

Rui Pedro Fonseca
Universidad del Pais Vasco e Universidade do Porto

O activismo estético feminista de Nikki Craft

Resumo: *Uma das condições para que na sociedade sejam alicerçados valores de género misóginos consiste na existência de uma estrutura de produção cultural heterossexual compulsiva, dominante e universalista que estabeleça princípios de representação dos sexos claramente diferenciados, que tendam a favorecer mais o homem em detrimento da mulher. Partimos de um princípio de que a produção da cultura origina processos de reprodução, o que significa, em termos práticos, que a representação de signos, códigos, valores e comportamentos associados aos sexos é potencialmente materializada nas sociedades, por homens e por mulheres. Essa tem sido uma batalha levada a cabo por muitas mulheres a partir da segunda vaga do movimento feminista, nomeadamente pela ala mais radical, que tem procurado reivindicar novos paradigmas no que diz respeito às convenções culturais de género. O que propomos neste estudo é analisar algumas das campanhas levadas a cabo por Nikki Craft, uma feminista radical norte-americana que viria a organizar e/ou a protagonizar nos anos 1970 e 1980 vários protestos em espaços públicos de algumas cidades dos Estados Unidos. Neste estudo procuramos clarificar as motivações e as estratégias levadas a cabo por essa feminista, cujos activismos incidiram contra algumas das estruturas culturais (campo da arte, instituições da beleza e indústria pornográfica) legitimadoras de representações desencadeadoras de prejuízos para a mulher.*

Palavras-chave: *Nikki Craft; activismo; feminismo radical; representações; cultura; género.*

Copyright © 2010 by Revista
Estudos Feministas.

Influências no activismo de Nikki Craft

Nascida em 1949 nos Estados Unidos, em Santa Cruz (Califórnia), Nikki Craft viria a desempenhar, a partir da década de 1970, um papel relevante nas campanhas da segunda vaga do movimento feminista. Fez parte de uma geração na qual o progresso educativo das mulheres começava a surgir com um alento mais do que suficiente para reivindicar uma ampla gama de direitos de âmbito familiar, laboral, de reprodução. Reivindicativa pela mudança de paradigma nas representações culturais e lutadora contra a violência e as desigualdades de género, Nikki Craft viria a ser uma das muitas feministas que recusaram

a universalização de discursos acerca da mulher, rompendo com o “essencialismo” de que seriam acusadas as feministas da primeira vaga. Enquanto essas feministas celebraram a sexualidade feminina, expondo os seus próprios corpos nus, imiscuindo-se nas estruturas de poder patriarcal, a activista Nikki Craft procuraria, em muitas das suas campanhas, destruir o prazer estético feminino que satisfazia os homens, rejeitando a feminilidade e a objectificação do corpo da mulher.

De 1945 a 1973, os meios de comunicação viriam a desempenhar um papel fundamental na sedimentação de novas ideologias dominantes, através da implementação de novos hábitos de consumo, hábitos que marcariam uma nova era nos processos de culturização da identidade. Nas massificadas representações culturais de género, a mulher tendia a aparecer como o sexo mais fragilizado que necessitava de protecção por parte de quem estabelecia as normas – o homem –, às quais a mulher deveria se subjugar. As entrevistas realizadas em *A mística do feminino* (1963), de Betty Friedan,¹ constam num dos estudos de então, revelando que os preceitos culturais hegemónicos da época eram desfavoráveis aos processos de reprodução da mulher. A violência simbólica que renegava o sexo feminino ao estatuto de dominada não era aceite por muitas mulheres, que, ao terem consciência dos mecanismos advindos da dominação masculina, se procuraram libertar das amarras que impediam o exercício do seu direito à liberdade individual. Antecipadamente, Simone de Beauvoir serviria como uma das referências para o movimento da segunda vaga feminista, quando procurou demonstrar que *ser* mulher não depende unicamente de variantes biológicas porque ser mulher é ser construída culturalmente, sob o ponto de vista de normas masculinas, o que a relega para o *Segundo sexo* (1949).

A juntar a uma cultura pós-modernizada, o Maio de 1968 seria outra conjuntura que viria a incentivar muitas mulheres nos Estados Unidos, incluindo Nikki Craft, a se tornarem activistas e a integrarem grupos de reivindicação. Não havendo um tipo, mas vários tipos de reivindicação, motivar-se-ia, mesmo dentro de algumas comunidades, a fragmentação de grupos que se organizariam por interesses, compatibilidades ideológicas. Uma das correntes em que Nikki Craft² viria a integrar-se seria a do feminismo radical. Tendo uma forte influência de feministas lésbicas, o feminismo radical, à semelhança do feminismo cultural, é descrito por Castells como uma fonte de activismo dedicado e rico em criatividade cultural e inovação teórica que desafiou o próprio movimento a encarar os preconceitos internos relativamente à sexualidade,³ mas também teve um peso determinante para abalar as estruturas historicamente assentes em valores patriarcais.

¹ A mesma Betty Friedan viria a criar, em 1966, e a presidir a National Organization for Women (NOW), uma organização abrangente de defesa dos direitos das mulheres (Manuel CASTELLS, 2003).

² Algumas das suas acções expandem-se para além das causas feministas. No activismo de Craft constam acções desempenhadas sobre o ambiente, a política externa do país (EUA), a guerra e as injustiças sociais.

³ CASTELLS, 2003.

Um dos outros factores que influenciariam Nikki Craft a tornar-se feminista foi a sua mãe, Evelyn Craft, que pertenceu a um grupo de libertação das mulheres que teve como uma das suas reivindicações a criação de alterações nas formas como a publicidade representava as mulheres.⁴ Viria a ser o *Redstockings* a impulsionar o feminismo radical de New York, ao publicar no seu manifesto:

Identificamos nos homens os agentes da nossa opressão. A supremacia masculina é a mais antiga e elementar forma de domínio. Todas as outras formas de opressão e opressão (racismo, capitalismo, imperialismo, etc.) são prolongamentos da supremacia masculina; os homens dominam as mulheres, alguns homens dominam os demais.⁵

O mesmo nome, *Redstockings*, viria a ser apropriado, em 1969, por uma revista feminista. Seria a mesma revista que a mãe de Nikki deixaria na mesa de casa durante o pequeno-almoço para que a filha pudesse consultar antes de ir para a escola.⁶ De forma directa, Evelyn Craft deixaria um legado de posição e perspectiva política à sua filha.

