

“Cafecito” con Talita Trizoli (2025)

Lugar: Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras

Moderadore: Ali Petru Gerena

Traducción: Cláudia De Souza

Introducción

RAMARIS (en español): Comenzamos, entonces. Muy buenos días a todas. Bienvenidas a este Cafecito. Es la tercera actividad que tenemos esta semana. En este caso, vamos a estar contando con la historiadora del arte Talita Trizoli. Quería mencionar y darle la especial bienvenida a las estudiantes que se encuentran de los cursos del Programa de Estudios de Mujer y Género. En este caso, vamos a estar celebrando un conversatorio en el que esperamos que ustedes tengan preguntas y comentarios para nuestra invitada. Y esta actividad es posible gracias a una colaboración de UPR Caribe Digital con la Universidad de Texas en Austin, a través del programa *Mellon Fellowship for High Impact Scholars, Artists and Journalists*. Yo soy la doctora Ramaris Albert Trinidad y, en este caso, quisiera darles la bienvenida a Talita Trizoli y a nuestra moderadore Ali Petru, quien muchos de ustedes ya conocerán. Ella va a estar moderando esta actividad en la mañana de hoy; y antes de pasar a ese conversatorio, quisiera comentarles un poco sus datos más destacados. Ali Petru Gerena es aprendiz, es docente, e investigadore disidente. Le interesan la historia de la medicina y de las relaciones de género y racialización, la bionecropolítica y las resistencias desde el feminismo descolonial. Le apasionan las artes visuales y la historia oral. Entre sus trabajos, se destacan la coautoría del ‘Cartel de Mar de Islas: Encuentro de performance del Caribe’; el registro de ‘Cerezas por papeles’, un foto-ensayo de la artista Helen Ceballos; la foto de la canción ‘Memoria de Congo Chimbita’; y el trabajo ‘Ojos que decretan: Género y medicina colonial’. Actualmente, trabaja con su abuela en una pieza transmediática. Colabora en la coordinación de las instituciones del programa de Estudios Universitarios para Personas Confinadas y ofrece cursos de Estudios de Mujer y Género en los Recintos de Cayey y Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico. Bienvenide Ali.

ALI (en español):

En principio agradecemos al proyecto UPR [Caribe] Digital, a la doctora Ramaris Albert Trinidad, a la doctora Nadjah Ríos Villarini y a todo el equipo por hacer esto posible, por hacer este tejido. También, a la concentración de Estudios de Mujer y Género, a les

estudiantes, a la doctora Alexandra Pagán Vélez por invitarme a esta conversación. En este momento, voy a leer parte de la biografía de nuestra invitada, la doctora Talita Trizoli.

ALI (en portugués):

En este momento, iré a leer parte de la biografía de nuestra invitada, la doctora Talita Trizoli.
Bienvenida a Puerto Rico.

TALITA (en portugués):

Gracias

ALI (en portugués):

Bienvenida a Estudios Generales en la Universidad de Puerto Rico.

ALI (en español):

Talita Trizoli es una destacada curadora y teórica brasileña. Se especializa en arte feminista y arte contemporáneo de Brasil. Obtuvo su bachillerato en la Universidad Federal de Uberlândia, con especialización en pintura, arte contemporáneo, arte feminista y educación. En la Universidad de São Paulo, realizó una maestría en Estética e Historia del Arte, un doctorado en Educación y un postdoctorado en Estudios Brasileños. Desde el 2016, ha sido curadora de exhibiciones de corte feministas que se enfocan en las obras de mujeres artistas, sean emergentes o de larga trayectoria. Trizoli ha ejercido, además, como profesora en instituciones como la Universidad de São Paulo, impartiendo cursos relacionados con la historia del arte y la pintura. Su labor como educadora de arte y feminismo trasciende el campo universitario. Se extiende a museos y asociaciones culturales como el Museo de Arte Moderno de São Paulo. Trizoli también ha publicado artículos de revistas y capítulos de libros como ‘Arte y feminismo en la dictadura militar de Brasil’, publicado en 2014; y ‘A través de un espejo: Subjetividades femeninas en el arte brasileño de los años 70’, publicado en 2021. Ha sido curadora de proyectos vinculados a temas de feminismo, género, política y ética en las artes. La encomiable carrera profesional de Trizoli le ha ganado subvenciones y becas de organizaciones como en el Consejo Nacional para el Desarrollo Científico y Tecnológico de Brasil, la Fundación de Apoyo a la Investigación de São Paulo y la Coordinación para el Mejoramiento del Personal de Educación Superior de Brasil. Actualmente, como mencionó la doctora Ramaris, es “scholar” del *Mellon Fellowship for High Impact Scholars, Artists and Journalists*, proyecto que hace posible esta iniciativa de

los Cafecitos... y con esta introducción, le damos la más cordial bienvenida a la doctora Talita Trizoli.

TALITA (en portugués):

Bueno, buenos días a todas, todos, todes, todes en género neutro, ¿no? Agradecimientos mucho más que necesarios. Quisiera agradecer a Ali por estar aquí haciendo esta intervención, este diálogo. A todo el equipo de la UPR, que nos ha recibido de una manera súper cálida y profesional: Ramaris, Nadjah, la *Mellon Fellowship*, porque, ¿no gente?, están pagando todo por aquí para nosotros. Que siga así, financiando investigaciones, ¿no? Y también al Sérgio, que está haciendo la traducción; ya le pedí disculpas anticipadas por si empiezo a hablar muy rápido o a decir muchas palabrotas, porque es parte de la cultura brasileña decir muchas palabrotas.

Bueno, esta presentación, no sé si ustedes asistieron a las otras dos presentaciones de mis colegas Lester y Luz, dos queridos aquí conmigo, pero esta presentación es un poquito diferente. En lugar de hacer una digresión más personal sobre mi trayectoria de investigación, creo que sería más interesante presentarles lo que diablos he estado haciendo en la academia en los últimos 20 años. Porque me di cuenta, ayer por la noche, revisando la presentación, que sí, hace 20 años que estoy trabajando con este gran problema que es arte y feminismo en Brasil. Estoy vieja, pero está bien.

Bueno, lo que yo voy a mostrar para ustedes hoy es un compilado de algunas clases que yo presento en cursos introductorios sobre el tema, pero que también es un proyecto de libro, en que yo planeo entregar como producto final de este financiamiento de la *Mellon Fellowship*.... y este proyecto de libro es justamente un compilado bibliográfico de varias colegas investigadoras brasileñas que han investigado esta temática, esta convergencia entre arte y feminismo en Brasil. Porque nosotros tenemos una producción considerable, teórica, pero todo en lengua portuguesa, y el mundo académico lee en inglés.

