

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

Daphne Emanuelle Silva Cunha

Mulheres Artistas:

notas sobre estratégias curatoriais, questões de gênero e raça e de empoderamento.

Belo Horizonte

2019

Daphne Emanuelle Silva Cunha

Mulheres Artistas:

notas sobre estratégias curatoriais, questões de gênero e raça e de empoderamento.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes plásticas, visuais e interartes.

Orientador: Prof. Dr. Fabrício José Fernandino

Belo Horizonte

Escola de Belas Artes da UFMG

2019

Ficha catalográfica

(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Cunha, Daphne, 1990-

Mulheres artistas [manuscrito] : notas sobre estratégias curatoriais, questões de gênero e raça e de empoderamento / Daphne Emanuelle Silva Cunha. – 2019.

110 p. : il.

Orientador: Fabrício José Fernandino.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

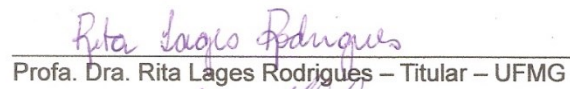
1. Mulheres artistas – Teses. 2. Arte e sociedade – Teses. 3. Crítica de arte feminista – Teses. 4. Arte – Aspectos políticos – Teses. 5. Curadoria (Arte) – Teses. 6. Arte – Exposições – Teses. I. Fernandino, Fabrício, 1956- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD 704.042

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna **DAPHNE EMANUELLE SILVA CUNHA** Número de Registro **2017674570**.

Título: **“Mulheres Artistas: notas sobre estratégias curatoriais, questões de gênero e empoderamento”**


Prof. Dr. Fabricio Jose Fernandino – Orientador – EBA/UFMG


Profa. Dra. Rita Lages Rodrigues – Titular – UFMG


Profa. Dra. Maria Angélica Melendi – Titular – UFMG

Belo Horizonte, 08 de julho de 2019.

À minha Tia Célia,

Que me apresentou as oportunidades e se orgulharia a cada irrisória conquista.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe e ao meu pai, sempre presentes com afeto e assistência, acreditando e incentivando minhas potencialidades, e à minha família enquanto fonte primária e inesgotável de todo cuidado que recebo na vida.

Agradeço às mulheres com quem tive oportunidade de trocar e compartilhar vivências a partir das quais me reconheço e me fortaleço diariamente. Em especial à Lari, sem a qual esta dissertação não seria possível.

Agradeço ao professor Fabrício José Fernandino pela orientação mas, principalmente, pelo acompanhamento generoso e especial zelo às minhas vulnerabilidades.

Agradeço à banca pelo aceite, leitura e avaliação deste trabalho; e, finalmente, à CAPES/PROEX, por ter custeado parte desta pesquisa.

There is nothing stronger than a broken woman who has rebuilt herself.

Hannah Gadsby

RESUMO

Na última década houve um número considerável de exposições de arte que pretendiam expor obras produzidas por mulheres. De forma coletiva ou individual, estruturadas a partir de um eixo temático ou considerando apenas a questão de gênero, tais exposições colaboram de modo sistemático na ampliação da visibilidade de mulheres artistas e na mudança de paradigmas que atravessam a sociedade patriarcal, tanto no âmbito político e social, quanto, de maneira mais circunstancial, nas instituições onde a arte se desenvolve. Embora as proposições críticas que questionam a relação entre arte e gênero venham se consolidando desde as primeiras manifestações do movimento feminista e, de forma mais efetiva, com os movimentos revolucionários dos anos de 1960 e 1970 – o movimento negro, a revolução sexual, o movimento da contracultura e o movimento feminista –, ainda é necessário pensar estratégias de legitimação e equivalência para expor obras de arte produzidas por mulheres, sem ignorar a complexidade suscitada a partir de uma possível segregação.

Esta dissertação apresenta duas exposições que, devido às suas dimensões estruturais e teóricas, denotam uma abrangência considerável a nível nacional – visto que foram as duas maiores exposições desta categoria a serem exibidas no Brasil – e global, uma vez que foram concebidas em importantes núcleos de difusão artística no âmbito ocidental: “*Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*” e “*Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*”. Por meio dessas exposições a pesquisa se estrutura a partir de uma série de questionamentos. Quais estratégias vigoram? É possível pensar uma curadoria que evidencie a produção artística de mulheres sem condicioná-las à segmentação por gênero? E, por fim, qual o papel dessas propostas curatoriais na conscientização de público?

Palavras-chave: mulheres artistas, movimento feminista, arte política.

ABSTRACT

In the last decade there have been a considerable number of art exhibitions that purported to exhibit works produced by women. Collectively or individually, structured from a thematic axis or considering only the gender issue, such expositions collaborate in a systematic way in the expansion of the visibility of women artists and in the change of paradoxes that cross the patriarchal society in the political and social sphere, and more circumstantially in the institutions where art develops. Although the critical propositions that question the relationship between art and gender have been consolidating since the early manifestations of the feminist movement, and more effectively with the revolutionary movements of the 1960s and 1970s - the black movement, the sexual revolution, the movement the counterculture and the feminist movement - it is still necessary to think of strategies of legitimacy and equivalence to expose works of art produced by women, without ignoring the complexity raised by a possible segregation.

This dissertation presents two exhibitions that, due to their structural and theoretical dimensions, denote a considerable scope at the national level - since they were the two largest exhibitions of this category to be exhibited in Brazil - and overall, since they were conceived in important nucleo of Western artistic diffusion: "Elles: women artists in the collection of the Center Pompidou" and "Radicals women: Latin American art, 1960-1985". Through these expositions the research is structured based on a series of questions. What strategies are in place? Is it possible to think of a curatorship that demonstrates the artistic production of women without conditioning them to gender segmentation? And, finally, what is the role of these curatorial proposals in public awareness?

Key words: women artists; feminist movement; political art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Louise Bourgeois: Femme-maison (1946-1947); reimpressão de 1990....	30
Figura 2 - Louise Bourgeois: Femme-maison (1947)	30
Figura 3 - Capa do Catálogo da Exposição Womanhouse (1972)	33
Figura 4 - Faith Wilding e Janice Lester, The Cock and Cunt, performance. "Womanhouse" Project, 1972.....	35
Figura 5 - Faith Wilding. Waiting, 1972	36
Figura 6 - Niki de Saint Phalle: Les Tirs - Tiros (1961).....	37
Figura 7 - VALIE EXPORT - "Aktionhose: Genitalpanik" (1968).....	39
Figura 8 - VALIE EXPORT "Tapp e Taskino" (1968).....	41
Figura 9 - Judy Chicago, The Dinner Party, 1974	444
Figura 10 - Judy Chicago, The Dinner Party, 1974	45
Figura 11 - Lourdes Grobet - Hora y media - 1975.....	58
Figura 12 - Magali Lara - Tijeras ("Tesouras"), desenho sobre papel, 1977	59
Figura 13 - Magali Lara, "Tijeras" (1977).....	59
Figura 14 - Magali Lara, Ventana, colagem, 1977-78	60
Figura 15 - Ana Victoria Jiménez, da série: Cuaderno de tareas (Caderno de tarefas), 1978-81	62
Figura 16 - Yolanda Andrade, Terry Holiday e Federico, 1977	62
Figura 17 - Mônica Mayer - Archiva: Obras maestras del arte feminista em México de 2013.	63
Figura 18 - Paz Errázuriz - Evelyn, 1982 - série "La manzana de Adán" (A maçã de Adão).....	66
Figura 19 - Paz Errázuriz - Macarena, 1986, da série "La manzana de Adán" (A maçã de Adão), 1982–90	66

Figura 20 - Maris Bustamante – “El pene como instrumento de trabajo” de 1982. Parte da performance ‘Caliente–Caliente’	68
Figura 21 - Feliza Bursztyn - Históricas, 1968.....	69
Figura 22 - Graciela Carnevale, - Acción del encierro,1968	70
Figura 23 - Lenora de Barros - Poema, 1979.....	72
Figura 24 - Letícia Parente – Marca registrada (1975), vídeo	74
Figura 25 - Figurino mulata - baiana. Show Brasil Export. 1972	76
Figura 26 - Anna Bella Geiger: Brasil nativo, Brasil alienígena,1977	78
Figura 27 - Ficha do Cadastro de Saúde Yanomami, frente. CCPY, 1983	81
Figura 28 - Claudia Andujar, Horizontal 2, da série Marcados. (1981-83).....	81
Figura 29 - Teresinha Soares – Morra usando as legítimas alpargatas (1968).....	83
Figura 30 - Victoria Santa Cruz - Cena da obra Gritaram-me negra (1978).....	88
Figura 31 - Sigalit Landau – Fotos extraídas do vídeo instalação Barbed Hula “Bambolê farpado”, (2000)	98

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. Arte e Feminismos	20
1.1. Como se articulou o movimento feminista no século XX	20
1.2. Da academia à produção artística	28
1.3. Sobre arte, política e teoria feminista	46
1.4. Uma perspectiva neocolonialista do feminismo e da arte	53
2. A exposição mulheres radicais: arte latino-americana. 1960-1985	55
2.1. Manifestações artísticas feministas no México	56
2.2. A diferença entre “estética de gênero” e “política estética feminista”	64
2.3. Resistência e privilégios: a disparidade na produção artística brasileira	70
2.4. Estratégias epistemológicas na criação de um repertório de mulheres artistas	84
3. Uma curadoria reflexiva possível	89
3.1. Mulheres artistas como protagonistas da história da arte no século XX	89
3.2. A exposição “Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou” e a problemática da segmentação por gênero	92
3.3. Categorização diversificada e desmistificação da subjetividade da mulher em suas representações e processos criativos	100
Considerações Finais	103
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA	108

INTRODUÇÃO

Venho de uma família matriarcal na qual 90% das mulheres são professoras e os outros 10% constitui-se de enfermeiras, profissões historicamente femininas. Minha avó, uma mulher negra, é neta de uma escrava que foi estuprada pelo dono e entregou a filha, minha bisavó, para ser criada por um grupo de mulheres conhecidas como curandeiras – ou bruxas, dependendo da crença de cada um. Estudou apenas até os dez anos de idade, quando teve que abandonar a escola para trabalhar em uma fábrica de têxteis em cargos comumente oferecidos a mulheres da classe trabalhadora que aceitavam salários muito abaixo dos valores pagos aos homens, mesmo que exercessem carga horária duplicada e produzissem mais e melhor. Devido a tal experiência tão precoce, apesar de ter se aposentado como operária da fábrica, ela sempre fez muita questão que as filhas estudassem, reforçando os dizeres: "é o estudo que vai te permitir uma vida melhor".

Na introdução do livro *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*, bell hooks (HOOKS, 2013, p.10) apresenta a seguinte fala: "três opções de carreira. Podíamos casar, podíamos trabalhar como empregadas e podíamos nos tornar professoras de escola." Dado que, principalmente no Brasil, as mulheres negras não são as preferidas para o casamento, às minhas tias sobrou a profissão de professora. Minha mãe, com um pouco mais "de sorte", se casou com um homem branco e não estudou, contrariando as expectativas de minha avó para seu futuro promissor.

