

Transcripción: *Cafecito con Talita Trizoli* (2025)

Lugar: Universidad de Puerto Rico Recinto de Río Piedras

Moderadore: Ali Petru Gerena

Introducción de moderadore y conferenciante

RAMARIS:

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 los 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. 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 Ramariz Albert Trinidad y, en este caso, quisiera darles la bienvenida a Talita Trizoli y a nuestro 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, investigadore y disidente. Le interesan la historia de la medicina y de las relaciones de género y racialización, la bionecropolítica y las resistencias desde el feminismo decolonial. 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 fiesta 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:

(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.

(portugués)

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

TALITA:

(portugués)

Gracias.

ALI:

(portugués)

Bienvenida a Estudios Generales de la Universidad de Puerto Rico.

(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 Sao 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 Sao 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 Sao 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 Sao 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. Con esta introducción, le damos la más cordial bienvenida a la doctora Talita Trizoli.

TALITA:

(portugués)

Buenos días a todas, todos, todes. Todes, género neutro. Los agradecimientos son mucho más que necesarios. Quería 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 calurosa y profesional: Ramaris, Nadjah... Al Mellon Fellowship, porque está pagando todo para nosotros, que continúe así, financiando las investigaciones. Y también a Sergio, que está haciendo la traducción. Ya le pedí disculpas adelantadas a él, en caso de que comience a hablar muy rápido o hablar muchas “palabrotas”, porque es parte de la cultura brasileña hablar muchas “palabrotas”.

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

Bueno, lo que voy a mostrarles hoy es una compilación de algunas clases que presento en cursos introductorios sobre el tema. Pero también es un proyecto de libro que planifico entregar como producto final de este financiamiento de la Mellon Fellowship. Este proyecto de libro es, justamente, una compilación bibliográfica de varias colegas investigadoras brasileñas que han investigado esta temática, esta convergencia, entre arte y feminismo en Brasil. Porque 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 todo bien, seguimos.

Bueno, sobre la presentación de hoy. Feminismos en la Historia del Arte Brasileño. ¿Todo el mundo está escuchando bien? ¿Logran ver? ¿Están cómodos? ¿Bebieron café antes de venir aquí? ¡Genial!

El arte no tiene género, pero el artista sí

Me gusta empezar mis presentaciones sobre este tema usando esta frase de Lucy Lippard. Tal vez ustedes, que son víctimas del área de investigación, fueron cooptadas, seducidas, por el campo de investigación académica feminista. Es una crítica de arte, curadora, teórica, bastante relevante para entender esta constitución de la idea del arte y feminismo, teniendo a los Estados Unidos como referencia. Porque, al final, los Estados Unidos tienen una máquina epistemológica que asusta. Y cuando era muy joven, que estaba empezando a hacer este trabajo de curadoría militante en el campo feminista, fue a participar de una conferencia en la A.I.R. Gallery, que aún existe hoy en Nueva York. Siempre está esta figura, un hombre hétero blanco, que va a hacer esas pequeñas preguntas impertinentes. Ok, todo bien. Y le preguntó ella: “¿Pero por qué está presentando estas cuestiones feministas? Cuando vemos una obra de arte, no nos interesa quién la hizo, nos interesa la obra”. Es en ese momento en el que respiras profundo, y te preparas de raíz para decir muy objetivo. **Ella responde: “Claro que el arte, el fenómeno artístico, el objeto artístico, no tiene género, porque no es un individuo, pero el artista lo tiene, el agente productor lo tiene”**. Creo que esta es una frase que sintetiza muy bien cuál es la aproximación metodológica que se trabaja, no solo con el feminismo, sino con esta gran temática que es el arte político. Vas a considerar los marcadores sociales, los agentes que participan del sistema artístico, del sistema económico, del sistema social.

Olas del feminismo

Estoy usando el recorte histórico más común, más canónico del feminismo, 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, empezar a navegar en este aspecto, en este recorte histórico. **Entonces, aquí utilizo esta división de las cuatro olas del movimiento feminista en el occidente para intentar verificar los vínculos de la producción artística brasileña con estas temáticas**. Entonces, lo que se dice es que la primera ola fue el sufragio, el sufragio universal, principalmente. Tenía como principal característica la lucha por el derecho de representación política, pero también de alfabetización, de educación de las mujeres. Este es un aspecto que será importante en la próxima plantilla. La segunda ola es cuando se nombra, efectivamente, el feminismo como movimiento político. Sucede a partir del final de la década de los '50, comienzos de los años 60, y va hasta mediados de los años '70 y '80. Porque a partir de ese momento, está lo que se llama la tercera ola, que son las políticas de la diferencia. Voy a llegar a estos aspectos, pero tal vez, estoy repitiendo algo que ustedes ya saben. Pero es importante destacar estos puntos. La cuarta ola, que yo, particularmente, con algunas colegas brasileñas, coloco como marco el inicio de los años 2000 -que es cuando se empieza a tener un acceso más propagado, más diseminado a la Internet, a las plataformas sociales. Permite una

conexión más ágil de una nueva generación de feministas para intentar defender sus derechos de existencia, básicamente.

