

CULTURA DO ESTUPRO E PERFORMANCE NA OBRA DE LUIZA PRADO

Érica Cristiane Saraiva

Universidade Federal de Goiás, Brasil

erica_saraiva@live.com

RESUMO

No presente artigo, desenvolvemos o argumento acerca do emprego do narcisismo na videoperformance como estratégia de crítica à cultura do estupro a partir da análise de *Rape #1* da artista transdisciplinar Luiza Prado, (1988 -) em diálogo com a teoria de Rosalind Krauss acerca do vídeo como linguagem. A partir da discussão das noções de *reflexão-espelho* e de *reflexividade* no vídeo propostas por Krauss propomos reflexões acerca das formas como o trabalho artístico possibilita problematizar a relação entre artista e espectador, a partir de narrativas que apagam a distância entre ambos ou que expõem a construção discursiva do objeto da representação.

Palavras-chave: Luiza Prado; feminismo; poética feminista; artista multidisciplinar; artista feminista.

Cultura do estupro é a cultura que visando elidir o fenômeno do estupro, trabalha para categorizá-lo como fenômeno inevitável desvinculado de um exercício de poder sobre as vítimas de violência. Segundo Robin E. Field, tal cultura é caracterizada pela criação de narrativas (desde as representações da relação sexual até os discursos que permeiam instâncias de enfrentamento do estupro) que vêm sustentar a ideia de que a violência sexual é biologicamente determinada e expressão do desejo masculino, produzindo uma dinâmica em que mulheres são consideradas sexualmente passivas e destinadas ao domínio masculino (FIELD, 2004). Segundo Susan Brownmiller, a violência sexual consiste em “nada mais nada menos que um processo consciente de intimidação pelo qual todos os homens mantêm todas as mulheres em estado de medo”¹ (BROWNMILLER, 1975, p.15, tradução nossa), ou seja, a violência sexual tomaria a dimensão de um exercício de poder. Assim, a cultura do estupro, ao negar que trata-se de um exercício de poder, produz instâncias de silenciamento das vítimas e representações que nublam as fronteiras entre sexo e estupro, impossibilita o reconhecimento do problema (principalmente juridicamente) assim como impossibilita a punição dos agressores. Para Field, tal cultura possui um saber social organizado que trabalha para “negar instâncias de sexo forçado ou por coação como estupro efetivamente. Mitos do estupro criam desculpas para o estuprador ou minimizam os efeitos do estupro sobre a vítima. Como um todo, mitos do estupro elidem o fenômeno do estupro, recusando-se a reconhecer que qualquer problema exista”² (FIELD, 2004, p. 175, tradução nossa).

Logo, assim como as representações sociais³ caracterizam um saber social que organiza determinadas esferas de convivência (JODELET, 2001), a cultura do estupro está ligada à construção de um saber que não se limita a orientar as condutas e o tratamento dispensado à violência sexual, como cria sua própria realidade de impunidade ao naturalizar o fato de que violência sexual não é um comportamento aprendido mas expressão de desejo. Considerando tal aspecto, como a arte se constitui como enfrentamento da lógica da cultura do estupro? No presente artigo, nos propomos a desenvolver o argumento de que Luiza Prado (1988) utiliza o vídeo por sua capacidade estratégica para desafiar o silenciamento ao qual estão sujeitos sobreviventes da violência sexual.