Podemos discutir cuestiones geopolíticas más tarde, porque se está grabando, pero está bien, seguimos.

Bueno, sobre la presentación de hoy: Feminismos en la Historia del Arte Brasileña.

El arte no tiene género, pero el artista sí

TALITA (en portugués):

Me gusta comenzar mis presentaciones sobre este tema usando esta frase de Lucy Lippard, que quizá ustedes, que son ahí víctimas del área de investigación, fueron cooptadas, seducidas por el campo de investigación académica feminista. Ella es una crítica de arte, curadora, teórica, bastante relevante para que entendamos esta constitución de la idea de arte-feminismo tomando a Estados Unidos como referencia. Porque, al fin y al cabo, Estados Unidos tiene una máquina epistemológica asustadora.

Y cuando ella era muy joven, ella estaba empezando a hacer ese trabajo de curaduría militante en el campo feminista, ella fue a participar de una charla en la *A.I.R. Gallery*, que todavía existe hoy en día en Nueva York, y durante la conferencia, una figura, hombre hetero blanco, que va a hacer esas preguntitas impertinentes. Ok, todo bien.

Y le preguntaron a ella: “¿Pero por qué estás ahí presentando estas cuestiones feministas? cuando uno mira una obra de arte, no importa quién la hizo, importa la obra” Ese momento en que respiras hondo, haces tu gestión de rabia hacia algo muy objetivo. Y ella responde: “Mira, claro que el arte, el fenómeno artístico, el objeto artístico, él no tiene género, porque no es un individuo. Pero el artista tiene, el agente productor tiene.”

Y creo que esta es una frase que sintetiza muy bien cuál es la aproximación metodológica que se trabaja, no únicamente con el feminismo, sino en ese gran paraguas que es el arte político. Usted va a considerar los marcadores sociales, los agentes que participan del sistema artístico, del sistema económico, del sistema social.

Olas del feminismo

TALITA (en portugués):

Yo estoy utilizando el recorte histórico más común, más canónico del feminismo mismo, que es la división por olas. Sabemos que esta metodología de separación por olas es problemática, tiene sus limitaciones, pero tiene un aspecto didáctico, para al menos que uno empiece a navegar en este aspecto, en este recorte histórico. Entonces utilizo aquí esta división de cuatro olas del movimiento feminista en Occidente para intentar verificar las vinculaciones de la producción artística brasileña con estas temáticas. Entonces, lo que se suele decir es que la

primera ola fue el sufragio, el sufragio universal principalmente, y que tenía como principal característica la lucha por el derecho a la representación política, pero también por la alfabetización, la educación de las mujeres. Este es un aspecto que será importante en la siguiente diapositiva.

La segunda ola, que es cuando se nombra efectivamente al feminismo como movimiento político, que ocurre a partir de finales de la década de los 50, comienzos de los años 60, y que va hasta mediados de los años 70 y 80, porque, a partir de ese momento, se tiene lo que se llama la tercera ola, que serían las políticas de la diferencia. Voy a llegar a esos aspectos, pero quizá esté repitiendo algo que ustedes ya saben, pero es importante señalar estos puntos.

Y entonces la cuarta ola, que yo, particularmente con algunas colegas brasileñas, situamos como marco a comienzos de los años 2000, que es cuando se empieza a tener un acceso más extendido, más difundido a internet, a las plataformas sociales; y que permite una conexión más ágil de una nueva generación de feministas para intentar defender sus derechos de existencia, básicamente.... Pero, siguiendo: en el caso brasileño, del sufragio. Estas sufragistas brasileñas que seleccioné para ustedes son las más conocidas y, sin embargo, solo en los últimos cinco años se comenzó un movimiento de investigación biográfica, académica y teórica sobre ellas.

Leolinda de Figueiredo Daltro, que es esta primera figura aquí, esta fotografía seria, pero, en fin, ella era una persona muy seria, pero Leolinda era una mujer perteneciente a la alta clase brasileña, una clase oligárquica, dueñas de tierras, pero, en fin, ella hizo un buen uso de esos recursos. Ella fue una mujer muy comprometida con la implementación de escuelas para niñas, para jóvenes, y no solo eso, también fue una gran defensora de la educación, del alfabetismo en portugués de niños indígenas. Entonces, esto la coloca en un lugar realmente de defensa de esos sujetos que están en una condición de fragilidad social.

Está claro que ustedes van a ver, van a leer en realidad, los textos de ella en la época, y es un poco complicado, porque ella tiene un discurso muy paternalista con esos niños... pero siglo XIX, ¿no gente? A veces eso es lo que se puede trabajar.

Bertha Lutz, tal vez sea la más conocida; si ustedes buscan en internet, en Google aparecerán muchas biografías sobre ella. Ella fue la cabeza, la líder de lo que nosotros llamamos

feminismo institucionalizado, porque ella era hija de científicos, se convirtió en la primera profesora universitaria del Museo Nacional de Río de Janeiro, como bióloga, y por pertenecer a una familia con vínculos con los Estados Unidos, si no me falla la memoria, ella tenía un tránsito muy constante con los grupos sufragistas en los Estados Unidos y también en Inglaterra. Es un feminismo muy institucionalizado. Ella fue una de las personas, inclusive, en negociar con el gobierno brasileño el derecho al voto femenino en 1932.

También tenemos a Nísia Floresta y a Gilka de Costa. Nísia también es profesora, también militante de este proceso de educación femenina y también de la lucha por el voto. Y Gilka, en realidad, ella es poeta. También es educadora, periodista, pero, por encima de todo, es poeta. En caso de que alguien se interese, Gilka es autora de lo que hasta hoy se entiende como la primera producción de poesía erótica femenina en Brasil. Junto a esto, escribiendo sobre fútbol, sobre política, en fin, es una autora muy interesante.

Blanqueamiento racial de feministas brasileñas

TALITA (en portugués):

Yo traigo este compendio de imágenes de estas autoras también para señalar un aspecto muy pertinente en el contexto de la sociedad brasileña. En estas fotografías, es posible ver que estas mujeres son incomprendidas porque son blancas. Se las entiende, se las lee en el contexto brasileño como blancas. Sin embargo, pero, no obstante, lo que ocurre, en realidad, es que estas mujeres sufren un proceso de blanqueamiento. Este es un proyecto del Estado sumamente violento de aclaramiento racial y que, inclusive, se convierte en un proceso de producción de imágenes.

