



**O riso de artistas feministas nas décadas de 1970/1980**

**The humour of feminist artists in the 1970s and 1980s**

Dra. Juliana Silveira Mafra

**Como citar:**

MAFRA, J. O riso de artistas feministas nas décadas de 1970/1980. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.1, p.84-109, jan. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/860>>

DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i1.860>

Imagem: Sylvia Sleigh. *O banho turco*, 1973. Fonte: <<https://i.ytimg.com/vi/miJtxWpORGA/maxresdefault.jpg>>.

## O riso de artistas feministas nas décadas de 1970/1980

The humour of feminist artists in the 1970s and 1980s

Dra. Juliana Silveira Mafra\*

### Resumo

Questionando posições segundo as quais as mulheres são incapazes de elaboração humorística ou irônica, este trabalho trata do humor das artistas norte-americanas das décadas de 1970/1980, que se identificam como feministas. Discuto aqui a incompreensão desse humor, assim como o modo pelo qual ele é utilizado pelas mulheres, não só como elaboração intelectual, mas também como fonte de prazer e arma pedagógica contra a injustiça de gênero no campo da arte.

### Palavras-chaves

Arte Feminista, Humor, Womanhouse, The dinner party, Guerrillas Girls.

### Abstract

By questioning positions according to which women are incapable of humorous or ironic elaboration, this paper deals with the humor of American artists from the 1970s and 80s who identify themselves as feminists. The discussion covers the lack of comprehension of this humor, as well as how it is used by women not only as an intellectual elaboration, but also as a source of pleasure and a pedagogical weapon against gender injustice in the artistic field.

### Keywords

Feminist Art, Humor, Womanhouse, The dinner party, Guerrillas Girls.

*Get out of my Utopia you Animal!*  
 GENITAL INTERNATIONAL

*Porque sobre as mulheres muito pouco se sabe*  
 VIRGINIA WOOLF

Quando as mulheres, na década de 1970, organizam um movimento artístico para chamarem de seu, tudo acontece repleto de humor. Hoje podemos indicar como linhagem humorística do movimento feminista o dadá, o surrealismo, a *pop art*, o Fluxus... com táticas situacionistas, tal como elas afirmam. Mas ao olharmos os trabalhos dessas mulheres não significa que cairemos na gargalhada. Muitas vezes nos deixamos tocar pelo assunto tratado e, mesmo que ele seja apresentado de forma cômica, nos emocionamos ou nos solidarizamos com as imagens e mensagens, o que nos impede a gargalhada.

Virginia Woolf (2014: 34), há mais de cem anos atrás, aos seus 23 anos, escreveu um ensaio, *O valor do riso* (1905), no qual dizia que o humor seria “algo muito sério para ser cômico” e algo “muito imperfeito para ser trágico”. Ele estaria entre um e outro. O riso da comédia não tem o peso das lágrimas e, para Virgínia, ele não deve ser superestimado. Já o humor acontece quando temos um sorriso nos lábios e água nos olhos, ele “pintaria melhor” a natureza humana que a comédia ou a tragédia. “Para ser capaz de rir de alguém você tem, antes de tudo, de ser capaz de o ver como ele é” (Woolf, 2014: 37). Assim, o riso nos daria a melhor medida da vida, “tão logo nos esquecemos de rir, vemos coisas fora de proporção e perdemos nosso senso de realidade”.



Fig. 1. Frames do documentário *The spider, the mistress and the tangerine*, 2008. Direção: Mari-on Cajori, Amei Wallach.

É bom lembrar que o fato de a comédia envolver quase sempre uma questão moral se reflete na nossa identificação com a piada. Partir da ideia de que o riso sempre tem uma vítima significa nos posicionarmos contra ou a favor dessa vítima, isto é, rindo ou não. Em uma cena do filme *The spider, the mistress and the tangerine* [fig. 1], de 2008, com a fruta na mão, Louise Bourgeois, então com 97 anos, desenha uma figura feminina na tangerina com uma caneta preta, enquanto nos conta uma lembrança de sua infância. Quando pequena, seu pai, à mesa de jantar, apresentou esse mesmo desenho à ela e aos outros presentes. No filme, enquanto recorta a figura, destacando-a da fruta com um estilete, Louise relembra que seu pai contava que aquela garotinha que ele destacava da fruta era ela própria, sua filha. No desenho na tangerina, o sexo da garotinha deveria estar estrategicamente no centro inferior da fruta, no ponto em que ela é conectada à árvore, de forma que todos pudessem visualizar a surpresa que seria vista por dentro da casca. Quando ela se despregasse, haveria um “enorme” bagaço que seria logo associado a um pênis, então seu pai “surpreso”, constatava que não se tratava de sua filha, pois em Louise faltava aquela parte. Como relatado pela artista, naquela ocasião, todos à mesa caíram na gargalhada, enquanto ela observava o terrível humor de seu pai que contagiava a todos, menos a ela. A história de Louise Bourgeois talvez provoque menos risos do que a história de seu pai. No vídeo, na sala em que a artista se encontra podemos ver, emoldurada na parede, a silhueta feminina recortada da tangerina que está de frente [fig. 2].



Fig. 2. Frame do documentário *The spider, the mistress and the tangerine*, 2008. Direção: Mari-on Cajori, Amei Wallach.

A piada do pai de Louise não era endereçada a ela, era sobre ela. O humor *sobre* uma mulher e o

humor *de* uma mulher podem conter diferenças. No humor do pai de Louise, havia desconsideração dos sentimentos da filha por referir-se a ela como algo menor do que um menino: em sua filha, faltava algo. Já o humor de Louise, na mesma situação, seria um humor para superação de um trauma, que fala, desenha, corta, explica e emoldura a figura de casca de tangerina, em sua forma feminina, expondo o seu ponto de vista, para que ela possa rir também. O que seu pai teria achado desse trabalho em que sua figura aparece identificada a de um opressor que diminui sua própria filha? Rindo, Louise apresenta sua história, que é tanto uma resposta a seu pai, quanto uma reflexão que pode ser estendida e ampliada para um contexto maior, a sociedade.

Jo Anna Isaak (2013: 30) conta-nos em seu texto *Courage, humor, cunning, and fortitude* sobre a difícil e diferente operação em que as mulheres estão engajadas com seu humor: “o espectador deve querer, pelo menos brevemente, se emancipar da representação ‘normal’; para rir, ele deve reconhecer que ele compartilha as mesmas repressões”. O que é requerido do espectador, neste caso, é a solidariedade.

### **Anos 1970: entre a melancolia e a paródia**

Um dos exemplos citados como propulsor para as mulheres artistas dos Estados Unidos, no início da década de 1970, se organizarem em prol da igualdade racial e de gênero no campo artístico foi a publicação do livro de H.W. Janson (1962), que, em suas centenas de páginas, nas primeiras edições, “não apresenta[va] nem o nome, nem o trabalho de uma única mulher artista” (Broude; Garrard, 1994: 16). Esta situação se modifica somente em sua terceira edição em 1986 (McGill, 1986), depois da morte de Janson, quando seu filho faz-lhe uma revisão e inclui cerca de vinte mulheres por suas mais de 700 páginas. Anthony Janson considerou inquestionável o argumento sobre a ausência das mulheres e concluiu que era justo, em 1986, inseri-las na história contada por seu pai.

