

*Graciela Taquini: memória, arquivo  
e patrimônio feminino na trajetória  
da pioneira da videoarte argentina*

*Graciela Taquini: memoria, archivo  
y patrimonio femenino en la trayectoria  
de la pionera del videoarte argentino*

Alina dos Santos Nunes<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo narrar a trajetória artística de Graciela Taquini no movimento da videoarte argentina a partir da década de 1980. Será aqui explorada a trajetória de Graciela como curadora, gestora cultural e videoartista, sublinhando a preocupação da artista em arquivar não só sua própria obra, mas também as obras de outras artistas argentinas que atuaram e atuam no campo audiovisual, o que pode ser entendido como um esforço em direção à preservação das representações culturais femininas e patrimônio cultural em feminino. Dentre as principais fontes para este trabalho estão uma entrevista oral realizada com Graciela Taquini em julho de 2020, catálogos de exposições que incluíram obras de Graciela, além de ensaios teóricos escritos pela artista. O caminho teórico-metodológico aqui seguido é interdisciplinar, partindo de abordagens provenientes da história cultural, dos estudos audiovisuais e da história das mulheres.

**PALAVRAS-CHAVE:** Graciela Taquini; videoarte argentina; arquivo; patrimônio feminino.

**RESUMEN:** Este artículo tiene como objetivo narrar la trayectoria artística de Graciela Taquini en el movimiento de videoarte argentino desde la década de 1980 en adelante. Se explorará aquí la trayectoria de Graciela como curadora, gestora cultural y videoartista, destacando la preocupación de la artista por archivar no sólo su propia obra, pero también las obras de otras artistas argentinas que han trabajado y trabajan en el campo audiovisual, lo que puede entenderse como un esfuerzo hacia la preservación de las representaciones culturales femeninas y del patrimonio cultural en femenino. Entre las principales fuentes de este trabajo se encuentran una entrevista oral realizada a Graciela Taquini en julio de 2020, catálogos de exposiciones que incluyeron obras de Graciela, además de ensayos teóricos escritos por la artista. El camino teórico-metodológico seguido aquí es interdisciplinario, basado en enfoques desde la historia cultural, los estudios audiovisuales y la historia de las mujeres.

**PALABRAS CLAVE:** Graciela Taquini; videoarte argentino; archivo; patrimonio femenino.

---

<sup>1</sup> Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestra em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bacharela e licenciada em História pela UFSC. É integrante do Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH/UFSC) e do Laboratório de História Política e Social (LAHPS/UFJF). E-mail: alinanunes2@gmail.com.

## INTRODUÇÃO

“No pude dejar de hacer videos de mujeres conmigo y con otras mujeres. No pude dejar. Y en general, cuando hago con otras mujeres, a lo mejor son alter ego míos. Me dedico a la historia de ellas.” – Graciela Taquini, 2023.

Quando o campo da história das mulheres emergiu entre as décadas de 1960 e 1970, um dos primeiros e maiores desafios enfrentados pelas historiadoras foi o de “encontrar” as mulheres nos documentos e nos arquivos. O silêncio dos arquivos em relação às mulheres se dava pois elas “são menos vistas no espaço público, o único que, por muito tempo, merecia interesse e relato” (Perrot, 2007, p. 16) dos historiadores. Isto é, por muito tempo, as mulheres não eram registradas nas fontes até então consideradas oficiais para a historiografia. E se a história é escrita através da análise de fontes históricas, então como escrever uma história das mulheres se essas mulheres não se fazem presentes nos documentos regularmente utilizados na história?

Na esteira desses questionamentos, Michelle Perrot (2007) debruçou-se sobre a questão das fontes históricas para a escrita de uma história das mulheres, interrogando tanto a noção de fonte quanto a noção de arquivo que excluía a admissão de registros feitos por mulheres. Nesse sentido, a inclusão das mulheres na narrativa histórica ocorreu, dentre outros motivos, a partir da valorização de documentos pertencentes aos arquivos privados, o que inclui, por exemplo, álbuns de fotografia, autobiografias, diários íntimos e cartas. O acesso a esse tipo de fonte histórica, entretanto, não é fácil, pois não é sempre que esses documentos são conservados por suas autoras ou descendentes. A organização e preservação dessa documentação feita por mulheres pode ser entendida como uma prática de memória feminina, já que “organizar arquivos, conservá-los, guardá-los, tudo isso supõe uma certa relação consigo mesma, com sua própria vida, com sua memória” (Perrot, 2007, p. 30).

Existe uma relação direta entre os arquivos que constituem o patrimônio documental e o que se entende por patrimônio cultural, já que “los archivos son unidades de información destinadas a ser guardianes del patrimonio cultural en general y del documental en particular, que se encargan de darles tratamiento archivístico, conservar y difundir ese patrimonio” (Vassallo, 2018, p. 86). Mais do que isso, o destaque atribuído ao arquivo se dá pela compreensão de que os registros arquivísticos desempenham um papel crucial nas disputas relacionadas à memória, influenciando a valorização dessa memória e sua utilização como uma forma de poder (Araújo; Barros, 2022). Da mesma forma, é possível estabelecer a relação entre a memória e a história das mulheres dentro do campo

do patrimônio cultural. Jaqueline Zarbato (2021) emprega o conceito de “patrimônio em feminino” ao considerar a contribuição da história das mulheres e a memória feminina nas diversas esferas relativas ao patrimônio cultural. Assim, “patrimônio em feminino” é pensado como uma ferramenta para abordar a questão das desigualdades de gênero e culturais no campo do patrimônio histórico-cultural. Por isso,

[...] a abordagem sobre “patrimônio em feminino” nos aponta para a inclusão das abordagens sobre a contribuição, representações, objetos, coleções femininas imersas no universo cultural. Isso também nos faz analisar as ações e saberes, que podem ser interpretados, ressignificados, com uma rede de concepções que trazem a importância das memórias femininas, das representações culturais, impulsionando, assim, que se ensine história por outro prisma, envolvendo as contribuições das mulheres em espaços históricos, em edificações, em museus, em exposições — em que se pontue a questão da história das mulheres e o patrimônio em âmbito diferencial para as análises históricas (Zarbato, 2021, p. 700-701).

Considerando, portanto, o silêncio dos arquivos, as práticas de memória feminina e o patrimônio em feminino, cabe pontuar a importância das práticas de arquivamento elaborado pelas próprias mulheres, em um esforço individual de registro da própria história. Esse esforço constitui uma relação entre o arquivamento feminino como uma forma de constituição de patrimônio histórico-cultural. E é sobre esse esforço de preservação da história para a constituição do patrimônio cultural “em feminino” que este trabalho busca refletir.

Nesse sentido, este artigo abordará a trajetória artística de Graciela Taquini, nascida em Buenos Aires em 1941. Como historiadora da arte, videoartista, pesquisadora e curadora, Graciela evocou constantemente temáticas concernentes às mulheres, à identidade, à memória e, mais recentemente, ao arquivo. O esforço de Graciela em preservar e narrar a participação das mulheres na videoarte e no cinema experimental argentinos demonstram a preocupação da artista em fazer parte da construção de um patrimônio cultural que leve em consideração a presença das mulheres nos âmbitos culturais, integrando-as incontestavelmente à história da arte argentina. Essa iniciativa, que mescla feminismo, memória e arquivamento, está materializada principalmente em um projeto organizado por Graciela: o projeto *Legado*, de 2020. O presente trabalho discutirá esse projeto, problematizando a representatividade da videoarte de mulheres no patrimônio cultural feminino argentino, entendendo também a importância do vídeo e da videoarte como fontes válidas para a escrita da história das mulheres ao compreender o vídeo como manifestação cultural feminina e feminista.

A história de vida de Graciela Taquini e sua atuação como pesquisadora, videoartista e curadora bem como a história da videoarte argentina são importantes para compreendermos integralmente o projeto *Legado*. Por isso, o trabalho abordará a trajetória de Graciela Taquini através de uma fonte principal: uma entrevista oral realizada em julho de 2020, na plataforma *Zoom*. Outras fontes como catálogos de exposições também serão utilizadas. Dessa forma, na primeira parte do artigo, será apresentada a história do vídeo e da videoarte argentina, relacionando essa história à participação ativa de mulheres no movimento do vídeo desde a criação das primeiras câmeras portáteis. Após isso, o artigo tratará sobre a trajetória de Graciela Taquini, compreendendo como sua história de vida entrelaça-se à história da videoarte argentina, já que Graciela é considerada uma das pioneiras da videoarte no país. Em seguida, será abordado o projeto *Legado*, relacionando-o com as discussões sobre memória, arquivo e patrimônio cultural feminino.

