



Ñawi: arte diseño comunicación

ISSN: 2528-7966

ISSN: 2588-0934

Escuela Superior Politécnica del Litoral

Cavalheiro, Khadyg Leite Fares

La imagen, el gesto y la repetición: un análisis de la obra Sin título de 1977 de Sonia Andrade

Ñawi: arte diseño comunicación, vol. 6, núm. 1, 2022, Enero-Julio, pp. 79-96

Escuela Superior Politécnica del Litoral

DOI: <https://doi.org/10.37785/nw.v6n1.a4>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=687972082004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)



Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



Imagen: Yanira Apolo

La imagen, el gesto y la repetición: un análisis de la obra *Sin título* de 1977 de Sonia Andrade

Image, gesture and repetition: an analysis of *the untitled* 1977 work by Sonia Andrade

RESUMEN

El presente estudio está dedicado al análisis del video sin título (1977) en el que la artista Sonia Andrade envuelve su cabeza con un hilo de nylon. Como es un gesto que se repite en las obras de varios otros artistas, buscaremos comprender, a partir de la imagen, de la obra de Andrade, como procede el proceso de interiorización de la violencia en los cuerpos de las mujeres y su transformación en auto-tortura.

PALABRAS CLAVES

Apatía; Auto-tortura; Nylon; Rostro

ABSTRACT

The present study is dedicated to the analysis of the untitled video (1977) in which the artist Sonia Andrade wraps her head with a nylon thread. In view of the persistence of this gesture in the work of several other artists, we will seek to understand from the image, of Andrade's work, as it gives this process of interiorization of violence in the bodies of women and its transformation into self-torture.

KEYWORDS

Apathy; Self-torture; Nylon; Face

Khadyg Leite Fares Cavalheiro

Universidade Federal de
São Paulo - Mestranda
São Paulo, Brasil

khadyg.ars@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-7258-7782>

Enviado: 05/10/2021

Aceptado: 03/11/2021

Publicado: 15/01/2022

SUMARIO

1. Introducción 2. Desarrollo 2.1 Descripción 2.2 El encuadre 2.3 El rostro 2.4 El gesto y la repetición 3. Conclusión: La imagen y la muerte.

Como citar: Fares Cavalheiro, K. (2022) La imagen, el gesto y la repetición: un análisis de la obra *Sin título* de 1977 de Sonia Andrade. *Ñawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 1, 79-97.

<https://nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v6n1.a4](https://doi.org/10.37785/nw.v6n1.a4)



Esta obra está bajo una licencia internacional
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

1. Introducción

El presente estudio está dedicado al análisis del video sin título de Sonia Andrade realizado en 1977, en el que la artista envuelve su cabeza con un hilo de nylon. Nacida en 1935 en la ciudad de Río de Janeiro, Andrade empezó su carrera artística al comienzo de la década de 1970. Al final de la década de 1960, frecuentó grupos de estudio vinculados al Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro¹, de los cuales se destacó el grupo organizado por la artista Anna Bella Geiger, en el que participó durante más tiempo. Este grupo estaba compuesto, además de Andrade, por los artistas Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff, Ana Vitória Mussi y Miriam Danowski. Una de sus principales acciones fue la realización de obras de videoarte (individuales y en asociación con otros artistas) en la primera mitad de los años 1970².

La obra que vamos a analizar forma parte de un conjunto de ocho videos producidos entre 1974 y 1977, todos ellos sin título. De las obras realizadas durante este periodo, la primera es una grabación itinerante de grafitis, que fueron pintados en las paredes del Jardín Botánico de Río de Janeiro; la segunda, de 1975, es un video en el que come y lanza frijoles a la cámara. En 1977, realizó seis videos³ entre los cuales está el que envuelve su cabeza con hilo de nylon, objeto de esta investigación; el segundo es aquél en el que se corta los pelos y los vellos de su cuerpo con una tijera pequeña (de las que se usan para cortar uñas); en el tercero, martillea con la mano izquierda clavos colocados entre los dedos de su mano derecha y termina con un cable que se entrelaza entre las uñas; en el cuarto video, Andrade camina tambaleándose después de haber enjaulado partes de su cuerpo; en el quinto, la artista aparece en un plató de televisión cepillándose los dientes y enjuagándose la boca; en el sexta y último, aparece delante de cuatro televisores diferentes, repitiendo durante diez minutos la frase:

1 En su tesis doctoral titulada “Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70”, realizada en 2018 por el Programa de Postgrado en Educación (Filosofía de la Educación) de la Universidad de São Paulo, Talita Trizoli construye un relato biográfico de la trayectoria inicial de Sonia Andrade.

2 Arlindo Machado (2007) considera el año 1974 como el punto de partida del videoarte en Brasil. En ese año, Suzanne Delehanty le pidió a Walter Zanini que le indicara obras de videoarte realizadas por artistas brasileños. Zanini era entonces el director del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo y Delehanty era coordinadora de la exposición internacional de videoarte organizada por el Instituto de Arte Contemporáneo de la Universidad de Pensilvania en Filadelfia. El grupo de Sonia de Andrade, en Río de Janeiro, fue invitado por Zanini a producir y presentar obras de videoarte, que eran muy raras en Brasil (las únicas obras eran la Antonio Dias con La ilustración del arte (pieza musical) de 1971, realizada en Italia, y la coreografía para video de la bailarina Analivia Cordeiro titulada M 3x3, concebida para el festival de Edimburgo que fue grabada por la TV Cultura en 1973). Walter Zanini afirmó que “finalmente fueron los artistas que formaron el grupo en Río de Janeiro -Anna Bella Geiger, ngelo de Aquino, Sonia Andrade, Ivens Olinto Machado, Fernando Cocchiarale- los que realizaron sus proyectos con la cámara de Jom Azulay. Los videos Portrait Declaration, de Anna Bella Geiger, Documentation of Action in Limit Condition, de Sonia Andrade, Versus, de Ivens Olinto Machado, You Are Time, de Fernando Cocchiarale y Exercices About Myself, de Angelo Aquino entre otros, fueron mostrados en la octava Muestra del Arte Joven Contemporáneo, JAC, del MAC-USP (octubre de 1974). Las piezas de los cuatro primeros [y la obra de Antônio Dias] participaron de la Exposición de Video Art, de Filadelfia, organizada por Suzane Delehanty” (ZANINI, 2007, 56 nuestra traducción).

3 Los videos realizados en 1977 no están ordenados cronológicamente.

“apaga la televisión”. Hay que destacar que, aunque no utiliza únicamente este medio para realizar su trabajo artístico, el video tiene una fuerte presencia en muchas de sus obras posteriores, ya sea individualmente o como parte de instalaciones de otras obras.