Sufragio y alfabetización femenina

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. **A Leolinda de Figueiredo Daltro, esta primera figura aquí, esta fotografía seria- Pero, en fin, era una persona muy seria.** Pero Leolinda era una mujer que pertenecía a la clase alta brasileña, una clase oligárquica, dueña de tierra. Pero, en fin, hizo un buen uso de estos recursos. 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, de la alfabetización en portugués de las niñas indígenas. Entonces, esto la pone en un lugar realmente de defensa de estos sujetos que están en una condición de fragilidad social. Claro que van a ver, van a leer, en realidad, sus textos en esa época, y son un poco complicados, porque tiene un discurso muy paternalista con estas niñas, pero es el siglo XIX. A veces, lo que es posible es trabajar con eso.

Bertha Lutz, tal vez sea más conocida. Si la buscan en Internet, en Google, aparecerán muchas biografías sobre ella. Ella fue la cabeza, la líder de lo que llamamos feminismo institucionalizado, porque era hija de científicos. Se convirtió en la primera profesora universitaria del Museo Nacional de Río de Janeiro como bióloga, y porque pertenece a una familia con conexiones con Estados Unidos -si no me equivoco- tenía un tránsito muy constante con los grupos sufragistas en Estados Unidos y también en Inglaterra. Muy institucionalizado. Fue una de las personas que negoció con el gobierno brasileño el derecho a un voto femenino en 1932.

También, tenemos a Nisa Floresta y a Gilka de Costa. Nilsa también es profesora, también militante de este proceso educacional femenino y también de voto. Y Gilka, en realidad, es poeta. También es una educadora, periodista, pero, sobre todo, es poeta.

Si alguien se interesa, Gilka es la autora de lo que se entiende hasta hoy como la primera producción de poesía erótica femenina en Brasil, junto a eso, escribiendo sobre fútbol, sobre política, en fin, es una autora muy interesante.

Blanqueamiento racial de feministas brasileñas

Traigo este compilado de imágenes de estas autoras para apuntar un aspecto muy pertinente en el contexto de la sociedad brasileña. En estas fotografías es posible verificar que estas mujeres son lindas porque son blancas. Se les considera lindas, en el contexto brasileño, por ser blancas. **Sin embargo, todavía, lo que sucede, en realidad, es que estas mujeres sufren un proceso de blanqueamiento. Este es un proyecto de estado brasileño, superviolento, de blanqueamiento racial y que, inclusive, se convierte en un proceso de imagen. El caso de Gilda, por ejemplo, en esta fotografía, está representada con trazos blancos. Este es un juego fotográfico, porque, en realidad, ella era una mujer mestiza, mulata, pero esto sucede con varias figuras en Brasil.** Y quiero destacar esto porque lo que verán aquí en la presentación, hasta un cierto momento, es un volumen considerable de agentes feministas, políticas y artistas predominantemente blancas. Esto dice mucho sobre el contexto brasileño, aunque sea un país mezclado en el que el 70% de la población se denomina hoy en día como negra. Históricamente, tenemos una pliega social de la participación política de estos agentes.

En fin, estoy preocupada con el tiempo y tengo un volumen absurdo de cosas para decir. Como había comentado- Vamos a intentarlo.

El voto en Brasil fue instituido en 1932, en el caso de las mujeres. Antes de eso, habían unas condiciones específicas de voto. Tenías que ser un hombre blanco, dueño de tierra. Tenías que comprobar que sabías leer. Esto quiere decir que se excluía una parte considerable, gigante, de la población, principalmente en un país de base económica esclavista. Fue el último país de América Latina en abolir el sistema esclavista. Incluso, después de la abolición, había contrabando de sujetos, de cuerpos negros, secuestrados para trabajar en las plantaciones. Entonces, en 1932, sobre el gobierno de Getúlio Vargas -que en ese momento era un gobierno democrático- Bertha Lutz -que mostré la fotografía en la plantilla anterior- fue la principal negociadora para instituir el voto femenino en Brasil. Bueno, todo bien hasta que Getúlio Vargas hizo un golpe de estado en 1936, y todo el mundo perdió el derecho al voto. Pero tuvimos el voto femenino en 1932, al menos eso, para no llorar.

La nueva mujer

El hecho es que esta institución del voto en 1932 corresponde a la constitución de una subjetividad femenina colectiva, basada en la idea de la nueva mujer, “the new woman”. Es esa cosa de la mujer en la década de ‘20, ‘30, en una entreguerra, en que ella está politizada; ella quiere participar de las actividades públicas; ella es letrada; ella trabaja, principalmente, en los medios escritos, periodísticos. **Entonces, hay una construcción de un arquetipo femenino público, ligado a esta idea de una**

supuesta libertad femenina. Y, junto a eso, pasando finalmente al campo artístico - que es lo que nos interesa aquí-, tenemos una situación muy subgénero en Brasil, porque nuestra modernidad artística yace en el marco de dos mujeres artistas: Anita Malfatti y Tarsila do Amaral. Es muy interesante verificar, en estas dos artistas, cómo son dos polos opuestos de estos arquetipos femeninos.

