

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTE E DESIGN – IAD
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

CAMILA VITÓRIO SIQUEIRA

**ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA OU TENTATIVAS DE INSERÇÃO:
MULHERES RADICAIS (1960-1985) E SEUS DESDOBRAMENTOS PARA
A REFLEXÃO DO FEMINISMO ARTÍSTICO**

JUIZ DE FORA

2024

CAMILA VITÓRIO SIQUEIRA

**ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA OU TENTATIVAS DE
INSERÇÃO: *MULHERES RADICAIS (1960-1985)* E SEUS
DESDOBRAMENTOS PARA A REFLEXÃO DO FEMINISMO
ARTÍSTICO**

Dissertação apresentada para banca de defesa do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Orientadora: Prof.^a Dra. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato

JUIZ DE FORA

2024

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Siqueira, Camila Vítório.

Estratégia de resistência ou tentativas de inserção : Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana (1960-1985) e seus desdobramentos para reflexão do feminismo artístico / Camila Vítório Siqueira. -- 2024.

198 f. : il.

Orientador: Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2024.

1. Feminismo Artístico. 2. Exposições de Arte. 3. História da Arte. 4. Arte Latino-Americana. I. Marcato, Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni , orient. II. Título.

CAMILA VITÓRIO SIQUEIRA

Estratégias de resistência ou tentativas de inserção: Mulheres Radicais (1960-1985) e seus desdobramentos para reflexão do feminismo artístico.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Aprovada em 31 de janeiro de 2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato - Orientador

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a. Maria Lúcia Bueno Ramos

Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a. Talita Trizoli

Universidade de São Paulo

Juiz de Fora, 31/01/2024.



Documento assinado eletronicamente por **Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Professor(a)**, em 31/01/2024, às 17:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Camila Vitória Siqueira, Usuário Externo**, em 31/01/2024, às 17:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Talita Trizoli, Usuário Externo**, em 31/01/2024, às 17:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Uffj (www2.uffj.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **1689027** e o código CRC **1BD4C1A6**.



Porque eu, uma *mestiza*,
continuamente saio de uma cultura
para outra,
porque eu estou em todas as culturas ao mesmo tempo,
alma entre dos mundos, tres, cuatro,
me zumba la cabeza con lo contradictorio.
Estoy norteada por todas las voces que me hablan
simultáneamente.

Glória Anzaldúa

AGRADECIMENTOS

A tessitura deste trabalho encontrou um longo processo de reflexão, envolvido pelos afetos e orientações cuidadosas indispensáveis para a sua construção.

Primeiramente, o mesmo não seria possível sem a dedicada orientação da professora Renata Zago, inspirando todos os seus orientandos e discentes, com o amor pela história da arte, as imagens e as exposições. A sua profunda confiança no meu trabalho como pesquisadora, sua generosidade com o conhecimento e sua constante inspiração como pesquisadora, docente, professora e pessoa, foram pilares indispensáveis no processo de confecção do presente trabalho.

Agradeço imensamente à Universidade Federal de Juiz de Fora, pelas suas políticas de permanência; elas, sem dúvida alguma, permitiram que eu trilhasse os caminhos do ensino superior e tivesse a oportunidade de ter contato com a pesquisa em artes.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais, pela viabilização deste trabalho.

À Raquel Quinet, minha primeira orientadora durante o ensino superior, permitindo que eu tivesse minha primeira oportunidade com a pesquisa em artes. Profundamente comprometida com o refinamento do meu trabalho, sua difusão e minha formação enquanto pesquisadora.

Aos membros da minha banca de qualificação e defesa, Maria Lúcia Bueno, Maria de Fátima Morethy Couto e Talita Trizoli, por serem referências indispensáveis para a construção do meu trabalho, pela leitura minuciosa e pelas reflexões vitais para seu aprimoramento.

A Valtencir Almeida pela generosidade, confiança e acolhimento durante todo o meu percurso como pesquisadora. Sem dúvida, seu amor pela pesquisa e pelas artes inspiram diversos jovens pesquisadores.

Aos professores e funcionários da Universidade Federal de Juiz de Fora em todos os âmbitos, pela árdua tarefa de lutar pelo conhecimento e sua preservação.

Aos professores do corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, pela sua contribuição na reflexão e expansão dos contornos da presente pesquisa.

Aos meus familiares, Maria de Lourdes Siqueira da Silveira e Herivelton Vitório de Jesus, por sempre acreditarem e me apoiarem incansavelmente nessa jornada.

À minha melhor amiga e companheira, Lucinda Vitório Baffa, por me amar independente das minhas falhas e nunca recuar diante das minhas lágrimas.

A todos que contribuíram com esse trabalho através do auxílio material, intelectual ou através dos afetos, nutrindo consideravelmente sua tessitura, entre eles: Amanda Mazzoni, Arthur Bittar, Marcos Amato, Nicole Pimentel e Rafael Lana.

À memória da minha avó materna, Ivete Siqueira Baffa, pela força resistente nas histórias que me restaram.

À memória da minha tia, Kátia Vitório de Jesus, e por amar mais sempre do que seu próprio coração poderia.

À memória da minha avó paterna, Maria das Graças Moura, por ter se comprometido e lutado por mim e para que eu continuasse sempre estudando.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo o estudo do discurso curatorial da exposição *Mulheres Radicais: Arte Latino-americana (1960-1985)*, através da análise do seu catálogo e da sua recepção, buscando entender se a exposição promove o confronto com as estruturas canônicas e convida à reflexão acerca do processo de invisibilização de artistas postas como olvidadas em seu discurso ou se apenas promove uma tentativa de inserção irrefletida desses nomes, remontando ao questionamento posto pela historiadora da arte Griselda Pollock em seu livro *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art* (1988), além de utilizá-lo para a análise.

PALAVRAS-CHAVE: Feminismo Artístico, Exposições de Arte, História da Arte, Arte Latino-Americana.

ABSTRACT

The present work aims to study the curatorial discourse of the exhibition *Radical Women: Latin American Art (1960-1985)*, through the analysis of its catalog and its reception, seeking to understand whether the exhibition promotes confrontation with canonical structures and invites reflection on the process of invisibilization of artists who are forgotten in their discourse or whether it merely promotes an attempt to unreflectively insert these names, going back to the question posed by art historian Griselda Pollock in her book *Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art* (1988), in addition to using it for analysis.

KEYWORDS: Artistic Feminism, Art Exhibitions, Art History, Latin American Art.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1 – Capas do catálogo estadunidense e brasileiro da exposição <i>Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985</i> | 55 |
| Figura 2 – <i>Do women have to be naked to get into the Met.Museum?</i> , Guerrilla Girls, 1975..... | 94 |
| Figura 3 – <i>Boticelli Wash and Wear</i> , Beatriz González, 1976..... | 97 |
| Figura 4 – <i>Birth of Venus</i> , Sandro Boticelli, 1485..... | 98 |
| Figura 5 – <i>Anónimo 1 (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos durante el gobierno de Turbay Ayala)</i> . María Evelia Marmolejo, 1981..... | 100 |
| Figura 6 - Vista da montagem da seção <i>Autorretrato</i> em <i>Mulheres Radicais</i> na Pinacoteca do Estado de São Paulo..... | 105 |
| Figura 7 – <i>Autorretrato. Estructura. Informe, 9.6.1972</i> , Teresa Burga, 1972..... | 106 |
| Figura 8 - <i>Autorretrato. Estructura. Informe, 9.6.1972</i> , Teresa Burga, 1972..... | 107 |
| Figura 9 - <i>Autorretrato. Estructura. Informe, 9.6.1972</i> , Teresa Burga, 1972..... | 107 |
| Figura 10 - <i>Judith F. Baca como A Pachuca</i> , Judith F. Baca, 1976..... | 109 |
| Figura 11 - <i>Las Tres Marías</i> , Judith F. Baca, 1976..... | 108 |
| Figura 12 - Obra da série <i>Tableaux Vivant</i> , Yolanda López, 1978..... | 112 |
| Figura 13 - Tríptico <i>As Guadalupe</i> , Yolanda López, 1970..... | 113 |
| Figura 14 - Montagem da obra <i>Epidermic Scapes</i> da artista Vera Chaves Barcellos..... | 117 |
| Figura 15 - Detalhe de fotografias da série <i>Epidermic Scapes</i> da artista Vera Chaves Barcellos..... | 118 |
| Figura 16 - Frames do vídeo <i>Corazón de roca con sangre</i> , Ana Mendieta, 1975..... | 120 |
| Figura 17 - Frames da obra <i>Anónimo 3 (El río Cauca como otros tantos ríos del mundo y la tierra en general están siendo afectados por desechos contaminantes no digeribles que arrojan las industrias y los seres humanos. Residuos que alteran los componentes propios de la naturaleza)</i> , María Evelia Marmolejo, 1982..... | 122 |
| Figura 18 - Vista do núcleo <i>Performance do Corpo</i> na Pinacoteca do Estado de São Paulo..... | 125 |
| Figura 19 - <i>Hábito/Habitante</i> , Martha Araújo, 1985..... | 126 |
| Figura 20 - Dançarinas performando <i>Hábito/Habitante</i> na abertura da performance no Hammer Museum..... | 127 |

| | |
|--|-----|
| Figura 21 - Frames do vídeo <i>M 3X3</i> , Analívia Cordeiro, 1973..... | 128 |
| Figura 22 - Vista do núcleo <i>Mapeando o Corpo</i> na Pinacoteca do Estado de São Paulo..... | 132 |
| Figura 23 - <i>Aparato reproductor de la mujer</i> , Margot Römer, 1970..... | 133 |
| Figura 24 - <i>En vía de liberación</i> , da série <i>De género feminino</i> de Tecla Tofano, 1975..... | 134 |
| Figura 25 - <i>Presunto</i> , Carmela Gross, 1968..... | 138 |
| Figura 26 - Frame da videoarte <i>Popsicles</i> de Gloria Camiruaga, 1982-1984..... | 139 |
| Figura 27 - Registros da obra <i>Acción del encierro</i> de Graciela Carnevale, 1968..... | 140 |
| Figura 28 - <i>Leyendo las noticias</i> , Marta Minujín, 1965..... | 144 |
| Figura 29 - <i>Poema</i> , Lenora de Barros, 1979..... | 146 |
| Figura 30 - <i>Biscoito Arte</i> de Regina Silveira na abertura da exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo..... | 147 |
| Figura 31 - Performance <i>Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz</i> , 1983..... | 151 |
| Figura 32 - <i>Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz</i> , 1983..... | 152 |
| Figura 33 - <i>Interrogations sur la Femme</i> , Lea Lublin, 1978..... | 153 |
| Figura 34 - <i>La Briosa</i> , da série <i>La Double Luta</i> , 1981-2005, Lourdes Grobet..... | 158 |
| Figura 35 - <i>Evelyn</i> , da série <i>La manzana de Adán</i> , 1982-1990, Paz Errázuriz..... | 160 |
| Figura 36 - Vista da seção <i>Feminismos</i> na Pinacoteca do Estado de São Paulo..... | 163 |
| Figura 37 - <i>Caixa de Fazer Amor</i> , Teresinha Soares, 1967..... | 164 |
| Figura 38 - <i>Vulvosa</i> (tríptico), Mercedes Elena González, 1979-1981..... | 165 |
| Figura 39 - Prints do vídeo de divulgação de <i>Mulheres Radicais</i> | 168 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|-----|
| Tabela 1 - Obras expostas na exposição Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana, 1960 - 1985 na Pinacoteca do Estado de São Paulo, classificadas por suas técnicas | 98 |
| Tabela 2 – Obras e artistas presentes no núcleo <i>Autorretrato</i> | 101 |
| Tabela 3 – Obras e artistas presentes no núcleo <i>Paisagem do Corpo</i> | 115 |
| Tabela 4 – Obras e artistas presentes no núcleo <i>Performance do Corpo</i> | 123 |
| Tabela 5 – Obras e artistas presentes no núcleo <i>Mapeando o Corpo</i> | 129 |
| Tabela 6 – Obras e artistas presentes no núcleo <i>Resistência e Medo</i> | 135 |
| Tabela 7 – Obras e artistas presentes no núcleo <i>O poder das palavras</i> | 142 |
| Tabela 8 – Obras e artistas presentes no núcleo <i>Feminismos</i> | 148 |
| Tabela 9 – Obras e artistas presentes no núcleo <i>Lugares Sociais</i> | 154 |
| Tabela 10 – Obras e artistas presentes no núcleo <i>O erótico</i> | 161 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 16 |
| | |
| CAPÍTULO I - HISTÓRIA DA ARTE E HISTÓRIA DAS EXPOSIÇÕES: UMA PERSPECTIVA FEMINISTA | 16 |
| 1.1 - Uma abordagem revisionista da história da arte: o feminismo artístico..... | 16 |
| 1.2.1- Exposições e estratégias de resistência..... | 23 |
| 1.2.2 - Exposições feministas | 32 |
| | |
| CAPÍTULO II - MULHERES RADICAIS..... | 41 |
| 2.1 - A exposição | 41 |
| 2.1.2 - Ocorrências da exposição..... | 41 |
| 2.2 - Discurso institucional..... | 41 |
| 2.2.1 - A Getty Foundation..... | 46 |
| 2.3 - Discurso curatorial..... | 49 |
| 2.3.1 - As curadoras..... | 50 |
| 2.3.2 - Catálogo..... | 55 |
| 2.4 - Núcleos expositivos | 91 |
| 2.4.1 - Corpo político..... | 91 |
| 2.4.2 - Autorretrato..... | 102 |
| 2.4.3 - Paisagem do Corpo..... | 115 |
| 2.4.4 - Performance do Corpo..... | 123 |
| 2.4.5 - Mapeando o Corpo..... | 129 |
| 2.4.6 - Resistência e Medo..... | 135 |
| 2.4.7 - O poder das palavras..... | 141 |
| 2.4.8 - Feminismos..... | 148 |
| 2.4.9 - Lugares Sociais..... | 154 |
| 2.4.10 - O erótico..... | 160 |
| | |
| CAPÍTULO III - DISPUTAS DISCURSIVAS..... | 166 |
| 3.1 - Recepção..... | 166 |
| | |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 171 |

| | |
|--|------------|
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 179 |
|--|------------|

| | |
|--------------------|------------|
| ANEXOS..... | 188 |
|--------------------|------------|

| | |
|---|-----|
| Anexo I - Lista de exposições de mulheres artistas/exposições feministas..... | 188 |
|---|-----|

| | |
|-------------------------------------|-----|
| Anexo II - Notícias analisadas..... | 191 |
|-------------------------------------|-----|

| | |
|---|-----|
| Anexo III - Exposições financiadas pelo projeto <i>Pacific Standard Time LA/LA</i> da Getty Foudation..... | 195 |
|---|-----|

INTRODUÇÃO

Reconhecer o atual cenário expositivo como um ambiente de concretude da diversidade e real representação de sujeitos outrora olvidados, demanda olhar com cautela para as narrativas engendradas no âmbito institucional. As exposições carregam em sua feitura discursos ulteriores, ligados a sistemática de relações em que elas estão vinculadas, além das narrativas adjacentes a essa produção: a historiografia artística, a crítica de arte, a recepção, o mercado, a circulação, entre diversos outros fatores.

Dito isso, apesar do reconhecimento da exposição de grupos olvidados como uma ação importante e fomentadora das políticas de representação, é preciso averiguar se essas ações apenas tentam incluir atores dentro de narrativas, construídas através da violência sistemática contra os mesmos, ou se de fato tensionam esses discursos e possibilitam alterar os critérios de sua produção na contemporaneidade.

A realização de exposições dedicadas às produções de mulheres artistas, com filiação claramente feminista ou não, ganham números ascendentes. Seus principais empenhos estão em recuperar, tentar preencher lacunas ou tentar adicionar mulheres artistas nas narrativas da história da arte. Esses objetivos carregam motivações legítimas, no entanto, também são arditos, conduzindo em suas motivações e construções discursivas os mesmos perigos da pergunta chave posta por Linda Nochlin, em 1971, *Porque não houve grandes mulheres artistas?*

Como fruto desse empenho, nos anos de 2017 e 2018, a exposição *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana (1960-1985)*, com curadoria de Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill, trouxe ao público mais de cento e vinte artistas latino-americanas, com vasta carga documental e cobrindo um grande espaço territorial. A mostra tratava de duas perspectivas pouco ressoantes no contexto das artes até 1989, a produção de mulheres artistas e de artistas latino-americanas. Com um discurso marcadamente feminista e centrado na diminuição das lacunas na história da arte, a exposição trouxe para o âmbito das visualidades, trabalhos pouco expostos ou com pouca notoriedade no panorama das artes.

O presente trabalho parte do empenho de analisar *Mulheres Radicais* tendo como ponto inicial a questão da historiadora social da arte Griselda Pollock: “Is adding women to art

history the same as producing feminist art history?”¹. Neste trabalho, estendemos esse questionamento para o ambiente expositivo, levando em consideração a importância da exposição para historiografia artística e sua reivindicação como uma vertente de conhecimento autônoma. Nesse contexto, partimos para as indagações: “Expor mulheres artistas é a mesma coisa do que produzir história da arte feminista”? e “Expor mulheres artistas promove uma real participação desses sujeitos dentro das diferentes esferas do contexto artístico”? A partir dessas questões, um dos objetivos desta dissertação é analisar as ações expositivas filiadas ao feminismo, averiguando se, ao partirem de indagações legítimas, tais mostras propõem discussões capazes de alterar as relações de poder dentro do contexto (ou do sistema) das artes visuais.

A partir disso, esse trabalho centrou seus esforços na análise de *Mulheres Radicais*, tendo em vista, seu grande corpo de obras e sua vocação arquivística, além das pretensões de preencher as lacunas da historiografia artística na América Latina, enunciada em seus discursos institucionais e curatoriais com veemência.

Dessa maneira, a metodologia desta pesquisa privilegiou a análise da exposição *Mulheres Radicais* a partir de dois campos: a história das exposições e a história da arte feminista. No capítulo 1, a partir da convergência desses dois campos, ocorreu a construção de um capítulo metodológico, buscando traçar o contexto de surgimento e ideias centrais do feminismo artístico, as ações feministas engendradas no campo expositivo, as possibilidades de resistência e subversão do cânone dialogando diretamente com os conceitos e proposições desenvolvidos pela pesquisadora Maura Reily.

O capítulo 2 analisa o discurso institucional e curatorial da exposição *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana (1960-1985)*, para isso, através das análises de texto de divulgação da exposição e do posicionamento da Pinacoteca do Estado de São Paulo, e o estudo do projeto da *Pacific Standard Time LA/LA*, entendendo seus objetivos e sua importância econômica para viabilização do projeto. A análise do discurso curatorial recorreu primeiramente às trajetórias das curadoras Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill, com o intuito de estruturar seu percurso como pesquisadoras e historiadoras, para compreender como elas afetam a construção discursiva da exposição. Posterior a isso, o catálogo foi utilizado como uma forma de compreensão do discurso curatorial, tendo em vista o seu caráter

¹Adicionar mulheres a história da arte é a mesma coisa que produzir história da arte feminista? (POLLOCK, 1988, p.1, tradução nossa).

documental, de preservar o discurso expositivo para a posterioridade e ainda, por envolver as visões institucionais, curatoriais e dos processos de pesquisa. Por fim, para completar a análise do discurso curatorial, a ideia de corpo político - central na estruturação do discurso curatorial, e as nove seções da exposição foram examinadas, privilegiando obras, devido ao grande quantitativo, utilizando como método para escolha, a seleção de obras significativas para enfatizar as ideias centrais apresentadas por cada núcleo.

O terceiro capítulo apresenta uma breve análise de recepção, os números de mapeamento da análise midiática da exposição e as ações publicitárias realizadas pela instituição, com o objetivo de compreender um campo de disputas discursivas externas a exposição, entendendo como o discurso da exposição ecoou na mídia, seu alcance e quais ações foram engendradas para conquistá-lo. Através das análises realizadas ao longo desse trabalho, ambicionamos responder parcialmente as perguntas centrais aqui colocadas e averiguar as possíveis contribuições e potenciais fragilidades de *Mulheres Radicais: Arte Latino-americana (1960-1985)* para reflexão da história da arte por uma perspectiva feminista na América Latina e para o campo expositivo.

CAPÍTULO I

HISTÓRIA DA ARTE E HISTÓRIA DAS EXPOSIÇÕES: UMA PERSPECTIVA FEMINISTA

O primeiro capítulo tem como intuito a construção de um capítulo metodológico, buscando compreender as convergências entre o feminismo artístico e as exposições. Para tanto, nesse capítulo, o contexto de surgimento do feminismo artístico, as curadorias e iniciativas expositivas associadas ao feminismo, e as estratégias de resistência no contexto expositivo são abordadas.

1.1 - Uma abordagem revisionista da história da arte: o feminismo artístico

O profundo cenário de contestações afetou a cultura e o comportamento nos Estados Unidos e na Europa. Diante desse panorama, decorrente das manifestações orquestradas pelos movimentos negros e hippie norte-americano, os movimentos feministas, os jovens e estudantes (BARROS, 2016), as discussões trazidas permitiram estender os limiares culturais, provocando a reflexão sobre questões como o racismo, o patriarcalismo, o machismo, a dominação, a liberdade sexual, o imperialismo, entre outros. Grupos sociais colocados como subalternos agora participavam do diálogo. Esse fenômeno incidiu na construção do conhecimento, caracterizando o período com a produção de obras importantes como *História da Sexualidade* (1976 – 1984) e *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (1975) do filósofo Michel Foucault importantes na compreensão do local socialmente construído do corpo e as iniciativas para discipliná-lo.

No campo teórico da arte, uma das iniciativas se dedicou a ponderar a ausência das mulheres artistas na história da arte, tendo como ponto basilar o ensaio *Why Have There Been Great Women Artists?* Publicado pela historiadora Linda Nochlin em janeiro de 1971 na revista ARTNews².

A produção intelectual de Nochlin atuava em consonância intelectual com a segunda onda do feminismo, com a acentuação de reivindicações como a busca por uma identidade feminina – extremamente presente nos trabalhos realizados pelas artistas norte-americanas do período, a compreensão das relações de poder entre homens e mulheres, o acesso aos locais de educação e trabalho, ferindo as esferas anteriormente estanques da domesticidade.

² A publicação era em um volume especial da revista com a temática *Libertação das mulheres, mulheres artistas e história da arte*.

Partindo da perigosa questão: *Porque não houve grandes mulheres artistas?*, Nochlin inicia sua reflexão evidenciando tentativas de respondê-la, que na verdade apenas reforçam a inexistência de grandes mulheres artistas ou tentam situá-las no diálogo com os mitos da historiografia artística, propagando estereótipos ou buscando elencar características de uma dita “arte feminina”. Essa categorização, baseada no reconhecimento da “(...) existência de um estilo feminino distinto e reconhecível, diferente nas suas qualidades expressivas e baseado no caráter especial da situação e da experiência da mulher” (NOCHLIN, 2016, p. 5), não será capaz de reunir as produções realizadas por mulheres artistas, devido a multiplicidade estilística e expressiva vista em muitos trabalhos. Tal enunciação contribui para o delineamento de um espaço segregador para a produção realizada por mulheres artistas, sem realmente entrar no mérito do seu apagamento.

A investigação realizada por Nochlin possibilitou entender a ausência de mulheres artistas como resultado de um conjunto de práticas sociais, e estremeceu perspectivas que atrelavam o trabalho realizado por mulheres artistas com a ideia de má qualidade, por exemplo. Sua análise orquestrou ferramentas importantes para compreender a ausência das mulheres artistas, recorrendo ao estudo dos fatores materiais, históricos e sociais que a ocasionaram, demonstrando a exclusão como estruturalmente concebida.

A historiadora examina criticamente os modelos perpetuados pela historiografia artística, entre eles, a figura do gênio. Nochlin apontou que a figura de gênio foi endossada por condições físicas, intelectuais, materiais e sociais, assegurando a dedicação exclusiva à atividade artística. A análise evidenciou a genialidade para além das construções idealizadas, demonstrando seu condicionamento a questões materiais específicas, não acessíveis para mulheres artistas³. Ademais, a autora apontou nos trabalhos de Plínio e Vasari, autores canônicos para a história da arte, menções tímidas às mulheres artistas, acompanhadas por asserções que destacavam a excepcionalidade e a transgressão dos papéis sociais esperados pelas mesmas.

Nochlin reflete sobre os acordos longevos e excludentes da história da arte canônica como mitos, permitindo colocar tais artistas e suas produções num panorama social, bem como suas implicações diante do mesmo, evidenciando questões mais efetivas para compreender a ausência de mulheres artistas. Dessa forma, ela aponta para a predominância

³ O próprio acesso à educação artística das mulheres ocorreu de forma tardia. Ver: CAVALCANTI SIMIONI, A. P. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. *Artcultura*, [S. l.], v. 9, n. 14, 2008. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1450>. Acesso: 22 mar. 2022.

de artistas postos como geniais e sua proveniência de classes sociais mais elevadas, ou mesmo a passagem do ofício do artista para as gerações seguintes.

Na concepção de uma história da arte feminista, juntamente à figura de Nochlin, destaca-se a historiadora Griselda Pollock. É preciso traçar primeiramente um breve panorama da trajetória intelectual de Pollock, visto sua importância para a construção do seu arcabouço conceitual para o estudo do trabalho de mulheres artistas. A relação de Pollock com o pensamento feminista ocorre em meio a agitação dos anos 1970, no mesmo momento em que a historiadora adquiriu o título em História Moderna pela Universidade de Oxford e começou seus estudos em história da arte no Instituto de Arte de Courtauld. Durante esse período de estudos, Pollock notou a ausência de mulheres artistas na história da arte. Diante dessa percepção, Pollock junto a outras historiadoras formou o *Women's Art Collective* em 1972. A publicação de Nochlin teve grande importância para o grupo e devido ao contato de Pollock com pensamento foucaultiano, o grupo trabalhou refletindo a construção da história da arte como enunciação discursiva de poder (TRAFÍ-PRATS, 2010, p. 7). Outras referências foram cruciais para a edificação da reflexão de Pollock, tendo grande suporte em teóricos da psicanálise e do marxismo.

No livro *Vision and Difference* publicado em 1988, a autora enfatiza questões metodológicas importantes para a produção de uma história da arte feminista. Pollock inicia a introdução do livro questionando “Is adding women to art history the same as producing feminist art history?”⁴, deixando nítida que a adição irrefletida das mulheres artistas na história da arte é problemática, afinal inserir tais artistas dentro de uma disciplina que estruturalmente causou sua exclusão, não desestabiliza os problemas basilares da sua construção e nem previne a produção de novos apagamentos.

Women's studies are not just about women – but about the social systems and ideological schemata which sustain the domination of men over women within the other mutually inflecting regimes of power in the world, namely those of class and those of race⁵.

Pollock apresenta metodologicamente a reflexão da produção realizada por mulheres artistas através da tríade: raça, gênero e classe, oferecendo formas de contextualização do trabalho de mulheres artistas, sem correr o risco de seguir um paradigma universalizante.

⁴ Adicionar mulheres a história da arte é a mesma coisa que produzir história da arte feminista? (POLLOCK, 1988, p.1, tradução nossa).

⁵ Estudar as mulheres não é somente sobre as mulheres – mas sobre o sistema social e esquemas ideológicos que sustentam a dominação dos homens sobre as mulheres e dos outros regimes que mutuamente influenciam o poder no mundo, denominados como de classe e de raça (POLLOCK, 1988, p.1, tradução nossa).

Ao analisar a história da arte sob um ponto de vista feminista torna-se necessário continuar ecoando algumas questões, em todos os contextos de produção artística e intelectual: “porque essas artistas foram invisibilizadas?” e “excluídas das narrativas ditas oficiais”? “Quais parâmetros dessa narrativa?”. Sem esse exercício de retórica constante parece não haver, de fato, a problematização da disciplina e apenas um exercício que continuará se baseando nas exceções e casos pontuais de sucesso⁶, como se isso expressasse um paradigma e não o resultado de uma construção baseada em critérios que provocam o apagamento de determinados atores. Analisando a questão de forma metodológica, vemos em Pollock um possível paradigma para análise, sendo este, conforme aponta a pesquisadora Talita Trizoli:

(...) primeiramente identificar o cânone como uma estrutura de exclusão do OUTRO, entender quem são esses OUTROS que se encontram completamente fora das equações do sistema das artes (mulheres, negros, pobres, não ocidentais, etc.) e por fim, compreender que esse dispositivo de normatização precisa e pode ser rompido, a fim da criação de novos campos de atuação e trabalho para a produção humana (TRIZOLI, 2012, p. 1497).

Nochlin e Pollock, apesar de divergências conceituais⁷, deram caminhos metodológicos importantes para a abordagem da história da arte pelo olhar feminista, abrindo possibilidades de análise que abrangem questões como gênero, classe e raça, e permitem realizar investigações que não unifiquem as experiências das artistas ou perpetuem essencialismos⁸ sobre a produção realizada por artistas mulheres.

A narrativa da história da arte é expandida para além da disciplina linear, estilística, europeia e masculina que por muito permaneceu como moldura, surge um ambiente de disputas, culminando numa pluralidade de histórias da arte: advindas de outras geografias, grupos anteriormente postos em desvantagem hierárquica diante do cânone consolidado, entre outros. Com as alterações e contestações na disciplina e dentro do próprio sistema artístico, as

⁶ O livro publicado em 2022 por Ana Paula Simioni, *Mulheres Modernistas: estratégias de consagração da arte brasileira*. No prefácio do livro, Patrícia Mayayo afirma que ele reúne o melhor do legado acerca das "contribuições de cinco décadas de história da arte feminista e seus caminhos não explorados" (2022, p.9) e, além disso, "aponta para novas direções de pesquisa que as historiadoras francesas e angli-saxãs não puderam ou souberam abordar" (Idem).

⁷ Destacamos o fato de que Nochlin e Pollock produzirem em contextos diferentes, tendo referências conceituais distintas. Nochlin ainda está muito relacionada com um feminismo de segunda onda, esse baseado numa luta radical pela construção de uma identidade feminina e outras questões materiais – como a inserção no mercado de trabalho e acesso à educação pelas mulheres. No caso de Pollock, observamos que a mesma produz já num contexto de terceira onda, com a problematização discursiva, como bem pontua Talita Trizoli em seu artigo. TRIZOLI, Talita. O Revisionismo Epistemológico de Linda Nochlin e Griselda Pollock. In: *Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, XXXII.*, 2012, Brasília. Anais... Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012. p. 1487 – 1500.

⁸ A associação da produção de mulheres artistas a temas que somente remetem a maternidade, domesticidade, entre outras questões.

histórias da arte ganham novos modelos e locais para grafia. As exposições serão um ambiente privilegiado para a escrita de outras narrativas.

As reivindicações orquestradas a partir dos anos 1960, ganharam espaço inicialmente nas ruas e logo escoaram para outras áreas do conhecimento. Essas reivindicações, no entanto, ganharam relevo em outras esferas do cenário artístico, como podemos observar em discursos curatoriais que propuseram revisões, inserções ou relações com narrativas antes olvidadas. As exposições também foram utilizadas como um importante espaço de ação para os questionamentos desenvolvidos pelo feminismo artístico.

1.2.1-Exposições e estratégias de resistência

As exposições, dentro da narrativa da história da arte, ganham cada vez mais evidência, consolidando-se como um campo de estudos autônomo. A pesquisadora Ana Maria Albani de Carvalho aponta para o fato de as exposições mudarem as formas de ver e exhibir, viabilizando novas molduras e enquadramentos e, além disso, “a exposição pode constituir-se como momento de inscrição de um objeto, procedimento ou prática na 'instituição arte'” (CARVALHO, 2012, p.48).

Essa operação demonstra a relevância da exposição dentro do contexto artístico, constituindo um ambiente privilegiado para disputas narrativas, devido à acentuação do seu poder discursivo para a validação e visibilidade de atores do sistema artístico, poder que anteriormente tinha maior concentração na historiografia artística, na crítica de arte, entre outros.

A partir do entendimento da “(...) exposição de arte como escrita da história da arte e como espaço de discussão entre curadores, artistas e público” (ZAGO, 2020, p. 307), é possível compreender as exposições como constituintes de um novo local de escrita da história da arte possibilitando evidenciar atores obliterados, tendo como ênfase discursiva as lacunas e recortes, privilegiando novos modos de expor, para além das associações comuns disciplina de história da arte. Essas movimentações, no entanto, acontecem dentro daquilo permitido pelo mercado.

Em seu artigo *Exposições como problema de pesquisa* (2014), a pesquisadora Francielly Dossin busca compreender a importância da exposição na historiografia e no sistema artístico, em “tempos de arte global”. Dossin faz um breve histórico do campo de história das

exposições, apontando que as primeiras iniciativas ligadas a esse campo foram empreendidas pelo programa de *Pesquisa e Mundialização* do Centre Georges Pompidou “com o objeto de questionar a historicidade das exposições, seus formatos e suas práticas curatoriais” (DOSSIN, 2014, p.). A autora aponta que já havia iniciativas ligadas ao estudo das exposições realizadas por outras áreas, tentando compreender a complexa rede de relações estabelecidas entre as exposições e o sistema artístico. O que se evidencia é a natureza transdisciplinar desse campo, compreendendo que esse evento mobiliza muitas esferas do sistema artístico, muito além da obra, o contato com o espectador, as relações entre as obras e com o próprio espaço em que ocorre esse evento. Dessa forma, as exposições necessitam de um olhar transdisciplinar, afinal elas envolvem áreas como museologia, sociologia, mercado artístico e outros.

Em uma exposição confluem os diversos atores e fatores atuantes no mundo da arte: artistas e as novas produções, curadores, críticos, colecionadores, galerias e museus, patrocínio privado, políticas públicas de apoio a cultura e público. Por isso as exposições formam um importante objeto para a pesquisa em arte contemporânea (DOSSIN, 2014, p.3).

Na exposição, as obras finalmente entram em contato com o público, estabelecendo novas negociações e relações, para além daquelas encerradas no ambiente de trabalho do artista e além dos conceitos e definições que o mesmo havia concebido. As exposições possibilitam que o curador assuma também local de autoria, ligado a sua produção e concepção discursiva, já que suas escolhas são imprescindíveis na rearticulação de discursos (intrínsecos aos conceitos das obras, conceitos artísticos) e na sua reorganização, fazendo surgir da fricção dos mesmos uma nova concepção narrativa, afinal as formas de expor concebidas anteriormente, não dão conta do contexto pós-moderno e globalizado, pois para além do estilo e das periodizações são os conceitos que ganham relevo.

À expansão do mercado financeiro pós-guerra fria, que possibilitou a expansão do mercado artístico, segue-se a espetacularização da cultura. É outro relevante fator no agenciamento das formas expositivas. Esses fatores intervêm na abertura que o mundo da arte desenvolve a partir da década de 1980, quando passa a estabelecer maiores relações com a produção artística oriunda de países periféricos, que por sua vez, levantam problemas à narrativa linear da história da arte. Essa expansão fortaleceu-se na década seguinte e se expressa por variadas exposições nos países centrais do circuito artístico, os Estados Unidos e países europeus; estabelecendo-se através das instituições mais consagradas como a Documenta e a Bienais (DOSSIN, 2014, p. 7).

Essa expansão foi importante para a introdução de novas narrativas, com produções advindas de locais e grupos periféricos. Atualmente, esses grupos são também evidenciados dentro de megaexposições, eventos capazes de atrair número elevado de público e mobilizar

um grande conjunto de obras, disseminado extensivamente essas narrativas, conseguindo alcançar pessoas que, habitualmente, não visitam outras exposições com menor ressonância, por exemplo. A introdução dessas narrativas e recortes torna possível combater a invisibilização, estruturalmente concebida, colocando esses grupos nas narrativas oficiais do sistema artístico e possivelmente, conquistando alterações na cultura visual e na sociedade.

O processo de difusão intensifica-se com ações engajadas, como vemos quando os atores desse sistema se comprometem com a democratização do acesso às artes visuais. Esse fator pode incidir num maior diálogo e investimento nos setores educativos, expandindo as mediações, as trocas pedagógicas e sensíveis acerca dos objetivos artísticos, dissipando a “aura de inacessibilidade”⁹ que paira sobre as artes visuais no país. Nos últimos anos, diversas instituições brasileiras (MASP, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Bienal de São Paulo) promovem exposições comprometidas com temáticas raciais, feministas, entre outras. O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, por exemplo, realizou a exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), *História das Mulheres*, *Histórias Feministas* (2019), *Histórias Indígenas* (2023-2014) e recentemente, a instituição anunciou seu desejo de dedicar parte da sua programação a temáticas LGBTQIA+¹⁰. As ações da instituição geralmente combinam exposições, seminários e publicações, permitindo a difusão e continuidade da pesquisa dessas temáticas.

Dessa forma, o evento expositivo intersecciona na sua prática muito das instituições, indivíduos e componentes do sistema artístico, fator que faz refletir sobre a centralidade das exposições, entendendo a mesma como ponto bastante proeminente nesse sistema.

Ademais, um complexo de relações é envolvido na exposição, segundo Jan-Marc Poissant “a exposição tornou-se o lugar e a moldura das transformações de nossa maneira de ver e de compreender, na mesma medida em que a exposição é um aparato interpretativo complexo, que interage com todos os componentes sociais envolvidos na arte” (POISSANT, p.11). O processo de expor pode estabelecer relações para além do sistema artístico, influenciar as práticas sociais, a posição das instituições, a reflexão espacial dos locais

⁹ Termo articulado pela pesquisadora Clara Downey ao analisar a cultura de visitação de museus no Brasil. Ver: DOWNEY, C. Cultura de museus no Brasil: a gênese das instituições artísticas no país. *ARS* (São Paulo), [S. l.], v. 17, n. 37, p. 261-276, 2019. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.165380. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/165380>. Acesso em: 20 maio. 2022.

¹⁰ MASP anuncia programação LGBTQIA+ para 2024, com mostra de Mário de Andrade. *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, 3 de jan de 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/01/masp-anuncia-programacao-lgbtqia-para-2024-com-mostra-de-mario-de-andrade.shtml>. Acesso em: 09 jan. de 2024.

expositivos e muitos outros fenômenos exteriores ao momento de ocorrência desse evento. A experiência expositiva é irrecuperável, no entanto, alguns documentos como os catálogos e fotografias funcionam como testemunhos de memória para recuperação e estudo desse momento, sendo documentos importantes tanto para a historiografia artística quanto expositiva. Dessa forma, a exposição mobiliza múltiplas possibilidades de interpretação decorrentes dos seus diversos elementos constituintes da – montagem, discurso curatorial, expografia, entre outros, e do meio – contexto histórico, contexto social, público, e todos esses fatores podem sugerir caminhos interpretativos diferentes, narrativas podem ser traçadas e propagadas.

Diante da impossibilidade de aglutinar as produções em categorias estanques, com a deflagração de novas poéticas e suportes; a “descoberta” do outro, através da eclosão de novos movimentos sociais e com a transformação dos monopólios culturais em torno do ano de 1989 (WEIBEL, 2013), colocando outros países dentro da lógica global, esse processo se acentua. As narrativas passam a ser abordadas numa sistemática mais ampla, agora as alteridades competem e são capazes de reivindicar a autoria das narrativas inseridas nas artes, mesmo que seja resultado de agendas de políticas públicas de instituições ou países.

A universalidade centrada no Ocidente ou nas hierarquias geopolíticas - a saber, Primeiro Mundo, Segundo Mundo e Terceiro Mundo, assegurada por um sistema erigido a partir da exclusão das alteridades, pelo exercício de esquemas de dominação como o colonialismo, é colocada em discussão. No sistema artístico, esse processo não foi diferente. Weibel apresenta como possibilidade para refletir sobre os embates culturais, a teoria da reescrita. Essa teoria consiste na inserção de países e grupos postos como subalternos no contexto global, buscando implodir o paradigma de inclusão e exclusão aplicados a eles. Dessa forma, no contexto artístico, eles buscam ir além do cânone da arte moderna ocidental, efetuando uma “(...) rewriting of technologies, economies, politics, cultures and art forms”¹¹. Esse processo pode ser visto em exposições como a *Documenta 11* (2002) com curadoria de Okwui Enzewe, em que a participação de artistas europeus não foi dominante, com grande participação de artistas asiáticos, africanos e sul-americanos.

A teoria de reescrita acompanha a produção curatorial de Weibel, como podemos ver na 4º Bienal de Arte Contemporânea de Moscou, realizada em 2011, com a temática *Rewriting*

¹¹ (...) reescrita de tecnologias, economias, políticas, culturas e formas de arte” (WEIBEL, 2013, p.21, tradução nossa).

Worlds com a presença de setenta e quatro artistas de 33 países, em entrevista realizada próxima a estreia da exposição ele define o processo de reescrita apontando “(...) rewriting means getting involved in the political and economic system, it is an active approach”¹². Conforme indicado pelo autor, é necessário enxergar as alterações sociais decorrentes do processo de globalização e seus impactos sobre a representação e recepção de outras etnias, raças, entre outros, e sua incidência no sistema artístico. Refletindo sobre o processo expositivo como ativo em constante reescrita, Romberg reflete sobre as práticas de Weibel e pontua:

In his curatorial projects, he turns the history of art into a self-critical process of rewriting, repudiating art as market product or decoration. His shows enable people to re-inscribe their own concepts of art history through new practices. In this way, rewriting history turns into is a subjective undertaking for the viewers of his exhibitions¹³.

Na exposição, as diferentes unidades narrativas componentes da sua feitura e o contexto em que ela ocorre, podem ocasionar vazios e confrontos entre unidades muito diferentes, permitindo estender a reflexão sobre a história da arte. Toda exposição articula uma narrativa própria por si, logo envolve em sua validade, conjunto de códigos e significados, permitindo que ela possa estender ou reescrever narrativas dentro de seu aparato interpretativo (POISSANT, 2016).

Alguns autores nos fornecem caminhos interessantes para refletir sobre a exposição como um ambiente importante para negociação e construção dessas narrativas, utilizando esse espaço como forma de integrar e promover maior equidade de grupos obliterados. Há trabalhos que auxiliam na construção de alternativas para refletir a exposição como um campo autônomo, autoral e desestabilizador das desigualdades no sistema artístico. Entre esses trabalhos, temos a ideia de montagem articulada pelo pesquisador Igor Simões (2019), e reflexão da curadoria enquanto ativista como proposto pela pesquisadora Maura Reilly (2018).

Os diferentes elementos no ato expositivo, tanto intrínsecos quanto exteriores a ele, mostram as diversas formas de rearranjos possíveis de serem provocadas na história da arte e

¹² (...) reescrever significa se envolver no sistema político e econômico, é uma abordagem ativa” (WEIBEL, 2011, tradução nossa).

¹³“Em seus projetos curatoriais, ele transforma a história da arte num processo autocrítico de reescrita, repudiando arte como produto do mercado ou decoração. Suas exposições permitem às pessoas a reinscrever seus próprios conceitos sobre história da arte através de novas práticas. Nesse caminho, reescrever a história se transforma num empreendimento subjetivo para os espectadores das suas exposições” (ROMBERG, 2010, p. 4, tradução nossa).

no sistema artístico. Conforme desenvolvido pelo pesquisador Igor Simões, através da ideia de montagem, um conceito comum à feitura cinematográfica, ele aponta que “(...) a História da Arte como disciplina podia ser compreendida pela operação de montagem: a reorganização de elementos previamente produzidos para constituir narrativas válidas” (SIMÕES, 2019, p. 24) e ele estende essa ideia ao refletir sobre as exposições, pensando nelas como momentos em que são aglutinadas “diversos fragmentos filmicos e suas montagens” (SIMÕES, 2019, p. 27).

O trabalho empreendido por Simões auxilia na construção de um olhar crítico para a construção da disciplina, entendendo como a própria construção da modernidade se baseou no colonialismo e na opressão racial. Evidencia a possibilidade de analisar as estruturas que compõem esse estudo criticamente. Na exposição, podemos friccionar objetos em estado de exposição e conceitos, fazendo com que nesse choque possam ser construídas ou reestabelecidas visualidades, culminando em outras narrativas. Não se trata da destituição da disciplina, mas da realização de movimentos capazes de entender e remodelar a exclusão intrínseca a ela.

Articular as exposições e a história da arte enquanto convergentes é necessário para refletir sobre a autoria exercida no espaço expositivo, centralizada principalmente através da figura de curadores. Estes, muitas vezes, engajam-se com narrativas olvidadas da história da arte e do sistema artístico, sendo muito importantes nos movimentos de revisão.

Na contemporaneidade, apesar do contexto permeado de reivindicação pela transformação do sistema artístico num local igualitário, a análise da participação de artistas não-brancos e mulheres nas coleções museais, galerias e exposições, realizada pela pesquisadora Maura Reilly (2018), expressa números bastante antagônicos, demonstrando grande fragilidade dentro do sistema. Esse fator culmina na baixa circulação desses nomes na imprensa e nas instituições, ocasionando menor valorização no mercado de arte.

Reilly (2018) ainda salienta sobre a necessidade de olhar cuidadosamente para a aparente melhora nessa representação, afinal a realização de exposições especiais - como as que reúnem somente mulheres artistas, por exemplo - e a eleição de alguns artistas como “superestrelas” ou “ícones simbólicos” não garantem uma verdadeira participação desses atores no sistema, como as análises quantitativas demonstram, mas a criação de um espaço separatista buscando responder a demandas públicas. Por esse motivo é preciso destacar o

papel de curadores empenhados na execução ativista das suas práticas curatoriais, figuras caracterizadas por Reilly como ativistas curatoriais:

(...) um termo que uso para descrever pessoas que dedicaram seus esforços curatoriais quase exclusivamente para a cultura visual das margens, de dentro das margens e a partir delas: isto é, para artistas que são não brancos, não euro-estadunidenses, bem como mulheres, feministas e queer. Curadores e curadoras, e outros em áreas semelhantes, têm se comprometido com iniciativas que estão nivelando hierarquias, desafiando premissas, combatendo o apagamento, promovendo as margens sobre o centro, a minoria sobre a maioria, inspirando debates inteligentes, disseminando novos conhecimentos e incentivando estratégias de resistência – o que nos fornece esperança e afirmação (REILLY, 2018, p. 1131).

Reilly apresenta estratégias de resistência para a prática curatorial, que surgem como opções metodológicas importantes para construção das análises do sistema artístico e das exposições, como o revisionismo, os estudos de área e estudos relacionados.

O revisionismo, segundo Reilly, é uma das estratégias contra hegemônicas mais utilizadas, possibilitando tensionar e reescrever o cânone com a possibilidade de incluir aqueles que foram apagados do mesmo (REILLY, 2018). Reilly aponta ainda para as possibilidades de “(...) feminism can be used as a methodological strategy for exhibitions related to historical periods”¹⁴. A autora exemplifica a assertiva apontando para a exposição co-curada por ela junto ao curador Edward Bleiberg, denominada *Pharaohs, Queens, and Goddesses: Feminism’s Impact on Egyptology* no Brooklyn Museum em 2007. A exposição buscava dar centralidade a personagens femininas importantes na história egípcia, com a exibição de diversos objetos, a exposição, “(...) demonstrated how the discipline of Egyptology has been transformed by feminism and the women’s movement”¹⁵. A autora também analisa o fato de que a recuperação e de alguma forma a reparação de certas personagens femininas históricas é um movimento comum no feminismo moderno. O revisionismo, no entanto, é alvo de muitas críticas, principalmente por não questionar as estruturas do cânone e como ele orquestrou a invisibilização, promovendo algo como uma adição¹⁶.

While revisionism is an important curatorial strategy, it nevertheless assumes the white, masculinist, Western canon as its center and accepts its hierarchy as a natural

¹⁴ “(...) de usar o feminismo como estratégia metodológica para exposição de períodos históricos” (REILLY, 2018, p. 24, tradução nossa).

¹⁵ (...) demonstrou como a disciplina de egiptologia foi transformada pelo feminismo e pelo movimento das mulheres” (REILLY, 2018, p. 24, tradução nossa).

¹⁶ Essa questão é criticada por Griselda Pollock em *Vision and Difference*, dissertando principalmente por um ponto de vista do feminismo artístico, que a adição irrefletida de mulheres na história da arte não problematiza as estruturas que o acarretaram.

given. So, within a revisionist strategy, a fundamental binary opposition is retained, which means that the Other will always necessarily remain subordinated¹⁷.

Apesar disso, os benefícios do revisionismo são colocados, permitindo identificar exclusões realizadas na história da arte, compreender a cultura visual por um panorama mais abrangente e a integração de alguns artistas dentro do cânone ocidental. Outra possibilidade apontada por Reilly são os “estudos de área”:

While revisionism involves an integrative approach, “area studies” produces new canons and supplements the traditional discourse by focusing on work that is based on either racial, geographical, gendered, or sexual orientation. (...) Again, anything outside the (white, male, Western) center requires “special” attention, and is designated a separate “área”.¹⁸

Muitos teóricos apontam essas exposições como segregadoras, criando espaços de musealização e exibição separados. Além disso, essas exposições não são bem-vistas no contexto artístico, já que alguns não as veem como necessárias, apontando que a igualdade no contexto expositivo já foi alcançada¹⁹. Reilly (2018) evidencia ainda que precisamos analisar a ausência da necessidade de exposição tendo uma observação mais abrangente, não utilizando somente o meio no qual estamos inseridos para análise, afinal seria errôneo afirmar a ausência de importância de exposições LGBTQIA+ em um mundo em que manter relações homoafetivas em alguns países é considerado crime, e, tampouco colocar o mundo atual como “pós-queer” diante dessa realidade.

A autora aponta os pontos positivos dos estudos de área, como a questão da visibilidade, afinal, esse é o primeiro momento que muitas obras virão a público, e, além disso, indica a possibilidade dessas exposições funcionarem como “corretores curatoriais”, buscando acabar com as discrepâncias ainda evidentes no contexto expositivo. A autora enfatiza: “The key

¹⁷ Embora o revisionismo seja uma importante estratégia curatorial, ele assume, no entanto, o cânone branco, masculino e ocidental como central e aceita a hierarquia como um dado natural. Assim, dentro de uma estratégia revisionista, permanece uma visão binária fundamental, que significa que o Outro necessariamente será mantido como subordinado (REILLY, 2018, p. 24, tradução nossa).

¹⁸ Enquanto o revisionismo envolve uma abordagem integrativa, “os estudos de área” produzem novos cânones e complementam o discurso tradicional, focando no trabalho baseado em orientação racial, geográfica, de gênero ou sexual. (...) Novamente, qualquer coisa fora do centro (branco, masculino, ocidental) requer atenção “especial” e é designada uma “área” separada (REILLY, 2018, p.25, tradução nossa).

¹⁹ Reilly menciona a postura de Christian Rattemeyer ao apontar que não havia necessidade de exposições de grupos ditos marginalizados, porque agora eles supostamente estavam incluídos nas exposições de arte contemporâneas. O coletivo Guerrilla Girls enviou uma carta para o curador, ressaltando que toda exposição se apoia em uma tese, seja ela por razões técnicas como exposições de artistas do vídeo, pintores, escultores, fotógrafos, entre outros. E concluem, de forma irônica: “In fact, since, any curatorial intervention limits the reading of artists’ work, by pushin into some thesis or other, we propose there sould be no more exhibitions at all!” [De fato, desde que, qualquer intervenção curatorial limita a leitura do trabalho dos artistas, os colocando em uma tese ou outra, nós propomos que não devíamos fazer mais nenhuma exposição!] (REILLY, 2018, p. 25, tradução nossa).

concept here is visibility, which is crucial in terms of prominence in the marketplace and in art history”²⁰.

Ademais, a autora destaca a importância da criação desses espaços alternativos devido às disparidades expositivas, mesmo com a consciência de que “(...) recognize that they are inherently essentialist, ghettoizing, exclusionary, and universalizing, and fail to account for important differences between and among artists’ lived experiences”²¹ (REILLY, 2018, p. 29)

Por fim, Reily apresenta como última estratégia os estudos relacionados. Influenciada pela abordagem relacional de Ella Shohat, ela tem como intuito repensar a história de forma dialógica ao invés de sincrônica. Reilly apresenta algumas questões caras para reflexão dessa estratégia:

What if works of art and literature were presented ahistorically, ignoring national borders or periodic categories, or were arranged thematically or without a coherent thesis? Or if we were to abolish historic canons, arguing that all art has significance (including cultural artifacts), non-Western and Western alike? Or again, if oppositions and hierarchies (high/low, West/East, white/black) were dismantled? How would such radical redefinitions of the field and transformations in perception affect the contemporary global art world?²².

A partir disso, a autora propõe refletir as curadorias dialogicamente, pensando mais efetivamente nas relações entre objetos e obras em estado de exposição, do que categorias de historicização ou valorização balizadas pelo cânone ocidental. A articulação relacional permite refletir sem utilizar o cânone como paradigma para a construção do discurso expositivo, seja para reforçar ou se opor a ele. Nesse aspecto, Reilly aponta para o desmantelamento do uso de categorias como arte contemporânea aborígine, trocando a denominação somente para arte contemporânea, por exemplo, o que permite refletir a arte através de um olhar sem hierarquias e revendo valorações herdadas das estruturas canônicas.

A autora aponta para características particulares desse tipo de abordagem, como “it is textual, dialogic, and “writerly”²³, indicando para o papel ativo do espectador atuando

²⁰ “O conceito chave é a visibilidade, o que é crucial em termos de mercado e na história da arte” (REILLY, 2018, p. 28, tradução nossa).