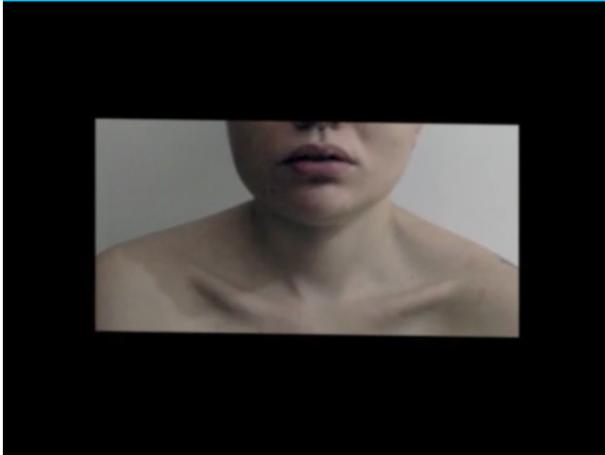
A artista transdisciplinar paulista, natural de Guaratinguetá, interior de São Paulo, iniciou sua trajetória como ilustradora, atuou como designer e fotógrafa, e atualmente realiza pesquisas com psicodrama, Dessensibilização e Reprocessamento por Movimentos Oculares (EMDR, na sigla em inglês) e memória, e é especializada em fotografia, performance e mix media. Tal experiência com psicodrama e pesquisa na psicologia tem uma profunda influência em suas abordagens, o que motivou a escolha de *Rape #1* como objeto de reflexão no presente artigo, embora não seja o único trabalho artístico de Prado a colocar a temática do estupro no centro de sua crítica.

1. Do original: “It is nothing more or less than a conscious process of intimidation by which all men keep all women in a state of fear” (BROWNMILLER, 1975, p. 15).

2. Do original: “Rape myths work to deny that instances of forced or coerced sex are actually rape. Rape myths make excuses for the rapist or minimize the effects of the rape on the victim. As a whole, rape myths elide the phenomenon of rape, refusing to acknowledge that any problem exists” (FIELD, 2004, p. 175).

3. Segundo Denise Jodelet, “as representações sociais circulam nos discursos, são trazidas pelas palavras e veiculadas em mensagens e imagens midiáticas, cristalizadas em condutas e em organizações materiais e espaciais” (JODELET, 2001, p. 17). Para Jodelet, as representações sociais são códigos que orientam condutas em sociedade, fenômenos que condicionam discursos, assumem o caráter de saber comum que orienta os indivíduos em determinada esfera social e têm como objetivo organizá-la, todavia, além de um guia que rege relações, as representações sociais ajudam a construir a própria realidade que rege tais relações (JODELET, 2001).

Figura 1. *Rape #1* (2015).



Fonte: Luiza Prado.

Na videoperformance *Rape #1*, de 2015 (ver figura 1), um vídeo de duração de cinco minutos e meio, a artista posiciona-se contra a parede em um plano fechado (que deixa visível parte do nariz até o colo), enquanto repete a palavra *rape* várias vezes. No entanto, o som de sua voz não é audível, a artista acelera e diminui o ritmo da repetição, até o momento em que se levanta e desliga a câmera encerrando a gravação. Sobre a performance em questão Prado afirma: “Foi chato, foi chato gritar e não sair a voz, dava pavor, porque eu podia gritar, mas não podia. Comecei a fazer rápido pra acabar logo o vídeo porque [foi] aflitivo pra mim e acho que era justamente essa reação que tinha que ser criada, como quando você sofre uma violação e grita de diversas maneiras sobre isso e não é ouvido” (PRADO, 2016). Logo, trata-se da construção de uma narrativa de silenciamento, que utiliza como estratégia sua literalização. Ao se expor ao exame da câmera, a repetição de palavras toma a forma de um interrogatório em que a artista possibilita ao observador acessar uma situação de vulnerabilidade, para a qual testemunhar é insuficiente como enfrentamento da violência. Dentro da dinâmica que procura manter na marginalidade as vítimas do estupro e seus relatos, o exame pormenorizado das narrativas dos sobreviventes toma a forma de uma violência que impossibilita sua superação na esfera social e jurídica. Não por acaso, a artista concentra a ação na frequência e repetição inquietas da palavra *rape*, mas para além da construção representacional como crítica, emerge no trabalho da artista uma estratégia que influenciada pelas dinâmicas narcísicas de identificação com a imagem, possibilita ao observador vivenciar no espaço configurado pela artista as dinâmicas de tal silenciamento operado pela cultura do estupro.