Entre las obras de videoarte realizadas por Sonia Andrade, además de los ocho videos producidos entre 1974 y 1977; crea una obra en 1976, con Anna Bella Geiger, Fernando Cocchiarale, Ivens Machado, Letícia Parente, Paulo Herkenhoff, Ana Vitória Mussi y Miriam Danowski titulada “Telefone-sem-fio” (“Teléfono sin Cable”). En 1981, produce “Morte ao Horror” (“Muerte al Horror”), un conjunto de siete videos: Ação, Silêncio, Confrontação, Aviação, Conversação, Iluminação e Apresentação (“Acción”, “Silencio”, “Confrontación”, “Aviación”, “Conversación”, “Iluminación” y “Presentación”). “Intervalo” es el último video, creado en 1982.⁴

En la bibliografía sobre la artista se encuentran comentarios relevantes de críticos e investigadores⁵ sobre la obra de 1977. En Sonia Andrade: Retrospectiva 1974-1993 (catálogo de la exposición de 2011)⁶, Marisa Flório Cesar aborda la obra de Andrade pensando en la conformación del cuerpo siguiendo lógicas de opresión impuestas por los códigos sociales: “(...) el cuerpo (incluido el femenino) conformado por los códigos sociales, por los discursos, los conocimientos y sus insurrecciones silenciosas; entre el cuerpo torturado y el silenciado (eran tiempos de dictadura y de mutilaciones veladas)” (2011, 15, nuestra traducción). Además, afirma lo siguiente:

Casi todos los videos de los años 1970 y 1980 están filmados en el espacio doméstico, es la artista la protagonista de sus actuaciones, tiene como público inmediato el ojo de la cámara y como principales protagonistas: su cuerpo y la televisión. En común, la violencia que los somete. Así vemos la piel deformada por un hilo de nylon que, pasando entre los orificios de las orejas, provoca surcos en la cara como cicatrices sin cortar (la línea que dibuja y deforma el rostro); la mano derecha atada con hilos entrelazados en clavos entre los dedos por una mano izquierda torpe; los hilos y el vello que cubren la superficie del cuerpo recortados por una pequeña tijera en un ritual típicamente femenino. En estos tres videos la violencia se siente, no es la agresión explícita hasta el límite intolerable del dolor y la provocación como en el body art: Sonia Andrade ni la hace visible, ni la oculta (Cesar, 2011, 14-15, nuestra traducción).

4 Para ver la producción completa de la artista, consulte los catálogos de las exposiciones de Sonia Andrade, 2005-1974 /(curadoria Luciano Figueiredo). - Rio de Janeiro: Tisara Arte, 2005; Sonia Andrade: videos, /(organização André Lenz; texto Marisa Flório Cesar, Elena Shtromberg; versão para o inglês Pauline Rima Myers de Billy). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010 ; Sonia Andrade : Retrospectiva 1974 - 1993 /(organização André Lenz; texto Marisa Flório Cesar, Cornélia H. Butler; Fernando Cocchiarale, Andreas Hauser; versão para o inglês Pauline Rima Myers de Billy, Renato Resende). - Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, 2011.

5 Hemos optado por reproducir las citas de los académicos porque no son demasiado extensas y el lector podrá obtener una visión más detallada de esta fortuna crítica.

6 Durante más de 40 años, Sonia Andrade ha participado en exposiciones nacionales e internacionales, como: dos Bienales de São Paulo, 14ª (1977) e 32ª (2016); Corps Étrangers, no Musée du Louvre (2006); Video-Art – Institute of Contemporary Art – University of Pennsylvania, nos EUA (1975); Poéticas Visuais no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1977).

De hecho, los tres videos mencionados tienen en común la violencia aplicada al cuerpo y a los dispositivos de captación. Sin embargo, como señala César, no se trata de que la violencia haya ocurrido realmente (no hay moretones efectivos en la piel ni cortes sangrientos). Lo que hay en las acciones, es algo del orden de la ficción, como indica el crítico Andreas Hauser:

un rostro deformado por un hilo de nylon, el pelo raspado, una mano que se sujeta a una tabla mediante clavos e hilos (...) Es una violencia sutil e interiorizada a la que el espectador se somete por su propio impulso, una violencia que tiene el discreto encanto de la ficción (Hauser, 2005, 156, nuestra traducción).

Lo que nos parece importante en las notas del crítico, es que la cuestión de la teatralización de la violencia, provoca una interiorización, que ciertamente se presupone en el dolor autoimpuesto.

La escenificación del gesto de autoflagelación y violencia, postulada por Cesar y Hauser, es retomada por Arlindo Machado, que se empeña en afirmar que los videos de Andrade están “entre los más maduros de su generación” (Machado, 2007, 22). Afirma lo siguiente:

En ellos el rostro de la artista es completamente deformado por hilos de *nylon*, hasta transformarlo en un monstruo, ora la artista se causa pequeñas mutilaciones, recortando los pelos del cuerpo con una tijera, ora ella prende la propia mano en una mesa con clavos e hilos. Son trabajos de autoviolencia latente, más o menos real, más o menos ficticia, a través de los cuales Andrade halla sobre los tenues límites entre la lucidez y la locura que caracterizan el acto creador (Machado, 2007, 22, nuestra traducción).

Machado reconoce en la obra de Andrade la expresión del propio acto creador, resaltando el resultado de la autoviolencia impuesta: el aspecto monstruoso como símbolo que reúne lo que el arte supuestamente contiene.

Según Regilene Sarzi-Ribeiro, “la artista hace visible la metamorfosis de la mujer transformada en monstruo envolviendo su rostro con hilo de nylon hasta la deformación total” (Ribeiro, 2014, 112, nuestra traducción), tal como lo había señalado Machado. En otro texto, del mismo año, Ribeiro retoma el enfoque social de César. Afirma que

una mujer marca su rostro y lo muestra alterado en la condición idealizada, cuyo acto asfixiante aprisiona la mente y el cuerpo. El rostro se altera en su belleza para revelar la incomodidad de ser modelado, atado y presionado socialmente (Ribeiro, 2014, 111, nuestra traducción).

Talita Trizoli, en su tesis doctoral titulada *Atravessamentos Feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*, también sigue la línea social, pero su análisis es más concreto y, por lo tanto, más interesante, desde nuestro punto de vista.

En ‘Fios’ (Hilos), nombre en clave de una de las cintas de video que componen la serie ‘Sin título’ (son ocho experimentos de Sônia Andrade durante sus estudios de cine con la cámara de Tom Azulay en el MAM de Río de Janeiro), es posible ver este particular uso del rostro de la artista como soporte de la acción propuesta. Al envolverse varias veces con un hilo de nylon negro y grueso, hasta borrar su rostro, su habla y su respiración, y deformar su fisonomía, la autora manifiesta las relaciones de interferencia, adaptación y sufrimiento a las que se someten los sujetos para entrar en el ideal imaginario de belleza y conformidad social - ocurre lo mismo en otros videos de la serie, como ‘Corte’ e ‘Higiene’ (Trizoli, 2018, 74-75, nuestra traducción).

