

Janine Antoni e a história da arte*

*Janine Antoni and the art history***

ALEX MIYOSHI

Doutor em História da Arte pelo IFCH/Unicamp

PhD in Art History, IFCH/UNICAMP

RESUMO Janine Antoni é uma artista contemporânea que se relaciona com longa e ampla tradição das artes visuais. Apesar disso, os críticos têm observado pouco esse aspecto, quando não o negligenciam. Este artigo propõe-se a ressaltar justamente os fortes vínculos da arte de Antoni não apenas com a produção atual, como também – e principalmente – com a do passado, em particular, com a representação visual das mulheres e seus recorrentes “atributos”: cabelos e elementos têxteis, minerais ou aquosos.

PALAVRAS-CHAVE Arte do século 21, arte latino-americana, sexismo na arte.

ABSTRACT Janine Antoni is a contemporary artist who works in a long and vast tradition of visual arts. Art critics, however, barely have examined this subject or simply do not regard it. This paper aims to point out the strong links of Antoni’s work not only with the modern art but especially with the past art, particularly with the visual representation of women and their habitual “attributes” – the hair, textile works, mineral or watery substances.

KEYWORDS 21st century art, Latin American art, sexism in art.

* Este artigo é uma versão ligeiramente modificada da comunicação feita em outubro de 2009, no V Encontro de História da Arte do IFCH Unicamp, intitulada *Janine Antoni e a arte do século 19*.

** With few modifications, this is a version of a paper presented in October, 2009 in the 5th Art History Meeting at Campinas State University, titled “Janine Antoni and the 19th century art”.

Valorizar a arte contemporânea por sua relação com as convenções artísticas num sentido mais profundo não é prática comum. Diferentemente disso, os valores artísticos são sobretudo medidos pela capacidade de inovar, polemizar ou surpreender. As possíveis ligações que a arte contemporânea possa ter com obras de períodos anteriores não são consideradas com relevância; no máximo, mencionam-se afinidades superficiais, quase sempre desatentas ou desqualificadoras quanto a particularidades que levariam ao entendimento mais rico da obra em questão.

Diversos artistas contemporâneos e também muitos críticos se negam a estabelecer um vínculo com as convenções artísticas, fazendo disso a razão de ser de seus trabalhos. Não é o caso de Janine Antoni,¹ que, em depoimentos e entrevistas, afirma manter a sua obra ligada à história da arte.² Suas afirmações seriam dispensáveis pela expressão do próprio trabalho, mas são úteis por manifestarem voluntariamente as intenções. Qualquer ligação com a arte antiga, portanto, não é mera coincidência. Não é fácil encontrar textos sobre a arte de Antoni que ponderem esse liame.³

Por outro lado, sua obra é bastante relacionada às manifestações contraculturais que a antecedem em vinte ou trinta anos – o que não deixa de ser verdadeiro. Silvia Kolbowski, por exemplo, contrapôs a arte dos anos de 1960 à obra de Janine Antoni, considerando-a, ao que parece, menos contundente que a anterior:

¹ Janine Antoni nasceu em Freeport, Bahamas, em 19 de janeiro de 1964. Artista e dançarina, ela é professora na Columbia University, em Nova York, cidade onde reside e trabalha. Desde o início dos anos 1990, Antoni pratica “uma variedade única de arte performática, misturando de modo elegante as normas femininas, o marketing direcionado às mulheres e as polêmicas feministas.” MACCASH, Doug. “Prospect.1 artist Janine Antoni considers demolition. Gone in the blink of an eye”. *The Times-Picayune*, 2 de novembro de 2008. Disponível em <http://blog.nola.com/dougmaccash/2008/11/post_8.html>. Acesso em setembro de 2009.

² Sobre seu trabalho, Antoni afirma: “É literalmente fazer um objeto que fala sobre história da arte, sobre o corpo, sobre ser mulher, identidade [...]”. GORDON, Marsha. “A Great Desire, Janine Antoni.” *Grrrrh*. n. 9, 2008, p. 5. Disponível em <<http://www.luhringaugustine.com>>. Acesso em setembro de 2009.

³ Cabe lembrar o ótimo artigo de Jennifer Fischer relacionando a obra de Antoni aos *tableaux vivants*. FISCHER, Jennifer. “Interperformance: The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni, and Marina Abramovic.” *Art Journal*, vol. 56, n. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. Nova York: College Art Association, inverno de 1997, p. 28-33. Disponível em <<http://www.jstor.org>>. Acesso em setembro de 2009.