Em finais da década de 1960, Nikki Craft assistiu às primeiras manifestações que apoiavam a legalização do aborto em Austin, Texas. Durante esse período, Craft presenciou a sua primeira conferência sobre violação e, pela primeira vez, compreendeu o significado político e as ramificações sociais da violação, da qual, entre muitas outras mulheres, ela também seria vítima.⁷ Gradualmente, começaria a envolver-se e a fazer parte dos movimentos feministas em Santa Cruz, Califórnia, ocupando posições de liderança nas actividades da comunidade. Durante cinco anos trabalhou na Califórnia, tendo depois viajado outros cinco anos com muitas mulheres por todo o país, cometendo actos de desobediência, protestos, os quais desencadeariam, para além de efeitos positivos para a causa, mais de uma centena de detenções. Desde metade da década de 1970, Craft, para além de outras causas, viria a protestar contra as visões da feminilidade potencialmente promotoras do sexismo, contra os concursos de beleza que promoviam o racismo e a discriminação e contra a indústria pornográfica.

Campanhas contra a violação

Já na década de 1970, auto-assumida como feminista, Nikki Craft funda a Women Armed for Self Protection (WASP), em 1975, associação que tinha o objectivo de conceder às mulheres mecanismos de autodefesa, mas também mecanismos de retaliação contra os violadores.⁸ A WASP pretendia também que no Texas a legislação permitisse que, para além dos brancos, os negros e as mulheres fossem

⁴ Ver protesto *Against Dallas Morning News Discriminatory Advertising Policies* em: <<http://www.nostatusquo.com/ACLU/Nikki/mom.html>>.

⁵ Evelyn CRAFT citada por Miriam SCHNEIR, 1994, p. 127. Ver CASTELLS, 2003, p. 214-215.

⁶ DeAnander DE CLARKE, 1983b.

⁷ DE CLARKE, 1983b.

⁸ DE CLARKE, 1983b.

autorizados a possuir armas. O fundamento desse grupo seria a implementação de novas leis, a criação de novas atitudes perante a sexualidade para provocar conseqüentes modificações na cultura. Esse foi um grupo agregador que possibilitou que muitas mulheres, vítimas de violação, pudessem partilhar as suas experiências individuais.

Centenas de mulheres atravessaram o país para partilhar as suas experiências individuais sobre a violação. Ficamos estupefactas porque vinha uma mulher a seguir à outra ao microfone partilhar acontecimentos semelhantes. “Quando eu tinha 15 um homem pôs uma faca na minha garganta [...] quando tinha 13 o meu pai [...] quando tinha 12 estava a passear pelo parque e três homens [...] quando tinha 4 um amigo de família [...] depois de estar casada por um ano o meu marido [...]”.

9 Nikki CRAFT, 1974.

FIGURA 1 – Cartaz da Women Armed for Self Protection (WASP)



Fonte: Nikki CRAFT, 1975.

¹⁰ Jayne LOADER, 1977.

Em 1977, Nikki Craft viria a co-fundar o projecto *Kitty Genovese Women's Project*,¹⁰ projecto que iria dar origem a uma série de conflitos entre mulheres militantes e violadores. A ideia inicial de Craft tinha sido fazer um panfleto sobre violação. Um ano mais tarde, dia 8 de março (dia Internacional da Mulher), o panfleto viria a transformar-se num jornal de 20 páginas que continha artigos, histórias pessoais de violação, incluindo também os nomes de todos os homens do Condado de Dallas que, de 1960 a 1976, tinham cometido delitos sexuais. A lista continha mais de 2.100 homens, 341 dos quais contabilizavam ofensas múltiplas. No entanto, “a maior parte deles andava novamente nas ruas e muitos deles iriam violar novamente”.¹¹ As autoridades estimavam que, naquela altura, cerca de 75% das violações não eram relatadas. Das 3.562 violações que foram registadas em Chicago, em 1972, apenas 833 dos homens foram presos; destes, 204 foram indiciados, 23 foram a julgamento e 8 foram condenados.¹² A disparidade entre os esforços feitos para que a justiça actuasse efectivamente sobre os prevaricadores e o número de condenações originou algumas frustrações.

¹¹ LOADER, 1977.

¹² LOADER, 1977.

Para muitas feministas, incluindo Nikki Craft, a violação e outras formas de violência exercidas sobre as mulheres constituem-se práticas que têm vindo a resultar de mecanismos de reprodução cultural por parte dos homens. Diana Russell defende no seu artigo “Against Pornography: The Evidence of Harm” (1999) que a pornografia tem um fundamental capital de importância por representar incessantemente diversas formas de violência contra a mulher, imbuindo-as em formas populares de entretenimento para os homens. É o carácter de entretenimento, de gratificação sexual masculina, em última instância de não recriminação, que legitima formas de relacionamento sexual em que as mulheres sejam abusadas e degradadas.¹³ Mas a violência e a degradação na representação da mulher não são exclusivas à indústria pornográfica. O nosso próximo objecto de análise consiste num protesto de Nikki Craft contra uma obra de arte.

¹³ Diana RUSSEL, 1999.

Protesto contra a objectificação e a violência na representação do corpo da mulher no campo da arte

FIGURA 2 – The Incredible Case of the Stack O´Wheats Murders (1)



Fonte: Nikki CRAFT, 1980.

Nota: Anúncio à entrada da Biblioteca da Universidade da Califórnia, Santa Cruz, em 1980, patente numa das mesas da Biblioteca da UCSC (imagem de William Reynolds).

A 31 de março de 1980, Nikki Craft entrou na Biblioteca Special Collections da Universidade da Califórnia, em Santa Cruz (UCSC), que frequentava e deparou-se com uma exposição intitulada *The Incredible Case of the Stack O´Wheats Murders*, do artista Leslie Krims. A exposição continha um conjunto de dez fotografias, cada uma delas impressa em tons de sépia que mostrava uma mulher despida da cintura para baixo, ou totalmente nua, deitada sobre o que aparentava ser o próprio sangue. As imagens criam a sensação de que a mulher foi ferida ou morta à facada. Essa série foi definida pelos promotores como uma exposição “humorística” porque, alegadamente, mostrava os designados assassinatos de assinatura, aqueles em que o criminoso confere autoria propositada ao seu crime, por exemplo, em que a vítima sofre uma mutilação característica ou em que um objecto particular é normalmente deixado na cena do crime. Cada fotografia mostra uma mulher, aparentemente morta, despida ou meia despida. O panfleto sobre a exposição continha ainda a seguinte informação:

“As poses revelam muito menos acerca da luta e da rendição, do que da provocação e sensualidade”.

FIGURA 3 – The Incredible Case of the Stack O`Wheats Murders (2)



Fonte: Nikki CRAFT, 1980.

Nota: uma das dez imagens do projecto do artista Leslie Krims.