²¹ (...) reconheçamos que esses espaços são inerentemente essencialistas, segregadores, excludentes, e universalizantes, e falham em evidenciar as importantes diferenças entre as experiências vividas pelos artistas (REILLY, 2018, p. 29, tradução nossa).

²² E se trabalhos de arte e literatura fossem apresentados de forma a-histórica, ignorando as fronteiras nacionais ou as categorizações por período, ou fossem organizadas de forma temática ou sem uma tese coerente? Ou se abolíssemos cânones históricos, argumentando que toda arte tem significado (incluindo artefatos culturais), não-ocidentais e ocidentais? E de novo, se oposições e hierarquias (high/low, Ocidente/Oriente, branco/negro) fossem desmantelados? Como redefinições tão radicais do campo e transformações na percepção poderiam afetar o mercado de arte global contemporâneo? (REILLY, 2018, p.30, tradução nossa).

²³ “É textual, dialógico e possível de ser escrito” (REILLY, 2018, p. 30, tradução nossa).

diretamente na construção ou escrita a respeito dos trabalhos expostos. Tal característica pode ser vista nos projetos expositivos articulados pelo curador Peter Weibel, e em outras exposições como *Magiciens de la terre* (1989), *Documenta 11* (2002), *Global Feminisms* (2007), e *Carambolages* (2016).

As estratégias postas por Reilly auxiliam a refletir a representação nos espaços expositivos, pensando numa ação curatorial ética e comprometida com a equidade. Todas as estratégias oferecem caminhos prolíferos e possibilidades de cultivo de uma reflexão ativista de curadoria, sendo necessário ver aquela que mais se adequa à proposta curatorial eleita. Essas estratégias permitem aumentar a perspectiva do cânone através da revisão e inclusão de determinados atores olvidados; possibilitar a criação de novos cânones; e ainda, pensar em outras alternativas metodológicas. Possivelmente, essas exposições irão inserir novos atores dentro do sistema artístico, podendo colocá-los dentro dos paradigmas de visibilidade e consagração, fazendo com que efetivamente sejam articulados nas dinâmicas do sistema.

As estratégias sistematizadas por Reilly podem ser observadas em exposições filiadas ao feminismo artístico, sendo importantes para compreender como elas efetivam suas operações. Primeiramente, averiguando se a sua proposição é uma tentativa de adição irrefletida ao cânone, a criação de algo como um novo cânone ou o estabelecimento de relações sem a utilização do cânone como modelo. Cabe assim, destacar as exposições feministas realizadas - privilegiando algumas na presente análise, devido a sua relevância para o recorte do trabalho, e averiguar se consistem em ações efetivas para o feminismo artístico, realmente desestabilizando o cânone ou propondo uma inserção irrefletida a ele.

1.2.2-Exposições feministas

O empenho de reunir mulheres artistas e suas produções tem sido realizado desde que se observou uma produção quantitativamente expressiva das mesmas. Essas ações, no entanto, muitas vezes vinham acompanhadas da tentativa de criar um espaço a parte para essas produções, dito de outra forma, ambicionavam a segregação das produções realizadas por mulheres. Uma dessas iniciativas pode ser vista pelas tentativas de criação de espaços de premiação exclusivos para mulheres nos Salões Nacionais, como aponta Simioni sobre o caso de Julieta de França no livro *Profissão Artista* (SIMIONI, 2008). A iniciativa veio diante do grande reconhecimento alcançada por essas artistas nas premiações dos salões.

Para além dos interesses segregadores, havia também a vontade de união da produção realizada pelas mulheres artistas e sua exibição, como forma de garantir sua visibilidade e, de certa forma, sua inclusão no contexto das artes. Algumas dessas iniciativas podem ser vistas em proposições como as apresentadas a seguir.

A filiação direta com o feminismo dessas iniciativas, no entanto, demorou a ser reconhecida abertamente. Como aponta a pesquisadora Andrea Giunta, observa-se no contexto latino-americano diversos arquivos que demonstram projetos feministas que não foram desenvolvidos. Tal fato, segundo ela, decorre da difícil relação entre marxismo e feminismo na América Latina, afinal, muitas vezes o feminismo foi visto de forma elitista, sendo concentrado em mulheres de classe média e classe média alta. Outro fator decisivo para a filiação “tardia” com o feminismo, decorre do cenário extremamente opressivo, resultado das diversas ditaduras sul-americanas como as que aconteceram no “Paraguai (1954-1989), Brasil (1964-1985), Argentina (1966- 1973) (1976-1982), Bolívia (1971-1978), Chile (19730-1990) e Uruguai (1973-1985)” (GIUNTA, 2018, p. 83), restando projetos interrompidos. Essa realidade pode ser vista em iniciativas variadas do sistema artístico ou ainda ligadas a auto identificação de artistas e sua produção com essa agenda.

O Brasil apesar de denotar um quadro pouco efetivo para participar de um paradigma de invisibilização na América Latina, devido a participação ativa de mulheres em diversas esferas do setor cultural, principalmente daquelas advindas de classes mais elevadas. O que é comprovado, principalmente na primeira onda feminista. As sufragetes eram de classe média, por exemplo. Margareth Rago (1998) analisa o movimento feminista brasileiro do início do século XX e identifica duas correntes que caminham paralelamente: as feministas liberais e as libertárias. As liberais, como analisado a partir da figura de Carmen Portinho e Bertha Lutz, discutiam os direitos e o lugar das mulheres da elite burguesa, ignorando problemas das camadas sociais mais pobres e, por exemplo, a luta das operárias que, já na época, eram travadas. O generalismo do feminismo liberal era resultado, portanto, da responsabilidade pela agenda do movimento creditada às mulheres com acesso à cultura e política (classe alta e média) e pela exclusividade destas à tarefa de reconstruir a sociedade. As feministas libertárias, por outro lado, refutam qualquer possível acordo com as instituições burguesas, sempre denunciando questões como: os salários baixos, as condições de trabalho ruins e a falta de qualquer tipo de assistência pública.

No que se refere a autodeclaração da produção dessas artistas como feministas, conforme coloca Luana Saturnino Tvardovskas (2013), essas artistas – principalmente no contexto brasileiro e argentino nos quais se situarão os seus estudos, mais engendraram

poéticas feministas do que se viam como artistas feministas.. Nesse aspecto, ao deter-se sobre o estudo de exposições que se filiam ao feminismo, é preciso destacar que esse posicionamento advém daqueles que orquestram a exposição - curadores, pesquisadores, ali envolvidos, e não da visão das artistas ali presentes, mesmo que muitas vezes as temáticas das obras sejam confluentes com as pautas trazidas pelo movimento.

Na contemporaneidade, no entanto, desde o processo de reivindicação e da ascensão do feminismo com as feições que hoje conhecemos pela segunda onda, surgiram iniciativas declaradamente feministas comprometidas com a produção das mulheres artistas. Como um dos empreendimentos mais emblemáticos nesse sentido, destacamos a realização da exposição *Women Artists (1550 – 1950)*. Nochlin havia realizado empreendimentos ligados à produção das mulheres artistas no importante texto já citado *Porque não houve grandes mulheres artistas?* A exposição pode ser compreendida como uma ação, em um contexto marcado pela consolidação de um movimento de arte feminista nos Estados Unidos e no Reino Unido e o desenvolvimento de iniciativas independentes em relação à arte feminista nesses locais. Essas ações confluem-se numa postura histórica, social e pedagógica sobre a arte feminista, além de contribuírem para a ampliação de iniciativas de curadoria de arte feminista ou curadorias feministas de obras realizadas por artistas mulheres.

No contexto ocidental, a exposição *Women Artists (1550 – 1950)*, realizada em 1976, com curadoria de Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris no Los Angeles Country Museum of Art, considerada uma das primeiras exposições feministas sobre o trabalho de mulheres artistas, ressoando questões metodológicas explicitadas por Nochlin no texto já citado, como a recusa à adição de mulheres artistas num cânone que ocasionou a sua própria exclusão e a busca por estabelecer uma produção particular àquela realizada pelas artistas. Na exposição, com teor histórico, foram reunidas artistas dos anos 1550 e 1950, e no catálogo as curadoras apontam no início do prefácio, o objetivo de demonstrar artistas, e seus feitos, que até então haviam sido apagadas por serem mulheres, entendendo como o caráter de excepcionalidade ocupado por essas artistas no século XVI foi progressivamente sendo alterado de forma tal que a presença das artistas fosse mais aceita no cenário cultural (NOCHLIN, HARRIS, 1976).

Essa exposição desponta como paradigmática no empenho de transformar uma abordagem feminista da história da arte em ações feministas, enfatizando os papéis que as exposições alcançam como local para grafia dessa história, tornando as linhas entre a história da arte e a história das exposições confluentes.

A curadoria torna concretos argumentos sobre as histórias da arte feministas e suas estratégias; a curadoria constrói certos tipos de narrativas históricas, ou, em alguns casos, intervém em narrativas já existentes. Por exemplo, enquanto as narrativas e teorias acadêmicas sobre a arte e a cultura feministas são cruciais para os projetos feministas de expandir histórias e questionar as estruturas através das quais a arte é produzida e historicizada, a prática curatorial é um dos mais importantes espaços para a constituição tanto de narrativas sobre a arte feminista (as histórias da arte feminista) quanto das teorias feministas em torno da curadoria e da escrita de histórias (as teorias e história da arte feministas). (JONES, 2019, p. 365)

Observamos um crescente movimento de adesão de ações feministas através da história das exposições, possibilitando a escrita de uma outra narrativa, afinal as exposições podem traçar distintas narrativas que em grande parte buscam não obedecer às estruturas canônicas, promovendo espaços de montagem e criação. Conforme Pollock (1988) aponta, uma postura feminista de abordagem da história da arte demanda problematizar toda a construção da disciplina que estruturalmente causou essa ocultação. O campo de história das exposições como campo recente, apoiado na transdisciplinaridade e nas relações sistêmicas, afirma-se como local importante para tanto, pois permite a construção de narrativas e torna possível o olhar sobre as diversas nuances capazes de constituir a exibição e recepção das obras de arte, evidenciando novas possibilidades de construção acerca da arte produzida por mulheres.

Desde a exposição *Women Artists (1550 – 1950)*, outras exposições feministas ou sobre trabalho de mulheres artistas foram realizadas, priorizando tanto recortes históricos quanto contemporâneos. Apesar de como aponta Jones (2019), nos anos 1980 e 1990 não terem tido tantas exposições feministas²⁴, a autora aponta para várias outras iniciativas que surgiram na esteira de *Women Artists*.

Em 1984, como destaque no cenário dos anos 1980 e 1990, a exposição *Difference: On Representation and Sexuality*, realizada no New Museum, em Nova York, deu voz a muitas ações vanguardistas mais inclinadas a posturas estruturalistas, marxistas, entre outras, da história da arte. Nos anos 1990, Jones aponta para a incidência das exposições “bad girls”, nos contextos dos Estados Unidos e Reino Unido, em que “trabalhos que recusavam explicitamente as amenidades de um feminismo que recuperava “imagens positivas” de mulheres”, nessas exposições “valorizavam as provocações do espectador através da imagens e instalações desagradáveis e agressivas, que suscitavam o empoderamento sexual feminino” (JONES, 2019, p. 371).

²⁴ No artigo mencionado, Jones centraliza sua análise nas exposições feministas da Europa e América do Norte.

A história da arte escrita através da história das exposições por uma visão feminista, ganha expoentes no território latino-americano tardiamente, como aponta Cecília Fajardo-Hill (2018) no texto *A invisibilidade das artistas latino-americanas: problematizando práticas da história da arte e da curadoria* presente no catálogo da exposição *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana (1960-1985)*. Em 1995, a curadora Geraldine P. Biller realiza a exposição *Latin American Women Artists, 1915 – 1955* em que, embora sendo a precursora, ao abordar as mulheres artistas latino-americanas, falha metodologicamente ao estabelecer um discurso baseado em uma visão evolucionista e na “revelação de uma natureza única da expressão feminina e da sua importância na história da arte” (FAJARDO-HILL, 2018, p. 23), colaborando para fortalecer uma visão binária, estereotipada e essencialista sobre o trabalho produzido por mulheres. No cenário latino-americano, destacam-se outras iniciativas de menor relevância.

Especificamente no cenário brasileiro, destacou-se a exposição *Manobras Radicais*, realizada em 2006, com curadoria de Heloísa Buarque de Hollanda²⁵ e Paulo Herkenhoff²⁶. O recorte de *Manobras Radicais* reuniu sessenta e uma artistas brasileiras²⁷, atuantes durante os anos de 1886 e 2005. Essa seleção além de compor um quadro abrangente e importante da produção de mulheres artistas brasileiras, também enunciou desde o início uma postura abertamente feminista, demonstrando um posicionamento pioneiro no campo expositivo

²⁵ Heloísa Buarque de Hollanda, ou como prefere ser chamada atualmente Heloísa Teixeira, com formação concentrada na literatura e mais tarde em Sociologia da Cultura, constrói sua pesquisa tendo como foco sociedade, gênero, etnicidade, poesia, acumulando ampla bibliografia. Hollanda consolidou-se como uma das pensadoras feministas mais emblemáticas no contexto brasileiro e realiza ações engajadas para a difusão do pensamento feminista no contexto brasileiro como a organização das coletâneas *Pensamento Feminista Hoje*, valorizando um variado escopo de perspectivas e pensadoras relevantes para o pensamento feminista contemporâneo.

²⁶ Em seu percurso como crítico de arte e curador, Herkenhoff acumula um vasto currículo. Destacam-se projetos como a curadoria do *Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismos* da XXIV Bienal de São Paulo de 1998, conhecida como a *Bienal da Antropofagia* em que observa-se na sua feitura um procedimento de contaminações das visualidades no exterior e suas ressonâncias no cenário brasileiro. Sua pesquisa terá como foco a arte brasileira com publicações voltadas para o trabalho de Cildo Meireles, Maria Leontina e Beatriz Milhazes, por exemplo. A proeminência de Herkenhoff pode ser vista ao assumir cargos extremamente importantes de direção de instituições culturais brasileiras e no exterior, como foi o caso da sua atuação entre os anos de 1999 e 2002, como Curador Adjunto no departamento de pintura e escultura no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).

²⁷ Conforme a lista de obras expostas presentes entre as páginas 232 e 237 do catálogo da exposição, estavam presentes em *Manobras Radicais*, as artistas: Adriana Varejão, Amélia Toledo, Ana Maria Tavares, Ana Miguel, Ana Vitória Mussi, Anita Malfatti, Anna Bella Geiger, Anna Letycia, Anna Maria Maiolino, Beatriz Milhazes, Brígida Baltar, Carmela Gross, Clarissa Borges, Claudia Andujar, Cristina Salgado, Eliane Prolik, Elida Tessler, Elisa de Magalhães, Ester Grinspum, Fayga Ostrower, Fernanda Gomes, Iole de Freitas, Jac Leirner, Karin Lambrecht, Karin Schneider, Katie Van Scherpenberg, Leda Catunda, Lena Bergstein, Leonora de Barros, Leticia Parente, Márcia Xavier, Maria Bonomi, Maria Martins, Marilá Dardot, Mira Schendel, Nailana Thielly, Nazareth Pacheco, Niura Bellavinha, Paula Sampaio, Paula Trope, Regina Silveira, Regina Vater, Renina Katz, Rivane Neuenschwander, Rochelle Costi, Rosana Palazian, Rosana Paulino, Rosângela Rennó, Sandra Cinto, Sônia Andrade, Tarsila do Amaral, Tatiana Grinberg, Thereza Miranda, Tomie Ohtake, Walda Marques, Wanda Pimentel e Zélia Salgado.

brasileiro. No próprio catálogo, logo no seu primeiro parágrafo, destaca-se essa “filiação teórica”:

Esta é uma exposição brasileira que fala de mulheres brasileiras artistas. De suas linguagens, estratégias e manobras. Grandes ou pequenas manobras. Mas sempre manobras radicais. Os curadores desta exposição são dois feministas: um homem e uma mulher: Paulo Herkenhoff, crítico de arte, e Heloisa Buarque de Hollanda, crítica literária (HOLLANDA, 2006, p. 9).

Manobras Radicais é marcada pela enunciação tanto do processo intelectual desses curadores, quanto por um reconhecimento das artistas atuantes no contexto brasileiro da necessidade de mapear e expor trabalhos que se relacionavam a temáticas caras à sua produção e que foram longamente olvidadas.

O ineditismo da empreitada realizada por Herkenhoff e Hollanda, na filiação clara ao feminismo, ganha nuances mais assertivas no território brasileiro, bem como as próprias feições do feminismo contemporâneo, ao entendê-lo por uma abordagem plural, como pontuado no texto de apresentação da instituição no catálogo da exposição:

(...) Se ainda é cedo para dimensionar a importância das transformações políticas e culturais decorrentes do feminismo, a própria constatação de que hoje em dia só faz sentido falar em feminismos, no plural, é a prova que a multiplicidade e a diversidade foram definitivamente incorporadas ao debate ideológico e à práxis intelectual e artística (2006, p. 3).

Esse posicionamento também ecoa em consonância intelectual com a tríade proposta por Griselda Pollock, tendo em vista que articular os feminismos em sua pluralidade torna necessário observá-los contemplando outras categorias, como raça, classe e gênero. Essa questão acentua-se ao falarmos do território brasileiro, em que observamos a atuação de mulheres artistas e de mulheres em cargos institucionais culturais em períodos ulteriores, na maioria das vezes ligados a mulheres advindas de posições de classes elevadas. Podemos citar, por exemplo, a própria artista Tarsila do Amaral colocada por Herkenhoff como uma “(...) mulher oriunda da oligarquia” (HERKENHOFF, 2006, p. 54).

Outra potência discursiva presente em *Manobras Radicais* é o combate à ideia de uma produção essencialmente feminina, fator que contribui para uma homogeneização do que seria a produção realizada por mulheres artistas nos campos discursivos e para a segregação de produções que não se adequam a esses parâmetros. Essa postura acarreta em uma neutralização de trabalhos no ambiente expositivo e ocasiona a construção de outras categorias de ocultação.

Outro ponto convergente do discurso expositivo com as indagações orquestradas por Pollock está na compreensão de que não é possível conceber uma “história da arte das mulheres na arte brasileira” (HOLLANDA, 2006, p.11), já que fica evidente um olhar categórico ao compreender que não é possível adicionar mulheres artistas dentro de um sistema construído com modelos que asseguravam sua opressão, reforçando alternativamente a estruturação de exposições alinhadas com a reflexão da história da arte em pluralidade.

Essa assertiva reforça além das inviabilidades de inserção nesses quadros, o entendimento de que a produção realizada pelas mulheres artistas é múltipla, estremecendo novamente o entendimento de uma “arte essencialmente feminista”. Essa diversidade não se refere somente às visualidades, sendo estendida para as mulheres escritoras. O catálogo apoia-se nessa abordagem, apropriando-se das visões de Hollanda e Herkenhoff através da construção de um diálogo fluido entre ambos, em que é estabelecido um panorama do contexto político, mostrando as alterações nos papéis sociais da mulher e a atuação de mulheres artistas brasileiras tanto nos territórios das visualidades quanto das letras²⁸. Essa opção enriquece o projeto ao permitir a construção de um vasto panorama da produção das mulheres artistas no Brasil, dando ao leitor do catálogo a oportunidade de entender os antecedentes e desdobramentos dessa produção, sem se ater a abordagem cronológica canônica, mas através da construção de uma complexa trama de relações através do diálogo dos curadores.

Ademais, a exposição terá como um dos pontos basilares do seu discurso a ideia de radicalidade. Nesse aspecto, o catálogo elucidada como a ideia de radicalidade é compreendida pelos curadores e os critérios determinantes para a seleção das artistas e obras.

A seleção de artistas não contempla critérios como mérito ou representatividade, pois, como aponta Hollanda, o Brasil apresenta “um contexto que indicia um sistema não-democrático das artes” (HOLLANDA, 2006, p. 9), e os critérios canônicos de seleção ligados a historiografia artística provavelmente replicaram um recorte ou visões baseadas em figuras recorrentes nessa narrativa. A curadoria parte de outra abordagem, fora desses paradigmas, conforme aponta Hollanda: “Investimos, ao contrário nas lógicas de microfísica do poder, em busca da presença e da radicalidade com que as mulheres enfrentaram situações de silêncio forçado, opressão e exclusão” (HOLLANDA, 2006, p.10).

Durante a presente análise, observamos um alinhamento conceitual do discurso curatorial com alguns pensamentos trazidos por Pollock, como a consideração de outras

²⁸ No catálogo e no diálogo entre os curadores, o contexto dos anos 1960 a 1980 será tratado com mais atenção, apesar das obras escolhidas contemplarem os anos de 1886 a 2005.

categorias (raça, gênero e classe) para observar as particularidades das mulheres artistas enquanto produtoras, a compreensão que o discurso canônico da história da arte brasileira não deixa frestas para “introduzir” esses trabalhos dentro desse discurso, devido a sua própria concepção.

Pollock, diante da impossibilidade de inclusão das mulheres artistas nos quadros oficiais da história da arte, articula como uma alternativa, a produção de “intervenções feministas” na história da arte.

(...) Feminist interventions demand recognition of gender power relations, making visible the mechanisms of male power, the social construction of sexual difference and the role of cultural representations in that construction (POLLOCK, 1989, p. 12)²⁹.

Ademais, a própria fatura da exposição pode ser vista enquanto uma “intervenção feminista”, afinal ela permite através de um discurso denso, interdisciplinar, panorâmico, ciente das categorizações sociais e seus efeitos, cumprir com um dos principais objetivos de uma intervenção feminista na perspectiva de Pollock “One of the primary responsibilities of a feminist intervention must be the study of women as producers”³⁰.

Por fim, cabe destacar a eleição dos curadores por construir a exposição diante da ideia de “fluxos femininos”, advinda da percepção deles ao tentar construir um núcleo histórico num momento curatorial anterior, em que ambicionavam centrar a curadoria em trabalhos de artistas a partir dos anos 1990, diante da confirmação da assertiva de que a historiografia tradicional da arte e sua estruturação cronológica, jamais conseguiu “dar conta” de tratar do trabalho produzido por mulheres artistas, como um dos curadores da exposição elucida:

(...) Por isso, a proposta de que vissemos a exposição como um fluxo feminino da linguagem, composto por um conjunto de trabalhos que fosse a celebração não de individualidades, mas sim de relações conceituais (HERKENHOFF, 2006, p. 105).

Portanto, ao representar a produção das mulheres artistas, refletindo através de “intervenções feministas” ou em “fluxos feministas”³¹, permite não continuar propagando modelos de análise baseados na historiografia canônica, que por uma série de questões nunca previram a participação efetiva de mulheres e outros grupos dentro das suas equações, afinal, como apontou Nochlin (2016), a figura do gênio é irredutivelmente masculina.

²⁹ Intervenções feministas demandam reconhecer as relações de poder do gênero, deixando visíveis mecanismos de poder masculino, a construção social da diferença sexual e o papel das representações culturais nessa representação (POLLOCK, 1989, p. 12, tradução nossa).

³⁰ Uma das principais responsabilidades das intervenções feministas deve ser estudar as mulheres enquanto produtoras (POLLOCK, 1989, p.15, tradução da autora).

³¹ Talvez “fluxos feministas” seja mais apropriado para pensar as obras produzidas por mulheres artistas em estado de exposição, devido às possibilidades de relações conceituais presentes no ato expositivo. Essa é uma questão, no entanto, que carece de mais pesquisa e aprofundamento..

Devido a isso, as exposições marcadamente feministas precisam ser analisadas com um olhar severo, para averiguar se o que fazem é promover ideias essencialistas sobre mulheres artistas ou se tentam através da criação de um espaço separatista, realizar uma suposta inclusão das mulheres artistas dentro da história da arte.

Diante da análise empreendida no presente trabalho, os conceitos e reflexões da historiadora social Griselda Pollock despontam como um importante arcabouço intelectual para construir análises críticas dessas exposições e não perpetuar o uso do feminismo como um conceito vazio ou singular, denunciando muito mais interesses tendenciosos do que uma real reflexão sobre o trabalho produzido pelas mulheres artistas.

É interessante posicionar *Manobras Radicais* enfaticamente no presente trabalho, devido ao seu pioneirismo com um comprometimento com a agenda feminista. Cabe também salientar, as suas similaridades e diferenças com *Mulheres Radicais*. Em ambas, a evocação de radicalidade no trabalho de mulheres artistas é enunciada de forma semelhante, referenciando como as artistas dessas exposições fomentaram novas poéticas, suportes e trouxeram à tona novas questões.

As duas exposições expressam desde o início seu envolvimento com o pensamento feminista em pluralidade e são projetos que podem ser relacionados diretamente com a proposição de estudos de área (REILLY, 2018), não utilizando o cânone da história da arte como modelo, mas pensando em algo como a produção de novas histórias da arte.

No entanto, enquanto a organização de *Manobras Radicais* optou por um catálogo dialógico, ainda que preocupado com a contextualização da produção das artistas e a subjetividade da sua produção, em *Mulheres Radicais*, o catálogo foi estruturado através de diversas visões especializadas além das curadores e uma elaboração cuidadosa dos diversos contextos, como desenvolvido no capítulo seguinte.

CAPÍTULO II

MULHERES RADICAIS: ARTE LATINO-AMERICANA (1960-1985)

No segundo capítulo, o discurso institucional e curatorial da exposição *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana (1960-1985)* foram estudados através das falas das curadoras na imprensa, a trajetória das curadoras, o contexto das instituições que fomentaram a exposição, o catálogo da exposição, as seções da exposição e algumas das suas obras, buscando estruturar uma análise abrangente dos discursos da exposição.

2.1 - A exposição

A exposição com sua capacidade de estabelecer molduras e recortes, progressivamente mais estudada como crucial para pensar na história da arte contemporânea, está associada a um intrincado jogo de discursos, sejam eles provenientes da mídia, dos interesses institucionais, da crítica de arte, dos desdobramentos no cenário acadêmico, entre outros (ALBANI, 2012). Nesse sentido, a análise desses discursos é um ato importante para compreender essa rede de relações e como se constroi o discurso da exposição.

A exposição *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana (1960-1985)* ocorreu no Brasil entre os meses de agosto e novembro de 2018. Anteriormente a mostra esteve, entre setembro e dezembro de 2017, no Hammer Museum em Los Angeles, e, entre abril e julho de 2018, no Brooklyn Museum em Nova Iorque.

A exposição é resultado do trabalho de pesquisa das curadoras Andrea Giunta e Cecília Fajardo-Hill. Durante cerca de sete anos, as curadoras viajaram pelos países latino-americanos e realizaram o levantamento das artistas que produziam nesses países, buscando assim preencher uma lacuna na historiografia artística latino-americana no que tange ao trabalho e produção de artistas mulheres.

As análises dos discursos da exposição *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana (1960-1985)* nas suas edições no Hammer Museum e no Brooklyn Museum foram realizadas no trabalho de conclusão de curso de Laura Amaral Sambaqui Gruber em 2018³². Esse trabalho examinou principalmente a recepção das artistas brasileiras presentes na exposição

³² GRUBER, Laura Amaral Sambaqui. *Artistas brasileiras no cenário internacional: A exposição 'Radical Women: Latin American Art, 1690 – 1985' e alguns desdobramentos*. 2018. 143 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – UFRGS, Rio Grande do Sul, 2018.

no exterior, analisando o catálogo da exposição, o discurso curatorial e o discurso da mídia especializada. No presente trabalho, a partir da realização da exposição no Brasil, partimos da análise do discurso institucional, discurso curatorial e da recepção buscando destacar como eles constroem uma outra narrativa acerca das mulheres artistas na América Latina.

2.1.2 - Ocorrências da exposição

Na Pinacoteca do Estado de São Paulo, o espaço expositivo precisou abarcar cerca de cento e cinquenta obras, presentes numa multiplicidade de suportes, tornando necessário grande número de projetores, vitrines, entre outros aparatos. Em sua análise acerca da exposição para a Revista *Concinnitas*, a pesquisadora Talita Trizoli aponta:

Tomemos como primeiro exemplo o próprio espaço expositivo disponibilizado pela Pinacoteca. A mostra alocada no prédio principal apelidado recentemente de Pina Luz, encontra-se nas sete salas destinadas às exposições temporárias do primeiro andar, e que, apesar de contemplarem um espaço considerável para exposições, acabou por se mostrar pequeno para a quantidade de trabalhos. Assim, a mostra se põe de difícil fruição para o espectador, tanto pela disposição de trabalhos tão próximos entre si, quanto pelo volume de informações que eles ativam, o que dificulta a atenção necessária para as peças, uma grande parte delas desconhecidas até mesmo para especialistas da área (2018, p. 410).

Nesse sentido, apesar da relevância do tema e da iniciativa, a instituição não refletiu sobre como alocar a grande massa expositiva, seja colocando-a na galeria principal – conforme Trizoli sugere, ou mesmo melhorando os suportes de exibição de vídeo, essas questões influenciaram diretamente na fruição das obras, comprometendo pela própria espacialidade o objetivo de deixar esses trabalhos visíveis.

Como um grande ônus, no entanto, apesar de a proposta das curadoras abranger outros territórios da América Latina, ela tem somente uma edição nesse território (no Brasil como destacado) e estas ocorreram em curtos períodos de tempo. Afinal, compreender a arte latino-americana, entender suas lacunas, entre outras questões, é assunto de extrema importância na construção da identidade cultural e social da América Latina.

2.2- Discurso institucional

A exposição *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana (1960-1985)* foi acolhida no prédio principal da Pinacoteca de São Paulo (Pina Luz) entre o período de 18 de agosto de 2018 e 19 de novembro de 2018.

A exposição *Mulheres Radicais* integrou a programação de 2018 da Pinacoteca do Estado de São Paulo comprometida com a produção artística produzida por mulheres artistas³³. Em matéria publicada na Folha de São Paulo, no primeiro dia de janeiro de 2018, o diretor da instituição, Jochen Volz, anuncia a preocupação da instituição: “Há uma preocupação de como corrigir a história da arte e vê-la com um pouco mais de cuidado”³⁴. A reafirmação do compromisso do âmbito institucional com a grafia da historiografia artística e na reflexão dos seus atores de forma diversa, demonstra um compromisso articulado e efetivado na programação daquele ano. Entre as ações realizadas, além de *Mulheres Radicais*, verificamos a exposição da artista alemã *Hilma Af Klimt: Mundos Possíveis*, a exibição da instalação da artista Ana Luiza D. Batista e site específico de Laura Lima, a exposição retrospectiva da artista brasileira Valeska Soares e a mostra de Rosana Paulino - primeira mostra institucional da artista.

O texto no site oficial da instituição³⁵ apresenta uma visão geral da exposição. Inicialmente, as curadoras da exposição, Cecília Fajardo-Hill e Andrea Giunta, são apresentadas, destacando o seu pioneirismo em trazer a público uma pesquisa sobre as práticas experimentais artísticas realizadas por mulheres artistas na América Latina e a influência internacional dos trabalhos produzidos por essas artistas. Como elucidado no texto fornecido pela instituição, as obras são provenientes de mais de quinze países: Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Guatemala, México, Panamá, Paraguai, Peru, Porto Rico, Estados Unidos, Uruguai e Venezuela, representados por cerca de cento e vinte artistas, totalizando mais de duzentos e oitenta trabalhos em suportes variados.

A questão da divisão da exposição por temas e não por critérios geográficos, se deve ao fato desses trabalhos terem atravessado fronteiras e dialogarem através de temáticas convergentes. A relevância das artistas brasileiras na exposição é destacada, pois além das artistas e obras presentes nas exposições no Hammer e no Brooklyn, outras obras de artistas

³³O folder da programação da instituição pode ser consultado através do link: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4513719/mod_resource/content/1/folder%20Pinacoteca%202018-2019.pdf

³⁴Fala do diretor geral da instituição em matéria publicada na Folha de Estado de São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/01/1947259-pinacoteca-dedica-2018-as-mulheres-do-brasil-e-do-mundo-sueca-abre-agenda.shtml>. Acesso em: 15 dez. 2023.

³⁵O texto pode ser consultado integralmente em: PINACOTECA DE SÃO PAULO. *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960 – 1985*. Disponível em: <<https://pinacoteca.org.br/programacao/mulheres-radicaeis-arte-latino-americana-1960-1985/>>. Acesso em: 11 out. 2020.

brasileiras foram adicionadas (inclusive, presentes no acervo da Pinacoteca, como relata a curadora geral Valéria Picoli em entrevista à TV PUC³⁶).

O texto destaca o contexto político delicado no qual as obras foram realizadas: o contexto patriarcal nos Estados Unidos e as diversas ditaduras e governos repressivos nos países da América do Sul e América Central. O argumento de que a América Latina conserva um histórico de militância amplamente refletido nas artes, além da questão do corpo como ferramenta para a arte e sua capacidade de trazer novas potencialidades da existência feminina são pontos destacados.

Ressalta-se ainda o pioneirismo das artistas no uso de suportes como a performance e o vídeo, que, no entanto, se contrapõem com a pouca visibilidade dada às mulheres na história da arte, ramo de conhecimento definido pelas curadoras como “canônico e patriarcal”.

Ao fim do texto, relatam que a exposição foi possível a partir da iniciativa Pacific Standard Time: LA/LA realizada pelo Getty Museum e suas ocorrências anteriores, além dos patrocínios para a efetivação da exposição no Brasil.

Para mais, o texto destaca a concessão de *Exhibition Circle* pela primeira vez na história da Pinacoteca para realização da coleta de fundos. Ao final, o catálogo da exposição é enfatizado – no entanto, essa dimensão do discurso curatorial será analisada em outro momento, devido às poucas distinções do catálogo em inglês. No dia da abertura da exposição aconteceu uma conversa com artistas e curadoras da exposição. Ocorreu também um seminário em convergência com o MASP no mesmo ano, trazendo novas perspectivas sobre a exposição. Essa questão coincidiu com a agenda do MASP para 2019 e integrou a programação da exposição *História das Mulheres, Histórias Feministas*.

Ao analisarmos o discurso institucional e as iniciativas da instituição, fica nítida a preocupação da instituição com a exploração da questão das mulheres artistas e com o aprofundamento da pesquisa em relação às mesmas, afinal *Mulheres Radicais: Arte Latino – Americana (1960 – 1985)* é resultado de um longo e vasto processo de pesquisa, registrado posteriormente através do catálogo publicado também na edição brasileira. A atenção com a pesquisa e sua disseminação comprova-se também pela realização do seminário *Histórias feministas, Mulheres Radicais* realizado como ação convergente da Pinacoteca do Estado de

³⁶ Articulando - Exposição: Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, 2018. 1 vídeo (18m06s). Publicado pelo canal TVPUC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cka9v-Go6KU>. Acesso em: 11 out. 2020.

São Paulo e o MASP em 12 de novembro de 2018³⁷ e a conversa especial realizada com as artistas Maria Eugenia Chellet, Maria Evelia Marmolejo, Paz Errazuriz, Cecilia Vicuña, Lole de Freitas, Vera Chaves Barcellos e as curadoras da exposição, em 18 de agosto de 2018, em decorrência da abertura da exposição³⁸, a realização de visitas educativas na exposição e a realização de um *Encontro para formação de professores e lançamento de material de apoio à prática pedagógica, em 1 de setembro de 2018*. Demonstrando que para além da exposição, existe a preocupação com o acesso dessas informações e ações como o catálogo, seminário, entre outras são vistas também como práticas pedagógicas.

Ademais, a Pinacoteca de São Paulo realizou, em 2015, a exposição *Mulheres Artistas: As Pioneiras* com curadoria de Ana Paula Simioni e Elaine Dias, dividida em duas salas: uma voltada para práticas acadêmicas e a segunda para variedade de gêneros artísticos praticados por essas artistas. O discurso curatorial desta exposição foi extremamente influenciado pela pesquisa empreendida por Simioni em sua tese de doutorado e publicada posteriormente como livro³⁹, em que através da análise da trajetória de cinco artistas que produziam durante os séculos XIX e XX, da análise da crítica do período e da participação e da recepção de mulheres artistas em importantes salões do momento. O argumento de Simioni evidencia como apesar de criarem trabalhos relevantes, essas artistas eram colocadas sempre como amadoras. A realização dessa exposição demonstra uma preocupação anterior para a evidenciação de trabalhos e pesquisas que trazem a questão das mulheres artistas e, ainda, difunde o importante trabalho de pesquisa empreendida por Simioni⁴⁰.

Para a exposição em estudo, *Mulheres Radicais*, foi criado um *Exhibition Circle*⁴¹, composto de trinta mulheres denominadas pela exposição como *Mulheres Extraordinárias*, que mostra uma prática pouco comum no cenário brasileiro e evidencia a aceitação e fomento do projeto expositivo. Além disso, entre os nomes presentes na lista de colaboradoras

³⁷ O seminário pode ser visto através do canal oficial do youtube do MASP. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4DfAGaUDAQw>.

³⁸ A conversa na íntegra pode ser acessada através do canal oficial do Youtube da Pinacoteca do Estado de São Paulo, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Owmzmz1DKIU&t=18s>.

³⁹ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

⁴⁰ Outra questão é que após trabalhos como os empreendidos por Ana Paula Simioni e por Roberta Barros - numa perspectiva contemporânea, surgiram outros trabalhos acadêmicos no contexto brasileiro, para citar alguns, os trabalhos de mestrado e doutorado das pesquisadoras Talita Trizoli e Luana Saturnino Tvardovskas, ambos evidenciando uma perspectiva contemporânea.

⁴¹ O *Exhibition Circle* é um grupo de patrocinadores da exposição.

observamos nomes como Adriana Cisneros⁴² e a empresária Luiza Helena Trajano⁴³, fatores que confluem para demonstrar a importância da iniciativa, sua recepção e o interesse na mesma. Essa questão também pode ser vista com os diversos patrocínios recebidos das empresas: Itaú, Itaú Carros, escritório Mattos Filho, Veiga Filho, Marrey Jr. e Quiroga Advogados, BTG Pactual e Vicunha Têxtil

Todos esses fatores colaboram para mostrar a crescente relevância ocupada pelas narrativas acerca das mulheres artistas, tanto nas instituições museológicas, culturais no exterior quanto em contexto brasileiro, seja em instituições museológicas ou acadêmicas.

2.2.1 - A Getty Foundation

Na compreensão do discurso institucional, precisamos entender o papel ocupado pela Getty Foundation, instituição responsável pela concessão de investimentos ligados ao projetos do Pacific Standard Time: LA/LA.

A Getty Foundation define seus trabalhos no site da instituição como “uma das maiores instituições culturais e filantrópicas do mundo dedicada às artes visuais”⁴⁴. Sua fundação remonta à figura de J. Paul Getty, atuante colecionador de artes. Com início em 1953, com a criação do fundo para J. Paul Getty Museum, ao longo dos anos e após o falecimento do patrono, a instituição continuou comprometida com a criação de um museu voltado para a conservação, pesquisa e educação. Como desdobramento dessas ações e compromissos, são instaurados diversos âmbitos para atingi-los, o Getty Villa (1974), The Getty Research Institute (GRI) (1982), The Getty Foundation (1984), The Getty Conservation Institute, e por fim a abertura, do The Getty Center ao público em 1997, local que abrigará o Getty Museum, a biblioteca do Getty, The Getty Research Institute, Getty Conservation Institute e o The Getty Foundation.

⁴² Adriana Cisneros é *CEO* da empresa Cisneros. A Cisneros é uma empresa privada com dimensões globais. Dividida em três vertentes *Cisneros Real Estate*, *Cisneros Interactive* e *Cisneros Media*. Cisneros também atua como presidente da Fundación Cisneros e participa atualmente do comitê latino-americano de aquisições do MoMA e como conselheira do comitê do Instituto Cisneros no MoMA. Herdeira da notável Coleção Patricia Phelps de Cisneros, notadamente “um dos conjuntos privados mais completos de arte abstrata e cinética produzido na América Latina” (SANTOS, 2019, p. 252, tradução da autora).

⁴³ Luiza Helena Trajano é presidente da Magazine Luiza, importante rede de comércio varejo brasileiro. Além da sua atuação como empreendedora, Trajano também atua na ONU com a iniciativa global *Women Led Cities* e realiza mentorias com mulheres empreendedoras brasileiras. Disponível em: <<https://forbes.com.br/forbeslife/2023/10/aprendi-a-escutar-o-que-nao-querou-ouvir-diz-luiza-helena-trajano/>>.

⁴⁴ Disponível em: <https://www.getty.edu/about/history/>.

Nos anos seguintes, a fundação se compromete com a realização de diversas ações para a difusão artística. Primeiramente, em 2011, com o *Pacific Standard Time: Art in LA 1945-1980*, comprometido com o legado da produção artística no sul da Califórnia. Cinco anos mais tarde, em 2017, a fundação lança o *Pacific Standard Time LA/LA*, comprometido com arte latina e latino-americana. A exposição *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana (1960-1985)* foi uma das iniciativas desenvolvidas com o financiamento desse projeto.

O projeto segundo a Getty Foundation tinha como três objetos centrais: a produção de novo conhecimento sobre a arte latino-americana e latina, aprofundamento do intercâmbio entre Los Angeles e América Latina e apresentar arte latino-americana e latina para grande público⁴⁵.

Como resultados e impactos advindos do projeto *Pacific Standard Time LA/LA*, a instituição destaca a realização de mais de setenta exposições e programas públicos ao longo de toda região em torno do Sul da Califórnia, sessenta novas publicações com pesquisa inédita abrangendo documentos e obras de arte não publicadas, a itinerância de mais de vinte exposições para outros países, a produção de oficinas e simpósios sobre arte latino-americana e latina, e o aumento do acesso dos arquivos sobre arte latina e latino-americana nos Estados Unidos e na América Latina. O projeto integrou em sua feitura uma preocupação multidisciplinar, refletindo sobre as possibilidades de pesquisa, difusão e a reflexão, abarcando uma concessão de recursos monetários de porte monumental.

Apesar da legitimidade e importância da realização de tal projeto, ele faz refletir sobre como a concessão de recursos para a realização de ações e pesquisa sobre a arte latino-americana, orquestrada por uma organização privada sem fins lucrativos como a Getty Foundation, torna possível a construção de um olhar externo e amplo sobre as iniciativas e produções da arte latino-americana, enquanto no próprio território tais iniciativas são escassas.

Mesmo com o comprometimento com a difusão e de certo modo, a possibilidade de intercâmbio desses projetos com a América Latina, estes obtiveram tímidas conexões com o continente, apesar do legado para a pesquisa trazido pela disponibilização de material arquivístico para a pesquisa da arte latina e latino-americana. Como exemplo disso, a própria exposição *Mulheres Radicais* tem apenas uma ocorrência no território latino-americano e duas

⁴⁵ GETTY. *Pacific Standard Time: LA/LA*. Disponível em: <https://www.getty.edu/projects/pacific-standard-time-la-la/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

no território estadunidense. Esse procedimento faz questionar para quem essa narrativa está sendo contada e se há de fato uma preocupação com a difusão da arte latino-americana no seu próprio território.

É preciso destacar que desde os anos 1980, nos Estados Unidos e Europa, destacou-se a agressiva influência das corporações na esfera cultural e a consolidação de grandes coleções corporativas e privadas (WU, 1997). Com isso, a concentração de poder sobre a confecção das narrativas das artes nas esferas privadas, fizeram com que estes construíssem projetos atravessados por interesses monetários. Dito isso, o poder monetário e conseqüentemente o poder mercadológico na esfera da arte, serve como denominador marcante para a constituição e centralização das pesquisas sobre locais postos em subalternidade no panorama das artes, devido a centralização financeira. Não coincidentemente são muitas as incursões dedicadas à arte latino-americana no contexto estadunidense e europeu, e os diversos eventos expositivos analisados por Renata Ribeiro dos Santos em *Arte Contemporâneo Latinoamericano en Espanha. Dos décadas de exposiciones (1992 - 2012)*, referente a exposições dos anos 1992 e 2012 na Espanha sobre arte latino-americana, confirmam essa questão. Diante do poderio econômico da Getty Foundation e todo contexto das artes, algumas perguntas precisam ser mantidas em panorama ao estudar esses empreendimentos: Por que e para quem essas iniciativas foram feitas? É preciso olhar com cautela as narrativas construídas exteriores a América Latina empenhadas em construir narrativas sobre a mesma, levando em consideração o poder institucional e privado, de financiá-las e conseqüentemente validá-las.

Entre as diversas exposições financiadas pelo *Pacific Standard Time LA/LA*, dispostas no Anexo III do presente trabalho, foram realizadas exposições individuais sobre artistas latino-americanos: como a exposição *Martín Ramírez: His Life in Pictures, Another Interpretation*, dedicado ao artista mexicano Martín Ramírez; a exposição *Juan Downey: Radiant Nature*, dedicada a produção do artista chileno Juan Downey; a primeira grande retrospectiva da produção do artista chicano Carlos Almaraz; e a primeira grande exposição no Estados Unidos sobre o trabalho da artista brasileira, Anna Maria Maiolino, entre outras. Outras exposições dedicaram-se ao estudo e pesquisa de suportes específicos na arte latino-americana, tais como o muralismo e a videoarte.

Essas exposições cobriram um extenso corpo de trabalhos, fomentando pesquisas e produção de catálogos, permitindo aprofundar o conhecimento sobre âmbitos específicos da produção artística latino-americana, apesar das ressalvas aqui colocadas.

Referente aos recursos financeiros, através do levantamento de todas exposições viabilizadas pelo *Pacific Standard Time LA/LA*⁴⁶ (ver ANEXO III), *Mulheres Radicais* foi a exposição com maior concessão de recursos monetários acumulando a quantia de 650 mil dólares, sendo deste montante, 225 mil dólares foram concedidos em 2013 - destinados ao suportes à pesquisa da exposição, e 425 mil dólares em 2015 - destinados a implementação da exposição e suporte à publicação. Esses valores coincidem com as dimensões da exposição e pesquisa empreendida, fazendo questionar se as ocorrências da exposição majoritariamente no território estadunidense, não se devem à concentração do poder monetário no domínio privado. E ainda, mesmo com grande contingência de pesquisadoras focadas em arte latino-americana e no feminismo artístico⁴⁷, autoras de textos no catálogo ou não, produzem pesquisas não consideradas dentro do panorama das artes, por não estarem ligadas a realização de grande visibilidade por recursos monetários escassos ou por estarem fora dos eixos centrais de produção intelectual sobre as artes, mesmo em um contexto contemporâneo que enuncia-se global.

2.3- Discurso curatorial

O estudo do discurso curatorial utilizou como documentos para análise: falas das curadoras na mídia brasileira e o catálogo da exposição. A trajetória das curadoras, bem como sua atuação, serão abordadas posteriormente no presente trabalho.

Em entrevista à Revista Figas, Andrea Giunta⁴⁸ enumera pontos cardeais na concepção do discurso de *Mulheres Radicais: Arte Latino – Americana (1960 – 1985)* e na compreensão da sua visão como historiadora da arte. Primeiramente, ela aponta a forma de valoração das obras, mencionando que as noções de qualidade, apesar de serem mutáveis e difíceis de definir, foram moldadas através do gosto dominante, ou seja, baseados em uma cultura patriarcal. Conforme a pesquisadora elucida, o fato de vermos somente obras de artistas homens faz com que apenas as obras desses artistas sejam reconhecidas como obras qualitativas.

⁴⁶ Disponível em: <https://www.getty.edu/projects/pacific-standard-time-la-la/grants-awarded/>

⁴⁷ Alguns foram citados no presente trabalho e destacamos também, as pesquisas de Georgia G. Gluzaman, Laura Malosetti Costa e Gloria Cortés Aliaga.

⁴⁸ GIUNTA, Andrea. “O que buscamos é transformar critérios”: uma entrevista com Andrea Giunta. Entrevista concedida a Luiza Mader Paladino. Revista Figas. Disponível em: < <http://www.editorafigas.com.br/revista/2018/10/15/o-que-buscamos-e-reformular-criterios-uma-entrevista-com-a-andrea-giunta/> >. Acesso em: 13 outubro de 2020.

Giunta ressalta a importante distinção entre reconhecer que a sua postura é feminista, utilizando como método o que ela chama de “feminismo artístico⁴⁹”, mas não necessariamente as artistas selecionadas na exposição se posicionavam dessa forma, como era o caso de muitas artistas brasileiras nas décadas de 1960 e 1970. Por fim, ao falar sobre seu ensaio *A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas* no catálogo da exposição, ela retoma duas ideias basilares: a ideia de uma “virada iconográfica radical nas representações existentes” e a insurgência de um “corpo político”, concepções que serão retomadas e desenvolvidas no presente trabalho no decorrer da análise do catálogo e dos núcleos expositivos.

2.3.1 - As curadoras

No estudo do discurso curatorial, cabe destacar a trajetória e as biografias das curadoras da exposição, Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill, compreendendo como as mesmas convergem para a concepção conceitual de *Mulheres Radicais*.

A historiadora da arte Andrea Giunta ocupa local de renome na história da arte latino-americana na contemporaneidade, detendo seus estudos principalmente no contexto de sua origem, a Argentina. Com pesquisa focada em arte latino-americana e arte contemporânea, Giunta recebeu titulação de doutorado na Universidade de Buenos Aires, instituição na qual trabalha também como professora. Giunta também ocupa o cargo de pesquisadora principal no CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de La República Argentina), demonstrando grande reconhecimento da sua atuação como pesquisadora. Ademais, a pesquisadora atuou na fundação do Centro de Documentação, Pesquisa e Publicações do Centro Cultural Recoleta em Buenos Aires, e no comitê de aconselhamento da direção do Museu Nacional de Belas Artes.

Esses cargos, pontuam o papel de destaque recebido por Giunta no panorama artístico argentino e sua relevância. Suas contribuições podem ser vistas em publicações bastante relevantes para reflexão da arte no continente latino-americano. Entre elas, a publicação do livro *Vanguardia, Internacionalismo Y Política: Arte Argentino En Los Sesenta*, publicado em

⁴⁹ O termo refere-se ao estudo da história da arte através de uma pauta feminista, conforme elucidado no texto “A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas” de Andrea Giunta presente no catálogo da exposição. Ver: GIUNTA, Andrea. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (orgs.). *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

2001. No repositório digital da CONICET⁵⁰, o livro é colocado como ponto indispensável para compreensão da movimentação cultural na Argentina, em busca de seu reconhecimento nas artes em âmbito internacional. No livro, a autora articula as movimentações realizadas por atores do sistema das artes na Argentina, buscando uma internacionalização da produção, além das relações políticas orquestradas por tais atores.

Outra obra importante da pesquisadora, o livro *Contra el Canon. El Arte Contemporáneo en un mundo sin centro*, publicado em 2020, traz para a reflexão da ideia de vanguardas simultâneas, apresentando as vanguardas ocorrentes entre os anos 1960 e 1980, exterior ao centros culturais hegemônicos - majoritariamente na América Latina, compreendendo-as não como desdobramentos das produções nesses centros culturais, mas como realizações autônomas. A análise da pesquisa focaliza produções de artistas específicos, buscando estabelecer como estes provocaram as formatações estéticas e realizaram proposições vanguardistas.. A obra auxilia a reflexão da arte no contexto dos anos 1960, por um viés das simultaneidades em detrimento das hierarquizações e centralizações, possibilitando o fomento de análises não situadas a partir dos centros hegemônicos.

Em 2018, o livro *Feminismo y Arte Latinoamericano - historias de artistas que emanciparon el cuerpo* é publicado. Na obra, Giunta aprofunda sua reflexão sobre o corpo e as subversões operadas através dele pelas artistas latino-americanas. Esse mesmo procedimento pode ser visto em várias das obras presentes em *Mulheres Radicais*, afinal o corpo político é o fio condutor da exposição, como a autora elucida, logo na introdução do livro:

Este libro se detiene en los problemas que entre los años sesenta y ochenta tramaron, desde las obras de arte, una comprensión distinta del cuerpo femenino, entendido como espacio de expresión de una subjetividad en disidencia respecto de los lugares socialmente normalizados. Las representaciones del arte y las del activismo feminista interrogaron las clases del disciplinamiento del cuerpo femenino cuya contracara era el disciplinamiento do cuerpo masculino. Ante una historia de representaciones del arte muy formalizadas - más allá de las excepciones que el interpelan la naturalización social e institucional de lo femenino y de lo masculino⁵¹.

⁵⁰ Disponível em: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/193963>.

⁵¹ Este livro se detém aos problemas que entre os anos sessenta e oitenta tramaram, através das obras de arte, uma compreensão distinta do corpo feminino, entendido como espaço de expressão de uma subjetividade em relação aos lugares socialmente normalizados. As representações da arte e do ativismo feminista interregoram as formaas de disciplinamento do corpo cujo oposto é o disciplinamento do corpo masculino. Diante de uma história de representações de arte muito formalizadas - além das exceções que desafiam a naturalização social e institucional do feminino e do masculino (GIUNTA, 2019, p. 13, tradução nossa).

No livro, Giunta salienta o enorme controle exercido sobre o corpo feminino e sua longeva história nas visualidades. Largamente controlado por aqueles que detinham o poder representativo - como posto neste trabalho: os homens, as instituições, o estado, a igreja - o corpo feminino é mote para obras de diversas mulheres artistas. Desse modo, ao considerar as representações das artistas desde os anos 1970, Giunta apresenta como elas abriram espaço para a contestação da desnaturalização do corpo feminino e de suas ferramentas de controle. A autora acredita “que el feminismo artístico y sus campos de acción adyacentes constituyeron la mayor transformación en la economía simbólica y política de las representaciones del arte de la segunda mitad del siglo XX”⁵² (GIUNTA, 2019, p. 15).