Trata-se de um aspecto teorizado por Rosalind Krauss em *Video: Aesthetic of narcissism* (1976): ao considerar a videoarte além das condições materiais dos trabalhos artísticos, Krauss preconiza um modelo que considere a relação do vídeo com observador em relação à mensagem construída. Ou seja, para Krauss o que muda o status do vídeo como expressão artística em relação a outras visualidades e que conseqüentemente exige um modelo de análise diferenciado, é o fato de que a experiência estética na videoarte frequentemente depende de um corpo como condutor de uma mensagem, seja esse corpo o do artista praticante ou do observador (KRAUSS, 1976). Para pensar tal modelo a autora propõe uma reflexão a partir da noção de *medium* (médium, em uma tradução literal), sobre o qual ela afirma que “o discurso cotidiano contém um exemplo da palavra ‘medium’ usado em um sentido psicológico; o terreno incomum para esse uso bastante comum é o mundo da parapsicologia: a telepatia, a percepção extra-sensorial e a comunicação com uma vida após a morte, para a qual as pessoas com certos tipos de poderes psíquicos são entendidas como médiuns. Independente de darmos ou não credibilidade à experiência mediúnica, entendemos os referentes para a linguagem que a descreve. Sabemos, por exemplo, que configurado no sentido parapsicológico da palavra ‘medium’ é a imagem de um receptor (e remetente) humano de comunicações provenientes de uma fonte invisível”⁴ (KRAUSS, 1976, p. 52, tradução nossa).

Isto é, a videoarte como experiência estética implica um condutor humano, no entanto não se trata da atuação como receptor de uma determinada mensagem e sim como sua mídia. Ou seja, evidencia-se da argumentação de Krauss um aparato que compreende remetente-meio-receptor (que não pode ser analisado em termos de uma mídia física) para o qual o receptor atua não apenas como um tradutor mas como superfície pela qual a mensagem é transmitida. Para Krauss o termo *medium* possui duas características para refletirmos acerca do vídeo como linguagem “a recepção e projeção simultâneas de uma imagem; e a psique humana usada como um condutor. Porque a maioria do trabalho produzido durante o período muito curto da existência da arte de vídeo usou o corpo humano como seu instrumento central. No caso do trabalho em fita este tem sido o mais frequentemente o corpo do artista-praticante. No caso de instalações de vídeo, tem sido geralmente o corpo do espectador respondente. E não importa cujo corpo tenha sido selecionado para a ocasião, há uma outra condição que está sempre presente. Ao contrário das outras artes visuais, o vídeo é capaz de gravar e transmitir ao mesmo tempo, produzindo

4. Do original: “Everyday speech contains an example of the word ‘medium’ used in a psychological sense; the uncommon terrain for that common-enough usage is the world of parapsychology: telepathy, extra-sensory-perception, and communication with an after-life, for which people with certain kinds of psychic powers are understood to be Mediums. Whether or not we give credence to the fact of mediumistic experience, we understand the referents for the language that describes it. We know, for instance, that configured within the parapsychological sense of the word ‘medium’ is the image of a human receiver (and sender) of communications arising from an invisible source” (KRAUSS, 1976, p. 52).

feedback instantâneo. O corpo é, portanto, como se fosse centrado entre duas máquinas que são a abertura e fechamento de um parêntese. A primeira delas é a câmera; O segundo é o monitor, que re-projeta a imagem do performer com o imediatismo de um espelho⁵ (KRAUSS, 1976, p. 52, tradução nossa).

Portanto, Krauss destaca dois fatores para a construção da noção de mídia psíquica. Primeiro, a simultaneidade do vídeo, sua capacidade de *reflexão* instantânea (espelhamento): ao colocar-se frente a objetiva, o artista-praticante atua e recebe de forma instantânea a mensagem construída. Ao afirmar que o *feedback* simultâneo do vídeo é como um abrir e fechar de parêntese, Krauss propõe se pensar o aparato do vídeo a partir da relação câmera-corpo-monitor, entendendo-se o corpo como elemento central em tal relação, como mídia da mensagem. Tal simultaneidade é exemplificada por Krauss através da análise de *Boomerang* (1974) de Richard Serra e Nancy Holt⁶. A videoperformance protagonizada por Holt consiste na leitura de um texto, que a artista ouve através de fones de ouvido. O retorno instantâneo das palavras que a performer experimenta provoca uma situação em que a ação da *reflexão* espelhada (que é auditiva neste caso) a separa de um sentido textual: das palavras que ela pronunciou, do modo como a linguagem a conecta tanto ao seu próprio passado como a um mundo de objetos. O que vem à artista é um espaço onde, como ela diz, “estou cercada por mim” (KRAUSS, 1976, p. 53, tradução nossa). No caso de *Boomerang* trata-se de um apagamento, de uma imersão auditivamente estimulada que rompe com o sentido de realidade do performer-atuante possibilitando-o lançar-se à experiência estética como condutor psíquico.