Anita Malfatti: artista moderna y heroína

En el caso de Anita Malfatti, por ejemplo, aquí hay unas fotos de ella. Bonita, toda bonita. Bueno, Anita viene de una clase social que podemos entender hoy como una clase media. O sea, ella necesita trabajar para pagar sus cuentas. Ella no es heredera. Ella no está viviendo de recursos. Ella es una mujer blanca con un apellido italiano, pero con conexiones familiares en Estados Unidos y en Alemania. A pesar de ciertas limitaciones financieras, ella consigue obtener el dinero para estudiar en Alemania, y también en Estados Unidos. Luego, vuelve a Brasil con bolsas de estudios para presentar sus trabajos. No sé hasta dónde están acostumbrados con el arte brasileño, porque es un tema muy específico, no somos ninguna potencia cultural fuera de nuestro contexto. Pero Anita Malfatti es reconocida por diversos teóricos, y sus colegas contemporáneos, como la primera mujer artista moderna, como heroína. ¿Heroína por qué? Cuando regresa de su viaje de estudios en Estados Unidos, ella presenta este tipo de trabajo: “La ventanilla” y “La estudiante rusa”. La ventanilla es uno de mis favoritos de ella. Son trabajos que son reconocidos por un lenguaje expresionista; unas pinceladas muy fuertes, de movimiento; un contraste pictórico también considerable. Cuando muestra esto en una exposición individual en São Paulo, en 1917 -si no me equivoco, en 1917- en el comienzo de la exposición, las personas se sienten muy entusiasmadas. Pero luego, sale un artículo crítico de Monteiro Lobato, crítico de arte y escritor en la época, desmembrando la exposición. Y eso es un caos, es un caos, es un caos, es un caos. Las personas que habían comprado sus obras las devuelven. Se sienten muy mal, muy enojadas. Luego, se convierte en un circo, porque, a partir de este 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 asunto, yo recomiendo la investigación de mi antigua supervisora de postdoctorado Ana Paula Cavalcante Simeone. Besos, Simeone. Porque ella tiene un libro en el que discute, justamente, este conflicto entre Lobato y Malfatti, y cómo esto fue construido posteriormente como un momento fundador de la arte moderna brasileña. Entonces, a partir de este evento, Anita Malfatti empieza a ser públicamente retratada como la artista pobre, la mujer víctima de un terrible crítico de la arte. A pesar de que usted, al leer el artículo, ve que Montero Lobato la elogia como artista, y critica a la escuela estética. Importante. **Pero el hecho de que Anita -solo noten un poco en esta figura- se convierte en este arquetipo de la artista pobre, víctima. Siempre**

detestó esta imagen, pero era más fuerte que ella. Esto viene reforzado con el hecho de que ella nace con una pequeña deformidad en la mano, algo que la retiró de este escenario, del mercado de casamiento, que sabemos que existía y existe hasta hoy, tristemente. Hizo que ella fuera obligada a profesionalizarse como artista. Ella tenía una plena noción de su carrera, fue profesora. Este perfil de Anita -aquí solo muestro algunas imágenes de cómo su producción varía con el tiempo.

Tarsila do Amaral

Tenemos, en el otro polo, a Tarsila do Amaral, la diva. Tarsila, princesa del café. Ese era su apellido. Heredera latifundaria. Muy, muy rica, hasta la caída de la bolsa en 1919. Después de eso, fue difícil. El hecho de que Tarsila es parte de este campo altamente privilegiado de la clase brasileña. Ella va a estudiar a Francia. Primero, va a la Academia Julián. No le gusta. Luego, va a estudiar con Leger. Tarsila, se convierte en esta figura pública; se suma a este aspecto de diva moderna. Este retrato de ella, por ejemplo, que está reproducido en portadas de libros, es uno de los autorretratos de ella más famosos, en el que, realmente, se pone como una nueva mujer, diva por excelencia. Ok, linda, pero, en fin. Aquí, algunas obras más conocidas de ella. Por ejemplo, la fase de antropofagia, en la que ella va a hacer esta apropiación, hoy muy controvertible, de los signos y figuras indígenas y africanas del contexto brasileño para construir estas pinturas icónicas... pero racistas. Racistas, gente, no hay cómo. Eso necesita ser considerado. Es un contexto de época, pero sí, no podemos dejar eso fuera. Ella comienza a relacionarse con Osório César, que es un psicoanalista brasileño bastante importante en la instalación de oficinas de tratamiento artístico para personas internadas. Ellos viajan a Rusia. Después de ese viaje a Rusia, Tarsila entra en esta fase de pintura de operarios, de escenas urbanas, una producción más política de ella. Pero mi favorita...

Escenario artístico de Brasil en los años '60 y '70

Años '60 y '70, en Brasil, haciendo un gran salto. Aquí ven una síntesis de lo que era este escenario artístico brasileño. Pueden ver también 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- alaba de referencias más canónicas. Tiene como contexto social la dictadura civil-militar en Brasil. Recomendando ver el filme "Ainda Estou Aqui" -para aquellos que no lo han visto, ganó el Oscar de mejor filme extranjero- para entender un poco este contexto. **Algo**

que es importante señalar es que para los artistas, tanto hombres como mujeres, el principal carácter de la metodología de trabajo es la negociación. Necesitas estar todo el tiempo negociando el tipo de lenguaje, el tipo de temática producida para conseguir hacer circular la obra de arte. Es el tema de la autocensura que se discutió en los otros “Cafecitos”. Entonces, hay un aspecto de autocensura, pero también de negociación, de correr por las fronteras para conseguir hacer que las cosas funcionen.