Contemporary art is much more prized for their supposed traits to the innovation and controversy and astonishment than by their relationship with artistic conventions in a deeper and broader way. The possible links between the contemporary art and the art from earlier periods are not considered relevant. Superficial affinities are mostly estimated, many times invalidating the particularities that would lead to richer appreciation to the object in point.

Many contemporary artists and art critics refuse to observe the relationships between contemporary art and the artistic conventions, and this is a kind of *motto* for them. But Janine Antoni¹ is not one of them; she says in conversations and articles that her work is connected to art history.² Her assertions may be expendable by the expression of her own work, but they are useful to clarify intentions. Therefore any linkage with classic art is not accidental.

It is not easy to find texts on the relationships between the art of Antoni and the art history.³ On the other hand, her work is quite remembered as related to the countercultural manifestations of the 1960s and 70s, and of course that is true. Silvia Kolbowski, for example, had compared the art of the 1960s to the work of Janine Antoni, considering that latter seems to be less scathing in relation to the previous:

¹ Janine Antoni was born in Freeport, Bahamas, on January 19, 1964. Artist and former dancer, Antoni is professor at Columbia University in New York City. Since the early 1990s she practices “a unique brand of performance art that elegantly blended traditional women’s roles, female-targeted marketing and feminist polemics.” MACCASH, Doug. “Prospect.1 artist Janine Antoni considers demolition. Gone in the blink of an eye”. *The Times-Picayune*, November 02, 2008. Available at <http://blog.nola.com/dougmaccash/2008/11/post_8.html> Accessed in September, 2009.

² About her own work, Antoni says: “There’s literally making an object that speaks about art history, about the body, about being a woman, identity [...]”. GORDON, Marsha. “A Great Desire, Janine Antoni.” *Grrrrh*. No. 9, 2008, p. 5. Available at <<http://www.luhringaugustine.com>> Accessed in September, 2009.

³ One of the good exceptions is the article of Jennifer Fischer on the connections between the work of Antoni and tableaux vivants. FISCHER, Jennifer. “Interperformance: The Live Tableaux of Suzanne Lacy, Janine Antoni, and Marina Abramovic.” In *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century. Nova York: College Art Association, Winter 1997, pp. 28-33. Available at <<http://www.jstor.org>> Accessed in September, 2009.

[...] there is the recent work of someone like Janine Antoni, which I find really problematic in terms of the way it figures a relation to an earlier paradigm: you take something for its pictorial value, with no relation to what it meant historically, and you produce work that critiques it purely on a pictorial level. In other words, the logic is: Minimalism was bereft of “emotion” and this ties into the journalistic criticism – and we have to put the body and emotion back into the work. It’s a misunderstanding of the critique of the relation between the art object and body that was taking place then, and it’s a reductive, iconographic kind of transposition.⁴

Benjamin Buchloh went “one step further”. For him, the work of Antoni would be not only reducible in “pictorial terms”; her work, compared to “Fluxus and Beuys and Diter Rot” was not invested “with a specific emotionality but to offer a product that seems to satisfy both demands for radical feminist theorization and for a new quality of dramatized objects”:

What’s happening in Antoni’s work is precisely the spectacularization of feminist theory. And the spectacularization of Fluxus practices. Those two come together in a very well planned strategic operation. And of course it’s fabulously successful to use a Fluxus performance from 1965 by Shigeo Kubota and to perform it now, slightly altered, in a posh gallery in London under the auspices of doing a radical feminist public performance. I’m talking about the hair-dye operation.⁵

Buchloh was talking about *Loving Care* (1993), reducing it unjustly to a small variation of *Vagina painting* [fig. 1-2].⁶ Kolbowski and Buchloh were restricted to compare Antoni’s work to the 1960s, since the theme of their discussion was the reception of art from that period. But although the work of Antoni at the time of the brief dialogue between Kolbowski and Buchloh was just in the beginning, it was enough to suggest more than 1960s’ art. In

⁴ KRAUSS, Rosalind. HOLLIER, Denis. MICHELSON, Annette. FOSTER, Hal. KOLBOWSKI, Silvia. BUSKIRK, Martha. BUCHLOH, Benjamin. “The Reception of the Sixties.” In *October*, Vol. 69. Cambridge: MIT Press, Summer 1994, pp. 14-15. Available at <<http://www.jstor.org>> Accessed in September, 2009.

⁵ Ibidem, p. 15.

⁶ It is important to note that *Loving Care* is the brand name for hair dye that Antoni had mopped on the floor of the London gallery.