O segundo fator considerado por Krauss é o *medium* ou condutor humano, essencial como condutor da mensagem. O vídeo repousa na dependência de um espectador respondente que atue, não para conferir sentido à obra, mas como receptor/condutor da mensagem enviada pelo performer, ou seja, deve ser considerado em termos de um condutor que ao realizar processos mentais desencadeados pela capacidade de espelhamento do vídeo, completa psicologicamente uma mensagem enviada pelo performer materializando-a, tornando-se assim, a própria mídia da mensagem. Logo, a capacidade do vídeo de transformar o espectador uma superfície para a mensagem do artista é o que para Krauss determina a criação de um modelo psíquico de análise do vídeo.

Segundo Krauss, a possibilidade de empreender tal estratégia nos trabalhos artísticos advém de duas características essenciais do vídeo como linguagem: a capacidade de *reflexão* e *reflexividade*. A “*reflexão*”, quando é um caso de espelhamento, é um movimento em direção a uma simetria externa; enquanto *reflexividade* é uma estratégia para alcançar uma assimetria radical, a partir de dentro. *Reflexividade* é precisamente esta fratura em duas entidades categoricamente diferentes que podem elucidar uns aos outros, na medida em que sua separação é mantida. A *reflexão-espelho*, por outro lado, implica a derrota da separação. Seu movimento inerente é para a fusão. O eu e sua imagem refletida são, naturalmente, literalmente separados. Mas a agência da *reflexão* é um modo de apropriação, de apagar ilusoriamente a diferença entre sujeito e objeto. Enfrentar espelhos em paredes opostas, espremer o espaço real entre eles⁷ (KRAUSS, 1976, pp. 56-7, tradução nossa).

Ou seja, *reflexão*, no caso de um espelhamento, pode ser considerada como uma capacidade de simetria que objetiva o apagamento da distância entre um sujeito e um objeto, uma simetria externa que se dirige ao observador. Enquanto a *reflexividade* é caracterizada por uma assimetria interna, uma fratura entre um objeto e uma projeção do espectador sobre tal objeto que expõe a diferença entre ambos.

Importante notar que a noção de *reflexividade* fica mais clara quando a autora evoca o espaço analítico lacaniano. Para Krauss em *The Language of the Self* Lacan começa por caracterizar o espaço da transação terapêutica como um vazio extraordinário criado pelo silêncio do analista. Nesse vazio o paciente projeta o monólogo de sua própria recitação, que Lacan chama de “a construção monumental de seu narcisismo”. Usando este monólogo para explicar a si mesmo e sua situação para seu ouvinte silencioso, o paciente começa a experimentar uma frustração muito profunda⁸ (KRAUSS, 1976, p. 57, tradução nossa). Em seguida a autora afirma que “o que o paciente vem a ver é que esse ‘eu’ dele é um objeto projetado, e que sua frustração se deve à sua própria captura por esse objeto com o qual ele nunca pode realmente coincidir. Além disso, esta ‘estátua’ que ele fez e em que ele acredita que é a base para o seu ‘estado estático’, para o status constantemente ‘renovado de sua alienação’. Narcisismo é caracterizado, então, como a condição imutável de uma frustração perpétua⁹ (KRAUSS, 1976, p. 58, tradução nossa).

5. Do original: “Now these are the two features of the everyday use of ‘medium’ that are suggestive for a discussion of video: the simultaneous reception and projection of an image; and the human psyche used as a conduit. Because most of the work produced over the very short span of video art’s existence has used the human body as its central instrument. In the case of work on tape, this has most often been the body of the artist-practitioner. In the case of video installations, it has usually been the body of the responding viewer” (KRAUSS, 1976, p. 52).