En el caso de Gilka, por ejemplo, en esta fotografía, ella está representada con rasgos blancos. Pero esto es un juego fotográfico porque, en realidad, ella era una mujer mestiza, mulata; pero esto ocurre con varias figuras en Brasil. Y yo quiero señalar esto porque lo que ustedes van a ver aquí en la presentación, hasta cierto momento, es un volumen considerable de agentes feministas, políticas y artistas predominantemente blancas. Y esto dice mucho sobre el contexto brasileño, aun siendo un país mestizo, en el que el 70% de la población se autodenomina hoy en día como negra. Históricamente, tenemos una división social en la participación política de estas agentes. En fin, sigo porque ahora estoy preocupada por el horario y tengo un volumen enorme de cosas para decir.

Como yo había comentado, vamos a intentar. El voto en Brasil fue instituido en 1932, en el caso de las mujeres. Antes de eso, había algunas condiciones específicas para votar. Tenías que ser un hombre, blanco, dueño de tierras. Tenías que demostrar que sabías leer. Lo que quiere decir que se excluía a una parte considerable, gigante, de la población, principalmente en un país con base económica esclavista. Brasil fue el último país de América Latina en abolir el sistema esclavista. Y aun después de la abolición, existía todavía el contrabando de sujetos de cuerpos negros secuestrados para trabajar en la parte de plantación. Se me olvidó la palabra ahora.

Entonces, en 1932, durante el gobierno de Getúlio Vargas, que en ese momento era un gobierno democrático, Bertha Lutz, de quien mostré la fotografía en la diapositiva anterior, ella fue la principal negociadora para instituir el voto femenino en Brasil. Bueno, todo bien hasta que Getúlio Vargas dio un golpe de Estado en 1936 y entonces todos perdieron el derecho al voto, pero tuvimos el voto femenino en 1932. Al menos eso, ¿no? Reír para no llorar.

La nueva mujer

TALITA (en portugués):

El hecho es que esta constitución del voto en 1932 corresponde a la constitución de una subjetividad femenina colectiva basada en la idea de la nueva mujer, *the new woman*, que es esa figura de la mujer en las décadas de 20 y 30, en el período de entreguerras, en la que ella está politizada, quiere participar de las actividades públicas, es letrada, trabaja principalmente en los medios escritos periodísticos. Entonces, se tiene la construcción de un arquetipo femenino público ligado a esta idea de una supuesta libertad femenina. Y entonces, junto a esto, pasando finalmente al campo artístico, que es lo que nos interesa aquí, tenemos una situación de emergencia de géneros en Brasil, porque nuestra modernidad artística se marca por dos mujeres artistas: Anita Malfatti y Tarsila do Amaral.

Y es muy interesante observar en estas dos artistas cómo son dos polos opuestos de estos arquetipos femeninos.

Anita Malfatti: artista moderna y heroína

TALITA (en portugués):

En el caso de Anita Malfatti, por ejemplo, aquí unas fotitos de ella, bonita, toda bonitita. Bueno, Anitta proviene de una clase social que hoy podemos entender como clase media, es decir, necesita trabajar para pagar sus cuentas, no es heredera, no vive de recursos. Es una mujer blanca, con apellido italiano, pero con conexiones familiares en Estados Unidos y Alemania. A pesar de ciertas limitaciones financieras, ella logra obtener dinero para estudiar en Alemania y en Estados Unidos, y luego regresa a Brasil, en esos viajes de ida y vuelta con becas de estudio, para presentar sus trabajos. No sé hasta qué punto ustedes están familiarizados con el arte brasileño, porque es un nicho muy específico, nosotros los brasileños no somos ninguna dominación cultural fuera de nuestro contexto. Pero Anita Malfatti es señalada por diversos teóricos y sus colegas contemporáneos como la primera artista mujer moderna, como heroína.

¿Heroína por qué? Cuando ella regresa de su viaje de estudios en Estados Unidos, ella presenta este tipo de trabajo: *La Ventania* y *La Estudante Rosa*; *La Ventania* es uno de mis favoritos de ella. Y son trabajos que están pautados por un lenguaje expresionista, con una marcación de pincelada muy fuerte, de movimiento, y también un contraste pictórico considerable. Y cuando muestra esto en una exposición individual en São Paulo, en 1917, si no me falla la memoria, al inicio de la exposición la gente se entusiasma mucho, pero luego sale un artículo crítico de Monteiro Lobato, crítico de arte y escritor de la época, destrozando la exposición. Y eso es un escándalo, gente. Es caos. Es caos, es caos. Personas que habían comprado sus obras las devuelven. Ella queda muy mal, muy molesta. Y entonces se convierte en una situación de circo, en realidad, porque a partir de ese artículo se establece un conflicto público entre lo que se entiende como un lenguaje artístico moderno y un lenguaje de carácter académico. Si alguien tiene interés en este tema, recomiendo la investigación de mi antigua supervisora de posdoctorado, Ana Paula Cavalcanti Simioni. Beso, Simioni.

Porque ella tiene un libro en el que discute justamente este conflicto entre Lobato y Malfatti, y cómo esto se construye posteriormente como un momento fundador del arte moderno brasileño. Entonces, a partir de este evento, Anita Malfatti empieza a ser públicamente retratada como la pobre artista, mujer, víctima de un crítico de arte terrible. Aunque, si leen el artículo, Monteiro Lobato la elogia como artista y critica la elección estética. Esto es importante. Pero el hecho es que Anita —solo retomando otra vez a esta figura— termina convirtiéndose en ese arquetipo de la pobre artista victimizada. Y ella siempre detestó esa imagen, pero era más fuerte que ella.

Y esto se ve reforzado por el hecho de que ella nace con una pequeña deformidad en la mano, algo que la sacó de ese escenario del mercado de matrimonios, que sabemos que existía y existe hasta hoy, desafortunadamente, y que hizo que ella se viera obligada a profesionalizarse como artista. Anita tenía plena conciencia de su carrera, ella fue profesora. Y este perfil de Anita —aquí solo mostrando algunas imágenes de cómo su producción varía con el tiempo— lo tenemos junto a Tarsila do Amaral, la diva.

Tarsila do Amaral

TALITA (en portugués):

Tarsila, princesita del café. Ese era su apodo. Heredera latifundiaría, muy, muy rica, hasta la quiebra de la Bolsa en 1919. Después de eso, se volvió difícil la vida.

El hecho es que Tarsila forma parte de este campo altamente privilegiado de la clase brasileña. Ella va a estudiar a Francia, va primero a la Academia Julian, no le gusta, deja la escuela y luego estudia con Leger. Y Tarsila luego se convierte en esta figura pública de la diva. Asume este aspecto de diva moderna. Este retrato de ella, por ejemplo, que ustedes están viendo, reproducido en portadas de libros, es uno de sus autorretratos más famosos, en el que realmente se muestra como esa nueva mujer diva por excelencia. Ok, linda, pero en fin.