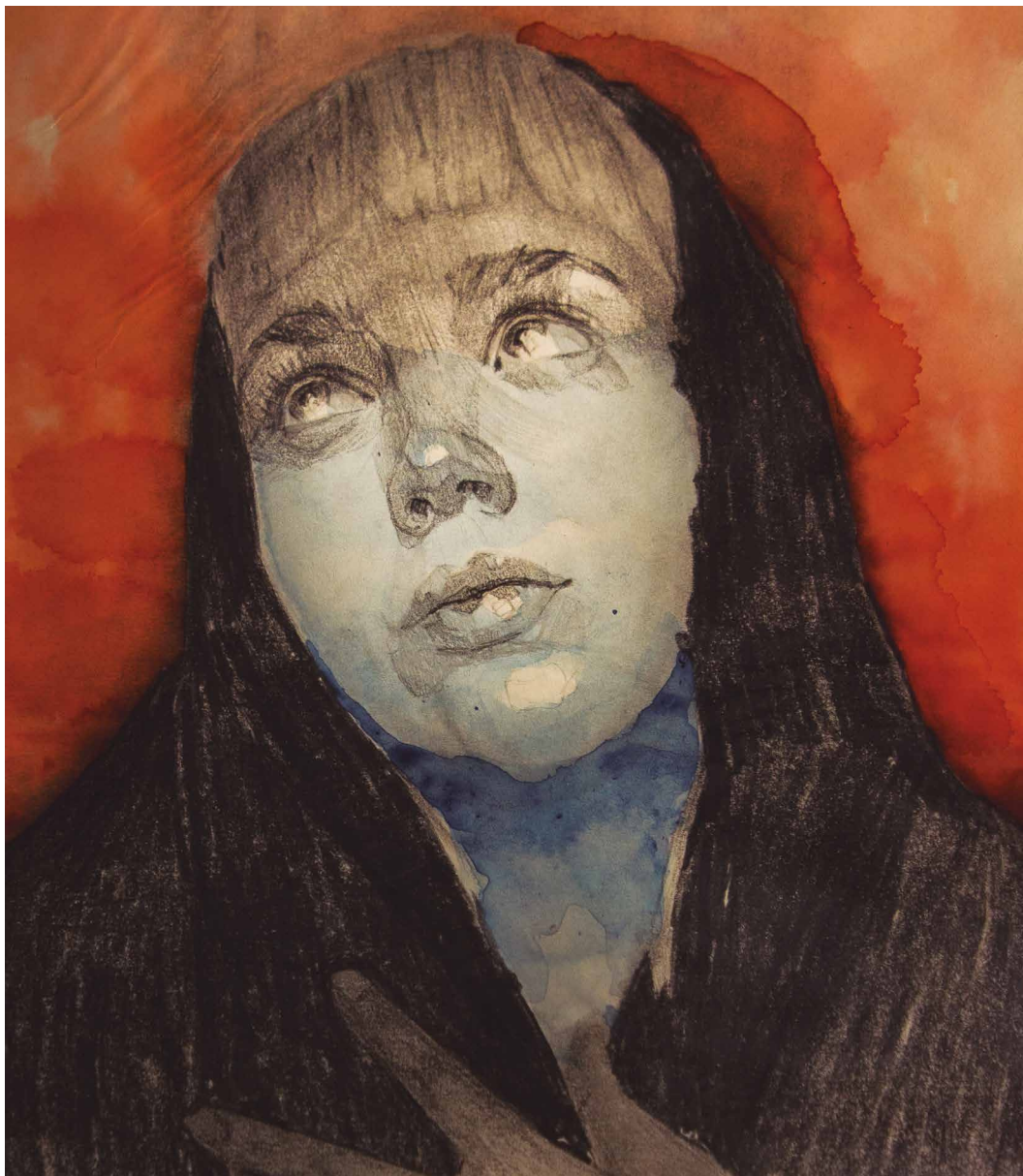


Imagen: Julio Herrera

Aunque se equivoca sobre el color del hilo (un elemento muy importante), la investigadora no se contenta con mencionar cuestiones en abstracto. Relaciona el dolor y la tortura con los códigos estéticos impuestos a las mujeres, caracterizando el acto de la artista de forma más concreta, desde un punto de vista social e histórico. La autora también apunta para los rituales diarios de lo que supuestamente se denomina autocuidado y aseo personal entrelazados con el dolor que estas acciones infligen al propio cuerpo. Sobre la determinación y la “domesticación” del cuerpo de las mujeres según las normas sociales, escribe Mari Luz Esteban (2013, 46):

El cuerpo que somos está efectivamente regulado, controlado, normativizado, condicionado por un sistema de género diferenciador y discriminador para las mujeres, por unas instituciones concretas a gran escala. Pero esta materialidad corporal es lo que somos, el cuerpo que tenemos, y puede ser (y de hecho lo está siendo) un agente perfecto en la confrontación, en la contestación, en la resistencia y en la reformulación de nuevas relaciones de género

Elena Shtromberg señala que el dolor físico de la autotortura del gesto de Andrade está relacionado con el régimen dictatorial vigente en el Brasil y la televisión:

El sutil optimismo de jaulas se atenúa en Fio, donde la artista envuelve un hilo con fuerza alrededor de su cabeza hasta que deja de ser reconocible. El rostro resultante, inidentificable y desfigurado, resume deliberadamente a las víctimas de la tortura y la dolorosa violencia a la que fueron expuestos los cuerpos durante la dictadura. Al infligirse dolor y desfiguración de este modo, la artista se sitúa en la ambigua posición de una autora activa que es también la receptora pasiva de la violencia corporal. La impresión de la realidad concreta de la violencia en el ámbito de los espectadores irónicamente también los implica, ya que al presenciar el sufrimiento aparente, se sienten impotentes, o incluso culpables, por su incapacidad para detenerlo. La dualidad de esta experiencia se refleja en la vivencia de la tortura y en esta proximidad constante a sus vidas (...) Andrade nos hace entender que el dolor físico no es en verdad una realidad lejana, sino una experiencia que existe, literalmente, en la distancia entre el espectador y la pantalla de televisión (Shtromberg, 2016, 117-118, nuestra traducción).

La relación entre el dolor físico y su puesta en escena sigue el esquema de las teorías de la recepción, en las que se postula la pasividad del receptor. Sin embargo, al tratarse de un dolor autoimpuesto, incluso ficticio, la cuestión es mucho más compleja que la dicotomía de la relación activa y pasiva.

Otro estudioso dedica unas líneas a esta obra de Andrade, citando el video de 1977, es André Parente. Para él, los videos de esa época

recuerdan, en muchos aspectos, a toda una problematización del cuerpo en los movimientos artísticos de los años 60 (body-art, performance, happening), pero también en el teatro brechtiano (en el que el concepto de *gestus* implica una demostración crítica de los gestos), en el cine (underground) en el que el cuerpo y los gestos se liberan de la funcionalidad sensomotriz del cine de acción... (Parente, 2005, 29, nuestra traducción).