A pesquisadora traça o panorama profundamente transformador das representações engendradas por artistas latino-americanas. Apesar disso, a autora é categórica, entendendo que os trabalhos analisados merecem ser vistos de forma contextualizada e situada, ainda assim, ela destaca alguns pontos convergentes nos trabalhos das artistas presentes no livro e desenvolvidos ao longo dele, tais como:

(...) la relación entre militancia feminista y militancia política, la diferenciación entre un arte feminista y un arte femenino, de mujeres u opuesto a las identificaciones de género, la investigación de una agenda renovada de temas desde nuevas formas del autorretrato (una nueva comprensión autocentrada del yo), o propuestas vinculadas a la maternidad, al acoso, a los estereotipos sociales de lo femenino o a la prostitución⁵³ (GIUNTA, 2019, p. 16).

Esses aspectos podem ser vistos em obras presentes em *Mulheres Radicais* e auxiliam na compreensão de como essas artistas negociaram a representação do corpo, permitindo assim, desterritorializar as representações convencionais atribuídas ao feminino, refletir sobre a experiência dos seus corpos no social e conseqüentemente, entender as subjugações resultantes desses locais de gênero. Na investigação dessas produções, o livro traz um vasto panorama de proposições dessas artistas e esboça o quadro de uma história da arte feminista latino-americana, contribuindo possivelmente para endossar estudos futuros. Alguns capítulos são dedicados as produções de artistas específicas, como Clemencia Lucena, María Luisa Bemberg, Narcisa Hirsch, Nelbia Romero, Paz Errázuriz, e por fim, a produção feminista no contexto mexicano.

⁵²“ (...) o feminismo artístico e seus campos de ação adjacentes constituíram a maior transformação na economia simbólica e política das representações da arte da segunda metade do século XX (GIUNTA, 2019, p. 15, tradução nossa).

⁵³“ (...) a relação entre militância feminista e militância política, a diferença entre uma arte feminista e uma arte feminina, de mulheres ou opostas às identificação de gênero, a investigação de uma agenda renovada de temas desde novas formas de autorretrato (uma nova compreensão autorcentrada do eu), ou propostas vinculadas a maternidade, ao assédio, aos estereótipos sociais de feminilidade ou prostituição (GIUNTA, 2019, p. 16, tradução nossa)”.

Feminismo y Arte Latinoamericano - historias de artistas que emanciparon el cuerpo merece destaque neste trabalho, devido às conexões com o projeto expositivo de *Mulheres Radicais*, efetivando o aprofundamento da pesquisa e o compromisso com sua difusão no âmbito intelectual. Vemos, de certo modo, o engendramento de ações feministas interligadas, comprometidas com a pesquisa, a exposição, a sua disseminação e a produção teórica.

A efetivação de ações interligadas são corroborados pela produção curatorial e em outras publicações da pesquisadora⁵⁴. Giunta realizou a curadoria da exposição retrospectiva do artista latino-americano León Ferrari, denominada *El Caso Ferrari*, que estreou em 2004 no Centro Cultural Recoleta em Buenos Aires. Em 2016, Giunta foi co-curadora da exposição *Verboamérica*, com a exibição da coleção permanente do Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, projeto comprometido com o entendimento da arte latino-americana para além das terminologias usuais provenientes de uma visão de arte europeia e embasada por perspectiva decolonial⁵⁵. Desse modo, a exposição optou por não utilizar a organização cronológica habitual, dividindo os trabalhos de diferentes geografias e suportes, em oito núcleos tecidos conceitualmente⁵⁶.

Entre outras incursões curatoriais mais recentes, Giunta atuou como curadora da 12ª Bienal do Mercosul em 2020. Intitulada de *Feminino(s), Visualidades, Ações e Afetos*, a Bienal, devido ao contexto pandêmico, ocorreu pela primeira vez em âmbito exclusivamente virtual. Em sua concepção ancorou-se intelectualmente na teórica Nelly Richard, refletindo sobre os lugares sociais do feminino e contestando os lugares de binariedade na sociedade. A mostra refletiu feminismo de forma plural, entendendo o seu posicionamento no masculino, como forma de propor o entendimento dessas preocupações para o coletivo. A mostra trouxe anseios estéticos alinhados com essa abordagem plural e, para tanto, privilegiou artistas que engendraram poéticas convergentes com o feminismo negro e refletiam sobre produções artísticas de diversas geografias⁵⁷.

⁵⁴ Estas não foram destacadas no presente trabalho, mas denotam um material de fôlego em diversos periódicos e revistas, demonstrando o desenvolvimento da pesquisa de Giunta sobre mulheres artistas e arte latino-americana em diversas frentes.

⁵⁵ MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES. *Verboamérica*: Malba collection. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/en/evento/verboamerica/>. Acesso em: 29 dez. 2023.

⁵⁶ Sendo estes: *In the Beginning; Maps, Geopolitics, and Power; City, Modernity, and Abstraction; Lettered City, Violent City, Imagined City; Work, Crowd, and Resistance; The Country and The Outskirts; Bodies, Affects, and Emancipation; and Indigenous America, Black America*.

⁵⁷ CYPRIANO, Fabio. **Gozo e pensamento**: Temporariamente adiada, a 12ª edição da Bienal do Mercosul vai trazer uma “experiência de beleza”, tratando problemáticas em torno dos femininos; leia entrevista com a curadora Andrea Giunta sobre o evento, que acaba de lançar seu espaço de visitação online. Arte!Brasileiros, 20 abr. 2020. Disponível em:

A trajetória de Giunta, evidencia a sua atuação como historiadora e curadora comprometida com o estudo da arte na América Latina, sem a utilização dos modelos e categorizações hegemônicas articuladas no contexto estadunidense e europeu, contribuindo inclusive, para concepção de outros formatos para a análise desses trabalhos. Desse modo, nas suas ações empreende uma postura de revisão, ambicionando preencher as lacunas na produção da historiografia do continente, consciente do quanto a incorporação de atores dentro de sistemáticas estruturas pela sua própria exclusão é ardilosa. A autora viabiliza a reflexão de outros formatos para a construção da reflexão artística do continente e particularmente, das artistas latino-americanas, potencializando posturas como a historicização e a contextualização para estudar esses trabalhos.

Cecilia Fajardo-Hill realizou pós-doutorado em história e teoria da arte na Universidade de Essex, com orientação da historiadora da arte britânica Dawn Ades. Fajardo-Hill atuou em departamentos de arte latino-americana, como no Museu de Arte Latino-americana em Los Angeles. A pesquisadora também atuou como curadora convidada no Hammer Museum, durante os anos de 2013 e 2017. Durante os anos 2005 e 2007, Fajardo-Hill trabalhou como diretora e curadora-chefe da The Cisneros Fontanals Art Foundation (CIFO), notadamente reconhecida pela sua atuação na arte latino-americana.

A produção intelectual de Fajardo-Hill notabiliza um grande número de publicações em periódicos, livros e antologias, focados em arte latino-americana, abstração na arte latino-americana e, ainda, reflexões sobre a arte em uma esfera global. O trabalho como editora e autora em diversos catálogos conta com: o catálogo da produção da dupla venezuelana Yeni y Nan, em decorrência da exposição na galeria de artes plásticas Henrique Faria em Nova York em 2018; a publicação do texto *A arte erótica singular de Teresinha Soares*, no catálogo da exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?* - exposição que ocorreu no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand em 2017. Esses empreendimentos demonstram a produção intelectual e pesquisa acerca das artistas presentes na exposição e o comprometimento com sua difusão. Com produção curatorial expressiva, Fajardo-Hill contabiliza em seu currículo diversas exposições desde 1997, com foco em arte latino-americana e resultantes dos projetos das diversas instituições em que atuou.

<https://artebrasileiros.com.br/arte/bienais/entrevista-andrea-giunta-bienal-do-mercosul/>. Acesso em: 14 dez. 2023.

Essas biografias, notabilizam longeva produção sobre a arte latino-americana e, mais recentemente, o seu estudo pelo olhar do feminismo artístico, permitindo a construção de narrativas capazes de diminuir as lacunas e fomentar a pesquisa sobre aspectos pouco explorados da produção artística latino-americana.

2.3.2- Catálogo

O catálogo da exposição *Mulheres Radicais: Arte latino – americana (1960 – 1985)*, referente à sua edição brasileira, apresenta duas alterações em relação ao catálogo da edição estadunidense. Distinguem-se: 1. a obra escolhida para estar na capa dos catálogos: o catálogo estadunidense apresenta em sua capa a primeira fotografia – ao todo são seis – da série *Poema* de Leonora de Barros de 1979, enquanto na edição brasileira figura um frame do vídeo *Uma milla de cruces sobre el pavimento*⁵⁸ da artista chilena Lotty Rosenfeld de 1979; 2. a adição de uma ilustração na edição brasileira, devido ao acréscimo de uma página⁵⁹.



Figura 1 - Capas do catálogo estadunidense e brasileiro da exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*.

Fonte: Hammer Museum/Pinacoteca do Estado de São Paulo.

⁵⁸ “Uma milha de cruces sobre o pavimento”

⁵⁹ Conforme mencionada pela curadora geral da Pinacoteca de São Paulo, Valéria Picolli, em entrevista concedida a Laura Amaral Sambaqui Gruber e presente em seu trabalho de conclusão de curso: *Artistas brasileiras no cenário internacional: A exposição ‘Radical Women: Latin American Art, 1960 – 1985’ e alguns desdobramentos*. 2018. 143 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – UFRGS, Rio Grande do Sul, 2018.

A opção da divisão do catálogo por territórios distingue-se da organização da exposição, dividida por temas. Conforme dito anteriormente, na análise do discurso institucional, as curadoras optaram por essa organização, pois deixava nítido uma convergência entre as temáticas tratadas pelas artistas em diferentes lugares da América Latina. No entanto, na introdução do catálogo, escrita por Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill, as curadoras elucidam que a preferência pela organização do catálogo por países foi resultado da compreensão do catálogo como uma ferramenta pedagógica.

A construção do catálogo através dessa compreensão, exacerbou-se devido o grande contingente de trabalhos e artistas expostos na mostra, em uma única incursão no território latino-americano, durou cerca de um mês e devido ao espaço disponibilizado pela instituição, a fruição das obras e a sua visualização foram comprometidas⁶⁰. Os catálogos, cada vez mais, devido a ascendente importância de estudar as exposições, cristalizam-se como documentos para a posterioridade, e, ainda, são locais privilegiados para o discurso curatorial; no entanto, como aponta Dossin (2014, p.9):

O catálogo nos possibilita tecer apontamentos sobre as construções discursivas construídas pela exposição, mas deve-se ter em consideração que um catálogo é incapaz de reproduzir a experiência de uma exposição.

No presente trabalho, devido a impossibilidade de estar presente na exposição, o catálogo foi usado como documento central para compreensão do discurso curatorial. Sua análise demanda rigorosidade, colocando o discurso curatorial em dúvida, já que nem todos os aspectos apontados pela curadoria representam a materialidade da exposição, sua recepção e tampouco, sua análise crítica. O catálogo é uma narrativa confeccionada pelos curadores, instituições e patrocinadores e, dessa forma, precisa ser analisada contrapondo discursos críticos sobre ela e colocando-os em relação.

Dito isso, outro ponto importante para o trabalho é que optamos por não realizar tentativas de reconstituição da materialidade da exposição. Ainda que realizadas pesquisas sobre as três edições de *Mulheres Radicais*, com levantamentos das obras expostas e sua indicação de posicionamentos de montagem dentro dos núcleos em espaço expositivo, com documentação iconográfica presente no arquivo da Pinacoteca de São Paulo, decidimos não realizar análises da expografia ou da museografia da mostra. Tal escolha deu-se, em especial,

⁶⁰ Sobre essa questão ver o texto de Talita Trizoli: TRIZOLI, Talita. Feminismo como placebo? Concinnitas, Rio de Janeiro, ano 19, v. 2, n. 33, p. 408-414, dezembro 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/39869/27943>. Acesso em: 29 nov. 2021.

por três fatores: pela escolha de privilegiar a análise do discurso curatorial; pela comparação entre os catálogos estadunidense e brasileiro que, como vimos, apresentam poucas diferenciações e ao comparamos esses dados com as listas de obras das três ocasiões da exposição, percebemos a mudança de obras entre os núcleos nas três ocorrências, o que torna impossível compreender exatamente onde elas estavam dentro da espacialidade da exposição; e, finalmente, pelo fato de não termos visitado presencialmente a exposição para compreensão e análise do conjunto de obras em exibição no espaço museal para o público.

O catálogo de *Mulheres Radicais* foi dividido em três partes para facilitar a análise aqui empreendida. A primeira delas composta por elementos pré-textuais e agradecimentos, lista de artistas, sumário, apresentação escrita por Jochen Volz - atual diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, prefácio escrito por Ann Phiblin - diretora do Hammer Museum, os agradecimentos das curadoras da exposição, a introdução escrita pelas curadoras, logo em seguida são apresentados os primeiros ensaios do catálogo e o catálogo será analisado através da estudo dos mesmos.

O primeiro ensaio *A invisibilidade das artistas latino-americanas: problematizando práticas da história da arte e da curadora* escrito por Cecilia Fajardo-Hill, o segundo ensaio *A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas* escrito por Andrea Giunta, e o ensaio *Arte Feminista e "ativismo" na América Latina: um diálogo entre três vozes* de Julia Antivilo Peña, Mónica Mayer e María Laura Rosa, e *Monumentos caídos: o continuum feminista* de Connie Butler.

O primeiro ensaio do catálogo, foi escrito por uma das curadoras, Cecilia Fajardo-Hill. No texto *A invisibilidade das artistas latino-americanas problematizando práticas da história da arte e da curadoria*, Fajardo-Hill mapeou iniciativas na historiografia artística e na curadoria centradas nos trabalhos de artistas latino-americanas. Esse texto foi republicado - quase integralmente - com exceção de um parágrafo completo sobre Juan Acha e alguns pequenos trechos, pelo Jornal Folha de São Paulo com o título *Mundo das artes é sexista, diz curadora de exposição sobre mulheres* publicado em 12 de agosto de 2018⁶¹.

No início do ensaio, Fajardo-Hill pontua que somente a necessidade de ainda realizar exposições com o recorte de gênero já denuncia uma grande lacuna no sistema artístico.

⁶¹ FAJARDO-HILL, Cecília. Mundo das artes é sexista, diz curadora de exposição sobre mulheres. Folha de São Paulo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/08/mundo-das-artes-esexistadiz-curadora-de-exposicao-sobre-mulheres.shtml>>. Acesso em: 13 outubro de 2020.

Fajardo-Hill reitera, o prevaecimento das categorias ‘visibilidade e sucesso’, para o reconhecimento das produções artísticas, que por diversas questões sociais e políticas não estavam acessíveis para as mulheres. Para ilustrar a situação, ela aponta para o apagamento das equações do sistema das artes o trabalho da artista feminista mexicana Mónica Mayer, devido a repreensão das temáticas feministas no seu país, sendo retomado somente em 2016, com uma retrospectiva da sua produção realizada no Museu Universitário de Arte Contemporânea, na Cidade do México.

Outra questão apontada por Fajardo-Hill é o fato de somente um pequeno número de artistas representarem todo o espectro das artistas mulheres, denominando essas “artistas eleitas” como “Usual Suspects”. Ela pontua a aceitação de trabalhos somente pela sua consonância com determinados movimentos (Surrealismo, abstracionismo geométrico e Pop art), destacando que tais movimentos trouxeram oportunidades escassas para abordar questões de gênero, possibilitando uma aceitação dos trabalhos das artistas atuantes dentro desses moldes. Logo, os trabalhos identificados com temáticas femininas ou feministas eram automaticamente considerados como produções de má qualidade.

Fajardo-Hill, destacou os estereótipos cultivados em relação ao trabalho das artistas latino-americanas: a invisibilidade; “o da mulher louca, histérica e vitimada” (FAJARDO-HILL, 2018, p.21); de uma suposta má qualidade presente no trabalho dessas artistas, destacando que os assuntos tratados por elas (domesticidade, sexualidade e a exclusão social) eram colocados como supostamente não importantes; além da presumida impossibilidade de algumas artistas realizarem um bom trabalho devido ao exercício da maternidade.

Outro aspecto, para além dos parâmetros já estruturados socialmente e responsáveis por eclipsaram mulheres artistas, foram as posturas distintas para análise dessas produções pela historiografia de acordo com o gênero de sua autoria, como pontuou Fajardo-Hill (2018, p.21):

É irônico que as qualidades que têm sido celebradas na arte do século XXI - o posicionamento contra a ordem estabelecida, o experimentalismo, a originalidade e o não conformismo - muitas vezes não se apliquem quando se trata de mulheres artistas.

A curadora traçou em seu texto, um breve panorama da história da arte na América Latina e como os modelos construídos contribuíram para a obliteração das artistas. Fajardo-Hill menciona dois autores importantes para a constituição da historiografia da arte

na América Latina: Marta Traba e Damián Bayón. Primeiramente, a historiadora da arte Marta Traba, reconhecida como uma das figuras mais proeminentes da história da arte latino-americana, consolidou seu trabalho através de décadas e contribuiu para o estabelecimento de um cânone na arte latino-americana. Apesar de escrever sobre trabalhos de mulheres artistas para catálogos, jornais, entre outros, muitas dessas artistas não foram incluídas em seus livros. Tal aspecto contribuiu para as publicações sobre essas artistas, feitas por Traba, circularem de forma descentralizada e sem a validação bibliográfica, sendo desconsideradas nas narrativas centrais da história da arte na América Latina. Bayón, por sua vez, reconheceu poucas produções realizadas por mulheres artistas, detendo-se a tímidas menções e notas de rodapé referenciando mulheres artistas. Sem a validação desses historiadores e com um reconhecimento tímido das mulheres artistas no seu corpo de trabalho, muitos desses trabalhos foram invisibilizados.

A autora, no entanto, reconhece a importância do historiador Juan Acha para a visibilidade de algumas artistas, apesar de enfatizar a ausência de mobilização do mesmo diante de questões de gênero e feministas. Acha apoiou muitos artistas que produziram com linguagens experimentais e conceituais, rompendo com os suportes tradicionais⁶².

No cenário internacional, como aponta a curadora, a arte latino-americana foi objeto de muitas pesquisas cruciais para o campo, no entanto, a representação de mulheres artistas nas suas equações tiveram uma participação tímida ou perpetuaram o exercício de compreensão da produção realizada por mulheres artistas como “essencialmente feminina”⁶³. Como as exposições *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980* (1980), com curadoria da historiadora britânica da arte Dawn Ades na Hayward Gallery, em Londres, com somente 7% de artistas mulheres na exposição, e a exposição *Latin American Artists of the Twentieth Century* (1993), realizada pelo curador Waldo Rasmussen, com a presença de 14% de artistas mulheres. A presença reduzida de mulheres artistas em exposições que propõe a realização de um mapeamento das produções artísticas na arte latino-americana, denuncia o quanto as mulheres artistas não foram contempladas dentro dos parâmetros da arte latino-americana, e

⁶² Essa questão do apagamento devido ao teor desses trabalhos e as suas novas formatações, pode ser corroborada ao fazermos o levantamento dos suportes e técnicas utilizados para feitura das obras presentes em *Mulheres Radicais*, como podemos verificar na Tabela 1 do presente trabalho, predominando obras realizadas em vídeo, os registros performáticos, séries fotográficas e fotografias.

⁶³ O perigo dessas atribuições pode ser visto nas reflexões construídas no presente trabalho nos subcapítulos 1 e 2 do presente capítulo, e para mais, pode ser entendido em algumas obras citadas neste trabalho como: NOCHLIN, Linda. Por que não houve grandes mulheres artistas? SP: edições aurora, 2016; POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference*. New York. Routledge, 1988; SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

quando contempladas, foram em números inferiores e através de artistas consolidadas por uma aura de excepcionalidade.

Outra iniciativa, a exposição *Latin American Women Artists, 1915-1995*, realizada em 1995, com curadoria de Geraldine P. Biller, foi a primeira a propor um mapeamento do trabalho de mulheres artistas em território estadunidense. No entanto, ancorada em um discurso tateante, promoveu a consolidação de ideias essencialistas sobre o gênero e a produção realizada por mulheres artistas, contribuindo mais para a segregação dessas produções e ocultamento de todos os trabalhos que não se encaixavam nessas equações. E impossibilitando, a construção de uma reflexão sobre apagamento, o ineditismo e o valor artístico dos trabalhos apresentados.

O ensaio finaliza destacando publicações e exposições desde os anos 1990, com ênfase central em artistas latino-americanas ou que as incluíram dentro dos seus projetos. Para citar alguns: a publicação de *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* em 2007, com autora de Karen Cordero Reiman e Inda Sáenz, primeira compilação de teoria feminista em espanhol; as exposições *Wack! Art and the feminist revolution*, realizada em 2007 no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, com curadoria de Connie Butler, e a exposição *Global Feminism: New Directions in Contemporary Art*, realizada em 2007, com curadoria de Linda Nochlin e Maura Reiley no Brooklyn Museum, em que foram incluídas artistas latino-americanas.

Por fim, Fajardo-Hill destaca que muitas exposições e reflexões sobre artistas latino-americanas, ancoraram suas análises em uma visão universal de feminismo. Dessa forma, como já dito no presente trabalho, muitos destes não conseguem estabelecer um panorama acertado da produção realizada por essas artistas e nem dar indícios assertivos dos motivos da sua obliteração.

O ensaio de Fajardo-Hill faz um importante estado da arte de como as mulheres latino-americanas foram abordadas na história da arte e nas práticas curatoriais, deixando nítidas as problemáticas usuais nas representações nestes âmbitos, os impactos na participação dessas artistas dentro dos circuitos artísticos e ainda, provocando tensões para refletir essas práticas de formas realmente diversas.

O segundo ensaio *A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas*, da curadora Andrea Giunta, aborda uma

das questões cardeais da exposição: o corpo e como as artistas latino-americanas operaram conceitualmente formas inéditas de representá-lo.

Para tanto, Giunta inicia sua reflexão, contextualizando o âmbito em que as experimentações sobre o corpo começaram a ser realizadas. Dessa forma, desde anos 1960, tanto as artistas latino-americanas como no contexto internacional, desestabilizaram as formas de representação do feminino, carregadas de um essencialismo biológico, dos estereótipos usuais na retratação do feminino, entre elas, “(...) o nu, o retrato, as imagens de maternidade”.

Giunta constroi sua ponderação, a partir da ótica de que, essas artistas operaram uma “alteração iconográfica radical nas formas de representação”, entendendo os trabalhos realizados por mulheres artistas latino-americanas como uma grande potencialidade de desestabilizar as feições dessas representações e realizar um “giro iconográfico radical” nunca realizado antes.

Essas assertivas auxiliam na compreensão de qual ideia de radicalidade é engendrada pelas curadoras, de certa forma, estabelece relações com o entendimento de radicalidade desenvolvido no discurso curatorial de *Manobras Radicais*, analisado brevemente neste trabalho. Estes, ancorados por trabalhos que subverteram representações, articularam novas poéticas, remodelaram os papéis sociais da mulher com operações experimentais do uso de objetos, criaram engenhosamente importantes metamorfoses discursivas sobre aquilo que convencionou-se chamar “mulher”.

Dito isso, a partir desse contexto, da centralidade desse novo corpo apresentado nesses trabalhos, Giunta apresenta como isso se deu nas produções presentes na exposição. O ensaio promove assim, uma apresentação do eixo central do discurso curatorial, ancorado historicamente na ideia do corpo no contexto das artes e dos novos contornos desenhados por esses trabalhos. Dessa forma, promove uma visão panorâmica das obras presentes na exposição e suas relações com o ponto cardeal do discurso curatorial.

A centralidade discursiva do corpo na exposição evidencia-se, ainda mais, pela dedicação de três “temas da exposição” dedicados à compreensão das diversas manifestações do corpo na materialidade artística: *Paisagem do corpo*, *Performance do Corpo* e *Mapeando o Corpo*.

Cabe destacar as conexões estabelecidas com o corpo e a abordagem utilizada por essas artistas. Muita cara para entender esse corpo nas suas feições políticas, foi a relação entre corpo e violência, como a curadora elucida:

Desarmadas dos mecanismos que desautorizaram termos como mulher, feminismo e artistas mulheres, as artistas latino-americanas não estavam vinculadas, em termos geracionais, ao movimento de arte feminista que se desenvolveu nos Estados Unidos, por exemplo. Sua identificação, com a cena política, foi em maior parte, definida com um compromisso com a causa revolucionária. Todavia, em seus trabalhos, elas exploraram o repertório de questões abordadas pelo feminismo. (...) O corpo foi o campo de batalha a partir do qual lançaram novos saberes, sendo a performance um instrumento privilegiado (GIUNTA, 2018, p. 29).

Nos países presentes na exposição, o profundo contexto de violência e opressão, ocasionou no engendramento de poéticas distintas por essas artistas, ganhando caráter de denúncia aos governos ditatoriais do continente. Desse modo, estabelecer ligações descontextualizadas entre a produção realizada pelas artistas latino-americanas nos anos 1970 e no contexto estadunidense seria errôneo. Afinal, nos Estados Unidos, a adesão ao pensamento feminista era bastante nítida, justamente pela efervescência do movimento naquele momento e o cenário prolífero para discussão.

No contexto dos países latino-americanos, a filiação nítida ao feminismo será estremecida, já que muitos países passaram por governos ditatoriais no período de produção das obras da exposição. Considerando este aspecto, muitas das obras serão construídas como formas de protesto, articulando poéticas feministas (TVARDOVSKAS, 2013), colocando em evidência as violências contra a sociedade civil em geral e as violências de gênero. Essa questão pode ser vista no núcleo *Resistência e Medo*, conforme abordado no segundo capítulo deste trabalho, em que as obras e seus núcleos foram analisados em maior profundidade.

Ao longo do ensaio, Giunta destaca outras questões que trazem o corpo como ponto encontro: o questionamento do essencialismo biológico, com a possibilidade de pensar a sexualidade de forma fluída e desestabilizar os territórios normativos da sexualidade; a abordagem da maternidade para além das visões idealizadas e a das transcrições usuais do corpo “feminino”; e a exposição da violência de gênero com a retratação de temáticas como o estupro e o assédio.

Além disso, o autorretrato ganha lugar de destaque na exposição. As artistas utilizam formas inéditas de se auto retratar, subvertendo de forma profunda as convenções desse gênero artístico, trazendo ferramentas de catalogação, objetos e registros para discutir

questões religiosas, identitárias, sociais e políticas que atingem diretamente o âmbito das suas subjetividades.

Ademais, outras obras irão abordar questões como: corpo e coletividade; temáticas relegadas ao âmbito do escatológico, através de fluídos e substâncias orgânicas, trabalhando no território daquilo que é considerado repulsivo; o corpo e a fragmentação, como potência de estilização também do patriarcalismo; o corpo e o erotismo; o questionamento dos lugares sociais da mulher; e a profunda investigação da subjetividade feminina. Giunta finalizou seu ensaio concluindo sobre a exposição:

Mulheres Radicais investiga a historicidade que, por meio das imagens, tornou possível conceber novas formas de lidar com as representações do corpo, representações desclassificadas e abertas ao cruzamento de sensibilidades que eram, antes, higienicamente separadas. Em vez de perguntar o que essas artistas perderam, em termos de sua representação no campo da arte, nós perguntamos: **o que todos nós perdemos por não termos conseguido vivenciar ou ver vários trabalhos que foram ocultados dos locais de exposição?** Esse novo conhecimento teve um efeito emancipatório para os espectadores e também para as artistas, portadoras - desde as décadas abordadas por essa exposição - do conhecimento que permitiu que compreendessem a complexidade de seus afetos e de seus corpos. Esses conhecimentos liberaram um poder, uma autoridade, para aqueles que estavam sujeitos a esquemas de representação que regulavam os corpos - aqui, em sua maior parte, os corpos que a sociedade classifica como sendo femininos. Esses trabalhos deram forma a um processo de descolonização do corpo e de sistemas de validação da arte, pondo em cheque o sistema estético patriarcal do modernismo em um processo de reformulação ainda em curso. Esse conhecimento desafiou os limites de instituições que, hoje, se nutrem e se reformulam a partir dessa explosão do cânone (GIUNTA, 2018, p. 33, grifo nosso).

O questionamento de Giunta traz à tona, mesmo que de forma idealizada, pois os discursos dominantes se estabeleceram pelo exercício de poder e dominação, uma nova possibilidade de reimaginar não somente o campo das visualidades, mas a própria realidade. As políticas de visibilidade, ao permitirem a equidade das políticas de representação, provocam reflexões sobre as nossas concepções do mundo e através dessas tensões, primeiro operadas nas subjetividades e a posteriori nas representações ligadas ao campo das ações ou do estar no corpo social, podem afetar diretamente o mundo.

O terceiro ensaio, *Arte Feminista e “artivismo” na América Latina: um diálogo entre três vozes*, traz o diálogo entre Julia Antivilo Peña, Mónica Mayer e María Laura Rosa. Cabe destacar brevemente as atuações dessas três figuras e como foram relevantes para a reflexão e a prática da arte feminista no contexto da América Latina.

Primeiramente, Julia Antivilo Peña é artista e historiadora feminista. Ela foi responsável pela criação do grupo feminista interdisciplinar *Malignas Influencias* em

Santiago, ativo entre 2004 a 2009, com realização de ações performáticas tanto no ambiente público quanto no ambiente museal. O grupo é composto também por Jessica Torres, Zaida González e Paula Moraga. Antivilio é doutora em estudos latinoamericanos pela Universidade do Chile, pela faculdade de Filosofia e Humanidades, com a tese intitulada *Arte Feminista Latino Americano - Rupturas de un arte político en la producción visual*. Na tese, Antivilio pesquisa arte feminista latino-americana com ênfase central no território mexicano e nas capitais da Argentina, Bolívia, Chile e Colômbia, dando continuidade as investigações trazidas pela pesquisadora em seu mestrado. No trabalho, Antivilio pesquisa arquivos como o da artista Ana Victoria Jiménez - presente em *Mulheres Radicais*, o Arquivo Histórico do Movimento Lésbico Feminista no México de Yan María Yaoyólotl Castro, entre outros. O trabalho analisa denso arcabouço documental, reflete sobre o porquê da presença do corpo na arte latino-americana e quais conceitos abarcados através do corpo na arte feminista latino-americana.

Mónica Mayer, citada anteriormente no primeiro ensaio do catálogo, é uma artista mexicana e integrou o coletivo *Polvo de Gallina Negra*, fundado em 1983. O grupo composto por Mayer junto a Maris Bustamante e em seus primórdios por Hermínia Dosal, foi o primeiro coletivo de arte declaradamente feminista no México.

María Laura Rosa atua como historiadora feminista da arte, com publicações dedicadas a arte feminista na Argetina, Brasil e México. Rosa também atuou no âmbito curatorial e, recentemente, junto a pesquisadora feminista brasileira Luana Saturnino Tvardovskas, organizou o livro *O sexo da Arte, Teorias e críticas feministas*, com a publicação de textos de autoras relevantes na reflexão do feminismo artístico, como as próprias curadoras de *Mulheres Radicais* - Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill -, Julia Antivilio - com quem escreve o ensaio aqui mencionado, Linda Nochlin, Griselda Pollock, entre outras.

No ensaio, as três autoras constroem a reflexão através das suas experiências singulares, mas devido ao tema da arte feminista na arte latino-americana, essas narrativas se interseccionam em vários momentos. O ensaio articula as relações entre a produção de artistas mulheres e os locais de militância na América Latina.

Mayer reflete, principalmente, as particularidades do contexto mexicano, em que as relações entre arte e política sempre estiveram de certa forma interligadas. Ademais, outro aspecto importante elucidado por Rosa é que mesmo com trabalhos atravessados por questões

femininas, as artistas não se compreendiam como feministas, afinal: “A possibilidade de combinar ativismo feminista e criação artística simplesmente não existia como opção para as artistas até a segunda onda do feminismo, ou seja, até os anos 1970 (ROSA, 2018, p. 37)”. A partir dos anos 1970, no entanto, intensificou-se a troca entre artistas e movimentos feministas.

Peña, ao tecer suas análises sobre a relação entre artistas latino-americanas e prática feminista, elucida duas categorias importantes para analisar esses trabalhos:

Chamar-se de artista e adotar a palavra feminista como sobrenome exige a conscientização da relação entre ativismo feminista e criação artística, e essa conscientização surgiu apenas em meados dos anos 1960, ganhou força na década de 1980 e, agora, continua a assumir uma posição política. Acredito que há duas categorias distintas: uma “política estética feminista”, que se refere a artistas e ativistas envolvidas com qualquer vertente do feminismo cujas criações e ações implicam a produção de uma arte comprometida de modo político e social, na qual o feminismo é entendido como uma forma de pensamento e ação; e a expressão “estética de gênero”, que pode ser usada por historiadores para denominar artistas que, por ignorância ou por escolha, não usam a palavra feminista, mas cujos trabalhos podem ser analisados a partir do feminismo, já que tornam visíveis questões como a injustiça, a violência e a vulnerabilidade econômica em que várias mulheres estão submetidas (PEÑA, 2018, p. 38).

A pesquisadora reflete sobre essas categorizações na sua dissertação de mestrado⁶⁴ e estas auxiliam tanto na prevenção de asserções falsas - em filiações infundadas de certas artistas ao feminismo, quanto no entendimento de que é possível analisar essas práticas através de uma ótica feminista, por mobilizarem questões ligadas aos papéis sociais da mulher e a vivência feminina⁶⁵.

O ensaio destaca as relações entre feminismo, esquerda e produção artística na América Latina mencionando o envolvimento de artistas nesse contexto como, por exemplo, a doação de trabalhos a Unión Nacional de Mujeres Mexicanas (1964) realizada pelas artistas Fanny Rabel e Leonora Carrington, e a participação de artistas e críticas de arte na UNMM, como Mercedes Quevedo e Raquel Tibol. No ensaio, diversas iniciativas, relações de mulheres artistas com o feminismo e a esquerda são exemplificadas, e Rosa enfatiza categoricamente o fato de que: “Há muita diversidade nos países latino-americanos, e as nuances entre a esquerda e o feminismo diferem em cada país” (ROSA, 2018, p. 38).

⁶⁴ Ver: PEÑA, Julia Antivilo. Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldias: Arte feminista latinoamericano. México, 1970-1980. Dissertação de mestrado, Universidad de Chile, 2006.

⁶⁵ Luana Saturnino, em trabalho já citado, articula também a ideia dessas artistas articularem poéticas feministas.

Nesse sentido, o ensaio constitui uma importante reflexão sobre as práticas de arte feminista ou das práticas da historiografia artística e sua atuação por um âmbito feminista, trazendo as relações entre arte feminista, esquerda e ativismo na América Latina, e dando possibilidades de reflexão sobre os desdobramentos e o legado deixado por essas práticas como o crescente número de grupos e coletivos feministas na América Latina desde os anos 1970 (PENÃ, MAYER, ROSA, 2018).

O quarto ensaio *Monumentos caídos: o continuum feminista* tem autoria de Connie Butler. Butler, no momento da exposição, era curadora chefe do Hammer Museum - local em que ocorreu uma das exposições, desempenhando essa função entre 2013 e 2023. Além de atuar como curadora, Butler tem vasta produção intelectual, principalmente no campo da história da arte. Ela realizou a curadoria da emblemática exposição *Wack! Art and the Feminist Revolution*, no The Museum of Contemporary Art de Los Angeles. Segundo o site da instituição, a exposição foi a “primeira exposição institucional a examinar extensamente os fundamentos internacionais e o legado da arte feita sob influência do feminismo”⁶⁶. A mostra explorou as conexões entre a prática de arte feminista e ativismo, em um espectro global, com a presença de 120 artistas de 21 países.

Butler contribuiu extensivamente com a publicação do terceiro livro da Afterall, *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*. O livro, publicado em 2013, mapeou a produção de Lippard e o seu envolvimento com o feminismo, trazendo material importante sobre a sua produção intelectual e curatorial. Butler também esteve ativa durante a efervescência da arte feminista no contexto estadunidense, o que acarretou em entrevista para o documentário *!Women Art Revolution*, que através da conversa com vários atores do campo, mapeou o movimento de arte feminista dos anos 1970 até a contemporaneidade.

Butler inicia seu ensaio aludindo à força monumental muitas vezes engendrada por mulheres artistas, como é possível ver em propostas e obras de Marta Minujín, Niiki de Saint Phalle e Alina Szapocznikow. *El obelisco acostado* (1978) de Marta Minujín, produzida para Bienal Latino-Americana de São Paulo de 1978, Minujín tratou de questões imperialistas estadunidenses e do regime de opressão da ditadura Argentina, expressando uma subversão

⁶⁶ “(...) the first institutional exhibition to examine comprehensively the international foundations and legacy of art made under the influence of feminism” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.moca.org/exhibition/wack-art-and-the-feminist-revolution>. Acesso em: 22 dez. 2023.

bastante ácida, ao mostrar a dissolução dos imaginários democráticos. Como expressa Butler, ao iniciar a sua reflexão ao olhar para essas obras:

Essas quase inserções, momentos de ambiciosa grandiosidade e tentativas falidas de questionar o mundo da arte dominado pelos homens são práticas comuns entre artistas mulheres em todo mundo. O desejo de proporcionar ao público, ao cidadão médio e ao cidadão um contato direto com a história dos objetos heroicos e com a hegemonia das narrativas e monumentos históricos masculinos é um profundo impulso feminista (BUTLER, 2018, p. 44).

O empenho na articulação de monumentos grandiosos demonstra a intensa contestação política, formal e poética, engendrada por essas artistas. Marta Minujin ao deslocar o obelisco de sua posição ascendente, traz uma grande interrupção no ambiente expositivo onde ele foi apresentado, a grande estrutura ainda impecável, incomoda e fere o espaço. Desestruturado de sua posição comumente ascendente, ele se torna um grande incômodo visual, a ponto das violências, a opressão e os crimes à democracia, não poderem ser ignorados e tampouco, ignorados espacialmente.

Butler continua sua reflexão, destacando como *Wack!* no início da sua produção curatorial, foca na arte feminista dos anos 1970 no contexto estadunidense, mas acaba estendendo seus contornos ao entender os feminismos e práticas artísticas que ocorriam internacionalmente. A autora aponta a feitura da exposição em um cenário inicial da “era das exposições globais”, destacando:

Em geral, a pesquisa e a prática curatoriais de exposições globais seguiam uma metodologia de olhar para fora, ou seja, curadores trabalhando com plena consciência de sua própria posição subjetiva, singular e definida pela geografia, olhando para artistas de diversas culturas em uma tentativa de situá-los sem colonizá-los (BUTLER, 2018, p. 44).

Segundo a autora, essas iniciativas olham para as produções a partir dos anos 1970, utilizando os arquivos e isolando narrativas, para construir narrativas antes inexistentes ou desconhecidas. Essas exposições são marcadas pelo grande empenho arquivístico, na tentativa de tecer essas narrativas e essa mesma postura pode ser vista em *Mulheres Radicais*. No entanto, como ela elucida, no contexto latino-americano muitos desses arquivos foram perdidos ou ainda tem construção incipiente. Esse é um dos motivos para a invisibilização dos trabalhos das artistas latino-americanas, pois como coloca Giunta em livro publicado em 2018, *Feminismo y arte latino-americano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, muito do que se encontra do trabalho de mulheres artistas latino-americanas são projetos interrompidos.

Outro ponto importante, fruto do contraponto entre a produção presente em *Wack!* e *Mulheres Radicais*, são as distinções entre a produção artística feminista nos Estados Unidos na década de 1970 e do contexto latino-americano. Em *Wack!*, e nos Estados Unidos, as ações eram realizadas de forma coletiva em um clima de agitações sociais e o empreendimento de práticas artísticas feministas em diversas esferas - criação, disseminação, exibição, desenvolvimento de ações pedagógicas entre outros⁶⁷. E, nesse contexto, o pensamento feminista, no auge da sua segunda onda, encontrava diálogo entre as produções intelectuais, que aconteciam, de certo modo, de forma à parte. No cenário latino-americano, e consequentemente, em *Mulheres Radicais*, Butler aponta para uma “história de indivíduos”, já que as produções intelectuais sobre arte latino-americana ocorriam de maneira praticamente isolada até recentemente. Nesse ínterim, destacamos novamente a condição de produção durante a opressão dos regimes ditatoriais latino-americanos, pois mesmo que muitas artistas estivessem atuando em consonância com movimentos de esquerda, algumas estavam produzindo de forma isolada desses contextos de intercâmbio, por limitações sociais, políticas e imposições dos papéis sociais da mulher, já que por muito tempo estes papéis foram vistos como antagônicos à prática artística. Como destaca Butler (BUTLER, 2018, p.45): “A maioria das artistas mulheres representadas nesta exposição, trabalhavam sozinhas e, muitas vezes, dentro dos limites impostos por sua situação doméstica ou nos interstícios entre a realização dos vários papéis ditados pela cultura patriarcal”.

Butler finaliza sua reflexão citando brevemente o contexto político estadunidense no momento da exposição - com a recém eleição de Donald Trump e as suas políticas que feriam direitos sociais femininos, raciais e dos imigrantes, e a potência de continuar articulando as produções realizadas por mulheres artistas no presente, continuando de certa forma, como ela propõe no título do ensaio, um “continuum feminista”. O ensaio auxilia a refletir sobre as práticas curatoriais, as particularidades do contexto latino-americano e a grande potência simbólica e política articulada nos trabalhos das artistas mulheres, no passado e no presente.

Na primeira parte do catálogo, há a centralização do discurso institucional e curatorial, com a constituição de um panorama da arte feminista e da produção realizada por mulheres latino-americanas: entendendo os processos de ocultação dessas produções na história da arte;

⁶⁷ Para maiores informações sobre o contexto feminista dos anos 1970, ver: BROUDE, N; GARRAD, Mary. **The power of feminist art**. The american movement of the 1970's, history and impact. New York: Harry N. Abrams, INC. Publishers, 1994.

as relações entre a produção dessas artistas; as iniciativas engendradas no campo curatorial; e as relações entre a produção dessas artista e o feminismo.

Na segunda parte são apresentadas: as seções da exposição e as artistas presentes em cada uma delas⁶⁸; as imagens das obras - centralizadas na parte central do catálogo, com a indicação dos países das artistas da produção na parte superior das páginas.

Na terceira parte são apresentados: os ensaios dedicados ao contexto das produções artísticas das mulheres artistas no contexto dos anos 1960 e 1980 nos países da América Latina - estes serão detalhados em análises posteriores no presente trabalho; a biografia das artistas, com uma seleção de exposições individuais que elas participaram e uma bibliografia resumida da produção dessas artistas; a lista de obras presentes nas três ocorrências das exposições; a lista de colecionadores ou instituições que emprestaram as obras; a lista com uma breve apresentação dos colabores no catálogo da exposição e os demais créditos referentes ao catálogo e a exposição.

O primeiro ensaio dedicado ao contexto artístico dos países - e quinto ensaio do catálogo, *Elogio à Indisciplina* de Rodrigo Alonso, foi dedicado ao território argentino. Alonso tem pesquisa focada em performance e tecnologia na América Latina, atuando também como docente e pesquisador.

Em seu ensaio, o autor inicia suas reflexões a partir das tensões entre público e privado na arte latino-americana, principalmente na Argentina, no momento em que passava pela ditadura militar de Juan Carlos Onganía (1966-1970). No entanto, ele destaca que os anos 1960 constituíram um cenário de profundas transformações no panorama artístico argentino:

A década de 1960 testemunha grandes transformações na arte argentina, particularmente em sua configuração institucional. Jovens criadores renegaram os locais tradicionais de legitimidade (museus, galerias, centros culturais) e se afastaram das disciplinas artísticas instituídas pelo cânone histórico (pintura, escultura, desenho, gravura etc.). Por meio de ações em espaços públicos e discotecas, em locais da moda e pelos meios de comunicação, eles criaram uma arte excêntrica - ainda que não necessariamente marginal - e indisciplinada, na medida em que desobedecia a costumes morais e se opunha às disciplinas artísticas estabelecidas (ALONSO, 2018, p. 221).

Nesse contexto, a figura de mulheres artistas foi bastante proeminente no engendramento desse processo transformador do cenário artístico, recorrendo aos meios de comunicação, entendendo que suas produções não poderiam ser abarcadas no contexto

⁶⁸ As seções da exposição serão apresentadas no segundo capítulo.

institucional. No entanto, é preciso fazer uma ressalva, já que os meios de comunicação, principalmente no cenário ditatorial, podem ser vistos como importante ferramenta de poder e de sua manutenção.

Ao decorrer do texto, Alonso explicita as feições das produções das artistas presentes na exposição e ativas no contexto argentino dos anos 1960 a 1980, sendo essas: Marta Minujín, Dalila Puzzovio, Delia Cancela, o grupo Danza Actual - composto por Ana Kamien e Marilú Marini, Lea Lublin, Margarita Paska, Graciela Carnevalle, Marie Oresanz, Narcisa Hirsh, María Luisa Bemberg, Alicia D'Amicio, Sara Facio, Diana Dowek, Graciela Gutiérrez Marx, Liliana Maresca e Marcia Schvatz.

Algumas artistas estavam diretamente ligadas ou tangenciam o Instituto Torcuato Di Tella. Segundo Maria de Fátima Morethy Couto, o instituto se enuncia como uma das ações para a conquista da hegemonia cultural do continente pela Argentina. O Instituto Torcuato de Tella foi fundado em 1958, por Guido Di Tella que:

“(...)empenhou-se a fazer do ITDT um espaço privilegiado de atuação e visibilidade no cenário argentino, promovendo a arte moderna e contemporânea, ao mesmo tempo que buscava forjar novos vínculos com artistas e críticos estrangeiros e com instituições internacionais de renome” (COUTO, 2023, p.88).

A criação do ITDT tinha intuítos profundamente internacionalistas, tentando promover a produção do contexto da Argentina no cenário internacional e alçá-lo como pólo cultural. No entanto, para o contexto do presente trabalho, o ITDT pode ser visto como possibilidade de fomento das produções artísticas dessas artistas, afinal havia um claro estímulo a produções contemporâneas - e essas, muitas vezes, rompiam com os modelos de representação canônicos e tinham a possibilidade de ser consagradas por premiações para jovens artistas concedidas pelo instituto, que valorizava de forma profunda o experimentalismo dessas produções. Exemplo disso são as premiações concedidas a artistas presentes em *Mulheres Radicais*, como Dalila Puzzovio, que recebe o segundo prêmio nacional do Instituto Torcuato de Tella, em 1966, com a obra *Autorretrato*; e a apresentação de Delia Cancela junto a Pablo Mesejean, com publicação de um manifesto no primeiro prêmio nacional do Instituto Torcuato de Tella, em 1965, conforme dados apontados por Alonso em seu ensaio. O Instituto, de certo modo, abrigou essas iniciativas e permitiu que essas artistas tivessem suas produções validadas e reconhecidas em um âmbito institucional.

Alonso conclui o ensaio destacando como a cristalização da arte contemporânea latino-americana apenas foi possível com a subversão das estruturas canônicas de produção:

O período que abrange as décadas de 1960, 1970 e 1980 foi fundamental para a formação da arte contemporânea argentina. As buscas formais, técnicas e estilísticas dos períodos anteriores de forma a uma cena artística de força institucional, que produziu obras de mérito inquestionável, mas que se assentavam em valores tradicionais. A arte contemporânea só foi possível com o questionamento radical desses valores, e os artistas que discutimos neste ensaio tiveram uma participação crucial nessa tarefa. Mas para realizar isso elas tiveram que, além de superar a depreciação e os preconceitos, desafiar formas estabelecidas de pensar e trabalhar, bem como as divisões entre as disciplinas, as pressões acadêmicas e as normas estéticas dominantes e dominadoras. Esse processo exigiu que fossem desobedientes, provadoras, iconoclastas, inflexíveis e indisciplinadas - uma força motora e não apenas reprodutora (ALONSO, 2018, p. 226).

O contexto argentino mostra feições particulares, já que mesmo com a intensa censura e forte opressão no âmbito privado, âmbitos institucionais possibilitaram a visibilidade para produções realizadas por mulheres artistas. Essas artistas, contribuíram intensamente, levando sua arte para além das esferas artísticas, através da mídia, e permitiram refletir o corpo “individual, social, desejoso, violado, marginal” (ALONSO, 2018).

O sexto ensaio, *Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas de fundação* de Maria Angélica Melendi, foi dedicado ao contexto brasileiro. Maria Angélica Melendi atuou como docente e desenvolveu pesquisa voltada para arte latino-americana. Na sua produção intelectual são recorrentes temas como arte contemporânea, fotografia e memória.⁶⁹ Em sua tese *A imagem cega: arte, texto e política na América Latina*, ela investigou as intersecções entre imagem e palavra no contexto latino-americano.

É justamente essa filiação das letras e da arte que dá a tônica inicial para o ensaio, referenciando-se a Clarice Lispector no conto *Mineirinho*. Melendi aponta para os posicionamentos engendrados por essas artistas, em períodos políticos delicados.

A partir disso, Melendi traça um panorama da produção das artistas nos anos ditatoriais do Brasil, 1964 a 1985, entendendo que estas sofriam duas opressões, uma ligada ao gênero, e outra, à prática artística, que destoava então dos papéis sociais da mulher no período. Conforme a autora aponta sobre o trabalho dessas artistas:

A radicalidade de suas propostas contestava os desequilíbrios do poder tanto no mundo naturalizado das relações de gênero quanto no âmbito mais amplo de uma sociedade repressora, articulando suas respostas a questões de etnia e classe. Artistas mulheres têm sido ativas no Brasil desde o final do século XIX e seu papel foi fundamental para o advento do modernismo tardio no país. No entanto, apenas nos anos 1960 sua produção passou a refletir uma conscientização em relação às questões de identidade. O processo de modernização que havia começado para as mulheres com a expansão do sistema educacional e, com ele, do mercado de trabalho, possibilitando a convulsão cultural dos anos 1960, que teve um impacto

⁶⁹ Disponível em: <https://www.ufmg.br/ieat/residentes/maria-angelica-melendi-de-biasizzo/>.

profundo tanto na esfera pública, quanto privada. As mulheres começaram a questionar proibições relacionadas a sexualidade, família e a participação política (MELENDI, 2018, p. 229).

O questionamento operado por essas artistas foi articulado através de diversas temáticas e materialidades. Alguns exemplos são destacados no ensaio de Melendi, ao falar da atuação de artistas brasileiras presentes em *Mulheres Radicais*, sendo elas: Lygia Pape, Celeida Tostes, Lygia Clark, Nelly Gutmacher, Teresinha Soares, Márcia X, Carmela Gross, Anna Maria Maiolino, Amelia Toledo, Iole de Freitas, Neide de Sá, Analivia Cordeiro, Leonora de Barros, Wanda Pimentel, Liliane Dardot, Anna Bella Geiger, Claudia Andujar, Regina Vater, Letícia Parente, Sônia Andrade, Ana Vitória Mussi, Regina Silveira, Mara Alvares, Vera Chaves Barcellos, e Martha Araújo.

Essas artistas exploraram temáticas como: a pesquisa em locais e identidades colocadas sistematicamente como marginais (Cláudia Andujar e Ana Bella Geiger); a insinuação do sexo e do parto (Lygia Pape); a sensorialidade (Lygia Clark); o erotismo, o pudor e a violência (Teresinha Soares); a trivialização da violência (Carmela Gross); a desterritorialização da sexualidade e da religião (Márcia X); poesia e linguagem (Neide de Sá), para citar apenas algumas. Como destacou Melendi (2018, p. 231), “Nos trabalhos examinados aqui, a imagem do corpo exerce um papel fundamental no desenvolvimento de subjetividades e predomina nos espaços de criação, como se a produção de imagens fosse necessária para a instauração de uma nova subjetividade feminina”.

Melendi estabeleceu um panorama abrangente das produções das artistas brasileiras presentes na exposição, entendendo as múltiplas dimensões da corporeidade por elas concebidas e seu atravessamento pelo patriarcalismo e violência ditatorial.

A autora posiciona essas artistas dentro dos eixos de classe, identificando grande parte delas como advinda de uma “classe médica intelectual” e, ainda, sua concentração nos eixos Rio e São Paulo, pontuando categorias de análise já expostas nesse trabalho, expondo marcadores de classe e concentração geográfica, que demonstram o local ocupado socialmente por essas produtoras. Permitindo entender como as produções artísticas ainda continuam centralizadas em certos aparatos de poder, como classe e localidade, o que não desmerece as posições de subalternidade dessas artistas no contexto das artes, tendo em vista, o local do gênero nessa sistemática.

O sétimo ensaio, “*Yo misma fui mi ruta*”: *uma análise decolonial feminista da arte hispano-caribenha*, dedicado ao Caribe, teve autoria Marcela Guerrero. Guerrero atualmente trabalha como curadora assistente no Whitney Museum of American Art em Nova York, mesma posição que ocupou no Hammer Museum, participando da organização de *Mulheres Radicais*. No Whitney Museum, Guerrero participou da equipe curatorial de exposições dedicadas à arte muralista mexicana e à arte indígena, e, anteriormente, trabalhou no departamento de arte latino-americana e latina do Museum of Fine Arts, de Houston.