## **MULHERES, VÍDEO E VIDEOARTE: UMA HISTÓRIA ENTRELAÇADA**

Em 1969, a primeira câmera portátil de vídeo, a *Sony Portapak*, chegou ao mercado mundial. Na esteira dos movimentos de maio de 1968 na França, que buscavam o registro rápido das imagens dos protestos nas ruas de Paris, a câmera de vídeo foi associada, desde o início de sua história, aos movimentos sociais, incluindo os movimentos de mulheres. No início da década de 1970, a difusão das câmeras de vídeo portáteis coincidiu com o momento de multiplicação dos movimentos de mulheres em diversas partes do mundo, e a tecnologia do vídeo simplificou a criação de audiovisuais que tratassem de temas feministas, permitindo a captação de imagens e narrativas engajadas na luta das mulheres. Da França aos Estados Unidos, as mulheres passaram a utilizar o vídeo como uma forma de registro, protesto e representação feminista (Lecler, 2013; Nunes, 2023).

Assim, a história do vídeo e a história das mulheres estão diretamente interligadas. Seja porque com o vídeo as mulheres puderam driblar a invisibilidade feminina dos arquivos oficiais, registrando imagens e produzindo fontes para narrarem suas próprias histórias, ou porque o vídeo, ao contrário do cinema ou da fotografia, era uma mídia “ainda sem história”, possibilitando a tomada deste pelas mulheres antes que os homens se apoderassem desta tecnologia (Nunes, 2023). A invenção da câmera de vídeo portátil marcou uma nova relação entre a produção de imagens e as pessoas que as produziam, e o vídeo tornou possível o registro de uma história contada por outras vozes, neste caso, as vozes das mulheres.

Teresa Furtado (2014) aponta algumas razões técnicas e estéticas para a aproximação pioneira das mulheres em relação à tecnologia de vídeo. Além de ser uma tecnologia com menores custos de produção em relação ao cinema de película, a devolução quase imediata da imagem em vídeo gravada possibilitava “o visionamento imediato do registo efetuado em tempo real, algo que o filme não podia oferecer, pois levava semanas a ser revelado” (Furtado, 2014, p. 184). Isto propiciava o registo rápido de temáticas vividas no presente. Também, o fato de o vídeo possibilitar uma estética intimista, aberta às narrativas íntimas e pessoais que se desdobravam a partir do lema do feminismo de segunda onda, “o pessoal é político”, aproximou os movimentos de mulheres dessa tecnologia. Além disso, a autora pontua outros motivos como a sincronização da voz com a imagem a partir do momento do registo, o que viabilizava que “a voz das mulheres podia agora ser usada, no vídeo e através do vídeo, para falar com outras mulheres” (Furtado, 2014, p. 105). Nesse mesmo sentido, a natureza confrontadora do vídeo, “a capacidade de recriar o encontro face a face entre o artista e o espectador, de se dirigir diretamente às audiências” (Furtado, 2014, p. 107) foi uma característica que se aproximava das estratégias de militância das feministas.

Nos movimentos de mulheres, o vídeo foi utilizado tanto no formato de videodocumentários quanto na videoarte. A videoarte surgiu como uma experimentação com a imagem eletrônica, e em seu início é marcada por obras que trazem críticas à televisão. Além disso, é importante sublinhar que a videoarte emerge do contexto das artes visuais, desenvolvendo-se em espaços mais ligados às artes plásticas e não necessariamente ao cinema, que, por sua vez, estava mais conectado ao videodocumentário. Entre os primeiros artistas que exploraram a videoarte estavam aqueles que realizam performances, cujas ações efêmeras ganharam uma nova dimensão ao serem gravadas em vídeo, dando origem ao que mais tarde seria conhecido como vídeo performances (Alonso, 2005).

Ainda que muitas das videoartistas não dissessem que suas obras eram feministas, é clara a aproximação dos trabalhos com temáticas que estavam sendo debatidas pelo feminismo do período. Na videoarte *Semiotics of the Kitchen* (1975), de Martha Rosler, por exemplo, a artista estadunidense se posiciona diante de um balcão repleto de utensílios culinários, vestindo um avental com expressão séria. Em uma sequência alfabética, ela nomeia e demonstra o uso de cada utensílio com gestos enérgicos e indignados, evidenciando sua crítica à opressão das mulheres no ambiente doméstico. Martha Rosler ironicamente representa os programas televisivos de culinária voltados para o público feminino, que foram amplamente difundidos na década de 1960 e reforçavam a ideia de

que o trabalho doméstico pertencia à mulher e somente a ela, temática bastante debatida pelo feminismo do período. Outro exemplo é a videoarte *In* (1975), da brasileira Letícia Parente. Gravada em um único take, a artista está em um quarto, se pendura em um cabide e se guarda em um armário, explorando a transformação da mulher em objeto, borrando as fronteiras entre o espaço doméstico e o corpo feminino. A estratégia da artista consiste em se tornar objeto para enfatizar a influência que o ambiente doméstico pode exercer na formação da subjetividade das mulheres (Mattioli, 2018).

Além disso, cabe salientar a participação pioneira das mulheres nos movimentos de videoarte. Especialmente no caso da Argentina, a obra que pode ser considerada como a primeira videoarte do país foi realizada por Marta Minujín, intitulada *Simultaneidad en Simultaneidad*, no ano de 1966, antes mesmo da chegada da câmera de vídeo portátil na Argentina (Alonso, 2005). A obra fez parte de uma colaboração entre Marta Minujín na Argentina e os artistas Allan Kaprow nos Estados Unidos e Wolf Vostell na Alemanha. A proposta da artista incorporou uma ampla gama de meios de comunicação de massa da época, buscando refletir sobre os efeitos da invasão midiática na vida das pessoas. Assim, a origem da videoarte argentina está em uma artista mulher. Sobre Marta Minujín, Graciela Taquini, ao abordar a produção de videoarte da Argentina a partir da segunda metade da década de 1960, afirmou:

Marta Minujín es una artista pionera con una inserción profunda en esos años, de un optimista espíritu pop que le pertenece y que aún no ha abandonado. [...] Realizó un arte del culto a su personalidad y se convirtió en la artista visual más conocida y mediática del arte argentino. Su estilo es la vida como performance (Taquini, 2008, p. 28).

Na década de 1970, Jorge Glusberg<sup>2</sup> foi uma das figuras proeminentes na promoção do videoarte. Como diretor do Centro de Arte y Comunicación<sup>3</sup> (CAyC), ele desempenhou um papel crucial transformando o CAYC em um centro de vanguarda cultural e artística. Jorge Glusberg adquiriu uma câmera *Sony Portapak* em 1972 nos Estados

---

<sup>2</sup> Jorge Glusberg (23 de setembro de 1932 – 2 de fevereiro de 2012) foi um autor, editor, curador, professor e artista conceitual argentino. Ele foi um dos fundadores e diretor do Centro de Arte y Comunicación (CAyC) e fundador da Bienal Internacional de Arquitetura de Buenos Aires. Também atuou como diretor do Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires e co-diretor do Comité Internacional de Críticos de Arquitetura. Glusberg contribuiu significativamente para o cenário cultural argentino e internacional, deixando um legado duradouro no campo da arte e arquitetura. De acordo com Graciela Taquini (2008, p. 31), “Glusberg era um empresário exitoso, dueño de una fábrica de artefactos de iluminación que lo había ligado al mundo de los estudios de arquitectura. Un auténtico apasionado de la cultura contemporánea que apreciaba en sus viajes y que le permitió conocer nuevas tipologías institucionales y vincularse con personajes importantes del campo del arte internacional”.

<sup>3</sup> O Centro de Arte e Comunicação (CAyC) foi uma importante instituição artística em Buenos Aires, Argentina, reconhecido internacionalmente por sua influência no desenvolvimento da arte conceitual. Fundado em 1968 como Centro de Estudos de Artes e Comunicação (CEAC), sob a direção de Jorge Glusberg, tornou-se um espaço multidisciplinar que promoveu novas formas de expressão artística.

Unidos e encorajou artistas associados ao CAyC a criarem suas próprias obras em vídeo. Embora poucos desses vídeos tenham sobrevivido, as descrições nos catálogos sugerem que eram principalmente produções de natureza testemunhal ou documental. Uma das únicas obras argentinas em vídeo da década de 1970 que está preservada até os dias de hoje é uma obra de Margarita Paksa. Em 1978, Jorge Glusberg convidou Margarita Paksa para realizar um vídeo e a artista criou a obra *Tiempo de Descuento, Cuenta Regresiva, la Hora 0* (1978), na qual buscava representar o tempo (Taquini, 2008). Essa obra é “un valioso testimonio que ha sobrevivido en la historia del video argentino, originariamente nacido como performance para la cámara” (Taquini, 2008, p. 32).

Ainda que a produção de videoarte na Argentina tenha sido limitada durante a década de 1970, principalmente por conta da escassez de câmeras de vídeo que existiam no país, a década de 1980 viu a expansão das produções em vídeo graças à suposta prosperidade econômica vivenciada pelo país (Alonso, 2005). Neste período, muitos artistas e produtores culturais adquiriram câmeras de vídeo portáteis, incentivando a produção de vídeo e videoarte no sentido de estabelecer uma televisão alternativa e autoral, já que, neste período, a Argentina enfrentava uma ditadura<sup>4</sup>, que, entre outros tipos de violência, censurava os meios de comunicação, tornando o circuito de vídeo uma arena privilegiada para a exibição de projetos alternativos. Aos poucos, emergiu o que Graciela Taquini denominou “a geração de videastas” (Taquini, 2008; Alonso, 2005). Nesse período, começaram a surgir os primeiros circuitos de exibição, como os ciclos dedicados ao vídeo no Centro Cultural San Martín, organizados por Graciela Taquini, e posteriormente a mostra Buenos Aires Video, iniciada em 1989 pelo Instituto de Cooperação Ibero-Americana (ICI) sob a liderança de Laura Buccellato e Carlos Trilnick, que se tornou um elemento central no cenário da criação de vídeo na Argentina (Alonso, 2005).