La relación entre el gesto y el cuerpo, destacada por el estudioso, es de suma importancia para entender los videos de la artista, especialmente el que es objeto de este trabajo, como veremos después. Parente afirma además, al referirse al video de 1977, que “es la desesperación la que lleva a

la artista a envolver su rostro en un hilo de nylon hasta deformarlo por completo o a cortar el pelo de su cuerpo y de su cara, en gestos inútiles, pero siempre volviendo a empezar” (Parente, 2005, 28, nuestra traducción). Podemos observar en la cita que la acción de la artista se traduce a través de un comentario en el que la desesperación y la repetición son causa y efecto del acto realizado en el video. Sin embargo, postular la desesperación como causa es un poco complicado, porque se supone algo más allá de la repetición mecánica del gesto de la artista, como ya veremos.

En general, en estos análisis se vinculan los gestos de la artista a una acción de violencia sobre su cuerpo. Una violencia que se entiende como una especie de escenificación crítica del dolor y la tortura. El flagelo, resultado de la imposición de códigos sociales, se relaciona concretamente con el régimen dictatorial que asolaba al Brasil en esa época, así como con la imposición de normas sociales sobre los cuerpos, especialmente en los de las mujeres. Es posible destacar la doble opresión que sufren las mujeres, que en su forma interseccional, llevando en cuenta las relaciones de raza, sexualidad y clase, puede ser triple o cuádruple. María Alejandra Almonacid Galvis nos advierte que la

Representación connota entonces un ejercicio humano de construcciones simbólicas que dan forma y contenido a nuestras aproximaciones al mundo y a nuestros mundos personales. Estas construcciones simbólicas se materializan a través de sistemas de significación como las imágenes, el lenguaje o los conceptos, elementos de uso cotidiano que se articulan unos con otros para crear categorías de representación mucho más amplias y complejas (sexo, clase o raza por ejemplo) que se nutren de la potencia de las representaciones de los sujetos mismos y los mundos en que viven; constituyen el sistema social en el cual vivimos y somos (Almonacid, 2012, 33).

Elegimos el video en el que la artista se envuelve la cara con el hilo porque constatamos que se trata de un gesto muy utilizado por las mujeres artistas. Como podemos ver en “Cabeza amarrada” (1970), de Cecília Vicuña; “L’encoconnage” (1972), de Françoise Janicot; “De: Para” (1974), de Anna Maria Maiolino, “Selbst II, 1-12, 12. 11” (1975), de Annegret Soltau; en el cortometraje “TAULIPANG” (2007), de Herbert Brödl y Naia Arruda; en la fotografía de Mert Alas y Marcus Piggott, que fue la portada del álbum *Rebel Heart* (2015) de la cantante Madonna; “Something to Gain” (2017), de Camilla Rocha Campos⁷. Gran parte de las artistas utiliza la fotografía como soporte y muestra el gesto como pose. Brödl y Arrudas, que se valen del video, tampoco trabajan la relación entre gesto y soporte, sea por colocar el acto dentro de otras acciones o lo encuadran fuera del primer plano y del eje que simula la visión humana. Lo que me interesa analizar en la obra de Andrade es el proceso del gesto, su temporalidad y su proximidad, que aumentan el sentimiento de angustia que su acción sugiere. En el cortometraje, la cámara, posicionada en *contra-plongée*, monumentaliza el gesto y retira la cotidianidad presente en la acción de Andrade, justamente lo que me hizo reflexionar sobre el proceso histórico violento y su interiorización. Esta persistencia, que nos lleva al gesto interiorizado, puede verse como una especie

7 La deformación del rostro aparece en las obras de otras artistas de la misma época en la que Andrade realiza su video, pero los procedimientos de deformación son diferentes, como es el caso de la obra *Sin título* (Glass on Body Imprints) de Ana Mendieta, realizada en 1972.

de síntoma, en el sentido dado por Aby Warburg al gesto que persiste en el tiempo y se presenta como indicio de algo reprimido. Según Giorgio Agamben: “Aby Warburg inició las investigaciones que sólo la miopía de una historia del arte psicologizante podía definir como ‘ciencia de la imagen’, mientras que tenían, de hecho, en su centro, el gesto como cristal de la memoria histórica...” (Agamben, 2017, 55, nuestra traducción). Siguiendo esta referencia intentamos pensar a qué síntoma se refiere la obra de Andrade.

La crítica, como hemos visto, pone de relieve la acción de la artista. Nuestra análisis pretende ir más allá, tratando de mostrar que el evento de esta obra no se limita a la acción. En un primer momento, realizamos una descripción para poder ir más allá de la narración de una acción. A continuación, analizamos el encuadre, el rostro, el gesto como repetición y la imagen de la muerte.

2. Desarrollo

2.1 Descripción

El video de 1977 que analizaremos, tiene una duración de dos minutos y treinta segundos, está filmado en blanco y negro, no tiene cortes y mantiene el mismo plano durante toda su duración. Puede ser considerado un largo plano-secuencia. En los primeros segundos del video, sólo vemos el rostro de la artista ligeramente inclinado, los hombros y partes de sus manos, que inician el gesto de envolver su cabeza con un hilo de nylon. La acción de envolver la cabeza empieza con la introducción del hilo de nylon en el agujero del pendiente de la oreja derecha, que luego pasa por el hueco del lóbulo de la oreja izquierda. Ella está con los ojos cerrados. El hilo, transparente, sólo se hace visible cuando Andrade lo ajusta en su rostro. Cuando el hilo presiona la piel por arriba de los labios es la primera vez que marca visiblemente el rostro. Las fisuras y protuberancias crean texturas en la cara que dialogan con el muro de ladrillo que está al fondo. Los hilos marcan primero la parte inferior de la cara para dirigirse a los ojos y finalmente envolver las mejillas. Andrade envuelve su cabeza con el hilo, más o menos, treinta y cinco veces.

2.2 El encuadre de la escena



Figura 1. *Sin título* (Sonia Andrade, 1977). Fuente: Sonia Andrade

El recorte recuerda a los marcos utilizados en las fotografías “3x4” (fotografía del carnet de identidad). La relación de similitud con este formato no es categórica, se caracteriza únicamente por el corte que se hace de los hombros para arriba. No obstante, el “3x4” tiene como modelo matriz las fotografías de registros fisonómicos de personas que fueron encarceladas⁸. Se puede establecer otra conexión si relacionamos los surcos y protuberancias producidos en el rostro de Andrade con una dolorosa similitud con las torturas realizadas indiscriminadamente por los agentes del aparato penitenciario, especialmente durante el periodo en que se realizó la obra, una época en la que Brasil estaba acechado por una dictadura militar. Por tratarse de un video, la obra sigue un plano con dirección horizontal, lo que le permite mostrar los movimientos de sus manos y brazos en el acto de envolver su cabeza con el nylon. Otra diferencia que destaca de los retratos “3x4” es que Andrade tiene la cabeza inclinada y no mira directamente a la cámara.