Leia-se o testemunho de Nikki Craft acerca da sua acção sobre o trabalho de Krims:

Hoje, 31 de Março de 1980, destruí as impressões "Stack O`Wheat", rasgando-as e colocando-lhes creme de chocolate em cima. Destruí estas impressões odiosas em relação à mulher, em nome de todas as mulheres que têm que viver momento a momento com a consciência de que se podem tornar o próximo item na estatística ou nos ficheiros da polícia; para todas as mulheres que têm de viver as suas vidas, constantemente em guarda, como se estivessem numa zona de guerra. Eu destruo estas impressões em nome de Barbara Schwartz, que foi este mês, a meio da tarde, esfaqueada até à morte em Mount Tamalpais, não estaria segura o suficiente a passear o seu cão, metida na sua própria vida. Assumo a minha responsabilidade por esta expressão artística. [...] Assumi um compromisso em fazer esta acção com a percepção de que destruir pornografia violenta não resolverá o problema de como os homens pensam e sentem acerca de nós, mas acções directas como estas vão afectar a maneira como nós pensamos e sentimos acerca de nós mesmas; e com a compreensão de que as nossas vidas permaneçam num compromisso de recusar colaborar na nossa própria degradação.¹⁴

¹⁴ CRAFT, 1980.

Independentemente de ter sido, ou não, um acto consciente, o que Leslie Krims fez no seu trabalho foi perpetuar um tipo de representação que os homens artistas fazem do corpo da mulher. Krims representa a mulher (como vítima) sem nódoas negras, o que dá a sensação de que não existiram sinais de luta, e de acordo com moldes de beleza predeterminados culturalmente pelo gosto masculino – no trabalho do artista só há mulheres jovens com corpos esbeltos. De Clarke interpreta a acção como um convite humorístico para o homem reproduzir na realidade.¹⁵ Numa das imagens aparece uma garrafa de Coca-Cola entre as pernas da modelo, dando a ilusão de violação, antes ou depois da sua morte. Pela compra de uma das fotografias, haveria uma oferta de creme para panquecas.¹⁶

Por seu lado, o crítico defende a sua posição e a sua escolha:

Claro que nestas séries o humor reside no chocolate utilizado por Hershey. [...] a escolha da modelo, as suas poses, a escolha de garrafas de Coca-Cola, bananas descascadas, etc., aparecem como ícones publicitários que tornam difícil ver as imagens como pornografia violenta. [...] O observador nota que o “sangue” não está lá para esconder as linhas harmoniosas do corpo, pelo contrário conferiu-lhe beleza.¹⁷

¹⁵ DE CLARKE, 1980.

¹⁶ DE CLARKE, 1980.

¹⁷ DE CLARKE, 1980.

FIGURA 4 – Nikki Craft em processo de sabotagem da obra *The Incredible Case of the Stack O´Wheats Murders*



Fonte: Nikki CRAFT, 1980.

Nota: Imagem em que Nikki Craft transforma a obra de arte *The Incredible Case of the Stack O´Wheats Murders* numa outra completamente diferente. O objectivo foi protestar contra a representação que incentiva à objectificação e à violência contra as mulheres (imagem de William Reynolds).

Olhei para elas [imagens] e não consegui tirá-las da minha cabeça devido à maléfica violência sexual combinada com a mensagem de entretenimento; também devido à escrita manipuladora, panfletária feita por um historiador de arte que, em nome do engrandecimento da arte, usa o assassinio de uma mulher como entretenimento académico – tinha de fazer algo em relação às fotos. Planeei a acção contra eles por muito tempo, gastei muito dinheiro e arrisquei os meus estudos para o fazer.¹⁸

¹⁸ CRAFT, 2009, em declaração durante uma conversa por e-mail.

Nikki Craft e muitas outras mulheres na UCSC viram a intervenção em *Stack O'Wheats* não como um ataque contra Leslie Krims ou contra a biblioteca, mas como uma defesa das mulheres contra a violência representada nas fotografias. Talvez porque as intenções de Nikki tenham sido compreendidas pela generalidade da Universidade, ela seria mais tarde ilibada de todas as acusações e nomeada por um grande grupo de estudantes e funcionários, incluindo o Director da Universidade e o agente que a deteve, para ganhar um prémio denominado de “Grande contribuição para o campus pela compreensão de princípios éticos”, prémio que acabaria por não ser entregue nesse ano.¹⁹

¹⁹ DE CLARKE, 1980.

A objectificação do corpo da mulher tem vindo a ser uma das bandeiras de protesto do feminismo contra as representações culturais da feminilidade nos *media* e na história da arte. Em *Ways of Seeing* (1972), John Berger refere que quer na arte, quer na publicidade “os homens actuam e as mulheres aparecem”,²⁰ ou seja, tem havido uma tendência para os homens serem os agentes activos e as mulheres, os agentes mais passivos.

²⁰ John BERGER, 1972, citado por Eleanor HEARTNEY, 2001, p. 52.

A história da arte tem tido o seu contributo no que diz respeito à estruturação de posições hierárquicas que tendem a favorecer os homens. Um dos inúmeros exemplos da arte moderna são as pinturas que Yves Klein realizou com as suas modelos nuas (antropometrias) que, de acordo com o artista, tinham o propósito de criar um “ambiente sensual que estabilizava o [seu] microcosmos”.²¹ No processo da sua obra pictórica, modelos foram utilizadas como pincéis vivos: as modelos embebiam-se em tinta para depois serem arrastadas pelos suportes. Entravam em encenações compostas por um director com orquestra e coro, um espectáculo ao vivo com público, imbuído numa aura de entretenimento lascivo. Referimo-nos, por exemplo, a uma das suas actuações na luxuosa Galeria Internacional de Arte Contemporânea, na rua de Saint-Honoré, em que o acontecimento era exclusivo para cem convidados, entre os quais se incluíam artistas e críticos, mas a maioria do público era composto por donos de galerias.²²

²¹ Yves KLEIN citado por Sidra STICH, 1995, p. 171.

²² KLEIN citado por STICH, 1995, p. 173.

A intenção regia-se, como explica o próprio Yves Klein, pela “recusa da tradição da pintura figurativa”. Contudo, o artista não se afastou da tendência de escolher as modelos pelos seus corpos tradicionalmente femininos, curvilíneos e sensuais, procurando incessantemente a provocação, despidas para agradar ao olhar masculino. O factor sexual entrava em jogo e, no processo desse trabalho, Klein surgia elegantemente vestido como o artista/produzidor e director; era quem dava as ordens e quem matinha o controlo sobre a acção, mostrando às suas modelos onde e como deveriam colocar os seus corpos.²³

²³ KLEIN citado por STICH, 1995, p. 185. Pequeno filme ilustrativo da obra de Klein em: <http://www.youtube.com/watch?v=gnCUYACM8FO&feature=Playlist&p=05D3167DF217BEEA&playnext=1&playnext_from=PL&index=2>.