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

Aquí tenemos algunas autoras feministas de la época. Les muestro algunas imágenes de artistas brasileñas que, es importante notar, no todas se autodenominaban “feministas”. **En realidad, la gran mayoría traía temáticas feministas en sus obras, pero no se denominaban así, porque la palabra “feminista”, la marca feminista, era vista como algo muy peyorativo. Ellas tenían miedo de perder su espacio en los circuitos de trabajo y quedarse encajonadas en esta perspectiva.** Es algo muy curioso de observar. Veamos un trabajo. Por ejemplo, aquí está Regina Vater, pero tomemos, por ejemplo, a Lygja Pape, que es una de mis favoritas. Claramente, es un trabajo de carácter feminista. Voy a explicar rápidamente de qué se trata. Y ella dice: “No, no soy feminista, no sufro ningún problema siendo mujer”. Ok, querida, todo bien. Te lo creo. Este trabajo de Lygja Pape se llama “Eat Me: Gula o 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 abertura de su exposición en São Paulo, y después en MAM de Río de Janeiro. Para quienes tengan interés, hay un escrito mío, en español, sobre ello en una publicación argentina. Puedo intentar encontrar ese texto después, y enviarlo a la gente, que es mucho más fácil. Pero es un trabajo en el que hay que tener una interacción. Este fragmento del video que están viendo fue una pieza de publicidad que circuló en la televisión pública, promocionando la exposición. Es un “close-up”, un video con un enfoque en la boca de dos colegas hombres en el que se ve una progresión erótica en el movimiento, que realmente piensas: “Dios mío, es pornografía conceptual en la televisión pública brasileña de los años ‘70, y que tiene un corte brusco a una propaganda de vajillas, de cocina, porque está justamente jugando con esos signos. Y fue justamente esta pieza la que llevó al cierre de la exposición el 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 estaban estresados, nerviosos, cuando se hacía un mal uso del símbolo de la bandera brasileña, del nombre de los presidentes... Pero, sobre todo, los casos de censura eran cuando tenías**

aspectos sexuales muy explícitos, principalmente hechos por una mujer, porque el hombre puede hacer todo, hasta posar desnudo en un museo, y todo bien.

Arte brasileño en los '80

Bueno... Quiero entrar, rápidamente, en la década de los '80, que es la abertura política en Brasil, con el final de la dictadura militar. Este es el momento en el que tenemos una solidificación del movimiento feminista institucionalizado. En los años '60 y '70, el movimiento feminista actuaba con publicaciones, pero de una manera muy silenciosa, justamente a causa de la constitución de un estado violento. Y también, porque la izquierda brasileña, en esa época, pensaba que el feminismo era una cuestión burguesa solamente. Entonces, decían: "No, no, esta cosa feminista no. Cuando tengamos la revolución socialista, vamos a ser todos iguales". Entonces, las mujeres continúan sirviendo café, literalmente, en las reuniones del Partido Comunista.

Bien, cortemos para la década de los '80. Vamos a tener entonces la restitución de la democracia brasileña y la elaboración de una nueva constitución. En la elaboración de esta nueva constitución, va a ser elaborado un comité de mujeres senadoras, diputadas, llamado "Lobby do Batom", que fue un nombre peyorativo adjudicado, pero que ellas asumen como estratagema, justamente, porque era un conjunto de mujeres de diversos partidos -izquierda, derecha, centro, encima, abajo- todas sentadas en la mesa para intentar negociar la instauración de los 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 entre ellas. Benedita da Silva, maravillosa, una de nuestras diputadas. Y era en la década de los '80, también, que existe una mudanza de paradigma de la posición de las artistas brasileñas en relación con el feminismo. Son artistas que ya pasaron por una apertura política, que empiezan a tener acceso a las informaciones con más facilidad, y empiezan a traer esto de manera más presente en su producción. Una de ellas es Cristina Salgado. Marcia X, mi favorita, porque ella es súper irónica, llena de metáforas ambiguas. Maria Lidia Magliani, a pesar de su nombre, es una de las pocas artistas negras brasileñas participando del circuito expositivo. Rosana Paulino, maravillosa, contemporánea. Empieza en los años '90. Hoy, es una de las figuras artísticas más predominantes y de importancia también como conciencia social del papel que ella ocupa como mujer artista negra. Ella abre el camino para toda una generación. Beth Moysés.