2.3 El Rostro

El encuadre horizontal permite una iluminación difusa que acentúa la plasticidad del rostro de la artista y la textura del fondo. Es posible identificar en el plano tres focos de luz específicos: uno procedente de la diagonal superior derecha, que ilumina la frente, la nariz, las mejillas y la barbilla de Andrade; el segundo, dirigido hacia sus manos, ilumina la esquina izquierda de la imagen; y un tercero ilumina el fondo, siendo más fuerte en la parte superior izquierda. La luz que baña el rostro dibuja con nitidez su nariz, su boca y sus ojos, resaltando los variados relieves y volúmenes de la superficie facial. La iluminación destaca la blancura del rostro y de las manos de la artista, de manera que se convierten en superficies luminosas que también irradian luz. Gilles Deleuze⁹ afirma que el rostro, al ser dispuesto en primer plano, permite la articulación de su capacidad lumínica-reflexiva: “Un espacio así conserva el poder de reflejar la luz, pero también adquiere otro poder, que es el de refractarla, desviando los rayos que la atraviesan. Por lo tanto, el rostro que se posa en ese espacio, refleja una parte de la luz, pero refracta otra” (1983, 122, nuestra traducción).

Además de la capacidad de reflexión del rostro, el efecto plástico se incrementa porque Andrade (en los segundos iniciales) aparece con la cara inclinada, como ya se ha dicho. Esta disposición del rostro forma parte de un linaje iconográfico que va desde las estatuas femeninas griegas, pasando por las madonas bizantinas, hasta el Renacimiento, donde alcanza su máxima expresión como representación de la ternura divina y la gracia profana.

8 Para Giorgio Agamben (2015, 80-81, nuestra traducción), “Fue esta necesidad la que llevó a un oscuro funcionario de la prefectura de policía de París, Alphonse Bertillon, a poner en práctica, hacia finales de la década de 1870, el sistema de identificación de los delincuentes sobre la base de la medición antropométrica y la fotografía de señales que en pocos años se hizo famoso en todo el mundo con el nombre de *Bertillonage*”.

9 Deleuze, G. (1983). *Cinema I: A imagem-movimento*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1983



Figura 2. Estatua de mármol de Afrodita Anadyomene (detalle) (autoría no identificada, finales del siglo II a.C.) Fuente: Sitio del Metropolitan Museum of Art¹⁰, Estados Unidos



Figura 3. La Virgen y el Niño con los Santos Domingo y Áurea (detalle) (Duccio, entre 1312 y 1315) Fuente: Sitio de la National Gallery¹¹, Reino Unido



Figura 4. *Madonna Solly* (detalle) (Rafael Sanzio, entre 1500 y 1504) Fuente: Wikipedia¹²

Además, la mirada semicerrada de Andrade no solo se desvía del objetivo de la cámara como parece estar mirando para abajo. Esta expresión es atribuida generalmente a un sentimiento de delicadeza, tristeza y pudor, uno de los predicados divinos de María, la madre del Dios cristiano. La serenidad y la timidez iniciales del rostro de Andrade, se ven perturbadas porque la sensación de apatía queda estampada por la inexpresividad intencional de su rostro. La apatía se enfrenta con la acción violenta que ejercerá sobre sí misma. Así se establece una tensión entre la falta de *pathos* y el gesto torturador, que parece crear una especie de fisura irónica en la acción. Por lo tanto, la referencia al *body art* sería inexacta, una generalización que a menudo se hace por un inexplicable (o quizás muy explicable) impulso de crear una referencia desde el *mainstream* del arte para hablar de nuestros artistas. Hay una gran diferencia entre el video y el *body art*. Andrade no sólo registra su acción, sino que se preocupa por el encuadre, la luz y su actuación para la cámara. Podemos sugerir como hipótesis de este desajuste, una pequeña reflexión sobre el efecto de las artes performativas en general o de la acción performativa en el videoarte. No es como si Andrade jugase con la idea de querer provocar cualquier conmoción al limitarse a registrar un acto cotidiano. Podemos pensar que aunque Andrade no muestre ningún rastro de emoción al realizar un acto de violencia autoinfligida no significa que no busque provocar un impacto en el espectador. Además, la presentación de su rostro de forma apática, que se contrapone a la violencia del acto, permite producir reacciones aún más intensas e incluso hacer referencia a la crueldad del torturador que permanece inmutable ante el ejercicio de la violencia sobre otras personas.

10 Disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254646> Consultado el 11 de octubre de 2020.

11 Disponible en <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/duccio> Consultado el 11 de octubre de 2020.

12 Disponible en https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Raffael_-_Madonna_Solly.jpg Consultado el 10 de junio de 2020.

La apatía es lo que convierte el acto en rutinario y es lo que nos llevó a reflexionar sobre los gestos que se han convertido en cotidianos y que nos imponemos con la intención de obtener una fisonomía “adecuada” – atirantar el pelo y quemarlo con la plancha, depilarse la frente y las cejas, aplicarse productos rejuvenecedores con agujas, etc. Andrade parece querer presentar aquéllo que ya no recordamos. Gestos cotidianos que se establecen dentro de una política extra/supra corporal que subyuga, oprime y enferma, definiendo los cuerpos y sus predicados. Se tratan de gestos normatizados, naturalizados y realizados mecánicamente. Además, puede decirse que el consentimiento social se organiza como un factor legitimador de esta “normalidad” que induce a la adhesión a tratamientos estéticos, como por ejemplo, la aplicación de toxina botulínica y la cirugía plástica. El cuerpo de las mujeres, según Michel Dostie, está bajo la mirada de la sociedad y bajo el efecto constante de las normas de belleza, la moda en el vestir, la necesidad del arreglo constante, las dietas de adelgazamiento o engorde, los efectos de la cirugía estética, etc., por lo que las mujeres salen perjudicadas (Esteban, 2013, 77).

Bajo el pretexto de aumentar la autoestima, tales procedimientos, aplicados sobre todo al rostro, pueden tener implicaciones que lleven a una alteración casi total de la fisonomía del usuario/paciente. La belleza del “efecto madonna” al principio, es otro elemento que nos llevó a pensar en estos procedimientos cotidianos de auto-tortura, porque serían justamente su inversión.

2.4 El gesto y la repetición



Figura 5. Sin título (Sonia Andrade, 1977). Fuente: Sonia Andrade

El acto de envolver la cabeza treinta y cinco veces con el hilo pone en evidencia la repetición del gesto. La repetición es un concepto muy trabajado en la historia del pensamiento occidental. La versión consagrada es la lectura de Deleuze de este concepto desarrollado por Freud, que sitúa la repetición como el retorno de lo reprimido¹³. Como Andrade consigue hacer visible la repetición, se abre un amplio espectro interpretativo sobre lo que se reprime en esta acción.

¹³ La repetición, para Freud, según Deleuze, consistía en una actuación recurrente del sujeto, tomado como una especie de incumbencia impositiva que resurge de algo que había sido reprimido en el inconsciente en el curso de su proceso histórico-formativo. Según los presupuestos psicoanalíticos, es en la repetición en la que se manifiestan los contenidos prohibidos de ser recordados; por el contrario, son precisamente los que afloran como síntoma de la represión y, por lo tanto, “el pasado se repite tanto más cuanto menos se recuerda, cuanto menos conciencia se tiene de recordarlo” (Deleuze, 2018, 33 y 34, nuestra traducción).