Talvez, em mais um golpe de sorte ou destino, meu pai, embora branco, também não foi criado numa estrutura patriarcal. De origem extremamente humilde, veio de uma comunidade rural onde não havia distinção entre o trabalho braçal realizado por um homem ou por uma mulher – se quisessem comer, todos deveriam trabalhar plantando, colhendo e cuidando das criações. Meu pai preferia cuidar das criações e das crianças mais novas a trabalhar no campo, arando a terra. O que, talvez, tenha proporcionado a ele tanta afetividade e cuidado com os filhos, enquanto minha mãe trabalhava nos subempregos a que estava sujeitada, uma vez que não fez nenhum curso de ensino superior. O reforço extra na matemática ou a dificuldade na hora de fazer as lições de casa eram resolvidos com o auxílio das minhas tias, que lecionavam durante o dia e a noite revezavam os cuidados com meu pai quando este também tinha que trabalhar fora.

Cresci em um ambiente onde me foi ensinado que os estudos abririam portas para realizar meus sonhos e, com dedicação suficiente, eu conquistaria um futuro promissor. Não que eu soubesse exatamente o que me reservava um futuro promissor, mas, enquanto neta mais velha, percebia todas as expectativas que estavam sendo depositadas sobre mim.

Fui uma aluna aplicada; sempre tive uma relação prazerosa com a aprendizagem. Curiosa e questionadora, encontrava nos livros as possibilidades que uma pequena cidade do interior não poderia me proporcionar.

Mais tarde entendi que a ausência de amigos não era uma escolha e que passar as horas livres na biblioteca da escola foi a alternativa encontrada por uma criança que era sistematicamente excluída pelas outras nas brincadeiras. Como recompensa, cresci cercada de adultos atenciosos e carinhosos, que incentivavam tanto minha facilidade com números e contas, quanto meu interesse em escrever pequenas histórias ilustradas.

Na adolescência, após aprender outras estratégias de sobrevivência em um ambiente escolar opressor, racista e misógino, tinha alguns poucos amigos que assim como eu preferiam sentar-se ao fundo da sala com o único objetivo de passar despercebidos pelo sistema, evitando chamar atenção ou ser alvo de ofensas e *bullying*. Tais estratégias não foram suficientes para impedir que uma professora de Química afirmasse que nosso futuro, enquanto "turma do fundão", seria "servir aos colegas bem-sucedidos, com profissões respeitáveis".

Num ambiente onde todos eram direcionados a escolha de "profissões respeitáveis" como medicina ou engenharias, não é surpresa que até o ensino médio eu nunca houvesse escutado sobre a possibilidade de cursar uma graduação relacionada a arte ou a filosofia. Mais surpresa ainda foi ser aprovada em um curso de Artes Visuais na Universidade Federal de Minas Gerais sem nunca ter conhecido um museu ou galeria de arte, sem nunca ter tido acesso a um livro voltado à história ou crítica de arte, sem nunca ter aprendido técnicas de desenho ou mesmo entender muito bem o que faz um artista profissional.

Há um risco quando sua criação é pautada em um tipo de engajamento que ultrapassa a ganância alimentada pelo capitalismo. Quando suas escolhas, ainda que inconscientemente, dizem respeito à sua necessidade de lutar por uma humanidade negada. Algo que se compara à fala de hooks sobre sua experiência na

escola para negros: “aprendemos desde cedo que nossa devoção ao estudo, à vida do intelecto, era um ato contra hegemônico, o modo fundamental de resistir a todas as estratégias brancas de colonização racista” (HOOKS, 2013, p.10). Ao mesmo tempo, ela menciona como foi frustrante sua experiência em faculdades predominantemente brancas, ao perceber que resistência e persistência não garantiam nenhum futuro promissor, na experiência coletiva de pessoas afrodiáspóricas: “à medida que nos deparávamos com os constantes preconceitos, uma corrente oculta de tensão afetava nossa experiência de aprendizado.” (HOOKS, 2013, p.14)

Esta dissertação surge como um suspiro de resistência. A partir da leitura de autoras negras percebi quão semelhantes são as vivências sociais e acadêmicas da mulher negra, lésbica, marginalizada e do quanto o Brasil caminha lentamente em relação às produções críticas que tensionam gênero, classe e raça, fazendo com que os ambientes de pesquisa reproduzam opressões sistematizadas e naturalizadas na nossa sociedade. Assim como hooks, minha experiência acadêmica me fez descobrir que a maioria das “professoras brancas não estavam muito dispostas a promover o interesse pelo pensamento feminista e pelos estudos feministas entre as alunas negras se esse interesse viesse acompanhado de alguma contestação crítica” (HOOKS, 2013, p.15). Igualmente, maioria dos professores “não eram auto atualizados e frequentemente usavam a sala de aula para executar rituais de controle cuja essência era dominação e o exercício injusto do poder” (HOOKS, 2013, p.14).

No exercício desta pós-graduação, ouvi de um professor – homem, branco, europeu, cis, heterossexual e normativo – quão “atormentada e exaltada” eu deveria ser por questionar o sistema acadêmico vigente ao apresentar um trabalho composto por “tantas perguntas sem respostas”. Perguntas essas que foram elaboradas por teóricas feministas nos longínquos anos 1970 e permanecem pouco difundidas ou mesmo ignoradas no Brasil. No século XIX, a artista Marie Bashkirtseff registrou em suas anotações queixas que denunciavam as reações dos homens quando questionados sobre suas certezas. Ela dizia que as mulheres que pleiteavam por direitos mais razoáveis estavam sujeitas aos “gastos e velhos gozos” pelo simples fato de atreverem-se a fazer ouvir a sua voz. E em 1879, ela fez uma previsão bastante otimista, afirmando que se em cem anos as mulheres quisessem obter a sonhada igualdade “teriam que continuar a sujeitar-se a serem

ridicularizadas” (VICENTE, 2017, p.37). Enquanto lia artigos que apontavam que “os adjetivos que tantas vezes, nos últimos dois séculos, têm sido aplicados às feministas ou sufragistas – ‘agressivas’, ‘frustradas’, ‘zangadas’, ‘aborrecidas’, ‘ressabiadas’, ‘lésbicas’ (a orientação sexual como insulto), ‘antifemininas’, ‘masculinas’” – é um legado que sustenta a necessidade de resistência e confirma que ainda ‘hoje subsistem inúmeras formas de antifeminismo. Uma delas é a da não-aceitação de que existem, hoje, desigualdades de género” (VICENTE, 2017, p.38).

Outrora, na mesma Escola de Belas Artes de uma universidade pública, presenciei professor ser aplaudido por pós-graduandas mulheres ao reduzir toda a produção da artista Adriana Varejão ao fato de ela ser casada com marido empresário afortunado, sem que fosse possível qualquer argumentação a respeito da grande contribuição da artista sobre os temas a que se propõe e detalhes da sua vida pessoal fossem apontados como argumento redutivo do seu trabalho. Ainda que “a sala de aula” seja “o espaço que oferece as possibilidades mais radicais na academia”, também “é um lugar onde a educação é solapada tanto pelos professores quanto pelos alunos, que buscam todos usá-la como plataforma para seus interesses oportunistas em vez de fazer dela um lugar de aprendizado” (HOOKS, 2013, p.23). Tais contestações são apresentadas por bell hooks em 1994, a partir das suas trocas com Paulo Freire, mas apenas traduzido e publicado no Brasil em 2013. Silenciada por argumentos descabidos e por uma vida baseada em evitar conflitos, eu pensava em bell hooks quando esta, no livro *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black (1988)*, sem tradução no Brasil, convoca as mulheres e os negros a responder, contestar, “*talk back*”, e, quando necessário, “*speak out*” para fazerem-se ouvir, ainda que esta ação implicasse no desencadeamento de reações negativas. Neste caso, escrever é meu “speak out”.

A maioria dos textos e autoras usados nesta dissertação datam de publicações recentes (últimos dez anos), mas apresentam pensamentos e teorias que estão sendo abordadas em países como os Estados Unidos há mais de meio século. A falta de traduções e publicações no Brasil é parte da estratégia sistematizada que perpetuou no nosso país mitos sobre a democracia de gênero e raça, ignorando a necessidade de discussão, problematização e criação de recursos que diminuam o impacto dos séculos de colonização e escravidão.

Quando um sistema está habituado a definir tudo, bloquear os espaços e as narrativas, e nós, a partir de um processo de descolonização, começamos a adentrar esses espaços, começamos a narrar e trazer conhecimentos que nunca estiveram presentes nesses lugares, claro que isso é vivenciado como algo ameaçador (RIBEIRO, 2019b, p.112).

Em 2019 fez dez anos que estou matriculada na Escola de Belas Artes (EBA) da UFMG. No total são 21 semestres consecutivos em que estive fisicamente presente no prédio da EBA. Oscilando entre frequência diária, semanal ou semestral, frequentei disciplinas canônicas e disciplinas libertárias. Sofri opressão de gênero e classe. Fui silenciada, menosprezada e invisibilizada por um sistema que continua hierarquizando o processo de aprendizagem a partir das relações de poder tidas como inquestionáveis.

Ainda que o tempo soe relativo, uma década é um período considerável. Trata-se de um recorte temporal em que pudemos testemunhar a queda de um governo democrático e a implementação e ruína de um sistema educacional mais inclusivo. De fato, no ano em que comecei a graduação em Artes Visuais, o Reuni¹ estava sendo implementado, dobrando o número de alunos no curso em que me matriculei e iniciando novos cursos que foram alocados no mesmo prédio. A UFMG também havia aderido recentemente ao sistema de cotas que beneficiava alunos de escola pública e autodeclarados negros ou pardos. Uma década de inclusão nos fez criar estratégias de sobrevivência, questionando as estruturas e fortalecendo as bases a partir de autores que vêm estruturando pensamentos transgressores desde a década de 1960, com os movimentos de contracultura.

Estar presente na EBA, apesar das intempéries, auxiliou no meu fortalecimento e na abertura de possibilidades que amparam minha luta contra a invisibilidade, quando esta deixa de ser exclusivamente minha e contempla também as minorias das quais sou parte. Me entender enquanto artista foi mais dispendioso que me entender enquanto mulher, negra e lésbica. Conseguir expor minha produção visual ainda consiste num rompimento diário com a submissão inconscientemente enraizada na persona que me compõe. Isso está refletido, sem dúvida, na quantidade de artistas negros que conheci na última década – ou, melhor dizendo, deixei de conhecer, por quase nunca estarem incluídos nas referências bibliográficas. Ou nas professoras negras com quem não tive aulas na graduação e

¹ Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), que tem como principal objetivo ampliar o acesso e a permanência na educação superior <http://reuni.mec.gov.br/>.

na pós-graduação. Ou ainda nas referências nacionais incipientes na pesquisa correlacionando arte, gênero e raça.

Foi, após a conclusão da graduação, inserida no mercado de trabalho direcionado aos programas educativos de museus, que me aproximei de iniciativas como o Grupo de Estudos e Pesquisas Intelectuais Negras² da UFRJ, e carreiras como a de Djamila Ribeiro, Joyce Berth e Rosana Paulino. Foram essas referências, ainda que um pouco distantes fisicamente, que me proporcionaram um percurso mais coerente com minhas vivências e crenças.

Assim como hooks, me aproximar da prática pedagógica enquanto perspectiva de disseminação da criação artística viabilizou novas expectativas. Ainda que não tivesse planejado seguir a mesma carreira que minhas tias, *“aceitando a profissão de professora como meu destino, eu me atormentava com a realidade da sala de aula que conhecia como aluna de graduação e pós-graduação”* (HOOKS, 2013, p.14) e estava disposta a buscar alternativas que, ao mesmo tempo que motivassem minha formação, alcançassem e incluíssem pessoas com percursos semelhantes.