Impulsionadas também pelas revistas e livros que surgiam sobre o feminismo — de Simone de Beauvoir e de Betty Friedan —, pelas conquistas de direitos ao voto, à administração de seus bens e aos estudos, entre tantas outras reivindicações alcançadas e ainda outras tantas por alcançar, as mulheres começaram a se organizar em movimentos que visavam a revolucionar o campo da arte. Inspiradas nos Panteras Negras (1966/1982) e nas manifestações contra a guerra do Vietnã e pelos direitos civis, que aconteciam então nos Estados Unidos, as artistas criavam grupos<sup>1</sup> demandando representações igualitárias nos espaços destinados à arte, politizando sua existência e decidindo ter voz nesses lugares que, de uma forma ou outra, elas ajudavam a sustentar. Em 1971, as artistas feministas leem na revista novaiorquina *Art News* o texto de Linda Nochlin (Gornick; Moran, 1971), “Why have there been no great women artists?”, no qual ela pergunta sobre a inexistência de equivalentes femininos ou afroamericanos de artistas como Michelangelo, Rembrandt, Delacroix, Cézanne, Picasso, Matisse, Kooning ou Warhol e questiona uma “mitologia artística” (“contos de fadas tão óbvios”) que, desde Vasari, concebe “um poder misterioso” ao “grande artista” dotado de gênio e “poderes sobrenaturais”. Além de questionar a arte e seus métodos, as artistas da década 1970 reivindicavam também um lugar na história da arte.

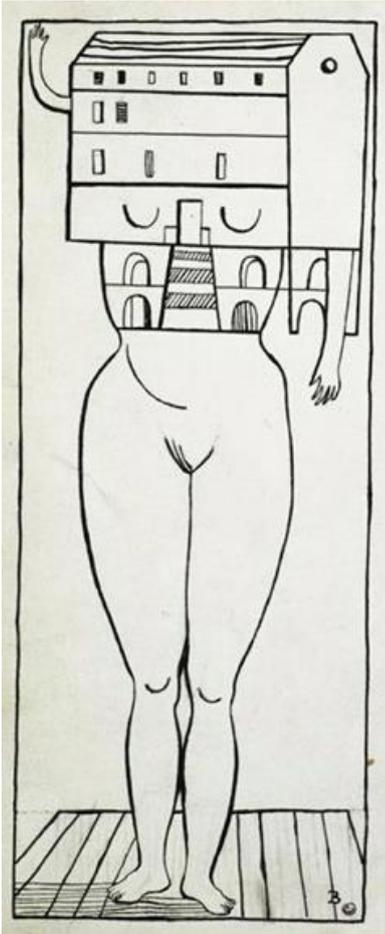


Fig. 3. Louise Bourgeois. *Femme maison*, 1947. Fonte: <[http://www.palaumusica.cat/es/la-sage-femme\\_163800](http://www.palaumusica.cat/es/la-sage-femme_163800)>.

Fig. 4. *Womanhouse* (January 30 – February 28, 1972), organizada por Judy Chicago e Miriam Schapiro, co-fundadoras do California Institute of the Arts (CalArts) Feminist Art Program. Capa do catálogo da exposição. Fonte: <<http://www.womanhouse.net>>.

Judy Chicago, que já havia desenvolvido o primeiro programa de arte feminista nos Estados Unidos no Fresno State College, integrou-se à equipe do CalArts a convite de Paul Brock, então diretor do instituto e marido da professora e artista Miriam Schapiro. As duas artistas logo organizaram um seminário de três dias, no qual mulheres apresentavam slides de seus trabalhos e, em 1972, aos moldes do que Chicago havia feito em Fresno e inspiradas pela série de desenhos e pinturas de Louise Bourgeois, *Femme-maison*, de 1946-47 [fig. 3], as artistas deram o nome de *Womanhouse* [fig. 4] ao casarão de 17 quartos em Hollywood, onde trabalharam intensamente por um mês. Enquanto reformavam o lugar com suas próprias mãos, elas desenvolviam performances e instalações, promoviam leituras da história da arte, elaboravam cursos, investigavam suas origens artísticas, elaboravam análises políticas a partir de suas experiências pessoais, buscando encontrar um lugar na arte, menos como objeto e mais como assunto, “como locutora[s] ativa[s] e não um tema passivo” (Broude; Garrad, 1994: 21). Outras artistas

em Nova York trabalhavam nesse mesmo sentido. Sylvia Sleigh, enquanto participava ativamente de diversos grupos de mulheres artistas (Ad Hoc Women Artists Committee, Women in the Arts, SoHo 20, AIR Cooperative Gallery), pintava quadros nos quais ela invertia a tradicional posição da mulher-musado-pintor, parodiando conhecidas obras de Ingres e Velázquez. No lugar de mulheres nuas, ela insere seus amigos, como o filho de Nancy Spero, em *Philip Golub Reclining*, 1971, ou artistas e críticos de arte, como seu marido *Lawrence Alloway*, deitado à frente, em *Banho turco*, colocando as figuras masculinas no lugar erotizado que geralmente nossa cultura reserva às mulheres [fig. 5-8].



Fig. 5. J.-A. D. Ingres. *O banho turco*, 1863. Fonte: <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-bain-turc>>.  
Fig. 6. Sylvia Sleigh. *O banho turco*, 1973. Fonte: <<https://i.ytimg.com/vi/miJtxWpORGA/maxresdefault.jpg>>.

Percebendo discrepâncias de gênero na escola que frequentavam, Chicago e Schapiro, juntamente com suas 21 alunas, resolveram se isolar da Universidade para debaterem com privacidade as questões femininas na arte e fora dela. Queriam um espaço distante do olhar masculino, que de certa forma consideravam insensível porque excludente e opressor, ao optar pela continuidade da exclusão. Determinadas a serem artistas e a fazerem parte da arte, puseram-se a estudar, pesquisar e a produzir trabalhos. Em *Womanhouse*, elas se interessavam tanto pelas ferramentas de trabalho quanto por uma leitura crítica da história da arte. Em seus cursos, examinavam como a mulher era representada diferentemente por homens e por mulheres, comparando, por exemplo, as pinturas de Renoir e Cassat sobre o tema da maternidade [fig. 9]. Nesse e em outros tópicos estudados, podemos identificar já nos títulos um teor crítico: “Matisse e a concepção de harém”, “mitologias da mulher em Picasso, Freud e surrealismo”, “mulheres na arte pop: pornokitsch”, “Mulheres na *low art* - propagandas, TV, revistas”, “pornografia e imaginário sexual”, assim como o estudo das artistas que elas chamavam de heroínas, Bonheur, Cassat, Morisot, O’Keefe, Frankenthaler, Bontecou... (Nochlin, 1994: 135-136) e as deusas

do período paleolítico. Dessa forma, as artistas começaram a construir o que elas chamaram de *Herstory*, uma versão crítica e paródica de *History*, um trocadilho que indica a versão de um novo ponto de vista, o feminino, que inclui tecidos, maquiagens, absorventes, laços e outros materiais, que começam a fazer parte de sua linguagem artística, assim como os trabalhos manuais aprendidos de gerações anteriores.



Fig. 7. Diego Velázquez. *The toilet of Venus*, 1644-1648. Fonte: <<https://www.artsy.net/artwork/diego-velazquez-the-toilet-of-venus-the-rokeby-venus>>.

Fig. 8. Sylvia Sleigh. *Philip Golub reclining*, 1971. Fonte: <<https://br.pinterest.com/pin/47287864814706842>>.