[...] há o trabalho recente de alguém como Janine Antoni que eu realmente acho problemático em termos do modo como figura a relação com um paradigma anterior: você toma algo de seu valor pictórico, sem relação com o que ele signifique historicamente, e faz uma obra que o critica puramente em um nível pictórico. Em outras palavras a lógica é essa: o minimalismo foi despojado de “emoção” – e isso se amarra com a crítica jornalística – e temos de recolocar o corpo e a emoção na obra. É um equívoco da crítica da relação do objeto de arte com o corpo, bem como uma espécie de transposição iconográfica redutora.⁴

Benjamin Buchloh foi mais longe, ao afirmar que a obra de Antoni não seria redutiva apenas em “termos pictóricos”: se comparada a Fluxus, Joseph Beuys e Diter Rot, Janine Antoni não conferiria ao trabalho “uma emotividade específica”, ocupando-se antes em “oferecer um produto que parece satisfazer tanto as demandas de uma teorização radical feminista quanto uma nova qualidade de objetos dramatizados”:

O que acontece no trabalho de Antoni é, precisamente, a espetacularização da teoria feminista. E a espetacularização das práticas Fluxus. As duas convergem numa operação estratégica bem planejada. E, certamente, um modo fabuloso de ser bem sucedido é usar uma performance Fluxus de 1965, de Shigeo Kubota, modificando-a um pouco numa galeria elitizada de Londres, bancada para fazer uma performance feminista pública e radical. Estou me referindo à obra [de Antoni] com tintura de cabelo.⁵

Buchloh se refere a *Loving Care* (1993),⁶ reduzindo-a injustamente a uma pequena variação de *Vagina painting* [Figs. 1 e 2]. Kolbowski e Buchloh restringiram-se a comparar a obra de Antoni às precedentes dos anos 1960, já que o tema de seu debate era a recepção da arte daquele período. Embora a obra de Antoni estivesse apenas começando no momento do breve debate entre Kolbowski e Buchloh, ela bastava para evocar mais do que a arte dos anos 1960. Em *Loving Care*, os vínculos expandem-se a períodos muito anteriores, em particular, o século 19 [Figs. 4 a 6]: inúmeros quadros oitocentistas representando mulheres

⁴ KRAUSS, Rosalind. HOLLIER, Denis. MICHELSON, Annette. FOSTER, Hal. KOLBOWSKI, Silvia. BUSKIRK, Martha. BUCHLOH, Benjamin. “The Reception of the Sixties.” *October*, v. 69. Cambridge: MIT Press, verão de 1994, p. 14-15. Disponível em <<http://www.jstor.org>>. Acesso em setembro de 2009.

⁵ Ibidem, p. 15.

⁶ É importante observar que *Loving Care* é o nome da marca de tintura para cabelos que foi esfregada por Antoni no assoalho da galeria londrina.

sonolentas ou mortas sobre superfícies úmidas, com os cabelos longos e esparramados contêm elementos que as obras de Kubota, Nam June Paik [Fig. 3], Yves Klein e Jackson Pollock não utilizam. *Loving Care* extrai parte de sua força exatamente de todas essas pinturas e performances em conjunto. A ação de Janine Antoni contrapõe-se à imobilidade daquelas mulheres, fazendo uso enérgico não só do corpo como também dos cabelos,⁷ convertidos num pincel e configurando uma espécie de nova alegoria da pintura. Nessa obra, tudo o mais que se refira à arte do século 20 é importante, pois, de certo modo, *Loving Care* supera as referências modernas e vai além da crítica feminista: é uma crítica ao próprio fazer artístico, contemporâneo e de outros tempos.

Transposição iconográfica redutora?

Poderíamos esbarrar no argumento da “transposição iconográfica redutora” e pararmos, com alguma frustração, por aqui. Mas perderíamos a oportunidade de aprofundar os sentidos da arte de Antoni. Ela se relaciona sem peias à tradição pictórica – ainda que não por meio de pinturas, mas especialmente de fotografias – e agrega um componente crucial, próprio de diversos realizadores contemporâneos: o corpo material à frente do corpo existencial (ou espiritual). Em outros termos, a arte de Janine Antoni é compartilhada com o público por meio daquilo que temos em comum, um corpo com suas atividades essenciais: dormir, alimentar-se, lavar-se, movimentar-se. Eleanor Heartney nos ajuda a compreender esse forte traço sensorial de Antoni:

A historiadora Marina Warner observou que um dos aspectos mais importantes do trabalho de Antoni está no modo como desafia a hierarquia tradicional dos sentidos. Se a cultura ocidental tende a privilegiar o conhecimento adquirido através dos olhos, associando-o à racionalidade, a ciência e a objetividade (e, é claro, à masculinidade), Antoni volta-se aos sentidos mais relacionados à

⁷ Cabe reproduzir um texto admirável de Georges Duby sobre a sedução das cabeleiras soltas das mulheres que, rebelando-se desde épocas remotas contra a brutalidade dos homens, seriam um “[...] emblema dos poderes femininos, dessa força inquietante cuja intensidade os homens conheciam e que se sentiam obrigados a subjugar. Na vida bem-ordenada, os cabelos das donzelas podiam livremente flutuar ao vento. Mas as damas deviam velar para que nada dos seus fosse avistado. Elas os mantinham dissimulados sob a murça, aprisionados como elas próprias o eram, submetidas ao poder de um marido. Terror dos homens à idéia de as ver, soltando suas tranças, tomar uma arma e brandi-la.” DUBY, Georges. *Damas do século XII: a lembrança das ancestrais*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Cia das Letras, 1997, p. 57-8.

Loving Care the artistic links are multiplied to earlier periods and in particular to the 19th century. Many paintings from that period, showing sleepy or dead women on wet surfaces, with long spread hair, might be evoked by *Loving Care* [fig. 4-6]. On the other hand, the works of Kubota, Nam June Paik [fig. 3], Jackson Pollock and Yves Klein did not relate to such references, at least as Janine Antoni did. *Loving Care* takes out a large part of its strength exactly from all these elements together, the paintings and performances. The artist movements clash the immobility of those women, making energetic use of her body and hair,⁷ transfigured in a paintbrush and configuring a kind of new allegory of painting. Everything else in *Loving Care* that refers to the art of the 20th century is important, because *Loving Care* overcomes the contemporary references and goes beyond feminist critique: it is a criticism of the own way to do art, today and at any other time.

A reductive iconographic transposition?

We could accept the argument of a “reductive iconographic transposition” and stop here with some frustration. Then we would waste the opportunity to going deeper into Antoni’s art senses.

Antoni’s work frankly relates to a pictorial tradition – albeit not by painting, but especially by photography –, and adds a crucial component employed also by filmmakers and contemporary authors: the material body more than the existential (or spiritual) one. In other words, the art of Janine Antoni is shared to public by what every one has: a body with its essential activities – sleeping, eating, bathing, and moving. Eleanor Heartney helps us to understand this artist’s sensorial trait:

Historian Marina Warner has pointed out that one of the most important aspects of Antoni’s work is

⁷ I quote a formidable excerpt by Georges Duby on the seduction of women who, rebelling since ancient times against the brutality of men, would have their hair as an “emblem of female powers, of that disquieting force whose intensity men knew only too well and which they felt obliged to stifle. In the well-ordered life, young girls’ hair might float freely in the wind, but married women were expected to ensure that theirs was never seen. They kept it hidden under a wimple, imprisoned as they were themselves imprisoned, subject to the power of a husband. The idea of seeing them let down their hair, take up a weapon and brandish it struck terror into male hearts.” DUBY, Georges. *Women of the Twelfth Century: Remembering the Dead*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 52.

the way it challenges the traditional hierarchy of the senses. While Western culture tends to privilege knowledge gained through the eyes, associating it with rationality science, objectivity (and of course, maleness), Antoni turns to the more female associated senses of taste, smell, sound, and touch. Her focus on the bond between mother and child reminds us that the child's first connection to the mother's body, and hence to the outside world, is through non visual sensations – touching, suckling, smelling.⁸

Visual sense is misleading, and Antoni skillfully exploits it. In her self-portrait *Coddle* (1999) the artist pampers her own leg [fig. 7]. A picture disturbance is caused by our memories of Mary and Child, maternal sentiment etc., in a blink undeceived. This is a basic procedure of a well-known technique in painting – the *trompe l'oeil* –, because vision is still the primary sense to relate works of art, and there is no reason to stop exploit it. Joining it to other Antoni's uses of body and her “effort to return to this kind of knowing, a knowing through the body that reflects her incarnational consciousness”,⁹ vision has clearly a large importance in Antoni's work.