O projeto inicial para a dissertação propunha a criação de estratégias curatoriais que “resolvessem” o problema do acesso – tanto do público às exposições, quanto das artistas marginalizadas às instituições que as promovessem. No entanto, a vasta pesquisa me conscientizou da complexidade inerente ao tema e dos lentos processos aos quais estamos submetidos, confirmando que é preciso erguer bases teóricas mais sólidas a fim de trilhar caminhos menos contraditórios. Desse modo, a pesquisa parte do pressuposto de que é necessário, antes de mais nada, artistas conscientes do seu passado e das conjunturas do presente, assim como uma lucidez em relação ao lugar que ocupamos, seja enquanto produtoras de conteúdo e subjetividades, seja enquanto pertencentes à categoria do “outro” que não o homem branco normativo e universalizado.

Neste sentido, o primeiro capítulo traz um panorama histórico que apresenta as principais iniciativas de mulheres artistas para a consolidação de um campo mais inclusivo e permeável à produção de uma arte questionadora.

² O Grupo de Estudos e Pesquisas Intelectuais Negras foi criado em 2014 por Giovana Xavier e surgiu do desejo de congregar mulheres negras de diferentes áreas para construção de uma rede feminista negra engajada na produção de conhecimentos e promoção de ações com foco em comunidades negras, suas experiências e histórias: <https://www.intelectuaisnegras.com/>.

O segundo capítulo apresenta as repercussões do pensamento feminista na produção artística da América Latina e as estratégias curatoriais exercidas na elaboração da exposição “*Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*” por meio das pesquisas desenvolvidas antes e durante o processo de delimitação das obras, assim como os ensaios publicados no catálogo e críticas posteriores relacionadas às mostras.

O terceiro capítulo traz considerações sobre a fundamental atuação das mulheres na consolidação das novas abordagens subjetivas e criativas que transformaram a arte produzida no século XX, possibilitando a expansão técnica, conceitual e teórica limiar da arte contemporânea.

A partir da exposição “*Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou*”, explicita-se a problemática da segmentação por gênero e pontua-se o posicionamento crítico de alguns autores que consideram a abordagem da exposição em questão superficial, uma vez que utiliza apenas a categoria do gênero como justificativa para conferir unidade ao grupo de artistas selecionadas.

Dentro da premissa exposta, o objetivo é pontuar quais estratégias são efetivas e quais contribuem para a perpetuação da situação marginalizada das mulheres enquanto artistas. E, finalmente, apresentar reflexões sobre as possibilidades viáveis à criação de narrativas abrangentes que respeitem a individualidade e diversidade da categoria mulher na criação subjetiva direcionada à arte como modo de proporcionar maior visibilidade a cada autora e potencializar o alcance da obra.

1. Arte e Feminismos

Há, na produção artística de mulheres a partir dos anos 60, um diálogo muito potente entre a obra e as múltiplas estratégias que apresentam o corpo – da própria artista ou de outras mulheres – enquanto suporte e presença política. O corpo feminino atua sob denúncia, contra as diversas formas de violência política, social e cultural que bloqueiam sua liberação e autonomia.

Essa concepção surge a partir dos Estudos de Gênero organizados por mulheres feministas estadunidenses que vislumbram na educação – enquanto disseminação de conhecimento – a possibilidade de questionar o sistema patriarcal, instituindo reflexões que rompem com os paradigmas limitantes de uma existência plena para a categoria mulher em função exclusiva do gênero.

As mulheres intelectuais e artistas que se organizam em coletivos independentes das instituições legitimadas para construir uma estrutura de pensamento sólido suficiente para inseri-las no sistema que pretendem confrontar, configuram um marco importante nos modos de entender, estudar e produzir arte.

1.1. Como se articulou o movimento feminista no século XX

A escritora e teórica feminista bell hooks³ (2019, p.17) define o feminismo como “um movimento para acabar com sexismo, exploração sexista e opressão”, acentuando a acentuando que “essa definição deixa implícito que todos os pensamentos e todas as ações sexistas são problemas, independente de quem os perpetua ser mulher ou homem, criança ou adulto”. No entanto, para compreendermos o movimento feminista, é importante ressaltar que se trata de um movimento polarizado, desde sua origem, e que atravessou diferentes contextos que não podem ser desprezados na apreensão de suas repercussões. No livro “O que é

³ *bell hooks* é propositalmente grafado em letras minúsculas segundo determinação da própria autora que, considera as ideias presentes em um livro, mais importantes que a pessoa que as escreve. O pseudônimo escolhido pela escritora, cujo nome de registro é Gloria Jean Watkins, faz referência aos sobrenomes de sua mãe e avó.

feminismo”, as autoras Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy, ambas cientistas políticas, com vasta pesquisa sobre a situação da mulher no Brasil, tentam discorrer sobre o tema de modo acessível e sistematizado, mas apresentam as lacunas teóricas e históricas sobre o campo que dificultam uma definição precisa sem incorrer à sua complexidade:

É difícil estabelecer uma definição precisa do que seja feminismo, pois este termo traduz todo um processo que tem raízes no passado, que se constrói no cotidiano, e que não tem um ponto pré-determinado de chegada. Como todo processo de transformação, contém contradições, avanços, recuos, medos e alegrias (ALVES, B. M.; PITANGUY, J., 1991).

Para bell hooks, a percepção, por parte das mulheres, de que, embora os homens bradassem por uma liberdade universal, elas não estariam incluídas nesta universalidade, fez com que surgissem as primeiras revoltas e manifestações em mulheres progressistas que, impulsionadas pela ira causada frente a dominação masculina, buscavam criar justiça de gênero.

Ainda no início, grande parte das atividades feministas (a maioria, branca) tomou consciência da natureza da dominação masculina quando trabalhava em contextos anticlassista e antirracista, com homens que falavam para o mundo sobre a importância da liberdade enquanto subordinavam as mulheres de sua classe; [...] participar dessas lutas radicais por liberdade acordou o espírito de rebeldia e resistência em mulheres progressistas e as direcionou à libertação da mulher contemporânea (HOOKS, B., 2019, p.19).

Esse movimento, denominado por alguns teóricos como a primeira onda⁴ feminista, teve início ao final do século XIX e se estendeu às primeiras décadas do século XX. Uma vez que era influenciado por correntes liberais pautadas na liberdade individual, no igualitarismo e no acesso à instrução/formação enquanto direitos básicos, as pautas do movimento reivindicavam basicamente o direito ao voto, igualdade judicial, acesso às profissões liberais e objeção à posse matrimonial que os maridos exerciam sobre suas esposas. Embora tais solicitações fossem fundamentais e legítimas, a pauta negligenciava toda a diversidade social, de raça, etnia e origem em relação a outras mulheres que não as brancas de classe média dos Estados Unidos da América (EUA) e do Reino Unido, que conduziram o movimento.

⁴ O termo “onda” como referência ao movimento feminista é questionado por Koselleck (2006) quando utilizado para dar a ideia de conjunturas limitadas de tempo, uma vez que esta perspectiva pode contribuir para uma noção equivocada de movimentos interrompidos ou descontinuidade.

Quando menciona a experiência como militante nos grupos feministas, hooks (2019, p.21) pontua que as discussões pautadas na desigualdade de classe ainda foram anteriores às discussões relacionadas à raça e afirma que “*diante da realidade do racismo, fazia sentido que homens brancos estivessem mais dispostos a levar em consideração os direitos das mulheres*”, uma vez que esses direitos não ameaçassem a supremacia branca. Essas predisposições marcaram a primeira onda como um movimento excludente e burguês. Foi justamente por focar apenas na igualdade em relação aos homens e não em estratégias de reestruturação social que as origens radicais do feminismo contemporâneo foram ofuscadas.

A filósofa e teórica feminista Djamila Ribeiro⁵, em seu livro publicado no Brasil (RIBEIRO, 2017), elabora a teoria da falta de visibilidade da mulher negra enquanto ativista dos movimentos feministas anteriores aos anos 1960. Ela afirma que embora desconsideradas em grande parte da narrativa ocidental institucionalizada como pertencentes à primeira onda feminista, existem relatos e registros que resistiram à omissão e apresentam manifestações paralelas ocorridas na mesma época, em que mulheres negras expõe a privação de direitos a que estavam submetidas, reivindicando inclusive o reconhecimento enquanto pertencentes à categoria mulher. Para tanto, menciona o destacado discurso de Sojourner Truth⁶ em 1851, proferido na *Women’s Rights Convention* em Akron, Ohio, Estados Unidos (EUA).

Bem, minha gente, quando existe tamanha algazarra é que alguma coisa deve estar fora da ordem. Penso que espremidos entre os negros do Sul e as mulheres do Norte, todos eles falando sobre direitos, os homens brancos, muito em breve, ficaram em apuros. Mas em torno de que é toda essa falação?

Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? Olhem para mim! Olhem para meu braço! Eu capinei, eu plantei juntei palha nos celeiros e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou uma mulher? Eu consegui trabalhar e comer tanto quanto um homem – quando tinha o que comer – e também aguentei as chicotadas! E não sou mulher? Pari cinco filhos e a maioria deles foi vendida como escravos. Quando manifestei minha dor de mãe, ninguém, a não ser Jesus, me ouviu! E não sou uma mulher?

⁵ Djamila Ribeiro é brasileira e ativista do feminismo negro. Mestre em filosofia, ela coordena a coleção “Feminismos Plurais”, na qual lançou seu primeiro livro “*O que é lugar de fala?*” (2017).

⁶ Sojourner Truth foi uma das vozes mais importantes no movimento abolicionista dos EUA e posteriormente nas lutas pelo reconhecimento da mulher negra. Truth nasceu no final do século XVII, tendo passado os primeiros anos de sua vida como escrava.

E daí eles falam sobre aquela coisa que tem na cabeça, como é mesmo que chamam? (Uma pessoa da plateia murmura: "intelecto"). É isto aí, meu bem. O que é que isto tem a ver com os direitos das mulheres ou os direitos dos negros? Minha caneca não está cheia nem pela metade esse sua Caneca está quase toda cheia, não seria mesquinho de sua parte não completar minha medida? Então aquele homenzinho vestido de preto diz que as mulheres não podem ter tantos direitos quanto os homens Por que Cristo não era mulher! Mas de onde é que vem seu Cristo? De onde foi que Cristo veio? De Deus e de uma mulher! O homem não teve nada a ver com ele.

Se a primeira mulher que Deus criou foi suficientemente forte para, sozinha, virar o mundo de cabeça para baixo, então todas as mulheres, juntas, conseguiram mudar a situação e por novamente o mundo de cabeça para cima! E agora elas estão pedindo para fazer isto. É melhor que os homens não se metam. Obrigada por me ouvir e agora a velha Sojourner não tem muito mais coisas para dizer (TRUTH, S., Discurso proferido na Women's Rights Convention, 1851).

O discurso evidencia a existência de uma divisão irrefutável entre as mulheres burguesas, advindas de um contexto privilegiado em que possuíam determinado nível de instrução para questionar a ausência de direitos a que estavam submetidas. Direitos estes que eram negados enquanto privação de liberdade e ação. E de mulheres desprovidas de reconhecimento social, em que a liberdade de ação não estava condicionada ao fato de serem mulheres, mas em função da raça e classe à qual pertenciam. Portanto, Djamila Ribeiro e bell hooks compartilham da ideia de que mulheres negras estiveram presentes desde o início do movimento feminista, mas não tiveram suas vozes ouvidas e tampouco atraíram o olhar dos meios de comunicação da época.