²⁴ HEARTNEY, 2001, p. 5.

Essas duas obras de arte consagradas pelo meio servem de exemplo de como o sistema da arte (nos seus processos de produção/representação e mecanismos de legitimação/consagração) se constitui numa réplica “das relações desiguais já arreigadas na cultura ocidental”.²⁴ A desigualdade não é característica única no que diz respeito à representação da feminilidade e da masculinidade na história da arte. Já a pergunta de Linda Nochlin – “por que não houve grandes mulheres artistas?” – pressupõe que existam à partida factores de ordem institucional, regras que comandam o jogo, que não têm vindo a permitir que mulheres “talentosas” alcancem a visibilidade que os homens têm vindo a alcançar. Tal como Griselda Pollock e Roszika Parker chamaram a atenção, as palavras “mestria” e “obra-prima” são percepcionadas, dentro e fora do campo da arte, como adjectivos que atestam a natureza do génio (homem). Em termos concretos, de acordo com Roberta Smith (do jornal *New York Times*), “60% dos estudantes de arte são mulheres, 15% expõem em galerias, e 4% do que está na MOMA é de mulheres”.²⁵ O cerco fica ainda mais apertado quando se trata de artistas feministas que queiram expor o seu trabalho em instâncias artísticas. Helena Reckitt, feminista e curadora de arte contemporânea, salienta a ideia no seu estudo “Who wants to be a Feminist Artist?": a dificuldade das feministas em exporem e venderem os seus trabalhos.²⁶ Mesmo que sejam convidadas a expor, há ainda uma tendência do campo artístico em criar restrições a conteúdos artísticos feministas. Por conseguinte, por terem o receio de comprometer a carreira artística, muitas jovens artistas feministas poderão ser mais impelidas à irreverência, à atitude *cool*, do que serem propriamente incentivadas à investigação teórico-prática ligada a valores de género.

²⁵ Roberta SMITH citada por Helena RECKITT, [s.d.].

²⁶ RECKITT, [s.d.].

Protestos contra a standardização da beleza feminina

Os debates feministas contemporâneos sobre o essencialismo têm vindo a colocar a institucionalização da

identidade feminina como uma estrutura de opressão masculina que serve objectivos de reprodução heterossexual. Um sistema heterossexual pressupõe a organização de valores culturais de género nas duas categorias opostas e assimétricas (masculino e feminino) e a conversão dessas categorias como reguladoras da identidade e da sexualidade. Judith Butler, em *Gender Trouble*, refere-se a essas duas categorias como “matriz cultural”, através da qual as identidades de género se regulam. Para Butler, o género está para a cultura como o sexo está para a natureza. Por outras palavras, o género não é um resultado causal do sexo, mas sim uma construção cultural sobre o sexo, o que acaba por tornar o sexo não numa categoria natural, mas numa categoria política e socialmente regulada por representações.²⁷ Butler fala nas funções normativas através da “compulsão heterossexual das representações” culturais, que têm a função de estabelecer a sexualidade dentro dos discursos e termos de poder a fim de servirem a convenções fálicas. Já Baudrillard refere-se às categorias sexuais como uma produção reguladora da economia política. A mulher cultural é, para esse autor, um produto de venda à mulher biológica: a higiene, o perfume, a pintura, os traços gerais do comportamento, todo o invólucro da mulher equivale a um sistema de signos que constituem o modelo feminino, que tem como contrapartida o consumo.²⁸

²⁷ Judith BUTLER, 1990.

²⁸ Jean BAUDRILLARD, 1976.

Em “The Mark of Gender”, Monique Wittig refere-se à *linguagem* como um conjunto de actos que, pela sua constante repetição, produzem efeitos na realidade ao ponto de as categorias sexuais se constituírem como factos inquestionáveis. A linguagem tem, para Wittig, o poder de criar o “real social” e de estabelecer as categorias (opressivas) e torná-las como factos naturais.²⁹ Foi contra o exercício de opressão das representações de género que operam nos processos de reprodução, que tornam os valores de género em verdades absolutas, que a feminista Nikki Craft procurou contestar nas suas campanhas contra os concursos de beleza. Todo o activismo de Nikki Craft incidente sobre representações de género, nomeadamente contra os concursos de beleza, é um trabalho que assume uma posição autoritária com o fim de derrubar o sistema heterossexual falocêntrico. Em 1982, o concurso de beleza em Santa Cruz foi alvo de protestos por parte de manifestantes, complementado através do recurso à obra: *But Is It Art or Is It Politics?*. A obra consiste num globo de cerâmica de 60 cm de diâmetro com tiras vermelhas e brancas pintadas sobre os continentes, rodeados pelo azul do oceano; no topo do globo encontram-se cinco réplicas de pénis que acenam bandeiras norte-americanas. Em redor do globo foram colocadas 150 bonecas *Barbies*, de diferentes raças, que ostentam vestidos diferentes, mas que

²⁹ Monique WITTIG, 1985, citada por BUTLER, 1990, p. 115.

se exprimem com a mesma pose e apresentam características idênticas à *Barbie* caucasiana. A peça comenta de um modo depreciativo a submissão ao papel passivo e a limitação à aparência a que as concorrentes estavam sujeitas; menciona no protesto os patrocinadores (Nestlé e Kelloggs); e sugere que as instituições de beleza feminina estão organizadas pelos homens (simbolizados pelo falo), que se posicionam “no topo do mundo”, a observar as concorrentes que posam para um concurso de beleza.³⁰

³⁰ DE CLARKE, 1983a.

FIGURA 5 – Myth California



Fonte: Nikki CRAFT, 1983.

³¹ *Myth California 1982 to 1983*, vídeo em: <<http://www.youtube.com/watch?v=agyEAhwrVUU&feature=related>>.

Nota: Nikki Craft, *But Is It Art or Is It Politics?*, de 1982.³¹ Peça utilizada na manifestação *Myth California*, protesto contra o concurso de beleza *Miss Califórnia* (imagem de Clytia Fuller).

Essa obra foi colocada num parque de estacionamento do hotel Dream Inn, em Santa Cruz, no mesmo dia em que os juízes, os concorrentes e o público chegaram ao concurso de beleza *Miss Califórnia*. Perante as concorrentes

aspirantes a *Miss California* e os apoiantes (plateias e patrocinadores), a obra procurou conduzir a uma leitura sobre a beleza *standard*, atacando a sua sacralização e procurando fazê-la equivaler a um mito, um embuste, a partir do qual a mulher é explorada para alguns homens ganharem dinheiro. *Myth California* realça o sexismo e a artificialidade das mulheres aspirantes aos processos de reprodução dos valores da Barbie, em que a ostentação da beleza é o valor supremo a ser reproduzido.