*Womanhouse* era também um espaço para as mulheres compartilharem suas experiências pessoais, expandindo-as para um sistema mais amplo, difundindo o *slogan* que ecoa até os dias de hoje, *o pessoal é político*. No início da década de 1970, Baldessari dava aula na CalArts, Walter de Maria e Robert Smithson faziam experiências na terra, Chris Burden, com 25 anos se apresentava sendo atingido por um tiro de uma arma calibre 22 em seu braço esquerdo. Num ambiente em que reinava a limpeza minimalista e a arte conceitual, as artistas feministas relatam terem sido alvo de piadas pela sujeira que faziam, pelas experiências de trocas de identidade, os travestismos, as ficções. Mas elas relatam também que se divertiam. Judy Chicago (*apud* Wilding, 1994: 35) trabalhava com suas alunas em oficinas de criação de imagens de vaginas em pinturas, desenhos, recortes, caixas.... “fazer *cunt art* era excitante, subversivo e divertido porque “cunt” significava para nós despertar a consciência sobre nossos corpos e nossa sexualidade.” Experimentando a mesma estratégia de Louise Bourgeois citada anteriormente, Judy Chicago escreve o roteiro da performance *Cock and cunt* [fig. 10], baseada nas histórias de suas alunas e colegas. A performance, apresentada em *Womanhouse*, consistia em uma sátira de três atos, encenadas por Faith Wilding e Jan Lester, que vestiam *collants* pretos e um enorme

órgão sexual, feminino em uma e masculino em outra, em cada uma, na altura do seu próprio órgão. Durante a apresentação, *cock*, o pau, conversava com *cunt*, a buceta, sobre a questão das tarefas domésticas e sobre o orgasmo feminino. De acordo com as anotações de Chicago, as *performers* deveriam se apresentar de uma maneira estilizada, com as palavras ditas vagarosamente, de maneira empolada e com os movimentos abobados. As três partes são encerradas com a frustração do órgão feminino, pois seus questionamentos ainda não alteravam as coisas: é dito à *cunt* que ela deve lavar a louça e que seu orgasmo não é importante. Mas ridicularizando a realidade, elas desfrutam do prazer intelectual compartilhado entre si através do riso, que as impulsiona a questionar e a quebrar as limitações construídas socialmente em torno da feminilidade.



Fig. 9. Na figura de Renoir a mãe amamenta o bebê olhando para o pintor enquanto a mãe de Cassatt troca olhares com seu bebê.

Pelos registros de *Womanhouse* sabe-se que o público ri, em alguns momentos, visitando a exposição, tateando os ovos de *Nurturant Kitchen* de Susan Frazier, Vicki Hodgetts, Robin Weltsch, ou assistindo às performances. Mas percebemos também momentos de sobranceiras enrugadas, olhares compenetrados e risadas nervosas. Como descrito por Judy Chicago, *Womanhouse* foi inaugurada na

primeira noite somente para o público feminino:

[...] diante da performance cômica *Cock and cunt*, os risos e aplausos eram muito altos. Durante a apresentação *As três mulheres*, o público ria, chorava, criava empatia. A performance *Waiting* causou um profundo silêncio — cada uma estava profundamente comovida. Depois das performances, o grupo estava em êxtase que durou até a próxima apresentação na semana seguinte, a qual foi para um público misto. Durante a noite, havia inapropriado silêncio, risos envergonhados e aplausos abafados. (Raven, 1994: 61).



Fig. 10. Judy Chicago. *Cock and cunt*, 1972. Fonte: <<http://lemagazine.jeudepaume.org/wp-content/uploads/2013/09/womanhouse-3-hd-2.jpg>>.

Em outra performance, *Leah's Room* [fig. 11], Karen LeCoq e Nancy Youdelman se alternam em frente ao espelho onde aplicam maquiagem, numa atitude cômica de exagero que se contrapõe ao desespero pela perda da beleza e pelo envelhecimento. *Waiting* (1971), de Faith Wilding, assistido pelo público silencioso e introspectivo, pode ser visto no *youtube*. A artista, sentada em uma cadeira, com suas costas meio curvadas, ombros caídos, balança seu corpo para frente e para trás enquanto descreve ritmicamente cada estágio da sua vida. Sua voz varia entre lamentosa, desesperada, doce e trêmula. A cada etapa de sua vida, ela espera pela próxima.



Fig. 11. Karen LeCoq e Nancy Youdelman. *Leah's Room*, 1972. Fonte: <<http://www.somarts.org/wp-content/uploads/leah-sroom.jpg>>.  
 Fig. 12. Faith Wilding. *Waiting*, 1972. Fonte: <<http://hilobrow.com/wp-content/uploads/2010/09/waiting.jpg>>.



Fig. 13. Cheryl Zurilgen, Nancy Youdelman, Dori Atlantis. *Kewpie Doll*, 1970. Fonte: <<https://latinoamericafiles.wordpress.com/2014/02/scan0001.jpg>>.  
 Fig. 14. Poster produzido pelo Programa de Arte Feminista de Fresno. *Miss Chicago and the California Girls*, 1971. Fonte: <<http://www.judychicago.com>>.

Sobre a violência, o livro *Rape is*, de Suzanne Lacy, apresentava definições de estupro elaboradas pelas colegas artistas. Esses trabalhos servem de contraponto para outros mais divertidos, como a fotografia *Boneca Kewpie* (1970) em que Nancy Youdelman veste sua amiga Cheryl Zurilgen, imitando a boneca homônima que veio das tirinhas cômicas e que tem uma carinha de sapeca e fofa [fig. 13]. A boneca de Youdelman, - sexy e ingênua, seminua e enfeitada com laços de presente, maquiada com bolas de *blush* vermelho na bochecha, cílios postiços, peruca e uma pose, algo entre uma boneca bebê e as imagens publicitárias erotizadas das TVs e revistas – tem um coração na barriga, as pernas estão meio tortas, os seios à mostra, disfarçados por plumas. Em outra fotografia, *Miss Chicago and the California Girls* (1971), as artistas parodiam os concursos de beleza e os estereótipos femininos cultuados na propaganda. A imagem nos traz um pouco da diversão que foi realizá-la [fig. 14].

Seria imprudente tentar definir, a partir dessas experiências, o que constituiu o trabalho ou o humor das mulheres no período. O que vemos são humores e ideias distintas. Nas performances de Wilding (*Waiting*), LeCoq e Youdelman (*Leah's room*) e no livro de Lacy (*Rape is*) não há um humor alegre, e sim melancólico, que sinaliza o que não vai bem no laço social. Judy Chicago conta que foi um choque saber que quase metade das suas alunas já haviam sido estupradas. De certa forma, realizar esses trabalhos era também uma tomada de consciência que, ao ser compartilhada como obra de arte, poderia colaborar na superação de traumas e desalentos.

Para o filósofo grego Aristóteles (2007: 85), a melancolia é um estado semelhante ao da embriaguez por vinho, que provoca transformações diferentes em cada estágio alcoólico. De acordo com a quantidade ingerida, o vinho deixaria o sujeito excitado, agressivo, afetuoso e "é certo que em [algumas] ocasiões" eles iriam se pôr tristes e taciturnos. Na medicina antiga, a melancolia, regida por Saturno, era também provocada por um excesso do líquido humoral biliar negra no cérebro e esse líquido, além de conter vento, oscilava entre frio e calor, por isso os melancólicos teriam um temperamento inconstante, mas seriam impelidos a criação estética. De acordo com o filósofo, "o homem de gênio" seria propenso à melancolia. A estratégia utilizada pelas artistas citadas era expor alguns costumes e valores considerados normais para os homens, para que o público os percebesse de uma forma diferente.