En todo caso, el efecto del gesto repetido es evidente, en cada vuelta su rostro se deforma más y más. Así, la sensación de malestar que provoca la acción se intensifica aún más con la sugerencia de dolor que imaginamos, parece sentir la artista por la presión del hilo. La incomodidad también deriva de la acumulación de vueltas que producen fuertes marcas en la superficie de su rostro, sin que podamos visualizar la línea que surca la cara. El hilo, cada vez que envuelve el rostro, gana fuerza ahondando los surcos de su piel. Si relacionamos los gestos, la postura y la expresión de la artista, podemos ver en la escena una cierta analogía con las automutilaciones que vemos en las películas, en las que la gente se corta, se quema, etc. En general, en estas historias, los gestos son provocados por la baja autoestima, el miedo, la ansiedad y la angustia en algunos casos por problemas psicológicos. La apatía y la automutilación (sugerida pero no real) de Andrade pueden recordarnos esto, aunque no hay una explicación real de su acción ya que no hay un desarrollo claro de este acto en una narrativa.

De este modo, resulta bastante sugerente pensar en estos violentos rituales de automutilación como una interiorización de la larga historia de la mortificación del rostro humano, -principalmente el femenino-, como es el caso de los objetos de tortura, “La Brida del Regaño” (Scold’s Bridle ou Gossip Bridle) y “Máscara de Flandres”. La primera era una especie de máscara hueca hecha de hierro y cuero; esta pieza sujetaba la boca y rodeaba la cabeza. Era un mecanismo fabricado para castigar a las mujeres consideradas promiscuas, “chismosas”, “gruñonas”¹⁴ o vinculadas a la brujería, según relata la pensadora Silvia Federici (2019). Eran obligadas a caminar por la calle portando este instrumento de tortura, para que las condenadas sufran la humillación pública. La “Máscara de Flandres” era una especie de máscara, hecha de hojalata, que se utilizaba durante la época de la esclavitud en Brasil. Esta tortura era impuesta para evitar que los esclavos realizaran la geofagia, que era el acto de comer tierra hasta la muerte. Se trata de una tortura bien conocida en Brasil por la gran circulación de la imagen de Anastasia, la africana que fue obligada no sólo a llevarla sino también a ser retratada como ejemplo de este castigo.

14 Una “regañona” es hecha desfilarse por la comunidad con la “brida” puesta, un artefacto de hierro que se usaba para castigar a las mujeres de lengua afilada. De forma significativa, los traficantes de esclavos europeos en África utilizaban un aparato similar, con el fin de dominar a sus cautivos y trasladarlos a sus barcos (Federici, 2010, 153).



Figura 6. Sin título (Joel Dorman Steele y Esther Baker Steele, 1885¹⁵) Fuente: Sitio de Wikipedia¹⁶



Figura 7 - *Castigo de la esclava (Anastasia)* (Etienne Arago, 1839), Fuente: sitio Wikipedia¹⁷

De alguna manera la acción de Andrade se desarrolla como una actuación-reflexión sobre la interiorización de las torturas que sufrían las mujeres, principalmente en el rostro. Al fin y al cabo, torturar la cara no sólo imponía dolor físico, sino también humillación o dolor moral. El hilo de nylon transparente refuerza la idea de la interiorización del dolor. Sin embargo, hay que resaltar que aunque el hilo sea invisible, su efecto es visible¹⁸. En 1930, se creó la fibra textil nylon para abaratar la producción de medias, que el mercado chino fabricaba con hilos de seda. Durante la Segunda Guerra Mundial¹⁹, el nylon dejó de utilizarse para la producción de medias, pero sirvió para la fabricación de paracaídas, obenques y para coser heridas y suturas quirúrgicas.

Andrade utiliza exactamente este material sustitutivo del filamento proteico producido por los gusanos de seda para hacer envolver su cabeza y cara. Así, el revestimiento de la cabeza con hilo de nylon parece estar vinculado de forma análoga al proceso de formación de las mariposas. En el caso

15 En la leyenda de la imagen: "A branked scold in Colonial New England, from a lithograph in A Brief History of the United States by Joel Dorman Steele and Esther Baker Steele from 1885" [Una regañada en la Nueva Inglaterra colonial, de una litografía en A Brief History of the United States por Joel Dorman Steele y Esther Baker Steele de 1885, nuestra traducción]

16 Disponible en https://en.wikipedia.org/wiki/Scold%27s_bridle#/media/File:Scoldengravingalpha.jpg. Consultado el 6 de octubre de 2020.

17 Disponible en https://pt.wikipedia.org/wiki/Escrava_Anast%C3%A1cia#/media/Ficheiro:Jacques_Etienne_Arago_-_Castigo_de_Escravos,_1839.jpg Consultado el 6 de octubre de 2020

18 Agradecemos la sugerencia del revisor e incluimos las indicaciones recibidas.

19 "Con fuerza, elasticidad y ligereza, las primeras medias de nylon se probaron en Wilmington, Delaware, el 24 de octubre de 1939, pero no se pusieron a la venta al público en general hasta el 15 de mayo de 1940. Se produjeron unos 192 millones de pares en el periodo en que Estados Unidos entró en la guerra, pero el 11 de febrero de 1942 DuPont entregó todo el nylon a la Junta de Producción de Guerra. Ahora el material se utilizaría en la fabricación de paracaídas, cuerda, lona, hilo de pescar y cerdas de cepillo" (Walford, 2008, p. 120 apud Kotalak, 2015, 49, nuestra traducción).

de Andrade, sin embargo, este proceso de metamorfosis tendría lugar de forma invertida. La artista comienza como una “mariposa” que vuelve a la oruga en formación de pupa dentro de una especie de “capullo tecnológico”. Sin embargo, el alvéolo, en lugar de ser el principio de algo, parece ante todo una mortaja. Es como si la actuación de Andrade fuera un destino fúnebre. Al final de la obra, el rostro de Andrade, envuelto en el hilo, desfallece, abrumado por sus propios actos. Ella consigue una fijación mórbida que se establece en los segundos finales cuando la artista se vuelve frontalmente hacia el lente de la cámara. ¿Estaría el video dentro de la lógica del concepto de pulsión de muerte?

De hecho, de nuevo ligado a la repetición, este retorno a un estadio primigenio o anterior que se sugiere en la máscara funeraria de Andrade, puede relacionarse con el concepto de “pulsión de muerte” de Freud. En este concepto, creado alrededor de los años 1920 en la obra “Más allá del principio del placer”, Freud describe una tendencia a la autodestrucción y a la muerte o al retorno a una materia inanimada. Según Deleuze, “Curiosamente, el instinto de muerte vale como principio positivo original para la repetición, este es su dominio y su sentido. Desempeña el papel de un principio trascendental, mientras que el principio del placer es sólo psicológico”. (2018, 36, nuestra traducción). En algún momento de su investigación, al abordar la pulsión de muerte, Freud da un giro importante con la noción de repetición. Este concepto también se había trabajado en “Recordar, Repetir y Reelaborar”, de 1914.