FIGURA 6 – Nikki Craft em protesto contra a *Myth California* e contra alguns dos seus patrocinadores



Fonte: DE CLARKE, 1983a.

Nota: num outro protesto em *Myth California*, Nikki Craft vomita cereais da Kelloggs e barras de chocolate Crunch (patrocinadores do concurso de beleza) durante uma performance de teatro de rua. Foi uma forma de chamar a atenção à “Escravidão do peso” (*Weight Slavery*), questões de saúde pública relacionadas com a bulimia e desordens alimentares.

Campanhas contra a indústria pornográfica

“A Hustler tem destruído as mulheres há demasiado tempo, agora é tempo das mulheres destruírem a Hustler”

Nikki Craft³²

³² CRAFT citada por Irene MOOSEN, 1992, p. 2.

A pornografia tem originado um campo de batalha de discussões, inclusivamente no interior do movimento feminista. As feministas pro-pornografia começaram, a partir dos anos 1970, a fazer as suas próprias produções, rompendo com os enredos hegemónicos pornográficos, através, por exemplo, de representações do prazer sexual mais centrado na mulher ou por vezes baseadas em algumas teorias feministas. Para as feministas radicais, como Nikki Craft, a indústria pornográfica tem vindo a ser alvo de uma interminável batalha. O que defende a ala mais radical é que a maior parte das mulheres que entram em práticas de espancamento, tortura ou agressão não são sujeitas a simulações. Mesmo que fossem sujeitas a práticas de simulação, para as feministas radicais, muita da violência sexual exercida pelos homens contra as mulheres resulta da reprodução de comportamentos ligados à sexualidade, comportamentos negativos que são veiculados pela pornografia. Actos que são puníveis por lei, tais como a violência física ou psicológica, o assédio, o abuso infantil, o espancamento, ao serem erotizados na pornografia geram mecanismos de associação ao prazer. Ou seja, a pornografia, ao erotizar os actos anteriormente referidos, passa a ideia de que são excitantes, portanto, valida-os e torna-os socialmente aceitáveis. E porque os homens e as mulheres são construídos socialmente, a produção de comportamentos pode originar, nas relações heterossexuais, processos de reprodução de “mensagens baseadas na misoginia”,³³ o que poderá legitimar que a mulher seja desprovida de características humanas e promovida como uma “coisa”³⁴ que deva submeter-se ao poder e à dominação masculina.

Nikki Craft foi uma das feministas que retaliaram contra a publicação de pornografia violenta. Em 1981, organizou a mobilização de cidadãos de uma comunidade em Los Angeles para a *Preying Mantis Women's Brigade*, para que, em conjunto, pudessem arquitectar formas de actuação contra a indústria. *Preying Mantis* concebeu e utilizou a peça *The Porn Machine* e com ela acentuou o carácter interventivo de uma conferência de imprensa que teve lugar na sede principal da *Hustler*, em Los Angeles. A *Porn Machine* consistia numa caixa preta onde estavam expostas algumas imagens da revista *Hustler*. Com a bandeira americana no topo do monumento estavam colados recortes de imagens de mulheres sexualmente brutalizadas, juntamente com desenhos animados a caricaturar *Hillside Strangler*.³⁵ O impacto do monumento e os diálogos satíricos lidos à multidão deram origem a que muitas mulheres rasgassem cópias da revista, outras manifestaram a sua indignação atirando ovos ou sujando as revistas com creme de chocolate.³⁶

³³ RUSSEL, 1999, p. 6.

³⁴ “Acredito que os homens violam as mulheres porque não as vêem como humanos mas como objectos. As mulheres têm que lidar com as imagens que a sociedade faz de nós quando andamos nas ruas. Hugh Hefner e Larry Flynt podem ficar seguros nas suas mansões com os guarda-costas que os levam de um lado para o outro. Nós não temos tanta sorte; nós temos que ir para a paragem de autocarro de noite e lidar com homens que não olham para nós como seres humanos” (CRAFT, 1984a).

³⁵ Designação dos *media* para os dois homens (primos), Kenneth Bianchi e Angelo Buono, que foram condenados por raptar, violar, torturar e matar mulheres dos 12 aos 28 anos, entre 1977 e 1978.

³⁶ MOOSEN, 1992.

FIGURA 7 – The Porn Machine



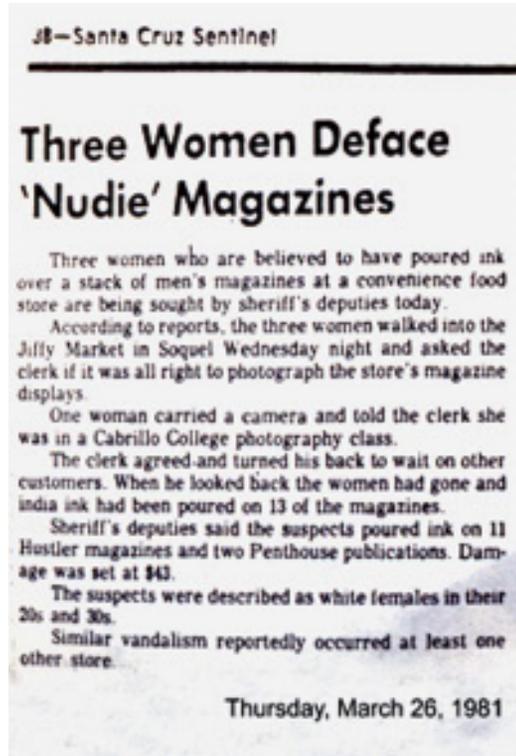
Fonte: Nikki CRAFT, 1981.

³⁷ MOOSEN, 1992.

³⁸ CRAFT citada por MOOSEN, 1992, p. 2.