Desta geração de videastas da década de 1980, fizeram parte as artistas Margarita Gustniky, Luz Zorraquín, Graciela Taquini, e, na década de 1990, Sara Fried e Anna-Lisa Marjak. A ida do videoartista estadunidense John Sturgeon para Buenos Aires em 1988 foi um marco para a videoarte argentina, pois Sturgeon, em um projeto financiado pela Fundação Fulbright, ministrou a primeira oficina de videoarte da Universidade de Buenos Aires da qual participaram Luz Zorraquín, Graciela Taquini, Margarita Gutnisky, entre

---

<sup>4</sup> A chamada última ditadura argentina (1976-1983), iniciada por um golpe de Estado em 24 de março de 1976 derrubando a então presidenta Isabelita Perón, foi um regime de exceção instaurado na Argentina e liderado por uma Junta Militar comandada pelo general Jorge Rafael Videla. A ditadura trouxe diversas consequências negativas para o país, desde o endividamento externo ao terrorismo de Estado. Estima-se que cerca de 30 mil pessoas tenham sido assassinadas pela ditadura argentina. Movimentos de resistência à ditadura argentina foram inúmeros, destacando-se o papel das Mães da Praça de Maio a partir de 1977. Ver mais em Coggiola, 2001.

outros (Taquini, 2008). Na oficina, Luz Zorraquín produziu a obra *La de Siempre* (1988), Margarita Gutnisky produziu *Virgin Light* (1989) e Graciela Taquini produziu *Roles* (1988). Já Sara Fried e Anna-Lisa Marjak produziram seus vídeos na década de 1990, considerada por Rodrigo Alonso (2005) a época da “maioridade” do vídeo argentino. Nessa época, “la experimentación se consolida entre los artistas, las muestras se multiplican y el público responde entusiasta. [...]. La producción electrónica adquiere así una gran vitalidad” (Alonso, 2005, p. 5), e o vídeo assume um lugar central no contexto das artes visuais. Entre a década de 1990 e os anos 2000, os vídeos com temáticas evidentemente feministas foram mais frequentes. A abordagem feminista “se ampliará con más vitalidad en el nuevo siglo, enriqueciéndose con el punto de vista de una amplia gama de artistas visuales, lo que no siempre significa una identificación de las realizadoras con la cuestión del género como temática exclusiva” (Taquini, 2008, p. 38), presente nas obras de Sabrina Farji, Silvina Cafici, Marta Ares e Gabriela Golder.

Cabe ainda mencionar que alguns festivais dedicados à produção audiovisual feminina foram organizados na Argentina. Desde o final da década de 1980, o Instituto Goethe de Buenos Aires financiava o festival *Mujer y el Cine*, onde eram exibidas obras em vídeo realizadas por mulheres argentinas, posteriormente apresentadas na seção correspondente do Festival Internacional de Cinema de Mar del Plata (Taquini, 2008). Graciela Taquini afirma que, apesar de muitas das realizadoras não se considerarem militantes do feminismo naquela época, os festivais mostravam-se como um espaço de divulgação de obras feitas por mulheres (Taquini, 2008), espaço igualmente importante para a criação de redes de sociabilidade entre artistas mulheres.

Nos anos 1990, período em que globalmente o neoliberalismo avançava, a Argentina adentrava cada vez mais em um período de crise econômica. Ainda que a equivalência entre o dólar e peso argentino tenha permitido maior acesso a equipamentos, a produção artística argentina foi afetada pela crise. Nessa época, o apoio privado era a principal maneira de financiamento para a produção de videoarte no país (Taquini, 2008). É nesse sentido que Graciela Taquini analisa as dificuldades perpassadas pelo cenário artístico argentino, fortemente influenciado por limitações do financiamento público às esferas culturais:

En la Argentina está sujeta a las variaciones del desarrollo o a las limitaciones de sus propias fronteras tecnológicas en perpetua mutación, a las tendencias y modas de la época, a las influencias de los grandes referentes y los avatares institucionales y socioeconómicos. El peligro cultural de nuestro país sigue siendo la fuerte persistencia de lo corporativo, la politización en la gestión de la cultura, la falta de



continuidad de los proyectos y la ausencia de la pasión que tuvieron aquellos que se arriesgaron a emprender ese camino (Taquini, 2008, p. 47).

Refletindo sobre o lugar do audiovisual experimental argentino, Eleonora Vallazza (2021) afirma que este sempre operou à margem dos códigos e convenções do cinema narrativo, principalmente por conta da linguagem radical e dos métodos de produção peculiares empregados nas produções, e o que gera um impacto direto nos critérios e locais de exibição. Por isso, o audiovisual experimental argentino acabava escapando das políticas culturais oficiais e muitas vezes dependia exclusivamente de vontades individuais, pessoais e, às vezes, institucionais para ser visível nos espaços de divulgação cultural. Nesse sentido, em muitos casos, essas vontades individuais partiam principalmente de mulheres, fossem elas pesquisadoras, realizadoras ou curadoras, que “en distintos contextos históricos, culturales y políticos, han representado una actitud de resistencia frente a la hegemonía de programadores ligados al cine narrativo o documental, o de instituciones culturales que históricamente han sido dirigidas por hombres” (Vallazza, 2021, p. 80).

Nesse sentido, representando justamente essa atitude de resistência perante a hegemonia masculina nas instituições culturais, um dos principais nomes que esteve à frente da difusão de obras de vídeo nos âmbitos culturais na Argentina foi o de Graciela Taquini, historiadora da arte, artista, curadora, pesquisadora, produtora cultural e realizadora. O empenho de Graciela em promover exposições e mostras que contavam com a participação das mulheres na videoarte e na arte contemporânea argentinas demonstra a atuação da artista na contribuição para a construção de um patrimônio cultural em feminino para a Argentina.

### **GRACIELA TAQUINI, “LA TÍA DEL VIDEOARTE ARGENTINO”**

Na história do vídeo argentino, Graciela Taquini é uma figura central. Membro da Academia Nacional de Belas Artes da Argentina, a artista foi apelidada “*la tía del videoarte argentino*” por Rodrigo Alonso por ter sido uma das pioneiras no uso do vídeo, tanto como artista quanto como curadora, demonstrando grande interesse em difundir e divulgar o uso dessa tecnologia no meio artístico (Vallazza, 2021). Além disso, Graciela ganhou diversos prêmios ao longo de sua carreira, incluindo o prêmio Estado da Arte no 15º Videobrasil (2005), o prêmio Konex de Platina em Videoarte (2012), o prêmio Mujeres Creativas da Universidade de Palermo (2019) e o Prêmios Trayectoria do Fondo Nacional das Artes (2023). Cabe, nesta seção, adentrarmos na trajetória de vida de Graciela Taquini,

sublinhando o entrelaçamento entre sua história de vida e sua trajetória artística, buscando compreender o legado de atuação de Graciela como constituinte de patrimônio cultural de mulheres.

Graciela Dora Taquini nasceu em 1941 no bairro Caballito em Buenos Aires, em uma família de classe média católica. Seu pai, César Alberto Taquini, era advogado e sua mãe, Alcira Ana Becco, era dona de casa. Apesar da configuração familiar bastante comum nas famílias ocidentais da primeira metade do século XX, Graciela lembra de histórias de grande independência de sua mãe em relação ao marido. Ela considera que seu pai não era nem um pouco paternalista e que sua mãe era muito independente: todas as quintas-feiras, a mãe ia sozinha ao salão de beleza e ao cinema, e, desde o início do namoro, essa já era uma concessão que estava clara que teria que ser feita:

Ella le dice “bueno, cuando nos casemos yo los jueves voy a la peluquería” y él le dijo “bueno, cuando estés conmigo no vas a ir a la peluquería”. Y ella agarró, se sacó el anillo de compromiso y se lo tiró y le dijo: “entonces no me caso”. Eso se contaba en mi casa. Este es mi papá, ¿no? No fue en ese sentido ni nada paternalista. Ella iba al cine sola todos los jueves a ver los estrenos y todo eso. Sí que igual era una ama de casa común. Pero estas historias de cierta independencia me parecieron interesantes (Taquini, 2020, p. 2).