Cuarta ola feminista

Llegamos a la cuarta ola, que todavía estamos enfocadas, en la que tuvimos varios levantamientos feministas en la década de los '10 y en los años 2000 y, de repente, "backlash". En el contexto brasileño, identificamos este levantamiento feminista a partir de esta presencia sistemática de marchas públicas de mujeres, la llamada "Marcha das Vadias", en la que tenemos hasta unas figuras que después se fueron a la extrema derecha, participando. O sea, el feminismo no está exento de inserción fascista, sino al contrario. Y tendremos, efectivamente, una generación de artistas que se ponen en la línea de frente de la lucha feminista, como por ejemplo Santarosa Barreto, Aleta Valente, que es un caso complicado, puedo discutirla después, pero es bastante polémica Aleta. Fabiana Faleiros es una querida. Élle de Bernardini, una mujer trans súper politizada. Esta querida, Charlene Bicalho, que es colega de investigación, doctorada en la Universidad de Texas. Tiene un trabajo de crítica institucional también, súper interesante. El hecho de que también, en la cuarta ola, finalmente, empezamos a tener algunos artistas hombres que son efectivamente aliados de la línea feminista, lo que es un poco difícil, considerando la socialización. Pero Francisco Hurtz es un artista gay, blanco, con plena consciencia de su lugar. Es un devorador de teoría feminista, y hace todo un trabajo de lectura crítica feminista del uso, de la sexualización del cuerpo gay. Entonces, es muy interesante ver cómo puede traer todo este bagaje teórico de más de 50 años para tratar justamente la cuestión de la masculinización, de la masculinidad tóxica, presente en su producción.

Termino, efectivamente, con esta frase de Simone de Beauvoir, que es una cachetada en la cara para cada vez que creemos que estamos dando un paso adelante, avanzando hacia una estructura social más libertaria, más tolerante, efectivamente con intercambios epistemológicos. Avanzamos dos segundos, y elegimos a las personas indebidas. Tenemos "backlash" nuevamente. Termino por aquí, gente. Disculpen haber corrido, pero en fin, si tienen cualquier pregunta después, estamos por aquí.

ALI:

(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 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.

(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:

(portugués)

Mira, en mi experiencia, no existe un investigador o agente militante que se involucre con este tipo de temática de manera aleatoria. Esto, generalmente, viene de una experiencia, de una vivencia en la que se percibe que está en una condición de fragilidad. **Aunque en el contexto brasileño, yo vengo de un contexto privilegiado, porque, gente, el color de mi persona es blanca. Obviamente, blanca. Esto, en Brasil, hace una diferencia absurda. Nadie me detiene en la calle. No sufro amenazas de violencia física.** Con mis amigas negras, cuando hay fiesta en casa, yo soy la que, a las 2:00 de la mañana, va a llevarlas al Uber, al metro, porque nadie me detiene. Nadie me detiene, simplemente. Y yo también vengo de un contexto en el que, bien, soy de una familia de clase media. Tuve acceso a educación gratuita -gracias a Dios- en Brasil, 100 por ciento gratuita. Tuve financiamiento de investigación desde la graduación. Por eso, hace 20 años trabajo con este tema, desde el medio de la graduación recibí financiamiento para hacer investigación. Entonces, yo vengo de un contexto privilegiado en ese sentido, ¿no? **Aunque sea de este contexto privilegiado, esto no quiere decir que yo no esté a merced de violencias fascistas, de género. Yo vengo de una familia con una educación bastante tradicional,** del interior de São Paulo -del estado de São Paulo- en Brasil. **Una familia de origen italiana, una familia que piensa que las mujeres son propiedad de la familia, que las mujeres le sirven a los hombres. Entonces, creciendo, sentí todo eso, ¿no? Esa determinación social limitada.** Y tuve la suerte, cuando niña, de encerrarme mucho en la biblioteca, y ver películas. Mis padres no estaban ahí en ese sentido, gracias a Dios. Eso abrió mi perspectiva, ¿no? Incluso de enfrentamiento. Claro que eso también va atado a la perspectiva de que, por ejemplo, mi madre es una ama de casa. Mi abuelo le impidió acceder a la educación universitaria, hacer el examen de admisión y postularse para la universidad. Es una mujer que dedicó toda su vida a su familia y, una vez que las hijas se fueron de casa, comenzó a servir en una institución comunitaria. Entonces, yo tenía ese ejemplo muy claro, y también en el entorno de otras familias, colegas, ¿no? Entonces, para mí quedó muy evidente que hay algo malo. En la universidad, en la Facultad de Artes, porque sí, tengo un grado en

pintura. Otra vida, ¿no? Otra vida. Mi trabajo traía esos elementos que se identifican como lenguaje feminista. Cuando fui a investigar -para no estar haciendo solo un trabajo narcisista, solo sobre mí, mi experiencia- fue cuando me di cuenta de que la bibliografía era predominantemente en inglés -ni siquiera en español- en inglés. Y yo entendí que allí era mi campo de batalla. Más que ser una artista, vivir de arte- En fin, mil cuestiones sobre la imposibilidad de eso, la dificultad de una carrera artística, ¿no? Yo encontré, en el campo de la investigación, un lugar en el que, efectivamente, yo podía contribuir. O cómo puedo hablar con mis alumnas: un lugar donde pudiera organizar mi raíz, ¿no? Porque la raíz es un sentimiento muy genuino, siempre que se aplique bien. No podemos encender el fuego sin arriesgarnos a ser castigadas. Entonces, ¿qué hacemos? Investigamos, ¿no? Lo llevamos a la escritura. ¿Te respondí?