Guerrero enfatiza, logo no início do seu ensaio, o atravessamento dos trabalhos ali apresentadas pela ideia de “Colonialidade de Gênero” articulada pela filósofa feminista, María Lugones. O conceito articulado por Lugones desponta como importante não somente para analisar os trabalhos presentes em *Mulheres Radicais*, mas para a própria reflexão construída neste trabalho. Guerrero elucida o escopo abarcado no ensaio e suas distinções:

As artistas cujos trabalhos são discutidos neste ensaio vêm das ilhas-nações de Cuba, Porto Rico e República Dominicana. Apesar de dividirem um legado comum assentado no colonialismo espanhol, na dizimação de suas populações indígenas e na subsequente escravidão africana, bem como uma tradição católica arraigada e uma história de invasões norte-americanas após a Guerra Hispano-Americana de 1898, os três países, e também suas políticas em relação à mulher, seguiram caminhos bastante diversos a partir da segunda metade do século XX (GUERRERO, 2018, p. 239).

O contexto para análise desses países e sua produção artística ganha contornos singulares e distintos dos outros países. Apesar dos países apresentados nos ensaios anteriores terem passado por experiências semelhantes, o destaque para outros “acontecimentos históricos” e a fratura ainda presente mediante esses acontecimentos - evocando, a ideia de Lugones, a continuidade dessas violências na contemporaneidade e a permanência dos efeitos do colonialismo, a colonialidade.

Guerrero, ao considerar a díade colonialismo e colonialidade, permite refletir sobre como as violências engendradas ainda permanecem na confecção das subjetividades e nas relações sociais, em países colocados em posições de subalternidade, asseguradas pela escravidão, por ditaduras mantidas com o interesse de assegurar hegemonia política e o genocídio sistemático de populações indígenas. Essas práticas não ficaram no passado e ainda são encarnadas em ações do presente, transvestidas de um refinamento cruel e sistêmico. A reflexão sobre esses efeitos parece imperativa na reflexão da arte latino-americana e seu contexto. Diante disso, Guerrero enriquece a análise, possibilitando entender as relações de

poder engendradas no território latino-americano, no passado e no presente, como um acontecimento contínuo.

Ao considerar o recorte de gênero, Guerrero aponta para o fato de países, como a República Dominicana e Porto Rico, apesar de terem articulado desenvolvimento econômico e a inclusão das mulheres nos campos laborais, isso não significou a exclusão de situações de “exploração da força de trabalho feminina e do corpo da mulher”, já que estas são bastante comuns. Guerrero aponta a continuidade desse processo violento, remontando a ideia de “colonialidade de gênero” de Lugones, aludindo também para o tratamento dessas mulheres como oprimidas e não como resistentes, um outro mecanismo utilizado para invisibilizar suas produções e conceder análises ancoradas em uma posição de passividade e vitimização, capaz de criar um outro estereótipo de análise para tais produções.

A autora analisa artistas presentes no contexto cubano, algumas em situação de exílio pela revolução cubana, como foi o caso de Ana Mendieta. Ela destaca os trabalhos de Antonia Eiríz, Belkis Ayón⁷⁰, Marta María Pérez e Zilia Sánchez - esta como Mendieta, precisou abandonar Cuba, no entanto para outro destino, mudando-se para Porto Rico. No contexto porto-riquenho, ela destaca as figuras de Frieda Medín e Poli Marichal. Guerrero ressalta a atuação de Ada Balcácer e Soucy de Pallerano na República Dominicana, entretanto, estas não estavam presentes em *Mulheres Radicais*.

Guerrero finaliza seu ensaio abordando “O mito da artista que desaparece”, tratando este fenômeno como mais uma das dimensões das expressões da “colonialidade de gênero”. Destacando o fato de que essas artistas não tiveram oportunidades semelhantes àquelas dos artistas homens; já que exerceram atividades de cuidado, como a maternidade; ou precisaram atuar em outras carreiras, como a docência. Algumas interromperam de forma permanente ou temporária sua atuação como artista, mas anunciar seu desaparecimento, segundo Guerrero (2018, p. 242): “constitui uma violência retórica que busca definir a mulher de forma parcial e em termos desiguais e fragmentados, distorcendo sua presença como seres ainda não completos ou irrelevantes”.

O oitavo ensaio *Cem vezes uma*, escrito por Rosina Cazali, foi dedicado ao território da América Central. Cazali é uma crítica de arte e curadoria independente, especializada em arte guatemalteca contemporânea. Sua pesquisa tem como foco a fotografia contemporânea na

⁷⁰ Ayón não está presente em *Mulheres Radicais*.

América Latina e o pensamento decolonial. Recentemente, Cazali realizou a curadoria da exposição individual da artista guatemalteca Margarita Azurdia, artista presente em *Mulheres Radicais*. Denominada *Margarita Azurdia, un universo documentado*, a exposição foi inaugurada em 18 de novembro de 2023 no espaço de arte contemporânea La Nueva Fábrica, na Guatemala, e permanece até 28 de abril de 2024. Na exposição foram reunidos mais de 150 documentos, obras e objetos pessoais da artista⁷¹, muitos apresentados ineditamente nesta exposição. O destaque dessa iniciativa no presente trabalho demonstra a preocupação dos intelectuais presentes no catálogo em continuar sua pesquisa e difusão da arte latino-americana, possibilitando diminuir as lacunas dentro da sistemática das artes e aprofundar as pesquisas no trabalho de mulheres artistas. Observamos que as ações comprometidas com o combate ao apagamento da produção realizada por mulheres artistas são feitas por muitas mãos e muitos âmbitos, sendo essa exposição um desdobramento das pesquisas de Cazali e de *Mulheres Radicais*.

Em seu ensaio, Cazali faz um levantamento histórico sobre as práticas artísticas das mulheres na América Central, discorrendo os diversos acontecimentos políticos nesse território, e abordando como artistas responsáveis por engendrar temáticas consideradas subversivas em seu trabalho foram muitas vezes censuradas ou apagadas, como ela pontua: “No entanto, foram muito raros os casos em que essa luta incorporou aquele “outro” terreno, historicamente proibido e estigmatizado para o benefício do patriarcado: o terreno do corpo e da sexualidade da mulher” (CAZALI, 2018, p. 245). A partir disso, a autora aponta como as trajetórias das artistas Antonia Matos Ayciena e Emilia Prieto, atuantes nas décadas posteriores aos anos 1960, sofreram esse procedimento de apagamento ou censura, justamente pelo teor provocador de suas produções.

Na esteira dessas produções, nos anos 1960, as artistas Margarita Azurdia, Victoria Cabezas e Sandra Eleta, produziram desestabilizando os conceitos estruturantes da historiografia da arte, baseados na ideia de progressão e em artistas masculinos sob a aura de genialidade.

Cazali explica que apesar do momento ser extremamente intenso, devido ao conturbado contexto político na América Central, as décadas de 1960 e 1970 foram um cenário propício para a produção artística. Ela destaca, então, o contexto artístico guatemalteco:

⁷¹ LA NUEVA FÁBRICA. Margarita Azurdia, un universo documentado. Disponível em: <https://lanuevafabrica.org/es/margarita-azurdia-un-universo-documentado/>. Acesso em: 30 dez. 2023.

O cenário da arte na Guatemala era, ao mesmo tempo, dinâmico e sofisticado, e contava com um grau significativo de experimentação artística e um circuito de galerias independentes. Manifestos polêmicos foram publicados e espaços de debates foram inaugurados. Apesar das várias circunstâncias adversas, incluindo a presença generalizada de modelos partidários e discursos impregnados de ideologia de esquerda, hoje está claro que os modelos artísticos que emergiram nesses anos não foram de forma alguma resultado de uma desinformação (CAZALI, 2018, p. 246).

Evidencia-se, assim, um cenário de agitações também na esfera cultural, bem como a promoção do experimentalismo, efervescência observada, sobretudo, em âmbitos alternativos.

Outro ponto destacado pela autora é a participação de mulheres dentro das próprias guerrilhas e também nos territórios intelectuais. Cazali destaca a diferença entre as opressões sofridas por mulheres atuantes politicamente, mostrando a concentração dos abusos e crimes sexuais contra as mulheres durante a Guerra Civil da Guatemala, majoritariamente contra mulheres maias e mestiças. Nos campos intelectuais, apesar da construção de reflexões feministas, poucas contemplavam mulheres indígenas ou de classes sociais inferiores.

Após estabelecer esse contexto, Cazali finaliza o ensaio mencionando como essas artistas trouxeram o corpo como potência discursiva e analisa as artistas presentes na exposição (Margarita Azurdia, Victoria Cabezas e Sandra Eleta), estabelecendo uma visão panorâmica do complexo contexto político em que suas produções foram realizadas, além de suas singularidades.

O nono ensaio teve como foco o território chileno, as reflexões de *Poéticas de Resistência* foram de autoria de Andrea Giunta. Nele, Giunta traça o contexto político do Chile, tratando das suas transformações. Primeiramente, ela destaca o momento de agitação cultural popular no momento da eleição de Salvador Allende em 1970, com o otimismo da eleição do primeiro governo socialista no Chile e quando isso muda de feições, com o Golpe Militar no Chile em 11 de setembro de 1973. Os artistas que permaneceram no Chile conviveram com o regime de opressão. Nesse âmbito, são evocadas as produções de artistas presentes na exposição, como Cecilia Vicuña, Catalina Parra, Virgínia Errázuriz, Gloria Camiruaga, Sybil Brintrup, Magali Meneses, Diamela Eltit, Paz Errázuriz, Roser Bru, Luz Donoso, Janet Toro.

O décimo ensaio, *Em primeira pessoa: poética da subjetividade no trabalho de artistas colombianas, 1960-1980* de Carmen María Jaramillo, foi dedicado à produção colombiana. Jaramillo atua como historiadora da arte, curadora independente e escritora. Seu trabalho foca

principalmente na produção colombiana no século XX e a autora já produziu ensaios sobre a produção de artistas como Beatriz González, Luis Luna, Luis Hernando Giraldo, Carlos Salas, Gustavo Zalamea, entre outros. Em 2004, Jaramillo atuou como curadora da exposição *Otras Miradas*. A exposição ocorreu entre os dias 09 de setembro e 10 de outubro no Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, na Venezuela. Conforme aponta Jaramillo no texto curatorial do catálogo da exposição:

En la exposición *Otras Miradas* se puede apreciar la perspectiva de diez artistas colombianas que han reflexionado sobre el impacto de la guerra interna en la población víctima del conflicto, así como en las consecuencias - a corto y largo plazo - que acarrea la erosión de valores fundamentales como el cuidado de la vida, y el respeto por el otro (JARAMILLO, 2004, p. 15).⁷²

A exposição apresenta obras de Beatriz González, Clemencia Echeverri, Delcy Morelos, Débora Arango, Gloria Posada, Johanna Calle, Libia Posada, María Elvira Escallón, María Fernanda Cardoso e Patricia Bravo. Segundo Jaramillo (2004), essas artistas olharam de formas singulares para a violência e seus impactos na população colombiana. O catálogo, fruto do patrocínio do Ministério de Relações Exteriores da Colômbia, contou com texto de Jaramillo sobre a artista Patricia Bravo e entrevistas com as artistas María Elvira Escallón e María Fernanda Cardoso. A realização da exposição e seu catálogo, constituem uma importante pesquisa sobre a produção das mulheres artistas na Colômbia e indica um projeto longo de Jaramillo, de mapeamento e pesquisa da produção artística colombiana.

Jaramillo inicia seu ensaio apontando o campo de discussão sobre o corpo no âmbito intelectual dos anos 1970, através de autores como Félix Guattari, Suely Rolnik, Gilles Deleuze e Michel Foucault, trazendo a corporeidade para dentro de suas reflexões. Jaramillo disserta sobre um corpo em revolta e aborda suas feições no contexto colombiano:

Face a convenções tradicionais e restritivas, o corpo funcionou como um elemento constitutivo e decisivo no trabalho das artistas que aparecem em *Mulheres Radicais, arte latino-americana, 1960-1985*. Ele atua como meio, instrumento, traço e objeto de representação. É um corpo que fala de sexo, gênero, identidade, ambiente e violência política. É um lugar de opressão e prazer, mas também de dissidência e transgressão (JARAMILLO, 2018, p. 261).

A autora analisa artistas presentes na exposição e no contexto colombiano, mas que estiveram em trânsito, passando boa parte dos anos 1970 em Nova York, como foram os casos de Karen Lamassone e Delfina Bernal. Lamassone, por exemplo, em correspondência com

⁷² Na exposição *Otras Miradas* podemos apreciar a perspectiva de dez artistas colombianas que têm refletido sobre o impacto da guerra interna na população vítima do conflito, assim com nas consequências - de curto a longo prazo - que acarreta na erosão de valores fundamentais como o cuidado pela vida e o respeito pelo outro (JARAMILLO, 2004, p. 15, tradução nossa).

Jaramillo, aponta ter influenciado suas companheiras colombianas, com reflexões sobre o uso do corpo. Na série *Baños*, realizada entre 1978-1981, ela traz aquarelas em novos ângulos de visão, num ambiente doméstico, em que se destaca uma visão íntima do seu corpo. Bernal, ao retornar do seu trânsito, realiza a obra *Declaración de amor a Jeffe Perrone*. Perrone, crítico da ArtForum permitiu que Bernal publicasse as traduções das suas críticas, mediante o pagamento de cem dólares. A artista paga o valor, mas propõe uma declaração de amor de forma irônica endereçada a Perrone.

Jaramillo destaca também a ironia e o sarcasmo utilizados como ferramenta por essas artistas, para tratar de locais cristalizados e idealizados do feminino no corpo da mulher. Nesse contexto, cita as produções de Beatriz González - *Boticelli Wash Wear* (1976) e *Cáncion de cuna* (1970), e de Clemencia Lucena.

Diante de uma sociedade colombiana ultraconservadora, a autora aponta trabalhos desafiadores para essa lógica, articulando temas convencionalmente tratados como tabus. Sobre a operação de recuperação do corpo articulada por essas artistas, ela afirma se tratar de: “uma questão política, já que é no corpo que estão inscritas as relações de poder nos âmbitos do sexo, gênero e dominação, tanto sob o colonialismo quando no mundo capitalista” (JARAMILLO, 2018, p. 262).

Diante disso, ela aborda os trabalhos de: María Evelia Marmolejo, que com ações performáticas, tratou temas como a menstruação, problemas ambientais, e o regime de violência na Colômbia; Feliza Bursztyn, dedicando-se em seus trabalhos, de forma irônica, questões como o desejo e a histeria; María Teresa Cano, que articula o corpo no trabalho e atinge o âmbito do canibalismo.

No ensaio, ela também destaca as trajetórias de outras artistas e suas produções, como Rosa Navarro, trazendo de forma lúdica as associações entre imagem e palavra, como pontua Jaramillo: “Das artistas colombianas que aparecem neste volume, Navarro é a que mais diretamente se envolveu em jogos de linguagem e de palavras, recurso tão característico do conceitualismo” (2018, p. 164). A produção de Sandra Llano-Meija, que junto a Lamassonne, foram pioneiras na produção de vídeo, considerando artistas que estavam vivendo e produzindo na Colômbia nos anos 1970 e 1980. Llano-Meija em muitos trabalhos recorre a recursos de aferição científicos e clínicos, articulando um arquivo de exames, eletrocardiogramas e outros.

Ademais, a autora aponta como essas artistas exploraram a subjetividade, “criando narrativas em primeira pessoa”. Outras faziam isso explorando o corriqueiro e o doméstico, como Patricia Restrepo e Alicia Barney.

E, por fim, algumas exploraram as relações entre o corpo e o temor, abordando questões resultantes dos regimes de violência na Colômbia, como as torturas realizadas em cativo e a própria vulnerabilidade infantil, como pode ser visto nos trabalhos de Sonia Gutiérrez e Nirma Zárate, respectivamente.

Jaramillo finaliza o ensaio pontuando que a aproximação com uma postura feminista e ativista foi assumida somente no século XXI, mas destaca: “Como essas artistas progressistas quebraram de forma explícita muitos tabus relacionados ao gênero, hoje temos um entendimento muito mais abrangente e claro das condições enfrentadas por mulheres de todas as camadas sociais” (JARAMILLO, 2018, p. 266).

O décimo primeiro ensaio *Aparições corporais/ além das aparências: mulheres e o discurso do corpo na arte mexicana, 1960-1985* foi escrito por Karen Cordero Reiman tratando da produção artística no território mexicano. Como destacado por Cecília Fajardo-Hill, no seu primeiro ensaio do catálogo, Reiman foi responsável por publicar junto a Inda Sáenz, *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* em 2007, a primeira compilação de teoria feminista em espanhol. Reiman atua como historiadora da arte e curadora, com ênfase no cenário mexicano dos séculos XX e XXI, com foco no corpo, nas relações entre artes populares e artes plásticas, gênero e identidade sexual. Sua atuação como curadora engloba exposições focadas em posições feministas ou na trajetória individual de artistas mulheres, como as exposições, como *Ni de Venus, ni de Marte: Feminismos, arte y diferencia*, na galeria António López Saenz, *Se tienes dudas...pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer* no Museu Universitário de Arte Contemporânea, a exposição *Mujeres ¿y qué más?: reactivando el archivo Ana Victoria Jiménez*, entre outras. Reiman reflete sobre sua prática curatorial pelo viés feminista e as fronteiras entre curadoria e prática ativista.

Reiman inicia seu ensaio pontuando como o corpo é articulado pelas artistas mexicanas, país com grande herança muralista nas artes e com forte entonação política, conforme ela destaca:

Em contraposição à concepção homogênea e monumental do corpo político típica do muralismo, elas exploraram experiências corporais alternativas e a natureza polissêmica e fragmentária da experiência do corpo na cultura contemporânea. Seus

trabalhos introduziram inovações na linguagem artística visual e um entendimento do corpo a partir de uma perspectiva de gênero e uma nova análise contextual das relações entre sujeito e objeto, bem como de lidar com diferentes questões sociais e históricas (REIMAN, 2018, p. 271).

A autora aponta a ocorrência dessas mudanças diante de um cenário de crescimento urbano, pós-industrialização e imigrações políticas. Indica ainda aspectos relevantes para a definição de um espaço de luta feminista a partir da década de 1960, influenciando fortemente o cenário cultural e conseqüentemente, a produção artística.

Reiman, ao analisar as produções das artistas mexicanas presentes em *Mulheres Radicais*, ressalta a singularidade desses trabalhos e os temas abarcados por eles, tendo em vista as diferenças geracionais, históricas, sociais e artísticas das artistas selecionadas. No entanto, ela aponta para pontos convergentes nessas produções:

No entanto, doze características podem ser identificadas como transversais, ligando os trabalhos dessas artistas e permeando suas contribuições para arte mexicana dos séculos XIX e XX: (1) o desenvolvimento de ferramentas iconográficas, materiais e conceituais para expressar a experiência corporal e a subjetividade femininas; (2) a experimentação com estratégias artísticas para combater percepções patriarcais do corpo da mulher e do conceito de feminino, incluindo novas representações de sexualidade e erotismo; (3) a ação performática com seus próprios corpos e com os corpos de seus cúmplices artísticos; (4) novas formas de envolvimento com materiais em processos; (5) uma crítica das relações patriarcais com a natureza e a nação; (6) a contestação de hierarquias na arte e na cultura visual, com base em gênero, raça e cor; (7) o questionamento de divisões fixas e estereótipos de gênero; (8) o uso frequente de séries como uma forma de promover novas narrativas e modos de experimentar o tempo e o corpo; (9) a criação e a reativação de arquivos referentes à representação da mulher; (10) a formulação de plataformas e estruturas independentes que permitam que elas se distanciassem das prerrogativas institucionais e explorassem formas de produção alternativas; (11) a integração de pedagogias feministas em seus trabalhos; e (12) estratégias multidisciplinares voltadas à desestabilização de expectativas culturais e ao convite à criação de novos imaginários (REIMAN, 2018, p. 271-272).

As características pontuadas por Reiman auxiliam na interpretação da variedade de ações e âmbitos discursivos engendrados nos trabalhos das artistas mexicanas, aspectos que podem ser vistos nas produções de artistas presentes em *Mulheres Radicais*.

O texto analisa de forma breve a trajetória das artistas mexicanas presentes na exposição, seus temas e suas operações técnicas ou materiais: Katie Horna trabalha majoritariamente com a linguagem fotográfica, articulando questões como a feminilidade, a sexualidade e muitos de seus trabalhos, “evocam uma sensibilidade surreal” (REIMAN, 2018. P. 272); Marta Palau, com a exploração do têxtil, construindo uma nova reflexão geométrica e escultórica; Graciela Iturbide utilizou a fotografia e explorou a fluidez entre as representações de gênero, os papéis sociais postos como marginais, a androginia e exploração

do erotismo; Ana Victoria Jiménez - uma importante figura para a documentação e arquivo das práticas feministas artísticas, devido ao colecionismo de material impresso acerca dessas manifestações ao longo das décadas, utilizou a fotografia colocando tarefas corriqueiras e domésticas associadas ao cuidado, em uma posição dignificante; e Yolanda Andrade, representa através da fotografia momentos de agitação cultural, ligadas à sexualidade, ao corpo e a sua relação com o ambiente urbano, em um de seus trabalhos, fotografou pessoas transsexuais e travestis na Marcha Gay, por exemplo, apresentando corpos comumente relegados à marginalidade social, em posições de afirmação e empoderamento.

Outras artistas presentes na exposição são destacadas pelo desenvolvimento dos seus trabalhos em consonância com o pensamento feminista e na participação na formação da *Geração dos Grupos*, “coletivos focados com abordagens artísticas interdisciplinares com o propósito de desinstitucionalizar a arte” (REIMAN, 2022, p. 273). São destacados os trabalhos das artistas: Lourdes Grobet, que com o uso da linguagem fotográfica e sua subversão, articulou questões como a efemeridade, o desaparecimento das mulheres dentro do contexto das artes, a contestação de formas canônicas de representação do feminino; Magali Lari que articula suas poéticas refletindo espaço privado e urbano nas tensões de observar e ser observada; Carla Rippey que rearticula a produção gráfica e desestabiliza as visões do feminino tecidas pelo olhar masculino; e Eugenia Vargas Pereira, que utiliza o registro para construir através dos símbolos, questionamentos sobre reflexões essencialistas do corpo feminino, confrontado o humano e o animalesco.

Entre as artistas que reuniram seus esforços atuando em conjuntos ou em grupos, estão as ações de Mónica Mayer e Maris Bustamante. Mayer questiona em seu trabalho o erotismo, o desejo feminino, o corpo feminino e o espaço público. Na maioria das vezes, o humor dá a tônica da produção dessa artista e essa operação pode ser vista na produção de Maris Bustamante, que discorre sobre a teoria da inveja do pênis de forma ácida como pode ser visto na série *El pene como instrumento de trabalho* (1982). Esse mesmo humor e sarcasmo podem ser vistos na atuação dessas artistas no grupo *Polvo de Gallina Negra*, conhecido pela sua postura pioneira na constituição de um grupo feminista. O grupo realizava ações, performances, tanto no espaço público como nos meios de comunicação mexicano.

O ensaio finaliza apontando para as práticas multidisciplinares de Jesusa Rodríguez e as produções no suporte videográfico, orquestradas por Pola Weiss, Sarah Minter, Silvia Gruner e Ximena Cuevas, pensando sobre as relações entre corpo feminino e a cidade, corpo e

domesticidade, estabelecimento de visões inéditas sobre grupos postos como subalternos dentro da lógica social, a discussão e desestabilização do próprio suporte, entre outras questões.

O décimo segundo ensaio *Um país de mulheres?* é dedicado à produção das mulheres artistas no Paraguai, escrito por Andrea Giunta. Em relação aos demais ensaios dedicados aos países é o mais breve, já denunciando de certa forma, o pouco conhecimento sobre a produção realizada pelas artistas nesse contexto.

Giunta traça o contexto paraguaio, a partir do paradoxo de desenvolvimento do país, afinal mesmo com a dizimação de grande parte da população masculina como resultado da Guerra da Tríplice Aliança, nos anos de 1865 e 1870, e a elevada concentração de mulheres em quadro laborais e no processo de repopulação do país, as mulheres conquistam o direito ao voto, de forma tardia, em 1961.

Na história da arte, o mesmo paradigma de ocultação de mulheres artistas prevalece, como elucida Giunta (2018, p. 281): “A história da arte paraguaia é organizada segundo um esquema muito similar: embora as artistas sejam consideradas centrais, a maior parte de seus trabalhos não são exibidos ou publicados e a reconstrução de sua história é algo extremamente difícil.”

Em 1954, com o início da ditadura de Alfredo Stroessner, pessoas foram exiladas ou optaram pelo exílio, fazendo com que alguns artistas produzissem no exterior. No ensaio, além da produção de outras artistas, são destacadas as produções de Olga Blinder e Margarita Morselli, presentes em *Mulheres Radicais*. Blinder produziu gravuras que denunciam as posições da mulher no corpo social e retratam os impactos da opressão política de seu país. A artista realizava essas contestações de forma muito sutil, o que fez com que ela atingisse notabilidade nas esferas governamentais e fosse censurada tardiamente. Morselli tabalhou com novas formas de autorrepresentação, utilizando o vídeo e a construção de novos universos simbólicos.

Sobre a produção dessas artistas nesse contexto, a autora concluiu, destacando a estrutura paradoxal da sociedade paraguaia, “Esse mesmo enigma rodeia essas artistas que, embora estejam fora da história da arte mundial, fazem parte de uma lógica social que atribui às mulheres um local ambíguo de submissão e empoderamento” (GIUNTA, 2018, p. 282).

O décimo terceiro ensaio *Dando conta da violências: artistas mulheres no Peru entre as décadas de 1960 e 1980*, aborda a produção artística feminina no território peruano e foi escrito por Miguel A. López. López atua como escritor e curador - ocupando cargos de curador-chefe e co-curador de várias bienais, como na 21 Bienal de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil. Comunidades Imaginadas (2019) e na terceira Bienal de Toronto. Sua pesquisa foca na América Latina entendendo as dinâmicas do envolvimento dessa produção com a política e o público. Ele contribuiu com publicações renomadas no contexto artístico como *ArtNews*, *Afterall*, *The Exhibitionist*, entre outras. López realizou exposições dedicadas à produção de mulheres artistas, feminismo e arte queer. Ele atuou como curador em exposições individuais sobre artistas presentes em *Mulheres Radicais*, como a exposição dedicada a Teresa Burga - *Teresa Burga. Estructuras de aire*, realizada junto Agustín Pérez Rubio no Museu Nacional de Arte Latino-americana de Buenos Aires, e duas exposições dedicadas ao trabalho da artista chilena Cecilia Vicuña. A primeira exposição *Cecilia Vicuña: Seehearing the Enlightened Failure*, realizada em 2019, compilou uma retrospectiva do trabalho da artista e ocorreu no Kunstinstituut Melly em Roterdão, viajando para outros países posteriormente. A segunda exposição, ainda em processo de pesquisa e construção, *Cecilia Vicuña. Dreaming Water*, tem como objetivo a realização de uma retrospectiva mais vasta do trabalho da artista, com realização durante os anos de 2023 e 2025, a passagem da mostra é prevista no Chile, Argentina, Brasil e outros países.

López inicia o ensaio apontando para a dificuldade em encontrar trabalhos no contexto peruano vinculados às questões de gênero e sexualidade, devido à ausência de trabalhos em que se pontuam as relações entre a produção artística e feminismo no Peru. Cenário modificado somente a partir dos anos 1980, colaborando para “a impressão de que a arte contribuiu pouco ou nada para as políticas feministas” (LOPÉZ, 2018, p. 285).

No entanto, o autor aponta para o envolvimento de artistas com a vanguarda experimental, realizando obras em torno de outras linguagens, destacando as atuações de Teresa Burga, Gloria Gómez-Sánchez, Cristina Portocarrero, entre outras. López destaca a abordagem formalista dada para a análise desses trabalhos pela crítica, mesmo com temáticas associadas ao corpo, sexualidade e o gênero. Esse fator pode ter contribuído para o apagamento de trabalhos comprometidos com poéticas feministas.

O prolífico cenário de vanguarda sofreu profundas alterações em 1968, com o golpe militar do general Juan Velasco Alvarado. Este governo encontrou apoio popular devido às

suas políticas de fortalecimento do mercado doméstico e à política de reforma agrária, mas logo teria recepção distinta, devido a violência e repressão.

No cenário das artes, conforme destaca Lopéz, as galerias e instituições culturais comprometidas com a prática vanguardista, logo foram substituídas por instituições culturais associadas à linguagem mais usuais, como a pintura e a escultura. Nos anos 1970, artistas se retiraram do contexto da produção artística ou produzem obras de denúncia política, com exceção de Teresa Burga, que ao retornar de Chicago continuou produzindo e ganhou certa notoriedade com a realização de duas exposições. No trabalho de Burga, como em *Autorretrato*, fica nítida uma medição e aferição sobre diferentes nuances do seu corpo, expostas através do registro. O trabalho de Sánchez, por sua vez, sofreu fortes alterações, renunciando a linguagem pop, ganhando conotação fortemente política e contestando as próprias ideias da arte e suas formulações teóricas, como pode ser visto na sua última apresentação de 1971, com o trabalho *Sin Título* acompanhado de um manifesto, em que discutirá questões como o fim da história da arte.

O ensaio destaca também a produção de Victoria Santa Cruz, comprometida com a criação de um teatro negro no Peru. A obra de Santa Cruz *Me gritaron negra* trata do seu reconhecimento racial. Destacamos aqui, o fato dessa obra ser a única a tratar a questão da raça em *Mulheres Radicais*, tornando necessário indagar como essa categoria foi pesquisada no âmbito artístico no contexto latino-americano, tendo em vista sua formação racial múltipla e complexa. Como pontua Lopéz, Santa Cruz: “confrontou o sistema duplo de opressão que sofria como artista e mulher e herdeira da diáspora africana e explorou a subordinação da mulher e as formas de sociabilização em um sistema patriarcal e racista” (2018, p. 287).

Por fim, o autor aponta para as transformações na produção das mulheres artistas nos anos 1970 e o legado de artistas de gerações anteriores para a produção a partir dos anos 1980. Ele destaca o trabalho de Johanna Hamann, com as barrigas gestantes desestruturadas, deslocando a experiência da maternidade dos campos idealizados e romantizados.

O décimo quarto ensaio *No son todas que están ni están todas las que son* tem autoria de Carla Stellweg e dedica sua reflexão às artistas chicanas e latino-americanas, presentes na exposição, nascidas ou atuantes nos Estados Unidos. Stellweg ocupa local emblemático no panorama da história da arte latino-americana, participando como co-fundadora, diretora, e

editora do primeiro periódico bilíngue dedicado à arte contemporânea na América Latina⁷³, a publicação *Artes Visuales* (1973-1981). Recentemente, o papel de Stellweg como produtora cultural, pesquisadora, curadora e escritora foi reconhecido em exposição realizada no Museu Tamayo na Cidade do México. A exposição *Cultivar. Homenaje a Carla Stellweg* reuniu obras de artistas com quem Stellweg colaborou durante sua carreira, além de materiais de arquivo. Outro ponto de destaque na exposição é a atuação de Stellweg em Nova York, colaborando para um processo de internacionalização da arte latino-americana, além da sua contribuição para reflexões de temas como gênero, feminismo e arte chicana⁷⁴. A exposição ocorreu entre os dias 27 de maio e 27 de agosto de 2023.

A atuação de Stellweg desde os anos 1960 no âmbito das artes visuais e seus trânsitos, demonstra uma escolha especializada para traçar a circulação das artistas latino-americanas no panorama internacional.

Stellweg inicia seu ensaio apontando para as particularidades das artistas latino-americanas e chicanas nascidas nos Estados Unidos e das artistas que imigraram para lá posteriormente, refletindo uma “realidade histórica, social e econômica distinta” (STELLWEG, 2018, p. 291), além de um aspecto convergente nos trabalhos: a marginalização da mulher nas décadas de 1960 e 1970.

Essas artistas desenharam um campo de indagações inédito em suas produções, diante de um panorama de feminismo norte-americano, inicialmente excludente. Após a efervescência trazida pela segunda onda feminista, as ramificações do feminismo são acentuadas, agora trazendo mulheres racializadas para dentro do diálogo, processo importante para a cristalização de um movimento feminista chicano.

O ensaio aborda as produções de Célia Álvarez Muñoz, Judith F. Baca, Barbara Carrasco, Isabel Castro, Yolanda Lopéz, Sophie Rivera, Sylvia Salazar Simpson, Josely Carvalho, María Martínez-Cañas e Sylvia Palacios Whitman, destacando sempre seus trânsitos ou locais de origem, tendo em vista a incidência das movimentações ou o pertencimento territorial na construção de suas poéticas. Stellweg destaca, ainda, as possibilidades de encontro de similaridades nessas produções:

⁷³ CARLA STELLWEG. Disponível em: <https://www.carlastellweg.com>. Acesso em: 15 Dez. 2023.

⁷⁴ VALENCIA, Andrea. BARRA, Pablo León de La. *Cultivar. Homenaje a Carla Stellweg*. Artishock, 24 ago. de 2023. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2023/08/24/cultivar-homenaje-a-carla-stellweg/>. Acesso em: 15 Dez. 2023.

O que une as artistas latino-americanas e latinas ou chicanas fica mais evidente em obras de performance ou body art que refletem as conquistas do movimento dos direitos civis nos Estados Unidos e a política internacional norte-americana na América Latina da década de 1950 até os anos 1970, que envolvia intervenções militares em todo o continente como resposta ao surgimento dos governos de esquerda (2018, p. 292).

Dito isso, outro aspecto importante do trabalho dessas artistas é compreender como elas expandiram as fronteiras dos estereótipos convencionais da produção artística latino-americana, já que as artistas atuantes nos anos 1950 e 1960 “eram consideradas “radicais” por subverterem o realismo social ou mágico e por usarem vários gêneros de abstração lírica ou geométrica” (STELLWEG, 2019, p. 292).

A autora apresenta brevemente a produção dessas artistas, começando por Sylvia Palacios Whitman, na qual destaca a centralidade do corpo e as hibridizações entre palavra, dança, cadernos, esculturas têxteis em grandes proporções, trabalhos em papel, entre outros.

A seguir, destaca a produção de Josely Carvalho, artista nascida no Brasil e que depois se muda para o México e mais tarde para os Estados Unidos, pelo uso da serigrafia e uma postura ativista ao longo de grande parte da sua carreira. Em seu trabalho utilizou formatos como o diário e abordava temáticas como estupro, gravidez, parto e aborto.

A respeito dos trabalhos de Sophie Rivera, Stellweg enfatiza que “ultrapassam as limitações impostas a legados culturais e feministas específicos, bem como os papéis de gênero” (2018, p. 293). Rivera desestabiliza as fronteiras do autorretrato, construindo representações que tratam de questões escatológicas e a menstruação, como podem ser vistas nas obras presentes na exposição *Bowl Study (1977-1978)* e *Rouge et Noir (1977-1978)*.

Stellweg contrapõe as trajetórias das artistas já apresentadas no ensaio com a de María Martínez-Cañas, devido ao fato de ela ter se estabelecido no território estadunidense desde a infância. Os trabalhos de Martínez-Cañas tratam da desterritorialização da identidade, da fluidez entre os gêneros, dos intercâmbios com seus vínculos cubanos, a partir do uso de suportes como o vídeo, materiais arquivísticos, uso de duplas exposições – colocando, assim, a artista num âmbito de pioneirismo técnico.

A questão da identidade será explorada por outras artistas, que operam sobre símbolos da cultura latino-americana e rearticulam suas feições, como elucida Stellweg:

Começando em meados dos anos 1970, a consciência feminista das artistas chicanas se ampliou absorvendo poderosas identidades multifacetadas, incorporando o corpo

feminino entre os valores sociopolíticos chicanos e, acima de tudo, redefinindo o simbolismo machista implícito no orgulho nacional mexicano (2018, p. 292).

Barbara Carrasco questiona as representações da mulher chicana, expondo a realidade das mulheres marginalizadas em obras como *Pregnant Woman in a Ball of Yarn* (1978). Sua atuação junto ao grupo de artistas chicanas muralistas foi imprescindível para trazer “uma perspectiva feminista no movimento dos murais e na cultura chicana” (Stellweg, 2018, p. 194).

A artista Isabel Castro tem uma produção com forte cunho político, no entanto, com feições conceituais. Em séries como *Women Under Fire* (1980) ela coloca diversas mulheres sobre a mira de uma arma, expondo a violência sofrida por elas na sociedade. Esse trabalho foi realizado quando Castro tomou consciência do programa de esterilização forçada de mulheres mexicanas e latino-americanas em Los Angeles.

Por fim, Stellweg destaca outros processos de subversão de identidades femininas desenvolvidos por essas artistas, como: a criação de um persona ultra feminina, com tons punks, subvertendo as representações das artistas chicanas por Patssi Valdez, ou mesmo a evocação de uma estética *queer* a partir disso, como pode ser visto na obra *Hot Pink* (1981); o uso da experiência cotidiana através da utilização de objetos como orquestrada por Celia Álvarez Muñoz; a exploração da *body art*, performance e *happenings* de Sylvia Salazar Simpson, com o uso de elementos como corpo, comida e diversos objetos. Stellweg finalizou seu ensaio apontando o legado trazido para as mulheres artistas nos anos 1980 até a contemporaneidade, permitindo expandir as representações raciais e ecoar os questionamentos para além das esferas do gênero, entendendo de forma mais contundente a produção dessas artistas e seus cruzamentos.

O penúltimo ensaio, *Marcas em forma de história*, foi escrito por Andrea Giunta e dedicado ao território uruguaio. Giunta inicia o ensaio apontando para a existência de representação de artistas mulheres na história da arte do Uruguai, mas elucida que estas “não ocupam uma posição de muita visibilidade no cânone da história da arte nacional” (GIUNTA, 2018, 299). Ela destaca o grande impacto do modernismo abstrato nas representações uruguaias, mas evidencia que muitas artistas ocuparam posições ligadas ao ativismo.

Giunta traça brevemente o contexto da vida das mulheres no Uruguai: relativamente mais promissor do que em outros países, já que foi o primeiro país da América Latina em que as mulheres tiveram direito ao voto (1927), a eleição de legisladoras (1942), a promulgação

de uma lei que garantia a igualdade entre os gêneros (1946) e, em 1960, o aumento do acesso ao ensino médio e superior, permitindo que muitas mulheres ocupassem papéis intelectuais e de luta. Apesar desse panorama incomum, em comparação com outros países do território latino-americano, ainda não havia uma real igualdade entre homens e mulheres no corpo social.

Giunta aponta para o cenário ascendente nos anos 1960 até os anos 1980, destacando que “o corpo foi um lugar de experimentação, resistência e transgressões” (2018, p. 299). Outro ponto interessante do contexto artístico uruguaio foram as influências da dança contemporânea nas visualidades. Este cruzamento pode ser visto na produção de Teresa Trujillo, no trabalho *Improvisación danza-cine II* (1964-1965), em que dança, cinema e performance se encontram.

Como destaca Giunta, a gravura era extremamente importante, tanto como linguagem artística quanto como forma de disseminação cultural. Os cruzamentos entre diferentes linguagens afetam profundamente as artes visuais no país, como pontua Giunta (2018, p. 300): “As linguagens performáticas do teatro e da dança, penetraram o âmbito das artes visuais, afetando a concepção de gravura e instalação”.

Exemplo disso, a instalação *Sal-si-puedes* (1983) de Nelbia Romero, interligou diversas linguagens na denúncia do massacre de Salsipuedes em 1831 - episódio que culminou com o genocídio dos indígenas Charrua. A opção por várias linguagens também foi adotada como forma de mascarar e escapar da censura, expondo a violência e opressão no presente momento. Sobre a obra, Giunta analisa (2018, p. 301): “(...) está vinculada às estratégias usadas na arte latino-americana, sob regimes repressivos em todo o continente, para abordar, de uma forma oblíqua e indireta, a situação corrente”. Giunta destaca a importância de Romero para o desenvolvimento do experimentalismo no país nos anos seguintes e ressalta como as representações da violência eram realizadas poeticamente.

A autora finaliza o ensaio abordando como as artistas uruguaias usaram seu trabalho como ferramenta de luta no seu país, denunciando violências, desaparecimentos e opressão, mesmo que muitas dessas artistas tenham sido encarceradas e exiladas. Nos anos seguintes, com a redemocratização, as artistas continuaram a explorar o corpo e passaram a discutir ainda mais profundamente a questão da sexualidade.

O último ensaio, *Mulheres singulares: arte experimental na Venezuela*, foi escrito por Cecilia Fajardo-Hill. Fajardo-Hill inicia seu ensaio apontando para o reconhecimento de artistas venezuelanas no sistema artístico. Ela aponta os impactos trazidos pela ditadura de Marcos Pérez Jiménez nos anos 1950 e sua vocação modernizante, consolidando a abstração geométrica e a arquitetura moderna como estilos dominantes na produção artística do país. Isso ocasionou em uma menor quantidade de trabalhos políticos. Outro ponto relevante para esse quadro foi a eleição democrática de Rómulo Betancourt em 1959, criando uma atmosfera política distinta entre a Venezuela e os demais países latino-americanos no período - muitos deles, imersos em ditaduras. Apesar disso, o governo de Betancourt foi marcado por protestos políticos da esquerda radical, incidindo em uma maior produção de trabalhos políticos, devido ao tenso panorama no país, entretanto, a abstração geométrica permaneceu bastante relevante.

Após destacar o contexto da produção artística venezuelana, Fajardo-Hill aborda a produção das artistas atuantes entre os anos 1960 e 1980 presentes em *Mulheres Radicais*. A autora, no entanto, enfatiza: “a arte conceitual venezuelana nem sempre teve um teor político ativista” (FAJARDO-HILL, 2018, p. 305) e, evidencia os trabalhos de três artistas presentes na exposição comprometidas com o experimentalismo: Antonieta Sosa, a dupla Yeni y Nan e Ani Villanueva.

Acerca do trabalho de Sosa, ela destaca que “sua grande preocupação é a existência humana” (FAJARDO-HILL, 2018, p. 305). Na ação de *A través de mis sillas* (1978), ela elabora artisticamente e conceitualmente a ideia de cadeira, pensando nesta através do vídeo como algo semelhante a espinha dorsal humana.

Tangente à produção de Sosa, a autora aborda as performances da dupla Yeni y Nan: “Seu trabalho coexistia em uma relação dialética entre o interno (psicológico, o simbólico, o espiritual), o externo (a natureza, a paisagem e elementos como água, terra e ar) e o tempo” (FAJARDO-HILL, 2018, p. 305). As performances das artistas como *Integraciones en agua* (1981) e *Transfiguración elemento tierra* (1983) adentram o universo metafísico através do simbolismo da água e do barro, explorando questões como o renascimento e a origem da vida.

A produção de Villanueva é marcada pela autora por sua realização majoritariamente “(...) em situações colaborativas ou como happenings, ao mesmo tempo que era bastante pessoal e feminino” (FAJARDO-HILL, 2018, p. 306).

Fajardo-Hill parte sua análise para trabalhos comprometidos com poéticas feministas, entre eles, o trabalho de Margot Römer, sobre o qual pontua: “As principais preocupações de Römer eram as questões sociais e políticas, mas ela acrescentava a esses temas um senso de humor mordaz e uma atitude experimental” (FAJARDO-HILL, 2018, p. 307). Em trabalhos como *Aparato reproductor de la mujer* de 1972, ela desterritorializa objetos do âmbito industrial aludindo às partes do corpo feminino de forma irônica, através do texto.

A produção de Mercedes Elena González, “conecta o corpo com a natureza por meio da ciência” (FAJARDO-HILL, 2018, p. 307). Esse olhar da artista pode ser visto no tríptico *Vuulvosa* (1979-1981), com a investigação anatômica “feminina”.

Por fim, a autora discorre sobre as produções de Tecla Tofano e Marisol Escobar, que trabalhavam principalmente com a cerâmica e a madeira, respectivamente. Em Tofano, a articulação da cerâmica se dá de forma experimental, trazendo iconografias do feminino para criticar os papéis sociais da mulher e a relação de dominação entre os gêneros. Marisol Escobar, assim como Tofano, “compartilham a crítica contra os clichês de feminilidade e dos papéis impostos às mulheres” (FAJARDO-HILL, 2018, P. 308). Em *Self-Portrait* (1961-1962), Escobar cria um “corpo impossível” feito majoritariamente em madeira que apresenta três cabeças, cinco pernas e dois braços desenhados, aludindo de forma lúdica às idealizações de corpo feminino na sociedade e nas mídias.

A análise do catálogo demonstra, de fato, uma preocupação curatorial e institucional, com a construção de um documento pedagógico. O trabalho, em todos os seus textos, consegue criar uma imagem de América Latina e da produção de arte latino-americana sem recorrer a essencialismos ou generalizações, buscando traçar as especificidades culturais, sociais, políticas, entre outras, nos diversos contextos. Isso contribuiu metodologicamente para pensar sobre a própria análise da produção artística na América Latina, sem relegá-la a visões homogeneizantes, segregadores e que refletem um exercício de poder cultural, que utiliza essas categorias para falar de um “outro”, sem feições ou singularidades.

O catálogo é resultado das visões institucionais, curatoriais e de diversos processos de pesquisa, que representa pesquisadoras, artistas e curadoras comprometidas com a reflexão sobre a arte feminista e a arte latino-americana. Essa postura é evidente nas diversas ações empreendidas, algumas delas destacadas na sua apresentação no presente trabalho.

A exposição *Mulheres Radicais* pretende apresentar-se como um evento relevante que priorizou a recuperação de narrativas obliteradas da história da arte. Seu catálogo almeja, a partir de uma metodologia didática, que não corresponde ao formato museográfico da mostra, e um teor arquivístico, possibilitar ao público especializado o acesso a uma narrativa da história da arte feminista na América Latina, constituindo-se como um documento importante, um “ponto de partida” para a edificação de novas questões que possam originar, como resultado, pesquisas capazes de fortalecer e potencializar novas narrativas sobre mulheres artistas na América Latina e possibilidades de “preencher as lacunas” sistematicamente erigidas.

A partir da análise anteriormente realizada a respeito do discurso curatorial presente no catálogo, bem como das pesquisas realizadas em diferentes fontes – entrevistas concedidas pelas curadoras, recepção crítica, bibliografia sobre arte latino-americana e mulheres artistas – observamos questões importantes a serem desenvolvidas nesta dissertação, entre elas, a divisão em núcleos expositivos para a formação de eixos conceituais desenvolvidos pelas curadoras.

2.4. Núcleos expositivos

Os núcleos da exposição contribuem para a construção de subeixos do discurso curatorial e delimitam locais de convergência conceitual. As nove seções denominadas *Autorretrato, Paisagem do Corpo, Mapeando o Copo, Resistência e Medo, O poder das Palavras, Lugares sociais e O erótico* estruturam o discurso curatorial, segundo o catálogo “a exposição foi estruturada por temas, divididas em nove sessões que exploram diferentes aspectos do assunto central: o corpo político” (FAJARDO-HILL, GIUNTA, p.49).

2.4.1- Corpo político

No catálogo e no discurso curatorial da exposição, as curadoras Cecília Fajardo-Hill e Andrea Giunta mencionam como principal motivação para suas escolhas curatoriais a ideia de corpo político, alinhado ao contexto social e político da América Latina em um período de consolidação de ditaduras e governos repressivos. Andrea Giunta trabalha ainda com a premissa de que houve uma alteração iconográfica radical em relação à representação do corpo feminino nesse período, destacando o contexto proeminente diante das inquietações referentes ao corpo, trazidas durante os anos 1960 e 1970.

Objetiva-se compreender como ocorre essa “alteração radical na representação da iconografia do corpo” no trabalho das artistas desse período presentes na exposição, buscando apontar quais cânones de representação são confrontados, quais subversões estéticas e formais esses trabalhos apresentam como caminho, entendendo esse movimento como importante para o estudo acerca da produção das mulheres artistas latino-americanas na construção de um panorama dos trabalhos realizados na América Latina neste período.

As representações do corpo feminino na história da arte e cultura visual garantiram o reforço imagético das hierarquias e da dominação masculina em uma sociedade essencialmente patriarcal. O historiador John Berger auxilia a compreender a estruturação desse fenômeno ao refletir sobre a representação do feminino na cultura visual, analisando o nu e sua cristalização como um modelo de representação do feminino. Seu argumento parte de obras pictóricas que, por sua vez, têm o nu como motivo e, não coincidentemente, a figura feminina como protagonista. As obras selecionadas pelo autor com uma escala temporal que perpassa do século XV ao século XX tratam de temas recorrentes em pinturas históricas, como Adão e Eva, Suzana e os Velhos, as representações da Vênus, trazendo como ponto convergente o nu feminino. A reflexão do autor parte da premissa de que a construção da figura feminina na arte ocidental atende a um olhar específico.

Berger inicia sua análise destacando as diferentes posições exercidas pelos gêneros dentro do âmbito social: por um lado, a imagem social que o homem exerce, ligada a uma promessa de poder, e por outro, a imagem feminina, associada a estar sob determinada tutela.

A construção imagética e social da mulher propagou-se na pintura, na televisão e no cinema, arquitetando uma cultura visual baseada na diferença sexual. O corpo feminino pode ser fragmentado, posado e representado para aprazer o olhar do fiscal (BERGER, 1972), comumente masculino. É justamente para alcançar esse olhar que muitas obras foram produzidas, afinal além de ser o fiscal, o espectador pode ser também um proprietário, já que no ato de olhar diretamente para obra, o espectador pode possuir através do olhar, enquanto a figura feminina está ali, nua e passiva, sob a tutela do seu olhar.

A representação do feminino não podia conter, na maioria das vezes, em sua carne, a bagagem do real. A tradição pictórica tinha uma hierarquia muito bem definida em relação ao que deveria ser representado e como isso deveria ser feito. A mulher nua, nesse sentido, corporificada pictoricamente numa miríade de alegorias, sempre com o olhar de soslaio em

concordância com o seu espectador-proprietário, descarnada, caminhava assim em direção ao intangível. A representação da mulher sem o alegórico ou o celestial seria um escândalo.

Esse paradigma ganha novos contornos no Modernismo, como pode ser visto na recepção de determinadas obras⁷⁵. Na arte moderna, o nu assume seu lugar como uma das principais iconografias do modernismo. Griselda Pollock coloca a Modernidade como um momento construído por mitos, tendo como solo principal uma Paris destinada “à recreação, ao lazer e o prazer” (POLLOCK, 2019, p. 122). Ela estabelece os limites desse território e as distinções entre classe e gênero como determinantes para a ocupação dos espaços sociais, diferenciando “damas” de “mulheres degeneradas”, de acordo com sua circulação por esses espaços. Esses dados contribuem para compreender as artistas como produtoras e suas limitações, mas também apontam para os temas recorrentes na produção modernista.

Pois é notável o fato de muitas obras canônicas tidas como monumentos fundamentais da arte moderna tratarem especificamente dessa área, a sexualidade e suas formas, como uma troca comercial (POLLOCK, 2018, p. 123).

As obras representam, muitas vezes, amantes, prostitutas, dançarinas e cortesãs, sempre enfatizando o teor sexual através do olhar do artista. Observamos a continuidade do olhar do proprietário no modernismo, agora através da mulher encarnada e sem desculpas alegóricas ou heroicas. Essas representações cristalizam a longa tradição de apresentação do corpo feminino como objeto sexual na historiografia artística.

Essa tradição de representação do corpo feminino foi questionada pelo coletivo *Guerrilla Girls*. O grupo inicia suas atividades em 1985, na esteira das modificações e do *continuum* feminista na produção de artistas mulheres que se delineia desde 1970 no contexto estadunidense. O grupo mantém seu anonimato vestindo máscaras de gorilas e utilizando apelidos que referenciam a grandes artistas mulheres presentes na História da Arte. Atualmente, suas indagações ultrapassam o contexto das artes visuais e seus trabalhos diagnosticaram: a constante representação do corpo feminino para aprazer um olhar masculino e a manutenção de uma história da arte essencialmente masculina. Num dos seus primeiros levantamentos, realizados no Metropolitan Museum of New York, o coletivo questionou “As mulheres precisam estar nuas para entrarem no MET?”⁷⁶ (Figura 2) e constataram no acervo do museu em 1989, que “Menos de 5% das artistas nas seções de Arte

⁷⁵ Como foi o caso da polêmica recepção das obras *Olympia* (1863) e *Desjejum na Relva* (1865 – 1866) de Édouard Manet.

⁷⁶ Do women have to be naked do get into the Met.Museum?

Moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos”. Tais números corroboram com a genealogia da representação do feminino como objeto de “uma vista” (Berger, 1972), e não das mulheres como produtora de significados, paradigma que principalmente a partir dos 1970 começa a se desestruturar.