A destruição de revistas *Hustler* chegou inclusive a ser noticiada na televisão com o intuito (por parte dos organizadores) de disseminar a mensagem e pressionar os vendedores a pararem com as vendas. *Preying Mantis Women's Brigade* e os seus apoiantes activos responsabilizaram-se, em 1981, pela destruição de mais de 550 revistas *Hustler* na área de Santa Cruz. Homens e mulheres trabalharam individualmente e em grupos utilizando várias técnicas de boicote, desde garrafas que esguichavam tinta-da-china preta, vernizes, óleo de motor, tinta vermelha e pasta de dentes. Outros manifestantes preferiram boicotar "acidentalmente" entornando café e Coca-Cola sobre os exemplares.³⁷

Estamos a apelar à responsabilidade corporativa. Empresas de automóveis e farmacêuticas têm de provar que os seus produtos são seguros para o mercado antes de serem libertados; pedimos a Larry Flynt que prove que as suas impressões não levam a actos de violência.³⁸

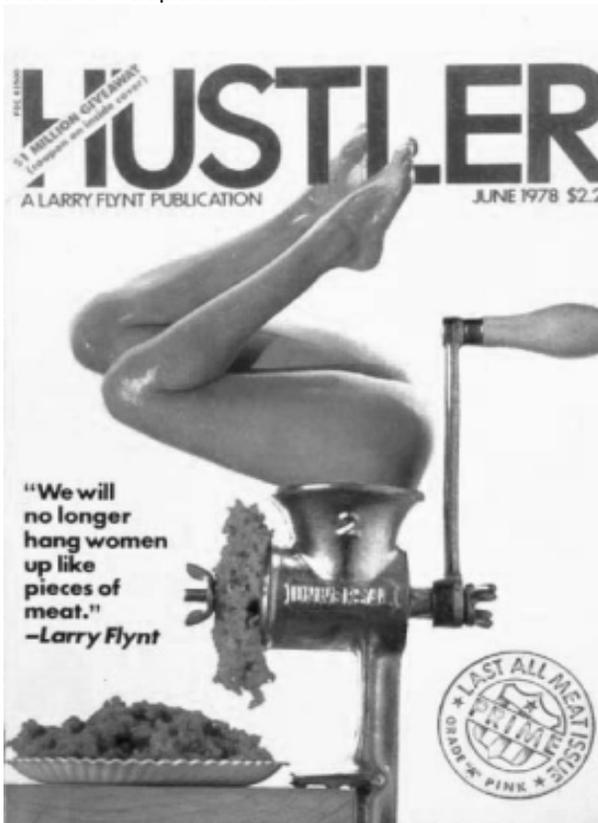
FIGURA 8 – Notícia sobre a sabotagem da revista *Hustler*

Fonte: Jornal *Sentinel*, 1981.

A principal razão que fez com que essa acção fosse tão mobilizadora foi a abordagem da revista *Hustler* sobre o assassinato da jovem de 20 anos Cindy Lee Hudspeth, vítima de *Hillside Strangler*, Kenneth Bianchi. *Hustler* mencionava o assassinato de Cindy Lee como a “última realização” de Kenneth Bianchi, complementando ainda com a declaração de que “é preciso ser duro com elas. Depois de derrubar uns cromos, o *Hillside Strangler* gosta de se deitar e relaxar com Dewar’s Lite Label (whisky)”.³⁹ A acompanhar essas mensagens, que supostamente deveriam entreter e incentivar a audiência masculina, surgiam na mesma revista mulheres despidas, amarradas e torturadas. A *Hustler* motivou um triplo protesto por parte das activistas: protestos contra a violência física e psicológica exercida sobre as mulheres, contra o incentivo de comportamentos desviantes dos homens em relação às mulheres e contra o lucro de Larry Flynt à custa das duas problemáticas mencionadas anteriormente.

³⁹ CRAFT citada por MOOSEN, 1992, p. 3.

FIGURA 9 – Capa da *Hustler*



Nota: habitualmente, as feministas têm vindo a protestar que as mulheres na pornografia são tratadas como “pedaços de carne”. Essa capa da *Hustler* aparenta fazer uma concessão às feministas através da declaração de Larry Flynt de que “as mulheres não serão mais usadas como pedaços de carne”. O que contrasta com o triturador de carne, que perpetua significados de violência e crueldade antagónicos à ironia da mensagem.

Fonte: Revista *Hustler*, jun. 1978.

⁴⁰ CRAFT, 1984b.

As campanhas contra a *Hustler* prosseguiram. Em 1984, o colectivo *Preying Mantis Women's Brigade* organiza, com a orientação de Nikki Craft, *The Mush Award*,⁴⁰ uma acção em Santa Cruz, Califórnia, onde Ann Simonton, vestida como proxeneta, segura um falo de 38 cm que ejacula creme de trigo sobre a pornografia enquanto a lê em voz alta para os clientes que vão entrando. Essa premiação foi dada a algumas das lojas que romperam com o acordo feito com o colectivo *Preying Mantis Women's Brigade*. Porque algumas dessas lojas tinham sido descobertas a vender revistas *Hustler* às escondidas a alguns clientes, o colectivo activista iria atribuir-lhes novamente o prémio "The Much". Essa acção levou a que 28 lojas da área de Santa Cruz concordassem em parar de vender a revista pornográfica.

FIGURA 10 – Ann Simonton em *The Mush Award*



Fonte: Nikki CRAFT, 1984b.

Nota: Ann Simonton, em representação da *Preying Mantis Women's Brigade*, com o projecto *The Mush Award*. Na placa branca, que se encontra na base da peça onde está o falo, pode-se ler: M.U.C.H. – *Merchants United to Save Hustler, Censorship Silences: Our Goal is not to Silence* (1984) (imagem de Nikki Craft).

⁴¹ CRAFT citada por DE CLARKE, 1983b.

*A pornografia não se queima sozinha; precisa da tua ajuda.*⁴¹

Em dezembro de 1984, a *Penthouse* publica uma revista que continha nove imagens de mulheres asiáticas amarradas com espessas cordas nos tornozelos, nos pulsos, nos lábios vaginais e nas nádegas. Duas das imagens

mostram mulheres ligadas com os olhos fechados, penduradas em árvores, com cabeças caídas para a frente, aparentemente mortas. Uma mulher mais velha, que colabora com a objectiva da câmara, coloca as mãos nos ombros de uma das jovens, parecendo estar a empurrá-la para o observador. Duas outras mulheres foram fotografadas deitadas de barriga para baixo, parecendo estar inanimadas, expostas com os genitais, completamente indefesas, sem qualquer hipótese para resistir a quaisquer tipos de abusos. Ainda, numa outra imagem vê-se outra mulher com a cara pintada de branco, com uma corda à volta do seu pescoço e peito, a olhar para a câmara que a posiciona em cima de um penhasco...⁴²

⁴² Melissa FARLEY, 1991.

FIGURA 11 – Erotização da violência contra a mulher



Fonte: *Penthouse*, 1984.

Nota: uma das nove imagens, publicadas pela *Penthouse*, na edição de dezembro de 1984, que erotizam a violência e o abuso contra a mulher⁴³ (impresso em Meredith brochure *Penthouse Gives Us The Business*).