Incarnational consciousness

Few expressions would be as appropriate to Antoni's work as “incarnational consciousness”. And what is the matter of *Lick and Lather* (1993) and *Caryatid* (2003), sort of self-portraits directly connected to old artistic and architectural elements, they both referring to body shapes, bust and caryatid [fig. 8-9]? Both works nourish a powerful classicism. But Antoni overturns them: no more the marble and bronze eternity, but the transiency of chocolate and soap, both “unsculptured” by licks and baths; no more sculptural women-columns punished by and under the weight of temples, but a picture of Antoni upside down in a long dress, with loose hair, supported on a vassel that, coming out the frame, is materialized broken in front of the picture.

In another work, *2038* (2000), we see the artist inside a rusty bathtub full of water [fig. 10]. Antoni shares the picture with bovines, one of them very

mulher, ao paladar, o olfato, a audição e o tato. Seu foco na ligação materno-filial faz-nos lembrar da primeira conexão da criança com o corpo da mãe, e daí com o mundo externo, não por meio visual, mas pelo sentido do tocar, do sugar e do cheirar.⁸

O sentido da visão é enganador e Antoni o usa habilmente. No autorretrato *Coddle* (1999), a artista nina a própria perna [Fig. 7]. A perturbação se dá pela lembrança das madonas e o sentimento materno, que, num golpe de olhar, se desilude. Trata-se do uso simplificado de uma técnica bastante conhecida na pintura, o *trompe l'oeil*. Posto que a visão seja ainda o meio principal de nos relacionarmos com as obras de arte, ela não precisa deixar de ser explorada. Complementando-se ao uso de Antoni dos demais sentidos do corpo, ao seu “esforço de retornar a esse gênero de saber, um saber pelo organismo que reflete sua consciência encarnada”,⁹ a visão tem extrema importância em sua arte.

Consciência encarnada

Poucas expressões seriam tão apropriadas à obra de Antoni quanto “consciência encarnada”. De que tratariam *Lick and Lather* (1993) e *Caryatid* (2003), espécies de autorretratos que remetem à matriz corporal de velhos suportes artísticos, o busto e a cariátide [Figs. 8 e 9]? Ambas as obras nutrem-se de um classicismo poderoso. Antoni, porém, as subverte: não mais a perenidade do mármore e do bronze, mas a fugacidade do chocolate e do sabão, “desesculpidos” por meio de lambidas e banhos da artista; não mais colunas escultóricas em forma de mulheres castigadas pelo peso dos templos, mas a fotografia de Antoni num longo vestido, de costas, com os cabelos soltos e de cabeça para baixo, apoiada sobre um vaso que, saindo da moldura, se materializa em fragmentos bem à frente da fotografia.

Em outra fotografia, *2038* (2000), o que vemos é novamente a artista, dessa vez dentro de uma banheira enferrujada e cheia d'água [Fig. 10]. Antoni compartilha o espaço com reses bovinas, uma delas muito próxima da artista. A imagem remete à condição alimentar dos bois, invertendo a situação: estaria o animal nutrindo-se de leite humano? Podemos pensar também

⁸ HEARTNEY, Eleanor. “Thinking through the Body: Women Artists and the Catholic Imagination.” In *Hypatia*, Vol. 18, No. 4, Women, Art, and Aesthetics. Bloomington: Indiana University Press, Fall/Winter, 2003, p. 17. Available at <<http://www.jstor.org>> Accessed in September, 2009.

⁹ Ibidem, my underlining.

⁸ HEARTNEY, Eleanor. “Thinking through the Body: Women Artists and the Catholic Imagination.” *Hypatia*, v. 18, n. 4, Women, Art, and Aesthetics. Bloomington: Indiana University Press, outono/inverno de 2003, p. 17. Disponível em <<http://www.jstor.org>>. Acesso em agosto de 2009.

⁹ Ibidem, grifo meu.

que essa obra se projeta no tempo, se o número 2038, impresso no “brinco” bovino, for compreendido como um ano não muito afastado de nós.¹⁰ Suspende-se o onírico da imagem, que passa a sugerir algo como um futuro plausível e inquietante.

Mas *2038* não fala apenas de presente e futuro; seu substrato iconográfico é medieval: são as natividades ou adorações de pastores que, mesmo em nossos dias, se multiplicam na forma de presépios e gozam de prestígio popular. Elas destacam a presença de dois animais, o asno e o boi, junto ao nascimento de Cristo, momento histórico e mítico fundacional não só do irmanamento entre os homens, como destes com os animais [Figs. 11 e 12]. A afinidade dessa imagem com a fotografia de Antoni acentua a dimensão de mistério e a investe de uma temporalidade palpável, mensurável, ao contrário da atemporalidade desbragada, própria das vanguardas modernas.