ALI:

(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:

(portugués)

Sí, es fundamental. Es un esfuerzo de acogimiento, yo diría, sea en la investigación o en la curaduría. Porque hay una generación de mujeres que se identifican como mujeres cis, ¿no? Que están curadas en una serie de valores y lenguajes conectados a esta perspectiva más tradicional. Entonces, tienes una generación que es de género fluido -que son las mujeres trans, los hombres trans- en la que necesitas lidiar con estas manifestaciones de subjetividad que rompen barreras. Entonces, existe un esfuerzo, por un lado, de respetar estas especificidades sin que se anule a las otras, porque es ahí donde se inserta el fascismo en los movimientos libertarios. Se empieza a dividir a las personas a partir de sus diferencias, en lugar de entender que todos estamos incluidos en la diferencia. Especialmente, con esta oleada conservadora de los últimos años. Entonces, sea en el trabajo curatorial, en las presentaciones de artistas que tienen diversos entendimientos de su subjetividad de género -que no solamente son estáticas, son fluidas- en las que ellas mismas se están entendiendo con estas posibilidades de lenguaje, es presentar el distanciamiento. El distanciamiento es un lugar de producción epistemológica. ¿Hace sentido?

ALI:

(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 conoce 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:

(portugués)

Lo que entendí, me estás preguntando cuál fue la razón para enfocarme en la producción artística de los años '60 y '70. Inicialmente fue porque, tomando como marco el feminismo estadounidense, ese fue el momento de levantamiento de las mujeres en aquel contexto, y que se expresó en diversos países, en otras comunidades. Cuando mirabas a la historiografía brasileña -no solo artística, sino una historiografía social y económica- eso venía de una manera muy nublada. Casi no se mencionaba cualquier asunto de las mujeres en ese periodo. Era un poco extraño ver cómo, en ese lugar que tiene ese poder económico y cultural, en el caso de Estados Unidos, un lugar que la cultura brasileña estaba mirando como referencia, también por culpa del... ¡Dios mío! Se me escapó el nombre... De la Operación Cóndor.

ALI:

(español)

Plan Cóndor.

TALITA:

(portugués)

Exactamente. Especialmente, por la Operación Cóndor. ¿Cómo que ese aspecto de tanto poder se manifestó en el contexto brasileño? Ahí fue cuando tuve una gran

revelación, conversando con teóricas —incluso con algunas que vivieron en esa época— como Ana Teresa Fábrez, por ejemplo, una profesora muy querida. Fue en una conversación, mientras tomábamos un café. Ella es una profesora jubilada de la Universidad de São Paulo, Ana Teresa. Y ella dijo: “Talita, estas artistas estaban consumiendo un feminismo muy comercial”. Tenías dos aspectos. Tenías un feminismo comercial, que podías identificar en revistas femeninas, como la revista “Claudia”, que era muy diluida, hablaba mucho de esta cosa de la mujer, de la clase media, blanca, de una relación amorosa binaria, muy tradicional. Por otro lado, tenías a las militantes brasileñas que estaban exiliadas en Francia. Y allí, aunque abordaban cuestiones feministas, lo hacían de forma todavía muy discreta, por así decirlo, porque no formaban parte de la lucha por la democracia ni estaban asociadas directamente a los movimientos de izquierda. Y es que el movimiento de izquierda es muy binario, muy tradicional. Entonces, todas las veces que se sentaban, ponían este tema sobre la mesa: “No, pero espérate, ¿y las mujeres? ¿Y el trabajo doméstico? ¿Quién va a cuidar de las niñas si nos matamos? ¿Queremos participar también en las reuniones?”. Eso era como: “No, eso es una cuestión burguesa, eso no es relevante. Dejémoslo para después”. Con la cuestión racial, la misma cosa: “Ah, porque, cuando la revolución suceda, no habrá más color”. Sabemos que no es así. Entonces, con las cuestiones de disidencia de género, entonces, ¡guau! En fin, era lo más conservador posible. Entonces, me interesé en ver cómo se daba esta contradicción en este contexto. Y ese es un aspecto que solo se modificó -esta dinámica social- en los años 2001, en Brasil. Aún así, a base de mucho grito, de mucha discusión. Por eso, termino con la parte de la revolución. Tienes que estar todo el tiempo alerta para proteger tus derechos, ¿sabes? Porque en dos segundos te los pueden quitar.

ALI:

(portugués)

Sí, sí. Gracias.

(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:

(portugués)

No hay pregunta errada, ¿vale? Todo bien.

ALEXADRA:

(español)

Saludos. Muchísimas gracias. Quedé fascinada, y quería seguir mirando las imágenes. Bueno, yo tengo una pregunta respecto a las mujeres indígenas, en términos de la representación como sujeto en las piezas de arte, pero también como artistas. ¿Dónde están? Tenía esa curiosidad ante esa interseccionalidad de la raza.