Y aquí algunas de sus obras más conocidas, como, por ejemplo, en la fase de la antropofagia, en la que ella hace esa apropiación —hoy muy complicada— de los signos y figuras indígenas y africanas del contexto brasileño, para construir estas pinturas icónicas más racistas. Racistas, gente, no hay manera, eso debe ser considerado. Es un contexto de época, pero es, no podemos dejarlo fuera.

Bueno, ella pasa a relacionarse con Osório César, que es un psicoanalista brasileño, bastante importante en la instauración de talleres de tratamiento artístico para personas hospitalizadas, y ellos viajan a Rusia. Después de este viaje a Rusia, Tarsila entra en esta fase de pintura de obreros, de escenas urbanas, una producción más política de ella. Pero mi favorita es esta que está en el MASP.

Arte en el Brasil de los años '60 y '70

TALITA (en portugués):

Años 60 y 70 en Brasil, dando un gran salto. Aquí ustedes ven una síntesis de lo que era este escenario artístico brasileño. También, pueden ver algunos nombres de autores importantes, ligados a cada uno de estos movimientos artísticos: Tropicalismo: Celso Favaretto; Conceptualismo: Luis Camnitzer, Cristina Freire, Andrea Giunta.

Y esta producción artística de carácter conceptual, pop, de alguna manera, usando algunas referencias más canónicas, tiene como trasfondo social la dictadura civil-militar en Brasil. Recomiendo la película *Ainda Estou Aquí [I'm Still Here]*, para quienes no la hayan visto todavía, que ganó el Óscar a Mejor Película Extranjera, para entender un poco este contexto. Algo importante a señalar es que, para las artistas, tanto hombres como mujeres, el principal rasgo de la metodología de trabajo es la negociación.

Se necesita estar todo el tiempo negociando el tipo de lenguaje, el tipo de temática producida para conseguir que la obra de arte circule. Es el tema de la autocensura, que se discutió en los otros Cafés. Entonces, hay un aspecto de autocensura, pero también de negociación, de moverse por los márgenes para lograr que la cosa funcione.

Artistas (no)feministas de los '60 y '70

TALITA (en portugués):

Aquí tenemos algunas autoras feministas de la época, y les voy mostrando algunas imágenes de artistas brasileñas que, importante notar, no todas se denominaban feministas. En realidad, la gran mayoría abordaba temáticas feministas en sus obras, pero no se autoidentificaba como tal, porque la palabra “feminista”, la marca feminista, era vista como algo muy peyorativo y ellas tenían miedo de perder espacio en los circuitos de trabajo y quedar restringidas a esa perspectiva. Entonces, es algo muy curioso de observar. Por ejemplo, se ve un trabajo de Regina Vater, pero también de Lygia Pape, que es uno de mis favoritos, que claramente tiene un carácter feminista —voy a explicar rapidito de qué se trata— y ella dice: “No, no soy feminista, no sufro ningún problema por ser mujer”. Ok, querida, está bien. Te creo.

Este trabajo de Lygia Pape se llama “*Eat me – ¿la gula o la lujuria?*” y es una instalación multimedia con varios objetos que ella realiza pensando en la condición de la mujer como

objeto de consumo. También es un trabajo que sufrió censura en la apertura de su exposición en São Paulo y después en el MAM [Museo de Arte Moderno] en Río de Janeiro. Quien tenga interés, hay un escrito mío en español al respecto en una publicación argentina. Puedo intentar encontrar ese texto después y enviarlo al grupo, que es mucho más fácil. Pero es un trabajo que requiere interacción. Este fragmento de video que ustedes están viendo era una pieza publicitaria que circuló en la televisión abierta, promocionando la exposición. Y es un close, un video con close de la boca de ella con dos colegas hombres, en el que hay una progresión erótica en el movimiento, que realmente uno piensa: “Dios mío, es pornografía conceptual en la televisión abierta brasileña de los años 70”, y luego tiene un corte brusco con una publicidad de vajilla, de cocina. Porque ella justamente está jugando con esos signos.... y fue justamente esta pieza la que llevó al cierre de su exposición al día siguiente, porque era muy explícita.

Me gusta dar este ejemplo también justamente porque la censura en Brasil funciona de una manera moralista, principalmente en el campo de las artes visuales. Es un aspecto moral. Ellos se estresaban, se ponían nerviosos cuando se hacía un mal uso del símbolo de la bandera brasileña o del nombre de los presidentes, pero sobre todo los casos de censura ocurrían cuando había aspectos sexuales muy explícitos, principalmente realizados por una mujer, porque un hombre puede hacer de todo, incluso quedarse desnudo en un museo, y todo bien.

Arte brasileño en los '80

TALITA (en portugués):

Bueno, y ahora quiero entrar rápidamente en la década de los 80, que es la apertura política en Brasil con el fin de la dictadura militar. Este es el momento en que se consolida el movimiento feminista institucionalizado. En los años 60 y 70, el movimiento feminista actuaba a través de publicaciones, pero de manera muy silenciosa, justamente por la constitución de un Estado violento. Y también porque la izquierda brasileña de la época consideraba que el feminismo era una cuestión burguesa. Simplemente. Entonces, no, eso de feminismo, no. Cuando tengamos la revolución socialista, vamos a ser todos iguales. Y entonces las mujeres seguían sirviendo café, literalmente, en las reuniones del Partido Comunista. Todo bien.

Saltamos a la década de los 80, vamos a tener, entonces, la institución, la restitución de la democracia brasileña y la elaboración de una nueva Constitución. Y en la elaboración de esta nueva Constitución va a ser elaborado un comité de mujeres senadoras y diputadas llamado ‘lobby do batom’ [*Lipstick Lobby*], que fue un nombre peyorativo aplicado, pero que ellas asumen como estrategia, justamente porque es un conjunto de mujeres de diversos partidos —izquierda, derecha, centro, arriba, abajo, sí—. Todas ellas sentadas en la mesa para intentar negociar la instauración de derechos básicos de las mujeres en la nueva Constitución de 88.

Aquí ustedes pueden ver una foto de algunas de estas integrantes. Noten que solo hay una mujer negra en ella, Benedita da Silva, maravillosa, una de nuestras diputadas. Y fue también en la década de los 80 cuando ocurre un cambio de paradigma en la posición de las artistas brasileñas respecto al feminismo. Son artistas que ya pasaron por la apertura política, que comienzan a tener acceso a las informaciones con más facilidad y empiezan a incorporar esto de manera más presente en su producción.