A teoria feminista persistiu e progrediu conforme a necessidade, acentuando-se ainda mais a partir da segunda metade do século XX, quando teóricas como Simone de Beauvoir⁷ alcançam uma visibilidade que ultrapassa os limites territoriais dos países "desenvolvidos" e dos discursos exclusivamente acadêmicos e elitistas; ainda que o discurso continue pouco acessível para o grande público e prevaleça no meio de mulheres privilegiadas, com algum nível de instrução e economicamente favorecidas. Posteriormente, a antropóloga brasileira Lélia Gonzalez (1984) vai escrever sobre as falhas estruturais na propagação de informações, visto que quando um determinado grupo de indivíduos é apartado das oportunidades de um sistema educacional, criam-se espaços inviáveis ao compartilhamento justo do

⁷ Ainda que Simone de Beauvoir seja citada e devidamente reconhecida enquanto uma voz potente dentro da teoria feminista, nesta dissertação prevalece a preferência por autoras mulheres, não brancas e/ou oriundas de países fora do eixo dominante.

conhecimento, e é essa lacuna que deslegitima discursos como o de Sojourner, por exemplo, enquanto anunciador de uma causa considerável.

Vale ressaltar que, ainda que limitadas por vários outros aspectos, mulheres não brancas atuaram de forma determinante e ativista, comprovando que *“desde muito tempo as mulheres negras vêm lutando para serem sujeitos políticos e produzindo discursos contra hegemônicos”*, nas palavras de Djamila Ribeiro (2017, p.19). Ela prossegue, ainda sobre a estruturação da primeira onda⁸ feminista do ponto de vista das mulheres brancas, afirmando que existia uma distinção explícita pautada no racismo estrutural.

(...) uma possível cegueira dessas mulheres em relação às mulheres negras no que diz respeito à perpetuação do racismo e como naquele momento esse fato não era considerado relevante como pauta feminista por elas. Interessava, ali, a conquista de direitos para um grupo específico de mulheres, o que se perpetuou durante muito tempo mesmo quando mulheres negras começaram a escrever sobre a invisibilidade da mulher negra como categoria política e a denunciar esse apagamento (RIBEIRO, 2017, p.19).

Portanto, é suposto que a falta de oportunidade e acesso à instrução oficial fez com que as vozes de outras mulheres só começassem a ecoar a partir da segunda onda feminista, por volta dos anos 1960, que passa a ser mais abrangente devido à preocupação dos grupos acadêmicos em estruturar uma teoria consistente, para posteriormente ampliar o acesso ao conhecimento fora da academia. Por não estar fundamentado a uma única exigência de igualdade, mas no reconhecimento da impossibilidade social de fundar essa igualdade dentro de um sistema sexista, o movimento feminista passa a cobrir uma demanda de mulheres que puderam ascender intelectualmente e criar um ambiente favorável de trocas (HOOKS, 2019). Dominique Fougeyrollas-Schwebel descreve os movimentos feministas no Dicionário Crítico do Feminismo (HIRATA, 2009), colocando os movimentos de mulheres como um prolongamento dos movimentos de contracultura dos anos 1960 que, por sua vez, estão pautados na afirmação de que o privado também é uma questão política.

Falar de “movimentos feministas” permite designar sob uma mesma denominação as diversas formas de movimentos de mulheres, o

⁸ Segundo Dominique Fougeyrollas-Schwebel, a denominação do movimento feminista em duas ondas históricas é derivada do pensamento de historiadoras feministas norte americanas e europeias. Elas definem o recorte temporal da primeira onda entre a segunda metade do século XIX e o começo do século XX, enquanto a segunda onda ocorre de meados dos anos 60 ao início dos 80. (SCHWEBEL, p.145, 2009)

feminismo liberal ou “burguês”, o feminismo radical, as mulheres marxistas ou socialistas, as mulheres lésbicas, as mulheres negras e todas as dimensões categoriais dos movimentos atuais (Dominique Fougeyrollas-Schwebel, In: HIRATA, 2009, p.144).

A partir do momento em que as mulheres passam a se unir em prol de um objetivo em comum, a causa é fortalecida, ao mesmo tempo em que são propulsionadas estratégias de disseminação do pensamento feminista. Hooks afirma que, no contexto de militância da época, o slogan de “a sororidade é poderosa” contribuiu para mais mulheres se unirem ao movimento, criando um ambiente favorável a encontros para conversas e trocas de conhecimento organizadas por mulheres assalariadas ou mães de família, onde jornais e informativos impressos são editados e distribuídos gratuitamente por cooperativas informais. hooks narra sua experiência, enquanto ativista na época, salientando as mudanças efetivadas: “Movimentos feministas criaram o contexto para mulheres se conectarem. Não nos juntamos para ficar contra os homens; juntamo-nos para proteger nossos interesses de mulher” (HOOKS, 2019, p.35).

O modo como o movimento feminista é estruturado a partir dos anos 1960 é fundamental à dimensão de seu alcance nos anos seguintes. Pensar a conexão estabelecida espontaneamente nos grupos de mulheres que se reuniam para discutir e problematizar acerca do patriarcado, é pensar na sistematização de uma rede que não apenas engajou, mas favoreceu a criação de disciplinas no meio acadêmico exclusivamente direcionadas às discussões de gênero. E, posteriormente, a elaboração e disseminação de uma literatura feminista que possibilitou que mulheres aprendessem sobre feminismo individualmente (HOOKS, 2019, p.41). Enquanto uma necessidade urgente, a demanda não surge da instituição, mas recorre a ela como meio de legitimar o discurso. Uma vez que “as mulheres naqueles grupos foram as primeiras que começaram a criar uma teoria feminista que incluía tanto análise do sexismo quanto estratégias para desafiar o patriarcado e novos modelos de interação social” (HOOKS, 2019, p.41), elas também estabeleceram estratégias de reconhecimento condizentes à estrutura da qual faziam parte e agiram para que as mudanças ocorressem.

Primeiro, a teoria feminista foi transmitida boca a boca ou por meio de jornais e panfletos de impressão barata. O desenvolvimento da publicação de mulheres (em que mulheres escreveram, imprimiram e controlaram a produção em todos os níveis, incluindo o marketing)

tornou-se local para disseminação do pensamento feminista (HOOKS, 2019, p.41-42).

A percepção de uma estrutura vigente que negligenciava e invisibilizava a produção de mulheres exigiu a criação de uma contraestrutura que produzia publicações feministas e “recuperava” a história que lhes havia sido negada. Foram as intervenções do movimento feminista que proporcionaram mudanças significativas em relação aos direitos civis na cultura ocidental, mas também em relação à produção intelectual acadêmica – literária, bibliográfica e artística (HOOKS, 2019, p.42).

A sororidade⁹ em forma de solidariedade política buscava desmantelar o patriarcado ao mesmo tempo em que as mulheres se conscientizavam, individualmente, da necessidade de renunciar de seus privilégios em relação à classe e raça.

De fato, quando as mulheres negras e mulheres de outras etnias levantaram a questão sobre o preconceito racial como fator que moldava o pensamento feminista, havia um início de resistência contra a noção de que muito do que as mulheres de classe privilegiadas tinham identificado como verdadeiro para a experiência da mulher poderia ser falho, mas ao longo do tempo a teoria feminista mudou [...] Ao final dos anos 1980, a maioria da bibliografia feminista refletia uma conscientização das diferenças de raça e classe (HOOKS, 2019, p.44).

Os diferentes níveis de conscientização, autoconhecimento e engajamento afetaram a vida pública e privada das mulheres, sendo isso refletido inclusive no âmbito profissional das mais diversas áreas de atuação. As mulheres conquistaram alguns direitos básicos, mas estavam cientes de que era apenas o início de uma luta contínua. As visões mais radicais do movimento percebiam a necessidade de uma mudança que não visava apenas a conquista da liberdade ou de direitos iguais, mas da estrutura do sistema existente, reconstituindo paradigmas.

As questões de classe inseridas no movimento feminista pontuaram o problema do elitismo que necessitava ser confrontado. A escritora estadunidense Rita Mae Brown vai contrapor os pensamentos de Marx¹⁰, ao afirmar que a classe

⁹ Embora algumas metáforas não sejam aprofundadas neste texto, cabe salientar que o termo deve ser lido com as devidas considerações questionadas por diferentes teóricas que afirmam não se tratar de uma harmonia ingênua estabelecida naturalmente entre as mulheres ou uma homogeneidade condicionada ao gênero.

¹⁰ Dado o desdobramento multifacetado do movimento feminista e suas variadas vertentes, alguns conceitos são citados a fim de complementar a relação com a arte e sua abordagem nesta pesquisa, sem necessariamente delimitar uma vertente em distinção de outras.

não diz respeito apenas aos meios de produção, mas ao “seu comportamento, seus pressupostos básicos, como você é ensinada a se comportar, o que você espera de si e dos outros, seu conceito de futuro, como você entende os problemas e os soluciona, como você pensa, sente, age” (BROWN, 1970).

E pensar as questões de classe, inevitavelmente, leva às considerações de raça – uma vez que a raça, em muitos casos, determina a classe. Djamila Ribeiro afirma que “o movimento feminista precisa ser interseccional, dar voz e representação às especificidades existentes no ser mulher” (RIBEIRO, 2018, p.47); mas pontua que o feminismo negro só começou a ganhar força a partir do momento em que intelectuais feministas negras começaram a escrever sobre o tema. Sandra Harding é uma filósofa e pesquisadora estadunidense que também apresenta algumas questões reflexivas sobre o momento em que a academia abarca os pensamentos oriundos do movimento feminista.

As pesquisas acadêmicas voltadas às questões feministas esforçaram-se inicialmente em estender e reinterpretar as categorias de diversos discursos teóricos de modo a tornar as atividades e relações sociais das mulheres analiticamente visíveis no âmbito das diferentes tradições intelectuais (HARDING, 1993, p.7).

No entanto, ela explica a inviabilidade da confluência de dois discursos divergentes. Não é possível introduzir teorias que abarcam as atividades exercidas pelas mulheres e as problematizações referentes às relações de gênero em um discurso criado dentro do patriarcado e em função deste, ignorando complexidades e deturpações decorrentes dessa interação. Os modelos teóricos não são ignorados, mas servem como base para uma reinterpretação e extensão além dos limites propostos, possibilitando a elaboração de uma perspectiva feminista sobre fundamentos antigos (HARDING, 1993).

O movimento negro, que acontece paralelamente ao movimento feminista, adere aos mesmos pressupostos, enquanto que as mulheres negras identificam a necessidade de uma pauta interseccional, que contemple as diferentes opressões que sofrem tanto em um quanto no outro movimento. Grada Kilomba¹¹ é uma artista

¹¹ Grada Kilomba nasceu em Lisboa, Portugal, mas tem ascendência de regiões outrora colonizadas na África: São Tomé e Príncipe e Angola. Graduada em psicologia, ela aborda questões referentes à teoria feminista e ao neocolonialismo tanto nas suas publicações literárias quanto nas suas obras plásticas, performáticas e pesquisas acadêmicas. Atualmente é referência nas artes plásticas e no feminismo negro, expondo suas obras em diferentes países, incluindo o Brasil.

e teórica portuguesa que vai aprimorar a análise de Simone de Beauvoir no que tange à mulher negra e salientar a dupla falta de reciprocidade.