Como indica Deleuze, Freud no se conformó en entender la repetición dentro de una lógica negativa: “Se repite porque se reprime” (2018, 35, nuestra traducción). Pero, como ya se ha dicho, en su texto, “Más allá del principio del placer”, la noción de repetición cambia, pues ahora estaría cargada de un poder positivo fundamental porque con ella se llegaría a la curación. La curación se produce a través de un proceso de transferencia, que es principalmente la repetición. Deleuze afirma que “teatral o dramática a su manera, la operación por la que se cura y por la que también se deja de curar tiene un nombre: transferencia. Ahora bien, la transferencia sigue siendo repetición, es, sobre todo, repetición” (2018, 38, nuestra traducción).

Como ya mencionamos, el gesto de Andrade nos recuerda al otro olvidado, por lo que podemos considerarlo como un proceso de repetición. Es la repetición lo que nos interesa, ya que mediante ella podemos deducir que algo está reprimido y que puede tratarse de un proceso en el que la repetición va más allá de lo reprimido. Por lo tanto, es la propia repetición del gesto la que destaca y se correlaciona con un proceso de la compulsión repetitiva expresándose en los términos del psicoanálisis: “la repetición es verdaderamente lo que se disfraza constituyéndose y lo que sólo se constituye disfrazándose” (Deleuze, 2018, 36-37, nuestra traducción). Desde esta perspectiva, se puede decir que el gesto repetitivo de Andrade se procesa en un doble régimen en el que la misma repetición que enferma es también una acción a favor de su curación. Así, si es la repetición la que nos enferma, es también ella la que nos cura; si nos aprisiona y destruye, es todavía ella la que nos libera (Deleuze, 2018, 38-39, nuestra traducción). Encontramos en el gesto de Andrade un proceso ritual de pasaje de la enfermedad a la cura, donde la repetición sería el mecanismo final, que se abre como un

esquema de liberación. Según Deleuze, al referirse a la importancia de la transferencia, la repetición habría llevado a Miller a comprender “que era libre, que la muerte, que había experimentado, me había liberado” (Miller apud Deleuze, 2018, 39, nuestra traducción).

3. Conclusión. La imagen y la muerte

A lo largo del video, Andrade construye un conflicto, que se expresa mediante la oposición de imágenes de su propio rostro: por un lado, al principio, su bello semblante iluminado y, por otro, un rostro que sufre la acción de una especie de impulso autodestructivo, un acto de *pathos*. Los movimientos son lentos, lo que hace que este dolor esté aún más presente porque se amplifica por el lento paso del tiempo. Esto hace que el dolor sea aún más agudo, porque lo tenemos que soportar en un gesto de duración interminable. A esta afección se añaden en la obra de Andrade términos inversamente proporcionales, el espacio y el tiempo. En el video, la restricción del espacio, el marco cerrado sobre el rostro y sobre el gesto, provoca una especie de efecto de dilatación. La claustrofobia parece ampliar aún más el tiempo. Una escena “difícil” de ver, aunque se trate de una “automutilación” simulada. La dilatación del tiempo nos hace sentir que su acción dura mucho más que dos minutos y treinta segundos.

A la conclusión del video, vemos el resultado final de su operación, que se consuma en un desenlace trágico, una performance que culmina en un amortiguamiento que hace presente la muerte, aunque ésta sea simulada. La fría monocromía del cuadro, trabajado en una escala de grises, contribuye a hacer todavía más presente la muerte que casi olvidamos que se está escenificando. La deformación no permite asimilar la imagen creada por Andrade, a la placidez de las máscaras funerarias, sino a la descomposición de los cuerpos por la muerte. Es como si se produjese una desestetización de la imagen que se creó para combatir la muerte.



Figura 8. Máscara mortuoria de Erich Sander (August Sander, 1944) Fuente: tesis doctoral de Paulo José Rossi²⁰



Figura 9. Sin título (Sonia Andrade, 1977) Fuente: Sonia Andrade²¹

20 Disponible en https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-28042010-095602/publico/PAULO_JOSE_ROSSI.pdf Consultado el 27 de julio de 2020.

21 La obra de video Sin título (1977) de Sonia Andrade fue enviada por correo electrónico por la Galería Marcelo Guarnieri, São Paulo, SP. El material se puso a disposición solo para su uso en esta investigación

Como analiza el historiador del arte Hans Belting (2014), la práctica vinculada a la producción de máscaras funerarias se remontan a rituales arcaicos realizados por las poblaciones desde el Neolítico. Belting compone su análisis de las imágenes, adoptando un punto de vista antropológico, en el que se añade todo un conjunto teórico, arqueológico y etiológico de este procedimiento ritual. Sus esfuerzos se dirigen a establecer el significado que la producción de estos objetos imaginarios tiene en la muerte, el lugar de nacimiento de las imágenes.

En el “culto a la calavera” del Neolítico, los vivos se aseguraban el trato ritual con sus antepasados. La transformación del cadáver en *effigies*, como los romanos designaron más tarde al doble o a la copia, no dejaba de ser una forma de representación, como había ocurrido con la momia. El antiguo cuerpo [fallecido] se convirtió en una imagen de sí mismo (Belting, 2014, 185, traducción nuestra).

Según Belting, la imagen, desde un punto de vista ontológico, estaría directamente vinculada a una genealogía en la que la muerte se constituye como fundadora primordial. El rostro, para Belting, más que cualquier otra cosa, estaría intrínsecamente ligado a la propia creación de imágenes en su sentido ancestral: “Los rostros son el testigo del cuerpo para el sentido primitivo de la imagen. A través del rostro, nuestros cuerpos alcanzan una calidad icónica” (Belting, 2017, 18, traducción nuestra).