Corda bamba

Tomar outros dois trabalhos de Antoni – *Slumber* (1993) e *To Draw a Line* (2003) [Figs. 13 a 15] – talvez nos baste para compreender sua relação com a história da arte e, em particular, com o século 19. Ambos os trabalhos compartilham uma técnica central para a artista: a tecelagem.

Slumber foi uma instalação-performance numa galeria de arte onde Antoni pernoitou seguidamente, expondo-se ao público. Sua performance envolvia um tear, fios têxteis, uma cama metálica, uma camisola de seda e um aparelho eletroencefalográfico captando sua atividade REM. Os padrões impressos pelo aparelho eram bordados por ela em um cobertor durante o dia. Por sua vez, o cobertor cobria a artista durante o sono.¹¹

Dez anos depois de *Slumber*, Janine Antoni produziu a instalação-performance *To Draw a Line*, utilizando materiais em quantidades que, apenas pela descrição, já seriam expressivos:

180 kg de fibra de cânhamo bruto
36,5 m de corda de cânhamo feita à mão, unida a
365 m de corda de cânhamo feita à máquina

¹⁰ Devo essa ideia a Simone Cléa dos Santos Miyoshi.

¹¹ Nas palavras de Fisher: “Desse modo, Antoni reenquadra as preocupações viscerais das performances feministas dos anos de 1970 por intermédio da instrumentação médica e reclamando a si os usos e propósitos da autoridade médica.” FISHER, Jennifer. Op. cit., p. 31.

close to her. The picture brings to mind the food condition of cattle, reversing the situation: would the animal nurturing human milk? We might also imagine this picture projected in time, considering the number printed in its “earring” – “2038” – as a year not far away from us.¹⁰ The oneiric of picture is suspended, suggesting something like a plausible and unsettling future.

But *2038* is not only about present and future. *2038* has a medieval iconographic substrate, the nativities scenes and adorations of the shepherds. They are made and appreciated especially in popular culture even in our days, and highlight the presence of two animals: the ox and the donkey. They are next to the birth of Christ, a historic and mythical founding moment to bring men together in a brotherhood, including also the beasts [fig. 11-12]. The affinities between *2038* and nativities emphasize the dimension of mystery and invest the work of Antoni with a tangible and measurable temporality, in a different way to the untied timeless of modern vanguards.

Tightrope

Maybe two other works of Antoni – *Slumber* (1993) and *To Draw a Line* (2003) [fig. 13-15] – are enough to understand her relationship with art history, particularly with the 19th century. Both works share a central artistic skill to Antoni: weaving.

Slumber (1993) was an installation-performance inside an art gallery where Antoni slept exposing herself to public. The performance included a loom, a yarn, a metal-frame bed, a silk nightgown, and an EEG machine connected to REM reading. Her eye movements were decoded to create patterns and print graphics. In turn, through the day, the graphics were embroidered by Antoni in a blanket that covered the artist during sleep.¹¹

Ten years after *Slumber*, Janine Antoni made the performance-installation titled *To Draw a Line*. The description of materials and quantities employed is enough to be expressive:

4000 lbs. of Raw Hemp Fiber

¹⁰ I owe this idea to Simone Cléa dos Santos Miyoshi.

¹¹ In Fisher’s words: “In this way, Antoni reframes the visceral preoccupations of seventies’ feminist performance through the mediation of medical instrumentation and claims for herself the use and purpose of medical authority.” FISHER, Jennifer. Op. cit., p. 31.

120 feet of hand made Hemp Rope spliced into
 1200 feet of Machine made Hemp Rope
 2 Recycled Steel Reels
 140 Lead Ingots with a total weight of 13,300 lbs.
 2 Steel Ramps with a 20% incline
 4 Steel and Rubber Laminated chocks
 35 x 20 x 10 feet¹²

Both *Slumber* and *To Draw a Line* evoke, in their own ways, mythic weavers, such as Ariadne and Penelope. In this sense, the parallel with Lady of Shalott – a well-known 19th century character especially in Tennyson’s work, and also portrayed by several fascinated artists – might launch a special light to Antoni’s work.¹³

The Lady of Shalott tells the story of a woman condemned to weave a web and do not look out her room, except through the reflection of a mirror. Looking at the mirror, she sees a beautiful knight, none other than Lancelot. She stares out the window and then she is cursed.