TALITA:

(portugués)

Claro. Bueno, hasta la tercera ola, digamos así, hasta el inicio de los años 2000, la cuestión de la representación de la mujer indígena era meramente representación. Ellas eran un objeto, un tema. No había una inserción de ellas como agentes creadoras. Esto comienza a cambiar a partir de los años 2000, cuando también empieza a haber una mayor circulación de algunas figuras dentro del campo universitario, O sea, es cuando ellas reciben el aval institucional, intelectual. Sí, exactamente, esa cara hice. Ahí, empezamos a tener algunas figuras más presentes en ese curso. Algo muy curioso es que muchas artistas negras tienen una relación crítica con el discurso feminista, porque suele ser un feminismo muy blanco y de clase media. Así, que ese conflicto, en fin, existe. Hay también una cuestión interna de ellas. Estoy conversando con algunas investigadoras -fuera del campo de las artes, pero que están allí en las ciencias sociales- conversando sobre esta nueva generación de jóvenes indígenas que, al acceder a la agenda feminista y a la posibilidad de experimentar el feminismo en su vida cotidiana, esto entró en tensión con algunas comunidades, especialmente con ciertos caciques y pajés que no aceptaban que las mujeres fueran caciques y pajés. Entonces, es interesante ver cómo todas estas niñas -estas mujeres- toman el discurso feminista y toman eso como un dispositivo, como un arma, para negociar, inclusive, dentro de la comunidad, dentro de su comunidad, su lugar con su gente. Entonces, es siempre un campo de negociación muy delicado.

Ahora, tenemos algunas personas que están participando del círculo artístico, pero son muy conscientes de que ese lugar donde están es un lugar de fragilidad. No están inclinadas a decir que son la versión, no sé, de una gran artista blanca equivalente. No, tienen un lugar muy similar, tienen negociación con los coleccionistas y con los curadores, pero eso es algo bastante reciente. Creo que ellas están más enfocadas en construir una identidad colectiva a una identidad de ellas como mujeres indígenas, como sujetos indígenas. Pero eso no significa que tengan un problema. Eso no quiere decir que tengan un problema. Una de ellas está atravesando un proceso de violencia doméstica con su expareja, que también es artista, así que también hay ese tipo de tensiones personales. Están movilizando una mezcla de referencias culturales para

poder afirmar y sostener su existencia. Entonces, son pequeños destellos históricos, como si el pensamiento de Silvia Federici estuviera guiando parte de ese proceso. Es un proceso que avanza con intensidad. Aunque, desde afuera, sólo sabemos que existe, no tenemos acceso a los detalles.

ALI:

(español)

¿Alguna otra persona, comentario, pregunta?

TALITA:

(portugués)

¿Ideas?

Venga, venga.

ALI:

(español)

Acércate, acércate.

PERSONA 1:

(español)

Gracias por la conferencia. Precisamente, hoy teníamos, Coral y yo, una clase de arte colonial hispano y leímos un ensayo. La profesora nos pidió que lo extendiésemos al arte colonial hispano. Entonces, ¿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:

(portugués)

Artistas del siglo XIX, que son objetos de estudio interesantes... Julieta de França. Julieta de França fue objeto de investigación de mi antigua jefa, Simeone, quien actualmente está haciendo su posdoctorado en São Paulo. Fue una escultora brasileña mestiza de la región del Amazonas, que se mudó a Río de Janeiro para recibir una formación académica en escultura. Es una figura que, incluso hoy, sigue siendo

masculinizada en los registros históricos. Obtuvo una beca para estudiar en Francia, donde se formó en una academia, y pudo desarrollar muy bien su obra. Sin embargo, al regresar a Río de Janeiro, fue descalificada por los profesores y sometida a una evaluación discriminatoria, lo que la puso en una situación de gran vulnerabilidad. Es un caso muy interesante para analizar su trayectoria social como artista, las negociaciones que tuvo que hacer y el tipo de violencia institucional que enfrentó. Entonces, es una referencia interesante.

También, hay otra figura, que es Georgina de Albuquerque. Georgina es blanca, ah, blanca... Pintora, fue directora de la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro, la primera y una de las únicas mujeres en coordinarla. Fue una pintora de temas históricos, que es muy difícil de realizar. Tiene un lenguaje muy académico, tradicional. Pero también, es una figura interesante del tipo de negociación pública que hace, siendo una artista, profesora, directora de la academia profesional y, al mismo tiempo, tiene que afirmar que, sobre todo, es madre. Sobre todo, es esposa.

Busca el trabajo de Ana Paula Cavalcante Simeone, que es especialista en el siglo XIX en Brasil. Así, vas a poder rastrear mejor a estas artistas. Porque, en realidad, hay varias. Hay varias. Pero muy recientemente han empezado a surgir estudios y publicaciones que recuperan sus figuras y los conflictos históricos que vivieron. ¿Y por qué no? Ser mujer no es fácil. Ser disidente sexual tampoco lo es, gente. Sí... es complicado.

ALI:

(español)

¿Alguna otra persona, comentario, pregunta? ¿Quién se anima?