Graciela era a terceira filha do casal, a mais nova, e tinha bastante diferença de idade em relação às duas irmãs: Marta era cinco anos mais velha e “Tota” era dez anos mais velha. Desde criança, era quem acompanhava a irmã Marta quando ela ia ao cinema com o namorado. Graciela relembra que assistia a filmes “para adultos” sendo uma menina de onze anos, o que despertou nela uma enorme cinefilia desde muito jovem. Esse amor pelo cinema, o fato de que não se interessava por namorar ou casar e o desejo de estudar fizeram com que Graciela fosse para a universidade estudar História da Arte, já que, naquela época, não existiam cursos de cinema, seu verdadeiro interesse. Ela afirma: “yo lo decidí estudiar en la universidad. No aspiraba al casamiento ni demasiado al noviazgo. Esto yo lo que quería era estudiar. [...] siempre me río y pienso bueno, yo soy feminista por Jo March<sup>5</sup>, de *Mujercitas*, que influyeron bastante en mí” (Taquini, 2020, p. 3). Graciela Taquini se tornou a primeira mulher universitária de sua família quando decidiu estudar História da Arte na Faculdade de Filosofia e Letras de Buenos Aires em 1963 (Taquini, 2023).

---

<sup>5</sup> Josephine March ou Jo March é uma das personagens principais do livro *Mulherzinhas*, escrito por Louisa May Alcott, de 1868. Jo é a irmã mais velha de quatro irmãs, é inteligente, independente e sonha em ser escritora. À princípio, recusa o casamento e o amor romântico, desafiando as determinações do que era ser mulher da época. Ela é descrita como uma menina livre, desajeitada e determinada, que não se dobra à feminilidade e até mesmo vende seu cabelo para ajudar a situação financeira da família. Apaixonada pela escrita, sonha em se tornar uma grande escritora.

Estudando História da Arte, surgiu o desejo de tornar-se medievalista e foi para a Europa continuar seus estudos. Lá, percebeu que o medievo estava apenas na Europa, e decidiu voltar para a Argentina, já que “no quería hacer arte muerto, sino que quería hacer arte vivo” (Taquini, 2020, p. 6).

Não só na Argentina como em boa parte do mundo ocidental, os anos 1960 e 1970 representaram mudanças políticas e culturais que influenciaram sobretudo a juventude. Seja em contextos de democracia ou de ditaduras, como as que assolavam o Cone Sul, a juventude se opunha aos valores, ideias e costumes das gerações anteriores, questionando “a estrutura da família, o exercício da autoridade dentro e fora dela, o lugar das mulheres na sociedade e, com isso, as relações entre os sexos” (Andújar, 2010, p. 32-33). Muitos protestos realizados pelos jovens do período teciam críticas ainda mais profundas, principalmente aqueles provenientes de grupos de esquerda que se alinhavam no combate às ditaduras, tencionando “a existência do estado, as relações capitalistas de produção, o imperialismo ou a vigência de um sistema político em que as ditaduras militares e as repressões da dissidência eram moeda comum” (Andújar, 2010, p. 33). Nesse sentido, Graciela Taquini (2008) considera que a década de 1960 na Argentina foi um momento em que se viveu coletivamente uma “nova utopia universal” que teve êxito em modificar profundamente as bases da sociedade à nível cultural, influenciando na emancipação feminina e na liberdade sexual.

No âmbito das artes, a ideia de modernidade e renovação também pairava. Em 1963, a criação do Centro de Artes Visuales dentro do Instituto Di Tella<sup>6</sup> em Buenos Aires representou um marco para a vanguarda artística no país. Lá, formou-se um espaço aberto à experimentação, conceitualização e interdisciplinaridade, antiacadêmico, provocativo e internacional (Taquini, 2008). Em 1968, a criação do CAyC e a inserção de Jorge Glusberg na cena artística igualmente marcou a história da arte visual contemporânea na Argentina. Um dos objetivos de Glusberg ao fundar o CAyC era “promover la ejecución de proyectos y muestras donde el arte, los medios tecnológicos y los intereses de la comunidad se conjuguen en un intercambio eficaz que ponga en evidencia la nueva unidad del arte, la ciencia y el entorno social en el que vivimos” (CAyC, 1969). Nesse mesmo caminho, no

---

<sup>6</sup> O Instituto Di Tella foi um importante centro cultural sem fins lucrativos na Argentina, fundado em 1958 pela Fundação Di Tella, fundação que homenageava o engenheiro e empresário Torcuato Di Tella. Localizado em Buenos Aires, foi o epicentro das vanguardas artísticas nas décadas de 1960 e 1970, com exposições, eventos musicais e teatrais. Apesar de seu fechamento em 1970 pela ditadura de Juan Carlos Onganía, seu legado persiste através da Universidade Torcuato Di Tella que conta com uma biblioteca de acervo bibliográfico de 60.000 volumes e uma hemeroteca de 1.400 títulos.

final da década de 1970 o Instituto Goethe<sup>7</sup> foi um dos núcleos culturais que possibilitaram a produção do cinema experimental na Argentina, o que incluía algumas produções em vídeo. À frente do Instituto Goethe estavam Narcisa Hirsch e Claudio Caldini, que, mais adiante, produziram eles mesmos obras em vídeo (Taquini, 2008).

Na entrevista realizada com Graciela Taquini, ela pontuou que na época da fundação do CAyC dedicava-se à docência integralmente, mas que, ainda assim, frequentava muito o espaço, percebendo-o como um local de vanguarda, totalmente experimental e bastante crítico. Graciela afirma: “Que refúgio contra la dictadura eran los cineclubes!” (Taquini, 2020, p. 8). Foi justamente em um cine-debate em um cineclubes que conheceu o crítico de cinema Alberto Farina, que veio a se tornar seu marido até 1997. Nessa época, atuando como professora de História da Arte, foi o encontro com a obra de Jorge Prelorán que alterou a trajetória profissional e artística de Graciela. Na Universidade de Buenos Aires onde dava aulas, Graciela soube que havia um curso sobre o documentarista Jorge Prelorán<sup>8</sup>. Ela rememora os desdobramentos de ter descoberto Jorge Prelorán em sua vida:

Di clases de historia del arte y en eso me encuentro con la obra de un documentalista. Donde yo daba clases de historia del arte, [...] había un curso sobre Jorge Prelorán. Es un documentalista antropológico. Y hago ese curso [...] y me vuelve loca la obra de este hombre. Y él se tiene que ir a Estados Unidos, donde había estudiado. Por qué lo perseguían, además. Entró la policía a su casa y la cuñada tiene un hijo desaparecido. Bueno, se vuelve a California, donde estudió. En la época de la dictadura, las obras de él estaban en el Fondo Nacional de las Artes. Yo hice un recorrido sobre su obra en Buenos Aires, en la Manzana de las Lucas, un amigo mío trabajaba ahí. ¡Yo hice un ciclo que se llamaba “El otro Prelorán” y fue un éxito increíble! Y me empezaron a llamar de todos lados y yo iba con las películas en 16, las latas, por todo el país. ¡En plena dictadura! Y ahí estudié un poco del lenguaje cinematográfico con gente conocida. Yo seguía siendo muy cinéfila y en el ínterin, digamos, me pongo de novia con un crítico de cine y docente de cine y muy cinéfilo también, y yendo a cineclubs.

Como podemos ver na entrevista, foi o encontro com a obra de Jorge Prelorán, um dos principais expoentes do cinema documentário etnográfico argentino, que fez com que Graciela se aproximasse profissionalmente do mundo audiovisual. Organizando mostras das obras do cineasta por toda a Argentina, ela pode se aproximar da linguagem

---

<sup>7</sup> O Instituto Goethe na Argentina, uma das filiais do Instituto Goethe, foi fundado em 1967. É uma instituição cultural internacional que atua no sentido de promover o intercâmbio cultural entre a Alemanha e os outros países, promovendo diversas atividades envolvendo a arte, o cinema e a língua alemã.

<sup>8</sup> Jorge Ricardo Prelorán (17 de abril de 1929 – 17 de abril de 2009) nasceu em Buenos Aires, Argentina, e foi um importante cineasta argentino, expoente do cinema etnográfico. Seus filmes documentaram culturas rurais em transição e buscaram conectar as experiências humanas em diferentes lugares do mundo. O legado de Prelorán para a história e a cultura cinematográfica argentina é indelével.

cinematográfica. Graciela Taquini diz que sua experiência audiovisual nasceu com Prelorán, e que o trabalho de exibição das obras dele foi um trabalho de militância: “mi experiencia audiovisual nace con Prelorán en los 80 y a más de 82. Es del 82 al 83, yo me la paso por el país mostrando estas cosas y eso fue, digamos, mi actitud militante y mi actitud contracultural, que tuve absolutamente inconsciente” (Taquini, 2020, p. 8). A mostra *El otro Pelóran* constituiu seu primeiro trabalho como gestora cultural, ainda que de forma independente.