6. *Boomerang* (1974), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8z32JTnRrHc>. Acesso em: Set/ 2017.

7. Do original: “The difference is total. Reflection, when it is a case of mirroring, is a move toward an external symmetry; while reflexivity is a strategy to achieve a radical asymmetry, from within. [...] Reflexivity is precisely this fracture into two categorically different entities which can elucidate one another insofar as their separateness is maintained. Mirror-reflection, on the other hand, implies the vanquishing of separate-ness. Its inherent movement is toward fusion. The self and its reflected image are of course literally separate. But the agency of reflection is a mode of appropriation, of illusionistically erasing the difference between subject and object. Facing mirrors on opposite walls squeeze out the real space between them” (KRAUSS, 1976, pp.56-7).

8. Do original: “In *The Language of the Self* Lacan begins by characterizing the space of the therapeutic transaction as an extraordinary void created by the silence of the analyst. Into this void the patient projects the monologue of his own recitation, which Lacan calls ‘the monumental construct of his narcissism’. Using this monologue to explain himself and his situation to his silent listener, the patient begins to experience a very deep frustration. (KRAUSS, 1976, p.57).

9. Do original: “What the patient comes to see is that this ‘self’ of his is a projected object, and that his frustration is due to his own capture by this object with which he can never really coincide. Further, this ‘statue’ which he has made and in which he believes is the basis for his ‘static state’, for the constantly ‘renewed status of his alienation’. Narcissism is characterized, then, as the unchanging condition of a perpetual frustration” (KRAUSS, 1976, p. 58).

Logo, a partir da noção lacaniana de espaço analítico fica claro como há para Krauss, um espaço em que representação e projeção de aspectos subjetivos sobre trabalho artístico se evidenciam. Assim, a *reflexividade* pode ser caracterizada como ruptura, como separação que deixa entrever uma diferença. No exemplo utilizado por Krauss, tal noção se reproduz através do espaço analítico, em que o sujeito percebe a representação do eu como construção e, a partir daí a diferença entre subjetividade e a narrativa criada acerca dessa subjetividade, logo, a *reflexividade* como metanarrativa resguardaria uma capacidade de assimetria que expõe a diferença entre narrativa e sua construção.

Mas o que significa dizer que o narcisismo é a condição de possibilidade para o vídeo na teoria de Krauss? Para nós, ambas as noções são essenciais para compreender tal dinâmica: ao partir do pressuposto de que o espectador projeta representações no objeto visto, Krauss implica em seu modelo uma relação com o objeto sempre mediada pelo narcisismo do espectador, o que não se distancia afinal do aspecto reivindicado pela crítica de arte do caráter subjetivo que repousa em toda experiência estética. Ao passo que a simultaneidade na recepção dos estímulos conduzidos no vídeo e sua capacidade de espelhamento colocam o monitor como emissor em um constante retorno das projeções narcísicas do espectador na experiência estética. Na videoperformance, através do enquadramento que não permite ver a expressão da artista, mas apenas parte de seu rosto de forma quase anônima, sem identificação, a capacidade de identificação pelo espectador na videoperformance é sublinhada. Mas até aqui, a construção de *Rape #1* como narrativa tem Prado como corpo-atuante e como condutor da mensagem (o que é evidenciado por sua afirmação de que ela sentiu “pavor” durante a gravação) e evidencia o caráter de simultaneidade essencial para a análise da videoperformance: ao emitir a mensagem e simultaneamente recebê-la através do espelhamento, a artista evidencia como seu corpo torna-se continuamente superfície para a reprodução de um discurso.