Una de ellas es Cristina Salgado. Márcia X, mi favorita, porque ella es súper irónica, llena de metáforas dobles. Maria Lídia Magliani, a pesar del nombre, una de las pocas artistas negras brasileñas participando en el circuito expositivo.

Rosana Paulino, maravillosa, contemporánea, comienza en los años 80, 90, y hoy es una de las figuras artísticas más destacadas e importantes también, con una conciencia social del papel que ella ocupa como mujer artista negra. Ella abre el camino para toda una generación. Beth Moysés.

Cuarta ola feminista

TALITA (en portugués):

Y ahí llegamos a la cuarta ola, en la que todavía estamos metidas, en la que tuvimos varios levantamientos feministas en la década de los 10 y en los años 2000 y, poco después, un retroceso. En el contexto brasileño, identificamos este levantamiento feminista a partir de esta presencia sistemática de marchas públicas de mujeres, la llamada “Marcha de las Zorras” o “Marcha de las Galdérias”, en la que incluso participaron algunas figuras que luego se fueron a la extrema derecha; es decir, el feminismo no está exento de inserción fascista, más bien todo lo contrario. Y tendremos efectivamente una generación de artistas que se colocan en la

primera línea de la lucha feminista, como, por ejemplo, Santa Rosa Barreto, Aleta Valente — que es un caso complicado, puedo discutirlo después, pero Aleta es bastante polémica—, Fabiana Faleiros, una querida; Élle de Bernardini, una mujer trans super politizada; y esta querida Charlene Bicalho, que es colega de investigación de doctorado en la Universidad de Texas, y tiene un trabajo de crítica institucional también muy interesante.

Y el hecho de que también, en la cuarta ola, finalmente comenzamos a tener algunos artistas hombres que son efectivamente aliados de la agenda feminista, lo cual es un poco difícil considerando la socialización. Pero Francisco Hurtz es un artista gay, blanco, con plena conciencia de ese lugar, un devorador de teoría feminista, y él hace todo un trabajo de lectura crítica feminista sobre el uso, sobre la sexualización del cuerpo gay. Entonces, es algo muy interesante ver cómo él logra traer todo ese bagaje teórico de más de 50 años para abordar justamente la cuestión de la masculinización, de la masculinidad tóxica presente en su producción.

Y yo termino, efectivamente, con esta frase de Simone de Beauvoir - que es una bofetada en la cara – para que cada vez que pensamos que estamos dando un paso adelante, avanzando hacia una estructura social más libertaria, más tolerante, efectivamente con intercambios epistemológicos, parpadeamos dos segundos y elegimos a personas indebidas. Tenemos retrocesos nuevamente. Y bueno, termino aquí, gente. Disculpen la prisa, pero, en fin, si tienen alguna pregunta, después estamos por aquí.

ALI (en español):

Muchas gracias a Talita Trizoli por este recorrido histórico. Sabemos que es complejo hablar de tantos aspectos en poco tiempo. También, quisiera, en el principio, no dejarlo para el final, agradecer otra vez al equipo de interpretación simultánea y a la puesta de UPR Caribe Digital por la justicia del lenguaje. Es un acto político poder expresarse desde la primera lengua, y eso es un tema también que hay tela para cortar.

En estos momentos, pasaremos a una rueda, quizás, de comentarios y preguntas.

ALI (en portugués):

Talita, usted trabaja, principalmente, con aspectos feministas de género políticos. Usted cita a Lucy Lippard con la siguiente frase: “Es claro que el arte no tiene género, pero los artistas

sí". ¿Por qué es relevante para usted investigar el arte feminista? ¿Qué te mueve? ¿Qué pasa por tu cuerpo y tu corazón en ese contexto?

El privilegio de raza y las opresiones de género

TALITA (en portugués):

Mira, en mi experiencia, no existe investigador o agente militante que se involucre con este tipo de temática de manera aleatoria. Esto generalmente surge de una experiencia, de una vivencia en la que uno percibe que se encuentra en una condición de vulnerabilidad. Aunque en el contexto brasileño yo provenga de un contexto privilegiado, porque, gente, el color de la persona, blanca, obviamente blanca, en Brasil eso marca una diferencia enorme. Nadie me detiene en la calle, así; yo no sufro amenazas de violencia física como mis amigas negras.

Cuando hay fiesta en casa, yo soy aquella que, a las dos de la mañana, les lleva en Uber o las ayuda a tomar el metro, porque nadie me detiene. Nadie me detiene, simplemente. Y también provengo de un contexto en el que, bueno, soy de una familia de clase media, tuve acceso a educación gratuita, gracias a Dios, en Brasil, 100 % gratuita. Tuve financiamiento para investigación desde la licenciatura, por eso hace 20 años que trabajo con este tema; desde mediados de la licenciatura recibí fondos para hacer investigación. Entonces, vengo de un contexto privilegiado en ese sentido. Aunque sea de ese contexto privilegiado, eso no significa que no esté a merced de violencias machistas, de género.

Vengo de una familia con una educación bastante tradicional, del interior de São Paulo, del estado de São Paulo, Brasil. Familia de origen italiano, una familia que entiende que las mujeres son propiedad de la familia, que las mujeres sirven a los hombres. Así que, creciendo, sentí todo eso, esa limitación social impuesta. Y tuve la suerte, desde muy niña, de meterme muy temprano en una biblioteca y ver películas como una loca. Mis padres no se metían en este sentido, gracias a Dios {risas}.... Y eso me abrió perspectivas, incluso de enfrentamiento. Y claro que esto también viene acompañado de la perspectiva de que, por ejemplo, mi madre era ama de casa. Mi abuelo le prohibió obtener educación universitaria, de presentarse en el examen de ingreso, de postularse a la universidad.

Ella es una mujer que pasó toda su vida dedicándose a la familia, y una vez que los niños se fueron de casa, síndrome del nido vacío. Entonces, yo tenía ese ejemplo muy claro, y también

en el entorno de otras familias, colegas. Para mí, eso quedó muy evidente: que hay algo que está mal.