Após uma estadia de um ano nos Estados Unidos entre 1981 e 1982, Graciela retornou à Argentina em 1983, justamente no momento em que os prelúdios do fim da ditadura se anunciavam e a democracia se mostrava cada vez mais tangível. Ela relembra que este “era un momento muy lindo, muy, muy efervescente” (Taquini, 2020, p. 8). O país vivia esse momento de efervescência cultural pelo menos desde o início da década de 1980, com a atuação de cineclubes, cinematecas, festivais de rock, teatro, entre outras frentes, espaços onde também ocorriam protestos contra a ditadura:

Los cineclubes a floraban en cada barrio, había espacios de discusión intelectual, se mostraban materiales como filmes clásicos que se sacaban de las cinematecas de las embajadas o del Fondo Nacional de las Artes, como, por ejemplo, el cine documental de Prelorán. Los recitales de rock eran masivos y frecuentemente eran escenario de consignas contra el gobierno militar. Hacia 1981, los talleres de actuación y el fenómeno de Teatro Abierto crearon un espacio de confrontación y resistencia que influyó sobre otras experiencias en diversos ámbitos culturales (Taquini, 2008, p. 33).

Na década de 1980, quando as denúncias de violação aos direitos humanos nos centros de tortura clandestinos se multiplicavam no cenário internacional, o fim da ditadura argentina se anunciava. Além das denúncias, mostrava-se claro que o projeto proposto pela Junta Militar, que assumiu o poder em 1976, não atingiria seus objetivos de ordenamento da sociedade, além de provocar imenso sucateamento econômico que atingia principalmente a indústria nacional (Steinke, 2011). Em 1982, a tentativa de reconquistar as Malvinas através da Guerra das Malvinas e a derrota argentina pela Inglaterra foi a pá de cal para o governo militar. Nesse período, diversos grupos e movimentos de direitos humanos tomavam as ruas, destacando-se a atuação das Mães da Praça de Maio em busca de seus filhos e filhas desaparecidos. Assim, “a questão dos desaparecidos políticos se tornou um debate central. A prática política exigia uma nova dimensão, baseada na ética e no comprometimento com os acordos básicos da sociedade” (Steinke, 2011, p. 8). Nesse contexto, em setembro de 1983, foi eleito por meio de eleições gerais o presidente Raúl Ricardo Alfonsín, e, em 6 de dezembro de 1983, a ditadura militar argentina foi dissolvida.

De acordo com Graciela Taquini (2008), o governo de Raúl Alfonsín foi um momento muito importante e otimista para o processo de renovação cultural no país, com a participação no governo de diversos setores da cultura do país:

El triunfo del presidente radical Raúl Alfonsín produjo una ola de optimismo. Su gobierno, de ideología socialdemócrata, poseía cuadros de gestión formados por diversos estamentos de la cultura: actores, dramaturgos, cineastas, artistas plásticos, músicos, etc. Se apoyaron proyectos de descentralización cultural y se activaron museos y centros culturales. La cultura estaba en la calle con eventos y recitales [...]. El Centro Cultural Recoleta, el Centro Cultural San Martín y el nuevo Centro Cultural Ricardo Rojas, creado en 1984, programaban, en plena primavera democrática, desde el Bela Lugosi Club hasta las Bienales de Arte Joven. En libertad se blanqueaban propuestas más amplias: la problemática del género, la cultura *underground*, el cine independiente, la moda, el diseño [...] (Taquini, 2008, p. 34).

E foi justamente em 1984, no primeiro ano de regime democrático após sete anos de ditadura e no centro desse contexto de renovação cultural, que Graciela Taquini começou a trabalhar com videoarte no Centro Cultural San Martín. Ela iniciou seus trabalhos no San Martín graças ao convite da amiga Elena Oliveras, que sugeriu que Graciela incorporasse a videoarte nas exposições:

[...] Y me encuentro con una amiga profesora de filosofía estética, me dice “che, en el San Martín estoy con un pintor. Vamos a estar en el Departamento de Artes Visuales. ¿Y por qué no venís?”. [...] “Vení a trabajar con nosotros.” Entonces me fui a trabajar al San Martín y ella me dice “che, ¿ya que sos tan cinéfila, por qué no haces algo al respecto del videoarte?”. Elena Oliveras, la que me dijo, es que justamente ahora es compañera mía de la Academia Nacional de Bellas Artes. Las vueltas de la vida... Bueno, ¿qué hacer? Porque imagínate, no había internet. No había acceso. No había nada. Ya te digo, era imposible. (Taquini, 2020, p. 6).

Graciela associa o sucesso do trabalho com videoarte no Centro Cultural San Martín ao entusiasmo vivido na Argentina no contexto de redemocratização e renovação cultural, possibilitando a realização de uma mostra de produções em vídeo. E, em uma sala pequena, Graciela Taquini começou a exibir vídeos:

[...] lo que existía era todo ese entusiasmo va y viene, viene allí, viene la democracia y en esto nosotros empezamos a programar cosas muy interesantes en el [Centro Cultural] San Martín y yo le propongo hacer un ciclo llamado “Nuevas Realizaciones en Video”. No llamé videoarte porque yo no sabía bien que era el videoarte. No sé si había visto algún video de arte, supongo que en el CAyC yo había visto los circuitos cerrados, las cosas de [Marta] Minujín en tela. [...]. Todo era muy efervescente. Así que no me acuerdo, no me acuerdo si compro proyector o televisores, pero en una salita chiquita empecé a mostrar video. [...]. Ahí comenzaron una serie de trabajos en video con un cierto

sentido documental político. Bueno, hice esos ciclos y empezaron a caer, realizadores jóvenes que venían del exilio. Bueno, toda una fauna de gente que se acercó a este siglo y que puede mostrar algunas cosas que no sé si eran videoarte o no, pero con una cierta tendencia a lo experimental (Taquini, 2020, p. 6).

Nesse momento, Graciela ainda não era artista, mas curadora de vídeo. O contexto em que Graciela se inseriu como curadora era um momento de consolidação de um novo tipo de prática profissional – a do curador especializado em vídeo e novas tecnologias, também conhecido como “curador de artes eletrônicas”, que lidava com os limites técnicos e tecnológicos da função (Taquini, 2008). Responsáveis por difundirem o vídeo e a videoarte à nível global, os curadores de vídeo mantinham trocas e redes de sociabilidade entre todos os países da América Latina, onde a videoarte também prosperava. Dessa forma, esses curadores levaram a videoarte para diversos países do mundo através de compilações de vídeo, exposições, participação em congressos, mesas-redondas e atividades acadêmicas, entre outros, ainda que com poucos recursos financeiros (Taquini, 2008).

De acordo com Eleonora Vallazza (2021), foi durante a década de 1990 que, em um contexto de institucionalização das artes, a curadoria como prática profissional se consolidou na Argentina. Essa prática resultou em uma reconfiguração do mercado ao atrair novos compradores e colecionadores de arte argentina interessados na produção mais recente, viabilizando investimentos que possibilitaram a criação de novos espaços artísticos através da reconfiguração de agentes do campo cultural como curadores, críticos de arte e gestores culturais (Vallazza, 2021). Graciela Taquini (2007), no artigo *Ver del video*, atribui as funções de um curador de artes eletrônicas:

El rol del curador de artes electrónicas es el de un intermediario entre instituciones culturales y las producciones artísticas. Su horizonte laboral se confunde con otros oficios del circuito del arte, como el periodismo, el montaje o la gestión de exposiciones. La curaduría es una labor intelectual, no decorativa, que suponga una hipótesis, un desarrollo, una investigación [...]. No es ni un gestor, ni un montajista, aunque a menudo edita en el espacio, produce un recorte, asociaciones, digresiones, oposiciones. La planificación es compleja, en la que deberá evaluar los recursos tecnológicos, y las soluciones técnicas. [...]. De manera habitual trabaja en equipo con museólogos, gestores, artistas, diseñadores de montaje, departamentos de educación, y jefes de prensa. El curador de video está sometido a desafíos inéditos y depende de qué lado del mundo está para poder desarrollar su trabajo. Las muestras de video requieren de importantes presupuestos de tecnología. Tanto desde el punto de vista de la curaduría, como en el de la creación, en los países periféricos se ha optado por la excelencia visual con presupuestos mínimos. Su lema ha sido *Hi Fi, Low Tech*. Hombre potencia máquina (Taquini, 2007, p. 79).

Ainda que o Centro Cultural San Martín tivesse alguns recursos importantes para mostras de vídeo, não eram recursos abundantes. Em nossa entrevista, Graciela relembra: “Era muy difícil en ese momento. ¿Y realizar vídeo? ¿Tener cámaras? [...]. San Martín tenía una cierta base tecnológica por ser un centro de congresos en la época de la dictadura. Este para las presentaciones había” (Taquini, 2020, p. 6). Ou seja, no seu trabalho como curadora, assim como mencionado no trecho acima, Graciela precisava empregar a “excelência visual com pressupostos mínimos”. Mas a chegada de John Sturgeon a Buenos Aires em 1988 alterou um pouco o cenário. Sturgeon ministrou o primeiro curso de videoarte realizado na Argentina, e foi a partir desse momento que Graciela, para além de curadora, tornou-se artista, realizando sua primeira obra em vídeo, *Roles* (1988). Graciela relembra que não foi fácil assumir o papel de artista na realização de um vídeo tão pessoal:

[...] yo no sabía filmar. Y aparte, tenía una cierta negación por el uso de la tecnología. [...]. Me considero un artista conceptual. Yo formo equipos y cada vez esos equipos los organizo y produzco, pero voy atrás de todos los procesos creativos, desde guion en la producción. Y estoy al lado en la edición. Entonces... me daba vergüenza. Sentirme artista o directora y todo eso por gente o por mi carencia. Hasta que ahí me animo y hago una obra propia y muy personal (Taquini, 2020, p. 7).