Da mesma maneira, é o modo como Prado constrói uma simetria através da capacidade de *reflexão* do vídeo, caracterizada por “um modo de apropriação, de apagar ilusoriamente a diferença entre sujeito e objeto” (KRAUSS. 1976, p. 56, tradução nossa) que se dirige ao observador visando um apagamento da distância entre os corpos que dá sentido à experiência estética. Ao utilizar tal estratégia, Prado possibilita uma “derrota da separação” (KRAUSS. 1976, p. 56, tradução nossa) entre seu corpo e o do espectador. Em *Rape #1*, o que emerge através da objetiva-espelho é a possibilidade de provocar no espectador um desejo de romper com o silenciamento através de uma simetria interna. Ao identificar a dinâmica psíquica que condiciona o processo de identificação do espectador na experiência estética, Prado provoca, posicionando-o no centro do aparato do vídeo, que por sua capacidade de *reflexão*, transmite o estado psíquico da artista como estado psíquico do observador. Ao internalizar tal narrativa, espectador desponta como condutor humano, ou como mídia psíquica de *Rape #1*.

O estado psíquico que Prado possibilita experimentar na videoperformance se impõe sobre a ruptura criada entre imagem e estímulo auditivo, confrontando o silenciamento e as interdições à superação dos traumas sexuais, que operam na cultura. Prado cria uma narrativa do silenciamento da vítima de violência sexual: quando lhe é dada a possibilidade de falar, essa fala está sempre permeada por uma relativização do sofrimento.

A performer traz para a narrativa um silenciamento claustrofóbico e irredutível que implode a alteridade, para a qual a psique do observador é essencial como condutora. Para nós, não se trata apenas da capacidade de *reflexão* do vídeo mas também de um espaço de *reflexividade* que possibilita expor as formas como lidamos com as vítimas de violência sexual: ao testemunhar o depoimento silencioso da artista durante os cinco minutos de duração da performance, há também de se considerar a projeção dos discursos que permeiam o saber social da cultura do estupro.

A internalização dos discursos que são reproduzidos em uma cultura do estupro de forma a culpabilizar e relativizar a violência sexual, e que residem em frases como “ela estava pedindo” ou “por que ela não denunciou?”, é exposta num espaço de *reflexividade* criado pela artista. Ainda, nesse espaço é possível perceber a diferença entre a projeção dos discursos que se abatem sobre vítimas de violência sexual, que por sua natureza mantém as distinções entre o “eu” e o “outro” bem marcadas, e a percepção da violência sexual pelo que de fato ela representa: exercício de poder. O que surge desse espaço é o enfrentamento da lógica que invisibiliza e relativiza o sofrimento feminino.

Insistimos tratar-se de uma possibilidade de perceber no próprio discurso os mecanismos que reproduzem tal cultura, assim como uma dinâmica de identificação que possibilita ao espectador vivenciar em primeira pessoa o silenciamento e a relativização do sofrimento das vítimas de estupro, transformando o status da experiência estética e retirando o trabalho artístico, por assim dizer, de uma experiência reduzida à projeção narcísica de significados sobre a obra de arte. Com isso não quero reivindicar o aspecto de uma experiência única e fixa para o trabalho artístico, mas marcar uma mudança ontológica na estratégia de Prado.

Para Baudrillard (2001) a obscenidade é marcada pela a extinção da alteridade na relação com a imagem. O autor afirma que sua definição “seria, pois, a de tornar real, absolutamente real, alguma coisa que até então era metafórica ou tinha uma dimensão metafórica” (BRAUDRILLARD, 2001, p. 29), logo, trata-se de uma revelação concreta e objetiva, a imagem que não esconde nenhuma instância de representação, pelo contrário, é uma revelação total. Para o autor “A verdade objetiva é obscena” (BRAUDRILLARD, 2001, p. 32), e na ausência de metáforas, na ausência da sedução (que seria um encantamento através da imagem, para o qual a metáfora é essencial), a reação do observador é elidir o fenômeno da verdade, restringir sua esfera factual para que a verdade seja então digerível. O que o autor implica nessa noção é a forma como a decomposição de discursos hegemônicos, que podem então ser mobilizados na construção de representações no trabalho artístico, possibilitariam uma crítica radical ao objetivar a revelação total da realidade.