⁴³ Ver mais imagens em: <<http://www.nostatusquo.com/ACLU/CFMRWL/Pent1.html>>.

⁴⁴ *National Rampage Against Penthouse* foi um movimento fundado em 1983 por Nikki Craft e Melissa Farley. Em conjunto, elas organizaram protestos contra a *Penthouse*, especificamente contra a pornografia asiática. Alguns desses protestos resultaram em centenas de detenções (FARLEY, 1991).

⁴⁵ FARLEY, 1991.

A publicação mencionada despoletou o início de um conjunto de protestos organizados, designados pelos activistas como *National Rampage Against Penthouse*.⁴⁴ Foi usada a desobediência como uma das principais estratégias, as quais incluíam teatro de guerrilha, boicotes e confrontação corporativa. O objectivo desse colectivo consistia na organização de acções educativas para o público no sentido de chamar a atenção sobre os aspectos da pornografia ligados à exploração e como a indústria pode promover a violência contra as mulheres e as crianças.⁴⁵ Embora fosse uma organização liderada por duas mulheres, a *Rampage* não poderia ter viabilidade nas suas acções sem o intenso

compromisso de feministas activistas que faziam parte de várias comunidades espalhadas pelos Estados Unidos, as quais não só procuravam envolver-se nas acções, como também se encarregavam de manter contactos com os *media* com a finalidade de disseminar as intenções das suas acções, incentivar o debate público e, por conseguinte, procurar integrar mais activistas no movimento.

Em fevereiro de 1985, dois meses depois da publicação da *Penthouse* que incluía imagens de mulheres asiáticas amarradas e violentadas, foi encontrada, amarrada a uma árvore com cordas em redor do pescoço, Jean Kar-Har Fewel, uma rapariga chinesa órfã que tinha sido violada e morta.⁴⁶ Esse crime originou mais campanhas por parte da *National Rampage Against Penthouse*, e alguns dos actos de desobediência civil chegaram a incluir experiências de censura em que as revistas pornográficas eram rasgadas.

⁴⁶ FARLEY, 1991.

FIGURA 12 – Protesto de feministas contra a pornografia, com a ênfase de que não se opõem à nudez e à sexualidade



Fonte: Melissa FARLEY, 1991.

Embora a organização se afirmasse como não tendo nada contra as relações sexuais nem contra o nudismo, esses actos de protesto motivaram a que, alguns anos mais tarde, organizações liberais pro-pornografia e a maior parte dos *media* identificassem o movimento *National Rampage Against Penthouse* com princípios fundamentalistas da ala direita. Do outro lado, as feministas que tinham sobrevivido a práticas de incesto e que usavam os seus testemunhos para discursos directos com fins educativos continuavam a insistir na ideia do quanto a indústria pornográfica poderia contribuir para práticas reprodutíveis a partir de representações de sexo

sadomasoquista e de que a *Penthouse*, em particular, deveria ser responsabilizada por muitas das suas publicações, por incentivar a práticas impróprias.⁴⁷

⁴⁷ FARLEY, 1991.

Através da *Rampage*, Nikki Craft escreveu artigos, falou com a imprensa, angariou dinheiro, fez palestras e serviu de testemunho sobre os efeitos que a pornografia poderia criar nos comportamentos e nas atitudes dos homens e, conseqüentemente, sobre as implicações negativas que essas atitudes têm para as mulheres e as crianças.⁴⁸

⁴⁸ FARLEY, 1991.

[...] a maioria das mulheres é incapaz de ter consciência da profundidade dos actos maldosos cometidos contra mulheres pela indústria pornográfica em nome da liberdade de expressão, do lucro, do prazer e, claro, do entretenimento. Enfrentar o ódio e o desprezo pelas mulheres na pornografia é, por muito que custe, combustível para a nossa raiva, o que faz com que cometamos muito activismo incendiário.⁴⁹

⁴⁹ CRAFT citada por RUSSEL, 1999.

Considerações finais

O trabalho de Nikki Craft é o resultado de investigações e acções individuais e também de lutas, de choques e de partilhas ideológicas com colectivos de mulheres que se organizavam pelo princípio de actuar contra a discriminação simbólica presente em muitas das representações culturais da feminilidade. Diante das inúmeras mensagens emitidas por estruturas culturais, tais como o campo da arte, as instituições de beleza e a indústria pornográfica, legitimadoras de representações que, na cultura de géneros, proporcionam comportamentos baseados na misoginia, Nikki adoptou um trabalho estético activista redundante, voltado para grandes audiências, criado para atingir a maior taxa de sucesso, no que diz respeito à sua descodificação e compreensão. O poder e a pertinência da sua produção simbólica residem na utilização de códigos reconhecíveis pela grande maioria dos sujeitos que detenham experiências culturais de género partilhadas. Há uma intenção clara em dar à sua estética activista uma interpretação abrangente do ponto de vista das convenções culturais, e, nesse sentido, podemos dizer que os códigos e os sistemas de signos utilizados por Nikki se integram nos modos comuns de percepção.

Se uma das suas peças, como a *But Is It Art or Is It Politics?* (1982), em vez de ter acompanhado a manifestação *Myth California*, que teve lugar num espaço público, tivesse sido exibida numa galeria de arte, a sua categorização e o seu poder de significação mudariam consideravelmente. Confinar a peça num espaço privado como uma galeria de arte equivaleria a limitar o seu acesso aos públicos da cultura

erudita e restringi-la de toda uma massa heterogénea de transeuntes que circulam pelo espaço público. Há também uma dupla aquisição de sentido e um sublinhar de desígnios entre a peça em questão e uma manifestação como a *Myth California*. É de acrescentar que a descodificação dessa peça praticamente não exige mediação porque a conjugação dos códigos é de tal modo eficiente que, para se compreenderem as mensagens que lhe estão implícitas, não é, do nosso ponto de vista, necessário que um sujeito de determinada audiência possua um grande capital cultural. Os mesmos princípios referidos atrás podem ser aplicados a muitas outras peças e intervenções feitas por Craft.

Das práticas activistas dessa feminista radical, que decorreram entre as décadas de 1970 e 1980, assinalam-se, para além de investimentos emocionais e económicos, algumas consequências negativas em prejuízo próprio que diversas vezes resultaram em penas de prisão. Nota-se, como vimos, o seguimento de uma linha de actuações estratégicas em que invariavelmente há um recurso à utilização de espaços públicos assim como ao uso de dispositivos estéticos que anulam e invertem a produção de sentido e significações originais de representações culturais de género, com a intenção de combater a subordinação da produção simbólica e da sua reprodução por parte da mulher sob o poder masculino.