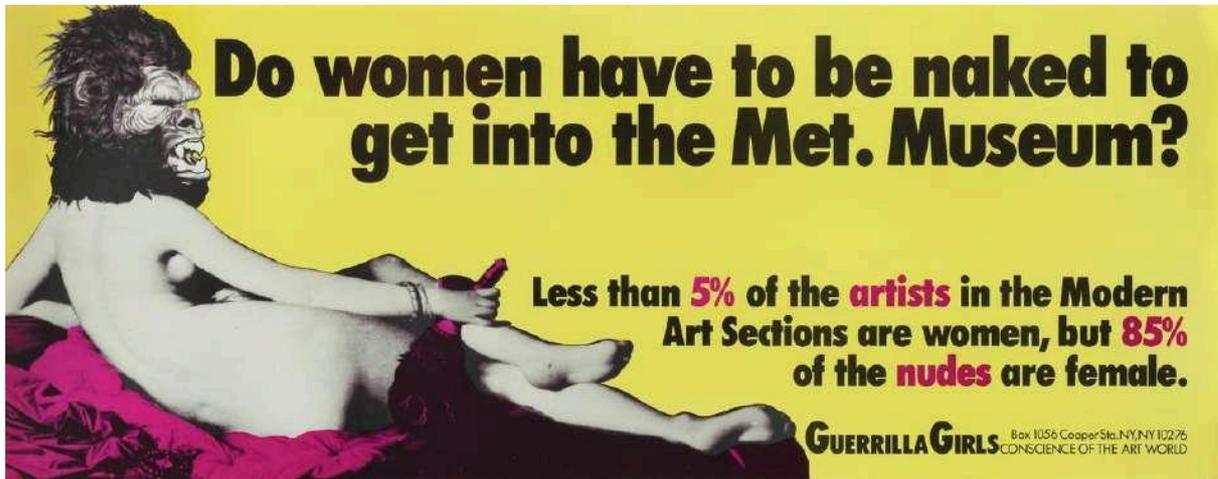


Figura 2 – Do women have to be naked to get into the Met.Museum?, Guerrilla Girls, 1975.
Fonte: MET.

Outras questões ganham relevo no campo teórico como um reflexo dos processos desencadeados pelo contexto social, entre elas, o corpo entra para a discussão e surge como tópico fundamental no final dos anos 1960. Isso ocorreu por diversos fatores como: “o feminismo, a ‘revolução sexual’, a expressão corporal, o body-art, a crítica do esporte, a emergência de novas terapias, proclamando bem alto a ambição de se associar somente ao corpo” (LE BRETON, 2007, p.9).

Nos movimentos feministas, na Europa e nos Estados Unidos, a liberdade em relação às escolhas sobre o próprio corpo virou um ponto de reivindicação, conforme aponta a pesquisadora Roberta Barros:

Mulheres norte-americanas e europeias empunhavam as bandeiras de autonomia feminina com grande ênfase nas decisões sobre o próprio corpo, levando à esfera pública reivindicações anteriormente consideradas circunscritas à vida privada, delimitando, assim, expressões de confronto bastante nítidas e localizadas (BARROS, 2016, p.9).

O corpo e as preocupações sobre ele logo se dissolvem no campo da cultura, alcançando o cenário artístico. Nos anos 1970 e 1980, artistas tensionam os acordos estéticos em seus trabalhos, criando novas possibilidades iconográficas para a representação do corpo feminino. As artistas assumem o local de produtoras para além de meras “portadora[s] de significados” (MULVEY, 1983).

Nos Estados Unidos, as questões feministas respingaram no campo das artes, possibilitando a construção de um circuito artístico alternativo para mulheres, com a criação de locais de ensino e exibição exclusivos para elas. Essas estruturas fomentaram o surgimento de uma intensa produção de mulheres artistas situadas principalmente em Nova York, em que a contestação dos modelos de representações do feminino e o surgimento de um novo corpo em seus trabalhos ficaram evidentes.

As artistas atuantes nos anos 1970 tinham como uma das principais estratégias políticas a definição de “uma abordagem feminina particular para a forma artística” (BARROS, 2016, p. 15). Essas artistas ambicionavam assumir o poder das representações dos próprios corpos, antes representadas por olhares majoritariamente masculinos, que asseguravam um local de passividade e objetificação para seus corpos. Tendo essas questões em vista, duas artistas extremamente atuantes nesse período, Judy Chicago e Miriam Schapiro desenvolveram o conceito de *Central-core-imagery*, que segundo a pesquisadora Roberta Barros:

(...) respondia a essa urgência de que as artistas mulheres precisavam identificar um modo positivo de criar e produzir imagens alternativas, representativas delas mesmas, que se contrapusessem a tal objetificação (BARROS, 2016, p. 15).

Ademais, a geração de artistas feministas dos anos 1970 não tinha a definição de uma identidade feminina tão clara, sendo necessário realizar tal construção. Através da compreensão das suas próprias experiências, elas empreendem análises políticas cruciais em um momento em que política e arte encontravam um ambiente propício para ações convergentes. As perguntas que iriam direcionar esse processo de compreensão de identidade se ancoraram na busca por entender as experiências femininas de forma coletiva e o corpo foi um dos primeiros territórios utilizados para explorar essa identidade (BROUDE, 1994).

Nos Estados Unidos e na Europa, o ambiente contribuía para as lutas progressistas. Na América Latina, no entanto, esse cenário não se replicava, afinal a maioria dos países, estava passando por governos ditatoriais.

No caso brasileiro, por exemplo, ao estabelecer um paralelo entre a produção norte-americana e brasileira, Barros chama atenção para a diferença das reivindicações femininas no período, profundamente afetadas pela repressão causada pelo estreitamento da ditadura militar no país. Como aponta Barros, se no exterior as conquistas incluíam métodos contraceptivos modernos, no contexto brasileiro “dominava o clima de moralização dos costumes” (BARROS, 2016, p. 103). No Brasil, as pautas femininas foram marcadas por

reinvidicações ligadas aos movimentos de mulheres católicas, deixando questões marcadamente feministas, como o aborto, liberdade sexual e o divórcio, em segundo plano.

O corpo aparece ao mesmo tempo como tema de encontro entre trabalhos desenvolvidos no contexto estadunidense e latino-americano. As singularidades desse contexto, fizeram com que, esses corpos expressassem-se de forma política, argumento estrutural na construção do discurso curatorial da exposição *Mulheres Radicais*. Conforme pontua Andrea Giunta, sobre a noção de corpo político, em entrevista concedida em 2018 para a Revista Figas:

Nós pensamos a noção de corpo político, que é um conceito muito rico e muito complexo, de diferentes maneiras. Em primeiro lugar, porque muitas dessas obras foram realizadas em situações de vigilância extrema, durante a ditadura. (...) E também nos referimos ao corpo político porque elas atuaram sobre os acordos estéticos estabelecidos: as iconografias do feminino estavam predominantemente nas mãos dos artistas homens, que foram os que realizaram 99% dos nus que conhecemos na história da arte. Trata-se de um olhar externo, patriarcal, guiado pelo desejo masculino. O que a exposição faz é evidenciar que o corpo é observado, experimentado, conceitualizado a partir de um olhar interno, que navega o corpo, que o representa de uma maneira nova, quase sem precedentes. Por isso, no meu ensaio no catálogo me refiro a um giro iconográfico radical: temas que nunca haviam sido representados começam a sê-lo. Sob essa perspectiva, considero que essas artistas produziram a maior contribuição da arte pós-guerra até o presente. Por fim, o sentido político do corpo também reside no fato de utilizarem seus próprios corpos como ponto de partida e objeto de exploração e de investigação, levando-os a extremos inéditos, e recorreram, ademais, às linguagens mais experimentais: a performance, o vídeo, a fotografia (GIUNTA, 2018).

O corpo político entrelaça diversas questões, suas tensões são tanto estéticas quanto políticas, a ponto de ocasionarem, fazendo alusão às palavras de Giunta “um giro iconográfico radical” (GIUNTA, 2018). Tendo esses aspectos em vista, na compreensão de como esse giro foi arquitetado, é necessário salientar e desenvolver como se deu nesses trabalhos: a relação corpo e violência, o estremecimento dos acordos estéticos e a articulação das poéticas a partir da centralidade do corpo – culminando no uso de outros suportes, observados no recorte das obras expostas nas três ocorrências⁷⁷ da exposição *Mulheres Radicais*.

As artistas latino-americanas olharam seus corpos, muitas vezes, como alternativa para lutar contra os regimes de violência, mas também romperam com formas canônicas de representação do feminino. Esse exercício pode ser visto na obra *Boticelli Wash and Wear* (Figura 3) de 1976, da artista colombiana Beatriz González. Na obra, pintada com tinta acrílica em uma toalha de banho, a representação da Vênus alude diretamente à figura

⁷⁷ Existem pequenas divergências das obras expostas em cada uma das ocasiões da exposição. Na exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo foram adicionadas quatro artistas brasileiras, por exemplo. Ver: GIUNTA, Andrea (orgs.). *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

presente na obra *O Nascimento de Vênus* (Figura 4) (1485) de Sandro Boticelli. O primeiro diálogo é justamente a evocação de uma imagem profundamente replicada e difundida na cultura visual, sendo bastante emblemática no percurso da história da arte canônica. A Vênus evoca as transformações dos ideais de beleza feminina e através da recuperação da trajetória de sua representação é possível observar tais transformações.



Figura 3 – *Boticelli Wash and Wear*, Beatriz González, 1976
Fonte: Hammer Museum.



Figura 4 – Birth of Venus, Sandro Botticelli, 1485
 Fonte: Le Gallerie Degli Uffizi.

González começa a romper com essa representação idealizada ao escolher o suporte. A escolha da toalha como materialidade traz novas feições poéticas para a obra e demonstra a experimentação de suportes para o acolhimento de poéticas empreendidas por essas artistas. Inclusive, ao analisarmos quantitativamente as técnicas das obras presentes na exposição, vemos uma concentração de fotografias, registros de performance e vídeos (Tabela 1) que totalizam mais de quarenta obras, deixando nítida a inclinação dessas artísticas por “linguagens mais experimentais” (GIUNTA, 2018).

Tabela 1 – Obras expostas na exposição Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana, 1960 - 1985 na Pinacoteca do Estado de São Paulo, classificadas por suas técnicas.

| Técnica | Número de obras |
|-----------------|-----------------|
| Aquarela | 3 |
| Arte Postal | 1 |
| Documentos | 5 |
| Fotografia | 67 |
| Fotoperformance | 6 |
| Instalação | 1 |

| | |
|-------------------------|----|
| Lineologravura | 3 |
| Litografia | 2 |
| Técnica mista | 12 |
| Objeto | 25 |
| Papel | 21 |
| Pintura/tela | 10 |
| Registro de instalação | 3 |
| Registro de performance | 20 |
| Serigrafia | 5 |
| Videoperformance | 3 |
| Vídeo | 40 |
| Xilogravura | 2 |

Fonte: Levantamento realizado através de obras listadas no catálogo da exposição e dados coletados a partir do acervo virtual da exposição no site do Hammer Museum. FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (orgs.). *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

A imagem da Vênus em uma toalha coloca sua idealização no âmbito das coisas corriqueiras, possível de ser usada e para além da observação idealizada. Outra questão também é a reprodutibilidade da imagem (BENJAMIN, 2017), já que Gonzalez parece brincar com a larga disseminação da imagem idealizada, colocando-a num território menos aurático, capaz de pôr os estereótipos de beleza representados em cheque. A toalha pertence ao universo doméstico, um universo culturalmente cristalizado como menos importante, afinal, por muito tempo, o privado foi visto como âmbito da existência feminina. González oferta Boticelli para lavar e usar, expondo de forma lúdica uma Vênus que agora irá ser transferida para a existência encarnada e utilitária.

Outros trabalhos evidenciaram a radicalidade do corpo como agente e o processo de violência que o atravessa, como é o caso da performance *Anónimo 1 (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos durante el gobierno de Turbay Ayala)* (Figura 5) realizada pela artista colombiana Maria Evelia Marmolejo, em 1981 na Praça do Centro Administrativo Municipal de Cali. A performance era composta por duas partes. Na primeira, a artista com capuz e túnica branca, para expressar anonimato, caminhava sobre uma faixa de papel e em seguida sentava-se sobre a faixa, realizando cortes nos dedos dos seus pés. Após efetuar os cortes, ela caminhava deixando um rastro de sangue atrás de si.

Num segundo momento, a artista elaborava um processo de cura, enfaixando os cortes para depois seguir a caminhada. Na performance, Marmolejo relembra os desaparecidos e torturados na Colômbia, além de referir-se à profunda violência e opressão no país, mostrando no segundo momento, “(...) a necessidade de sanar a dor causada pela crueldade infligida a gente inocente e por fim a situação” (FAJARDO-HILL, 2012). O corpo manifestado por Marmolejo é político, aludindo diretamente ao regime de violência predominante, ao expor o rastro de uma ferida presente no cotidiano colombiano e a necessidade de cessá-la.



Figura 5 – Anónimo 1 (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos durante el gobierno de Turbay Ayala). María Evelia Marmolejo, 1981
Fonte: Hammer Museum.

Os trabalhos presentes em *Mulheres Radicais* mostram uma vasta produção empreendida por mulheres artistas na América Latina, em que os corpos femininos se transmutam da passividade para a ação, desestabilizando os acordos estéticos de representação do feminino e denunciando as experiências que os atravessavam. O corpo ganha novos contornos, encarnados, ensanguentados e expõe as feridas abertas de uma América Latina em regime de violência.

2.4.2. Autorretrato

O primeiro núcleo da exposição, *Autorretrato*, apresentou cerca de quarenta e quatro obras (Tabela 2) nas três edições da exposição. No catálogo da exposição, a apresentação da seção *Autorretrato* elucida os motivos que levaram a reunião dessas obras:

As obras desta seção apresentam narrativas conceituais e psicológicas que questionam as ideias canônicas de beleza, sendo críticas contundentes contra concepções reducionistas da mulher e reivindicando um espaço de autoexpressão crítica. O conceito de identidade é explorado de maneiras não literais, que vão além das formas tradicionais do retrato (FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018, p. 48).

Tabela 2 – Obras e artistas presentes no núcleo *Autorretrato*

| Artista | Obra | Presença nas edições |
|-------------------|--|--|
| Alicia Barney | Pratt, 1978-1979, da série Diário objeto | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Anna Bella Geiger | Declaração em retrato nº. 1, 1974 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Frieda Medin | Rumbos I, 1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Frieda Medin | Rumbos II, 1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Frieda Medin | Rumbos III, 1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Judith F. Baca | Las Tres Marías, 1946 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Judith F. Baca | Judith Baca as La Pachuca, 1973-2018 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Lenora de Barros | Homenagem a Lasar Segal, 1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Letícia Parente | Preparação I, 1975 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Liliane Dardot | O risco do bordado, 1981 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Liliane Dardot | Ritual, 1981 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

| | | |
|-----------------------|--|--|
| Lourdes Grobet | Hora y media, 1975 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Magali Lara | Infancia, da série Infancia y eso 1980 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Magali Lara | Infancia, da série Infancia y eso 1980 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Magali Lara | Ventanas, 1977-1978 | Brooklyn Museum |
| Magali Lara | Ventanas, 1977-1978 | Hammer Museum |
| Margarita Morselli | Autorretrato, 1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Maria Eugenia Chellet | Yohn Lennon, 1968 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Maria Eugenia Chellet | Dulces dieciseis (de la serie complejo de Musa. Autorretratos], 1981 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Maria Eugenia Chellet | En las manos del maestro (de la serie complejo de Musa. Autorretratos], 1980 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| María Martínez-Cañas | Un problema de identidade, 1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| María Teresa Cano | Yo servida a la mesa, 1981 | Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| María Teresa Cano | Recorte de jornal do artigo “Un arte digerible” | Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Marisol | Self-Portrait, 1961-1962 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Marta Moreno Vega | Autorretrato, 1973 | Brooklyn Museum |
| Narcisa Hirsch | Taller, 1975 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Patssi Valdez | Limitations beyond my control, 1975 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Patssi Valdez | Portrait of Patssi, 1975 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Regina Vater | Tina América, 1976 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Rosa Navarro | Letras “R”, “O”, “S”, “A”, from the series Lenguaje de los sordomudos, 1981 | Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

| | | |
|------------------------|--|--|
| Rosa Navarro | Nacer y morir de una rosa, 1982 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Sylvia Salazar Simpson | Antes-Después, 1981 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Sylvia Salazar Simpson | Sylvia Salazar Simpson, década de 1970 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Teresa Burga | Untitled (Heartbeat recording and light), 1970-2018 | Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Teresa Burga | Autorretrato. Estructura. Informe, 9.6.1972, 1972 | Hammer Museum |
| Victoria Santa Cruz | Me gritaron negra, 1978 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Virginia Errázuriz | 28 / Noviembre / 1979—Diario de un día (Serie Archivos), 1979/2011 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Wanda Pimentel | Sem título, da série Envolvimento, 1968 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Wanda Pimentel | Sem título, da série Envolvimento, 1968 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Wanda Pimentel | Sem título, da série Envolvimento, 1968 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Wanda Pimentel | Transposição I, da série Envolvimento, 1968 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Yolanda López | Da série Tableaux Vivants, 1978 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

Fonte: Levantamento nosso.

Primeiramente, para construção da análise do presente núcleo, precisamos recorrer ao autorretrato na narrativa da história da arte e seu valor artístico ao considerarmos os ideais de arte canônica e clássica. O autorretrato ganha relevância como gênero artístico a partir do século XV e passa a ser utilizado como uma ferramenta para marcar o status social dos artistas, através da recorrência a elementos iconográficos que fazem referência à produção artística e seu posicionamento social. Giorgio Vasari, um dos precursores para a reflexão da história da arte, na segunda edição do célebre *A vida dos artistas*, apresentou “autorretratos” gravados dos artistas, contribuindo para um processo de individualização desses atores (HALL, 2014).

Esse procedimento foi utilizado também por mulheres artistas, como podemos observar em obras como: *Autorretrato como a alegoria da pintura* (1638-1639) de Artemisia Gentileschi, pintura na qual a artista utiliza a iconografia convencional para sua própria representação e, de certo modo, coloca sua posição social como mulher artista; o *Autorretrato*⁷⁸ de 1790, de Elisabeth Louise Vigée Le Brun, pintura na qual a artista representa a si mesma com diversos pinceis e paleta de pintura apoiados em seu braço esquerdo, enquanto com sua mão direita estende um dos pinceis realizando a tarefa de pintar a rainha em um quadro postado em seu cavalete, que pode ser visto apenas parcialmente e ainda está em processo de confecção. Essa representação indica sua posição enquanto artista e seu âmbito de atuação, fazendo alusão a sua atuação como pintora oficial da corte francesa. Já no século XX, no contexto latino-americano, a artista Frida Kahlo, entre outras, realizou diversos autorretratos criando um universo particular através da referência a diversos símbolos, capazes de expressar através do onírico muitas das suas experiências pessoais, como mulher e artista.

O ato de se representar, no entanto, apesar de ter sido utilizado por diversas artistas em séculos anteriores, ganhou uma larga utilização por mulheres artistas principalmente nos séculos XX e XXI. O autorretrato ganha características subjetivas, com contornos muito diferentes da tradição retratística, possibilitando representar através de outros recursos a experiência desses sujeitos e sua identidade. Esse exercício pode ser visto tanto no trabalho das artistas presentes na exposição, quanto no trabalho de artistas atuantes durante os anos 1970 nos Estados Unidos.

Nos trabalhos mencionados, evidencia-se a preocupação com poéticas feministas ou uma enunciação claramente feminista. Nesse aspecto, cabe pensar na contribuição dos feminismos tanto para o corpo social quanto para refletir na visualidade como um quadro potente de luta e subversão dos acordos visuais anteriormente cristalizados. Como pontua Margareth Rago, ao refletir sobre a importância dos feminismos, “(...) não só do mundo público e da esfera institucional ocuparam-se os feminismos, que também passaram a problematizar as concepções de subjetividade e as estratégias que tem mobilizado para criá-las” (RAGO, 2013, p. 26).

O engendramento de “técnicas e práticas de produção de si” (RAGO, 2013, p. 26), articulados por ações feministas, permite assim estremecer as percepções de mulher como ser universal e a desestruturação do pensamento binário, feminino e masculino, e a divisão

⁷⁸ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/656845>. Acesso em: 20 dez. 2023.

cartesiana do mundo, baseada em oxímoros como a razão e a emoção, o empírico e o científico, entre outras oposições.

Esse estratagema pode ser visto em vários trabalhos das artistas presentes na exposição. Algumas articulam o arquivístico e o científico como forma de construir de maneira irônica a subjetividade, além de desestabilizar os mecanismos de aferição e medição aplicados ao humano, colocando-os em xeque.



Figura 6 - Vista da montagem da seção *Autorretrato* em *Mulheres Radicais* na Pinacoteca do Estado de São Paulo.⁷⁹

Fonte: Hammer Museum.

Esse procedimento pode ser visto na obra de Teresa Burga, *Autorretrato. Estructura. Informe, 9.6.1972* (1972) (Figura 7)⁸⁰. Na instalação, composta por diferentes materiais como eletrocardiogramas, fonocardiogramas, documentos, fotografias frontais e de perfil da artista, entre outros elementos, Burga divide as obras em três momentos, como resultados desse processo de aferição e os relata. Na primeira parte, no Relatório do rosto, Burga coloca fotos

⁷⁹ Na imagem, podemos ver da esquerda para direita as obras, *La pachuca* de Judith F. Baca (1973), duas obras da série *Infancia y eso* de Magali Lara, e *Taller de Narcisca Hirsch*. Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/documentation>.

⁸⁰ Esse procedimento de aferição e medição do humano através do científico também foi articulado pela artista Leticia Parente, na instalação *Medidas* (1976), considerada a primeira obra a relacionar ciência e arte no contexto brasileira (PARENTE, 2014), era dividida em diversas seções, em que os espectadores precisavam participar realizando as diversas medições (altura, tipo sanguíneo, resistência à dor, entre outros). Assim, como a obra de Burga, a de Parente também foi executada em meio a um governo opressivo.

do perfil de seu rosto sob uma malha quadriculada, fornecendo medidas exatas dos seus aspectos fisionômicos (Figura 8). Ela também apresenta uma carteira de identificação (Figura 9) com a informação: “*Teresa Burga. Artista. Título da escola de Artes Plásticas da Universidade Católica. Mestrado em Artes Plásticas, Escola do Instituto de Artes, Chicago. Exposições individuais e coletivas, aqui e em outros países. Agora apresenta: Autorretrato*”. O texto da sua carteira de identificação como artista, finaliza o trabalho, apresentando o local e a exibição de sua obra na Galeria ICPNA em Lima.



Figura 7 – Autorretrato. Estructura. Informe, 9.6.1972, Teresa Burga, 1972.
Fonte: Hammer Museum.

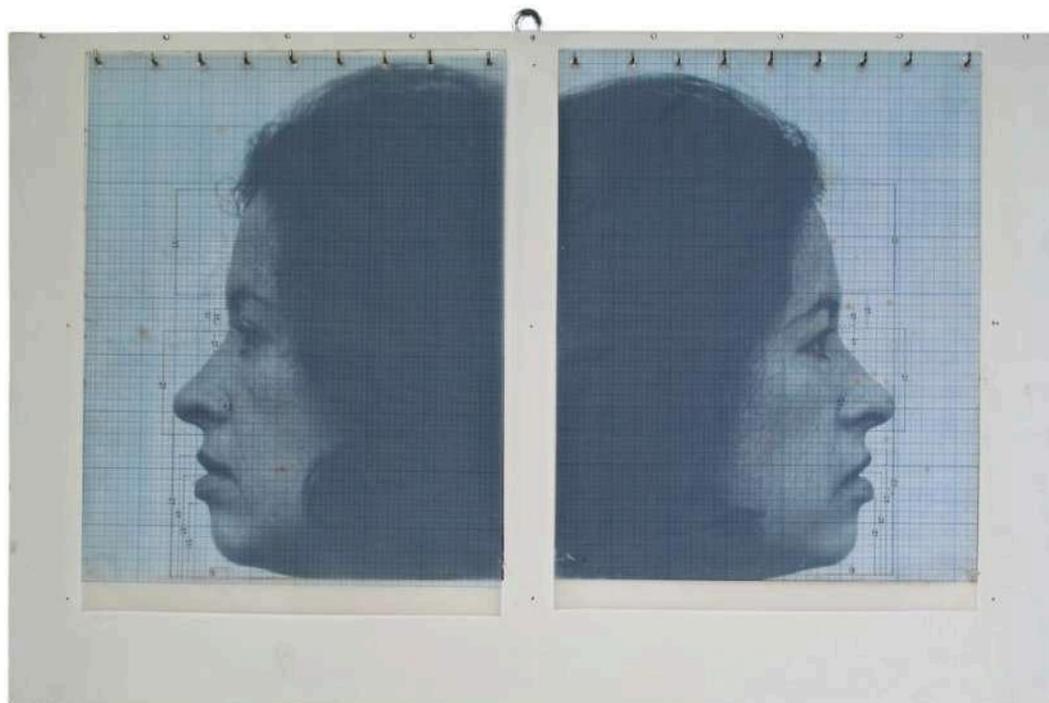


Figura 8 - Autorretrato. Estructura. Informe, 9.6.1972, Teresa Burga, 1972.
 Fonte: Alexander Gray Associates⁸¹.



Figura 9 - Autorretrato. Estructura. Informe, 9.6.1972, Teresa Burga, 1972.
 Fonte: Alexander Gray Associates⁸².

Ao realizar esse processo, Burga ironiza os procedimentos de identificação e realiza a auto validação da sua prática enquanto artista. Nesse ato, ela estremece questões mais profundas no social, como o reconhecimento da prática artística e, ainda, ironiza a ausência de reconhecimento das mulheres artistas enquanto criadoras.

No segundo momento, ao relatar as condições do seu coração, ela apresenta seus eletrocardiogramas, e, por último, no relatório sobre seu sangue apresenta resultados de

⁸¹ Disponível em: <https://www.alexandergray.com/series-projects/teresa-burga2?view=slider>.

⁸² Disponível em: <https://www.alexandergray.com/series-projects/teresa-burga2?view=slider>.

análise físico-químicas. Esse procedimento desnaturaliza as visões sobre o corpo e o sujeito, mostrando a tentativa da construção de uma subjetividade estremecida diante da efusiva catalogação e aferição do humano em números, classificações e categorizações.

Burga, como dito anteriormente na análise do ensaio do catálogo sobre a produção artística no contexto peruano (p. 76-77), foi uma das poucas artistas a não se afastar do contexto artístico durante o governo de Juan Alvarado Velasco entre os anos de 1968 e 1969, governo que inicialmente parecia promissor, mas logo demonstrou feições extremamente opressoras⁸³. Esse dado, diante da obra de Teresa Burga, também ajuda a entender a obra como uma crítica às formas de dominação colocadas sobre o corpo e sujeitos nesses contextos políticos e seus procedimentos de ação.

Nesse núcleo, outros trabalhos reinscrevem suas identidades, confrontando estereótipos culturais comumente associados a mulheres latinas. Essa construção pode ser vista na obra *A pachuca* de Judith F. Baca (Figura 10), em que a artista utiliza como meio para se auto retratar a imagem da pachuca, um estereótipo feminino nos anos 1950, geralmente aplicado a mulher mexicano-americanas.

Na obra, Baca aparece com uma maquiagem dramática, camisa branca com mangas curtas e um lenço amarrado em volta do seu pescoço. Dentro da dobra da manga direita da sua camisa, Baca tem um maço de cigarros da marca Marlboro e no lado direito mantém um lenço amarrado com tecido transparente e estampado. Nas fotografias da série, Baca encarna performaticamente diferentes expressões, às vezes encoberta pela fumaça do cigarro que ela fuma.

Judith F. Baca, como outras artistas da exposição, tem origem latino-americana, mas desenvolveu grande parte da sua produção em território estadunidense. Baca foi bastante influente nas ações engendradas pelas artistas feministas nos anos 1970 nos Estados Unidos, ganhando reconhecimento principalmente por seus murais⁸⁴.

⁸³ O uso do autorretrato como forma de denúncia a governos opressores e ditatoriais foi um recurso largamente utilizado por artistas. Esse exemplo pode ser visto no contexto brasileiro durante a ditadura militar, com os autorretratos de Carlos Zílio, Paulo Brusky e Alex Fleming. Ver: JAREMTCHUCK, Daria. Autorretrato e ditadura: notas sobre o corpo na arte brasileira. In: JAREMTCHUK, Daria. RUFINONI, Priscila (orgs.). Arte e política: Situações. São Paulo: Alameda, 2010, p. 135 - 154.

⁸⁴ Baca recentemente foi condecorada com a Medalha Nacional de Artes nos Estados Unidos, referente a 2021, a entrega das medalhas ocorreu em março de 2023, em evento com apresentação realizada pelo atual presidente dos Estados Unidos, Joe Biden. Durante o evento, o trabalho de Baca foi apresentado pelo seguinte comentário “Judith Francisca Baca’s collaborative work has turned forgotten histories into public memory—pioneering an art form that empowers communities to reclaim public space with dignity and pride”. Disponível em: <https://www.peoplesworld.org/article/renowned-chicana-muralist-judy-baca-receives-national-medal-of-arts/>. Acesso em: 21 dez. 2023.



Figura 10 - Judith F. Baca como *A Pachuca*, Judith F. Baca, 1976.
 Fonte: Artillery Magazine⁸⁵.

A pachuca representa a “versão feminina” do Pachuco, caracterizado como um grupo de subcultura, com origens nos anos 1940, mais especificamente em El Paso. Num contexto de imigração da população mexicana, muitos enfrentam discriminação por não serem considerados brancos, mesmo que estes legalmente fossem caracterizados dessa forma (BECKER, 2014). Esse fato contribuiu para a construção de uma identidade movediça⁸⁶, algo que não se caracterizava nem com uma posição racial, nem com a outra. Muitos mexicanos ou mexicanos-americanos enfrentaram esse posicionamento confuso de identidade, comumente usado como um artifício para violência e discriminação⁸⁷.

A figura do Pachuco foi comumente associada à delinquência, caracterização que se deu principalmente por desafiar a ordem e, de certo modo, confrontarem a classe média estadunidense, como elucida a pesquisadora Lauren Becker (2014, p. 4): “Though the

⁸⁵ Disponível em: <https://artillerymag.com/valley-girl-redefined/>. Acesso em: 10 dez. 2023.

⁸⁶ Sobre identidades fronteiriças e sua utilização para refletir acerca dos feminismos, ver: ANZALDÚA, G. *Borderlands/La frontera: the new mestiza*. 2. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

⁸⁷ O grupo era caracterizado pelo uso dos Zoot Suits, um modelo de terno de alfaiataria com dimensões alargadas, caracterizado por uma calça de cintura extremamente alta. A violência contra esses grupos foi tamanha que, em 1940, ocorreu a proibição do uso dos zoot suits.

pachuco subculture came to symbolize the fears of American society at large, it formed from the racial tension Mexican Americans youths felt from the dominant culture”⁸⁸.

A obra de Baca faz referência direta a esse grupo e se tornou um símbolo da produção artística chicana. Ao aludir a corporeidade da pachuca, Baca “presents an image of Chicana womanhood that symbolically threatens both midcentury white middle-class femininity and the Catholic ideals of Mexican American womanhood” (SNEED, 2022)⁸⁹.

Ademais, ao encarnar a imagem das pachucas, Baca transcreve esse estereótipo cultural, que contemporaneamente ganhou nuances de resistência e empoderamento para mulheres chicanas, desestabilizando posições sociais de mulheres estabelecidas e confrontando-as com a imersão em corporeidades por muito tempo marginalizadas na esfera social.

O uso desses estereótipos culturais, retomados em posição de poder discursivo, foram usados por Judith F. Baca, também em *Las Tres Marías* (1976). No objeto, um tríptico, podemos observar a representação da chola à esquerda, um espelho na parte central e na parte direita a imagem da pachuca (Figura 11).

Diante do objeto, o espectador entra em confronto com essas duas imagens de figuras desafiadoras de valores enraizados no social, sendo convidado a refletir sobre os locais ocupados por esses corpos, diante de sua capacidade de subversão e transgressão da ordem vigente. Tal ação proporciona um sentido de empoderamento para locais de raça e gênero discriminados no corpo social e provoca a reflexão identitária do próprio sujeito que as confronta.

O autorretrato de Baca dialoga profundamente com os locais ocupados pela mulher latina em território estadunidense. A artista pensa nesses estereótipos como forma de refletir sobre sua identidade, pelas facetas da raça e classe, e promove a noção de habitar e pensar outras identidades, colocando-as narrativamente no diálogo cultural e social.

⁸⁸ Embora a subcultura pachuco tenha passado a simbolizar os medos da sociedade americana em geral, ela foi formada devido à tensão racial que os jovens mexicanos-americanos sentiam da cultura dominante (BECKER, 2014, p. 4, tradução nossa).

⁸⁹ (...) apresenta uma imagem da feminilidade chicana que simbolicamente desafia tanto a feminilidade branca do meio do século quanto os ideais católicos de feminilidade mexicano-americana (SNEED, 2022, tradução nossa). SNEED, Gillian. Judy Baca: Memórias de Nuestra Tierra, a Retrospective. Caa. reviews, 20 abr. 2022. Disponível em: <http://www.caareviews.org/reviews/4017>. Acesso em: 30 dez. 2023.



Figura 11 - Las Tres Marías, Judith F. Baca, 1976.
Fonte: Hammer Museum⁹⁰.

A rearticulação de estereótipos culturais comuns à população latina ou chicana, realizada por Baca para constituir seu autorretrato, denota um método potente de “escrita de si”, permitindo a construção da sua identidade como mulher e chicana, além de possibilitar o confronto dos espectadores com essas identidades construídas e seu aspecto de dupla violência, relegado aos âmbitos de raça e classe. A recorrência a símbolos culturais, profundamente enraizados na cultura latino-americana, foi outra ferramenta utilizada por artistas para construir seus autorretratos, como pode ser visto na obra *sem título* da série *Tableaux Vivants* (1978) (Figura 12) de Yolanda López.

⁹⁰ Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/las-tres-marias-the-three-marias>.



Figura 12 - Obra da série *Tableaux Vivant*, Yolanda López, 1978.
Fonte: Hammer Museum⁹¹.

Na obra, López construiu seu autorretrato recorrendo iconograficamente a figura da Virgem de Guadalupe. A imagem da Virgem foi usada por diversos artistas e se cristalizou como um símbolo potente na cultura latino-americana e, mais especificamente, na cultura mexicana. Em seu trabalho, López traz para seu autorretrato, a construção da ideia de mulher chicana. Conforme destaca Bragança (2006, p. 2):

A subjetividade do discurso da mulher chicana não está ideologicamente representada nem no discurso chicano masculino nem no discurso anglo-feminista. Sua literatura reivindica uma identidade e uma auto-definição, não somente de gênero, mas também étnico-racial. Ela se coloca, então, entre o local representado pela tradição da cultura patriarcal mexicana e aquele reivindicado pela projeção de um discurso feminista norte-americano.

Nesse processo de confecção da identidade enquanto mulher chicana, a ausência de possibilidades de identificação ou paradigmas para refletir sobre sua própria existência em completude, não estão acessíveis. Cabe a mulher chicana tecer sua identidade, resultado de

⁹¹ Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/from-the-series-tableaux-vivant>.

um território fronteiriço, pondo sob prova a sociedade mexicana e o contexto feminista estadunidense dos anos 1970, que apesar de ter incitado a reflexão de outros corpos e atravessamentos, não consegue dar conta das particularidade das mulheres chicanas no social.

A evocação da imagem da Virgem de Guadalupe ganha contornos distintos quando consideramos o contexto interno do México e os artistas chicanos, atuantes nos Estados Unidos. No México, enquanto o uso da imagem guadalupana se deu num processo de recusa à modernização às alterações políticas, nas poéticas engendradas pelos artistas chicanos ganhou uma conotação de resistência, assim, “O que no México estava vinculado à opressão de ao autoritarismo, produzindo artificiais signos de mexicanidade, na Califórnia representava um local de resistência e contestação à cultura anglo-americana” (BRAGANÇA, 2006, p. 3).

A referência à Virgem de Guadalupe por artistas chicanas e feministas como López, denota uma operação ainda mais radical. López toma a referência iconográfica da figura da Virgem e a substitui por sua própria imagem. Esse processo, através da encarnação da Virgem, busca dignificar mulheres encarnadas ou, de certo modo, vistas no âmbito do “ordinário”, transveste os seres ali presentes com uma áurea de celestialidade e propõe o entendimento dessas mulheres como igualmente importantes, colocando-as em lugar de destaque dentro das narrativas. O tríptico *As Guadalupe* (Figura 13), realizado por López nos anos 1970, demonstra exatamente esse processo.

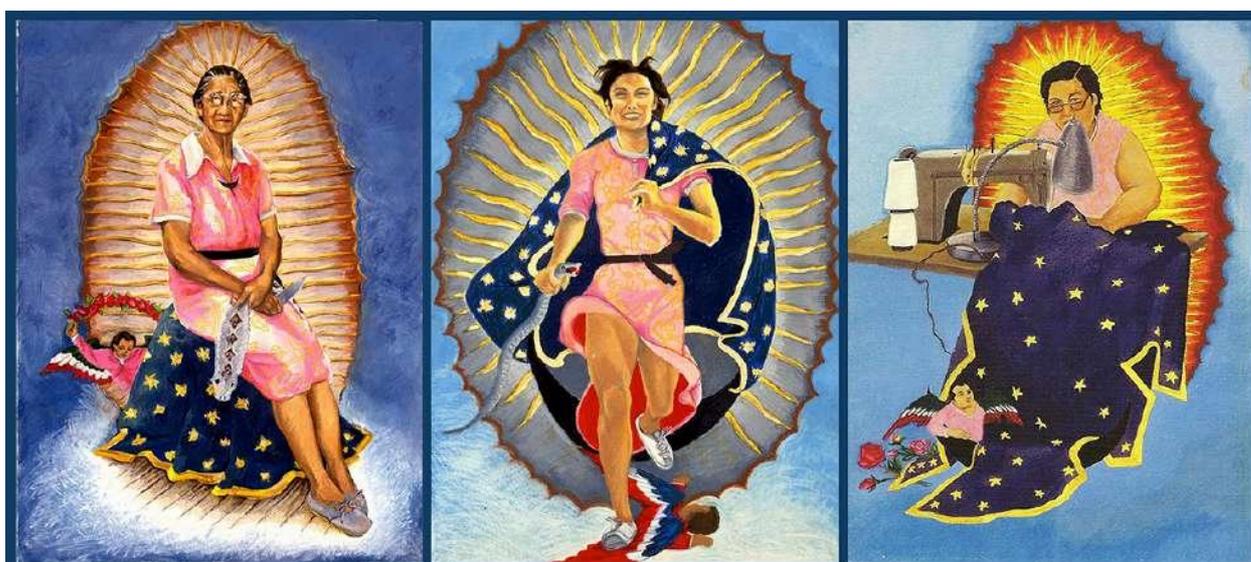


Figura 13 - Tríptico *As Guadalupe*, Yolanda López, 1970.
Fonte: MiHistoria⁹².

⁹² Disponível em: <https://mihistoria.net/el-taller-post/the-guadalupes/>

Tal trabalho foi realizado por López para obtenção do seu título de mestrado e diante do contexto do feminismo dos anos 1970, nos Estados Unidos, López notou a ausência de representação das mulheres advindas das classes trabalhadoras ou mulheres racializadas. Em *As Guadalupe*, a partir da alusão a elementos comuns a iconografia da Virgem de Guadalupe – o manto azul coberto por estrelas, o halo formado pelos raios de sol atrás das figuras representadas e a figura do anjo que acompanha a virgem – a artista representa sua avó, sentada sobre o manto; ela própria correndo, em um imagem de atividade e poder; e, por fim, sua mãe trabalhando em sua máquina industrial, representando as classes trabalhadores, que em um gesto autônomo costura seu próprio manto.

Na obra da série *Tableaux Vivants* (Figura 117) não é diferente, a artista realiza seu autorretrato aludindo à virgem através do pequeno círculo de raios solares em azul atrás de si, das estrelas em sua blusa e, ainda, das cores de sua bermuda. O azul predomina na imagem, apesar dos diversos elementos e texturas presentes na sua composição. A referência a virgem é mostrada novamente aos pés de López nas imagens, junto com duas pequenas bandeiras dos Estados Unidos. Ilustrando de forma simbólica, esse lugar fronteiro ocupado pela artista enquanto chicana. Nas suas mãos, ela carrega pinceis, marcando sua atuação enquanto artista. No autorretrato, López, destoando das práticas convencionais de retratar-se, criou um manifesto da sua identidade e de seu posicionamento em um local de dignidade e poder. Como pontua Bragança (2006, p. 5):

Para isso, o primeiro gesto de uma prática cultural latina envolve uma enfática auto-legitimação, uma rejeição ao anonimato, uma negação da experiência que, no colonialismo do poder, se coloca como hegemônica. Essa identidade chicana, antes de ser representada, é praticada, num processo em que as estéticas chicanas não se pretendem descoladas das práticas cotidianas. Essa práxis social e cultural inscreve o exercício de identidade chicana como parte integral da configuração de um ethos que visa a politização e conscientização como um meio de validação e autodeterminação.

Tanto em Baca como em López, vemos, assim, um processo de recusa ao anonimato, aludindo a subgrupos culturais, como as mulheres chicanas das classes trabalhadores, tomando para si um poder narrativo de redesenhar o território da experiência e representando-se de maneiras variadas, com símbolos e significados próprios. Elas habitam assim o não-lugar (ANZALDÚA, 1987) deixado para as existências fronteiriças, dando a ele feições definidas e mostrando sua essência edificada na resistência e, conseqüentemente, em uma nova construção de subjetividade e de vida expostas através da visualidade.

Os trabalhos presentes nesse núcleo possibilitam, assim, a construção do autorretrato, de aspecto subjetivo, cuja presença da artista é construída através de outros elementos, seja através de medições dos seus batimentos cardíacos, da esquematização das fotos de seu perfil,

da representação da sua subjetividade e particularidade enquanto mulher chicana, da crítica aos papéis sociais da mulher (*Preparação I, Regina Parente, 1975*) ou mesmo dos estereótipos femininos (*Tina América, Regina Vater, 1976*), traçando suas presenças diante dos atravessamentos políticos e sociais, assim como no experimentalismo de suas poéticas.

2.4.3. Paisagem do Corpo

O segundo núcleo *Paisagem do Corpo* apresentou cerca de vinte e quatro obras (Tabela 3) nas três edições da exposição. Na descrição desse núcleo no catálogo, as curadoras apontam (FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018, p. 48): “Esta seção busca elucidar as formas nas quais as passagens se tornam um local para o corpo interagir com o ambiente natural. Essas conexões entre a terra e o corpo revelam operações conceituais e estéticas de uma natureza simbólica, cultural e ritual”.

Tabela 3 – Obras e artistas presentes no núcleo *Paisagem do Corpo*

| Artista | Obra | Presença nas edições |
|-----------------|--|--|
| Alicia Barney | Viviendas b, 1975 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Alicia Barney | Viviendas a, 1975 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Ana Mendieta | Corazón de roca con sangre, 1975 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Cecilia Vicuña | Casa Espiral, Co com, 1966 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Celeida Tostes | Passagem, 1979 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Claudia Andujar | George Love, Sarapuí, São Paulo, 1974, da série A vulnerabilidade do ser | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Delfina Bernal | Paisaje de mar em cuerda, 1966 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Lygia Pape | O ovo, 1967 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Mara Alvares | Adansônia III, 1977-1978 da série Adansônia, 1976-1978 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

| | | |
|------------------------|---|--|
| Mara Alvares | Jogo de esconder em 6 toques, 1976 da série Adansônia, 1976-1978 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Mara Alvares | Adansônia II, 1976-1978 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| María Evelia Marmolejo | Anónimo 3 (El río Cauca como otros tantos ríos del mundo y la tierra en general están siendo afectados por desechos contaminantes no digeribles que arrojan las industrias y los seres humanos. Residuos que alteran los componentes propios de la naturaleza... , 1982 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Pola Weiss | Ciudad Mujer Ciudad , 1978 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Silvia Gruner | Arena, 1986 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Vera Chaves Barcellos | Epidermic Scapes, 1977-1982 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Wilma Martins | Sem título, da série Cotidiano, 1982 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Wilma Martins | Sem título, da série Cotidiano, 1972 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Wilma Martins | Sem título, da série Cotidiano, 1972 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Wilma Martins | Sem título, da série Cotidiano, 1973 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Yeni y Nan | Integraciones en agua I, 1981 | Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Yeni y Nan | Transfiguración elemento tierra, 1983 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Yolanda Freyre | Achei, 1976 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Yolanda Freyre | Achei, 1976 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Yolanda Freyre | Pele de bicho, alma de flor, 1974 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |

Fonte: Levantamento nosso.

Em *Paisagem do Corpo* são justamente as interseções entre corpo e paisagem que interessam, como podemos ver numa das obras desse núcleo, *Epidermic Scapes* (1977)

(Figura 14) da artista Vera Charles Barcellos, composta por trinta fotografias. Na montagem no Brasil, a obra foi instalada na parede, diferente das outras edições da exposição, em que a obra foi instalada no chão.

Em *Epidermic Scapes*, Barcellos explora e navega o corpo, o seu próprio e o do outro, criando fotografias ampliadas de diversas partes. O resultado traz à tona imagens capazes de compor uma paisagem de corpos variados, mas que, num primeiro momento, o espectador pode não ser capaz de identificar a presença do corpo.



Figura 14 - Montagem da obra *Epidermic Scapes* da artista Vera Chaves Barcellos.
Fonte: Hammer Museum⁹³.

⁹³Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/epidermic-scapes>.

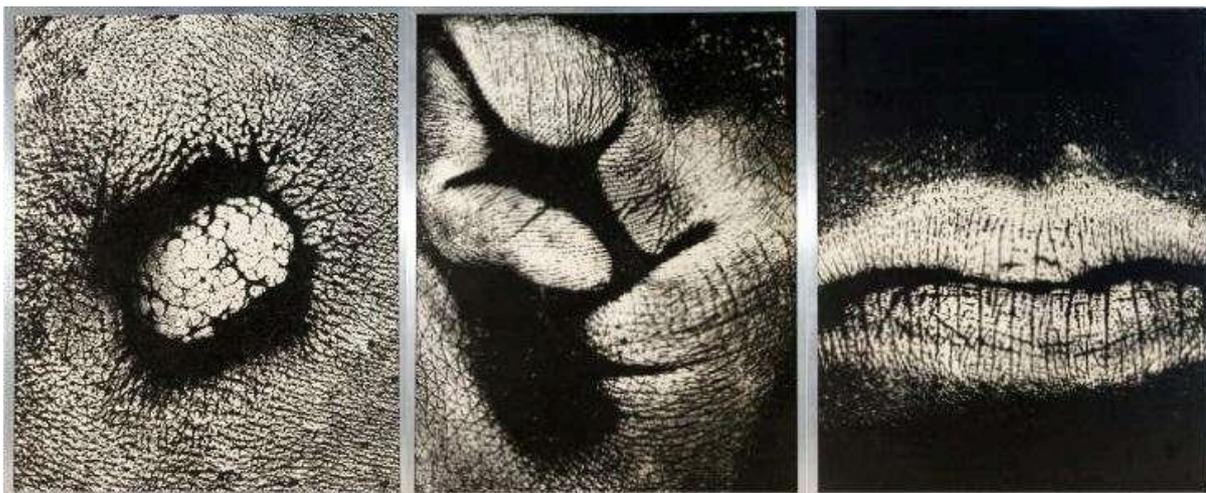


Figura 15 - Detalhe de fotografias da série *Epidemic Scapes* da artista Vera Chaves Barcellos.
Fonte: Fundação Vera Chaves Barcellos⁹⁴.

A experimentação fotográfica foi um recurso largamente explorado por Barcellos. A artista, natural de Porto Alegre, cidade localizada no Sul brasileiro, explorou ao longo de sua carreira linguagens tangentes à ideia de reprodutibilidade, tais como a gravura e a fotografia. Muito ativa no contexto artístico brasileiro desde os anos 1970, Barcellos atuou na fundação do grupo Nervo Óptico (1976-1978) e esteve ativa no circuito cultural da cidade, presente em galerias e espaços culturais.

Ao observar o conjunto de imagens de *Epidemic Scapes*, é possível criar algo como uma topografia ou uma cartografia, capazes de realizar alusões a formações geológicas ou capturas extremamente ampliadas de superfícies terrestres, já que as diversas texturas disfarçam, num primeiro momento, a presença do corpo. O corpo se funde com a paisagem ficcional e remete a algo de outra natureza, ainda figurando o universo do “natural”. O corpo se apresenta na observação meticulosa das imagens, mostrando através deste olhar ampliado sua participação no reino natural. Esse novo corpo tensiona o corpo controlado, mecânico e docilizado da sociedade contemporânea, retomando suas feições essenciais, que só é descoberta através da fruição atenta. Denise Bernuzzi Sant’Anna (2010, p. 163), ao refletir sobre a pele no âmbito das visualidades, destaca:

Para além de seu peso e das dimensões significativas de sua superfície, a pele humana é um interface que se oferece ao mundo como registro, enigma e veículo. Por isso ela se assemelha à paisagem do planeta, à epiderme da natureza cujas dobras se tornam montanhas e abrem abismos, cavam sulcos em forma de rios e mares (2010, p. 163).

⁹⁴Disponível em: <https://fvcb.com.br/vera-chaves-barcellos-em-radical-women>.

A ponderação de Sant'Anna ecoa diretamente nas primeiras impressões ao olhar para *Epidermic Scapes*, pois a pele se apresenta como paisagens possíveis de serem vividas, desvelando uma evocação a elementos da natureza que, por fim, estão presentes e residem nos sujeitos e seus corpos.

No trabalho de Ana Mendieta, artista cubana e ativa no contexto estadunidense, vemos a evocação da natureza num procedimento de recuperação da sua ancestralidade, através da alusão a religiões caribenhas e sua ritualidade. Em muitas obras, o corpo de Mendieta se integra ao espaço, num processo de reconexão do corpo com a natureza, em que suas silhuetas, de certa forma, “preenchem” as fissuras presentes no espaço, evocando ao mesmo tempo o vazio do deslocamento das experiências culturais e uma reintegração com as religiões afro caribenhas.

Devido à sua posição de exílio, Mendieta muitas vezes articulou em suas obras uma experiência cultural deslocada, algo enfrentado por muitas artistas latino-americanas atuantes em contextos exteriores às suas culturas natais ou originárias. No vídeo *Corazón de roca con sangre* (Figura 16) vemos a articulação de elementos presentes na obra de Mendieta: a silhueta e a integração do corpo com a natureza.

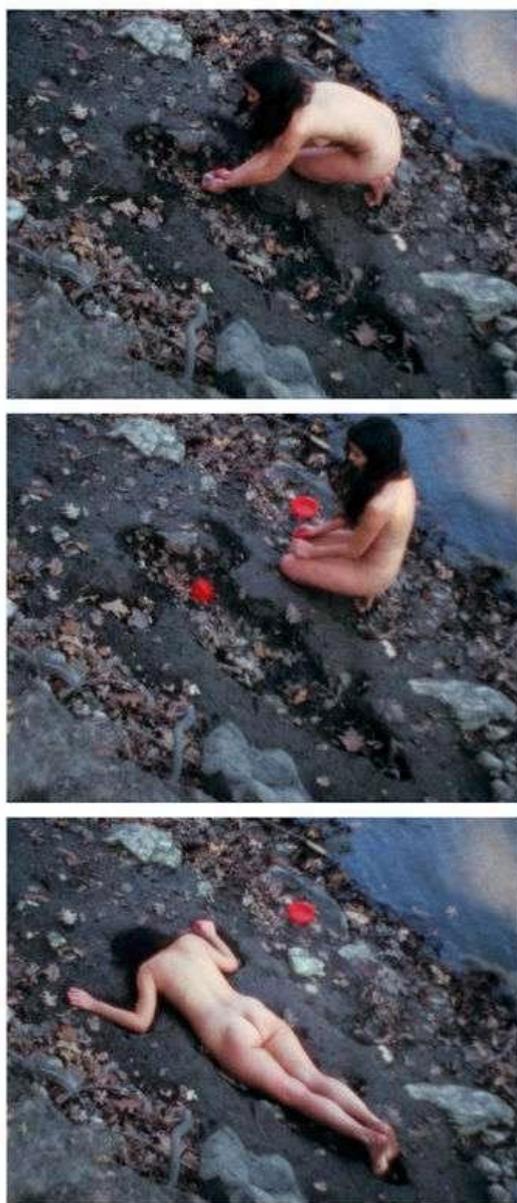


Figura 16 - Frames do vídeo *Corazón de roca con sangre*, Ana Mendieta, 1975.
Fonte: Hammer Museum⁹⁵.

No vídeo, resultado final do registro da performance de Mendieta, com duração de três minutos e dez segundos, a artista interveio realizando a silhueta às margens do Rio Iowa. Depois, a artista posicionou uma pedra na parte central da silhueta, marcando o local do coração na anatomia humana. Em seguida, pintou a pedra com têmpera vermelha, conferindo maior carga simbólica e potência imagética, associando ao sangue e ao órgão humano. No final, Mendieta ocupa a silhueta presente no chão, deitando-se de bruços no local e sob o coração de pedra.

⁹⁵Disponível em:
<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/corazon-de-roca-con-sangre-rock-heart-with-blood>.

Esta obra aborda a integração do humano com a natureza e remete aos rastros deixados pelas pessoas na natureza, trazendo essas relações para a reflexão. O procedimento realizado pela artista carrega um teor ritualístico e metafórico, visto que o procedimento de marcar na terra o lugar do corpo, identificar a sua centralidade e transmutar a pedra, elemento natural, para um órgão indispensável para manutenção da vida dos seres, pode ser interpretado como uma metáfora comumente usada para afetividade. Nesse sentido, a artista coloca a essencialidade e as forças de transmutação da natureza na narrativa, entendendo seu pertencimento, ao integrar-se à silhueta no chão.