Y entonces, en la universidad, en la facultad de artes —porque así, yo tengo una licenciatura en pintura, otra vida, otra vida—, mi trabajo ya traía esos elementos que se identifican con el lenguaje feminista. Y cuando fui a investigar, para no quedarme haciendo solo un trabajo narcisista, solo sobre mí, sobre mi experiencia, fue cuando vi que la bibliografía era predominantemente en inglés, ni siquiera en español, y entendí que allí era mi campo de batalla. Más que como artista, vivir del arte, mil cuestiones sobre la posibilidad y la dificultad de una carrera artística, encontré en el campo de la investigación un lugar donde efectivamente podía contribuir. O, como suelo decirles a mis alumnas, un lugar donde pude organizar mi rabia. Porque la rabia es un sentimiento super genuino; bien aplicada. No podemos prender fuego, que, si no, vamos a la cárcel. Entonces, ¿qué hacemos? Investigación. Lo ponemos por escrito. ¿Respondí? ¿Ok?

ALI (en portugués):

La categoría “mujer”, según algunas corrientes feministas, como los feministas negros, lésbicos, decoloniales, es una categoría colonial y limitante. ¿Su trabajo curatorial y teórico toma en cuenta una amplitud en la construcción de la mujer?

TALITA (en portugués):

Sí, es fundamental. Es un esfuerzo de acogida, diría yo, sea en la investigación o en la curaduría. Porque hay una generación de mujeres que se identifican como mujeres cis, ¿no? Que están ancladas en una serie de valores y lenguajes conectados a esta perspectiva más tradicional. Entonces, hay una generación en la que el género es fluido, que son las mujeres trans, los hombres trans, en la que necesita lidiar con esas manifestaciones de subjetividad que rompen las barreras, ¿no? Entonces, existe un esfuerzo, por un lado, de respetar esas especificidades sin que se anulen las otras. Porque es ahí donde se inserta el fascismo en los movimientos libertarios. Se empieza a generar una división a partir de la diferencia, en lugar de comprender que, en la diferencia, estamos todos fastidiados. Principalmente con esta oleada conservadora que se ha dado en los últimos años.

Entonces, ya sea en el trabajo curatorial, en la presentación de artistas que tienen diversos entendimientos de su subjetividad de género - que no son solamente estáticos, sino que son

fluidos - en los que ellas mismas se van comprendiendo a partir de esas posibilidades de lenguaje, se trata de presentar el disenso. ¿Sabes? El disenso desde un lugar de producción epistemológica (inaudible). ¿Tiene sentido?

ALI (en español):

Gracias. Voy a cambiar a español ahora. Gracias, Talita, por hacer una conexión, también, entre la experiencia y el trabajo curatorial y el trabajo de investigación. Durante el doctorado, trabajaste con aspectos sobre el arte y las mujeres en el Brasil de los años '60 y '70 del siglo pasado, en un contexto que nosotros también vimos, que comentó sobre la dictadura militar o el proceso de la dictadura militar. Recuerdo que, en los estudios graduados, trabajé con algunos aspectos en la dictadura de Chile, sobre todo con el discurso político, médico, desde algunas de las revistas, y había unas incidencias ahí muy marcadas respecto a la binariedad entre mujeres y hombres, pero también, dentro de la categoría de mujeres, hay unas implicaciones de aspectos políticos, de género, geopolíticos, raciales... Me gustaría saber cuál fue también el acercamiento desde la dictadura de Brasil, recalando que cada proceso tiene lo que se conocería entonces como la historia situada. En el contexto particular de Brasil, ¿qué te llamó la atención a nivel conceptual? ¿A qué estabas mirando para ese tejido, diríamos de investigación?

TALITA (en portugués):

Por lo que entendí, me estás preguntando cuál fue mi punto de atracción para enfocarme en la producción artística de los años 60 y 70, ¿verdad? Inicialmente, fue porque, tomando como referencia el feminismo estadounidense, ese fue un momento de levantamiento de las mujeres en aquel contexto y que se expandió a diversos países, a diversas otras comunidades. Y entonces, cuando mirabas la historiografía brasileña, no solamente la artística, sino una historiografía social, económica, eso aparecía de una manera muy nublada. Casi no se mencionaba ninguna cuestión de las mujeres en ese período. Era un poco extraño notar cómo, en ese lugar que tenía ese poder económico y cultural, que es el caso de Estados Unidos, un lugar al cual la cultura brasileña miraba como referencia, también por causa del... ¡Dios mío! Se me olvidó el nombre...

ALI (en español):

Plan Cóndor.

TALITA (en portugués):

Exactamente. Principalmente por causa de la Operación Cóndor. ¿Cómo es que ese aspecto del *soft power* no se está manifestando en el contexto brasileño? Y entonces vino la gran idea, conversando con teóricas, incluso con teóricas que lo vivieron en la época. Annateresa Fabris, por ejemplo, una querida. En una conversación en el café que estábamos tomando, ella es una profesora jubilada de la Universidad de São Paulo, Annateresa. Ella me dijo: “Talita, estas artistas ellas estaban consumiendo un feminismo muy comercial”. Había dos aspectos. Había un feminismo comercial, que se podía identificar en revistas femeninas, como la Revista Cláudia, que estaba muy diluido, hablaba mucho de esa cosa de la mujer de clase media, blanca, en una relación amorosa binaria, bien tradicional. Y, por otro lado, estaban las militantes brasileñas, que estaban exiliadas en Francia. Y allí, lidiando con cuestiones feministas, pero aun así de una manera muy discreta, digamos, porque, como ellas estaban insertas en la lucha por la democracia, aliadas a movimientos de izquierda, el movimiento de izquierda es super binario, es super tradicional.

Entonces, cada vez que ellas intentaban poner esa cuestión sobre la mesa, decían: “¡No, pero espérate! ¿Y las mujeres? ¿Y la cuestión del trabajo doméstico? ¿Quién va a cuidar a los niños si nosotras vamos a parir? ¿Queremos participar también de las mismas mesas de reunión?” Eso era como: “No, eso es una cuestión burguesa, no es relevante, déjalo para después”. Con la cuestión racial, lo mismo: “Ah, porque cuando ocurra la revolución, ya no habrá color”. Sabemos que eso no es así. Y con las cuestiones de disidencia de género entonces, pues, en fin... lo más conservador posible.

Entonces, me interesó ver cómo se daba esta contradicción en ese contexto. Y este es un aspecto que solo comenzó a modificarse, esa dinámica social, a partir de los años 2000 en Brasil. Y aun así, sobre la base de mucho grito y de mucha discusión. Por eso yo termino con la frase de Beauvoir: tendrás que estar todo el tiempo vigilante para proteger tus derechos, ¿sabes? Porque en dos segundos los recortan.

ALI (en español):

Me están diciendo para, entonces, abrir la conversación a los estudiantes también. Tengo algunos comentarios y otras preguntas, pero lo que podemos hacer es hacer un intercambio. ¿Quién quiere hacer algún comentario? ¿Alguna pregunta? Y después volvemos hacia acá. ¿Alguna persona que tenga un comentario... pregunta?

