico:50 x 35 cada)

maristelawinck.blogspot.com
Facebook: maristela.santi

ROSANE MORAIS

[Porto Alegre/RS, 1956]



O Silêncio sobre o vazio, 2018
200 x 360 cm
Cetim branco e pirógrafo

www.rosanemorais-morais.com
rosanemorais@hotmail.com

ROSANE VARGAS

[São Leopoldo/ RS, 1960]

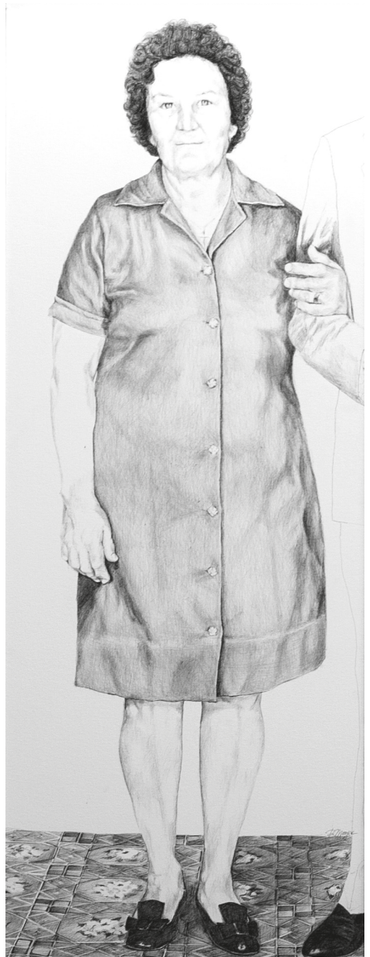
A Flor da Pele, 2018
Crochê em fio de algodão
130 x 80

Sudário, 2018/2019
Tecidos de algodão costurados, tingimento vegetal e óxidos de ferro, bordado e pintura com bastões oleosos
180 x 85 cm

Instagram: @rosane_vargasdois
Facebook: Rosane Maria Vargas

ROSIRENE MAYER

[Cruz Alta/RS, 1965]



Nona Xadrez, 2018
Desenho sobre tela
164 x 67 cm
Fotografias F.Zago/Studio Z

Oma Lisa, 2019
Desenho sobre tela
164 x 61 cm

rs_mayer@yahoo.com.br

SANDRA LAGES

[Porto Alegre/RS, 1952]

Sem título da série "*ApropriAção*", 2018
Colagem
34cm x 28cm (cada)

Facebook: Ateliê Sandra Lages
Instagram: @sandralages1952

SELIR STRALIOTTO

[Tenente Portela/RS, 1954]

Encontros, 2019
Carvão e borracha sobre papel manteiga envelhecido, diversos formatos
80 x 120 cm

Instagram: @seirstraliotto
Facebook: /selirstraliotto

SIMONE BARROS

[Porto Alegre/RS, 1963]

Sem título, 2018
Cerâmica Gres
7 x 90 cm

Sem título, 2018
Cerâmica Gres
30 x 4 4 x 15 cm

Facebook: /simonebarros
Instagram: simoneceramica

SIMONE ROSA

[Santa Maria/RS, 1969]

Tramas uterinas II, 2019
Acrílica sobre tela
100 x 120 cm

Tramas uterinas III, 2019
Acrílica sobre tela
100 x 120 cm

www.ateliesimonerosa.com
@artsimonerosa

SONIA LOREN

[Chapecó/SC, 1963]

Da série "Os Trapos" - Rituais - daquilo que nos escapa, 2019
Fotografia e intervenção digital
33 x 23 x 1 cm (cada)

Facebook: sonia.l
Instagram: @sonia.loren

SORAYA GIROTTO

[Vacaria/RS, 1958]

Relacionamentos, 2018
Cerâmica
240 x 15 cm
Fotografia: Denise Wichmann

Facebook: Soraya Girotto
sorayagirotto@terra.com.br

SUSAN MENDES

[Caxias do Sul/RS, 1954]

"Até quando?", 2019
Acrílico, jornais e pastel seco sobre papelão corrugado
112 x 146 x 4 cm
Fotografia: Denise Wichmann

susanrmendes@gmail.com
www.susanmendespinturas.com

SUSANE KOCHHANN

[Boa Vista do Buricá/RS, 1974]

Sem título da série *Natureza Feminina Simplificada*, 2019
Tecido de algodão crú, barbantes coloridos e bordados
87 x 105 cm (cada)
Fotografia: Denise Wichmann

Instagram: @susanekochhann
Facebook /susanekochhann

UMBELINA BARRETO

[Porto Alegre/RS, 1954]

Mapas Políticos - Cruzamentos temporais - Da questão feminina e a linguagem, 2019
Desenho técnica mista sobre papel
143 x 76 cm

umbelina.barreto@ufrgs.br

SAÍDA

SAINA
MARELLE
DANDA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C223

As Canibais: artistas e o exercício das imagens. / coordenação geral e curadoria de Ana Zavadil; texto de Gaudêncio Fidelis. – Porto Alegre : Edição do autor, 2019.
56 p. il.

Catálogo de exposição feminista no Centro Cultural CEEE Erico Verissimo.
ISBN: 978-85-912400-4-3

1. Arte contemporânea. 2. Feminismo : Arte. I. Zavadil, Ana. II. Fidelis, Gaudêncio. III. Título.

CDU: 73/76 (81) (058)

(Bibliotecária responsável: Morganah Marcon, CRB-10/1024)

CENTRO CULTURAL CEEE ERICO VERISSIMO
GRUPO CEEE - COORDENADORIA DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
SETOR SOCIOCULTURAL

Equipe
Francisco Pimentel
Roberta Santana Holmos
Verônica Fernandez Mattos

Estagiários
Gabriella Forati
Suzana Pohia

EXPOSIÇÃO:
AS CANIBAIS: ARTISTAS E O EXERCÍCIO DAS IMAGENS

Curadora
Ana Zavadil

Textos
Ana Zavadil
Gaudêncio Fidelis

Design gráfico
Jéssica Jank

Fotografia
Denise Wichmann

Revisão Textos
Grace Prado

Montagem
Diego Fontoura
Santiago Pooter

Local:

Centro Cultural CEEE ERICO VERISSIMO

GRUPO CEEE