As obras de Mendieta, principalmente as silhuetas, foram usualmente associadas a trabalhos de *Land Art* e, contemporaneamente, permitem-nos refletir também sobre questões ligadas ao ecofeminismo. Essa vertente feminista começou a desenvolver suas indagações como uma das ramificações do contexto do feminismo de segundo onda - assim como o feminismo marxista, feminismo negro, feminismo lésbico, ente outros. Como conceitua Greta Gaard:

Ecofeminism is a theory that has evolved from various fields of feminist inquiry and activism: peace movements, labor movements, women's health care, and the anti-nuclear, environmental, and animal liberation movements. Drawing on the insights of ecology, feminism, and socialism, ecofeminism's basic premise is that the ideology which authorizes oppressions such as those based on race, class, gender, sexuality, physical abilities, and species is the same ideology which sanctions the oppression of nature. Ecofeminism calls for an end to all oppressions, arguing that no attempt to liberate women (or any other oppressed group) will be successful without an equal attempt to liberate nature. Its theoretical base is a sense of self most commonly expressed by women and various other nondominant groups - a self that is interconnected with all life⁹⁶.

Os trabalhos desse núcleo, mesmo sem uma filiação conceitual direta à ideia de ecofeminismo, através da relação entre corpo e paisagem, trazem possibilidades de refletir sobre a integração do humano com a natureza, e, principalmente, das mulheres com a natureza, permitindo tensionar as estruturas de dominação que recaem sobre ambas, através de feições diferentes, mas acentuadas pelo legado do ascensão do capitalismo financeiro - exploração da mão de obra feminina, aumento da carga de trabalho, desvalorização do

⁹⁶ “Ecofeminismo é uma teoria que envolve vários campos das questões do feminismo e ativismo: movimentos de paz, movimentos de trabalho, saúde da mulher, e os movimentos de liberação dos animais, anti-nuclear e ambiental. Trazendo percepções da ecologia, feminismo, e socialismo, a premissa básica do ecofeminismo é que a ideologia que autoriza opressões como as baseadas em raça, classe, gênero, sexualidade, habilidades físicas, e especista é a mesma ideologia que sanciona a opressão da natureza. O ecofeminismo luta pelo fim de todas opressões, argumentando que nenhuma tentativa de libertação da mulher (ou de qualquer outro grupo oprimido) será bem-sucedida enquanto não houver a tentativa de libertar a natureza. A sua base teórica é um sentido de identidade mais comumente expresso pelas mulheres e por vários outros grupos não dominantes - um eu que está interligado com todas as formas de vida” (GAARD, 1993, p. I, tradução nossa).

trabalho doméstico associado ao cuidado, massiva exploração ambiental - com resultados cada vez mais alarmantes no âmbito global.

O corpo restabelecido do conhecimento da sua natureza primordial se transmuta na forma de resistência contra os mecanismos de dominação e controle. Esse processo pode ser visto também na obra *Anónimo 3 (El río Cauca como otros tantos ríos del mundo y la tierra en general están siendo afectados por desechos contaminantes no digeribles que arrojan las industrias y los seres humanos. Residuos que alteran los componentes propios de la naturaleza...* (1982) (Figura 17) de María Evelia Marmolejo, em que o corpo aparece diante da paisagem como forma de denúncia aos crimes ambientais comuns à maioria dos rios onde são despejados resíduos industriais.



Figura 17 - Frames da obra *Anónimo 3 (El río Cauca como otros tantos ríos del mundo y la tierra en general están siendo afectados por desechos contaminantes no digeribles que arrojan las industrias y los seres humanos. Residuos que alteran los componentes propios de la naturaleza*, María Evelia Marmolejo, 1982.
Fonte: Hammer Museum⁹⁷.

O vídeo, originado de uma performance de quinze minutos⁹⁸ realizada pela artista, feito às margens do Rio Cauca - rio contaminado pelos resíduos industriais na região, mostra um processo de cura conduzido pela artista. Ela começa sua ação cobrindo partes do seu corpo com esparadrapos e gazes cirúrgicas, para então desenhar uma espiral com cal e posicionar em seu centro um vaso sanitário. Por fim, ela realiza um processo de lavagem vaginal e deixa

⁹⁷Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/anonimo-3>

⁹⁸Detalhes da produção de María Evelia Marmolejo, foram consultado na publicação sobre a artista escrita por Cecília Fajardo-Hill e publicada na revista ArtNexus, disponível em: <https://www.artnexus.com/en/magazines/article-magazine/5d64034190cc21cf7c0a342e/85/maria-evelia-marmolejo-s-political-body>

a água resultante desse processo fertilizar o chão poluído próximo ao rio, como uma forma de curá-lo. O procedimento realizado pela artista evoca, através da ritualidade e do performático, uma ação de tentativa de curar a natureza, mostrando através do exercício poético, a necessidade de permanecer atento à sua destruição.

Essas paisagens do corpo não aludem somente à natureza, apesar de fazê-lo como elemento simbólico, como pode ser visto nas obras *Integraciones en agua I* (1981) e *Transfiguración elemento tierra* da dupla em Yeni y Nan, trabalhos onde a água e o barro são articulados como símbolos do renascimento e da vida; e na fotoperformance de Celeida Tostes, *Passagem* (1979) em que a artista “nasce” de algo como uma grande urna feita em barro, usando a linguagem da cerâmica para explorar a experiência do parto.

2.4.4. Performance do Corpo

Na edição da Pinacoteca do Estado de São Paulo, os núcleos *Performance do Corpo* e *O Erótico* dividiram a mesma sala. Sobre a organização do núcleo *Performance do Corpo*, as curadoras elucidam:

Os trabalhos reunidos nesta seção coexistem na interseção entre dança, performance e teatro. Por meio de uma abordagem performática multidisciplinar, as artistas usam o corpo como ferramenta para explorar noções de temporalidade, estética, subjetividade e espectadorialidade (FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018, p. 48).

No universo poroso entre essas linguagens, essas artistas trazem o corpo em movimento e suas relações com a espacialidade. Muitas dessas obras, devido ao seu caráter efêmero, chegam ao público em forma de arquivo, demonstrando a vocação arquivística desta exposição, devido à necessidade de recuperação dessas produções e seus registros.

Tabela 4 – Obras e artistas presentes no núcleo *Performance do Corpo*

| Artista | Obra | Presença nas edições |
|----------------------------|---------------------|--|
| Ana Kamien e Marilú Marini | Danse Bouquet, 1965 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Analívia Cordeiro | Cambiantes, 1976 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Analívia Cordeiro | M 3X3, 1973 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

| | | |
|-------------------------|---|--|
| Ani Villanueva | Cuadro móvil, 1982 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Cecilia Vicuña | Cabeza amarrada, 1970 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Cecilia Vicuña | Cabeza amarrada, 1970 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Margarita Azurdia | Favor quitarse los zapatos, 1970 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Margarita Azurdia | Favor quitarse los zapatos, 1970 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Martha Araújo | Hábito/habitante, 1985 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Martha Araújo | Para um corpo nas suas impossibilidades, 1985 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Sylvia Palacios Whitman | Sling Shot, 1975 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Sylvia Palacios Whitman | Sling Shot, 1975 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Sylvia Palacios Whitman | Passing Through, Sonnabend Gallery , 1977 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Sylvia Palacios Whitman | PassingThrough, Sonnabend Gallery , 1977 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Teresa Trujillo | Improvisación danza-cine II, 1964-1965 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

Fonte: Levantamento nosso.



Figura 18- Vista do núcleo *Performance do Corpo* na Pinacoteca do Estado de São Paulo⁹⁹.
Fonte: Hammer Museum¹⁰⁰.

Entre os trabalhos desse núcleo estão as obras da artista Martha Araújo. A artista, que obteve reconhecimento tardio no cenário das artes, tem origem na cidade de Maceió, no Estado de Alagoas no Brasil. Sua ausência nos eixos centrais da arte brasileira pode ter contribuído para seu reconhecimento tardio, assim como a questão do gênero. Araújo explora em seus trabalhos as limitações e potências do corpo através da realização de peças capazes de serem ativadas através do ato performático. Esse procedimento pode ser visto em *Hábito/Habitante* (1985) e *Para um corpo nas suas impossibilidades* (1985).

Na performance *Hábito/Habitante* (Figura 19), Araújo aborda as relações entre corpo e espaço, utilizando seus “objetos performativos” que operam tanto no escultórico quanto no performático. Desse modo, “Cada objeto vestível implica uma determinada ação, potencia movimentos e gestos disruptivos ao espectador dentro do espaço expositivo, ou ainda a uma relação de proximidade entre os diferentes participantes por via das estruturas que os conectam” (PIRES, 2021, p. 133).

⁹⁹ Na imagem, podemos ver da esquerda para à direita, os registros das performances *Hábito/habitante* (1985) e *Para um corpo nas suas impossibilidades* (1985) de Martha Araújo, *Cuadro Móvil* (1982) de Ani Villanueva e registros da performance *Sling Shot* (1975) e *Passing Through* (1977) de Sylvia Palacios Whitman.

¹⁰⁰Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/documentation>.

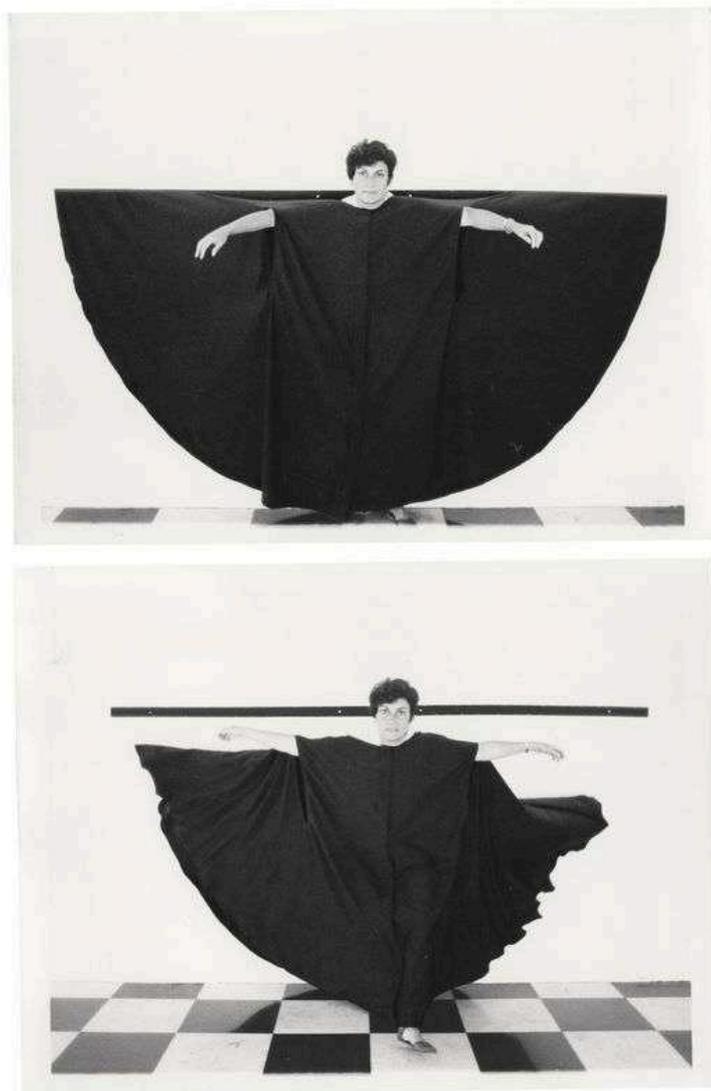


Figura 19 - Hábito/Habitante, Martha Araújo, 1985.
Fonte: Hammer Museum¹⁰¹.

Articulando intensamente o têxtil, o grande poncho contém uma longa tira de velcro na sua parte posterior. O espectador, desse modo, pode participar dos três momentos da ação: vestindo o poncho, num procedimento em que ele pode articular a peça e entender suas limitações; prendendo-se ao espaço da galeria através da tira do velcro e realizando um processo de separação e junção com outros espectadores e seus ponchos. O trabalho investiga a movimentação do corpo, suas limitações, suas possibilidades espaciais, ideais como união e separação e, devido ao contexto de sua criação, ano final da ditadura militar brasileira em 1985, as relações entre opressão e liberdade. A obra de Araújo necessita da presença do corpo para ser ativada e esse aspecto foi pensado pelas curadoras de *Mulheres Radicais*. Na abertura da exposição do Hammer Museum, dançarinas performaram *Hábito/habitante* (Figura 20), demonstrando o cuidado institucional e curatorial com a construção conceitual da obra. Dessa

¹⁰¹Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/habitohabitante-habitinhabitant>.

maneira, além de destacar o teor arquivístico dessa exposição, percebe-se a necessidade de relatar e tentar reconstruir a performance.



Figura 20 - Dançarinas performando Hábito/Habitante na abertura da performance no Hammer Museum.
Fonte: Hammer Museum¹⁰².

Outros trabalhos exploram as relações imagéticas do corpo com a dança. Esse artifício pode ser visto no trabalho *M3X3* (1973) (Figura 21) de Analívia Cordeiro.

¹⁰²Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/documentation>.

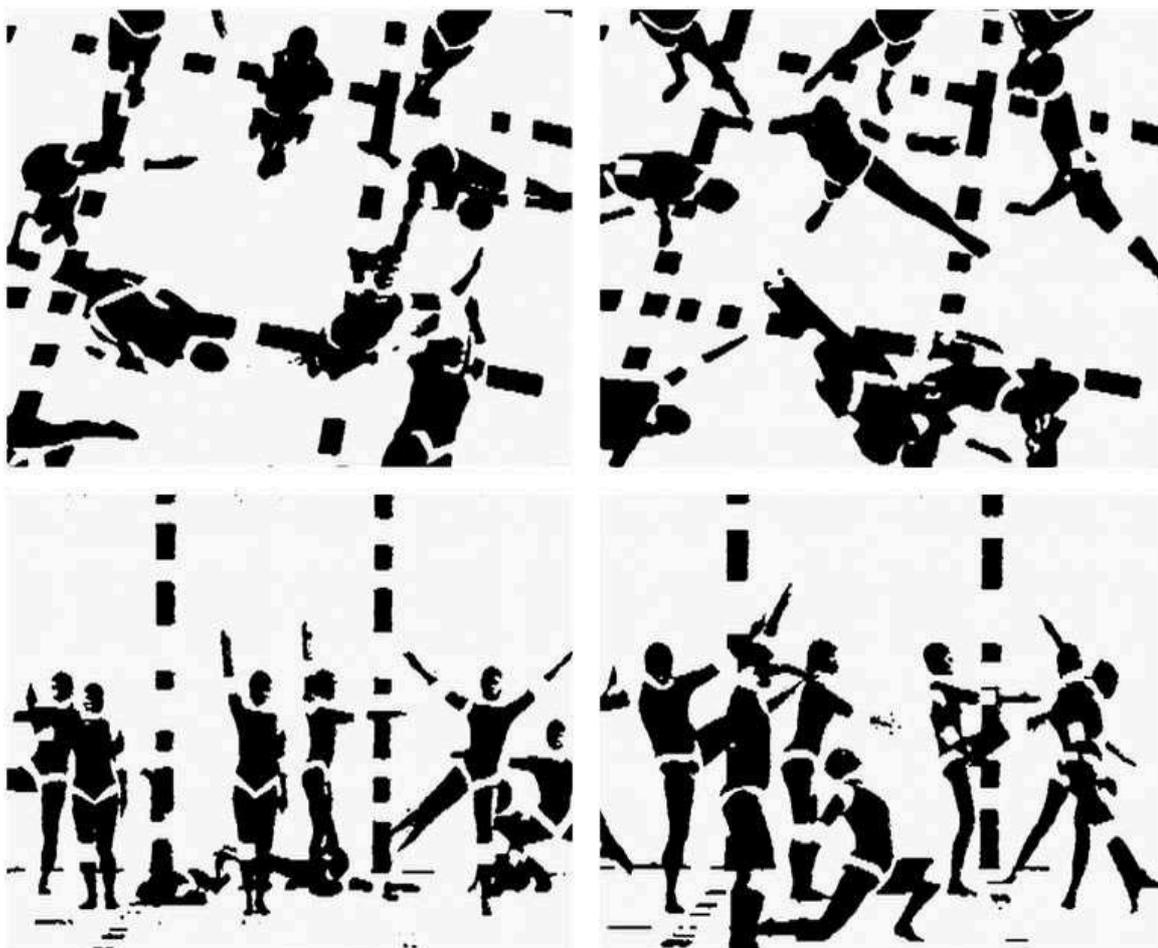


Figura 21 - Frames do vídeo M 3X3, Analívia Cordeiro, 1973.
Fonte: Hammer Museum¹⁰³¹⁰⁴.

Na videoarte de nove minutos e cinquenta segundos, as dançarinas estão dispostas sobre uma malha geométrica de três metros por três. No primeiro momento do vídeo, as dançarinas são apresentadas e posteriormente, com coreografia de Cordeiro, elas começam a se movimentar de forma mecânica sobre a malha no chão. As dançarinas usam roupas em preto e branco. Essa escolha produz imagneticamente um impacto visual, fazendo com que no vídeo seja possível ver somente a visão das silhuetas e das linhas nas quais as bailarinas se movimentam. Como resultado vemos um grande ballet de corpos, mas que subentendem também uma trama de formas geométricas. Enfatizando o efeito de movimento mecânico e repetitivo dado pela coreografia, ao fundo podemos escutar um som alto e repetitivo, remetendo ao soar de um relógio.

¹⁰³Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/m-3x3>

¹⁰⁴ O vídeo pode ser consultado através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=hZnn55oqPZ4>.

Nesse núcleo, observamos a concentração de alguns elementos como a documentação performática, devido ao seu caráter efêmero - como nas obras *Passing Thought* e *Sling Shot* de Sylvia Palacios Whitman; a combinação de dança, cultura popular e elementos visuais, como em *Danse Bouquet* de Ana Kamien e Marilú Marini; e a importância da espetatorialidade para a construção da obra, como na instalação interativa *Favor quitarse los zapatos* de Margarita Azurdia, presente através do registro, com a evocação da experiência sensorial do espectador. Essas obras traçam um local ativo do corpo, das artistas e dos espectadores, na maioria das vezes construindo novas experiências de espacialidade e de subjetividade.

2.4.5. Mapeando o Corpo

O quarto núcleo *Mapeando o Corpo* é composto por cerca de trinta e cinco obras (Tabela 5) nas suas três edições. As curadoras destacam sobre a organização conceitual dos trabalhos na seção:

Esta seção explora um momento de redescoberta e reconceitualização do corpo - em especial o feminino - em si, de si e na sociedade. Os trabalhos propõem a emancipação do corpo pelo repúdio a qualquer sentido de ordem ou papéis prescritos. Em vez disso, as artistas reimaginam o corpo e suas possibilidades (FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018, p. 48).

Tabela 5 – Obras e artistas presentes no núcleo *Mapeando o Corpo*

| Artista | Obra | Presença nas edições |
|---------------|---|--|
| Amelia Toledo | Sorriso de menina, 1976 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Amelia Toledo | As paredes tem ouvidos, 1975 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Amelia Toledo | Glu-Glu, 1968 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Amelia Toledo | Glu-Glu, 1968 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Ana Mendieta | Untitled (Glass on body imprints), [impressão de negativo original em 1997], 1972 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Ana Mendieta | Untitled (Facial Hair Transplants), 1972 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

| | | |
|------------------------|---|--|
| Anna Maria Maiolino | Mãe/Pai, da série Mapas mentais, 1971-1976 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Anna Maria Maiolino | Nonno, da série Mapas mentais, 1971-1976 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Anna Maria Maiolino | O buraco preto do espaço, da série Mapas mentais, 1971-1976 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Antonieta Sosa | Pereza, 1985 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Antonieta Sosa | A través de mis sillas, 1978 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Dalila Puzzovio | Escape de gás, 1963 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Eugenia Vargas Pereira | Sem título, 1986 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Feliza Bursztyn | La histórica, 1968, da série Las históricas | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Johanna Hamann | Barrigas, 1979-1983 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Liliana Maresca | Sem título, 1982 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Liliana Maresca | Sem título, 1983, da série Liliana Maresca con su obra | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Liliana Porter | Untitled (hands and triangle), 1973 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Liliana Porter | Untitled (line II), 1973 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Liliana Porter | Untitled (self-portrait with square), 1973 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Liliana Porter | Untitled (line), 1973 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Lygia Clark | O eu e o tu: Roupa-corpo-roupa, 1967 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |

| | | |
|------------------------|---|--|
| Margarita Paksa | Tiempo de descuento. Cuenta regresiva. La hora 0. (Discount time. Countdown. Zero hour), 1978 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Margot Römer | Aparato reproductor de la mujer, 1972 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Margot Römer | Corte de un incisivo, 1970 | Hammer Museum |
| Margot Römer | Corte esquemático del abdomen, 1970 | Hammer Museum |
| María Evelia Marmolejo | <i>11 de marzo—ritual a la menstruación, digno de toda mujer como antecedente del origen de la vida, 1981</i> | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Marta Palau | llerda V, 1973 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Sandra Llano-Mejía | In Pulso, 1978 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Sandra Llano-Mejía | In-pulso, 1978 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Sophie Rivera | Da série Bowl Study, 1977-1978 | Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Sophie Rivera | Da série Rouge et Noir, 1977-1978 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Tecla Tofano | Sra. Máscara de cútis, 1977 da série Las senhoras | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Tecla Tofano | En vía de liberación, 1975 da série De género feminino | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Tecla Tofano | Medio de reprodução visual, 1973 da série Esa munda macha | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

Fonte: Levantamento nosso.



Figura 22 - Vista do núcleo Mapeando o Corpo na Pinacoteca do Estado de São Paulo¹⁰⁵.
Fonte: Hammer Museum¹⁰⁶.

Nesse núcleo, algumas obras retratam experiências compartilhadas por pessoas com ciclos menstruais¹⁰⁷, trazendo a temática fora dos contornos do tabu e sem rechaçamento, como são os casos das performances *11 de marzo—ritual a la menstruación, digno de toda mujer como antecedente del origen de la vida* (1981) de María Evelia Marmolejo e das obras da série *Bowl Study* de Sophie Rivera. Outras esferas da experiência feminina são exploradas, como a gestação retirada do âmbito romântico, como em *Barrigas de Johanna Hamann*, em que o espectador pode ver barrigas de gesso, de diferentes tamanhos, penduradas em ganchos como pedaços de carne e envolvidas em tiras de gesso.

No trabalho de Liliana Maresca, o corpo feminino é mapeado através da lógica dos objetos industriais retirados de uso original, como na obra *sem título* de 1982, confeccionado pela artista com pedaços de manequim e mobiliário. No mesmo ano, a artista realiza fotos com a peça, posicionando o objeto em lugares distintos no seu próprio corpo.

¹⁰⁵ Na imagem, da esquerda para direita, estão as obras de Liliana Porter, Anna Maria Maiolino, Lygia Clark e Amélia Toledo.

¹⁰⁶ Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/documentation>.

¹⁰⁷ Destacamos uma abordagem binária e essencialista de feminino em alguns trabalhos. No entanto, destacamos o período de sua produção e o desenvolvimento dessas questões de forma profunda somente a partir dos 1980 nos círculos intelectuais na América Latina e após redemocratização, no caso de países em contextos ditatoriais,

A referência ao corpo através de objetos desterritorializados da sua lógica comum, aparece também no trabalho Margot Römer, *Corte de un incisivo* e *Corte esquemática del abdomen* de 1970, nos quais a artista faz referência de forma esquemática a objetos domésticos, como a pia e o fogão. Desse modo, envolve a ideia do corpo ao ambiente privado, transcrevendo-o no ambiente utilitarista e de desempenho. Essa mesma sistematização foi usada pela artista no trabalho *Aparato reproductor de la mujer* (1972) (Figura 23).



Figura 23 - Aparato reproductor de la mujer, Margot Römer, 1970.
Fonte: Hammer Museum¹⁰⁸.

Na obra, a artista utiliza uma porta pintada de vermelho com a inscrição na parte superior *Aparato reproductor de la mujer*. Na parte central, em uma cavidade da porta, está posicionada uma estante com um cacto posicionado ao lado direito. Na parte inferior estão identificados, de um a seis, diversas estruturas do aparelho reprodutor feminino. Os trabalhos de Römer, através do uso dos símbolos e do deslocamento dos objetos dos seus locais usuais, conseguem criticar os papéis ocupados pelas mulheres. Por meio de um olhar que flerta com o científico, o esquemático aponta para esses corpos de forma maniqueista e privada.

Nessa seção, a contestação dos estereótipos femininos e das posições ocupadas pelas mulheres, principalmente sua função reprodutiva na sociedade, são abordadas. A artista venezuelana Tecla Tofano explora essas temáticas utilizando cerâmica, destoando

¹⁰⁸Disponível em:

<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/aparato-reproductor-de-la-mujer-womans-reproductive-system>.

significativamente dos demais trabalhos e ressaltando a variedade de materialidades orquestradas pelas artistas presentes em *Mulheres Radicais*. Tofano, ao escolher outras materialidades, também se contrapôs ao cenário venezuelano, que privilegiava a vocação modernizante e sua expressão na abstração geométrica (FAJARDO-HILL, 2018).



Figura 24 - En vía de liberación, da série De género feminino de Tecla Tofano, 1975.
Fonte: La Bienalle di Venezia¹⁰⁹.

Na obra *En via de liberación*, a artista apresenta uma cerâmica com o tronco de uma figura, a representação dos seios e o espelho de vênus, símbolo do feminino, localizado no seu ventre protuberante, fazendo referência a uma pessoa grávida. Na parte inferior, a representação faz alusão a uma pequena vulva e, na imagem da obra, as mãos parecem estar fundidas acima da cabeça da figura, mostrando poucas possibilidades de ação. No ventre vemos uma cavidade de onde emerge uma cobra. Através desses elementos, a obra explora o lugar da maternidade e seus potenciais sacrifícios na sociedade.

Nessa seção, vemos outras formas de representação do feminino ou da corporeidade da feminilidade, como *Untitled (Glass on body imprints)* (1972) e *Untitled (Facial Hair Transplants)* de Ana Mendieta. As obras desse núcleo realizam, assim, novas cartografias do

¹⁰⁹Disponível em:

<https://www.labiennale.org/en/art/2022/leaf-gourd-shell-net-bag-sling-sack-bottle-pot-box-container/tecla-tofano>

corpo, algumas deslocam questões do universo do tabu e as trazem para discussão, aludindo aos locais de expressão da corporeidade feminina e os contestando.

2.4.6. Resistência e Medo

Na quinta seção, *Resistência e Medo*, as obras exploram a memória traumática dos governos repressivos ou ditatoriais. Conforme elucidado na análise do catálogo da exposição e anteriormente neste trabalho, a presença da repressão em governos muitas vezes financiados por interesses externos, como foram o caso de ditaduras decorrentes da Operação Condor influenciaram os conceitos e poéticas presentes em muitas das obras presentes na exposição, além de refletir na invisibilização de muitas das artistas no panorama das artes.

Tabela 6 – Obras e artistas presentes no núcleo *Resistência e Medo*

| Artista | Obra | Presença nas edições |
|---------------------|---|--|
| Ana Mendieta | Rape scene, 1973 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Ana Vitória Mussi | A arma, 1968, da série Trajetória do osso | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Ana Vitória Mussi | Mundo teatral, 1970, da série Jornais | Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Ana Vitória Mussi | Anúncios, 1970, da série Jornais | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Ana Vitória Mussi | Achados e perdidos, 1970, da série Jornais | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Anna Maria Maiolino | É o que sobra, 1974, da série Fotopoemação, 1973-2017 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Anna Maria Maiolino | X, 1974, da série Fotopoemação, 1973-2017 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Antonia Eiríz | Figuras, 1965 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Antonia Eiríz | Testigos, 1967 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Carmela Gross | Presunto, 1968 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

| | | |
|--------------------|---|--|
| Catalina Parra | Cicatriz, 1977 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Catalina Parra | Diario de vida, 1977 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Catalina Parra | Imbunche gigante, 1977 | Hammer Museum |
| Cecilia Vicuña | Fidel y Allende, 1972 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Diana Dowek | Procedimiento, 1974 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Diana Dowek | Paisaje com retrovisor II, 1975 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Ester Hernández | Tejido de los desaparecidos (Weaving of the Disappeared), 1984 | Brooklyn Museum, |
| Gloria Camiruaga | Popsicles, 1982-1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Gracia Barrios | América no invoco tu nombre en vano, 1970 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Graciela Carnevale | Acción del encierro, 1968 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Iole de Freitas | Glass Pieces, Life Slices (1973-1981) | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Iole de Freitas | Glass Pieces, Life Slices (1973-1981) | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Lotty Rosenfeld | Una milla de cruces sobre el pavimento, 1979 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Luz Donoso | Huincha sin fin, 1978 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Margarita Paksa | Uruguay, una situación fuera de foco, Tupamaros, 1966, da série Situaciones fuera de foco | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Margarita Paksa | Silencio II, 1967-2010 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Margarita Paksa | Victoria siempre, da série Diagramas de batallas, 1972 | Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

| | | |
|------------------------|---|--|
| Margarita Paksa | Toma del batallón 601, 1975, da série Diagramas de batallas | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Margarita Paksa | Tucumán el Vietnam Argentino, 1976, da série Diagramas de batallas | Hammer Museum |
| María Evelia Marmolejo | Anónimo 4 (Cuestiono que venir al mundo donde no hay beneficios ni tranquilidad para el recién nacido en una sociedad donde cada año, mueren 11 mil niños por hambre en América latina), 1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| María Evelia Marmolejo | Anónimo 1 (Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos), 1981 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Nelbia Romero | Sal-si-puedes, 1983 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Nelbia Romero | Sin título, 1983 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Olga Blinder | Da série Los torturados, c. 1970 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Olga Blinder | Da série Los torturados, c. 1970 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Regina Silveira | A arte de desenhar, 1980, da série A arte de desenhar, 1980-2011 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Regina Silveira | A arte de desenhar, 1982, da série A arte de desenhar, 1980-2011 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Sara Modiano | Sem título, 1981, da série Desaparece una cultura, 1980-1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Sonia Gutiérrez | Operación rastrillo, 1976 | Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Sonia Gutiérrez | Más allá del estado de sitio, 1976 | Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Sonia Gutiérrez | Cimitarra: Vivo o muerto al aeropuerto, 1976 | Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Sonia Gutiérrez | Y con unos lazos me izaron, 1977 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

| | | |
|-----------------|----------------------------------|---------------------------------|
| Sonia Gutiérrez | Seguiremos diciendo pátria, 1972 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
|-----------------|----------------------------------|---------------------------------|

Fonte: Levantamento nosso.

As obras estabeleceram denúncias a esses contextos e as violências praticadas contra os opositores desses governos e membros da sociedade civil. A artista brasileira Carmela Gross, na obra *Presunto* (1968) (Figura 25), a peça, um estofado de lona com mais de duzentos centímetros de largura, com coloração terrosa, faz alusão aos corpos encontrados na rua durante a Ditadura Militar Brasileira (1964-1985). O título da obra faz referência, de forma irônica, a uma expressão comumente usada no contexto brasileiro para designar esses corpos.



Figura 25 - Presunto, Carmela Gross, 1968.

Fonte: Hammer Museum¹¹⁰.

A referência a esses governos e a suas violências encarna, assim, uma potência simbólica e potente, necessária para a proteção dessas artistas em meio ao contexto opressivo. A videoarte *Popsicles* (1984-1982) (Figura 26) da artista chilena Gloria Camiruaga elucidada esse processo.

¹¹⁰Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/presunto-ham-slang-for-corpse>.

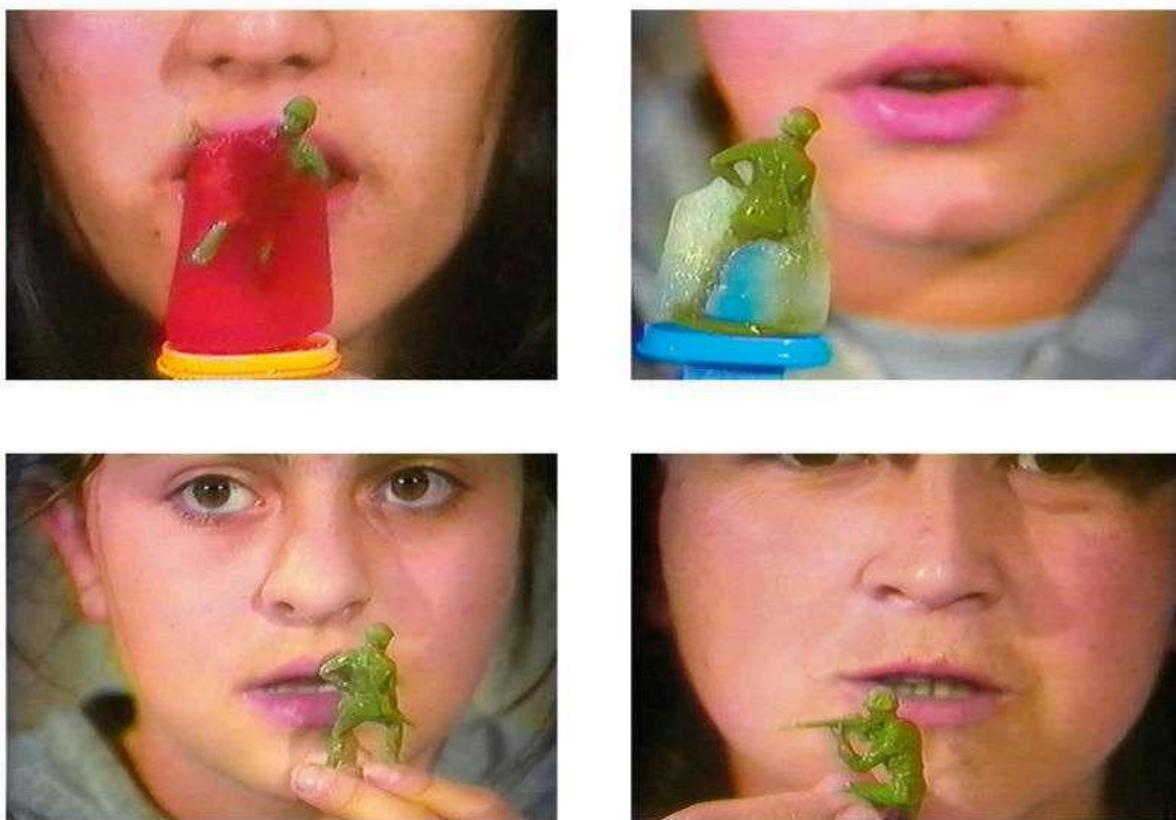


Figura 26 - Frame da videoarte Popsicles de Gloria Camiruaga, 1982-1984.
 Fonte: Hammer Museum¹¹¹¹¹².

Durante seis minutos, com frame majoritariamente focada nos rostos de meninas, elas chupam picolés com pequenos soldadinhos de brinquedo congelados no seu interior. Durante o ato, em uníssono, são entoadas *Ave Marias* repetidamente. Inicialmente, os símbolos evocam algo lúdico, os soldadinhos de brinquedo e o ato de chupar picolés, denotam um universo infantil. No entanto, a articulação desses símbolos, os soldadinhos e a oração entoada repetidamente, parecem ilustrar uma súplica quanto a violência no território chileno. A obra, realizada entre os anos 1982 e 1984, coincide com o período da ditadura de Augusto Pinochet, entre os anos 1973 e 1990, no Chile.

A opressão também foi abordada através da articulação de conceitos caros ao contexto artístico, como as relações com os espectadores. Esse processo pode ser visto em *Acción de encierro*, da artista Graciela Cavernale de 1968.

¹¹¹Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/popsicles>.

¹¹² A vídeo arte em uma versão reduzida com quatro minutos e quarenta dois segundos - a videoarte, originalmente, tem seis minutos, pode ser consultada em: <https://www.sawvideo.com/mediatheque/video/popsicles>.



Figura 27 - Registros da obra *Acción del encierro* de Graciela Carnevale, 1968.
 Fonte: Hammer Museum¹¹³.

Carnevale produziu em consonância com o Grupo de Arte de Vanguardia, situado em Rosário, na Argentina. No contexto argentino dos anos 1960, a importância do Instituto Di Tella para a promoção de práticas vanguardistas e comprometidas com a internacionalização da arte argentina (COUTO, 2023), concentrou-se em Buenos Aires, necessitando de um local para aglutinar a produção dos artistas atuantes na Faculdade de Belas Artes e Oficina de Arte Juan Grela em Rosário. O Grupo de Arte de Vanguarda emerge, a partir disso, como um lugar possível de aglutinar essas produções experimentais. O cenário político global corroborou para a contestação política e manifestação jovem, no entanto, na Argentina, o autoritarismo permanecia mais intenso desde a instituição de um governo militar e autoritário em 1966. O Grupo de Arte de Vanguarda, do qual Carnevale fazia parte, realizou diversas ações comprometidas com a experimentação, como aponta a pesquisadora Moira Cristiá (2018, p. 4):

Así es cómo, a fines de 1967 y principio del año siguiente, el grupo organizó el “Ciclo de Arte Experimental”, el cual se desarrolló desde mayo a octubre de 1968. Durante algunas semanas se ofrecía una exposición personal de uno de sus integrantes, aunque todas destilaban la impronta de los debates del grupo. Las diferentes propuestas que se sucedieron ponían en cuestión, por ejemplo, la autoría de la obra, el sentido del arte, la relación entre el espectador y la obra o entre el arte

¹¹³ Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/accion-del-encierro-lock-up-action>.

y la sociedad. A través de estas acciones artísticas, los jóvenes rosarinos intentaban concebir nuevas maneras de posicionarse como artistas, considerando la experimentación y la búsqueda creativa como un deber frente a la situación política nacional e, inclusive, mundial¹¹⁴.

No âmbito da produção desse grupo, a preocupação com o experimentalismo e o comprometimento com o panorama político e social faziam parte das suas ações e obras. O grupo começa a organizar conceitualmente suas ações tendo como reflexo a leitura de uma vasta bibliografia, o que os faz refletir sobre a transformação do local do espectador de uma postura ativa para passiva (CRISTIÁ, 2018). Dentro do contexto do Ciclo de Arte Experimental, Cavernale realiza sua *Acción del encierro*. Na ação, Carnevale convida os artistas para a abertura de uma exposição. Após a entrada dos convidados, ela tranca a galeria, deixando os espectadores presos. Na realização dessa ação, ao confinar os espectadores, transformando a passividade de estar presente na galeria em gesto de ação, ao tentar se desvencilhar do confinamento, a artista tensiona os locais de espectadorialidade e a opressão sofrida pela população civil durante a Ditadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970).

Nesta seção, outras obras articulam simbolicamente a questão da tortura, como pode ser visto nas xilogravuras de Olga Blider e nos trabalhos de Sonia Gutiérrez, presentes na exposição. As obras são atravessadas pela violência e trazem diversos âmbitos dessa experiência, além de estenderem conceitualmente o campo das práticas artísticas.

2.4.7. O poder das palavras

A sexta seção *O poder das palavras* apresentou cerca de dezesseis obras (Tabela 7) nas três edições da exposição. Nesta seção, a palavra é utilizada com sutileza como forma de denunciar a profunda opressão sofrida nos contextos ditatoriais atravessados por muitos dos países latino-americanos. Isso pode ser visto na obra *Leyendo las noticias* de Marta Minujín de 1965 (Figura 28), presente através dos registros do *happening* realizado pela artista.

¹¹⁴ Assim foi como, no final de 1967 e no início do ano seguinte, o grupo organizou o "Ciclo de Arte Experimental", o qual se desenvolveu de maio a outubro de 1968. Durante algumas semanas era apresentada uma exposição individual de um dos seus integrantes, embora todas trouxessem a marca das discussões do grupo. As diferentes propostas que ocorreriam, colocariam em questão, a autoria da obra, o sentido da arte, a relação entre espectador e a obra e entre a obra e a sociedade. Através destas ações artísticas, os jovens rosarianos tinham como objetivo conceber novas maneiras de se posicionarem como artistas, considerando a experimentação e a busca criativa como um dever frente a situação política nacional e, inclusive, mundial (CRISTIÁ, 2018, p. 4, tradução nossa).

Tabela 7 – Obras e artistas presentes no núcleo *O poder das palavras*

| Artista | Obra | Presença nas edições |
|----------------------|---|--|
| Cecília Vicuña | Vaso de leche, Bogotá, 1979 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Gloria Gómez-Sánchez | Sem título, 1970 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Janet Toro | Dos preguntas, 1986 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Lenora de Barros | Poema, 1979 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Letícia Parente | Marca registrada, 1975 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Maria Orensanz | Fragmentismo, 1978 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Maria Orensanz | Limitada, 1978-2013 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Maria Orensanz | Pensar es un hecho revolucionário, 1974 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Maria Orensanz | Producir cambios a través del pensamiento, 1975 | Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Maria Orensanz | Límites, 1979 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Marta María Pérez | No matar ni ver matar animales; Te nace ahogado con el cordón; Muchas venganzas se satisfacen en el hijo de una persona odiada; 7:35 am; Éstas me las dió la Ceiba, su savia y su aire dan vida, da série Para concebir, 1985-1986 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Marta Minujín | Leyendo las noticias, 1965 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Neide Sá | A corda, 1967 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Regina Silveira | Biscoito arte, 1976 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

| | | |
|-----------|-------------------------|--|
| Roser Bru | Gabriela Mistral , 1983 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Roser Bru | Cal-Cal Viva, 1978 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

Fonte: Levantamento nosso.

Na obra, Minujín tem seu corpo coberto de jornais em língua espanhola, deixando seu corpo com a movimentação limitada. Realizada um ano antes da Ditadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970), a obra traz para a discussão o papel das mídias de massa. A obra articula a questão do acesso à mídia e o controle das notícias que encontra a sociedade civil, criando uma relação opressiva e sufocante. O corpo da artista apenas volta a movimentar-se de forma livre, após ela finalizar o ato de ler as notícias e por fim, permite que os jornais que envolvem sua silhueta sejam dissolvidos no Rio Prata.

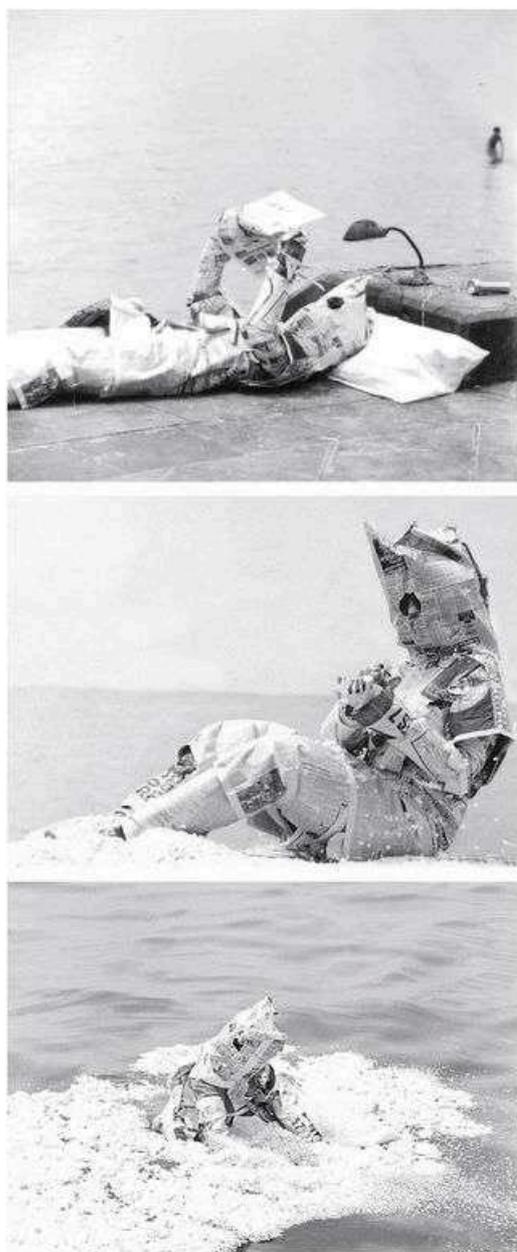


Figura 28 - Leyendo las noticias, Marta Minujín, 1965.
Fonte: Hammer Museum¹¹⁵.

Na obra *Poema* (1979) de Lenora de Barros (Figura 29), a artista caracterizada por estabelecer na sua trajetória a estreita relação entre imagem e palavra, cria através da série de seis fotografias, uma narrativa poética entre o órgão humano central da fala e seu contato com a máquina de escrever, uma relação que demonstra a ânsia da fala e da expressão. Na série, a primeira fotografia focaliza somente a boca com destaque para língua posta para fora, na imagem seguinte a língua começa a traçar seu caminho de fala poética pelas teclas da máquina de escrever, em seguida ela é paulatinamente consumido pela extensão metálica das

¹¹⁵ Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/leyendo-las-noticias-reading-the-news>

teclas, responsáveis por marcar as letras no papel. O número dessas peças envolvendo a língua demonstram uma avanço voraz das palavras, indicando a necessidade avassaladora da expressão da imagem escrita, de um poema, que por fim consome toda a língua através do contato e da necessidade de fala. A relação entre, certo modo, fala e palavra, se torna gradualmente mais violenta ao longo da série, demonstrando desde a necessidade de falar, o controle e censura daquilo que pode ser falado, afinal no fim da série, as teclas descansam intactas e a língua desaparece após o confronto eloquente com a máquina de escrever. A obra realizada em território brasileiro, na Ditadura Militar, também pode ser vista como uma abordagem metafórica da repressão sofrida pela sociedade civil e pelos artistas brasileiros do momento, além do extremo controle da informação.

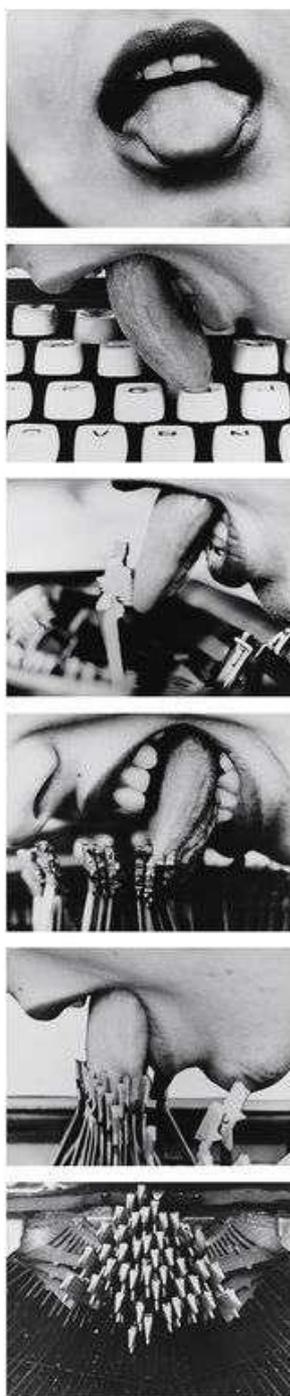


Figura 29 - Poema, Lenora de Barros, 1979.
Fonte: Hammer Museum¹¹⁶.

No trabalho de Regina Silveira, as relações entre imagem e palavra também são exploradas em *Biscoito Arte*, em que a artista realiza um biscoito no formato da palavra arte convidando o espectador a consumi-lo. Os biscoitos foram novamente realizados para as aberturas da exposição no Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo (Figura

¹¹⁶ Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/poema-poem>.

30). Essa ação novamente tensiona a questão arquivística das obras, fazendo com que o espectador tenha a oportunidade de consumir o Biscoito Arte por inteiro, conforme intenção da artista.



Figura 30 - Biscoito Arte de Regina Silveira na abertura da exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo.
Fonte: Hammer Museum¹¹⁷.

Em outros trabalhos, como *Gabriela Mistral* de Roser Bru ocorre a evocação da figura de Gabriela Mistral, poetisa chilena e extremamente atuante na conscientização das mulheres no âmbito social e na garantia de direitos educacionais igualitários no Chile. Mistral recebe em 1945, o Prêmio Nobel da Literatura, a única mulher latino-americana a conquistar este feito e evocada por Roser Bru, como um símbolo poético de empoderamento.

A utilização da palavra ou a referência a ele, nessa seção ganha outra entonação ambicionando tratar de situações de extrema violência, sem sofrer com as opressões destinadas à produção artística e ao controle da informação em geral. A palavra ganha contornos sutis, metafóricos e poéticos, tensionando de forma profunda as relações entre imagem e palavra.

¹¹⁷ Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/documentation>.

2.4.8. Feminismos

Na seção *Feminismos*, as obras exploram temáticas diretamente filiadas ao feminismo, mostrando as conexões entre arte e posicionamento político. Esse procedimento pode ser visto nas obras do primeiro coletivo feminista mexicano Polvo de Gallina Negra nas suas performances realizadas na televisão e em ações públicas.

Tabela 8 – Obras e artistas presentes no núcleo *Feminismos*

| Artista | Obra | Presença nas edições |
|----------------------|---|--|
| Ana Victoria Jiménez | Da série Cuaderno de tareas, 1978 - 1981 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Barbara Carrasco | Pregnant Woman in a Ball of Yarn, 1978 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Barbara Carrasco | XhismeArte, 1981 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Carla Rippey | Untitled, 1985 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Carla Rippey | La edad de las ilusiones, 1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Carla Rippey | Operation Camp Follower, 1983, da série Santas y pecadoras, 1982-1983 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Carla Rippey | Carl Prospeck, U.S. Army, 1953 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Jesusa Rodríguez | Donna Giovanni, 1983-1987 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Josely Carvalho | The Birth, 1981 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Josely Carvalho | Waiting, 1982 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Lea Lublin | Mon fils, 1968 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Lea Lublin | Dissolution dans l'eau, Pont Marie, 17 heures, 1978 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |

| | | |
|------------------------|---|--|
| Lea Lublin | Interrogations sur la femme, 1978 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| María Luísa Bemberg | El mundo de la mujer, 1972 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Maris Bustamante | Patente del taco, 1979 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Maris Bustamante | El pene como instrumento de trabajo, 1982 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Maris Bustamante | El pene como instrumento de trabajo, 1982 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Maris Bustamante | El pene como instrumento de trabajo, 1982 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Mónica Mayer | A veces me espantan mis propios sentimientos, mis fantasías, 1977 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Mónica Mayer | El tendedero, Los Angeles, 1979 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Mónica Mayer | Boda de Mónica Mayer y Víctor Lerma, 1980 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Mónica Mayer | Lo normal (Quiero hacer el amor), 1978 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Patricia Restrepo | Por la mañana, 1979 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Polvo de Gallina Negra | Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para causarle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz, 1983-1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Polvo de Gallina Negra | Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para causarle el mal de ojo a los violadores, o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz, 1983-1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Polvo de Gallina Negra | Contra el arquetipo de la madre, 1987 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Polvo de Gallina Negra | Madre por un día, 1987 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Polvo de Gallina Negra | Contra el arquetipo de la madre// A brazo partido, 1984 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |

| | | |
|-----------------|--------------------------------|--|
| Yolanda Andrade | Las protestantes, 1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Yolanda Andrade | Terry Holiday y Federico, 1977 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Yolanda Andrade | Marcha gay, 1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

Fonte: Levantamento nosso.

O coletivo formado no ano de 1983 pelas artistas Maris Bustamante, Mónica Mayer e a princípio, Herminia Dosal, tinha três intuítos centrais:

1. Analizar la imagen de la mujer en el arte y los medios de comunicación.
2. Estudiar y promover la participación de la mujer en el arte.
3. Crear imágenes a partir de la experiencia de ser mujer en un sistema patriarcal, basadas en una perspectiva feminista y con miras a transformar el mundo visual y así alterar la realidad¹¹⁸.

O trabalho do grupo, extremamente atravessado pelo performático, desafiava diversas das formatações do feminino do corpo social, promovendo ações bem-humoradas nas mídias e em ações, como em *Receta contra el mal de ojo* (1984-1985) (Figura 31).

¹¹⁸ “1. Analisar a imagem da mulher na arte e nos meios de comunicação. 2. Estudar e promover a participação da mulher na arte. 3. Criar imagens a partir da experiência de ser mulher em um sistema patriarcal, baseadas em uma perspectiva feminista com objetivo de transformar o mundo visual e alterar a realidade” (MAYER, 2016, tradução nossa). Disponível em: <https://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/12-polvo-de-gallina-negra>



Figura 31 - Performance *Receta del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz*, 1983.
Fonte: Se tiene dudas...pregunte¹¹⁹.

Na obra, o grupo faz alusão a sua própria autodenominação, em uma tradução literal “o pó de galinha negra” se trataria de uma substância capaz de afastar o mau-olhado. A denominação surge então da constatação das artistas do coletivo: dos perigos de ser artista e mais especificamente, ser mulher artista e ainda mais tratando de arte feminista, vindo dessa constatação a escolha de proteger-se desde a sua denominação (MAYER, 2016).