TALITA (en portugués):

No existe pregunta incorrecta, ¿vale, gente? Todo bien.

ESTUDIANTE (en español):

Saludos. Muchísimas gracias. Quedé fascinada, y quería seguir mirando las imágenes.

Bueno, yo tengo una pregunta con respecto a las mujeres indígenas, en términos de la representación como sujeto en las piezas de arte, pero también como artistas. No, cómo qué: ¿dónde están? Tenía esa curiosidad ante esa interseccionalidad de la raza.

TALITA (en portugués):

Bueno, hasta la tercera ola, digamos, hasta principios de los años 2000, la cuestión de la representación de la mujer indígena era meramente representativa. Eran objeto. Es un tema, ¿sabe? No existía esa inserción de ellas como agentes creadoras. Y eso empieza a cambiar a partir de los años 2000, cuando también comienza a haber una mayor circulación de algunas figuras dentro del ámbito universitario. Es decir, es cuando ellas reciben el aval institucional e intelectual. Sí, exactamente. Es esa cara misma. Y entonces empezamos a ver algunas figuras más presentes en el circuito. Ahora, una cosa curiosa. De la misma manera que muchas artistas mujeres negras, ellas tienen una relación bastante ambivalente con el discurso feminista, porque el discurso feminista es muy blanco, es de clase media. Es un conflicto que, en fin, es difícil. Y también existe una cuestión interna en ellas. Yo, conversando con algunas investigadoras, fuera del campo de las artes, pero que están en las ciencias sociales trabajando con esta nueva generación de niñas indígenas, que cuando ellas tuvieron acceso a la agenda feminista, a la posibilidad de vivir una experiencia feminista, esto entró en conflicto directamente con algunas comunidades, como los caciques y pagés, que no querían que mujeres fueran caciques y pagés.

Entonces, es interesante ver cómo que algunas de estas jóvenes, de estas mujeres, ellas toman el discurso feminista y lo usan como un dispositivo, como un arma para negociar, incluso dentro de la comunidad, su lugar como sujeto. Así que siempre es un campo de negociación muy delicado.

Ahora, tenemos algunas figuras que están participando del circuito artístico, pero ellas son muy conscientes de que ese lugar en el que se encuentran es un lugar de fragilidad. Ellas no están ilusionadas de que: “vaya, yo soy la versión de una gran artista blanca equivalente”. No.

Ellas entienden que tienen un lugar muy singular de negociación con los coleccionistas, con los curadores. Pero eso es muy reciente. Eso es muy reciente. Creo que ellas están más preocupadas en asegurar un lugar más colectivo, de identidad, que en el “yo”, mujer indígena, nuestro yo, sujeto indígena.

ALI (en español):

¿Alguna otra persona, comentario, pregunta?

TALITA (en portugués):

¿Chismes?

ALI (en español):

Acércate, acércate.

TALITA (en portugués):

Venga, venga.

ESTUDIANTE (en español):

Gracias por la conferencia, muchas. Hoy, precisamente, hoy teníamos, Coral y yo, una clase de arte colonial hispano y leímos el ensayo de (inaudible) y la profesora nos pidió que lo extendiésemos al arte colonial hispano. ¿Qué nos puede decir usted sobre la experiencia de género en el arte, la historia del arte brasileña? Presumo que usted se especializa en arte contemporáneo, pero si nos pudiera dar “pointers” hacia artistas del periodo colonial o de principios de la república...

TALITA (en portugués):

Artistas del siglo XIX que son objetos de estudio interesantes: Julieta de França.

Julieta de França fue el objeto de investigación de mi antigua jefa Simioni, que ya cité aquí, en el posdoctorado en São Paulo. Ella fue una escultora brasileña, mestiza, de la región del Amazonas, pero que se muda a Río de Janeiro para recibir una educación académica en escultura, que es un medio, por ejemplo, que, hasta hoy en día, está generalizado como masculino, ¿no? Y ella consigue una beca de estudios para Francia. En Francia ella estudia en la academia, logra desarrollar muy bien sus trabajos, pero, cuando vuelve a Río de Janeiro, ella es descalificada por los profesores. Ella enfrenta la evaluación, y eso la colocó en un

limbo enorme. Entonces, es un caso muy interesante para observar, primero, esa su circulación social como artista, las negociaciones que se llevaron a cabo y el tipo de violencia institucional que ella sufrió. Así que ella sería una referencia interesante.

Hay también otra figura que es Georgina de Albuquerque. Georgina, blanca, ¿ok? Blanca, pintora. Ella fue directora de la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro. La primera y una de las únicas mujeres en coordinar. Ella fue una pintora de carácter histórico, lo que es bastante difícil de lograr dentro de un lenguaje muy académico tradicional. Pero también es una figura interesante por el tipo de negociación pública que ella realiza siendo una artista, profesora, directora de la academia, profesional y, al mismo tiempo, teniendo que afirmar: “por encima de todo soy madre, por encima de todo soy una esposa”.

Busca el trabajo de Ana Paula Cavalcanti Simioni, que ella es especialista en el siglo XIX en Brasil. Y entonces ella va a poder ayudarte mejor a rastrear a esas artistas. Porque, en realidad, hay varias. Varias. Pero solo muy recientemente es que estudios y publicaciones están surgiendo y trayendo a estas figuras. Y sus conflictos históricos también. Porque, ¿no? Ser mujer no es fácil, no. Ser disidente sexual no es fácil, no, gente. Es complicado.

ALI (en español):

¿Alguna otra persona, comentario, pregunta?

ESTUDIANTE (en español):

Cómo, en Brasil ¿verdad? Este... el feminismo se vio en algún momento de una manera despectiva y cómo está ese asunto en estos momentos en el país.

Primavera feminista

TALITA (en portugués):

Mira, tenemos un momento en Brasil, que es el año 2015, que llamamos la “*primavera feminista*”, ¿no? Que forma parte, justamente, de ese período de una serie de marchas, de chicas jóvenes que empiezan a organizarse en colectivos, y que van a las calles, que elaboran proyectos de crítica social y de apoyo. Entonces, tenemos ese levantamiento feminista, digamos así, esa primavera feminista en 2015. Pero, después, tenemos a Bolsonaro, ¿no? Y ahí, 2017, gran trauma. Y, a partir del momento en que Bolsonaro entra, esos movimientos

necesitan volverse más estratégicos, más silenciosos, porque se pierde la seguridad institucional. Además, claro, de toda esa difusión de un discurso machista tradicional.