*Roles* é considerado o primeiro autorretrato performático da história da videoarte argentina. De acordo com Rachel Schefer (2008), a autorreferencialidade ou autorretrato no cinema são caracterizados por obras nas quais o sujeito da enunciação se insere na imagem, refletindo e explorando questões do seu íntimo. Ainda que o autorretrato atravesse a história do cinema, principalmente em produções experimentais e de vanguarda, é com a chegada do vídeo que ele se consolida como gênero, especialmente por conta das especificidades tecnológicas:

Por sus especificidades tecnológicas – dimensiones reducidas, el flujo continuo de la imagen, el costo asequible de los equipos y soportes de grabación, la fácil utilización, la duración potencialmente ilimitada, la posibilidad de reutilización de los casetes, etc. –, el video favorece la exposición de la intimidad, la inscripción y el desdoblamiento del cuerpo o de partes del cuerpo del director en la imagen y el uso del aparato a modo de prótesis (Schefer, 2008, p. 117)

Em *Roles*, Graciela buscou representar todos os papéis (*roles*, em espanhol) que assumiu ao longo da vida. O vídeo é um plano-sequência de Graciela deitada no chão em posição fetal, entrecortado por fotos e vídeos de outros momentos, dos outros papéis de sua vida, enquanto múltiplas vozes em *off* dirigem nomes e insultos a ela. Ao fundo, toca a música *Only You*, de The Platters. As vozes que se dirigem à Graciela dizem “professora”, “puta”, “filha”, “Grata”, entre outros. Para Raquel Schefer, “la estructura narrativa y formal



de *Roles* refleja el movimiento de construcción y deconstrucción de la identidad en el autorretrato – el plano-secuencia es permanentemente interrumpido por las secuencias de montaje de material de archivo, que, a la vez, dotan el video de un carácter polifónico” (Schefer, 2008, p. 118), ao mesmo tempo em que explora experimentalmente as posibilidades tecnológicas do vídeo.

Durante a entrevista, Graciela relembra que, na época em que iniciou seus trabalhos no Centro Cultural San Martín, vinculou-se a outras artistas mulheres com quem buscou realizar um projeto de instalação e auxiliou na realização de mostras e exposições. Ela cita as argentinas Silvina Cafici e Sara Fried e a mexicana Pola Weiss, pioneira da videoarte no México. Graciela afirma: “Sí, yo estaba muy, muy ligada a las videastas mujeres de ese momento” (Taquini, 2020, p. 9).

Em 1988, o mesmo ano da produção de *Roles*, foi fundado o Instituto de Cooperação Ibero-Americano (ICI), um marco para a produção da videoarte na Argentina. Graciela considera que o ICI foi “como una especie de templo del videoarte”, e afirma que ela esteve presente “en todas las actividades desde el comienzo” (Taquini, 2020, p. 2). A mostra Buenos Aires I, organizada por Carlos Trilnick, propunha uma revisão histórica da videoarte argentina que retornava até à obra de 1978 de Margarita Paksa. Nesse sentido, Graciela Taquini (2008, p. 37) considera que “el videoarte argentino nace así con memoria histórica”.

Já no final da década de 1990, com o avanço das tecnologias digitais, o vídeo e a videoarte se tornam mais acessíveis, o que impactou também na obra de Graciela: “Y yo realmente, en mi obra, la produzco prácticamente en el 2000, a partir del 2000. Tengo dos obras de los 80, otra en 88, en el 97 y ya después en el 2000 tengo una obra, no muy frondosa, pero con una cierta continuidad” (Taquini, 2020, p. 7). Nesse período, também realizou instalações, ainda que permanecesse reconhecida “como curadora, curadora de video” (Taquini, 2020, p. 7). Ela reitera que custou muito reconhecer-se como artista: “Y me costó bastante esto. Imponerme como artista. Me cuesta, no creas. Me cuesta y no me cuesta. Hay momentos en que me cuesta y hay otros momentos que hay reconocimiento. Pero es complicado” (Taquini, 2020, p. 7). Nesse mesmo sentido, Graciela demarca as dificuldades que enfrentou ao realizar obras em vídeo, não só por ser mulher, mas por ser uma mulher mais velha do que a média da maioria dos artistas que trabalhava com essa tecnologia:

De todas maneras, es difícil como mujer, además como una mujer grande. Imagínate que yo llego al videoarte a los cuarenta y pico de años, más cerca de los 50 que de los 40. [...] y al principio hacía una broma que

yo decía que era una veterana artista emergente. Una cosa así. [...] Este tema del feminismo etario<sup>9</sup> me parece que me ha tocado casi siempre. Hay una cierta privilegio de ser hombre, de ser joven. Cuando realmente a veces yo pienso que cuando dicen el arte los jóvenes y el arte joven, como jurado he visto obras de una antigüedad hecha por jóvenes que estiran y he visto muchas obras bastante atrevidas de mujeres grandes. Así que yo creo que el arte [...] tiene que también tener un compromiso con su edad, con su territorio y con su historia. Es complejo (Taquini, 2020, p. 7).

Em 1999, Graciela Taquini realizou uma das maiores mostras de vídeo da Argentina, intitulada *Siglo XX. Arte y Cultura* no Centro Cultural Recoleta. Nesta mostra, Graciela organizou um programa de “vídeo de autor em VHS, dividido em diferentes secciones temáticas. En ese momento encontró constantes como la conflictiva relación del videoarte con su “madre”, la televisión. Lo denominó con un slogan de la época, “VT no es TV”, video tape no es televisión.” (Vallazza, 2021, p. 85). Outra exposição que vale ressaltar foi a mostra *Resplandores, Poéticas analógicas y digitales*, de 2007, com a curadoria de Graciela Taquini e Rodrigo Alonso, da qual participaram mais de 150 artistas latino-americanos. Nesta mostra, também realizada no Centro Cultural Recoleta, os curadores seleccionaram “obras que dieran cuenta de las relaciones entre el arte y la tecnología, eligiendo obras de vídeo expandido así como también programas monocanal argentinos y latinoamericanos” (Vallazza, 2021, p. 86).

Além dessas exposições, cabe sublinhar a importância da mostra antológica *Grata con otros*, que teve lugar no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, entre agosto e setembro de 2011. A mostra foi uma celebração dos mais de 30 anos de Graciela dedicados à videoarte como curadora, gestora cultural e artista. A mostra dedicou-se a expor uma antologia das obras de Graciela tanto no formato de vídeo quanto de instalações. No catálogo da exposição, é dito que *Grata con otros* é:

Un merecido tributo a Taquini y a su obra a lo largo de 30 años de trabajo dedicados a la docencia, a generar puentes con el arte y los artistas a través de la producción de videos y documentales que evidencian su enorme talento. Variadas temáticas tocan a esta artista multifacética, su apuesta al arte como modo de expresión y forma de vida [...]. Pionera en la valoración de la disciplina del video arte en la Argentina, reconoció y difundió a muchos artistas jóvenes transformándose en un referente artístico a nivel nacional y sobre todo a nivel regional. Comprometida fuertemente con la identidad de América Latina, la producción de Masamérica incluyó obras de video de artistas

---

<sup>9</sup> O “feminismo etário” pode ser entendido como uma vertente das lutas feministas contemporâneas, que traz à tona a dupla discriminação enfrentada pelas mulheres idosas: por ser mulher e por ser idosa. Se o feminismo frequentemente negligencia as questões concernentes às idosas, o feminismo etário busca abordar questões como o etarismo, a discriminação no mercado de trabalho, a violência e a falta de representação. É um movimento que procura amplificar a voz das mulheres mais velhas, reconhecendo, inclusive, sua contribuição histórica para o movimento feminista.

de Argentina, Brasil, Bolivia, México, Uruguay y Paraguay (Centro Cultural Recoleta, 2011, p. 5).

A mostra antológica, cujo catálogo conta com um texto de apresentação assinado pelo Ministro da Cultura da Argentina, pode ser vista como a inserção da atuação de Graciela Taquini como curadora e artista na constituição do patrimônio cultural argentino. É uma mulher que, de forma pioneira, inegavelmente contribuiu para a formação desse patrimônio, trazendo aos diferentes espaços do âmbito cultural a obra de outras mulheres além da sua própria obra. Para Graciela, que completava 70 anos na época da exposição, *Grata con otros* não é “ni el velorio del angelito ni la consagración de la primavera. Es solo una celebración de la vida” (Centro Cultural Recoleta, 2011, p. 107), uma vida dedicada à arte e à videoarte.