A ação do coletivo foi realizada em meio aos protestos em relação a violência contra as mulheres, mais especificamente, a Marcha Contra à Violação Sexual, realizada em outubro de 1983. As artistas através da mistura de pós e posteriormente, sua divisão para entregar ao público, faziam de forma ritualística, um procedimento capaz de causar o mau-olhado para estupradores. Desse modo, com certa ironia e orquestrando um âmbito simbólico de ação, denunciavam a profunda violência contra a mulher para o público, equipando-o de estratégias para proteção e combate dos estupradores, no pó presente nas bolsinhas distribuídas pelas

¹¹⁹Disponível em:
<https://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/12-polvo-de-gallina-negra>.

ações. Conforme pontua Almerinda Silva Lopes, através de ações como essa, o coletivo tinha como objetivos:

Procuravam conscientizá-los da necessidade de se engajarem no combate à violência contra a mulher, com a criação de leis que punissem esse tipo de crime, e mostrar às mulheres a importância de denunciarem a violência e de se engajarem em defesa da igualdade de gênero. (...) (LOPES, 2010, p. 20).

A receita escrita pelo coletivo (Figura 32) através do uso lúdico de um gênero textual consolidado, acabava por elucidar ações capazes de diminuir a violência contra a mulher através de ações nos âmbitos legislativos, educacionais, privados e sociais, permitindo o combate efetivo a todos os tipos de abusadores.

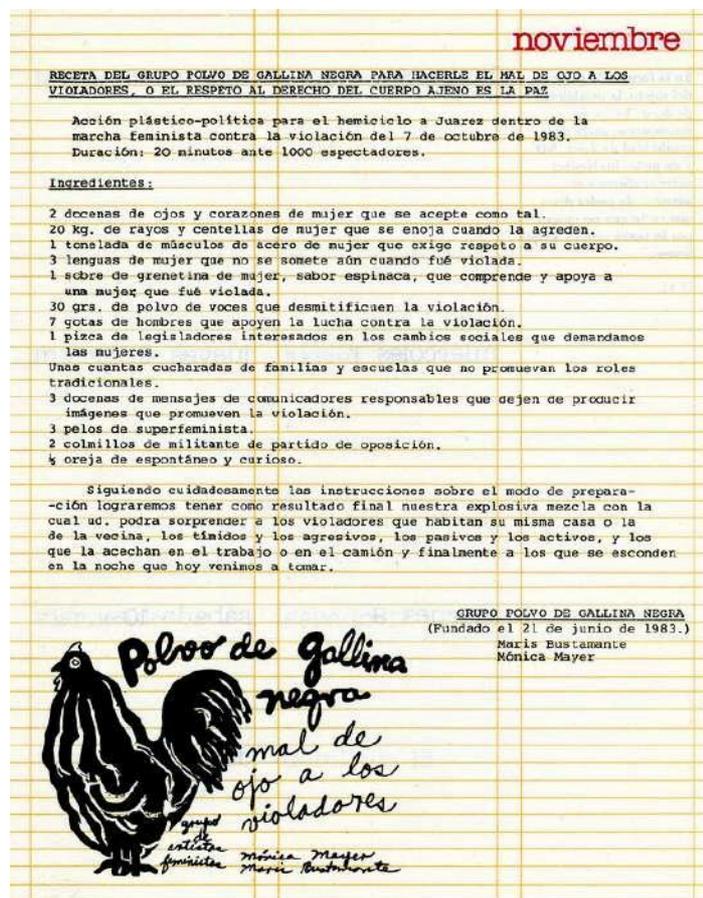


Figura 32 - Receita del grupo Polvo de Gallina Negra para hacerle el mal de ojo a los violadores o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz, 1983.

Fonte: Hammer Museum¹²⁰.

Em outra obra, *Interrogations sur la femme* da artista (Figura 33) Lea Lublin, através da criação de um estandarte em tecido, traz interrogações capazes de confrontar os lugares sociais da mulher e seus estereótipos, trazendo discussões como dominação, sexualização,

¹²⁰Disponível em:

<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/receta-contra-el-mal-de-ojo-recipe-against-the-evil-eye-with-herminia-dosal>.

idealização e desumanização femininas. No segundo momento, Lea Lublin junto a outras mulheres, fazem um gesto de dissolução simbólica desse tecido jogando-o no Rio Sena através Point Marie - ponte que cruza o Rio Sena em Paris. Esse procedimento apaga tais questionamentos, permitindo talvez outras reflexões sobre mulher na sociedade, fazendo do trabalho um gesto de reestruturação desses papéis através da gestualidade, uma operação extremamente feminista.



Figura 33 - *Interrogations sur la Femme*, Lea Lublin, 1978.
Fonte: Hammer Museum¹²¹.

As obras desse núcleo convergem suas poéticas com o pensamento feminista, em vários contextos e suportes. Possibilitando trazer suas questões conceituais e teóricas para o âmbito

¹²¹Disponível em:
<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/interrogations-sur-la-femme-interrogations-about-woman>.

das ações e introduzi-las, de certo modo, dentro do espectro das visualidades, permitindo reescrever violências sistemáticas e a dominação, através do manejo do simbólico, denunciando-as e inscrevendo-as em outros campos de discussão.

2.4.9. Lugares Sociais

Nos trabalhos da seção *Lugares sociais* anseia-se a desconstrução de estereótipos numa tentativa de deslocar os locais comumente associados a grupos postos em locais marginalizados. Nessas obras, esses grupos ganham representações capazes de colocá-los em lugares de empoderamento ou serem inseridos nas visualidades.

Tabela 9 – Obras e artistas presentes no núcleo *Lugares Sociais*

| Artista | Obra | Presença nas edições |
|-----------------------------|--|--|
| Alicia D'Amico e Sara Facio | Humanario, 1976 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Anna Bella Geiger | Brasil nativo, Brasil alienígena, 1977 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Barbara Carrasco | Censorship, 1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Beatriz González | Boceto a posteriori de Botticelli, Wash and wear, 1976 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Beatriz González | Television em color, 1980 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Beatriz González | Canción de cuna, 1970 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Beatriz González | Botticelli Wash and Wear, 1976 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Celia Álvarez Muñoz | La Honey (Enlightenment #9), 1983 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Claudia Andujar | Horizontal 2, da série Marcados, 1981-1983 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Claudia Andujar | Cartão de saúde, da série Marcados, 1981-1983 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

| | | |
|-------------------------|--|--|
| Claudia Andujar | Opikē-theri, antiga rodovia, Terra Indígena Yanomani, Roraima, 1981, ampliação em 2004 da série A vulnerabilidade do ser | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Clemencia Lucena | Preclara dama, altísima cifra de rancio abolengo y vasta cul, 1970 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Clemencia Lucena | Qué hacen ellas mientras ellos trabajan?, 1970 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Clemencia Lucena | Sin título, 1970 | Hammer Museum |
| Diamela Eltit | Zonas de dolor II, 1981 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Ester Hernández | Sun Mad, 1982 | Brooklyn Museum |
| Graciela Gutiérrez Marx | Grupo de familia, Reconstrucción del mito, 1980 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Graciela Iturbide | Rosa, Juchitán, México, 1979 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Graciela Iturbide | La niña del peine, Juchitán, México, 1979 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Graciela Iturbide | Magnolia, Juchitán, México, 1986 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Isabel Castro | Da série Women under fire, 1980 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Lea Lublin | Fluvio Subtunal, 1969-1970, impressão de 2018 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Letícia Parente | Tarefa I, 1982 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Lourdes Grobet | La Briosa, 1981, da série La doble lucha, 1981-2005 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Lourdes Grobet | La Venus, 1981-1982, da série La doble lucha, 1981-2005 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Lygia Clark | Baba antropofágica, 1973 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |

| | | |
|-----------------|--|--|
| Marcia Schwartz | Les veines / Las vecinas, 1980 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Marcia Schwartz | Doña concha, 1981 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Marta Minujin | La menesunda, 1965 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Narcisa Hirsch | Marabunta, 1967 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Nirma Zárate | A nosotros, 1971 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Nirma Zárate | Una niña muere por inanición, 1971 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Nirma Zárate | Ocho intoxicados, 1971 | Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Patssi Valdez | Hot Pink, 1980 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Paz Errázuriz | Evelyn, 1982, da série La manzana de Adán, 1982–1990 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Paz Errázuriz | Macarena, 1986, da série La manzana de Adán, 1982–1990 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Paz Errázuriz | La palmera, 1987, da série La manzana de Adán, 1982–1990 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Paz Errázuriz | Pricila y Leyla, 1987, da série La manzana de Adán, 1982–1990 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Poli Marichal | Los espejismos de Mandrágora Luna, 1986 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Sandra Eleta | Carmen, España (Carmen, Spain) 1976, da série La servidumbre, 1976-1989 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Sandra Eleta | Edita (la del plumero), Panamá, 1977, da série La servidumbre, 1976-1989 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

| | | |
|------------------|---|--|
| Sandra Eleta | La platería, Panamá, 1982, da série La servidumbre, 1976-1989 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Sophie Rivera | Untitled, 1978 | Brooklyn Museum |
| Sophie Rivera | Untitled, 1978 | Brooklyn Museum |
| Sophie Rivera | Untitled, 1978 | Brooklyn Museum |
| Sybil Brintrup | La comida, 1983 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Victoria Cabezas | Sin título, 1973 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Ximena Cuevas | Las tres muertes de Lupe, 1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

Fonte: Levantamento nosso.

Na série de fotografias *La Double Luta*, a artista mexicana Lourdes Grobet explora o universo dos lutadores de luta livre na cultura mexicana e a maternidade. Em uma das imagens, *La Briososa* (Figura 34) podemos ver uma mulher com uma máscara clássica de luta livre amamentando um bebê, e na fotografia *La Venus*, uma mulher trajada com a máscara realiza o procedimento de realizar a maquiagem dos seus olhos, segurando um pequeno espelho.



Figura 34 - La Briosa, da série *La Double Luta*, 1981-2005, Lourdes Grobet.
Fonte: Hammer Museum¹²².

Em entrevista da artista Lourdes Grobet¹²³, ela destaca o fascínio pelo universo da luta desde a infância e mais tarde, quando ela começou a experienciar esse universo com sua câmera, a artista encontrou o que ela acreditava ser o verdadeiro México. Segundo a artista, as máscaras utilizadas pelos lutadores de luta livre “are a common link in Mexican history, linking the pre-Columbian past to the present, for example the Zapatistas”¹²⁴.

Através da imersão nesse universo e do contato direto com os lutadores de luta livre e mais tarde, lutadoras de luta livre, são realizadas as imagens da *La Double Luta*. Retratando pessoas eclipsadas na sociedade mexicana. *La Double Luta* remete assim a esse universo de ocultações múltiplas, essas ligadas a classe social ocupada por esses lutadores - geralmente, ocupando classes mais baixas na hierarquia social, ao próprio universo da luta e no caso específico das mulheres, uma distinção dos papéis convencionalmente ligados a posição das mulheres na sociedade, unificada a uma experiência de maternidade, capaz de impor outros

¹²²Disponível em:

<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/la-briosa-from-the-series-la-doble-lucha-the-double-struggle>.

¹²³SCHULMAN, Miller. *Lucha/libre: Lourdes Grobet and the radical reframing of 20th-century Mexico*. Archive of Women Artists Research and Exhibitions. 24 set. 2021. Disponível em:

<https://awarewomenartists.com/en/magazine/lucha-libre-lourdes-grobet-et-la-refonte-radical-du-mexique-du-xxe-siecle/>. Acesso em: 4 jan. 2024.

¹²⁴ “são uma relação com a história mexicana, relacionando a cultura pré-colombiana com o presente, com os zapatistas por exemplo” (GROBET, 2021, tradução nossa).

desafios e pressões, aludindo metaforicamente ao título posto por Grobet, num horizonte de múltiplas lutas.

As fotografias da artista chilena Paz Errazúriz também retratam pessoas marginalizadas no social, principalmente em momentos profundamente marcados pela opressão. A artista desenvolveu essas fotografias após um profundo contato com os indivíduos retratados, criando um vínculo com os mesmos e fazendo com que essas fotografias não carregassem um caráter exploratório dos retratados. Na série *O Infarto da Alma*¹²⁵, Errazúriz fotografou casais formados no hospital psiquiátrico Phillipe Pineal no Chile. As fotografias realizadas nos anos 1990, demonstram uma das forças motrizes do trabalho da artista, o retrato humanizado de experiências comumente obliteradas na sociedade.

Em outra série, realizada em anos anteriores, *La Manzana de Adán* de 1982 a 1990, Errazúriz retratou travestis de borbéis chilenos, trabalhando como prostitutas, nas fotografias da série presentes na exposição, *Evelyn, Macarena, La Pamera e Priscila y Leyla*, elas são apresentadas de forma dignificada, dando visibilidade para elas num período de profunda opressão no Chile. Em *Evelyn* (Figura 35), ela encara a câmara de forma profunda e assertiva, o olhar desafiador rompe com a invisibilização posta sobre ela e faz com que ela assuma protagonismo através da narrativa visual.

¹²⁵ O livro da série publicado originalmente em 1994, foi republicado em 2022 no território brasileiro, devido a ocorrência da exposição dessa série da artista no Instituto Moreira Salles na Avenida Paulista. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/infarto-da-alma/>



Figura 35 - Evelyn, da série *La manzana de Adán*, 1982-1990, Paz Errázuriz.
Fonte: Hammer Museum¹²⁶.

Nos trabalhos da série *La Servidrume*, a artista panamenha Sandra Eleta, retratou mordomos e empregadas domésticas, dando soberania para esses trabalhadores, muito obliterados diante da invisibilização de trabalhadores de classes mais baixas e ainda, integrantes de atividades ligadas ao cuidado, responsáveis por assegurar a vida cotidiana e a estabilidade da esfera doméstica.

Nessa seção, as representações conseguem trazer feições para os grupos olvidados na sociedade, nesse processo os tons entoados podem ser desde empoderamento, reconhecimento e denúncia, trazendo para as visualidades o reconhecimento de outras formas de viver esquecidas por estarem fora dos parâmetros usuais de gênero, raça e classe no contexto social.

2.4.10. O erótico

A seção *O Erótico* traz nos trabalhos presentes nele, uma nova cartografia da experiência erótica. Esse lugar, comumente associado ao masculino e devido ao seu longo papel de dominância na confecção das imagens na cultura visual - tanto no audiovisual quanto

¹²⁶Disponível em:
<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/evelyn-from-the-series-la-manzana-de-adan-adams-apple>

nas artes visuais, tornou o âmbito do erotismo, do desejo e da experiência sexual como um solo confortável dos quais eles detinham o poder.

Tabela 10 – Obras e artistas presentes no núcleo *O erótico*

| Artista | Obra | Presença nas edições |
|-----------------|---|--|
| Cecilia Vicuña | Nuevos diseños eróticos para muebles, 1971 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Delfina Bernal | Declaración de amor a Jeff Perrone, 1971 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Delia Cancela | Corazón destrozado, 1964 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Feliza Bursztyn | Cama, 1974 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Isabel Castro | X Rated Bondage, 1980 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Karen Lamassone | Ruido, 1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Karen Lamassone | Ruido, 1984 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Karen Lamassone | Sem título, 1979, da série, Baños, 1978-1981 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Karen Lamassone | Sem título, 1980, da série, Baños, 1978-1981 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Karen Lamassone | Secretos delicados, 1982 | Hammer Museum |
| Kati Horna | Untitled, 1962, from the series Oda a la necrofilia | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Kati Horna | Untitled, 1962, from the series Oda a la necrofilia | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Lygia Clark | Memória do corpo, 1984 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Lygia Pape | Eat Me, 1975 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |

| | | |
|---------------------------|---|--|
| Márcia X e Alex Hamburger | Celofane Motel Suíte / Não-roupas , 1985–1986 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Márcia X e Alex Hamburger | Celofane Motel Suíte / Não-roupas , 1985–1986 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Márcia X e Alex Hamburger | Sex Manisse, 1987 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Maria do Carmo Secco | Sem título, 1967 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Marta Minujín | Colchón, 1964'-1985 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Mercedes Elena González | Vulvosa (tríptico), 1979–1981 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Nelly Gutmacher | Arqueologia do desejo (ventre), 1982 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Nelly Gutmacher | Arqueologia do desejo (colo), 1982 | Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Silvia Gruner | Nude Descending, 1986 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Silvia Gruner | The Original Sin/Reproduction, 1986 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Teresinha Soares | Caixa de fazer amor, 1967 | Brooklyn Museum, Hammer Museum e Pinacoteca do Estado de São Paulo |
| Teresinha Soares | Morra usando as legítimas alpargatas, 1968 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |
| Zilia Sánchez | Lunar V, 1973 | Brooklyn Museum e Hammer Museum |

Fonte: Levantamento nosso.

A evocação da sexualidade feminina longamente posta num panorama de passividade é colocada em fricção no presente núcleo, tirando essa reivindicação do desejo feminino dos locais do tabu e mostrando essas experiências por uma nova ótica. Como ponturam as curadoras, as artistas e obras presentes nesse núcleo trabalham “(...) em oposição a essas noções simplistas, as artistas desta seção abordam o erótico com senso de humor e um olhar crítico em relação aos pontos de vista estereotipados sobre a sexualidade feminina e as suas complexidades psicológicas (FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018, p. 49).



Figura 36 - Vista da seção Feminismos na Pinacoteca do Estado de São Paulo¹²⁷.
Fonte: Hammer Museum¹²⁸.

A obra *Caixa de fazer amor* (1967) (Figura 37) articula isso com feições pop e com o uso de materiais pouco convencionais, sendo composta por um moedor de carne, panos, tubos de plástico, duas garrafas de vidro com líquidos, fios, tinta e óleo.

¹²⁷ Na exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo, a seção Feminismos dividiu a sala com o núcleo Performance do Corpo.

¹²⁸ Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/documentation>.



Figura 37 - Caixa de Fazer Amor, Teresinha Soares, 1967.
Fonte: Hammer Museum¹²⁹.

Soares tem sua produção inserida dentro do contexto dos anos 1960 e 1970, envolvida nos círculos da nova figuração e da arte pop. Em seus trabalhos, o corpo recebe destaque e como ela pontua em entrevista a pesquisadora Marília Andrés Ribeiro¹³⁰:

Reinventei-me na descoberta de meu próprio corpo como uma nova mulher, e em todos os meus trabalhos de arte, nos desenhos, gravuras, performances, o leitmotiv é o CORPO. Meus trabalhos, considerados vanguarda para aquela época, nos anos 1960/70, continuam atuais porque focam todas essas problemáticas que ainda vivenciamos no nosso dia a dia: os tabus do sexo, o relacionamento homem-mulher, os encontros e desencontros, a mulher na sociedade exigindo respeito, lutando pelos seus direitos e liberdade (SOARES, 2012, p. 1240).

Em *Caixa de Fazer Amor*, o corpo é evocada através das relações entre as duas silhuetas, dois seres, numa obra que explora os tabus do sexo apontados por Soares. A obra, ao ser acionada por uma manivela, evoca auditivamente o ato sexual, promovendo a união entre esses dois seres e a saída do coração para fora da caixa. A assemblage articula também a participação do espectador, essencial para a efetivação do ato através do acionamento da manivela. Ela evoca, assim, uma postura ativa na busca pelo desejo, e a compreensão desse de uma forma harmônica com o outro. Usando o objectual, Soares promove um aprofundamento

¹²⁹ Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/documentation>.

¹³⁰ Marília Andrés Ribeiro tem pesquisa voltada às neovanguardas artísticas de Belo Horizonte nos anos 1960, e posteriormente, realiza trabalhos aprofundados na produção de Teresinha Soares, fazendo parte da organização do livro RIBEIRO, Marília Andrés e SILVA, Fernando Pedro (orgs.). Teresinha Soares – Depoimento. Belo Horizonte, Editora C/Arte, 2011 e em textos de catálogos de exposições individuais sobre Teresinha Soares, como a exposição *Quem tem medo de Teresinha Soares?* realizada no MASP em 2017.

no universo do desejo, através da caixa e máquina, explorando de forma lúdica tanto pela escolha das cores - referência a arte Pop, e no convite do participante ao jogo, ao acionamento do ato de fazer amor e sua experiência.

O tríptico *Vulvosa* (1979-1981) (Figura 38) da artista venezuelana Mercedes Elena González, faz referência através do título e da imagem, a uma visão inferior da região de uma vulva. A imagem é construída de forma abstrata, com a alusão sutil a essa região do corpo. O reconhecimento do corpo feminino e seu prazer navega também pelo universo do tabu, fazendo com que imagens dessa região num universo majoritariamente fático, sejam importantes na identificação de outros corpos e seu prazer.

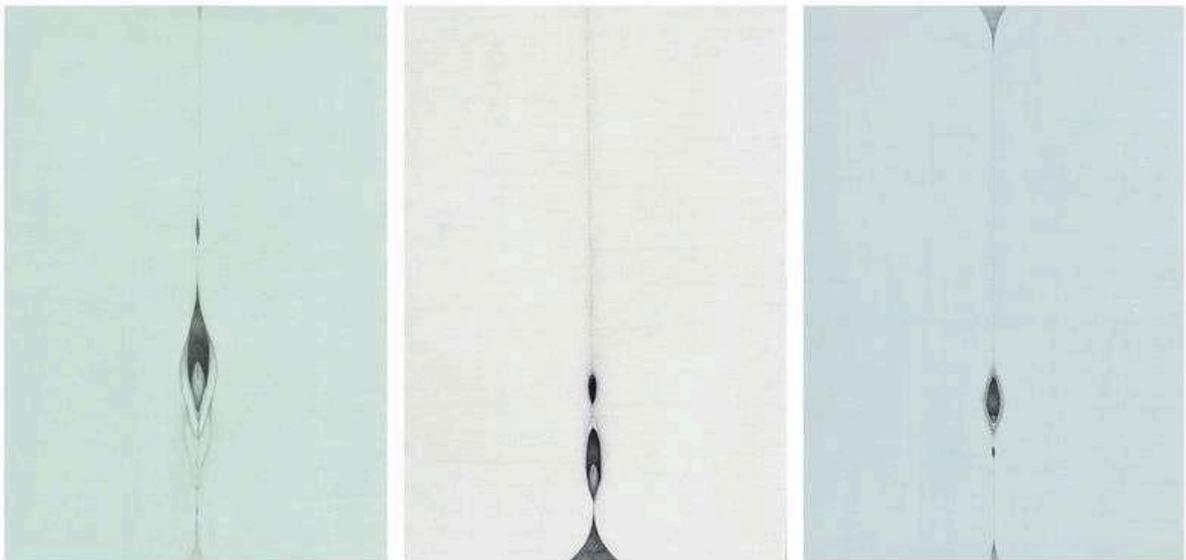


Figura 38 - *Vulvosa* (tríptico), Mercedes Elena González, 1979-1981.
Fonte: Hammer Museum¹³¹.

Essa seção pressiona as visualidades colocando âmbitos do corpo e do desejo, postos em um lugar de rechaçamento no âmbito dos artes visuais por um longo período e rearticulado desde os anos 1970, como possibilidades de estender as subjetividades através do prazer e a inscrição de novas potencialidades de redesenhar desejo, prazer e identidade.

¹³¹ Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/vulvosa-triptico-vulviform-triptych>

CAPÍTULO III - DISPUTAS DISCURSIVAS

O terceiro capítulo apresenta uma breve análise de recepção, os números de mapeamento da análise midiática da exposição e as ações publicitárias realizadas pela instituição, com o objetivo de compreender um campo de disputas discursivas externos a exposição, entendendo como o discurso da exposição escoou na mídia, seu alcance e quais ações foram engendradas para conquistá-lo.

3.1 - Recepção

A análise da recepção contemplou as notícias presentes em jornais e periódicos disponíveis para consulta, publicações acadêmicas sobre a exposição e os relatórios de monitoramento da exposição pela mídia nacional e internacional¹³². Através dessa análise, o presente trabalho busca traçar a recepção do discurso institucional e curatorial no contexto externo à sua conceitualização, para averiguar os temas mais usualmente tratados, assim como obras e artistas que receberam maior atenção midiática.

Na imprensa brasileira, o relatório de monitoramento de mídia da exposição¹³³, referente ao período de sua ocorrência na Pinacoteca do Estado de São Paulo, totalizou 673 matérias relacionadas à exposição, sendo destas: 500 matérias publicadas em veículos online, 129 matérias impressas, 21 matérias veiculadas na televisão e 21 matérias em rádio.

No relatório de monitoramento de mídia internacional¹³⁴ da exposição, consultado na instituição, foram mapeadas 67 publicações na mídia, com estimativa de 1.86 milhões de visualizações, mais de 8 mil compartilhamentos em mídias sociais, referentes a 17 países¹³⁵ e com um tom majoritariamente positivo pela recepção, totalizando 99% no relatório.

Esses dados corroboram com um grande alcance do evento expositivo no âmbito midiático. Em comparação a exposições feministas ou sobre a produção de mulheres artistas no território brasileiro, o reconhecimento de *Mulheres Radicais* pela mídia no país teve alcance bastante expressivo, levando em consideração a postura pouco efusiva da mídia em relação a essas exposições em momentos anteriores (TRIZOLI, 2023).

¹³² Os relatórios de monitoramento de mídia da exposição foram consultados em pesquisa realizada em 24 de agosto de 2022 no Centro de Documentação e Pesquisa da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Posteriormente, estes foram adquiridos em formato digital para serem analisados na presente dissertação.

¹³³ Identificação do documento no acervo do CEDOC: CI_010_000029_01.

¹³⁴ Identificação do documento no acervo do CEDOC: CI_010_000029_02.

¹³⁵ No âmbito internacional, as notícias presentes no relatório de mapeamento de mídia internacional, contabilizam notícias dos seguintes países: Argentina, Bolívia, Canadá, Chile, China, Colômbia, Cuba, Espanha, Estados Unidos, França, Itália, México, Montenegro, Nicarágua, Reino Unido, Uruguai e Venezuela.

A mudança de postura da mídia em relação a essas exposições reflete um cenário de ataque às mulheres no âmbito legislativo¹³⁶ e uma posição de maior comprometimento nas instituições culturais com a visibilização dessas ações¹³⁷. De fato, como assegura a pesquisadora Talita Trizoli, nos últimos anos se vê “uma febre midiática do feminismo em suas abordagens e agendas” (TRIZOLI, 2023).

Além desses aspectos, é preciso destacar os avanços nas ações de divulgação das exposições, com o fortalecimento de ações de publicidade pelas instituições e a maior capacidade de alcance trazida pelas mídias sociais. No caso de *Mulheres Radicais*, ocorreu a produção de um vídeo de divulgação pela então renomada agência de publicidade F/Nazca Saatchi & Saatchi¹³⁸, parte do grupo francês, Publicis. No vídeo (Figura 39), com dois minutos e trinta e sete segundos, disponibilizado no canal oficial da Pinacoteca do Estado de São Paulo no site de vídeos Youtube, é construído um panorama de uma sociedade distópica, referenciando o contexto de repressão atravessado por muitas artistas, em que uma mulher é perseguida por diversas pessoas carregando uma televisão em suas mãos, que está exibindo algumas das obras da exposição. Durante a fuga, a mulher se depara, no vídeo, com várias representações de obras presentes na exposição.

¹³⁶ Como pontua a pesquisa Talita Trizoli, foram múltiplos ataques sofridos pelas mulheres desde 2015

¹³⁷ Como iniciativas citadas no presente trabalho, reforçamos o compromisso da Pinacoteca de São Paulo com a produção das mulheres artistas dedicando o ano às mulheres na Pinacoteca, e as ações do MASP, em História das Mulheres, Histórias Feministas

¹³⁸ A agência de publicidade sofreu um processo de desestruturação no ano seguinte, com o encerramento das atividades no Brasil por decisão do grupo Publicis. Disponível em:

<https://exame.com/negocios/f-nazca-deve-perder-outros-clientes-alem-da-skol/>.



Figura 39 - Prints do vídeo de divulgação de *Mulheres Radicais*¹³⁹.
Fonte: Youtube¹⁴⁰.

Ademais, além da divulgação nas mídias sociais da instituição, foram criados produtos explorando a identidade visual da exposição e divulgação impressa na cidade de São Paulo. Todos esses recursos publicitários interferem na recepção e maior alcance da exposição. Além disso, a própria sistematização dos dados sobre a exposição, tais como relatórios de monitoramento de mídia, dossiê da exposição - com plano expográfico, documentos de envios de obras, formulários para empréstimos de obras, relatório final da exposição - com números de visitação, programação relacionada da exposição, entre outros, permitem construir um melhor panorama dos impactos da exposição, bem como suas ações¹⁴¹.

Neste trabalho, foram priorizadas notícias publicadas em âmbito virtual pela mídia brasileira com seu conteúdo descrito brevemente no Anexo II, buscando entender como a exposição foi abordada pela mídia e como ela pode ter sido recebida pelo público especializado ou leigo.

¹³⁹ Na figura podemos ver: no frame da parte superior esquerda, a referência a fotografia *Edita* (1977) da artista panamenha Sandra Eleta; no frame da parte superior direita a referência às obras da série *La doble lucha* (1981-2005) de Lourdes Grobet; na parte inferior esquerda, a mulher é encurralada na perseguição segurando a televisão, no momento em que vemos a exibição de parte do vídeo *Me gritaron negra* (1975) de Victoria Santa Cruz; e na imagem da parte inferior direita, a referência a fotografia Evelyn (1982) da série *La manzana de adão* (1982-1990) da artista Paz Errázuriz.

¹⁴⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SMBnnLMDE6M>.

¹⁴¹ Todos esses documentos são disponibilizados para pesquisa no Centro de Documentação e Pesquisa da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Em grande parte dos textos, vemos a diluição das questões presentes no discurso institucional e curatorial, cuja primeira delas é a postura de investigar as lacunas da historiográfica artística no que tange às mulheres artistas no contexto latino-americano.

Sobre a questão do momento político (1960 -1985) em que esses trabalhos foram realizados, marcado por governos opressivos, alguns textos fazem paralelos com o contexto brasileiro contemporâneo do momento da exposição. No texto *Exposição 'Mulheres Radicais' transforma corpo feminino em sujeito* de Gabriela Longman, publicado no site da Folha de São Paulo em 04 de setembro de 2018, ela menciona o poder do voto feminino, pois as mulheres constituem maior parte do eleitorado brasileiro, fazendo alusão à iminência das eleições de 2018, cenário em que o candidato e último presidente brasileiro Jair Bolsonaro era o melhor colocado nas pesquisas, proferindo muitas vezes falas machistas e misóginas. No texto de Leonor Amarante e Patricia Rousseaux para o portal Arte!Brasileiros, as autoras abordam a chegada da exposição, trazendo nova reflexão sobre o lugar da mulher, no momento em que completavam cinco meses do assassinato da vereadora Marielle Franco, e a falta de informações sobre a investigação. É interessante observar como o evento expositivo torna possíveis novas relações com o momento contemporâneo, proporcionando a reflexão acerca das violências sofridas pelas mulheres na atualidade. A narrativa criada na exposição para além das escritas e tensionamentos propostos no campo na arte, encontra em seus espectadores novas relações, estendendo a escrita e o questionamento sobre indagações feministas para o social.

Em todos os textos, aparece de forma unânime, o reconhecimento da importância da iniciativa de mapear mulheres artistas latino-americanas até então ocultadas das narrativas dominantes. A questão do corpo político basilar para o discurso curatorial é apontada em diversas notícias, demonstrando que, de certa forma, as informações presentes no discurso institucional e curatorial foram assimiladas.

Em relação à crítica, reitera-se a escrita por Talita Trizoli para a revista *Revista Concinnitas* (2018), *Feminismo como placebo?*. Para além dos problemas expositivos anteriormente mencionados, Trizoli aponta uma falta de ações públicas ligadas à exposição, destacando o fato das palestras e conversas realizadas com curadoras e artistas não contarem com pesquisadoras especialistas em estudos feministas – contradizendo o histórico de relação com o meio acadêmico até então realizado pela instituição. Trizoli enfatiza ainda a falta de mulheres artistas em locais de liderança no contexto artístico e, mais especificamente, na

instituição. A análise colabora para mostrar o quão estrutural é a ausência de mulheres tanto como produtoras, como em locais de produção e liderança no cenário artístico, fazendo com que a pesquisadora conclua que “Talvez seja preciso outro tipo de radicalidade para torcer o sistema” (TRIZOLI, 2018, 414). Trizoli também destaca as dificuldades de fruição no ambiente expositivo da exposição na Pinacoteca de São Paulo, como já destacado neste trabalho, seu grande teor documental e principalmente, em vídeo, precisou de uma variedade de suportes para exibi-los e, conseqüentemente, necessitava de mais espaço físico para serem melhor acolhidos.

Como contraponto, podemos posicionar a análise escrita por Camila Bechelany (2018) na Revista Zum, em que a curadora aponta:

Por um lado, o conjunto de trabalhos na exposição reflete dois movimentos importantes da época: a utilização de mídias efêmeras, como a performance, numa tendência que acompanha o desenvolvimento da arte conceitual a partir da década de 1960, e a grande experimentação formal. Por outro lado, a multiplicidade dos recursos expositivos, como diferentes molduras e pedestais, acaba por manter certa particularidade de cada obra na exposição e a aproxima de um espaço doméstico, íntimo, humanizado.

Esse empenho de tentar trazer as obras e a manutenção das suas particularidades, demonstra novamente um cuidado curatorial, mas faz questionar os motivos da exposição não ter sido alocado em uma galeria maior na instituição, considerando o destaque institucional e curatorial dado a mesma, levando em conta seu imenso conteúdo documental e alta carga videográfica.

A recepção da exposição consolidou um tom majoritariamente positivo, destacando o reconhecimento de sua importância para trazer obras e artistas por muito não conhecidas, para dentro dos diálogos da historiografia artística, principalmente pela possibilidade de apresentar tais artistas para aprofundamento em pesquisas futuras e em certos âmbitos da produção artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana (1960-1985)*, única iniciativa de reunião de artistas latino-americanas desde a exposição *Latin American Women Artists, 1915-1995*¹⁴², baseou-se num profundo processo de pesquisa. Muitas artistas obliteradas das narrativas da historiografia artística da América Latina foram retomadas, explorando assim as lacunas dessa narrativa. A exposição conta com grande número de produções advindas de todo o território latino-americano, trazendo possibilidade de estender a reflexão de uma história da arte latino-americana produzida por mulheres.

As artistas latino-americanas sofrem com um processo duplo de exclusão, o de serem mulheres e latino-americanas (GIUNTA, 2018). Quando observamos as questões de validação e estudo no território latino-americano, as iniciativas de compreensão de narrativas olvidadas ou mesmo através de iniciativas que de alguma forma tentam suprir os novos grandes temas caros ao cenário artístico, permanece a perpetuação de análises de América Latina estereotipadas, folclóricas, essencialistas e ainda, construções de imagens capazes de dar dimensão somente de alguns espaços eleitos e de alguma forma “mais bem-sucedidos” nos processos de modernização (COUTO, 2017).

Outro fator é o crescente interesse mercadológico na arte latino-americano desde os anos 1980, principalmente nos Estados Unidos, marcado por uma profissionalização da atividade do colecionismo. No entanto, esse interesse coincidiu com o fortalecimento de coleções focadas na arte latino-americana com vocação concreta, como foi o caso da *Coleção Patricia Phelps Cisneros* (BUENO, 2020). Diante disso, muitas obras que fugiam dessa vocação, trazendo em seu cerne o figurativo ou linguagens mais experimentais, como foi o caso das artistas presentes em *Mulheres Radicais*, não foram consideradas em outras equações do sistema das artes.

Em relação ao contexto expositivo, essas produções são colocadas em exposições muitas vezes separatistas, como alerta Maura Reilly (2021) devido às reivindicações por esses temas, mas com a permanência de um tom essencialista ou uma tentativa de entender um complexo corpo de produções dentro dos paradigmas da arte e feminismo, sem problematizar de fato as estruturas que resultaram nas lacunas sobre o trabalho de mulheres artistas especificamente no contexto da América Latina.

¹⁴² A exposição teve como curadora Geraldine P. Biller e ocorreu em 1995, no Museu de Arte Milwaukee nos Estados Unidos.

Ao refletir sobre iniciativas do feminismo que permitem repensar as particularidades latino-americanas, evidencia-se que “(...) o feminismo latino-americano tem algo para dizer com a sua própria voz” (FEMENÍAS et al., 2021, p. 229). É esse mesmo processo defendido por Andrea Giunta (2018) ao refletir sobre o feminismo artístico na América Latina. Giunta aponta para a necessidade de historicizar, assim como comenta Ana Beatriz Mauá Nunes sobre as percepções da historiadora:

Em vez de pensar regionalismos e excepcionalidades do contexto latino-americano, a autora indica a urgência de historicizar os conceitos e ferramentas de análise. Para contornar a exclusão e sub-representação de mulheres artistas, seria necessário situar o problema em uma perspectiva histórica, considerando contextos e particularidades de sociedades e contextos diferentes. Além disso, ao se pensar a categoria da “arte latino-americana”, Giunta propõe que esta não seja percebida como homogênea, mas constituída a partir das semelhanças e diferenças nas trajetórias de diferentes artistas. A autora defende, então, a necessidade de se teorizar a respeito daquilo que uma história normativa e patriarcal desclassificou e invisibilizou (2021, p. 584 – 585).

As artistas latino-americanas estão situadas num complexo emaranhado em que as questões relacionadas à produção das mulheres artistas ou mesmo de artistas latino-americanos, encontram uma recepção de fabricação confusa muitas vezes definida por um olhar externo e que tenta preencher demandas contemporâneas, sem conseguir estabelecer ferramentas efetivas para estudo dessas produções sem relegá-las a categorização, nesse aspecto o ato de historicizar proposta por Giunta constitui um fôlego importante para refletir acerca dessas produções e também na tentativa de construção de um feminismo artístico com feições locais.

Como destacamos no primeiro capítulo, as exposições tensionam as narrativas cristalizadas permitindo escrever através da relação entre obras, discurso, espaço, pesquisa e contexto, entre outras possibilidades narrativas. No caso das mulheres artistas e da arte latino-americana, as iniciativas expositivas precisam ser observadas com cautela, afinal muito dessas artistas são colocados em exposições voltadas à abordagem dos *Estudos de Área*, mas isso não significa uma verdadeira participação deles na esfera artística, como no mercado de arte, por exemplo (REILLY, 2021).

A segregação das mulheres artistas latino-americanas, pode ser intensificada, tendo em vista esses dois locais, o de gênero e sua posição geográfica. Exemplo disso, a exposição *Women in Abstraction*, realizada no Centre Pompidou em 2011, dedicada a produção de mulheres artistas na abstração, conforme aponta o site da instituição:

L'exposition propose une relecture inédite de l'histoire de l'abstraction depuis ses origines jusqu'aux années 1980, articulant les apports spécifiques de près de cent dix artistes femmes. “Elles font l'abstraction” donne l'occasion de découvrir des artistes qui constituent des découvertes tant pour les spécialistes que pour le grand public.

L'exposition valorise le travail de nombre d'entre elles souffrant d'un manque de visibilité et de reconnaissance au-delà des frontières de leur pays. Elle se concentre sur les parcours d'artistes, parfois injustement éclipsées de l'histoire de l'art, en revenant sur leur apport spécifique à l'histoire de l'abstraction¹⁴³.

Essa exposição, ao estabelecer o recorte de gênero, buscando o entendimento da produção das mulheres artistas e como elas influenciaram na arte abstrata, realiza um procedimento separatista. Como colocado nesse trabalho, esse movimento pode ser muitas vezes realizado por exposições construídas como estudos de área, sendo benéfico e legítimo para área, levando em consideração o fato de muitas das produções realizadas por mulheres artistas serem desconhecidas. No entanto, a exposição sob a justificativa da sua abordagem multidisciplinar e global, criou eixos separados dedicados para a produção do Oriente Médio, Ásia e América Latina. A criação desses eixos, aprofunda as segregações e demonstra a continuação de uma abordagem que considera as produções exteriores da Europa e América do Norte como a produção dos “outros”, contribuindo para que estas artistas na forma em como foram apresentadas na exposição, sejam ainda mais segregadas.

Na reflexão das exposições e da produção sobre mulheres artistas latino-americanas, para além da necessidade de historicizar colocada por Andrea Giunta, precisamos pensar na tríade de raça, gênero e classe colocada por Pollock de forma estendida. Na pesquisa e reflexão dos trabalhos produzidos por mulheres latino-americanas, é necessário observar as categoriais de ocultação construídas socialmente, observando questões como colonialidade, a posição de subalternidade aos países que passaram por períodos ditatoriais e de opressões como resultado de interesses imperialistas de outros países, a reflexão sobre identidades fronteiriças - como as das mulheres chicanas, a posição geográfica dessas produtoras em relação aos locais de centralidade cultural de seus respectivos países, para assim construir um panorama contundente de suas produções e para manter um olhar criterioso na análise dessas iniciativas. Esse processo pode ser feito, sem a realização de outras categorias de separação, mas refletindo sobre o diálogo dessas diferentes narrativas em relação, processo que pode ser acentuado nas fricções do ambiente expositivo.

No próprio catálogo de *Mulheres Radicais*, vemos um exercício de compreensão das particularidades culturais, sociais e políticas dos países das artistas presentes na exposição,

¹⁴³ A exposição propõe uma releitura inédita da história da abstração desde suas origens até os anos 1980, articulando as contribuições específicas de quase cento e dez artistas mulheres. "Elas fazem a abstração" oferece a oportunidade de descobrir artistas que representam descobertas tanto para especialistas quanto para o público em geral. A exposição valoriza o trabalho de muitas delas, que sofrem com a falta de visibilidade e reconhecimento além das fronteiras de seus países. Concentra-se nos percursos de artistas, algumas vezes injustamente eclipsadas na história da arte, revisitando suas contribuições específicas para a história da abstração (Centre Pompidou, 2011, tradução nossa). Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/OmzSxFv>.

com uma abordagem histórica desses contextos, para contextualizar a produção das artistas nesses quadros.

Mulheres Radicais, apesar das suas contribuições, permitindo ao público, a visualização de um novo corpo de trabalhos, artistas e articulações poéticas, analisadas de forma contextualizada ao cenário político dos anos 1960 e 1980, pecou ao refletir sobre essa tríade, trazendo pouca reflexão sobre raça na América Latina. Esse aspecto pode ser demonstrado na pouca menção a questão de raça no próprio catálogo como nas obras presentes na exposição, apresentando somente a obra da artista peruana Victoria Santa Cruz, com uma abordagem direta para o seu reconhecimento de raça no contexto social. Entender feminismos em pluralidade dentro das esferas da arte e do âmbito expositivo, principalmente numa exposição que discursivamente se propôs a mapear um vasto corpo de obras, torna necessário trazer obras que discutam raça e seus atravessamentos.

Apesar disso, a abordagem da produção das artistas chicanas ou latino-americanas no exterior, trazem o questionamento da identidade num panorama complexo: o de identidades que não podem ser “aglutinadas” em lugar algum, ou ainda, terem uma marcação de raça dicotômica em locais exteriores à América Latina, constituindo uma importante discussão para refletir sobre a identidade na América Latina.

Desse modo, ao retomarmos as indagações colocadas inicialmente no presente trabalho, além do êxito referencial da pesquisa empreendida para sua realização, *Mulheres Radicais* teve sua organização baseada nos estudos de área (REILLY, 2018), mostrando como essa estratégia de resistência, auxilia na construção de exposições, principalmente associadas a áreas da historiografia artística até então olhadas com pouco cuidado.

Apesar das respostas às perguntas centrais deste trabalho serem parciais, levando em consideração a abrangência e crescente produção de exposições feministas, e adoção de *Mulheres Radicais* como objeto de análise, expor mulheres artistas pode não ser a mesma coisa do que produzir história da arte feminista. Primeiramente, pois como visto neste trabalho, nem sempre os empreendimentos curatoriais podem estar alinhados com o feminismo, não se enunciado de tal modo ou produzindo propostas apoiadas teoricamente neste, mas confeccionando discursos rasos e que em seu cerne, são reprodutores de estereótipos e de visões essencialistas.

Em *Mulheres Radicais*, a filiação ao feminismo é pontuada desde o princípio pelas curadoras, em todos os âmbitos da sua prática curatorial, e refletido em pluralidade, ao menos a nível discursivo. Essa postura pode ser vista na abordagem contextualizada do catálogo dos diversos países, estabelecendo, mesmo que de forma breve, as experiências da mulheres

artistas através de um olhar singular, seus posicionamentos dentro do contexto das artes e as possíveis relações com o pensamento feminista dentro da realidade de cada país. A exposição, de fato, viabiliza a construção de estudos sobre a arte feminista na América Latina, servindo um rico material inicial, devido a diversidade de artistas trazidas, dos textos presentes no catálogo, assim como dos pesquisadores participantes da sua confecção¹⁴⁴. E levando em consideração, a convergência das exposições e história da arte (DOSSIN, 2016), muitas exposições feministas contribuem para os âmbitos teóricos, as relações com o público e de certo modo, novas percepções de visualidade.

E ainda, como desdobramento disso, realizar exposições de mulheres artistas, ainda não efetivou reflexos de uma real participação de mulheres artistas ou mulheres, dentro do sistema artístico e dos seus âmbitos institucionais, como elucidam os números levantados por Maura Reilly (2018) e a própria análise da pesquisadora Talita Trizoli (2018) de *Mulheres Radicais* na sua ocorrência no Brasil, em que ela confirma uma baixa participação de mulheres em âmbitos instituições superiores na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Ainda assim, desde *Mulheres Radicais*, foram realizadas exposições posteriormente sobre artistas presentes na exposição. Na própria Pinacoteca do Estado de São Paulo, como a exposição *Marta Minujín: Ao vivo*, com início em 29 julho de 2023 e término em 24 de janeiro de 2024, a mostra foi apontada pela instituição como “a primeira mostra panorâmica no Brasil de uma das artistas latino-americanas mais relevantes da sua geração”¹⁴⁵.

Nesse mesmo ano, também foi inaugurada a exposição *Silhueta em Fogo* no Sesc Pompéia, com foco na produção artística de Ana Mendieta, e conjuntamente, a exposição *terra abrecaminhos*, segundo a instituição essa foi “um desdobramento que deságua em obras de 30 artistas identificadas com aspectos culturais, políticos e espirituais provocados pela obra de Mendieta em sua dimensão ancestral e dos feminismos”¹⁴⁶. Entre essas artistas, também estavam presentes em *Mulheres Radicais*, Cecilia Vicuña, Celeida Tostes e Márcia X.

Além desses exemplos, no cenário expositivo internacional, foram realizadas as exposições: *Margarita Azurdia, un universo documentado* com curadoria de Rosina Cazali na Guatemala, e a exposição retrospectiva *Cecilia Vicuña. Dreaming Water* com realização nos

¹⁴⁴ Priorizamos a análise da exposição e conseqüentemente, do âmbito expositivo, mas são muitos os trabalhos que contribuem para a estruturação de algo próximo a uma história da arte feminista na América Latina, e estes já foram citados ao longo deste trabalho.

¹⁴⁵ <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/marta-minujin-ao-vivo/>

¹⁴⁶ SESC São Paulo. *Silhueta de fogo: conheça a exposição que reúne obras de Ana Mendieta no SESC Pompeia*. 16 nov. 2023. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/silhueta-em-fogo-conheca-a-exposicao-que-reune-obras-de-ana-mendieta-no-sesc-pompeia/>. Acesso: 13 dez. 2023.

anos de 2023 e 2025, que pretende aprofundar a vasta pesquisa sobre a artista e circular para diversos países.

Esses exemplos evidenciam a continuidade da pesquisa sobre o trabalho dessas artistas e sua circulação no cenário expositivo e, conseqüentemente, no contexto das artes. Permitindo levá-las a público e ampliar o conhecimento sobre suas produções, possibilitando gradativamente pensar nos atores do sistema artístico com feições mais diversas.

É preciso ressaltar, no entanto, como a análise Getty Foundation e do projeto *Pacific Standard Time: LA/LA* evidencia, o poder financeiro e seu papel definidor para constituição de pesquisas e ações na esfera cultural, principalmente em locais de centralização cultural e econômica consolidada, possuem papel relevante para controlar narrativas e preencher lacunas com perspectivas atravessadas por determinados interesses. Desse modo, essas iniciativas devem ser estudadas levando em consideração essas variáveis, afinal cada vez mais, esses empreendimentos demonstram uma acentuação do poder financeiro na estruturação do contexto das artes. Em *Mulheres Radicais*, por exemplo, vamos um posicionamento consciente de Giunta em relação a produção teórica e curatorial, tratando a arte latino-americana não como resultante da produção artística de determinados eixos culturais, mas como contextos tangentes e simultâneos, sem hierarquias. Caberia ainda ressaltar a questão: porque expor mulheres artistas latino-americanas? Realmente existe uma ambição legítima de correção das lacunas da arte? É uma tentativa de cristalização de poder simbólico com interesses em consolidação de poder monetário? Essas indagações precisam ser realizadas, em um contexto de acentuação do poder monetário no contexto artístico desde os anos 1980.

Em entrevista concedida por Griselda Pollock para Mathias Danbolt, na ocasião da sua consagração como premiada pelo Holberg Prize em 2020, a historiadora faz uma breve reflexão sobre seu envolvimento com a disciplina da história da arte e a sua produção bibliográfica. Na sua fala, Pollock destaca o uso da qualificação “mulher artista” e como essa organização discursiva, evidencia uma marcação clara de um cânone:

And then you have the woman artist. And the minute I say 'woman artist', the word 'woman' is an adjective. It qualifies the term 'artist', which means she's not an artist. She's a woman artist, or a black artist, or a queer artist, which means the normative artist is white, masculine, heterosexual, and probably Western. Everything you have to add a qualifier to, you've already disqualified from being part of the automatic thing that the concept you hear when somebody says 'artist'. So you have to deconstruct that, and you have to understand what is the nature of the myth (POLLOCK, 2021)¹⁴⁷.

¹⁴⁷ E então você tem a mulher artista. E no minuto que eu digo "mulher artista", a palavra "mulher" é um adjetivo. Ela qualifica o termo "artista", o que significa que ela não é uma artista. Ela é uma mulher artista, ou um artista negro, ou um artista queer, o que significa que normalmente o artista é branco, masculino,

Ao longo desse trabalho, essa enunciação discursiva baseada na adjetivação foi largamente utilizada, sua designação demonstra ainda um forte diálogo com o cânone e a figura do mito de artista. Se nas exposições aqui analisadas, os adjetivos e categorizações, principalmente em exposições conectadas aos Estudos de Área são evidentes, observamos ainda um longo caminho a ser trilhado, para um dia talvez não serem necessários os anexos a figura do artista, precisando ganhar titulações como artista latino-americano, artistas mulheres, artistas queers, e as adjetivações poderiam seguir continuamente. Apesar da afirmação da identidade ter se mostrado um ponto marcadamente importante em lutas e movimentos sociais, podemos pensar nessas qualificações dentro da disciplina, como uma forma de criar um outro espaço, uma etiqueta, capaz de assim transcrever todos aqueles que não são a figura do “grande artista” em um lugar diferente.

Cabe indagar como esses procedimentos podem ser revistos, como desfazer o mito da produção artística que ainda permanece enraizado nos imaginários, dizendo aqueles que são capazes da grande produção artística segundo o cânone. Em um dos seus livros, Pollock nos apresenta uma possibilidade, em *Encuentros en el museo feminista virtual*, ela reflete sobre um museu inconcebível na realidade, mas capaz de prover ferramentas para refinar nossos formatos de análise sem cair nos paradigmas do cânone. Diante da impossibilidade da previsão dos resultados de um encontro, este construído no livro através modo constelar que remete ao pensamento de Aby Warburg, ela deixa nítida suas intenções sobre o encontro:

(...) And so, the idea of the encounter is, as you say, precisely a kind of political mode that challenges the authoritative, the hegemonic, the official, the canonized, the exclusive dominant story that is given to you as knowledge, as history, as the story of art, while at the same time offering very serious and very deep propositions, arguments, right? (POLLOCK, 2021).¹⁴⁸

Esse encontro, tecido através de diversas imagens, algo que pode ser pensado através das próprias potencialidades do ambiente expositivo, poderia provocar uma sofisticada forma de relacionar a história da arte com o mundo, não mantendo seu estudo ou fruição, certo modo, transcrito num local de arte autônoma. Nesse aspecto, poderia ser possível refletir a história da arte não somente como uma sucessão de movimentos, mas como uma história conectada com os grandes eventos que marcaram a sociedade, como ela mesmo afirma: “(...)

heterossexual, e provavelmente ocidental. Tudo que você precisa adicionar um qualificador, você já desqualifica automaticamente de fazer parte do conceito que você escutou quando alguém diz "artista". Então, você tem que desconstruir isso, e você precisa entender qual é a natureza do mito (POLLOCK, 2021, tradução nossa).

¹⁴⁸ (...) E então, a ideia de encontro é, como você disse, precisamente um tipo de modo político que desafia o autoritário, o hegemônico, o oficial, o canônico, a história dominante exclusiva que é dada pra você como conhecimento, como história, como história da arte, e ao mesmo tempo oferecendo proposições muito sérias e profundas, argumentos, certo? (POLLOCK, 2021, tradução nossa).

art is shaped by these historical events but also gives a form to them and the transformation of art” (POLLOCK, 2021)¹⁴⁹.