Se podemos citar algo em comum no humor dessas mulheres talvez seja a rebeldia à qual se referia Freud, sobre as pessoas que tentam utilizar seus traumas como ocasiões para obtenção de prazer. Uma rebeldia que "significa não apenas o triunfo do ego, mas também o do princípio do prazer, que pode aqui afirmar-se contra a crueldade das circunstâncias reais." (Freud, 1996: 166). Jo Anna Isaak (2010: 129) também relaciona esse tipo humor a Rabelais, "o humor vermelho das massas, cuja política explosiva do corpo, do erótico e do licencioso é contra todas as formas de autoritarismo." Como um exemplo do poder revolucionário do riso das mulheres, Isaak cita o filme de Marleen Gorris, *A question of silence*, de 1983, no qual uma mulher que tentava roubar uma roupa numa loja era abordada por um funcionário que a constrangia mandando-a abrir a bolsa. No filme, ocorre que, imediatamente, mais duas mulheres se entrelham silenciosamente e as três assassinam o senhor, acertando-o com cabides e araras de roupas, cena testemunhada por outras clientes, também em silêncio, que estavam na loja. Essas mulheres não tinham nada a declarar, elas não conversaram entre si e nem se interessavam por

isso, elas agiram de acordo com uma decisão interior, particular. Durante o julgamento, os promotores tentaram diagnosticá-las como loucas, mas a psicóloga contratada para a acusação acabou se interessando e se sensibilizando por essas mulheres e, ao ser proferida a sentença, as réas dão uma enorme gargalhada, que contagia a psicóloga e o público do julgamento, e que também acaba por contagiar o espectador. No filme, elas riem da lei, do sistema patriarcal... Elas não tentam se defender, de que adiantaria? Elas apenas riem, em alto e bom som. Elas gargalham. Fora isso, elas silenciam.

Em 1979, Judy Chicago apresenta, no MOMA de São Francisco, uma instalação monumental, *The dinner party* [fig. 15], uma homenagem a 1038 mulheres que deixaram alguma marca importante na história ocidental e que melhoraram a vida das mulheres. Chicago construiu uma enorme mesa em forma de um triângulo equilátero, posta para 39 mulheres (desde a Deusa da Fertilidade, Sappho e Ishtar, passando por Artemisia Gentileschi até Virginia Woolf e Georgia O'Keeffe) cujos nomes aparecem cuidadosamente bordados em toalhas sobre a mesa, as quais vêm acompanhadas de um cálice, talheres e um prato de cerâmica, principal motivo das polêmicas sobre o trabalho. Combinando com sua respectiva toalha, quase todos os pratos representam a forma de diferentes vulvas, que se fundem em flores e borboletas. No piso, denominado *Heritage Floor*, lemos os nomes de 999 mulheres, grafados em dourado, como uma base metafórica para o aparecimento dessas 39 artistas que têm lugares reservados à mesa. O trabalho é executado num nível de detalhes surpreendente; cada cor e símbolo bordados, cada forma tem um significado; o triângulo tantas vezes repetido, por exemplo, é uma forma relacionada ao feminino e também à igualdade; o "V", de Virginia Woolf, bordado em sua toalha, se funde com a representação da água numa alusão ao seu afogamento no rio Ouse, próximo à sua casa na Inglaterra. Nos *Heritage panels*, afixados, há informações sobre cada uma das 999 mulheres referidas no piso. Chicago fez livros e vídeos explicando o trabalho — são tantos os detalhes quanto os elementos que compõem o universo feminino na arte que *Dinner party* se transforma em um símbolo da arte feminista dos anos 70: todo construído artesanalmente, com a ajuda de cerca de 400 colaboradores, representados nos *Acknowledgement Panels*, para cuja elaboração consumiram-se 5 anos de trabalho.

Para Chicago, esse trabalho é uma reinterpretação da última ceia e simboliza a história das mulheres na civilização ocidental. Através dele, ela tenta inserir valores femininos numa cultura que resiste em aceitá-los. Apesar do sucesso de público na visitação, a exposição teve algumas mostras canceladas e ficou guardado por mais de sete anos. Quando, em torno de 1990, Chicago já havia concordado em doar o trabalho para a Universidade do Distrito de Columbia, membros conservadores do congresso norte-americano entrevistaram com o usual método de censura dessa época — a ameaça de cortes de verbas públicas à Universidade caso esta insistisse na aquisição de *The dinner party*. A emenda de Stanford Parris apresentada no congresso norte-americano, que solicitava a retirada dos recursos da universidade, foi apoiada por 23 votos contra 1. Por cerca de duas horas, os 24 representantes expuseram suas opiniões, tentando classificar o trabalho como pornografia e retirar-lhe o *status* de obra de arte. "São 39 vaginas (sic) femininas!", exclamou Parris indignado, "uma sala inteira de genitálias!", se exaltava Robert Dornan, "olhe para esse lixo!", disse outro enquanto apontava para um jornal local que se referia ao trabalho<sup>2</sup>. Somente quando o caso chega ao senado é decidido em favor da continuidade do apoio financeiro à Universidade, mas, a essa altura, os alunos reivindicavam uma

biblioteca para a escola no lugar de um trabalho de arte, talvez impressionados com as notícias que saíam na imprensa. A aquisição foi então desfeita e a obra somente encontrou seu lugar definitivo no Brooklin Museum (NY), num centro para a arte feminista, vinte e oito anos depois de sua execução, em 2007.

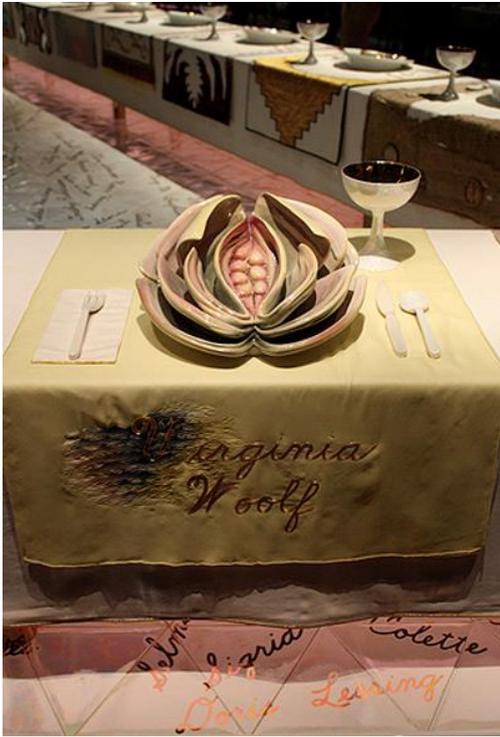


Fig. 15. Judy Chicago. The dinner party, 1979. Fonte:

<[http://judychicago.arted.psu.edu/archived/dpcp/DPCP\\_Encounter1/DPCP\\_Enc1\\_Image.jpg](http://judychicago.arted.psu.edu/archived/dpcp/DPCP_Encounter1/DPCP_Enc1_Image.jpg)>.

Fig. 16. Judy Chicago. Lugar para Virginia Woolf em The dinner party (detalhe), 1979. Fonte:

<[http://68.media.tumblr.com/tumblr\\_m0kp8bBxo31qggdq1.jpg](http://68.media.tumblr.com/tumblr_m0kp8bBxo31qggdq1.jpg)>.

Quando das discussões sobre o trabalho de Judy Chicago no congresso norte-americano não havia sequer uma mulher entre os debatedores. Somente homens discutiam se o trabalho era ou não arte, mas no sentido de tentar promover seu apagamento. Chicago percebe toda a discussão como uma batalha simbólica e observa que ele funcionou como um termômetro para perceber onde as mulheres estavam na história da arte. A artista diz que naquela época era muito mais furiosa que hoje em dia, pois ela estava no início do estágio de empoderamento, e descobre o quanto haviam sido desencorajadas. Elas estavam tomando consciência de sua história e criando estratégias para acrescentar valores na arte e mudar o seu meio. Para conseguir mostrar seu trabalho em uma galeria, por exemplo, Lynn Hershman escreveu textos sobre ele sob três pseudônimos masculinos (Herbert Goode, Prudence Juris e Gay Abandon). Com os textos publicados em jornais, ela se apresentou numa galeria onde fez sua primeira exposição individual.