Nesse sentido, reafirmando a centralidade da videoarte em sua vida, Graciela Taquini, em nossa entrevista, reitera: “Yo le debo al video arte... Todo en el sentido de que me cueste. Al arte en general, pero especialmente al videoarte” (Taquini, 2020, p. 1). Apesar das dificuldades enfrentadas, ela valoriza tudo o que viveu nesse âmbito, e disse: “ese nicho es bueno. Me ha dado amistades, amores de viajes, satisfacciones. Una buena posición económica. No me puedo quejar de esta cita, así que me encanta” (Taquini, 2020, p. 1).

Por último, será dedicada uma seção ao projeto *Legado*, mais recente iniciativa de Graciela que busca entrelaçar arquivo, vida e a história do vídeo argentino feito por mulheres, um esforço que pode ser visto como um direcionamento à contribuição para a consolidação de um patrimônio cultural feminino através da videoarte.

## **PROJETO *LEGADO*: ARQUIVO, MEMÓRIA E PATRIMÔNIO EM FEMININO**

Como já abordado na introdução deste trabalho, existe uma relação direta entre o patrimônio documental, composto majoritariamente por arquivos, e o patrimônio cultural, elementos centrais nas disputas de memória e na escrita da história. Na perspectiva do “patrimônio em feminino”, é proposto que os debates sobre patrimônio incluam narrativas que valorizem as ações, trajetórias e contribuições de mulheres no universo cultural, particularizando essa contribuição em uma perspectiva de gênero (Zarbato, 2021). Nesse sentido, é importante valorizar projetos femininos no âmbito cultural, que, mesmo sem apoio de grandes instituições da cultura ou do Estado, reúnem esforços no sentido da preservação de uma memória e de uma história. É nessa chave que será pensado o projeto *Legado*, idealizado por Graciela Taquini desde 2019 e iniciado em 2020. O projeto pode ser visto como uma prática de arquivamento e registro de representações culturais femininas

que contribuem para a constituição de um patrimônio cultural em feminino, valorizando a presença das mulheres na história da videoarte e do cinema experimental na Argentina.

Fundado no dia 01 de março de 2020, o projeto *Legado* “nació como un proyecto horizontal, rizomático y colectivo, que se propone rescatar el audiovisual experimental en el marco de la historia del arte argentino, a partir de abordajes y puntos de vista diversos” (Taquini, 2023, p. 4). Foi realizado predominantemente de forma virtual com reuniões através da plataforma *Zoom*, tendo em vista o contexto pandêmico vivido pelo mundo nesta época. Atravessada por um compromisso impulsionado “onda verde” feminista que se multiplicava na Argentina e pessoalmente intrigada por abordagens feministas que via em suas próprias curadorias e obras, em nossa entrevista, Graciela detalha que *Legado* é um projeto

[...] qué tiene que ver con poner en valor mi obra en relación con obras de artistas mujeres desde considerar que sus discursos y sus imágenes fundan teorías sobre el feminismo, sobre el feminismo y sobre el arte y sobre el arte contemporáneo. Este es un combo, ¿no? Y entonces empecé a relevar la idea de que yo tengo un montón de saberes como curadora. Unos archivos, unas cosas que hicieron en que si no se me imaginaba... (Taquini, 2020, p. 3).

Logo na introdução do livro *Legado*, um dos resultados do projeto de mesmo nome, fica claro que o esforço de memória e preservação da história da atuação de mulheres na videoarte Argentina provém, justamente, da consciência de que a videoarte e o cinema experimental ainda não estão inseridas na história da arte ou do cinema argentino, pois faltam políticas culturais de fomento: “Salvo excepciones, los museos descuidan sus colecciones de videoarte, o no las han implementado. [...]. Ninguna cinemateca oficial se ocupa sistemáticamente de la memoria del videoarte o del cine experimental. La conclusión es que no hay políticas culturales de fomento.” (Taquini, 2023, p. 16). Muitas vezes, a produção cultural feminina ocorre em um contexto específico de desigualdades e de patrimônio não-legitimado (Vassallo, 2018), sem apoio ou fomento, o que faz com que outras estratégias precisem ser mobilizadas. Nesse sentido, *Legado* é um projeto cultural independente e autogestionado, composto por uma equipe interdisciplinar de onze mulheres historiadoras, acadêmicas, teóricas, pesquisadoras, professoras de arte e cinema, trabalhadoras da arte, editora, gestoras, designers, artistas visuais e audiovisuais.

Um dos objetivos centrais do projeto foi a construção coletiva de um arquivo vivo, um “corpus dinámico que incorpore producciones de distintas épocas, desde obras iniciales hasta trabajos recientes” (Taquini, 2023, p. 19). Os primeiros resultados de *Legado* foram dois produtos: uma plataforma virtual de pesquisa com nomes, obras e biografias de

mulheres que fizeram parte da história do cinema experimental e da videoarte na Argentina; e um “livro de artista” que reúne ensaios acercando-se desse arquivo vivo. Os ensaios partem tanto da perspectiva de gênero quanto de eixos temáticos pensados em conversa entre suas autoras e Graciela Taquini. *Legado* é, então, “una invitación abierta a poner en diálogo las obras entre sí y en asociación con otras prácticas artísticas, lecturas y experiencias personales, sin lineamientos editoriales específicos y basada en la experimentación” (Taquini, 2023, p. 7).

Com quase 80 anos de idade, Graciela se viu atravessada por algumas preocupações em relação à memória, à história e ao seu arquivo pessoal, composto também por um arquivo de obras que chegaram até ela ao longo dos anos de experiência como curadora. Na entrevista, ela narra algumas dessas preocupações que acabaram por se desdobrarem no projeto:

[...] El primer video, que se conserva en la historia del video argentino, es de una mujer. Porque también hay que ver que ella lo conservó, ella lo hizo, guardó, lo hizo digitalizar, ¿entiendes? Tuvo constancia, Margarita [Paksa]. Una conciencia que todos los demás no tenían... A hicieron, así como experimentos y no les dieron importancia. Y se desvanecen en la historia. Yo tuve una conciencia histórica que también es valorable. En realidad, yo era una conceptista que trabajaba sobre el tiempo y tiene un personaje que camina en el mismo lugar. [...] Por eso insisto que el mito de Sísifo, que tiene que ver con el trabajo inútil, la resiliencia. Este esfuerzo inútil y todo eso, está tan presente... esta cosa, ese pensamiento simbólico, que no refleja, sino que, digamos, expresa este problema nuestro de esfuerzo que nosotras hacemos para ser oídas, para demostrar quiénes somos, para caernos y levantarnos y superar ciertas determinaciones [...] que son orgánicas y biológicas. Y sí que son un peso también y que son una bendición por otro lado. Ahí está desde el comienzo de la vida, el video histórico, están esas voces hablando y mostrando imágenes, sí, y creando metáforas (Taquini, 2023, p. 10)

Em entrevista para o jornal *Clarín*, Graciela Taquini alude *Legado* à imagem de Sísifa, a subversão do mito de Sísifo, “la versión femenina del mito griego donde el esfuerzo ya no es inútil, pues en el proceso de subir la piedra le gana a la muerte, venciendo a los dioses despóticos” (Atilio, 2024). A outra imagem do projeto é a da orquídea abelha, “una metáfora extraordinaria de una polinización ocurrida hace miles de años que deja una huella para siempre en la base de la flor” (Atilio, 2024). Assim, *Legado* tem como objetivo “recoger la memoria de las huellas que dejaron mujeres junto a las disidencias de su condición a través de la imagen experimental” (Atilio, 2024).

Em relação à memória e à preservação de sua história, Graciela demonstrou reconhecer que seus quase 60 anos de trabalho dedicados à arte, ao cinema e ao vídeo não podem ser esquecidos. Ela diz que dois dos seus vídeos, *Sublime/Banal* e *Granada*, trazem a

memória como temática central, e que muito disso pode ter a ver com sua mãe ter morrido de Alzheimer em 1979. Nesse mesmo sentido, menciona a importância dos arquivos pessoais e do esforço de preservação de Margarita Paksa, que conservou, por vontade própria, a primeira videoarte produzida na Argentina, e a preocupação com o destino de seu próprio arquivo pessoal, que, talvez, não fosse considerado importante por uma história nacional de seu país:

Estuve ligada un poco también por eso, es decir que mi memoria no se desvanezca, digamos, no se disuelva. Pero no porque es importante lo que recuerde, sino porque este fue, digamos, 60 años de trabajo, de archivos, de pensar, de crear, de mostrar, de ayudar, de recibir. Entonces... [...] me desespera. Cuando murió Alberto, mi marido, fue a su casa y no podía traerme las cosas... Yo vivo en una casa chiquita, ¿entiendes? ¡Y qué dolor! Amaba tanto esas cosas que juntó. Me dice: ¿Quién abrirá mis cajones? Y hay todo un movimiento muy importante acerca de la importancia de los archivos personales. Porque ha fallado tanto en el Estado, en la construcción de los archivos históricos en general. Por lo menos en mi país. Esta idea de Margarita Paksa, conservando su primer video del setenta y ocho, me parece muy valiosa (Taquini, 2023, p. 11).