As mulheres negras foram assim postas em vários discursos que deturpam nossa própria realidade: um debate sobre o racismo onde o sujeito é homem negro; um discurso de gênero onde o sujeito é a mulher branca; e um discurso sobre a classe onde raça não tem lugar. Nós ocupamos um lugar muito crítico, em teoria. É por causa dessa falta ideológica, argumenta Heidi Safia Mirza (1997), que as mulheres negras habitam um espaço vazio, um espaço que se sobrepõe às margens da “raça” e do gênero, o chamado “terceiro espaço” (KILOMBA, 2012, p.56).

Enquanto Beauvoir (1980) aponta a mulher como o “*Outro do homem*” e, portanto, um sujeito destituído de humanidade, Kilomba elabora a concepção do termo “*Outro do Outro*” em referência à mulher negra que é a antítese da masculinidade e da branquitude. Logo, o próprio pensamento feminista, ainda em fundamentação, passa a ser estendido e reestruturado a fim de abranger a pluralidade inerente ao ser mulher e combater estruturas que perpetuam outras formas de opressão para além do gênero. Assim, o movimento feminista corrobora a efetivação de uma mudança sistemática a partir de uma perspectiva não tendenciosa.

1.2. Da academia à produção artística

Se a pesquisa acadêmica foi fundamental à estruturação, disseminação e reconhecimento do feminismo enquanto teoria notável, também foi imprescindível na aproximação das produções teóricas às práticas artísticas. No livro “*O feminismo é para todo mundo*”, bell hooks menciona o comprometimento com as aulas de “Estudos de Mulheres”¹² que tinham o objetivo de criar uma base acadêmica fortalecida para o movimento feminista e eram caracterizadas por classes em que professoras e alunas podiam afirmar seu valor intelectual em consonância à excelência acadêmica (HOOKS, 2019, p.28).

Do mesmo modo, em resposta à ausência de mulheres na produção artística teórica, mercadológica e acadêmica, a artista Judy Chicago cria o primeiro Programa

¹² A autora define “*Women’s Studies*” enquanto um campo de estudo acadêmico surgido nos Estados Unidos da América na década de 1960 com o objetivo de investigar o feminismo e suas ramificações. Atualmente o curso mantém a mesma proposta, mas é denominado como Estudos de Gênero e oferece formação desde especializações a doutorado.

de Arte Feminista dos Estados Unidos da América (EUA), no “*Fresno State College*” (atualmente, Universidade do Estado da Califórnia). O programa, em parceria com a artista Mirian Schapiro, era embasado na conscientização feminista por meio de leituras e exercícios em que questionavam o papel exercido pela mulher no contexto doméstico. A partir dessa imersão sugerida no programa em Fresno, ela é convidada a integrar a equipe do *California Institute of the Arts (CalArts)* na efetivação de um programa semelhante. Na ocasião, o diretor do *CalArts* é Paul Brock, marido de Mirian Schapiro, o que notoriamente facilita a incorporação de uma proposta tão subversiva. É a partir do financiamento proporcionado pelo *CalArts* que as ações organizadas por Judy Chicago e Mirian Schapiro começam a repercutir. Inicialmente, elas promovem um seminário em que mulheres artistas apresentam seus trabalhos, criam um conteúdo programático focado em questões feministas e promovem uma série de *workshops*.

Embora a institucionalização de tais propostas fosse legitimadora e viabilizasse o estudo de gênero na esfera artística, ampliando significativamente as possibilidades de questionamento dessas mulheres interessadas em conectar sua produção artística ao pensamento feminista engajado, também existiam divergências e preconceitos que prejudicavam o desenvolvimento do projeto.

No ensaio “*O riso de artistas feministas nas décadas de 1970/1980*”, a pesquisadora Juliana Silveira Mafra (2018) aponta que, diante da dominação masculina exercida dentro do instituto, as artistas Chicago e Schapiro, juntamente com suas alunas, decidem ocupar uma mansão abandonada na área residencial de *Hollywood* e começam um processo de restauração do imóvel e elaboração de suas obras durante um intenso mês de trabalho. Embora o projeto continue sendo patrocinado pelo *CalArts*, é fora das limitações físicas do instituto e das inibições decorrentes do patriarcado que as mulheres residentes passam a exercer sua liberdade criativa de modo mais espontâneo.

Percebendo discrepâncias de gênero na escola que frequentavam, Chicago e Schapiro, juntamente com suas 21 alunas, resolveram se isolar da Universidade para debaterem com privacidade as questões femininas na arte e fora dela. Queriam um espaço distante do olhar masculino, que de certa forma consideravam insensível porque excludente e opressor, ao optar pela continuidade da exclusão. Determinadas a serem artistas e a fazerem parte da arte, puseram-se a estudar, pesquisar e a produzir trabalhos (MAFRA, 2018, p. 90).

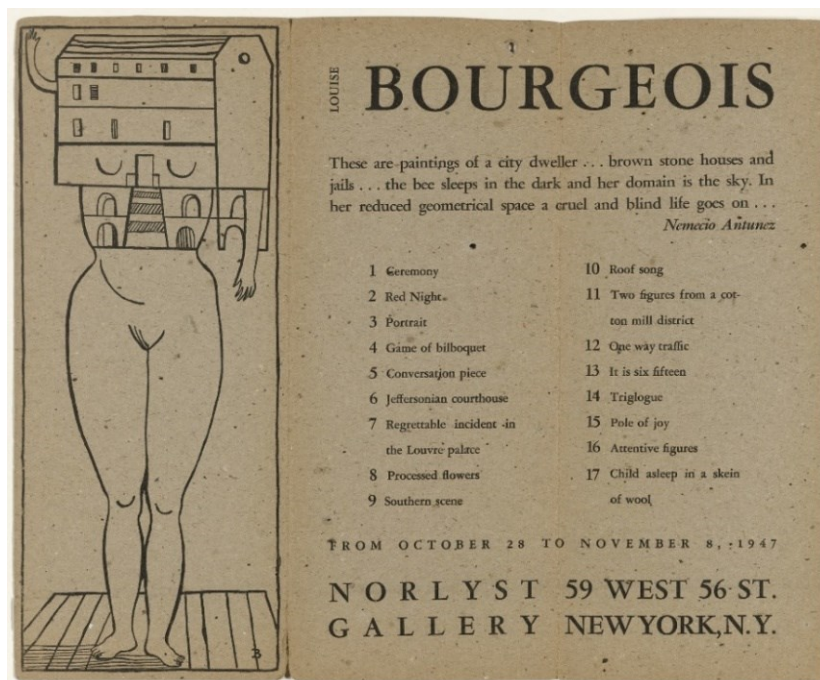
Figura 1 - Louise Bourgeois: Femme-maison (1946-1947); reimpressão de 1990



Fonte: MOMA. Disponível em

www.moma.org/collection_images/resized/779/w500h420/CRI_316779.jpg Acesso em: 22 jan., 2019.

Figura 2 - Louise Bourgeois: Femme-maison (1947)



Fonte: MOMA. Disponível em <<https://www.moma.org/collection/works/136096>> Acesso em: 22 jan., 2019.

O projeto, que também foi inspirado pela série de desenhos e pinturas de Louise Bourgeois, *Femme-maison*, de 1946-47, ficou conhecido como *Womanhouse* e além de ser a primeira residência artística protagonizada por mulheres, resultou na primeira exposição que exibiu publicamente uma arte de caráter autodeclarado feminista. O pioneirismo dessa ação provocou uma grande repercussão tanto nos EUA, quanto no meio artístico internacional. A pesquisadora e artista Faith Wilding, que também participou da residência, afirma que a inserção de mulheres no corpo docente da instituição, assim como a abertura a práticas artísticas não convencionais, contribuiu para um avanço de vanguarda que permitiu a criação do programa e seus desdobramentos.

Ao aderir ao programa de arte feminista, que representava um desafio direto à hierarquia masculina institucional, elas assumiram o risco de tornar explícito o que tinha sido sempre implícito – ou seja, que as mulheres estudantes de arte sempre receberam uma educação diferente do que seus colegas homens (WILDING, 1994, p.39, tradução nossa)¹³.

¹³ No original: "By joining the Feminist Art Program, which posed a direct challenge to the male institutional hierarchy, they took the risk of making explicit that which had always been implicit – namely that women art students had always received a different education than their male counterparts."

Para Mafra, a realização dessa residência era resultado de uma conscientização coletiva que se espalhava por diferentes cidades dos Estados Unidos. Ao mesmo tempo em que surgiam revistas e livros sobre o feminismo, “*as artistas criavam grupos demandando representações igualitárias nos espaços destinados à arte*” e buscavam meios de politizar sua existência, ter voz e falar de assuntos até então ignorados no âmbito público de uma sociedade patriarcal.

Womanhouse era também um espaço para as mulheres compartilharem suas experiências pessoais, expandindo-as para um sistema mais amplo, difundindo o slogan que ecoa até os dias de hoje, “o pessoal é político” (MAFRA, 2018, p.91).

Figura 3 - Capa do Catálogo da Exposição Womanhouse (1972)



Fonte: Organizada por Judy Chicago e Miriam Schapiro. Fonte: Disponível em:
<<http://womanhouse.refugia.net/>> Acesso em: 22 jan., 2019.

Do mesmo modo que as artistas e estudantes decidiram se reunir isoladamente de homens durante o mês que durou a residência, a abertura da exposição também foi direcionada exclusivamente às mulheres. Alguns relatos e anotações evidenciam o contraste no comportamento das mulheres na noite de estreia, enquanto estavam em um ambiente seguro e livre de repressões machistas, em comparação ao dia em que o público era misto.

(...) diante da performance cômica *Cock and cunt*, os risos e aplausos eram muito altos. Durante a apresentação *As três mulheres*, o público ria, chorava, criava empatia. A performance *Waiting* causou um profundo silêncio — cada uma estava profundamente comovida. Depois das performances, o grupo estava em êxtase que durou até a próxima apresentação na semana seguinte, a qual foi para um público misto.

Durante a noite, havia inapropriado silêncio, risos envergonhados e aplausos abafados (RAVEN, 1994, p.61).

No trecho em que Raven (1994) compara as reações do público, podemos observar a diversidade presente no modo como as questões eram apresentadas. Enquanto produziam seus trabalhos, as artistas também dedicavam tempo à pesquisa crítica da história da arte e da representação da mulher por artistas homens. Desse modo, as obras que deram origem à exposição tinham um engajamento teórico relevante, mas também apresentavam um panorama criado a partir das experiências pessoais que foram compartilhadas.

Na performance *“Cock and cunt”*, por exemplo, as artistas utilizavam um tom irônico e debochado para apresentar um diálogo imaginário entre o pênis e a vagina, apontando as circunstâncias lamentáveis a que muitas mulheres estavam submetidas na vida sexual e doméstica. Mafra aponta o humor enquanto uma estratégia narrativa que possibilitava ampliar a consciência sobre a sexualidade daquelas mulheres e ao mesmo tempo ser subversivo e divertido. O roteiro da performance foi escrito por Judy Chicago e interpretado por Faith Wilding e Jan Lester – que davam voz aos órgãos sexuais masculino e feminino –, mas os diálogos eram inspirados nas experiências compartilhadas pelas demais alunas, que se identificavam e entendiam a necessidade de revolucionar aquela estrutura. Segundo Mafra, *“ridicularizando a realidade, elas desfrutam do prazer intelectual compartilhado entre si através do riso”* e potencializam a produção da obra para si mesmas e outras mulheres que estão entre o público, de modo que se sintam impulsionadas *“a questionar e a quebrar as limitações construídas socialmente em torno da feminilidade”* (MAFRA, 2018, p.92).