No banquete de Judy Chicago todo seu esforço da década de 1970 se encontra, desde suas pinturas de flores feitas com tinta acrílica pulverizadas, os cursos em Fresno, a *Womanhouse*, a performance *Cock and cunt*, as oficinas de *cunt art*. *The dinner party* é uma festa com desejos de felicidade, uma comemoração pelos trabalhos realizados. Em seu estudo sobre a Idade Média e o Renascimento, Bakhtin (2008: 245; 247) nos conta que as imagens do banquete estão "indissoluvelmente ligadas às festas, aos atos cômicos, à imagem grotesca do corpo; além disso, e da forma mais essencial, elas estão ligadas à palavra, à conversação sábia, à verdade alegre." Para ele, a absorção do alimento no banquete é uma forma de encontro alegre e triunfante com o mundo, onde o sujeito o engole ao invés de ser engolido por ele. O banquete celebra sempre uma vitória, na qual o corpo triunfa alegremente.

Apropriando-se das experiências humorísticas das feministas, algumas artistas, na década de 1980, resolvem utilizar o riso e o humor como principal estratégia subversiva, investindo em direção ao sistema da arte.

### **Guerrillas girls: O humor, o riso e a ironia como instrumentos pedagógicos**

*Não há melhor ponto de partida para o pensamento que o riso. As vibrações físicas produzidas pelo riso oferecem melhores ocasiões para o pensamento que as vibrações da alma. (Benjamin, 1987)*

Em 1985 surge um grupo de mulheres disfarçadas com máscaras de gorila que começam a fazer manifestações em Manhattan e colar pôsteres pelas ruas do Soho, contendo levantamentos de dados da porcentagem da quantidade de mulheres em várias instâncias da arte, nos livros, nas coleções, museus e mostras. Um ano antes, o MoMA reabriu suas portas com uma exposição que se dizia ser um panorama da arte recente mais significativa no mundo e seu curador, Kynaston McShine, afirmava que o artista que não estivesse nessa exposição deveria repensar o seu trabalho. Contudo, apenas 13 dos 169 artistas participantes não eram homens brancos europeus ou norte-americanos. Foi então que nasceram as *Guerrillas girls*, em uma manifestação em frente ao museu, quando passam a se autodefinirem como a consciência do mundo da arte. Além de criticar esse "mundo", elas também abordam temas como o aborto, as guerras, os sem-teto, a violência etc. As *Guerrillas* afirmam ser profissionais do ramo da arte, professoras, curadoras, artistas... e em suas aparições, além das máscaras de gorila, usam os nomes de suas super-heroínas: Frida Kahlo, Lee Krasner, Georgia O'Keefe, entre outras.

Seus cartazes, outdoors e pôsteres denunciam a convivência com a exclusão feminina, levantam o número de exposições individuais de mulheres nos principais museus, galerias e revistas de Nova York, enviam cartas sugerindo a alteração de títulos de exposições, elaboram códigos de ética para museus, demonstram a discrepância de valor de uma obra de arte entre os gêneros masculino e feminino (em 1989, um Jasper Johns custava o mesmo - 17.7 milhões de dólares - que obras de 70 mulheres, entre elas Frida Kahlo, Eva Hesse, Sonia Delaunay, Cassat, Morrisot, O'Keefe etc), e ainda

manifestam se orgulharem das vantagens de ser uma artista mulher.



Fig. 17. Guerrillas Girls. Desde 1985. Fonte: <<http://www.artlyst.com/wp-content/uploads/2016/08/9392.jpg>>.

## WHAT DO THESE ARTISTS HAVE IN COMMON?

Arman	Keith Haring	Claes Oldenburg
Jean-Michel Basquiat	Bryan Hunt	Philip Pearlstein
James Casebere	Patrick Ireland	Robert Ryman
John Chamberlain	Neil Jenney	David Salle
Sandro Chia	Bill Jensen	Lucas Samaras
Francesco Clemente	Donald Judd	Peter Saul
Chuck Close	Alex Katz	Kenny Scharf
Tony Cragg	Anselm Kiefer	Julian Schnabel
Enzo Cucchi	Joseph Kosuth	Richard Serra
Eric Fischl	Roy Lichtenstein	Mark di Suvero
Joel Fisher	Walter De Maria	Mark Tansey
Dan Flavin	Robert Morris	George Tooker
Futura 2000	Bruce Nauman	David True
Ron Gorchov	Richard Nonas	Peter Voulkos

THEY ALLOW THEIR WORK TO BE SHOWN IN GALLERIES THAT SHOW NO MORE THAN 10% WOMEN ARTISTS OR NONE AT ALL.

SOURCE: ART IN AMERICA ANNUAL 1984-85

GUERRILLA GIRLS  
CONSCIENCE OF THE ART WORLD

## THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST:

- Working without the pressure of success.
- Not having to be in shows with men.
- Having an escape from the art world in your 4 free-lance jobs.
- Knowing your career might pick up after you're eighty.
- Being reassured that whatever kind of art you make it will be labeled feminine.
- Not being stuck in a tenured teaching position.
- Seeing your ideas live on in the work of others.
- Having the opportunity to choose between career and motherhood.
- Not having to choke on those big cigars or paint in Italian suits.
- Having more time to work after your mate dumps you for someone younger.
- Being included in revised versions of art history.
- Not having to undergo the embarrassment of being called a genius.
- Getting your picture in the art magazines wearing a gorilla suit.

Please send \$ and comments to: **GUERRILLA GIRLS**  
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276

CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Fig. 18. Guerrilla Girls. *What do these artists have in common?* 1985. Fonte: <[http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P78/P78809\\_10.jpg](http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P78/P78809_10.jpg)>.

Fig. 19. *The advantages of being a woman artist*, 1998. Fonte: <[http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P78/P78796\\_10.jpg](http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P78/P78796_10.jpg)>.

## HOW MANY WOMEN HAD ONE-PERSON EXHIBITIONS AT NYC MUSEUMS LAST YEAR?

Guggenheim	0
Metropolitan	0
Modern	1
Whitney	0

SOURCE: ART IN AMERICA ANNUAL 1985-86

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM GUERRILLA GIRLS  
CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Dearest Art Collector,  
It has come to our attention that your collection, like most, does not contain enough art by women. We know that you feel terrible about this and will rectify the situation immediately.

All our love,  
Guerrilla Girls

BOX 1056 COOPER STA., NY NY 10276

Fig. 20. Guerrilla Girls. *How many women had one-person exhibitions at NYC Museums last year?* 1985. Fonte: <[http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P78/P78796\\_10.jpg](http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P78/P78796_10.jpg)>.

Fig. 21. Guerrilla Girls. *Dearest art collector*, 1986. Fonte: <<http://www.tate.org.uk/sites/default/files/images/p78802.jpg>>.

As *Guerrillas girls*, mais uma vez, comprovam o humor feminino eliminando totalmente a ideia clichê de que as mulheres são desprovidas de humor, como disseram para Virginia Woolf<sup>3</sup>, e ainda vemos sendo repetido na TV nos dias de hoje.

Georges Minois, por exemplo, em seu estudo sobre o riso, volume de quase 700 páginas publicado pela primeira vez em 2000, escreve, nas últimas páginas de seu livro — sobre o século XX, e que inclui estudos contemporâneos —, entre outras reflexões, as seguintes frases:

Ele [Dupréel] estabelece uma importante distinção sexista: a feminilidade exclui o cômico. Não há mulheres-palhaças, não há mulheres-bufas. Um rápido exame no mundo dos cômicos profissionais, do *show business* atual, lhe dá razão. Mesmo vestida de homem, a mulher não é engraçada, ao passo que o homem vestido de mulher faz rir. Só a mulher velha, justamente aquela que perdeu a feminilidade, pode fazer rir. No jogo da sedução, o riso supre a ausência de charme (Minois, 2003: 611).