Referências bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Lisboa: Edições 70, [s.d.].
- _____. *A troca simbólica e a morte I*. Lisboa: Edições 70, 1976.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2003.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble (Feminism and The Subversion of Identity)*. London: Routledge, 1990.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.
- CRAFT, Nikki. *Against Dallas Morning News Discriminatory Advertising Policies*. 1970. Disponível em: <<http://www.nostatusquo.com/ACLU/Nikki/mom.html>>. Acedido em: 10 maio 2009.
- _____. *Drifting from the Mainstream: A Chronicle of Early Anti-Rape Organizing*. 1974. Disponível em: <<http://www.nostatusquo.com/ACLU/Porn/WASP1.html>>. Acedido em: 10 maio 2009.
- _____. *Women Armed for Self Protection*. 1975. Disponível em: <<http://www.nostatusquo.com/ACLU/Porn/WASP1.html>>. Acedido em: 10 maio 2009.

- _____. *The Incredible Case of the Stack O' Wheat Murders*. 1980. Disponível em: <<http://www.nostatusquo.com/ACLU/Porn/Wheats1.html>>. Acedido em: 10 maio 2009.
- _____. *The Porn Machine*. 1981. Disponível em: <<http://www.nostatusquo.com/ACLU/PreyingMantis/pornmachine.html>>. Acedido em: 10 maio 2009.
- _____. *Myth California 1982 to 1983*. 1983. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=agyEAhwrVUU&feature=related>>. Acedido em: 10 maio 2009.
- _____. *Pets, Centerfolds, Playmates and Identity*. 1984a. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=JQ5YhcfRhiY&feature=channel_page>. Acedido em: 10 maio 2009.
- _____. *The Mush Award*. 1984b. Disponível em: <<http://www.nostatusquo.com/ACLU/PreyingMantis/mush.html>>. Acedido em: 10 maio 2009.
- _____. *The Rampage Against Penthouse*. 1984c. Disponível em: <<http://www.nostatusquo.com/ACLU/Porn/rampage1femicide1991.pdf>>. Acedido em: 10 maio 2009.
- _____. Mensagem recebida por e-mail em 26 abr. 2009.
- CRANE, Diana. *The Production of Culture of Media and the Urban Arts*. London: Sage Publications, 1992.
- DE CLARKE, DeAnander. *The Incredible Case of The Stack o' Prints Mutilations*. 1980. Disponível em: <<http://www.nostatusquo.com/ACLU/Porn/Wheats2.html>>. Acedido em: 10 maio 2009.
- _____. *Myth California: But Is It Art Or Is It Politics?* 1983a. Disponível em: <<http://www.nostatusquo.com/ACLU/Nikki/BeautyClarke4.html>>. Acedido em: 10 maio 2009.
- _____. *The Nikki Wiki: All About Nikki Craft*. 1983b. Disponível em: <<http://www.nikkicraft.com>>. Acedido em: 10 maio 2009.
- FARLEY, Melissa. "The Rampage Against Penthouse." In: RUSSELL, Diana (Ed.). *Women Fighting Back Against Femicide*. 1991. Disponível em: <<http://www.nostatusquo.com/ACLU/Porn/rampage1femicide1991.pdf>>. Acedido em: 10 maio 2009.
- FISKE, John. *Introdução ao estudo da comunicação*. Porto: Edições Asa, 1990.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2001.
- KLEIN, Yves. *Rendition*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=gnCUYACM8F0&feature=Playlist&p=05D3167DF217BEEA&playnext=1&playnext_from=PL&index=2>. Acedido em: 10 maio 2009.
- LOADER, Jayne. *Exposing the Rapist Next Door*. 1977. Disponível em: <<http://www.nostatusquo.com/ACLU/Porn/KGWP1.html>>. Acedido em: 10 maio 2009.

- MACEDO, Ana Gabriela. *Género, identidade e desejo (antologia crítica do feminismo contemporâneo)*. Lisboa: Edições Cotovia, 2002.
- MOOSEN, Irene. "Striking Flynt." In: RADFORD, Jill; RUSSELL, Diana (Eds.). *Reproduced from Feminicide: The Politics of Woman Killing*. 1992. Disponível em: <<http://www.nostatusquo.com/ACLU/Porn/HustlerAction1981LA.pdf>>. Acedido em: 10 maio 2009.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1975. (O Espírito do Tempo, 2).
- NO STATUS QUO. *Meredith Corporation admits Penthouse gives us the Business*. Disponível em: <<http://www.nostatusquo.com/ACLU/CFMRWL/Pent1.html>>. Acedido em: 10 maio 2009.
- RECKITT, Helena. "Who wants to be a Feminist Artist?" *Ratsalad Deluxe*. [s.d.]. Disponível em: <<http://www.turtlenosedsnake.com/ratsaladsite/reckitt.htm>>. Acedido em: 10 maio 2009.
- RUSSELL, Diana. "Against Pornography: The Evidence of Harm." In: 7th INTERNATIONAL CONGRESS ON WOMEN UNIVERSITY OF TROMSO, 25 June 1999, Norway. Disponível em: <http://www.skk.uit.no/WW99/papers/Russell_Diana_E_H.pdf>. Acedido em: 10 maio 2009.
- SCHNEIR, Miriam (Ed.). *Feminism: The Essential Historical Writings*. New York: Vintage Books, 1994.
- STICH, Sidra. *Yves Klein*. Madrid, Cantz: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1995.

[Recebido em agosto de 2009
e aceito para publicação em dezembro de 2009]

Nikki Craft's Aesthetic Feminist Activism

Abstract: *One of the conditions for misogynic genders to be settled in society consists on the existence of a compulsive dominant and universal heterosexual cultural production, which establishes clearly differentiated representation principles of both sexes. These representation principles tend to favour more the man, disregarding the woman. We consider that culture production gives origin to reproduction processes, which means that, in practical terms, the representation of signs, codes, values, and behaviors associated to the sexes are potentially materialized in societies by both men and women. This has been one battle that several women have embraced after the second wave of the feminist movement, namely by the most radical wing. In this battle it tries to claim for new paradigms regarding gender cultural conventions. In this study we propose to analyze some of the campaigns developed by Nikki Craft, a radical North-American feminist who, in the 70s and 80s, would organize and/or lead several protests in public spaces in some cities around the United States. This analysis intends to clarify the motivations and strategies taken by this feminist, whose activism aimed at several cultural structures (the art world, beauty institutions, and the pornographic industry) that legitimate representations harmful to women.*

Key Words: *Nikki Craft; Activism; Radical Feminism; Representations; Culture; Gender.*