A associação que propomos com Baudrillard não é meramente casual, em contraposição com a obscenidade que marcaria trabalhos relacionados à violência sexual, para a qual citaremos apenas *Untitled (Rape Scene)*¹⁰ (1973), de Ana Mendieta, como forma de ilustração, *Rape #1* ultrapassa os limites da fotografia (que é passível de uma redução à função de documento da violência sexual, o que implicaria na perda de parte de seu caráter crítico) e possibilita questionamentos mais profundos das formas como ocorrem as relações com as vítimas, assim como possibilita questionar a lógica dos discursos que orbitam em torno do tratamento de sobreviventes da violência sexual.

Ao mimetizar tal silenciamento através da *reflexão*, que se dirige contra a psique do espectador, Prado possibilita reproduzir estado psíquico da artista através da videoperformance. A capacidade de espelhamento da videoperformance eleva o narcisismo do espectador ao status de estratégia para o trabalho artístico. Ao performar seu silenciamento e promover o encurtamento da distância entre performer e espectador, a artista eleva este à condição de condutor humano da mensagem, para criticar e desafiar o sufocamento das vítimas de violência. Assim, a performer explora modos como a cultura do estupro é estruturada na criação de sua narrativa, e cria uma maneira de sublinhar o silenciamento e ressaltar seus desdobramentos sobre os sujeitos. Ou seja, *Rape #1* se afirma como uma crítica radical à cultura do estupro através de sua apropriação como estrutura narrativa.

Rape #1 não é o único trabalho de Prado que objetiva o enfrentamento da violência sexual, há ainda uma série de fotografias intituladas *Pós-Estupro*, de 2010 (ver figura 2), *Corpo Estranho*, de 2012 (ver figura 3) e *Estender*, de 2015 (ver figura 4), que de diferentes maneiras colocam aspectos da temática do estupro como questões passíveis de observação e enfrentamento. Assim, na obra de Prado surgem aspectos diferentes de uma mesma relação com a violência sexual: a violência em si, o silenciamento, a superação. Ao dramatizar diferentes estados psíquicos e enfatizar o sofrimento feminino na videoperformance, Prado chama a atenção para a invisibilidade, o sofrimento e o caráter traumático das experiências sofridas e consequentemente possibilita problematizar a experiência do espectador inserido em uma cultura do estupro.

Figura 2. Pós-Estupro (2010).



Fonte: Luiza Prado.

Figura 3. Corpo Estranho (2012).



Fonte: Luiza Prado.

10. *Untitled (Rape scene)*, 1973, disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>. Acesso: Set/ 2017.

Figura 4. *Corpo Estranho* (2012).



Fonte: Luiza Prado.

Rape #1 ascende a um outro nível na videoperformance da artista, em que sua estratégia crítica se dirige para o corpo do espectador através do narcisismo, utiliza-se das estruturas psíquicas no interior da dinâmica de projeção narcísica do espectador, tornando possível transmitir seus estados psíquicos não através de uma empatia construída com a alteridade – para a qual a separação entre corpo do artista e do performer estaria bem estabelecida –, mas através do apagamento das distâncias, que transmite ao espectador a sensação física e mental do silenciamento que Prado vivencia. Em *Rape #1*, a artista explora as características do vídeo para, através de uma simetria, colocar a psique do espectador em sintonia com seu próprio silenciamento, possibilitando a desconstrução da alteridade: da artista como um outro, uma estranha; e da vítima de violência sexual como um ser invisível e delirante.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Tradução de Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- BROWNMILLER, Susan. *Ancient Law Codes*. In: *Against Our Will*. New York: Ballantine Books, 1993.
- FIELD, Robin E. *Rape Culture*. In: *Encyclopedia of rape*. Merril D. Smith. London: Greenwood Press, 2004.
- JODELET, Denise. *As representações sociais*. Tradução de Lílian Ulup. Rio de Janeiro: UERJ, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. *Video: The Aesthetics of Narcissism*. In: *October*, V. 1, Spring, 1976, pp. 50-64.
- PRADO, Luiza. Entrevista concedida a Érica Cristiane Saraiva. Berlim, 19 jun. 2016.

CURRÍCULO

Érica Cristiane Saraiva

Mestre em Arte e Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, conclusão em 2017.