Figura 4 - Faith Wilding e Janice Lester, *The Cock and Cunt*, performance. "Womanhouse" Project, 1972



Fonte: Johanna Demetrakas (1974). Disponível em: <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/revisiting-womanhouse>> Acesso em: 22 jan., 2019.

Ao passo que na performance solo realizada por Faith Wilding, a ironia dá lugar a uma seriedade reflexiva que gera incômodo e desconforto. Ainda que ambas as performances tratem da submissão da mulher em relação ao homem e de como a rotina doméstica pode ser opressora e limitante, em *Waiting*¹⁴ a artista narra os estágios de sua vida, sempre a espera da próxima etapa. A narração ritmada é acompanhada do movimento de seu corpo que oscila para frente e para trás, recostado sobre uma cadeira. A voz da artista também passa por oscilações entre lamento, desespero e esperança, conferindo um ar de insanidade sombria à existência daquela mulher.

¹⁴ Disponível no Youtube em: <<https://youtu.be/5rnKlIxfF4>>

Figura 5 - Faith Wilding. *Waiting*, 1972



Fonte: Disponível em <<http://hilobrow.com/wp-content/uploads/2010/09/waiting.jpg>> Acesso em: jan. 2019.

A residência de *Womanhouse* cria um espaço favorável de compartilhamento e transformação para que questões, até então particulares e restritas ao ambiente privado, possam ser expostas, analisadas e compreendidas como um problema estrutural de uma sociedade que precisa de mudanças. Reconhecer e apontar tais questões enquanto um problema, que é mimetizado e compartilhado com o público presente na exposição, possibilita a expansão a outros níveis de discussão.

Judy Chicago conta que foi um choque saber que quase metade das suas alunas já haviam sido estupradas. De certa forma, realizar esses trabalhos era também uma tomada de consciência que, ao ser compartilhada como obra de arte, poderia colaborar na superação de traumas e desalentos (MAFRA, 2018, p.95).

À Chicago é necessário conferir o crédito de institucionalizar e teorizar a produção de artistas assumidamente feministas e politicamente engajadas, mas é fundamental compreender o contexto político e social que já repercutia na produção

artística de outras mulheres na década anterior à abertura da exposição *Womanhouse*.

Figura 6 - Niki de Saint Phalle: *Les Tirs - Tiros* (1961)



Fonte: Disponível em: <https://secretparisien.com/tirs-de-niki-de-saint-phalle/tirs-de-niki-de-saint-phalle-2/> Acesso em: 28 jul., 2018.

Uma das primeiras obras relacionadas ao pensamento feminista engajado, ou, mais especificamente, ao sentimento de inconformismo em relação ao patriarcado, é da artista Niki de Saint Phalle¹⁵ que, de acordo com Quentin Bajac (2013), não defendia uma causa feminista: “*sua participação na arte confrontadora, como no discurso antimachista proferido na década de 1960, surpreendentemente não resultou num posicionamento de fato militante*”. A obra, intitulada “*Les Tirs*” (Figura 06) ou apenas “*Tirs*” (1961), título original, é a tradução literal dos “tiros” que a artista dispara contra uma placa de madeira com vários objetos acoplados com gesso, dentre os quais se encontram bolsas de tinta fresca que escorrem sobre a obra quando são atingidas pelos disparos.

¹⁵ Niki foi uma artista nascida na França, que viveu grande parte da vida adulta nos EUA. Considerada autodidata, não frequentou nenhuma instituição acadêmica de arte. Sua produção é estabelecida a partir dos coletivos dos quais fez parte.

Mesmo sem assumir uma postura militante feminista, a artista se posiciona de maneira clara e consciente da ambiguidade presente na obra que causou tanto impacto na época, provavelmente devido ao pioneirismo no trato do tema de forma tão direta.

O tiro se deu antes do movimento de libertação das mulheres. Foi escandaloso – mas pelo menos as pessoas falavam nisso – ver uma mulher tão bonita usando uma arma e reclamando sobre homens durante as entrevistas. Se eu fosse feia, as pessoas diriam que eu tinha complexo de inferioridade e se esqueceriam de mim (PHALLE, 1993).

Os tiros de Niki abrem não apenas a produção artística engajada de mulheres, que serão posteriormente associadas ao feminismo, como o próprio movimento, que começa a se efetivar enquanto uma “*segunda onda*” consolidada e atuante. Na década de 1960, grupos militantes de mulheres engajadas e mulheres individuais lideram a luta por liberdade sexual e direito de decidir sobre o próprio corpo. Os limites entre o conceito de público e privado que atravessa discussões feministas perpassam também as lutas políticas por direitos civis, repercutindo nas produções intelectuais e artísticas. Se nas lutas políticas por direitos civis o que acontece na “*vida privada*” precisa ser uma pauta reconsiderada, nas produções artísticas de mulheres os limites são ainda mais tênues e o privado passa a ser exposto como forma de resistência e protesto.

VALIE EXPORT é a artista que, já em 1968, leva para a obra de arte seu corpo enquanto protesto. Expondo-se no limite entre o tabu e a afronta, ela entra ao final da sessão de um cinema de exibição de filmes pornográficos, destinado ao público masculino, vestindo uma roupa que expunha sua genitália e, portando uma metralhadora, desafia todos os presentes a fazer o que quiserem com a genital “*disponível*”. Além de criar uma relação de enfrentamento ao se apossar de uma arma – assim como o faz Niki –, ela também questiona os estigmas depositados sobre o corpo da mulher, que ora é objetificado, ora sacramentado, mas sempre em função do bem-estar masculino.

Figura 7 - VALIE EXPORT - "Aktionhose: Genitalpanik" (1968)



Fonte: Disponível em: <<https://sites.tufts.edu/surveillanceandart/2017/09/14/valie-export-genital-panic/>> Acesso em: Jul.2018.

Os questionamentos levantados pela artista dialogam com o que vai dizer Simone de Beauvoir, no livro de 1949, “O Segundo Sexo” (BEAUVOIR, 2009). Ela também afirma que o “*ser mulher*”, em um mundo dominado por homens e estabelecido segundo seus interesses, delimita a existência da mulher sempre em relação ao outro, sem reciprocidade e como sujeito objetificado, sendo tal condição inapropriada e subvertida, pois não está determinada, mas pautada numa “*construção complexa de sistemas de poder enraizada na própria vida social que visa restringir (...) especialmente o campo de possibilidades específicas no qual a*

mulher deveria poder se constituir autonomamente como indivíduo livre, ativo e desejante”, complementa Izilda Johanson. (JOHANSON, 2019, p.12-13).

Eu estava usando um suéter e calças sem a parte que cobre a virilha, e carregava uma metralhadora. No intervalo, contei para o público que eles tinham ido aquele teatro para assistir a filmes de sexo. Agora, um genital de verdade estava disponível, e eles podiam fazer o que quisessem com ele. Passei devagar entre as fileiras, olhando para as pessoas. Não me movia de maneira erótica. Ao caminhar entre cada fileira, a arma que carregava ficava apontada para a cabeça das pessoas de trás. Eu estava com medo e não tinha ideia do que elas podiam fazer. Ao me mover de fileira em fileira, as pessoas se levantaram em silêncio e iam embora. Fora do contexto do filme, era uma maneira totalmente diferente de se relacionarem com símbolo erótico (“VALIE EXPORT”, em entrevista por Ruth Askey) Segundo EXPORT(1981, p.80), conforme citado por BAJAC (2013, p.76).

A ação “*Aktionhose: Genitalpanik*” (Calças de ação: Pânico genital)¹⁶ de EXPORT antecipa o questionamento feito por Linda Nochlin, quando, em 1971, vai analisar a nudez feminina nas obras de arte exaltadas por uma história da arte “universal”. A ideia de universalidade é questionada em várias premissas do movimento feminista. Magda Guadalupe dos Santos afirma que desde a publicação de *O segundo sexo*, em 1949, que “*os feminismos puderam compreender que cada mulher passa por experiências individuais de opressão e de exclusão, a articulação dialética entre o geral e o particular desenhando o quadro valorativo das experiências vividas*” (SANTOS, 2019, p.17). Desse modo, pensar uma história da arte única, capaz de contemplar culturas, crenças, experiências e vivências tão diversas, principalmente quando condicionadas ao gênero, faz com que o questionamento de Nochlin seja devidamente ponderado.

O público e o privado também criam uma dicotomia que se faz presente enquanto pauta dos movimentos feministas e EXPORT, mais uma vez, faz de sua produção um meio questionador frente ao público. Na obra “*Tapp e Taskino*”, também de 1968, a artista cria uma caixa de isopor em um formato que remete, talvez, às televisões da época e se adapta ao seu corpo como uma blusa. A superfície frontal da tela era a pele da artista, que estava coberta por uma pequena cortina – o único aparato a cobrir a visão dos seus seios nus. Vestindo tal criação, ela caminhou pelas ruas de Viena e convidou os transeuntes a afastarem o tecido, inserirem suas mãos na caixa e sentirem seu corpo. A performance, também

¹⁶ As fotografias (Figura 7) às quais hoje temos acesso, foram tiradas posteriormente em Viena, em 1969, pelo fotógrafo Peter Hassmann.

conhecida como “*cinema tátil*”, foi considerada pela artista o primeiro filme genuinamente feminino. Mais uma vez é possível observar uma postura ativa e irônica contra o sexismo dominante que condiciona o corpo da mulher ao prazer dos homens, estabelecendo uma relação contraditória entre o corpo feminino que é privado e casto e o corpo que é público e está a serviço do deleite masculino.

Figura 8 - VALIE EXPORT “*Tapp e Taskino*” (1968)



Fonte: disponível em: <https://sites.tufts.edu/surveillanceandart/tag/valie-export/> acesso em julho de 2018.

É importante considerar que o público alvo aqui mencionado – as pessoas que viram e/ou participaram da ação proposta pela artista – não era constituído de pessoas privilegiadas que frequentavam galerias de arte nas décadas de 1960 e 1970, mas cidadãos diversos, pertencentes à classe trabalhadora, que cruzaram o caminho da artista quando esta se colocava na rua, espaço coletivo e, portanto, público, de livre transição. Ao pensarmos o espaço da rua, outros questionamentos também devem ser levados em consideração, uma vez que a liberdade de ir e vir, de

estar plenamente inserida num espaço coletivo enquanto sujeito autônomo e individual, não constitui um direito garantido às mulheres sem ponderarmos também seus riscos. Nas declarações da artista sobre a execução de ambas as ações, ela não esconde o receio e o medo que sentiu ao se colocar de modo vulnerável diante do outro, que, no caso em questão, diz respeito exclusivamente ao outro enquanto homem.

Ainda que a necessidade latente de problematizar questões referentes ao corpo feminino estivesse em voga, “uma vez que o movimento feminista aconteceu na esteira dos direitos civis e da libertação sexual, naquele momento parecia apropriado que questões referentes ao corpo feminino fossem priorizadas”, como afirma bell hooks (2019). O recurso mais benéfico nas lutas de mulheres foi a conscientização do poder do coletivo. Ainda que a consciência da individualidade e das diferenças começasse a ser inserida no movimento, a resistência do coletivo em suas ações garantia a potência do movimento. bell hooks reafirma a eficácia de uma sororidade genuína, que é fundamentada no comprometimento com o coletivo de mulheres.