The most impressive painting on the episode was made by William Holman Hunt [fig. 16]. He depicts the woman in a sort of convulsion, curled by colored yarns in waves around her, as they were alive or electrified. Her hair is blown up to the air, as took by a wind and shaping a kind of blaze. Although the ballad does not depict it this way, Hunt had interpreted freely the sequence, repainting it obsessively over the years. Comparing to pictures of *To Draw a Line* is enough to realize how Antoni nourishes herself from myths and weaves her own story.¹⁴

¹² Available at <<http://www.luhringaugustine.com>> Accessed in September, 2009.

¹³ There are numerous interpretations for the poem and paintings, including this one by Bram Dijkstra: “In “The Lady of Shalott” Tennyson had, as early as 1832, pointed out that insanity and death were the likely outcome for a woman whose sacrificial urge remained unrequited. In Tennyson there is always an (unexpressed) element of desperate erotic longing in the women who do not get their men. To the poet it was clear that the sacrificial impulse in woman was what he might have called, in the language of the time, the “sex impulse,” turned to civilized use and made subservient to woman’s role as housekeeper and resident polisher of the male soul tarnished by the “struggle for existence.”” DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle*. New York: Oxford University, 1986, p. 37.

¹⁴ *To Draw a Line* relates directly to other fundamental Antoni’s works, as *Tangent* (2003) and *Touch* (2002). The latter is also a wonderful example of *trompe l’oeil*.

2 cilindros de aço reciclado
 140 lingotes de chumbo com peso total de 6 t
 2 rampas de aço com 20% de inclinação
 4 calços de aço laminado e borracha.¹²

Tanto *Slumber* quanto *To Draw a Line* evocam, de modos diversos, antigos mitos de tecelãs, como Ariadne e Penélope. Nesse sentido, o paralelo com Lady de Shalott – personagem consagrada no século 19 nos versos de Tennyson e, principalmente, nas representações visuais de artistas fascinados por ela – pode lançar uma luz especial ao trabalho de Antoni.¹³

The Lady of Shalott é a história de uma dama sem nome, condenada a tecer uma rede e não olhar para fora de seu quarto, exceto pelo reflexo de um espelho. Nele, a dama vê refletida a imagem de um garboso cavaleiro, ninguém menos que Lancelot. Sem poder resistir, ela dirige o olhar para fora do aposento. Nesse momento, Lady de Shalott é amaldiçoada.

O quadro mais impressionante sobre o episódio é o de William Holman Hunt [Fig. 16]. Ele retrata a dama numa espécie de convulsão, enlaçada pelos fios coloridos de sua rede, que se movimentam em ondas pelo quadro, como que vivos ou eletrificados. A cabeleira de Lady de Shalott se lança aos ares, como se recebesse uma lufada, tomando a forma de uma grande labareda. O poema não a descreve desse modo. Mas Hunt o interpretou livremente e propôs sua cena, refazendo-a obsessivamente ao longo dos anos. Contrapor essa cena às fotografias de *To Draw a Line* é suficiente para perceber o modo pelo qual Janine Antoni se nutre dos mitos e acaba tecendo a sua própria história.¹⁴

¹² Disponível em <<http://www.luhringaugustine.com>>. Acesso em setembro de 2009.

¹³ Há inúmeras interpretações do poema e dos quadros que o representam, entre as quais a de Bram Dijkstra: “Em *The Lady of Shalott*, Tennyson mostrou, ainda em 1832, que a insanidade e a morte eram consequências plausíveis a uma mulher cujo impulso ao sacrifício acabasse não correspondido. Em Tennyson, há sempre um elemento (não expressado) de desespero erótico entranhado nas mulheres que não conquistaram seus homens. Para o poeta, está claro que o impulso sacrificial em uma mulher era o que ele devia chamar – na linguagem de seu tempo – “sex-impulse”, revertido ao uso civilizado e subserviente para a conduta da mulher como dona do lar, a conservar e lustrar a alma masculina na “luta pela existência.”” In: DIJKSTRA, Bram. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle*. Nova York: Oxford University, 1986, p. 37.

¹⁴ *To Draw a Line* relaciona-se diretamente com outras obras fundamentais de Antoni, como *Tangent* (2003) e *Touch* (2002); esta última, um belíssimo exercício de *trompe l’oeil*.

O argumento da “transposição iconográfica redutora” poderia ser repetido à exaustão. Mas o que sobra das obras, em particular das performances, senão suas lembranças? São os registros da performance – em suma, a sua memória – também matéria-prima da experiência artística. Não presenciamos muitas delas, mas podemos experimentá-las por meio de relatos, fotografias, vídeos e sons, que evidentemente as transformam, sem necessariamente diminuí-las. A obra de Janine Antoni, afinal, é uma “consciência encarnada”, e por isso talvez, ela seja mais viva no imaginário – onde se reproduz – do que na exibição ao vivo e matricial das performances.