E mais para frente, ele complementa: “O fato de o riso ser essencialmente uma ritualização da pulsão agressiva não poderia explicar, em parte, o recurso menos frequente ao riso, nas mulheres?” (*idem*: 619)

Entre definições e observações sobre a ironia, como “está perto da tristeza, porque celebra a derrota da razão” e “as almas capazes de tal associação são aquelas em que domina uma viva inteligência, estreitamente unida à sensibilidade” e outras mais, ele acrescenta: “O povo não pode chegar até ela porque vê aí o orgulho da inteligência, e as mulheres também não, pois desprezam a inteligência”

O autor que prossegue falando de Voltaire, Swift... não se interessou pelas pesquisas sobre o riso e o humor das mulheres que vêm sendo feitas, o que não seria tão grave se ele não cometesse os equívocos citados acima. Até nesse ponto de seu texto, passava-me despercebido que a palavra *homem* pudesse se referir apenas ao sexo masculino. Falar que as mulheres e o povo não “alcançam” a ironia, sem qualquer explicação ou justificativa, não soa muito bem. Não seria mais o caso de perguntarmos se ele entende ou se solidariza com as questões das mulheres? Ele conseguiria rir com elas das críticas que elas fazem? Ele entende suas ironias ou é uma vítima delas?

No campo da arte, as *Guerrillas* afirmam que a situação era tão patética que tudo que elas podiam fazer era achar graça:

Era bom atacar e menosprezar um sistema que nos excluía. Havia também aquela ideia obsoleta de que as feministas não tinham senso de humor (...) descobrimos rapidamente que o humor faz as pessoas envolvidas. É uma arma eficaz.<sup>4</sup>

Elas ainda dizem:

Nós usamos o humor como forma de ter a atenção das pessoas. Se você tenta falar razoavelmente sobre essas questões ninguém ouve, então desenvolvemos essa habilidade. (...) Mas também nos divertimos muito zombando do mundo da arte! Ridicularizar seu opressor é realmente

empoderante e em alguns momentos é o único poder que o grupo marginalizado pode ter sobre a classe que o marginaliza. O ridículo é sempre usado em tempos de opressão política. (*apud* Castagnini, 2012: 30)

Assim o riso seria uma forma de equilibrar a relação entre o "mundo da arte" e as mulheres que, empoderadas pelo riso, diminuem a força do opressor através da humilhação direcionada a ele. Em seu ensaio sobre a comicidade, Bergson diz que, com a "marca da simpatia e da bondade", "o riso é, acima de tudo, uma correção. Feito para humilhar, deve dar a impressão penosa à pessoa que lhe serve de alvo" (Bergson, 2007: 146). Rindo da história que os homens veem escrevendo, questionando sua autoridade, as *Guerrillas* recuperam a ideia de superioridade contida no riso descrita por Baudelaire (1991: 29-34), "orgulho e aberração", diz o poeta moderno, "uma perfeita ideia satânica", logo, "profundamente humano[a]". Obviamente, Baudelaire está sendo irônico, e no contexto religioso, ele se coloca ao lado do diabo que ri, mas sabemos, através de seu texto que "o riso de seus lábios é sinal de tão grande miséria quanto as lágrimas de seus olhos."

No último capítulo de *A dominação masculina* (1998), Bourdieu observa a importância do trabalho crítico do movimento feminista como um fator importante na mudança para a qual "a dominação masculina não se impõe mais com a evidência de algo que é indiscutível". Ele aponta o acesso à educação como um importante fator dessa transformação e, a partir dela, a independência econômica, a transformação da estrutura familiar, entre outros. A educação também foi uma reivindicação das feministas, não só do direito a ela (na virada para o século XX, muitas escolas não aceitavam as mulheres para aulas de modelo vivo, por exemplo), mas já na década de 1970, as artistas reivindicam também a alteração de conteúdos escolares, de modo a inserir as mulheres nas histórias.

No site das artistas<sup>5</sup> podemos comprar *souvenirs* da marca *Guerrillas*, assim como livros de revisões históricas, pôsteres e um material didático sobre o trabalho delas, uma apresentação em *power-point* para ser usada em aulas e comunicações, que pode ser adquirida *online* por 10 dólares. Há também um livro, *The hysterical herstory of hysteria and how it was cured. From ancient times until now* (2009-2012), um livro com cerca de 20 páginas, em preto e branco, simples e objetivo, com uma imagem na página esquerda e um breve texto sobre a imagem, na página à direita [fig.22]. Com um humor ácido e irônico, as *Guerrillas* demonstram como o corpo feminino vem sendo mal tratado há alguns séculos e sugerem que a cura da histeria teria sido através do feminismo que libertou as mulheres de certos estigmas:

Por volta de 1952, a profissão médica derrubou a histeria como uma doença feminina séria. Aconteceu simplesmente de ser o mesmo ano em que Simone de Beauvoir publicou seu manifesto, *O segundo sexo*, que começou a impulsionar o Movimento de Libertação das Mulheres. Coincidência?

O Feminismo tem ajudado homens e mulheres a entenderem como a sociedade vem constringendo, incompreendendo e maltratando corpos femininos ao longo dos séculos. Talvez a palavra "f" seja a verdadeira cura para a histeria.<sup>6</sup>



1920s flapper with a secret

## GIRLS JUST WANT TO HAVE FUN

The porn industry discovered the vibrator in the 1920s. Psychiatrists were horrified to see, right there on the screen, a medical device used for sexual pleasure. Vibrators were declared lascivious and immoral. Stores stopped selling them. As late as 2008, it was a crime to sell vibrators in Texas. It's still illegal to sell them in Alabama.

Fig. 22. Uma imagem do livro *The hysterical herstory of hysteria and how it was cured*, de Guerrilla Girls. s/d. Fonte: E-book.

Cientes da importância da educação, que também foi interesse das artistas dos anos 1970, as *Guerrillas* também desenvolvem esse aspecto em seu trabalho; a inserção da mulher no campo da arte é uma ação política e a sociedade precisa de certo amadurecimento para aceitar essas mudanças, daí a importância desse tópico. As mensagens de seus cartazes são instrutivas e diretas, baseadas em dados e estatísticas, que as comprovam. Inclusive, esses métodos têm grande aceitação e credibilidade entre as pessoas. Assim como o riso, o humor e a ironia funcionam como instrumentos pedagógicos que visam a uma reeducação das instituições de arte, dos artistas e da sociedade de um modo geral.

Em 1997, as *Guerrillas* fazem um irônico agradecimento ao Moma por lhes propiciarem tantos trabalhos de arte nos últimos 13 anos. De acordo com o cartaz *Moma Mia!*, em 1984, o museu apresentava a exposição *International survey of painting and sculpture* com 86% de artistas homens e brancos [fig.23]. Treze anos depois, na exposição *Objects of desire: the modern still-life*, a situação mudou para pior, apresentando 95% de artistas homens e brancos. O que proporcionou, além do cartaz, uma carta cor-de-rosa à curadora Margitt Rowell, na qual as *Guerrillas* sugerem a mudança do nome da exposição para *The objects of Moma's desires are still white males*.



Fig. 23. Guerrilla Girls. MoMA mia!!! 13 years and we're still counting, 1997. Fonte: <[https://www.artgallery.nsw.gov.au/media/collection\\_images/1/150.2014.57.a-b%23a%23S.jpg](https://www.artgallery.nsw.gov.au/media/collection_images/1/150.2014.57.a-b%23a%23S.jpg)>.