Ao final da entrevista, Pollock finaliza após a análise do seu vasto e interdisciplinar corpo de obras com a seguinte questão:

How can feminist thought break the cycle of crimes against humanity that are so symbolically bound up with both the negation of humanity to the feminine, to women, and an identification of death and the face of horror, like the Medusa, why women who are seen as threatening or killing or being killed? Why is gender the repressed question in the analysis of contemporary violence? (POLLOCK, 2021).¹⁵⁰

A partir do entendimento da arte e sua relação intrínseca ao mundo, ao vermos as diversas obras presentes na exposição, muitas resultantes da violência humanitária dirigida ao feminino, como essas obras, exposições e projetos contribuem para quebrar esse ciclo? Apesar de todas as conclusões apontadas neste trabalho serem provisórias e a própria ponderação de Pollock não fornecer caminhos muito otimistas, esses projetos e exposições, assim como toda a reflexão e trabalho sério sobre o feminismo no sistema das artes nos dão frestas. Se essas vão ser capazes de interromper o ciclo de violência contra o feminino, se vão interromper as adjetivações e ausências no sistema das artes, mesmo com um legado longínquo das lutas feministas e mais recentemente do seu escoamento em outras áreas, parece sempre cedo demais ou otimista demais diante da análise empreendida aqui afirmar. No entanto, como pontua Pollock, é impossível prever os resultados dos encontros, e nos resta continuar provocando os mesmos, seja através de exposições, projetos e reflexões alinhadas com o pensamento feminista.

¹⁴⁹ (...) a arte é moldada por esses eventos históricos, mas também dá forma a eles e a transformação da arte (POLLOCK, 2021, tradução nossa).

¹⁵⁰ Como o feminismo pode quebrar o ciclo de crimes contra a humanidade que são tão conectados simbolicamente tanto com a ideia de negação da humanidade ao feminino, a mulher, quando com a identificação da morte e a face do horror, como a Medusa, porque as mulheres são vistas como ameaçadoras, ou assassinas, ou sendo mortas? Por que é o gênero a questão reprimida na análise da violência contemporânea? (POLLOCK, 2021, tradução nossa).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- “**APRENDI a escutar o que não quero ouvir**”, diz Luiza Helena Trajano. Forbes, [S. l.], 6 out. 2023. ForbesLife. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbeslife/2023/10/aprendi-a-escutar-o-que-nao-quero-ouvir-diz-luiza-helena-trajano/>. Acesso em: 5 jan. 2024.
- ALONSO, Rodrigo. Elogio à Indisciplina. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- AMARANTE, Leonor; ROUSSEAU, Patrícia. **Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985: Tensão, subjetividade e feminino na obra de artistas e ativistas**. [S. l.], 2 out. 2018. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/mulheres-radicaais-arte-latino-americana-1960-1985/>. Acesso em: 12 out. 2020.
- ANZALDÚA, G. **Borderlands/La frontera: the new mestiza**. 2. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- ARTE QUE ACONTECE. **Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. [S. l.], 17 ago. 2018. Disponível em: <https://www.artequacontece.com.br/mulheres-radicaais-arte-latino-americana-1960-1985/>. Acesso em: 16 out. 2020.
- Articulando - **Exposição: Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, 2018**. 1 vídeo (18m06s). Publicado pelo canal TVPUC. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cka9v-Go6KU>. Acesso em: 11 out. 2020.
- BARROS, Roberta. **Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2016.
- BECHELANY, Camila. **Mulheres radicais: a militância artística latino-americana na exposição da Pinacoteca de SP**. Revista Zum, 13 nov. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/mulheres-radicaais-pinacoteca/>. Acesso em: 3 out. 2022.
- BECKER, Lauren. **The Myth Still Lives: Pachuco Subculture and Symbolic Styles of Resistance**. Disponível em: https://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/360/. Acesso em: 10 dez. 2023.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). In: **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. pp.07-47
- BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1972.
- BRAGANÇA, M. de. Sexo e raça na virgem mestiça: imagens guadalupanas e feminismo chicano. **Caligrama** (São Paulo. Online), [S. l.], v. 2, n. 2, 2006. DOI: 10.11606/issn.1808-0820.cali.2006.56754. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/caligrama/article/view/56754>. Acesso em: 22 dez. 2023.
- BROUDE, N; GARRAD, Mary. **The power of feminist art**. The american movement of the 1970's, history and impact. New York: Harry N. Abrams, INC. Publishers, 1994.
- BUENO, Maria Lucia. Coleções e arquivos como agentes da mundialização. O caso da arte brasileira nas coleções latino-americanas nos Estados Unidos. In.: **Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte** [recurso eletrônico] / Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas

da Rosa (Orgs.). – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020. Disponível em: <https://2simposioirsablog.files.wordpress.com/2020/07/2-arte-alc3a9m-da-arte-ebook.pdf>.

BULHÕES, Maria Amélia. O sistema de arte mais além da sua simples prática. In: BULHÕES, Maria Amélia et al. **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BUTLER, Connie. Monumentos caídos: o continuum feminista. In: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

CARLA STELLWEG. Disponível em: <https://www.carlastellweg.com>. Acesso em: 15 Dez. 2023.

CARVALHO, A. M. A. de. A exposição como dispositivo na Arte Contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. **Museologia & Interdisciplinaridade**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 47, 2012. DOI: 10.26512/museologia.v1i2.12654. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/12654>. Acesso em: 28 abr. 2021.

CATRACA LIVRE. **Mulheres radicais ganham exposição coletiva na Pinacoteca de SP: Grandes artistas denunciavam a violência social, cultural e política sofridas entre os anos 1960 e 1985**. [S. l.], 13 ago. 2018. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/agenda/exposicao-mulheres-radicaais-arte-latino-americana-pinacoteca-sp/>. Acesso em: 13 out. 2020.

CAZALI, Rosina. Cem vezes uma. In: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

CENTER FOR CURATORIAL LEADERSHIP. **Miguel A. López**. Disponível: <https://www.curatorialleadership.org/participants/moma-program/miguel-lopez/>. Acesso em: 30 dez. 2023.

CENTRE POMPIDOU. **Elles font l'abstracion**. 2021. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/OmzSxFv>. Acesso em: 20 dez. 2023.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **A Bienal de São Paulo e a América Latina: trânsito e tensões (anos 1950 e 1960)**. Campinas: Editora Unicamp, 2023.

_____. Para além das representações convencionais: A ideia de arte latino-americana em debate. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM**, Belo Horizonte, v.7, nº13, nov.2017. Disponível em <https://eba.ufmg.br/revistapos>

CRISTIÁ, Moira. Juventud y vanguardia del 68 desde una perspectiva “glocal”; **IdeAs [En línea]**, 11/2018, 20 jun. 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ideas/2721>. Acesso em: 20 dez. 2023.

CYPRIANO, Fabio. **Gozo e pensamento: Temporariamente adiada, a 12ª edição da Bienal do Mercosul vai trazer uma “experiência de beleza”, tratando problemáticas em torno dos femininos; leia entrevista com a curadora Andrea Giunta sobre o evento, que acaba de lançar seu espaço de visitação online**. **Arte!Brasileiros**, 20 abr. 2020. Disponível em: <https://artebrasileiros.com.br/arte/bienais/entrevista-andrea-giunta-bienal-do-mercosul/>. Acesso em: 14 dez. 2023.

DOSSIN, Franciely Rocha. Exposições como problemas de pesquisa. **Revista Ciclos**, Florianópolis, v.1, n.2, p. 174-186, fev.2014. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/ciclos/article/view/3559>. Acesso em: 01 set. 2020.

DOWNEY, C. Cultura de museus no Brasil: a gênese das instituições artísticas no país. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 17, n. 37, p. 261-276, 2019. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2019.165380. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/165380>. Acesso em: 20 maio. 2022.

FAJARDO-HILL, Cecília. A invisibilidade das artistas latino-americanas: problematizando práticas da história da arte e da curadoria. In: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

_____. María Evelia Marmolejo's Political Body. **ArtNexus**, no. 85 (June–August 2012): 46–53.

_____. Mulheres singulares: arte experimental na Venezuela. In: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

_____. **Mundo das artes é sexista**, diz curadora de exposição sobre mulheres. Folha de São Paulo. Disponível em: <
<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/08/mundo-das-artes-esexistadiz-curadora-de-exposicao-sobre-mulheres.shtml>>. Acesso em: 13 outubro de 2020.

FEMENÍAS, M. L.; SILVA, L. P. DA; SILVA FILHO, S. O. **O feminismo latino-americano**, cartografia preliminar. Revista X, v. 16, n. 1, p. 224, 2021.

GAARD, Greta (ed.). **Ecofeminism: women, animals, nature**. Philadelphia: Temple University Press, 1993.

GETTY. **Grants Awarded**. Disponível em:
<https://www.getty.edu/projects/pacific-standard-time-la-la/grants-awarded/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

_____. **History of Getty: Milestones from 1953–Present**. Disponível em:
<https://www.getty.edu/about/history/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

_____. **Pacific Standard Time: LA/LA**. Disponível em:
<https://www.getty.edu/projects/pacific-standard-time-la-la/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y Arte Latinoamericano**. Historias de Artistas que Emanciparon el Cuerpo. 1 ed., Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.

_____. “O que buscamos é transformar critérios”: uma entrevista com Andrea Giunta. Entrevista concedida a Luiza Mader Paladino. **Revista Figas**. Disponível em: <
<http://www.editorafigas.com.br/revista/2018/10/15/o-que-buscamos-e-reformular-criterios-uma-entrevista-com-andrea-giunta/>>. Acesso em: 13 outubro de 2020.

_____. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. In: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

_____. **Contra el Canon**. El artecontemporáneo en un mundo sin centro. Formato digital. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2020.

_____. Marcas em forma de história. In: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

_____. Poéticas de Resistência. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

_____. Um país de mulheres? In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

_____. **Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2015.

GOBBI, Nelson. ‘**Mulheres radicais**’ leva a SP a criação revolucionária de 120 artistas latinas: Mostra chega à Pinacoteca após passar com sucesso por Los Angeles e Nova York .. [S. l.], 18 ago. 2018. Disponível em:
<https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/mulheres-radicaais-leva-sp-criacao-revolucionaria-de-120-artistas-latinas-22989139>. Acesso em: 16 out. 2020.

GRIEBELER, Jacinta. História da [p]Arte: **Revisitando a exposição Mulheres Radicais - O que é possível aprender com ela?**. [S. l.], 24 set. 2020. Disponível em:
<https://www.artistaslatinas.com.br/post/hist%C3%B3ria-da-p-arte-revisitando-a-exposi%C3%A7%C3%A3o-mulheres-radicaais-o-que-%C3%A9-poss%C3%ADvel-aprender-com-ela>. Acesso em: 16 out. 2020.

GRUBER, Laura Amaral Sambaqui. **Artistas brasileiras no cenário internacional: A exposição ‘Radical Women: Latin American Art, 1690 – 1985’ e alguns desdobramentos**. 2018. 143 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em História da Arte) – UFRGS, Rio Grande do Sul, 2018.

GUERRERO, Marcela. “Yo misma fui mi ruta”: uma análise decolonial feminista da arte hispano-caribenha. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

HALL, James. **The Self-Portrait**, a cultural history. Londres: Thames & Hudson, 2014.

HAMMER MUSEUM. **Documentation**. Disponível em:
<https://hammer.ucla.edu/radical-women/documentation>. Acesso em: 01 dez. 2023.

HARRIS, Annn Shuterland. NOCHLIN, Linda. **Women Artists: 1550 – 1950**. Los Angeles: Los Angeles Country Museum of Art, 1976.

HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Manobras radicais**. São Paulo: Associação de Amigos do Centro Cultural do Banco do Brasil, 2006.

HOLBERG PRIZE. The 2020 Holberg Conversation with Griselda Pollock, Youtube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iy4mJKWEYo>. Acesso em: 15 dez. 2023.

HUNGRIA, Carol. **Mulheres Radicais invadem a Pinacoteca**, em São Paulo. [S. l.], 18 ago. 2018. Disponível em:
<https://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/mulheres-radicaais-invadem-a-pinacoteca-em-sao-paulo/>. Acesso em: 14 out. 2020.

ILTNERE, Anna; WEIBEL, Peter. “If You Don't Rewrite the World, Then the World Will Rewrite You”. **Arterritory**, 10 out. 2011. Disponível em:
https://arterritory.com/en/visual_arts/interviews/1049-if_you_dont_rewrite_the_world_then_the_world_will_rewrite_you/. Acesso em: 10 abr. 2022.

INDEPENDENT CURATORS INTERNATIONAL. **Marcela Guerrero**. Disponível em: <https://curatorsintl.org/about/collaborators/5539-marcela-guerrero>. Acesso: 08 jan. 2023.

_____. **Rosina Cazali**. Disponível em: <https://curatorsintl.org/about/collaborators/5128-rosina-cazali>. Acesso: 08 jan. 2024.

JARAMILLO, Carmen María. Em primeira pessoa: poética da subjetividade no trabalho de artistas colombianas, 1960-1980. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

_____. **Otras miradas**. Colombia : Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia, 2004.

JAREMTCHUCK, Dária. **Anna Bella Geiger: Passagens conceituais**. São Paulo, Belo Horizonte: C/Arte, FAPESP, 2007.

_____. **Autorretrato e ditadura: notas sobre o corpo na arte brasileira**. In: JEREMTCHUK, Daria. RUFINONI, Priscila (orgs.). **Arte e política: Situações**. São Paulo: Alameda, 2010, p. 135 - 154.

JONES, Amelia. **Temas Feministas versus efeitos feministas: a curadoria da arte feminista (ou seria a curadoria feminista da arte?)**. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.) **História das Mulheres, histórias feministas: Antologia**. São Paulo: MASP, 2019. 528 p.

LA NUEVA FÁBRICA. **Margarita Azurdia**, um universo documentado. Disponível em: <https://lanuevafabrica.org/es/margarita-azurdia-un-universo-documentado/>. Acesso em: 30 dez. 2023.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

LONGMAN, Gabriela. **Exposição ‘Mulheres Radicais’ transforma corpo feminino em sujeito**. Folha de São Paulo, São Paulo, 4 set. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/exposicao-mulheres-radicaais-transforma-corpo-feminino-em-sujeito.shtml>. Acesso em: 12 out. 2020.

LOPES, Almerinda Silva. **Marginalidade e transgressão**. A participação feminina na Arte Postal e o grupo Polvo de Gallina Negra (décadas de 1970-1980). In: Anais do XXXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Inquietações e estratégias na história da arte. Pelotas: CBHA, 2020. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coloquios/2019/anais/pdfs/Almerinda%20Silva%20Lopes.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2024.

LUGONES, María. **Colonialidade e Gênero**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de(org.). **Pensamento feminista hoje: Perspectivas decoloniais**. Bazar do Tempo: Rio de Janeiro, 2020.

MASP anuncia programação LGBTQIA+ para 2024, com mostra de Mário de Andrade. Folha de São Paulo, Folha Ilustrada, 3 de jan de 2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/01/masp-anuncia-programacao-lgbtqia-para-2024-com-mostra-de-mario-de-andrade.shtml>. Acesso em: 09 jan. de 2024.

MASP. MASP SEMINÁRIOS. **Histórias feministas**, mulheres radicais. 12.11.2018. Mesa 3. YouTube, 28 de novembro de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4DfAGaUDAQw>. Acesso em: 30 dez. de 2023.

MAYER, Mónica. **Polvo de Gallina Negra**. Se tienes dudas...pregunte, 11 jan. de 2016. Disponível em: <https://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/feminismo-y-formacion/item/12-polvo-de-gallina-negra>. Acesso em: 9 dez. 2023.

MELENDI, Maria Angélica. Para construir novas casas e desconstruir velhas metáforas de fundação. In: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

MENON, Isabella. **Pinacoteca dedica 2018 às mulheres do Brasil e do mundo**; sueca abre agenda. Folha de São Paulo, 1 jan. 2018. Folha Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/01/1947259-pinacoteca-dedica-2018-as-mulheres-do-brasil-e-do-mundo-sueca-abre-agenda.shtml>. Acesso em: 15 dez. 2023.

MOCTEZUMA, Alessandra. **Renowed Chicana Muralist Judy Baca receives National Medal of Arts**. People's World, 29 mar. 2023. Disponível em: <https://www.peoplesworld.org/article/renowned-chicana-muralist-judy-baca-receives-national-medal-of-arts/>. Acesso em: 10 dez. 2023.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MUSEO DE ARTE LATINOAMERICANO DE BUENOS AIRES. **Verboamérica**: Malba collection. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/en/evento/verboamerica/>. Acesso em: 29 dez. 2023.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** SP: edições aurora, 2016.

PEÑA, Júlia Antivilio. MAYER, Mónica. ROSA, Maria Laura. Arte Feminista e “ativismo” na América Latina: um diálogo entre três vozes. In: FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

_____. **Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías**: Arte feminista latinoamericano. México, 1970-1980. Dissertação de mestrado, Universidad de Chile, 2006

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Conversa com artistas e curadoras**: Mulheres Radicais. YouTube, 27 de agosto de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Owmzmz1DKIU&t=18s>. Acesso em: 30 dez. de 2023.

_____. **Mulheres Radicais**: arte latino-americana, 1960 – 1985. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/mulheres-radicaais-arte-latino-americana-1960-1985/>. Acesso em: 11 out 2020.

_____. **Marta Minujín**: Ao vivo. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/exposicoes/marta-minujin-ao-vivo/>. Acesso em: 17 dez. 2023..

POINSOT, Jean-Marc. A exposição como máquina interpretativa. In. CAVALCANTI, Ana et al. **História da Arte em Exposições**: Modos de ver e exibir no Brasil. Rio de Janeiro: Rio Books/Fapesp, 2016.

POLLOCK, Griselda. A Modernidade e os Espaços de Feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.) **História das Mulheres, histórias feministas**: Antologia. São Paulo: MASP, 2019. 528 p.

_____. **Vision and Difference**. New York. Routledge, 1988.

PRÊMIO PIPA. **Mostra ‘Mulheres Radicais’ reúne a produção artística feminina em tempos ditatoriais**. [S. l.], 2 out. 2018. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2018/10/mulheres-radicaais-resgata-a-producao-de-artistas-latinas-entre-1960-1985/>. Acesso em: 13 out. 2020.

RAGO, M. Descobrir historicamente o gênero. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 11, p. 89–98, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634465>. Acesso em: 11 jan. 2024.

_____. **A aventura de contar-se**: Feminismos, escrita de si e invenções de subjetividade. Campinas: Editora Unicamp, 2013.

RASSY, Gabriela. **Mostra ‘Mulheres Radicais’ reúne a produção artística feminina em tempos ditatoriais**. [S. l.], 1 nov. 2018. Disponível em: <https://www.hypeness.com.br/2018/11/mostra-mulheres-radicaais-reune-a-producao-artistica-feminina-em-tempos-ditatoriais/>. Acesso em: 5 out. 2020

REILLY, M. **Curatorial Activism**: Towards an Ethics of Curating.

REILLY, M.; AVELAR, A.; IMPARATO, M. . O que é ativismo curatorial?. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 19, n. 42, p. 1120-1166, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.183763. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/183763>. Acesso em: 20 maio. 2022.

REIMAN, Karen Cordero. Aparições corporais/ além das aparências: mulheres e o discurso do corpo na arte mexicana, 1960-1985. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres Radicais**: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

RIBEIRO, Marília Andrés . O corpo na poética libertária de Teresinha Soares. In: **Anais do Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas** [Recurso eletrônico] / Sheila Cabo Geraldo, Luiz Cláudio da Costa (organizadores). – Rio de Janeiro: ANPAP, 2012.

ROMBERG, Osvaldo. Manifesto for Peter Weibel. In. LEVY, Aaron (Ed.). **Peter Weibel**, Rewriter. Pennsylvania: Slought, 2010.

RUPP, Bettina. Curador como autor de exposições. **Revista-Valise**, Porto Alegre, v.1, n.1, p. 131 – 143, julho de 2011. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/RevistaValise/article/view/19857/12801>. Acesso em: 27 dez. 2022.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. À flor da pele. In: JEREMTCHUK, Daria. RUFINONI, Priscila (orgs.). **Arte e política**: Situações. São Paulo: Alameda, 2010. pp. 162-180.

SANTOS, Renata Ribeiro dos Santos. **Arte Contemporâneo Latinoamericano en España**. Dos décadas de exposiciones (1992 - 2012). Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019.

SCHULMAN, Miller. **Lucha/libre**: Lourdes Grobet and the radical reframing of 20th-century mexico. Archive of Women Artists Research and Exhibitions. 24 set. 2021. Disponível em: <https://awarewomenartists.com/en/magazine/lucha-libre-lourdes-grobet-et-la-refonte-radical-du-mexique-du-xxe-siecle/>. Acesso em: 4 jan. 2024.

SESC São Paulo. **Silhueta de fogo**: conheça a exposição que reúne obras de Ana Mendieta no SESC Pompeia. 16 nov. 2023. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/silhueta-em-fogo-conheca-a-exposicao-que-reune-obras-de-ana-mendieta-no-sesc-pompeia/>. Acesso: 13 dez. 2023.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres modernistas**: estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo: EDUSP, 2022.

_____. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. **Artcultura**. [S. l.], v. 9, n. 14, 2008. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1450>. Acesso em: 22 mar. 2022.

_____. **Profissão Artista:** pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem Fílmica e Exposição:** Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

SNEED, Gillian. **Judy Baca:** Memórias de Nuestra Tierra, a Retrospective. Caa. reviews, 20 abr. 2022. Disponível em: <http://www.caareviews.org/reviews/4017>. Acesso em: 30 dez. 2023.

STELLWEG, Carla. “No son todas que están ni están todas las que son”. In: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres Radicais:** Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

TORONTO BIENNIAL OF ART. **Miguel A. López.** Disponível em: <https://torontobiennial.org/team/miguel-a-lopez/>. Acesso em: 30 dez. 2023.

TRAFÍ-PRATS, Laura. Introducción. Griselda Pollock: Una trayectoria intelectual en el feminismo, la historia de la modernidad y el análisis cultural. p. 7 - 38. POLLOCK, Griselda. **Encuentros em el museo feminista virtual.** Tiempo, espacio y archivo. Salamanca: Arte Cátedra, 2010.

TRIZOLI, T. **Atravessamentos Feministas:** um panorama das mulheres artistas no Brasil nos anos 60/70. 2018. 434 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

_____. Febre feminista: paradoxos das exposições de mulheres no Brasil. **MODOS:** Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 163–210, 2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8672099. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8672099>. Acesso em: 21 jul. 2023.

_____. Feminismo como placebo? **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 19, v. 2, n. 33, p. 408-414, dezembro 2018. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/39869/27943>. Acesso em: 29 nov. 2021.

_____. O Revisionismo Epistemológico de Linda Nochlin e Griselda Pollock. In: Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, XXXII., 2012, Brasília. **Anais...** Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2012. p. 1487 – 1500.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. **Dramatização dos corpos:** arte contemporânea de mulheres no Brasil e Argentina. Orientador: Luzia Margareth Rago. 2013. 354 p. Tese (Doutorado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

UOL televisão. **Vídeo: Metrópolis:** Exposição ‘Manobras Radicais’. Disponível em: <https://www.uol.com.br/esporte/videos/videos.htm?id=metropolis-exposicao-manobras-radicaais-04029C316CD4A143A6>. Acesso em: 20 de nov. de 2023.

VALENCIA, Andrea. BARRA, Pablo León de La. **Cultivar.** Homenaje a Carla Stellweg. Artishock, 24 ago. de 2023. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2023/08/24/cultivar-homenaje-a-carla-stellweg/>. Acesso em: 15 Dez. 2023.

ZAGO, Renata. História da arte como história das exposições: as Bienais de São Paulo (2006- 2016). **Arte Além da Arte**, [s. l.], 30 nov. 2020. Disponível em: <https://1simposioirsablog.files.wordpress.com/2018/09/anais-arte-alc3a9m-da-arte.pdf>.> Acesso em: 30 nov. 2020

WEIBEL, Peter. Globalization and Contemporary Art. In: BELTING, Hans; BUDDENSIEG, Andrea; WEIBEL, Peter (Ed.). **The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds**. Cambridge: MIT Press for ZKM, Karlsruhe, 2013.

WU, Chin-tao. **Privatising Culture**: Aspects of Corporate Intervention in Contemporary Art and Art Institutions during the Reagan and Thatcher Decade. 1997. 614p. Doutorado em Filosofia - Universidade de Londres, Londres, 1997.

ANEXOS

ANEXO I - Lista de exposições de mulheres artistas/exposições feministas

| Ano | Exposição | Curador (a)(s) | Instituição e local |
|------|---|--|--|
| 1944 | Mostra organizada pela União Universitária Feminista | | Brasil |
| 1972 | <i>Old Mistresses</i> | Ann Gabhart e Elizabeth Broun | Walters Art Gallery, Estados Unidos |
| 1976 | <i>Women Artists: 1550-1950</i> | Linda Nochlin e Ann | Brooklyn Museum, Estados Unidos |
| 1977 | <i>Collage íntimo</i> | | Casa del Lago, México |
| 1978 | <i>Lo Normal</i> | | Casa da Juventud, México |
| 1980 | <i>American Women Artists</i> | Glena Park, Mary Dritschel e Regina Silveira | Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil |
| 1993 | <i>Bad Girls</i> | | Institute of Contemporary Arts London, Reino Unido |
| 1994 | <i>Sense and Sensibility: Women Artists and Minimalism in the Nineties</i> | Kate Bush, Emma Dexter e Nicola White. | The Museum of Modern Art, Estados Unidos |
| 1994 | <i>Bad Girls</i> | Marcia Tucker | New Museum of Contemporary Art in New York, Estados Unidos |
| 1994 | <i>Bad Girls West</i> | Marcia Tucker | Wight Art Gallery, California, Los Angeles, Estados Unidos |
| 1995 | <i>Latin American Women Artists, 1915-1995</i> | Geraldine P. Biller | Museu de Arte Milwaukee Estados Unidos |
| 1996 | <i>Sexual Politics: Judy Chicago's "Dinner Party" in Feminist Art History</i> | Amélia Jones | Hammer Museum, Estados Unidos |
| 1996 | <i>Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th-Century Art in, of, and from the Feminine</i> | Catherine de Zegher | Institute of Contemporary Art, Boston, Estados Unidos |
| 1996 | <i>Mulheres Artistas no Acervo do MAC USP</i> | Lisbeth Rebollo Gonçalves | Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil |
| 1998 | <i>Mirror images: Women, Surrealism, and Self-Representation</i> | | Miami Art Museum, Estados Unidos |

| | | | |
|------|--|--|---|
| 2002 | <i>Art/Women/California 1950-2000: Parallels and Intersections</i> | Daniela Salvioni, Diana Burgess Fuller | Museu de Arte de San Jose, Estados Unidos |
| 2004 | <i>Mulheres Pintoras, a casa e o mundo</i> | Ruth Sprung Tarasantchi | Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil |
| 2004 | <i>Otras miradas</i> | Carmen María Jaramillo | Museo de Arte Contemporáneo de Caracas Sofía Imber, Venezuela |
| 2006 | <i>Manobras Radicais</i> | Heloisa Buarque de Hollanda e Paulo Herkenhoff | CCBB SP, Brasil |
| 2007 | <i>La Batalla de los Géneros</i> | Juan Vicente Aliaga | Centro Gallego de Arte Contemporáneo em Santiago de Compostela, Espanha |
| 2007 | <i>Mulheres artistas, olhares contemporâneos</i> | Claudia Fazzolari e Lisbeth Rebollo Gonçalves | Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo |
| 2007 | <i>Global Feminisms, New directions in contemporary art</i> | Linda Nochlin, Maura Reilly | Brooklyn Museum, Estados Unidos |
| 2007 | <i>WACK! Art and the Feminist Revolution</i> | Connie Butler | Museum of Contemporary Art, Los Angeles |
| 2008 | <i>Mulheres artistas, relatos culturais</i> | Claudia Fazzolari, Lisbeth Rebollo Gonçalves | Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo |
| 2008 | <i>re.act.feminism—a performing archive</i> | Beatrice Stammer, Bettina Knaup | Academy of Arts, Berlim |
| 2008 | <i>Arte =/ Vida: Actions by Artists of The Americas, 1960-2000</i> | Deborah Cullen | Museu del Barrio, Estados Unidos |
| 2009 | <i>Tres Mujeres, tres memorias</i> | Virginia Pérez-Ratton | TEOR/ética, Costa Rica |
| 2009 | <i>Corpos Estranhos</i> | Claudia Fazzolari, Lisbeth Rebollo Gonçalves | Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo |
| 2009 | <i>Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe</i> | Bojana Pejić | Museum Moderner Kunst (MuMok), Viena |
| 2009 | <i>Elles@centrepompidou</i> | Camille Morineau | Centre Pompidou, Paris |
| 2010 | <i>Feminismo: Una mirada feminista sobre las vanguardias</i> | | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Espanha |

| | | | |
|------|---|---|--|
| 2011 | <i>Dream and Reality: Modern and Contemporary Women Artists from Turkey</i> | Fatmagül Berktay, Levent Çalıkoğlu, Zeynep İnankur, Burcu Pelvanoğlu | Istanbul Modern, Turquia |
| | <i>Champagne Life</i> | | Saatchi Gallery, Reino Unido |
| 2016 | <i>Revolution in the Making: Abstract Sculpture by Women, 1947–2016</i> | Paul Schimmel, Jenni Sorkin | Hauser Wirth & Schimmel, Estados Unidos. |
| 2016 | <i>Women Artists from the Rubell Family Collection</i> | | Rubell Family Collection, Estados Unidos |
| 2016 | <i>Women of Abstract Expressionism</i> | Gwen Chanzit | Denver Art Museum, Estados Unidos |
| 2018 | <i>Radical Women: Latin American Art, 1960–1985</i> | Andrea Giunta, Cecilia Fajardo-Hill | Hammer Museum, Estados Unidos |
| 2019 | <i>Histórias das mulheres: artistas até 1900</i> | Julia Bryan-Wilson, Lilia Schwarcz, Mariana Leme | Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil |
| 2019 | <i>Histórias feministas: artistas depois de 2000</i> | Isabella Rjeille | Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil |

ANEXO II– NOTÍCIAS ANALISADAS

| Referência | Descrição de conteúdo |
|---|--|
| <p>BECHELANY, Camila. Mulheres radicais: a militância artística latino-americana na exposição da Pinacoteca de SP. Revista Zum, 13 nov. 2018. Disponível em: https://revistazum.com.br/radar/mulheres-radicais-pinacoteca/. Acesso em: 3 out. 2022.</p> | <p>No início do texto a abrangência da pesquisa presente na exposição, seu itinerário (Hammer – Brooklyn) são enfatizados, assim como do acréscimo das quatro artistas na edição brasileira.</p> <p>O texto coloca como intuito da exposição a ampliação do conhecimento que se tem sobre artistas latino-americanas, destacando também as questões da pouca visibilidade do trabalho artístico realizado por mulheres, além dos próprios desafios da inserção das mesmas em um sistema artístico.</p> <p>A autora destaca um trabalho internacional de revisão e representação das mulheres artistas na arte, na tentativa de conquistar a equidade nesse sentido, além disso menciona que essa realidade ainda é distante, como números levantados pelo coletivo Guerrilla Girls.</p> <p>A autora volta a destacar a fala das curadoras sobre a forte militância feminista na América Latina refletida nas artes e retoma o momento político extremamente repressivo em que foi feito o recorte da exposição.</p> <p>Ela destaca o “Corpo Político” como “linha condutora da exposição”, assim como sua articulação em nove subtemas.</p> <p>Outra questão é o destaque dado ao processo de realização dos trabalhos e multiplicidade de suportes utilizados. A autora destaca ainda a oposição “qualidade estética” à “mensagem, capacidade de sensibilizar”.</p> <p>O uso de mídias efêmeras (a performance, o super-8) são destacados. A multiplicidade de suportes utilizados no ambiente expositivo consegue, segundo a autora, “acaba por manter certa particularidade de cada obra na exposição e a aproxima de um espaço doméstico, íntimo, humanizado”.</p> <p>A autora destaca que as obras, em sua maioria, estão em suportes como fotografias e vídeo. Ela fez uma breve observação sobre as qualidades e particularidades da Super-8, sua inserção no Brasil, assim como os motivos que levaram as mulheres a serem pioneiras nesse suporte.</p> <p>Algumas obras são destacadas: o vídeo da peruana Victoria Santa Cruz, Gritaram-me Negra! (1978), o trabalho da fotógrafa Cláudia Andujar, na série Marcados (1981-83), o trabalho Brasil nativo, Brasil Alienígena de Anna Bella Geiger, ambos utilizam a fotografia para tratar a questão identitária e de representatividade.</p> <p>O trabalho Tina América de Regina Valter é destacado pelo uso do autorretrato como uma forma de “manifesto contra representações canônicas do sujeito feminino na história da arte”; Depois a autora atenta para esse autorretrato que ocorre no espaço doméstico, em que ela destaca esse trabalho artístico invisibilizado, por estar transcrito dentro do espaço doméstico. Ela estabelece relações ao ambiente doméstico e das tarefas diárias vistas como formas de repressão da condição feminina nos trabalhos de Letícia Parente (Marca Registrada – 1975, Preparação I -1975 e Tarefa I – 1982); No trabalho de Lenora de Barros, “Homenagem a George Segal – 1985”, a autora alude ao “gesto banal” que se torna descontrolado, demonstrando o absurdo latente no cotidiano.</p> <p>A autora destaca a relação entre fotografia e performance como fundamental para a arte do período. Destaca a relação erotizada do corpo com a palavra e texto nos trabalhos Poema (1979), Leonora Barros e Biscoito-arte (1976) de Regina Silveira; Destaque da violência de estado e ao papel da imprensa.</p> <p>A autora destaca a importância da pesquisa das curadoras para “preencher lacunas referentes à história da arte latino-americana”; além de trazer uma literatura sobre o assunto (o catálogo);</p> <p>A autora finaliza com o papel do corpo, como recurso último para além do diálogo. Enfatiza que a perspectiva feminista não é comum a todas as artistas, mas a curadoria é feminista, realizando uma genealogia das exposições que ocorreram nesse sentido. Por fim, ela destaca a exposição como um grito de alerta para a sociedade brasileira, devido ao delicado contexto das eleições presidenciais que ocorreram em 2018.</p> |
| <p>RASSY, Gabriela. Mostra ‘Mulheres Radicais’ reúne a produção artística</p> | <p>A autora alude ao contexto político e a condição de ser uma mulher e artista atuando em meio a um período ditatorial. Ela alude à questão do corpo político e a divisão da exposição em nove subtemas, dessa forma ela faz uma breve contextualização dos mesmos e destaca trabalhos específicos em cada um dos núcleos. Ela destaca a artista</p> |

| | |
|--|---|
| <p>feminina em tempos ditatoriais. [S. l.], 1 nov. 2018. Disponível em: https://www.hypeness.com.br/2018/11/mostra-mulheres-radicaais-reune-a-producao-artistica-feminina-em-tempos-ditatoriais/. Acesso em: 5 out. 2020.</p> | <p>Victoria Santa Cruz como única artista negra presente na mostra. Sobre o núcleo “O poder das palavras”, a autora destaca a palavra com seu uso além do literal, mas como um desafio do período de repressão vivido.</p> |
| <p>PRÊMIO PIPA. Mostra ‘Mulheres Radicais’ reúne a produção artística feminina em tempos ditatoriais. [S. l.], 2 out. 2018. Disponível em: https://www.premiopi.com/2018/10/mulheres-radicaais-resgata-a-producao-de-artistas-latinas-entre-1960-1985/. Acesso em: 13 out. 2020.</p> | <p>Destaque para a grande militância feminista na América Latina. Contestação da narrativa canônica. Preenchimento de lacunas referentes à produção das artistas mulheres. Destaque ao momento da exposição como um momento expressivo no que diz respeito às alterações das representações artísticas. A exploração do corpo. O texto é finalizado fazendo alusão a consolidação de um patrimônio estético criado por mulheres que partiram do próprio corpo para aludir às distintas dimensões da existência feminina.</p> |
| <p>AMARANTE , Leonor; ROUSSEAU , Patrícia. Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985: Tensão, subjetividade e feminino na obra de artistas e ativistas. [S. l.], 2 out. 2018. Disponível em: https://artebrasileiros.com.br/arte/exposicoes/mulheres-radicaais-arte-latino-americana-1960-1985/. Acesso em: 12 out. 2020.</p> | <p>Relação corpo e violência, conforme enfatizada pela fala da curadora Andrea Giunta; Destaque a divisão da exposição em temas, ao trabalho de pesquisa sobre artistas até então invisibilizadas e muitas com trabalhos que combatiam diversas formas de opressão (misógina, xenofobia, racismo etc); Cita brevemente os trabalhos, a questão do corpo e violência, além de refletir sobre o contexto político no período “a reflexão sobre o lugar da mulher, e casualmente em um momento de indignação sobre o descaso do governo atual frente a episódios como a morte da vereadora e militante Marielle Franco, ainda não solucionada pela justiça após cinco meses de seu assassinato, e os casos cotidianos de feminicídio reportados no Brasil”.</p> |
| <p>LONGMAN, Gabriela. Exposição ‘Mulheres Radicais’ transforma corpo feminino em sujeito. Folha de São Paulo, São Paulo, 4 set. 2018. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/exposicao-mulheres-radicaais-transforma-corpo-feminino-em-sujeito.shtml.</p> | <p>No início do texto, a autora já faz referência ao contexto político atual, em que ela destaca o voto feminino como decisivo numa das “eleições mais conturbadas das últimas décadas”. Ela destaca o recorte temporal da exposição que irá abranger um período político complexo, com o endurecimento de regimes ditatoriais na América Latina. A autora destaca o processo de feitura e pesquisa das curadoras, referindo-se à abrangência que o projeto tomou. Além disso, a autora reflete sobre a pluralidade dos conceitos de feminino que a exposição consegue abordar. Ela retoma a questão da revisão e da reescrita da história da arte, muito enfatizada nos discursos das curadoras. Ela menciona a revisão de gêneros clássicos (o retrato, o nu, a paisagem) conforme pode ser visualizado nos diversos eixos temáticos. Corpo feminino como sujeito. Ênfase no papel da performance. A autora destaca como a estética feminina ou feminista poderia prever para afirmação de outras estéticas (gay, queer etc), devido a relativização que fazem da representação do corpo da mulher. A autora enfatiza que certos corpos (indígenas, a empregada doméstica etc) estão ali como representadas e não como representantes, destacando o grande número de mulheres</p> |

| | |
|---|---|
| <p>Acesso em: 12 out. 2020.</p> | <p>brancas advindas da classe média que permeiam os núcleos. Ela destaca a tensão corpo e violência muito presente na mostra destacando o exílio forçado de algumas artistas devido às ditaduras vigentes no período. Ela ainda faz alusão ao fato de que os principais museus da cidade de São Paulo estão tomados por Mulheres Radicais (Pinacoteca) e Histórias Afro-Atlânticas (MASP) há um mês das eleições, destacando a alteração no público frequentador desses espaços. Ela destaca como ponto positivo, essa alteração para a atração de um público mais jovem e diverso, mas destaca para o risco de somente temáticas ligadas a minorias sejam a única pauta cultural e que não use qualquer outra perspectiva parecer menor.</p> |
| <p>GIUNTA, Andrea. “O que buscamos é transformar critérios”: uma entrevista com Andrea Giunta. Entrevista concedida a Luiza Mader Paladino. Revista Figas. Disponível em: < http://www.editorafigas.com.br/revista/2018/10/15/o-que-buscamos-e-reformular-criterios-uma-entrevista-com-andrea-giunta/ >. Acesso em: 13 outubro de 2020.</p> | <p>No texto, a autora enfatiza uma ausência de críticas sobre a exposição e a sua importância (já que ela faz um robusto processo de pesquisa de um período e de uma produção até então não mapeados). Ela critica se essa questão se deve “<i>resquícios patriarcais e machistas ainda incrustados nos meios artísticos brasileiros</i>” ou mesmo da centralização da arte devido a recém-inaugurada Bienal, deslocando os olhares para um circuito de arte alternativo ou mesmo um desinteresse da crítica em discutir arte latino-americana. Ela aborda ainda a potência das obras diante do argumento curatorial, capazes de juntas darem outras camadas de significação para a questão do corpo; Inversão fundamental do ponto de vista representacional; Importante delinear que nem todas as artistas referiam a si mesmas como feministas, mas as curadoras ressaltam constantemente que a sua metodologia é de uma curadoria e historiografia feminista. A autora destaca o fato da mostra conseguir exibir vários suportes, num momento muito importante para a arte contemporânea.</p> |
| <p>CATRACA LIVRE. Mulheres radicais ganham exposição coletiva na Pinacoteca de SP: Grandes artistas denunciavam a violência social, cultural e política sofridas entre os anos 1960 e 1985. [S. l.], 13 ago. 2018. Disponível em: https://catracalivre.com.br/agenda/exposicao-mulheres-radicaais-arte-latino-americana-pinacoteca-sp/. Acesso em: 13 out. 2020.</p> | <p>Na publicação, o período da exposição é enfatizado (1960-1985) como crucial para a história da América Latina. A questão do corpo como ferramenta política e como protagonista nas obras é destacado. O texto elucida o processo de pesquisa das artistas e por fim, lista informações referentes ao projeto e lista de artistas presentes na sua exposição de acordo com sua nacionalidade.</p> |
| <p>ARTE QUE ACONTECE. Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985. [S. l.], 17 ago. 2018. Disponível em: https://www.artequacontece.com.br/mulheres-radicaais-arte-latino-americana-1960-1</p> | <p>O texto menciona a pesquisa abrangente e profunda das curadoras, além da importância da pesquisa para preencher lacunas da historiografia da arte no que tange ao trabalho de artistas latino-americana.</p> |

| | |
|---|--|
| 985/. Acesso em: 16 out. 2020. | |
| HUNGRIA, Carol. Mulheres Radicais invadem a Pinacoteca, em São Paulo. [S. l.], 18 ago. 2018. Disponível em: https://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/mulheres-radicaais-inva-dem-a-pinacoteca-em-sao-paulo/ . Acesso em: 14 out. 2020. | O texto destaca a história da arte posta em questão, pois não alude a mulheres artistas. Trabalhos destacados Made in Brasil, Letícia Parente; trabalho de Graciela Carnevale; Sonia Gutiérrez; "Gritaram-me Negra" Victoria Santa Cruz; O texto refere-se ao longo processo de pesquisa das curadoras, além da ênfase na ideia de corpo político como forma de "experimentação e liberdade", em meio ao contexto ditatorial e político inflamado. Mencionado o trabalho de Ana Mendieta em que há a reprodução da cena de um crime de estupro e assassinato de uma colega na faculdade de Iowa. Marta Minujín, com registros da instalação La Menesunda. Brasileiras citadas Lygia Clark, Lygia Pape, Anna Maria Maiolino e Lenora de Barros; Lotty Rosenfeld; Feliza Bursztyn; Zilia Sánchez; Por fim, o diretor da Pinacoteca (Jochen Volz) é citado, quando destaca a questão das artistas não precisarem de um ateliê, já que criavam suas obras sozinhas, além de muitas vezes conciliar atividades domésticas com a produção artística. |
| GRIEBELER, Jacinta. História da [p]Arte: Revisitando a exposição Mulheres Radicais - O que é possível aprender com ela?. [S. l.], 24 set. 2020. Disponível em: https://www.artistaslatinas.com.br/post/hist%C3%B3ria-da-p-arte-revisitando-a-exposi%C3%A7%C3%A3o-mulheres-radicaais-o-que-%C3%A9-poss%C3%ADvel-aprender-com-ela . Acesso em: 16 out. 2020. | O texto aponta a exposição Mulheres Radicais: Arte Latino Americana (1960-1985) como um marco na história recente das mulheres latino-americanas. Além disso, a autora destaca a inclusão de produções artísticas brasileiras nesse recorte geográfico, reconhecendo a dificuldade do reconhecimento de uma latinidade no Brasil. Segue mencionando os trabalhos: "Botticelli Wash and Wear", 1976 de Beatriz González, em que a Vênus, com a iconografia continuamente reapropriada na historiografia artística, é levada ao cotidiano através de uma toalha de banho. Referindo-se assim, a tarefas domésticas ligadas ao cotidiano, com uma visão mitológica ligada a Vênus e uma iconologia de representação do feminino. O trabalho de Yolanda López, em que ela se posiciona no local da Virgem de Guadalupe, é um dos exemplos de apropriações colonizadas na América Latina. |
| GOBBI, Nelson. 'Mulheres radicais' leva a SP a criação revolucionária de 120 artistas latinas: Mostra chega à Pinacoteca após passar com sucesso por Los Angeles e Nova York .. [S. l.], 18 ago. 2018. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/mulheres-radicaais-leva-sp-criacao-revolucionaria-de-120-artistas-latinas-22989139 . Acesso em: 16 out. 2020. | O texto aponta que houve resistência a pesquisa das artistas, no entanto conforme destaca uma das curadoras Cecilia Fajardo-Hill, no momento de estreia da exposição 2017-2018 da exposição ocorrem regressões nos direitos conquistados pelas mulheres, eleição do Trump etc O texto está alinhado com a questão da ideia do corpo como expressão política. A outra curadora Andre Giunta, destaca a questão do ofício da arte como algo integral ao homem, e algo ocasional para a mulher, pois socialmente seu gênero a transcreve em posições de cuidado, questão que segundo a curadora também levou as artistas a usarem materiais menos convencionais, mas mais acessíveis, desempenhando influente papel nas linguagens que destacavam-se na época. Anna Bella Geiger que expõe na mostra destaca que o mundo da arte sempre foi machista. Nesse aspecto, conforme coloca a curadora-geral que trabalhou em conjunto com Andrea e Cecilia, a exposição surge em um momento em que direitos femininos básicos começam a ser questionados. Ela destaca a agenda da Pinacoteca focada no trabalho de artistas mulheres, acolhendo no mesmo período exposição de Valeska Soares e da artista Rosana Paulino (que ocorreu em dezembro do mesmo ano – 2018). |

ANEXO III – EXPOSIÇÕES FINANCIADOS PELO PROJETO *PACIFIC STANDARD TIME LA/LA DA GETTY FOUNDATION*

| Exposição | Instituição | Valor total concedido |
|---|--|---|
| <i>¡Murales Rebeldes!: L.A. Chicana/o Murals Under Siege</i> | LA Plaza de Cultura y Artes and California Historical Society | \$ 180.000 |
| <i>A Universal History of Infamy</i> | Los Angeles County Museum of Art | \$ 825.000 (Valor referente as três exposições no Los Angeles County Museum of Art) |
| <i>A Universal History of Infamy: Virtues of Disparity</i> | 18th Street Arts Center | \$ 160.000 |
| <i>Albert Frey and Lina Bo Bardi: A Search for Living Architecture</i> | Palm Springs Art Museum | \$ 225.000 |
| <i>Anna Maria Maiolino</i> | MOCA (Museum of Contemporary Art Los Angeles) | \$ 425.000 |
| <i>Another Promised Land: Anita Brenner's Mexico</i> | Skirball Cultural Center | \$ 355.000 |
| <i>Axé Bahia: The Power of Art in an Afro-Brazilian Metropolis</i> | Fowler Museum at UCLA | \$ 420.000 |
| <i>Axis Mundo: Queer Networks in Chicano L.A.</i> | ONE National Gay & Lesbian Archives at University of Southern California (USC) | \$ 270.000 |
| <i>Aztlán to Magulandia: the Journey of Chicano Artist Gilbert 'Magu' Luján</i> | University of California, Irvine, University Art Galleries | \$ 225.000 |
| <i>Below the Underground: Renegade Art and Action in 1990s Mexico</i> | Armory Center for the Arts | \$ 300.000 |
| <i>California Mexicana: Missions to Murals, 1820–1930</i> | Laguna Art Museum | \$ 322.000 |
| <i>Circles and Circuits II: Contemporary Chinese Caribbean Art</i> | Chinese American Museum | \$ 230.000 |
| <i>David Lamelas: A Life of Their Own</i> | California State University Long Beach, University Art Museum | \$ 300.000 |
| <i>Día de los Muertos, A Cultural Legacy: Past, Present, and Future</i> | Self Help Graphics & Art | \$ 36.000 |
| <i>Displacement: Mexican Photography, 2000–2012</i> | Museum of Photographic Arts (MOPA) | \$ 100.000 |
| <i>Found in Translation: Design in California and Mexico, 1915–1985</i> | Los Angeles County Museum of Art | \$ 825.000 (Valor referente as três exposições no Los Angeles County Museum of Art) |

| Exposição | Instituição | Valor total concedido |
|--|--|---|
| <i>From Latin America to Hollywood: Latino Film Culture in Los Angeles 1967–2017</i> | The Academy of Motion Picture Arts and Sciences | \$ 250.000 |
| <i>Golden Kingdoms: Luxury and Legacy in the Ancient Americas</i> | <i>J. Paul Getty Museum</i> | Exposições ocorreram dentro da instituição. |
| <i>Guatemala from 33,000 Kilometers: Contemporary Art from 1960–Present</i> | Museum of Contemporary Art Santa Barbara (MCASB) | \$ 265.000 |
| <i>Home—So Different, So Appealing: Art from the Americas since 1957</i> | UCLA Chicano Studies Research Center | \$ 535.000 |
| <i>How to Read El Pato Pasqual: Disney's Latin America and Latin America's Disney</i> | MAK Center for Art and Architecture at the Schindler House | \$ 390.000 |
| <i>Jose Dávila</i> | LAND (Los Angeles Nomadic Division) | \$ 160.000 |
| <i>Juan Downey: Radiant Nature</i> | LACE (Los Angeles Contemporary Exhibitions) and Pitzer College Art Galleries | \$ 320.000 |
| <i>Kinesthesia: Latin American Kinetic Art, 1954–1969</i> | Palm Springs Art Museum | \$ 420.000 |
| <i>LA RAZA</i> | Autry National Center for the American West | \$ 165.000 |
| <i>Laura Aguilar: Show and Tell</i> | Vincent Price Art Museum, East Los Angeles College | \$ 150.000 |
| <i>Learning from Latin America: Art, Architecture, and Visions of Modernism</i> | Los Angeles Municipal Art Gallery | \$ 310.000 |
| <i>Making Art Concrete: Works from Argentina and Brazil in the Colección Patricia Phelps de Cisneros</i> | <i>Getty Research Institute and Getty Conservation Institute</i> | Exposição ocorreu dentro da instituição. |
| <i>Martín Ramírez: His Life in Pictures, Another Interpretation</i> | ICA LA (Institute of Contemporary Art, Los Angeles) | \$ 265.000 |
| <i>Memories of Underdevelopment</i> | Museum of Contemporary Art San Diego (MCASD) | \$ 585.000 |
| <i>Mundos Alternos: Art and Science Fiction in the Americas</i> | University of California, Riverside ARTSblock | \$ 350.000 |
| <i>Myth & Mirage: Inland Southern California, Birthplace of the Spanish Colonial Revival</i> | Riverside Art Museum | \$ 175.000 |
| <i>Photography in Argentina, 1850–2010: Contradiction and</i> | <i>J. Paul Getty Museum</i> | Exposição ocorreu dentro da instituição. |

| Exposição | Instituição | Valor total concedido |
|--|--|---|
| <i>Continuity</i> | | |
| <i>Playing with Fire: Paintings by Carlos Almaraz</i> | Los Angeles County Museum of Art | \$ 825.000 (Valor referente as três exposições no Los Angeles County Museum of Art) |
| <i>Prometheus 2017: Four Artists from Mexico Revisit Orozco</i> | Pomona College Museum of Art | \$ 275.000 |
| <i>Radical Women: Latin American Art, 1960–1985</i> | The Hammer Museum | \$ 650.000 |
| <i>Relational Undercurrents: Contemporary Art of the Caribbean Archipelago</i> | MOLAA (Museum of Latin American Art) | \$ 320.000 |
| <i>Revolution and Ritual: The Photographs of Sara Castrejón, Graciela Iturbide, and Tatiana Parceró</i> | Scripps College, Ruth Chandler Williamson Gallery | \$ 190.000 |
| <i>Talking to Action</i> | Otis College of Art and Design, Ben Maltz Gallery | \$ 260.000 |
| <i>The Great Wall of Los Angeles: Judith F. Baca's Experimentations in Collaboration and Concrete</i> | California State University Northridge (CSUN) | \$ 65.000 |
| <i>The Making of the Modern: Indigenismos, 1800–2015</i> | San Diego Museum of Art (SDMA) | \$ 525.000 |
| <i>The Metropolis in Latin America (1830–1930)</i> | Getty Research Institute | Exposição ocorreu dentro da instituição. |
| <i>The US-Mexico Border: Place, Imagination, and Possibility</i> | Craft & Folk Art Museum | \$ 180.000 |
| <i>The Words of Others: León Ferrari and Rhetoric in Times of War</i> | REDCAT (Roy and Edna Disney/CalArts Theater) | \$ 250.000 |
| <i>Transpacific Borderlands: The Art of Japanese Diaspora in Lima, Los Angeles, Mexico City, and São Paulo</i> | Japanese American National Museum (JANM) | \$ 250.000 |
| <i>Valeska Soares: Any Moment Now</i> | Santa Barbara Museum of Art | \$ 295.000 |
| <i>Video Art in Latin America</i> | LAXART | \$ 95.000 |
| <i>Visual Voyages: Images of Latin American Nature from Columbus to Darwin</i> | The Huntington Library, Art Collections, and Botanical Gardens | \$ 400.000 |
| <i>Visualizing Language: Oaxaca in L.A.</i> | Library Foundation of Los Angeles | \$ 317.000 |
| <i>Xerografia: Copyart in Brazil,</i> | University of San Diego, | \$ 183.000 |

| Exposição | Instituição | Valor total concedido |
|------------------|----------------------|-----------------------|
| <i>1970–1990</i> | University Galleries | |