The argument of a “reductive iconographic transposition” might be repeated to exhaustion. However what do remain from works, particularly the performances, but their memories? The performance records – in short, their reminiscence – are also raw materials of the artistic occurrence. We do not witness some performances, but we might to experience them through stories, pictures, videos, and audio records which, of course, transform them without necessarily decrease them. Janine Antoni’s work, after all, is an “incarnational consciousness”, so perhaps it is more vivid in the imagination – where it plays and multiplies – than in the live and matrices performances.

English version: Alex Miyoshi

1



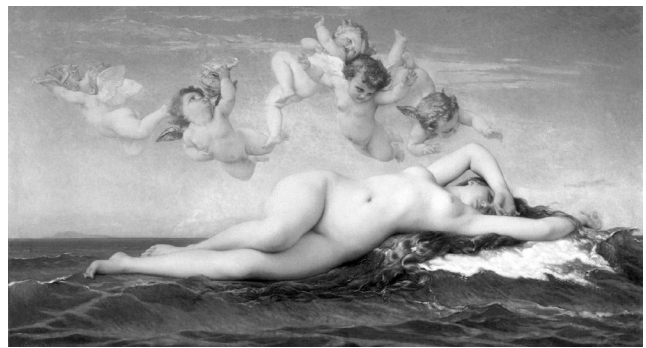
2



3



4



5



6



1 Janine Antoni, *Loving Care*, 1993.

2 Shigeo Kubota, *Vagina painting*, 4 de julho de 1965.

3 Nam June Paik, *Zen for Head*, 1962.

4 Alexandre Cabanel, *Nascimento de Vênus*, 1863.

5 Victor Meirelles, *Moema* (detalhe), 1866.

6 John William Waterhouse, *Santa Eulália* (detalhe), 1885.

7 Janine Antoni, *Cuddle*, 1999.

8 Janine Antoni, *Lick & Lather*, 1993.



7

8



9 Janine Antoni, *Caryatid*, 2003.

10 Janine Antoni, *2038*, 2000.

11 Ghirlandaio, *Adoração dos pastores* (detalhe), 1485.

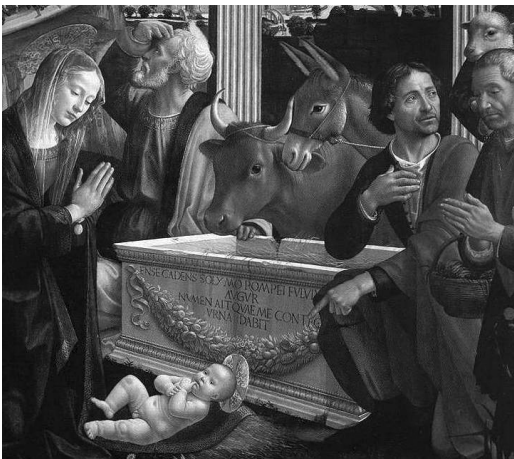
12 Atribuído a Hieronymus Bosch (detalhe), *Adoração do Menino*.



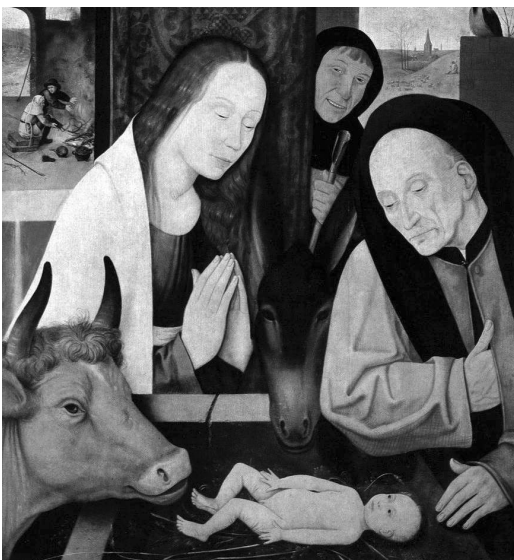
9



10



11



12



13

13 Janine Antoni, *Slumber*, 1993.

14 e 15 Janine Antoni, *To Draw a Line*, 2003.

16 William Holman Hunt, *Lady de Shalott*, final do séc. 19.



14



15

16