Las imágenes creadas por Andrade no hacen referencia a esta conexión entre muerte, imagen y memoria, en la que las imágenes se crean para exorcizar la muerte. El rostro muerto y deformado nos recuerda lo que ocurre después de la muerte y el propio deterioro de las imágenes, al paso que la imagen de la máscara funeraria (ver figura 8) crea una estetización o embellecimiento del rostro muerto, al ponerlo como sereno. De modo que Andrade evita este uso de las imágenes, cuya función estetizante fue denunciada como una ilusión alienante que invisibiliza lo trágico y grotesco de los acontecimientos. El video es una poderosa vanitas temporal, que reubica las imágenes en este espacio de la muerte, mostrando que el gesto de colocarla en las imágenes, a pesar de ser poderoso, como muestra Belting, es en última instancia inútil y que deberíamos repensar esa relación.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2015). *Identidade sem pessoa*. In. *Nudez*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Agamben, G. (2017). *Notas sobre o gesto*. In. *Meios sem fim: notas sobre a política*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora.
- Agamben, G. (2017). *O uso e o cuidado*. In. *O uso dos corpos*. [Estado de sítio, Homo Sacer, IV, 2]. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo.
- Agamben, G. (2018). *Por uma Ontologia e uma Política do Gesto*. Trad. Vinicius Honesko. <http://flanagens.blogspot.com/2018/03/para-uma-ontologia-e-uma-politica-do.html>
- Agamben, G. (2018). *Per un'ontologia e una politica del gesto*. *Giardino di studi filosofici*. Macerata: Quodlibet. <https://www.quodlibet.it/toc/404>
- Almonacid Galvis, M. (2012). Diálogos entre arte y feminismo; la crítica de arte feminista como herramienta didáctica [online]. Universidad Nacional de Colombia, Proyectos Temáticos Biblioteca Digital Feminista Ofelia Uribe de Acosta BDF Arte, cine y literatura.
- Andrade, S (2010). *Videos [organização André Lenz; texto Marisa Flório Cesar, Elena Shtromberg; versão para o inglês Pauline Rima Myers de Billy]*. Rio de Janeiro: Aeroplano
- Andrade, S (2011). *Retrospectiva 1974 - 1993 [organização André Lenz; texto Marisa Flório Cesar, Cornélia H. Butler; Fernando Cocchiarale, Andreas Hauser; versão para o inglês Pauline Rima Myers de Billy, Renato Resende]*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica.
- Balázs, B. (2011). *Nature et évolution d'un art nouveau [1948]*. Paris: Payot & Rivages.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM.
- Belting, H. (2017). *Face and mask: a double history*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- Cesar, M. (2011). *Sobre servidões e liberdades*, in *Sonia Andrade : Retrospectiva 1974-1993 [organização André Lenz; texto Marisa Flório Cesar, Cornélia H. Butler; Fernando Cocchiarale, Andreas Hauser; versão para o inglês Pauline Rima Myers de Billy, Renato Resende]*. Rio de Janeiro: Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica.
- Deleuze, G.(1983). *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense.
- Deleuze, G. (2018). *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Paz&Terra.
- Esteban M. L. (2013). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.
- Federici, S. (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Trad Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Madrid: Traficantes de Sueños
- Federici, S. (2017). *Calibã e a bruxa. Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad. De Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante.
- Federici, S. (2019). *Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais*. Traduzido por Heci Regina Candiani. 1º ed. São Paulo: Boitempo.
- Hauser, A. *Instalação multimeios in Sonia Andrade*. in Andrade, S. (2005). *2005-1974 [curadoria Luciano Figueiredo]*. Rio de Janeiro: Tisara Arte.

Kotolák, C.D. (2015). *A transformação da moda feminina sob os reflexos da Segunda Guerra Mundial: esquemas de racionamento e a ocupação Nazista em Paris 2015*. 63 f. Monografia (Pós-graduação) - Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo São Paulo.

Machado, A. (2007). *As linhas de força do vídeo brasileiro in Machado*. São Paulo: Iluminuras-Itaú Cultural.

Parente, A. (2005). O cristal especular de Sonia Andrade. in Andrade, S. (2005). *2005-1974 [curadoria Luciano Figueiredo]*. Rio de Janeiro: Tisara Arte.

Ribeiro, R.S. (2014). Diálogos estéticos e alguns caminhos da intertextualidade para a história da arte e do vídeo. *ARS*, 12 (23) 104-125.

<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2014.82965>

Ribeiro, R.S. (2014). *O corpo no vídeo e o corpo do vídeo: diálogos estéticos, arte eletrônica*. Niterói: Universidade Federal Fluminense <https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/24349>

Shtromberg, E. (2016). *Art Systems: Brazil and the 1970s*. Austin: University of Texas Press.

Trizoli, T. (2018). *Atravessamentos feministas: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70*. Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo

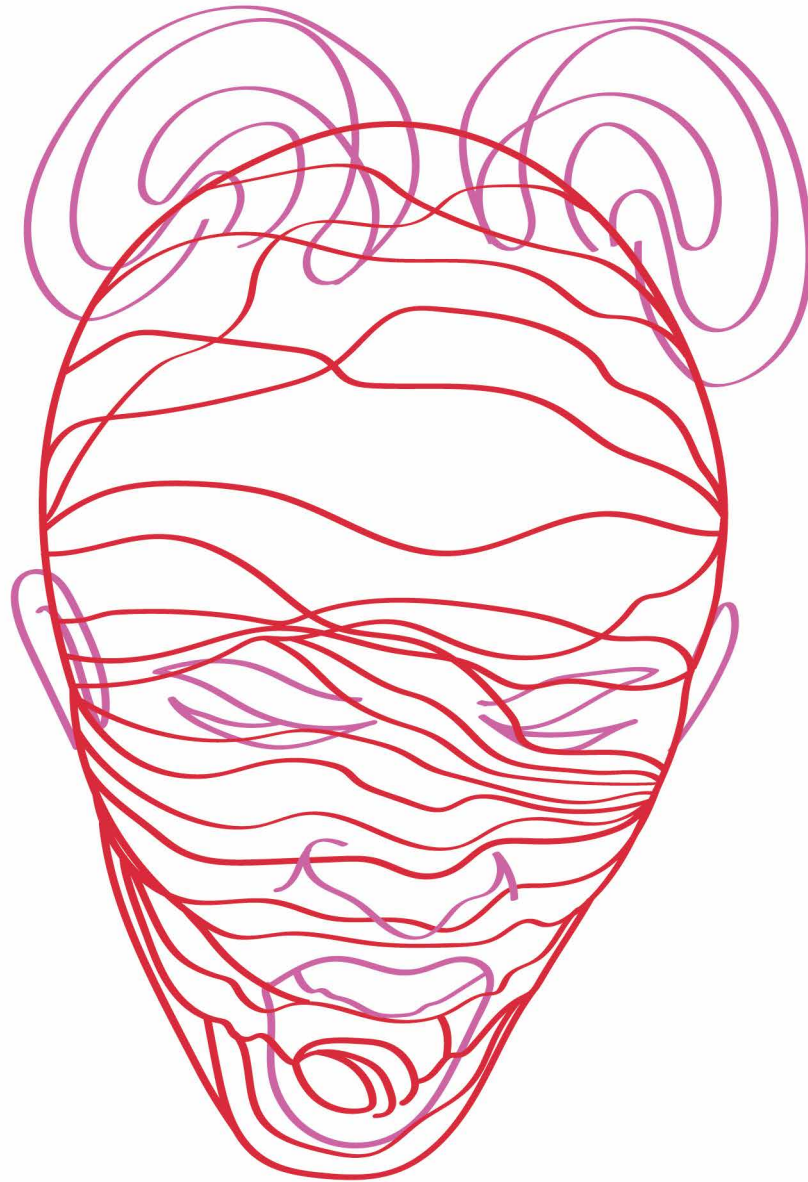


Imagen: Adriana Beltrán