Fig. 24. The world needs a new weapon: The strogen bomb, 2012. Fonte: <<https://www.guerrillagirls.com/20112013-projects>>.

Em 2012, em pôsteres e outdoors, as artistas incentivam o envio de pílulas de estrogênio à "presidentes, primeiros-ministros, generais, oligarcas, e CEOs de todo lugar", segundo elas, essas pílulas fariam com que os caras no comando abajassem suas grandes armas, se abraçassem, pedissem desculpas e começassem a trabalhar sobre os direitos humanos, a educação, o bem-estar e o fim da pobreza no mundo [fig.24].

Para Bergson (2007: 92), a comicidade passa por "grande número de graus, desde a mais rasteira bufonada até as formas mais elevadas de humor e ironia."<sup>7</sup> As *Guerrillas* citam a importância do humor em suas ações, mas a ironia exerce também grande importância. Percebemos o humor na forma espirituosa com que elas apresentam os dados reais do campo da arte, de tal maneira que deles são apreendidos os aspectos jocosos, insólitos e absurdos (como por ex. a exclusão da mulher), simulando uma fria objetividade. Percebemos a ironia nas mensagens que dizem exatamente o contrário do que se pretende comunicar a outra pessoa (por ex.: "como um líder cívico numa cidade tão diversa como Los Angeles, você deve se sentir péssimo sobre isso" - Guerrilla Girls. *Dearest Eli Broad*, 2008), mas a maioria dessas mensagens aparece em forma de uma interrogação (Eironeia, em grego) que finge não saber o que sabe, para levar o leitor a refletir sobre o que elas propõem: As mulheres têm de estar nuas para estarem dentro do Met. Museum? [Fig.25]. O dicionário de Comte (2003: 325-326; 287) diz que a ironia é uma arma de combate e também "um meio de se valorizar, ainda que à própria custa. (...) É um riso que se leva a sério," ela despreza, exclui e condena; enquanto o humor perdoa ou compreende. A ironia fere; o humor cura ou aplaca.



Fig. 25. Guerrilla Girls. Do women have to be naked to get into the Met. Museum? 1989. Fonte: <[http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P78/P78793\\_10.jpg](http://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P78/P78793_10.jpg)>.

Para Bergson (2007: 95-96), o humor tem algo de científico, de descrever as coisas como elas são. Para acentuá-lo,

[...] descemos cada vez mais no interior do mal que existe, para notar suas particularidades com a indiferença mais fria (...) O humor tem preferências pelos termos concretos, pelos detalhes técnicos, pelos fatos precisos (...) o seu autor é um moralista que se disfarça de cientista, algo como um anatomista que só faria dissecação para nos enojar.

Gustave Flaubert (1981: 271), numa carta à Louise Colet pergunta se ela percebia que ele estava se tornando um moralista ao evidenciar de forma satírica os hábitos da sociedade francesa do final do século XIX e por sentir, por vezes, "atrozes pruridos de descompor os seres humanos". Com uma observação fria da sociedade e das instituições da arte, as *Guerrillas* tentam moralizar uma situação que consideram imoral, apresentando-a detalhadamente com todo seu absurdo e falta de bom senso. Rimos ao compreender sua ironia e assim somos fisgados por suas mensagens. Essas mulheres estão prontas para a batalha. Suas armas são o humor e a ironia que, como observou Escarpit (1962:121), são usados para exorcizar a angústia e infundir a confiança, privando o adversário de sua arma psicológica.

Pode-se dizer que as estratégias revolucionárias do humor das mulheres sempre tentaram quebrar a autoridade do estado e da igreja sobre seus corpos, mas a partir dos anos 1970, elas também vêm tentando quebrar a autoridade da história. "Contra todas as formas de autoritarismos", diz Jo Anna Isaak (Castagnini; Isaak; Mc Innes, 2013: 28), "nós organizamos exposições, escrevemos livros, organizamos seminários, mudamos currículos universitários, alteramos textos de história da arte, mudamos a história da arte, mudamos a história..." Vimos desde o início que a importância dessa demanda é consciente para o movimento. "Acho que a verdadeira escrita da história da arte é sempre revisar a si mesma. Então esta é uma história revisionista. São os anos 1970 e 1980 por outras lentes", diz a *Guerrilla* Frida Kahlo (*apud* Castagnin, 2012: 31).

Hoje, muitas mulheres não abordam especificamente as questões feministas ou femininas, assim como identificamos trabalhos realizados por mulheres que alcançam valores astronômicos, situação que quase nunca ocorria antes da década de 1970 e 1980. As *Guerrillas* reconhecem que houve avanços, mas há ainda muito por fazer. Em 2013, elas apresentam na *Backflip: Feminism and humor in contemporary art* (Melbourne, Austrália) o irônico cartaz *Museus cedem a radicais feministas* (fig. 26), com o qual exigiam o retorno ao tempo em que os museus só apresentavam arte masculina e branca. Rindo dos museus que agora se interessam pelas mulheres e também pelas feministas, procuram fazê-los se envergonhar pelo seu mal comportamento há tanto tempo e nos levam a desconfiar dos atuais interesses sobre as feministas radicais: seria uma mudança em um modo de pensar? Medo do escárnio? Teriam elas se tornado uma fatia irrecusável do mercado? Já podemos ter alguma esperança no futuro?

Através de cartazes de 2015 podemos verificar um pequeno avanço nas galerias de Nova York, que nesses últimos trinta anos, teriam aumentado a quantidade de exposições individuais de mulheres, subindo de 10 para 20% ao ano.

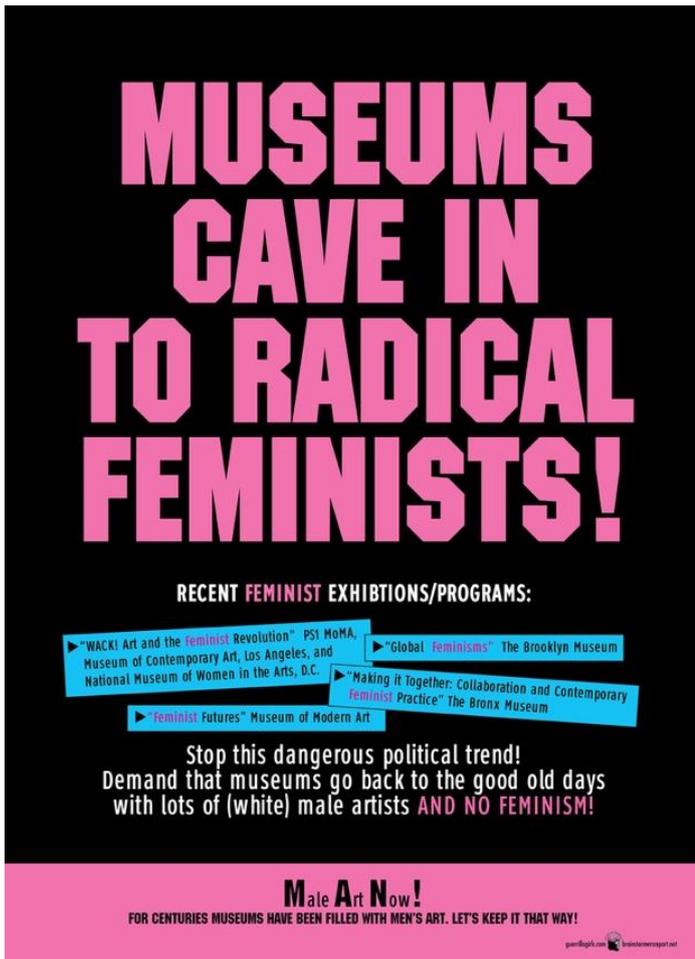


Fig. 26. Guerrilla Girls. Museums cave in to radical feminists, 2008. Fonte: <[http://i.huffpost.com/gadgets/slideshows/395856/slide\\_395856\\_4856844\\_free.jpg](http://i.huffpost.com/gadgets/slideshows/395856/slide_395856_4856844_free.jpg)>.