A sororidade feminista está fundamentada no comprometimento compartilhado de lutar contra a injustiça patriarcal, não importa a forma que a justiça toma. Solidariedade política entre mulheres sempre enfraquece o sexismo e prepara o caminho para derrubar o patriarcado (HOOKS, 2019, p.36).

E assim, Judy Chicago assume o papel de agente transformadora na função de institucionalizar e garantir a expansão e notoriedade entre as mulheres artistas que percebem a coletividade enquanto estratégia de produção e pesquisa. Em 1979, quando Chicago apresenta no MoMa a instalação de “*The Dinner Party*” (O Banquete), ela homenageia não só as 1038 mulheres que contribuíram de alguma forma com a resistência e a continuidade da vida das mulheres ocidentais, mas também o movimento do qual ela fez e faz parte, que surge diante da necessidade de mudança e existe por meio das estratégias que viabilizam tais mudanças, tendo a arte como grande aliada nesse percurso.

A obra consistia em uma mesa triangular (simbolizando a vulva, representando o feminino), de lados iguais (afirmando igualdade), com espaços reservados e preparados individualmente, para trinta e nove mulheres, famosas por sua relevância, seja histórica ou artística, decorados com um objeto artístico que

remetesse a sua atuação. Enquanto no ladrilho do piso da instalação outros (999) nomes ganharam destaque, como um tributo à história das mulheres.

Mafra aponta essa obra de Judy Chicago como uma tentativa de *“inserir valores femininos numa cultura que resiste em aceitá-los”* (MAFRA, 2018, p.96) e fala da repercussão causada na época de sua apresentação e posteriormente, quando membros do congresso norte-americano censuram a obra e tentam impedir sua doação à Universidade do Distrito de Columbia.

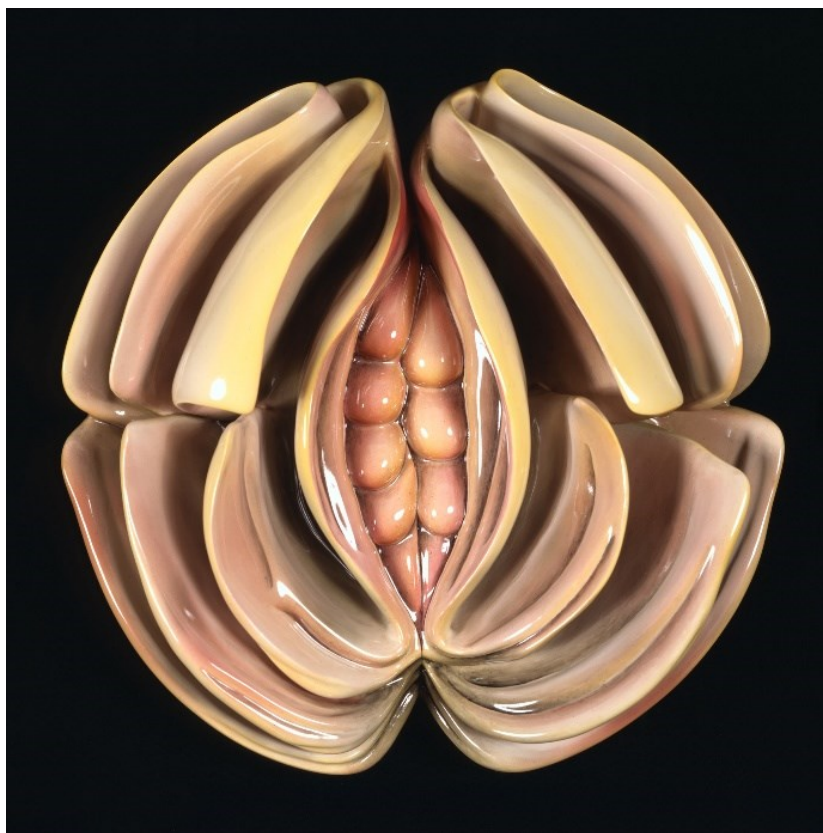
Quando das discussões sobre o trabalho de Judy Chicago no congresso norte-americano não havia sequer uma mulher entre os debatedores. Somente homens discutiam se o trabalho era ou não arte, mas no sentido de tentar promover seu apagamento. Chicago percebe toda a discussão como uma batalha simbólica e observa que ele funcionou como um termômetro para perceber onde as mulheres estavam na história da arte. A artista diz que naquela época era muito mais furiosa que hoje em dia, pois ela estava no início do estágio de empoderamento, e descobre o quanto haviam sido desencorajadas. Elas estavam tomando consciência de sua história e criando estratégias para acrescentar valores na arte e mudar o seu meio. (MAFRA, 2018, p.97)

Figura 9 - Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974



Fonte: Disponível em: <<http://www.judy-chicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#7>> Acesso em: jul., 2019.

Figura 10 - Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974



Fonte: Disponível em: <<http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#7>> Acesso em: jul., 2019.

Lucy Lippard (1984), posteriormente, vai se referir a esse tipo de movimento na arte como “*o movimento pela cultura democrática*”, uma vez que é pautado em modos de contestar o pensamento cultural instituído, e, mesmo que sob influência dos discursos de vanguarda, busca uma estética ativista à serviço de preocupações sociais e políticas. Enquanto teórica, ela define uma diferença tênue entre “arte política” e “arte ativista”, classificando como arte política toda e qualquer manifestação artística interessada em abarcar questões sociais, e como arte ativista as manifestações artísticas envolvidas nos modos de efetivar as mudanças sociais. Assim, ambas manifestam questionamentos ou críticas às situações, mas apenas a arte ativista atua como uma intervenção direta.

Enquanto Judy Chicago liderava grupos exclusivos para participantes mulheres, Lucy Lippard foi integrante de um importante grupo de ativismo artístico misto, o ‘*Art Workers’ Coalition*’, surgido em 1969, composto por homens e mulheres, que exigiam, entre outras questões, uma participação mais efetiva das

minorias latinas e negras, assim como mais mulheres artistas exercendo sua representatividade em espaços museais e galerias. Lippard também foi integrante do ‘*Women's Art Resources of Minnesota*’ (WARM), fundado em 1976, este voltado exclusivamente às mulheres e gerido enquanto uma cooperativa não hierárquica. O grupo organizou as próprias exposições e começou as primeiras pesquisas estatísticas que denunciavam a restrita participação das mulheres enquanto autoras de obras de arte, em detrimento do excesso de representações do corpo feminino objetificado enquanto modelo das obras.

1.3. Sobre arte, política e teoria feminista

Ainda que o movimento feminista tenha se solidificado a partir da década de 1960, alterando diferentes estruturas de legitimação do sistema vigente, é necessário pontuar diversas outras revoluções que também movimentaram de forma significativa as estruturas sociais e o meio artístico, tanto no que se refere ao mercado, quanto à área de conhecimento, campo de atuação e espaço de posicionamento social e político. Para o escritor Gonçalo Tavares (2013), são as revoluções intelectuais que criam um campo favorável à produção de arte crítica no mundo ocidental. Ele cita Danto¹⁷ para confirmar o declínio da pintura enquanto símbolo do artista branco do sexo masculino, que não reflete as minorias em ascensão. Tavares conclui, assim, que a teoria da arte é obrigada a reconhecer o potencial de “*novas forças artísticas*” provenientes das mulheres, dos gays e lésbicas, das pessoas latinas e afro-americanas.

No caso específico das mulheres, podemos citar como primeira influência o Existencialismo, enquanto movimento filosófico, que inevitavelmente extrapola o campo teórico para repercutir na prática artística e na presença das mulheres enquanto contribuintes na estruturação dos movimentos que marcam esse deslocamento. Simone de Beauvoir, na qualidade de teórica feminista que sobressai em detrimento de outras pensadoras também importantes, apresenta discussões construídas a partir do pensamento existencialista, mas refletindo sobretudo as questões de gênero, sob um viés intelectual que é conceituado no meio acadêmico-literário e, ao mesmo tempo, exequível no cotidiano, o que faz com que suas

¹⁷ Gonçalo Tavares faz referência ao filósofo e crítico de arte Arthur Danto.

publicações alcancem um número mais abrangente de mulheres em diferentes países ocidentais e situações sociais.

Segundo afirma a pesquisadora Izilda Johanson, Beauvoir obtém notoriedade por ter sido *“também uma figura de ação, engajada nas causas mais progressistas de seu tempo”* e mantido uma vida pública condizente com suas idealizações, expondo por meio de seus escritos *“suas experiências mais íntimas, seus relacionamentos e seu modo de viver, entre outras coisas, sua própria sexualidade”*. Ao conseguir integrar vida pessoal, intelectual e pública, potencializa o alcance de seu pensamento, visto que *“o existencialismo de Simone de Beauvoir pode ser também um dos primeiros e mais decisivos passos voltados à apreensão do sentido mais propriamente engajado e libertário de sua obra e de seu legado feminista”*. (JOHANSON, 2019, p.10)

Na produção artística é possível elencar algumas artistas e obras que são compreendidas a partir dessa integração da vida pessoal ao engajamento social e político. No entanto, para que essas relações sejam estabelecidas, vale elencar as diferenças entre os termos “arte política” e “arte e política”. Enquanto o primeiro diz respeito a questão da “arte militante” ou “engajada”, em que a artista se posiciona politicamente como possível agente transformadora de uma estrutura vigente, o outro diz respeito a toda as possíveis relações estabelecidas entre a obra e o contexto em que foi criada. No caso específico das obras de cunho político produzidas por mulheres desde o início dos anos 1960, é inegável que exista uma confluência entre contexto social e objetivo ideológico, o que faz com que as experiências derivadas da conscientização feminista sejam repercutidas nas expressões artísticas a fim de criar um espaço para reflexão e difusão das teorias feministas.

Nos anos 1960 as artistas mulheres se preocupavam em desvincular suas produções do que, por muitas décadas, foi apartado no campo crítico enquanto “arte feminina” e muitas artistas não se autodeclaravam feministas, como afirma Linda Nochlin (1971), devido à carga depreciativa que o termo acarretava – e ainda acarreta – às obras. Segundo Cécile Debray (2013, p.16), as mulheres da vanguarda artística do início do século XX ainda são frequentemente hostilizadas, quando não ignoradas, nas abordagens históricas da arte. *“Mesmo depois de um histórico de repetidas buscas por autonomia, do questionamento da identidade e de uma divergência irônica e acusatória, essas tradições continuaram a contaminar*

suas práticas artísticas” e suas obras continuaram sendo categorizadas por críticos¹⁸ enquanto “arte feminina”. Por mais emergentes que fossem essas artistas pioneiras, e por mais que seus trabalhos estivessem em paridade com outros reconhecidos trabalhos produzidos por artistas homens, as artistas dos anos 1960 não queriam arriscar que suas obras tivessem o mesmo legado estereotipado.