BRINEL:

(español)

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

La primavera feminista y Bolsonaro

TALITA:

(portugués)

Bueno, tenemos un momento importante en el año 2015 que llamamos la “primavera feminista”. Forma parte, justamente, de un período marcado por una serie de manifestaciones, donde jóvenes y chicas comenzaron a organizarse en colectivos. Y van a las calles, van a elaborar proyectos de crítica social y de apoyo. Entonces, tenemos ese levantamiento feminista, digamos así, esa “Primavera Feminista” en el 2015. Pero después tenemos a Bolsonaro. Y, entonces, 2017, gran trauma. Y a partir del momento en que Bolsonaro entra, esos movimientos necesitan ser más estratégicos, más silenciosos, porque se pierde la seguridad institucional. Además, claro, de toda esa diseminación 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 violencia doméstica, porque esos sujetos se sienten todavía con la autoridad de realizar ese tipo de cosas. **Incluso, con el regreso del gobierno Lula, el movimiento feminista, en un ámbito más público, más mediático, no tiene más el mismo lugar de presencia. Usualmente, digo que pasó de moda, principalmente en el ámbito artístico.** Porque, después de que tuvimos la visita de la exposición “Mujeres Radicales” —que llegó a la Pinacoteca de São Paulo en 2018— y luego el MASP organizó la colección “Historias de las Mujeres, Historias Feministas”, no volvimos a tener grandes exposiciones con esa perspectiva. Hay individuales de artistas mujeres, pero el feminismo entra como nota al calce. Uno de los motivos por los que agradezco mucho a la Fundación Mellon por pagarme para estar aquí, porque no hay más campo de financiamiento para la investigación allá. **Y las artistas mujeres que se posicionan como feministas, una vez más, tienen que negociar esa narrativa. Escogen los lugares en los que se posicionan efectivamente. Porque los coleccionistas brasileños, quienes movilizan el circuito, son conservadores, votaron por Bolsonaro. Es una contradicción profunda verlos comprando obras de arte de artistas indígenas, negras, mujeres trans, hombres trans. Y, públicamente, dicen que no, que tienen que parar con esa política de diversidad, que tienen que parar con las cuotas. En fin, contradicciones del sistema.** Tienen que organizar raíces, básicamente.

ALI:

(español)

Gracias, Talita. 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 cuando vas a hacer la curaduría de un trabajo? ¿Por qué escoges lo que escoges? ¿Qué te mueve para eso?

TALITA:

(portugués)

Más que todo, el trabajo curatorial es un trabajo colectivo. A pesar de todo el delirio narcisista del curador o de la curadora, la curaduría es un trabajo de equipo, es un trabajo de negociación. No es ese momento diva: "Voy a crear una narrativa sobre el trabajo del artista". No. Estás elaborando un trabajo de escucha, de acogimiento de esas obras. La mayoría de mis proyectos curatoriales los realicé en colaboración, en dupla, porque realmente creo que eso ayuda a desmontar ese lugar narcisista que a veces puede tener este tipo de trabajo. ¿Y el espacio blanco? ¡Deseo el cubo blanco, gente! ¡Deseo el cubo blanco! Creo que pensar un trabajo curatorial es pensar una forma de presentar una narrativa. Es importante considerar ese espacio de contingencia en el que esos trabajos actuales no están desconectados de la realidad, están insertos en un contexto histórico, social. Entonces, la curaduría también tiene un trabajo de negociación y de escucha. Tanto que tengo un grupo de estudios de artistas feministas, en el primer semestre, cuando entra un artista nuevo, es así, tiras tu ego de la mesa. Esto no es sobre ti. Estás trabajando en un grupo. Haces tu trabajo en tu atelier, pero cuando vienes al grupo, es una negociación colectiva. Traes tus problemas para ser una partida colectiva, pero no es una plataforma para un discurso de "yo, yo, yo, yo". Ya tenemos mucho de eso en el sistema artístico y comercial. No me interesa en ese sentido.

ALI:

(español)

Si tenemos tiempo, podemos también seguir conversando.

TALITA:

(portugués)

Si.

ALI:

(español)

En el proceso, cuando estabas mostrando algunas de las imágenes, y si no mal recuerdo, durante la maestría trabajaste con la artista Regina Bater.

TALITA:

(portugués)

Si.

(inglés)

Tengo una foto.

ALI:

(español)

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

TALITA:

(portugués)

A Regina la conocí accidentalmente. Estaba viendo las obras de artistas que participaron en una exposición colectiva en Brasil. Había una obra fotográfica de ella — no esta, otra— en la que documentaba la construcción de un altar de un bando en una playa. Y ahí fue cuando hice “click”. Dije: “¡Por Dios! Esta mujer está trabajando con todo aquello que ha sido rechazado por la narrativa oficial del arte brasileño”. Una predominancia de imágenes femeninas de santos y de orixás. Ella vivía en la época en Austin, que es una coincidencia, porque hoy yo estoy en Austin. Y fuimos conversando por e-mail. Ella me mandó material, y fue muy interesante ver cómo era una artista que participó de tantas actividades relevantes en el medio artístico -tanto en Brasil como en Estados Unidos- pero que nadie mencionaba. Es clásico. Es clásico con muchas artistas. Y en esas conversaciones, ella me mostró material, abrió archivos, y fue posible construir una trayectoria profesional, biográfica, de su actuación. Regina es una de las pocas artistas que se asumió como “feminista” en esa época. Y ella pagó un precio por eso, de rechazo profesional. No es por nada que ella se mudó a los Estados Unidos en ese momento, porque ella no encontraba terreno de trabajo por aquí. Fue bueno trabajar con ella, fue interesante. Ella fue un punto de partida para pensar después un panorama mucho mayor de la presencia de mujeres artistas, que fue cuando trabajé en un doctorado.

ALI:

(español)

Bueno, muchas gracias a la autora 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. 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:

(portugués)

Gracias. Gracias a quienes estuvieron aquí hasta el final.