Es en el gobierno de Bolsonaro también que vamos a tener un número muy elevado de casos de violencia sexual y de violencia doméstica, porque esos sujetos se sentían, y todavía se sienten, autorizados a realizar ese tipo de cosas. Y, aun con el regreso del gobierno Lula, el movimiento feminista, en un ámbito más público, más mediático, ya no tiene el mismo lugar de presencia.

Yo suelo decir que pasó de moda, principalmente en el campo artístico, porque después de que tuvimos la llegada de la exposición “*Mujeres Radicales*”, que fue a la Pinacoteca de São Paulo en 2018, y después el MASP [Museo de Arte de São Paulo] hizo la colectiva “*Historia de las mujeres, historias feministas*”, ya no tuvimos más grandes exposiciones en grandes instituciones brasileñas con ese enfoque. Hay individuales de artistas mujeres, pero ahí el feminismo entra como nota al pie de página. Uno de los motivos por los cuales agradezco mucho a la Fundación Mellon por pagarme para estar aquí, ¿no? Porque ya no hay más campo de financiamiento para investigador allá, ¿no? Y las artistas mujeres que se posicionan como feministas, ellas, una vez más, tienen que negociar esa narrativa.

Ellas eligen los espacios en los que se posicionan efectivamente. Porque los coleccionistas brasileños, que son quienes mueven el circuito, ellos son conservadores, votaron por Bolsonaro. Es una contradicción profunda verlos comprando obras de arte de artistas indígenas, negros, mujeres trans, hombres trans.... y, públicamente, dicen que no, que hay que acabar con esa política de diversidad, acabar con las cuotas. En fin, contradicciones del sistema. Hay que organizar la rabia, básicamente.

ALI (en español):

Gracias, Talita. Y un poco recogiendo el tema sobre negociación, sobre estrategia en los tiempos también que, en el contexto que estamos viviendo, y también en el origen del proyecto que mencionaste anteriormente en la introducción como el proceso de blanqueamiento también, y las implicaciones de la construcción de esas feminidades, de ese proyecto también... En esa línea, ¿por qué sería, o si es importante para ti, el trabajo colectivo, por ejemplo, curatorial? Es una pregunta compuesta. ¿Por qué sería importante el trabajo colectivo? ¿Y qué también piensas cuando ves el espacio en blanco? ¿Qué sientes

cuento vas a hacer una curaduría de un trabajo? ¿Por qué escoges lo que escoges? ¿Qué te mueve para eso?

TALITA (en portugués):

Mira, por encima de todo, el trabajo curatorial es un trabajo colectivo. A pesar de todo el delirio narcisista del curador o de la curadora, ¿no? La curaduría es un trabajo en equipo, es un trabajo de negociación. No es ese momento diva: ‘ay, yo voy a crear una narrativa sobre el trabajo del artista’. No. Estás elaborando un trabajo de escucha, de acogida de esas obras. Entonces, la mayoría de mis proyectos curatoriales fueron en colaboración, ¿sabes? En dupla, porque realmente creo que así se elimina ese lugar narcisista de este tipo de trabajo.

Y con respecto al espacio blanco, ¡ay, yo detesto el cubo blanco, gente! Detesto el cubo blanco. Creo que pensar un trabajo curatorial es pensar una forma de presentación de una narrativa. Entonces, es importante que consideres ese espacio de contingencia en el que esos trabajos van a actuar. No están desligados de la realidad. Están insertados en un contexto histórico, social, ¿no? Entonces, realmente, la curaduría yo la entiendo como un trabajo de negociación y de escucha. Tanto es así, que tengo un grupo de estudios de artistas feministas. Primer semestre, cuando entra una artista nueva, le digo: “quita tu ego de la mesa. Esto aquí no es sobre ti. Estás trabajando en grupo. Haces tu trabajo en tu taller, pero cuando vienes al grupo, es un intercambio colectivo. Traes tus problemas para compartirlos colectivamente, pero no es una plataforma para un discurso de yo, yo, yo, yo”. Ya tenemos mucho de eso en el sistema artístico comercial. No me interesa en ese sentido.

ALI (en español):

Si tenemos tiempo, podemos también seguir conversando. En el proceso, cuando estabas mostrando algunas de las imágenes, y si no mal recuerdo, durante la maestría trabajaste con la artista Regina Vater.

TALITA (en portugués):

Sí

TALITA (en inglés):

Tengo una foto.

ALI (en español):

¿Qué representó para ti también trabajar con el tejido artístico de Regina Vater?

TALITA (en portugués):

Vale. Regina fue un hallazgo accidental. Yo estaba viendo una recopilación de artistas que participaron en una exposición colectiva en Brasil, y entonces vi un trabajo fotográfico suyo - no es este, es otro - en el que ella fotografió la construcción de un altar de umbanda en una playa. Y eso me dio un clic. Pero, por el amor de Dios, ¡esta mujer está trabajando con todo lo que es rechazado en la narrativa oficial del arte brasileño! Entonces hay predominancia de imágenes femeninas de Santos, de Orixás. Y entonces, ella vivía en ese momento en Austin, lo cual es una coincidencia, porque hoy yo estoy en Austin. Y fuimos conversando por correo electrónico, ella me fue enviando el material, y fue un caso muy interesante de ver cómo era una artista que participó en tantas actividades relevantes en el medio artístico, tanto en Brasil como en Estados Unidos, pero que nadie mencionaba. Es un clásico, ¿no? Es un clásico con muchas artistas.

Y entonces, en esas conversaciones, ella me fue mostrando el material, abrió su archivo, y fue posible reconstruir una trayectoria profesional y biográfica de su actividad. Regina es una de las pocas artistas que se asumió como feminista en aquella época. Y pagó un precio por eso, de rechazo profesional real. No es casualidad que se mudó a Estados Unidos en un determinado momento, porque no encontraba terreno de trabajo aquí, ¿no? Entonces, fue chévere, fue bueno. Trabajar con ella fue interesante. Ella fue un punto de partida para luego pensar en un panorama mucho más amplio de la presencia de mujeres artistas, que fue lo que trabajé en el doctorado.

ALI (en español):

Bueno, muchas gracias a la doctora Talita Trizoli. Ya el tiempo corre. Gracias, otra vez, al proyecto UPR Caribe Digital, la Universidad de Texas en Austin y la Universidad de Puerto Rico por esta experiencia. Y que vengan más invitaciones así también para darle continuidad y, sobre todo, tejer experiencias también con el Caribe y Centroamérica y América del Sur y esas conversaciones. Así que muchas gracias, Talita.

TALITA (en portugués):

Gracias.