Levando em consideração que “no desenvolvimento da pesquisa sobre memória e arquivos de mulheres, a ausência por vezes prepondera” (Simioni; Eleutério, 2018, p. 22), o esforço arquivístico de Graciela pode ser visto também como um esforço de memória, que, além de arquivo, memória e patrimônio, objetiva também transformar tudo o que acumulou em sua trajetória em uma plataforma digital de pesquisa histórica. Colocando à disposição da história um arquivo vivo de uma mulher viva, Graciela Taquini atribui valor às representações femininas na história do cinema experimental e da videoarte na Argentina. E se, no cerne da preservação do patrimônio está “a atribuição de valor que transforma bens ou práticas culturais em patrimônio – compreendido como referência de pertencimento a grupos de identidade” (Chuva, 2013, p. 198), o projeto de Graciela vai em direção à constituição de um patrimônio em feminino e feminista, que contribui para a identidade das mulheres, que podem, então, se ver pertencentes à história, agentes e sujeitas históricas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo buscou discutir o papel da videoarte de mulheres para a constituição de um patrimônio cultural em feminino na Argentina a partir da trajetória de Graciela Taquini. Ao evidenciar o papel da videoarte de mulheres, foi possível perceber que essas

representações culturais podem ser entendidas como manifestações culturais femininas e feministas, podendo ser utilizadas para a escrita de uma história das mulheres.

Desde a criação das primeiras câmeras de vídeo portátil, a história das mulheres se entrelaçou à história do vídeo, sendo esta tecnologia uma forma possível para o registro de narrativas através das vozes e das imagens das mulheres. Na Argentina, o início da videoarte está na obra de Marta Minujín, *Simultanead en Simultanead*, de 1966, isto é, a videoarte argentina tem sua origem na criação artística de uma mulher. Também, a única obra em vídeo da década de 1970 que se manteve preservada veio da preocupação da artista Margarita Paksa com a salvaguarda de sua própria obra, em um esforço de registro e memória.

Na Argentina, por conta de um contexto de limitações tecnológicas e de poucas políticas nacionais de promoção da cultura, muitas vezes a videoarte dependeu de esforços individuais ou de instituições culturais paralelas para promover exposições, mostras e oficinas. Nesse cenário, a atuação de Graciela Taquini, primeiro como gestora cultural e curadora e depois como artista e historiadora, foi notável. Após mais de 50 anos de uma carreira, ou melhor, de uma vida dedicada à arte, Graciela Taquini criou, em 2020, o projeto *Legado*, através do qual foi possível perceber a centralidade das práticas de preservação, registro e memória elaborado pelas próprias mulheres artistas para as narrativas da própria história.

É importante salientar que ensaios e capítulos de autoria de Graciela Taquini são referenciais teóricos centrais para qualquer pesquisa que busque abordar a videoarte na Argentina. Como pesquisadora e historiadora da arte, Graciela interessou-se em discutir e refletir sobre a videoarte também de forma teórica no meio acadêmico. No livro *Legado*, refletindo sobre a micro-história, Graciela escreve que se surpreende quando percebe que pequenos “rastros de vida” conseguem recuperar histórias silenciadas, e considera que o valor de sobrevivência desses rastros não está apenas na criação artística, mas também na reflexão teórica sobre a arte (Taquini, 2023). Ou seja, não basta criar, mas é preciso também refletir sobre o que se cria. Essa é a máxima que acompanha Graciela Taquini em sua trajetória.

Jaqueline Vassallo (2018) afirma que pensar o arquivo através da perspectiva de gênero significa “guardar, ordenar, reunir, institucionalizar, lo que nadie ve, lo que pocos guardan y valoran, lo que las instituciones rechazan, lo que se olvida”, o que pode ser um caminho válido na busca da preservação do patrimônio cultural das mulheres. Assim, a constituição do arquivo pessoal de Graciela e o uso desse arquivo em um projeto amplo de

inserção de representações culturais femininas na narrativa histórica é um dos caminhos que têm sido trilhados na conservação do patrimônio cultural em feminino. Abordar o projeto *Legado* na perspectiva do arquivo e da memória associados à história das mulheres é refletir sobre as estratégias em relação à problematização, valorização, visibilização e institucionalização do patrimônio cultural das mulheres. Graciela Taquini proporciona a difusão, registro e representação cultural da história das mulheres videoartistas na Argentina, evidenciando seu próprio legado dentro dessa história.

## REFERÊNCIAS

### Fontes

CENTRO Cultural Recoleta. **Grata con otros**. Muestra antológica de Graciela Taquini. Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2011.

CENTRO de Arte y Comunicación. **¿Qué es el CEAC?** En Primera muestra del Centro de Arte y Comunicación de la Fundación de Investigación Interdisciplinaria. Buenos Aires: CAyC, 1969.

LEGADO. Disponível em: <https://www.legado.ar/>. Acesso em: 30 abr. 2024.

TAQUINI, Graciela. Entrevista concedida a Alina Nunes. Florianópolis, SC, Brasil/Buenos Aires, Argentina (*online*). 19/09/2020. Acervo pessoal. 16 p.

### Referências Bibliográficas

ALONSO, Rodrigo. Hazañas y peripecias del video arte en Argentina. **Cuadernos de Cine Argentino**. Cuaderno 3: Innovaciones Estéticas y Narrativas en los Textos Audiovisuales. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2005.

ALTILIO, Pilar. **Graciela Taquini, la “tía” del videoarte argentino está en movimiento**. 2024. Disponível em: [https://www.clarin.com/revista-n/graciela-taquini-tia-videoarte-argentino-movimiento\\_0\\_4vsqNOgHLU.html](https://www.clarin.com/revista-n/graciela-taquini-tia-videoarte-argentino-movimiento_0_4vsqNOgHLU.html). Acesso em: 29 abr. 2024.ce

ANDÚJAR, Andrea. De novelas, sexo e rock' and roll: as relações amorosas em dias de revolução. In: PEDRO, Joana M.; WOLFF, Cristina S. **Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2010. p. 31-51.

ARAÚJO, Fernanda da Costa Monteiro; BARROS, Bárbara Moreira Silva de. Arquivos e feminismo: o acervo de Maria Lacerda De Moura. **História e Cultura**, v. 11, n. 1, p. 137–154, 2022.



CHUVA, Márcia. Para descolonizar museus e patrimônio: refletindo sobre a preservação cultural no Brasil. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (org.). **90 anos do Museu Histórico Nacional: em debate**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2013. v. 1, p. 195–208.

COGGIOLA, Oswaldo. **Governos Militares na América Latina**. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

FURTADO, Teresa Veiga. **Videoarte de mulheres: nossos corpos, nós mesmas**. corpo, identidade e autodeterminação nas obras de videoartistas influenciadas pelos feminismos. Tese (Doutorado) – Departamento de Sociologia, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2014. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/14507>. Acesso em: 25 abr. 2024.

MATTIOLLI, Isadora. O corpo é a casa: a vida privada ressignificada na esfera pública. **Arte & Ensaios: Revista do PPGAV/EBA/UFRJ**. n. 36, p. 73–83, dez. 2018.

NUNES, Alina. **Um gato sem rabo e outras histórias lésbicas: a história de vida e a produção de vídeos de Rita Moreira**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2023

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

SCHEFER, Raquel. *Vi-deo* memoria. Autobiografías, autorreferencialidad y autorretratos. In: FERLA, Jorge La. **Historia crítica del video argentino**. Buenos Aires: MALBA-Fundación Costantini, 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Mulheres, arquivos e memórias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 19-27, dez. 2018.

STEINKE, Sabrina. A ditadura e a transição para a democracia na Argentina recente: desaparecimento de cidadãos e cidadania. In: **II Semana Procad PUC-GO/UnB**, 2011, Goiânia. Anais II Semana Procad PUC-GO/UnB, 2011.

TAQUINI, Graciela et al. **Legado**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Graciela Dora Taquini, 2023.

TAQUINI, Graciela. A propósito del proyecto legado.ar. In: TAQUINI, Graciela et al. **Legado**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Graciela Dora Taquini, 2023.

TAQUINI, Graciela. Tiempos del video argentino. In: FERLA, Jorge La. **Historia crítica del video argentino**. Buenos Aires: MALBA-Fundación Costantini, 2008, p. 25-48.

TAQUINI, Graciela. Ver del video. **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos**, n. 24, p. 73–81, 2007.

VALLAZZA, Eleonora. Mujeres pioneras en el cine experimental y el video arte argentino. **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos**, n. 91, p. 79–91, 2020.

VASSALLO, Jaqueline. Mujeres y patrimonio cultural: el desafío de preservar lo que se invisibiliza. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, p. 80–94, 2018.

ZARBATO, Jaqueline Aparecida Martins. Patrimônio cultural e história das mulheres: reflexões e possibilidades didáticas. **Revista Diálogo Educacional**, v. 21, n. 69, p. 696–715, 2021.

**Submissão:** 30 de abril de 2024

**Avaliado:** 13 de novembro de 2024

**Accito:** 21 de novembro de 2024