O ativismo das *Guerrillas* é implementado por meio de um humor de base feminista que se opõe ao capitalismo, ao racismo, ao preconceito, à segregação. Para elas também o riso é o "melhor ponto de partida para o pensamento". Em "O Autor como produtor", de 1934, Walter Benjamin fala da importância de se diminuir a "inteligência que fala do fascismo" e que o artista deve conhecer sua posição no sistema produtivo de forma a poder modificá-lo. Submetendo o trabalho das *Guerrillas girls* às seguintes perguntas de Walter Benjamin, verificamos que as respostas positivas inscreveriam o trabalho dessas ativistas em uma "tendência correta" e no "mais alto nível de qualidade"<sup>8</sup> exigidos pelo filósofo. Verifiquemos se o trabalho das *Guerrillas Girls*

[...] consegue promover a socialização dos meios de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo? Tem propostas para a refuncionalização do romance, do drama, da poesia [da arte]? (Benjamin, 1987: 136)

Para as artistas feministas das décadas de 1970 e 1980, a arte deveria fluir com a contribuição das mulheres que se incumbiriam de resgatar e escrever histórias esquecidas ou ignoradas sobre elas. Com a organização de grupos ou individualmente, elas influenciaram o sistema tradicional masculino e branco da arte hegemônica, demarcando novos caminhos a serem percorridos, pretendendo socializar a arte e o conhecimento, ampliando suas possibilidades, por exemplo, a inserção das colchas bordadas por mulheres dentro do campo da arte erudita. Benjamin estava preocupado com a solidariedade do artista com o proletariado em oposição ao capitalismo, mas é curioso que o trabalho das artistas feministas tenha essa familiaridade com as questões dos proletários e que essas camadas, de alguma maneira, se tocam, ou se completam.

As *Guerrillas* aprenderam com as mulheres anteriores a elas, mas a simplicidade de suas mensagens, a intensificação do humor, elaborado e intencional, os títulos sarcásticos, as histórias irônicas diferenciam-nas dessas mulheres. Através do riso, a arma por elas escolhida, injetam bombas reflexivas em seus leitores, desafiando-os em sua inteligência a compreender suas ironias. Como aprendemos com Freud (1996: 166-167) sobre a função do humor: enquanto riem e se divertem, as *Guerrillas* mantêm "afastados possíveis sofrimentos", e a "crueldade das circunstâncias reais" "não passam de ocasiões para obter prazer".

## Referências

ARISTÓTELES. *El hombre de gênio y la melancolía (problema XXX)*. Trad. Cristina Serna. Barcelona: Acantilado, 2007.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. 6.ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1987.

BAUDELAIRE, C. Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes plásticas. In: BAUDELAIRE. *Escritos sobre arte*. Organização e tradução Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário / Edusp, 1991.

BEAUVOIR, S. *O segundo sexo. Fatos e mitos*. v. 1. 4. ed. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1970.

BENJAMIN, W. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. vol.1. São Paulo: Ed Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas. v. 1).

BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. 2. ed. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Tópicos).

BROUDE, N; GARRAD, Mary. *The power of feminist art. The american movement of the 1970's, history and impact*. New York: Harry N. Abrams, INC. Publishers, 1994.

CASTAGNINI, L.; ISAAK, J.; MC INNES, V. *BACKFLIP: Feminism and humour in contemporary art. Australia: Monet Press, 2013. (Catálogo)*.

CASTAGNINI, L. Why guerrilla girl's dont have to be naked to get into the Met. In: HEAGNEY, D. Contemporary art of Australia and Asia-Pacific. *Experiment*. v. 32, n. 3. September, 2012. (Magazine).

COMTE-SPONVILLE, A. *Dicionário Filosófico*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DEBRAY, C.; LAVIGNE, E. *Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*. Centro

Cultural Banco do Brasil. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Arte3/BEI Editora, 2013.

ESCARPIT, R. *El humor*. v. 24. Trad. Delfin Leocadio Garasa. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires, 1962. (Lectores de Eudeba).

FLAUBERT, G. *Bouvard e Pécuchet*. Trad. Galeão Coutinho e Augusto Meyer. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. (Grandes romances).

FREUD, S. O humor (1927). In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud*. Trad. do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. v. XXI. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

ISAAK, J. *Feminism and contemporary art*. The revolutionary power of women's laughter. London/New York: Routledge, 1996.

ISAAK, J. Whoever wants to understand is invited to play. In: WELCHMAN, J. *Black Sphinx: on the comedic in modern art*. Zurich: JRP/Ringier. SoCCAS Symposium Vol. IV, 2010.

JANSON, H.W.; *The history of art: A survey of the major visual arts from the dawn of history to*

the present day. Englewood cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1962.

McGILL, D C. *Janson's son revises classic art text*. 12/03/1986. Disponível no site <http://www.nytimes.com>. Acesso: 8 jun 2017.

MINOIS, G. *A história do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NOCHLIN, L. Starting from scratch: Of feminist art history. In: BROUDE, Norma; GARRAD, M. *The power of feminist art*. The american movement of the 1970's, history and impact. New York: Harry N. Abrams, INC. Publishers, 1994.

NOCHLIN, L. Why are there no great women artists? In: GORNICK, V.; MORAN, B. *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, 1971.

RAVEN, A. Womanhouse. In: BROUDE, N.; GARRAD, M. *The power of feminist art*. The american movement of the 1970's, history and impact. New York: Harry N. Abrams, INC. Publishers, 1994.

WOOLF, V. *O valor do riso e outros ensaios*. Trad. Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

## Notas

<sup>1</sup> Este texto é parte da pesquisa sobre o riso das artistas feministas que integra a tese de doutorado denominada *O amargo humor da arte contemporânea*, defendida na UFMG e financiada pela CAPES. Email: julianasilveiramafra@gmail.com.

<sup>2</sup> WAR (Women Artists in Revolution, 1969), Where we at (1971), WSBAL (Women, students and artists for black art liberation), Black Women Artistas, Ad Hoc Women Artists Group, Women in the Arts, o Los Angeles Council of Women Artists, Ariadne and the Women's Caucus for Art.

<sup>3</sup> Disponível no site <https://www.c-span.org/video/?c4044907/dinner-party>. Acesso em 5 dez 2015.

<sup>4</sup> "O humor, como a nós foi dito, é negado às mulheres." (Woolf, 2014: 34).

<sup>5</sup> Disponível no site [www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com). Acesso em 5 dez 2015.

<sup>6</sup> Disponível no site [www.guerrillagirls.com](http://www.guerrillagirls.com). Acesso em 5 dez 2015.

<sup>7</sup> GIRLS, Guerrilla. *The hysterical Herstory of hysteria and how it was cured*. From ancient times until now. E-Book, disponível no site <http://www.guerrillagirls.com>. s/d. s/pag.

<sup>8</sup> Apesar da tradutora para o português do livro de Bergson ter escolhido usar o termo original francês *humour*, utilizo as citações com o termo *humor*, como tenho usado nesse texto.

<sup>9</sup> "Quanto mais completamente o intelectual orientar sua atividade em função dessas tarefas, mais correta será a tendência, e mais elevada, necessariamente, será a qualidade técnica do seu trabalho." (Benjamin, 1987:136).

Artigo recebido em agosto de 2017. Aprovado em outubro de 2017.