Linda Nochlin (1971) volta a pontuar, com ironia, tal discussão quando menciona o fato de não ser possível identificar uma obra analisando seu estilo, técnica ou tema como “feminino”, visto que tanto o conceito de “arte genuína” quanto o conceito do que é “feminino” precisam ser reestruturados, ou ao menos questionados em acordo aos novos paradigmas que estão sendo estabelecidos tanto na arte, quanto no contexto social e político:

(...) de início, isso parece suficientemente razoável: em geral, a situação e as experiências das mulheres na sociedade, e, portanto, como artistas, são diferentes das dos homens, e certamente a arte produzida por um grupo de mulheres - conscientemente unido e resolutamente articulado, empenhado em impulsionar uma consciência de grupo sobre a experiência feminina, pode mesmo ser identificável estilisticamente como arte feminista, senão feminina. Infelizmente, ainda que isso permaneça dentro do campo das possibilidades, é algo que ainda não aconteceu (NOCHLIN, 1971, p.18).

E é justamente Nochlin que inicia as discussões feministas dentro da teoria artística em seu ensaio de 1971, nomeado com a falaciosa pergunta cuja autora discorre no desenvolver do tema: *Por que não houve grandes mulheres artistas?* A discussão, ainda vigente e necessária, diz respeito à falta de oportunidade, mas também à falta de visibilidade e reconhecimento a que as mulheres estão submetidas em todos os setores da sociedade patriarcal, incluindo o meio artístico. Quando Nochlin faz tal pergunta, seu objetivo não é chegar a uma resposta sistemática, mas apontar as razões que tornam inapropriado o próprio questionamento quando feito dessa forma.

Para tanto, ela inicia seu texto pontuando as atividades feministas como um modo de enfrentamento das diversas disciplinas intelectuais e acadêmicas enquanto questionamento das instituições sociais presentes. Instituições cujas bases estão

¹⁸ É importante salientar que, até meados do século XX, as profissões de maior prestígio no mundo da arte ocidental eram ocupadas majoritariamente por homens brancos. Curadores, críticos, diretores de museus e escolas de arte, e até mesmo professores em instituições artísticas, eram do sexo masculino. Somente com a liberdade de acesso ao ensino superior e à especialização, posteriores ao início das lutas feministas, é que mulheres começaram a ocupar cargos dotados de poder.

construídas a partir de um ponto de vista limitado ao homem branco ocidental, e, portanto, elitista e inadequado.

Se, como sugeriu John Stuart Mill (1806-1873), tendemos a aceitar tudo aquilo que é natural, isso também vale para o campo da pesquisa acadêmica e para os nossos contratos sociais. No primeiro, também, os pressupostos “naturais” precisam ser questionados e a base dos ditos “fatos” precisa ser trazida à luz (...) Da mesma forma que Mill via a dominação masculina como uma de muitas injustiças sociais que precisariam ser superadas para que se criasse uma ordem social verdadeiramente justa, nós também podemos ver a dominação velada da subjetividade masculina branca como uma de uma série de distorções intelectuais que precisam ser corrigidas para que alcancemos uma visão mais adequada e precisa das situações sociais (NOCHLIN, 1971, p.16).

A discussão de 1971 pode ser colocada em paralelo ao discurso de Grada Kilomba, de 2016, em que ela afirma que ainda existe uma demanda por tais abordagens. Em uma entrevista à Djamilia Ribeiro à Revista Carta Capital¹⁹ (*apud* RIBEIRO, 2018), Kilomba pontua a necessidade do ativismo feminista e menciona a importância de fazer perguntas que não são passíveis de resposta, mas geram novas questões, salientando a necessidade de perguntas que fragmentam, pois auxiliam no processo de decolonização do conhecimento, já que não possuem uma resposta absoluta. Assim, não se trata de ter havido ou não grandes mulheres artistas, ou de levantar quais justificativas permeiam tal (in)existência, mas de pensar estratégias de subverter os paradigmas vigentes que ainda deslegitimam discussões a respeito ou legitimam uma verdade universal excludente, como aponta Nochlin na passagem em que lista alguns fatores que respaldam a inexistência de grandes mulheres artistas junto à questão da universalização de humanidade pelo padrão cultural europeu:

O fato é que nunca houve grandes mulheres artistas, até onde sabemos, apesar de haver algumas interessantes e muito boas que ainda não foram suficientemente investigadas ou apreciadas, como não houve também nenhum grande pianista de jazz lituano ou um grande tenista esquimó, e não importa o quanto queríamos que tivesse existido. É lamentável que seja esse o caso, mas nenhum tipo de manipulação de evidência histórica e crítica vai alterar a situação, nem acusações de distorções machistas sobre a história (NOCHLIN, 1971, p.16).

¹⁹ Por RIBEIRO, Djamilia. Publicado originalmente no blog da Carta Capital (2016) O racismo é uma problemática branca. Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/politica/2016-co-racismo-e-uma-problemativa-branca2016-uma-conversa-com-grada-kilomba/>> Acesso em Ago. 2018.

Na comparação entre tais inexistências, tanto de mulheres artistas quanto de homens importantes não europeus, é salientada a problemática da narrativa única que também encontra um paralelo na fala da escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, quando esta aponta os prejuízos decorrentes de uma história universalizada. Ao questionar “O perigo de uma história única”, Chimamanda (2009) denomina o método de “desumanização” do outro, que não o homem branco europeu, como forma de deslegitimar outras possibilidades de existência e reconhecimento. E é desse lugar que Nochlin afirma não ser possível existir grandes mulheres artistas capazes de ocupar o lugar designado pelos mesmos sujeitos responsáveis por impor sua história única:

(...)é apenas quando começamos a pensar sobre as implicações da pergunta que começamos a perceber que a extensão da nossa consciência de como as coisas são no mundo foi condicionada e frequentemente enganada pela maneira como as questões mais importantes são formuladas” (NOCHLIN, 1971, p.19).

Na impossibilidade de enquadramento ou resolução enquanto questão criada na narrativa unilateral, a desconstrução viria, desse modo, de uma reação proveniente das próprias mulheres.

Portanto, as mulheres e sua situação nas artes, e em outros campos em que empreendem, não são uma “questão” a ser vista pela perspectiva da poderosa elite masculina dominante. Ao contrário, as mulheres devem conceber a elas mesmas como potenciais, se não efetivos, sujeitos iguais, e devem estar dispostas a encarar de frente os fatos de sua situação, sem autocomiseração ou subterfúgios; ao mesmo tempo, devem ver sua situação com um alto grau de comprometimento emocional e intelectual, necessário à criação de um mundo no qual a igualdade nas conquistas não seja apenas possível, mas ativamente promovida pelas instituições sociais (NOCHLIN, 1971, p.20).

Percurso que, embora delimitado a algumas décadas, ainda encontra percalços significativos. O sistema de privilégios a que estamos submetidas garante que aqueles que estejam em posse dos mesmos sequer considerem qualquer tipo de renúncia a favor daqueles desprovidos de privilégio. Pelo contrário, qualquer esforço em prol de equidade é tomado como ameaça e rechaçado com veemência. Daí a afirmação de Nochlin quanto a uma falha sistemática que não está condicionada exclusivamente à má fé, *“mas sim sobre a própria natureza das nossas estruturas institucionais e a perspectiva da realidade que elas impõem aos seres humanos que delas fazem parte”* (NOCHLIN, 1971, p.20).

A chamada "questão da mulher", assim como todas as questões humanas (e a ideia de chamar qualquer coisa que tem a ver com seres humanos de questão é algo, claramente, recente), não é passível de qualquer tipo de solução, já que as questões humanas envolvem a reinterpretação da natureza da situação, ou uma mudança radical de postura ou programa por parte das próprias "questões". Portanto, as mulheres e sua situação nas artes, e em outros campos em que empreendem, não são uma questão a ser vista pela perspectiva da poderosa elite masculino dominante. Ao contrário, as mulheres devem conceber a elas mesmas com potenciais, se não efetivos, sujeitos iguais, e devem estar dispostas a encarar de frente os fatos de sua situação, sem autocomiseração ou subterfúgios; ao mesmo tempo, devem ver sua situação com um alto grau de comprometimento emocional e intelectual, necessária a criação de um mundo no qual a igualdade nas conquistas não seja apenas possível, mas ativamente promovida pelas instituições sociais (NOCHLIN, 1971, p.20).

Pesquisas que apontam as fissuras de um sistema que submete mulheres à condição de outro, diferente do padrão imposto e desprovidas de direitos iguais, são paralelamente fundamentadas à necessidade de pesquisas que não perpetuem a invisibilidade dessas mulheres. Se antes não era possível falar sobre a Arte produzida por mulheres artistas, as mesmas estavam fadadas à inexistência ainda que ultrapassassem o problema do acesso e conseguissem produzir. E se ainda hoje o não reconhecimento destitui qualquer parâmetro de legitimidade, é preciso criar novos paradigmas capazes de amenizar a ausência de história, junto a questionamentos que complementam discussões sobre o tema.

Tal objetivo, quando trazido à questão da mulher artista, ainda vislumbra a necessidade de uma desconstrução histórica do que é entendido enquanto arte. Nochlin aponta as concepções equivocadas que continuam sendo estabelecidas sobre a natureza da arte e, conseqüentemente, sobre as circunstâncias que a legitimam, salientando o dever de *“encorajar uma abordagem desapassionada, impessoal, sociológica e institucionalmente orientada”*, pois só assim *“revelaria inteiramente a subestrutura romântica, elitista, individualista e monográfica sobre a qual o ofício da história da arte se baseia”* (NOCHLIN, 1971, p.21). Pensar a mulher artista só é possível a partir da desmistificação do mito que designa o Grande Artista enquanto sujeito dotado de uma genialidade inata em detrimento de uma realidade que permite uma condição favorável à dedicação integral à produção de arte.

Ela nos leva a concluir que o desenvolvimento de quem faz arte e a natureza e a qualidade da obra de arte (ou seja, a situação total da produção artística), ocorrem em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social, e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas - sejam elas as academias de

arte, os sistemas de mecenato, as mitologias do criador divino, o artista como he-man ou marginal (NOCHLIN, 1971, p.25).

Ao pensar a necessidade de dissertar sobre a Arte produzida por mulheres, não se pretende refutar questões complexas ou esboçar soluções efetivas de reformulação histórica. Citando Gonçalo Tavares, em seu “Atlas do Corpo e da Imaginação”, ele usa das palavras de Heidegger e Steiner para também discorrer sobre a importância de questionamentos sem resposta definitiva. Ele afirma que, enquanto fazemos perguntas cujas respostas já estão dadas, nada é alterado, esvaziando a importância da questão. No entanto, um questionamento inexaurível é dignificado, já que *“o que nunca termina de ser respondido é o essencial”* (TAVARES, 2013, p.27). O crescente interesse em pesquisas sobre mulheres artistas aponta para diferentes vieses possíveis de abordagem, justificando tanto a necessidade de minuciar análises, quanto a relevância em persistir na produção de material teórico. O que não quer dizer que seja possível reescrever uma história onde as mulheres artistas estejam mais presentes, mas que é necessário atribuir integridade às existências que resistiram à opressão sistemática, garantindo representatividade às gerações atuais e futuras. Daí a necessidade de pensar mulheres artistas, não enquanto uma padronização oriunda do gênero, mas enquanto uma categoria também diversa e ampla dentro de suas complexidades.

A teórica bell hooks relata os percursos da teoria feminista contemporânea, termo que utiliza para delimitar as práticas feministas a partir da segunda metade do século XX, afirmando que as práticas contemporâneas são iniciadas a partir do reconhecimento do sexismo enquanto problema estrutural da sociedade patriarcal – uma vez que *“essa definição deixa implícito que todos os pensamentos e todas as ações sexistas são problemas, independente de quem os perpetua ser mulher ou homem, criança ou adulto”*, e que somente a substituição do pensamento sexista pelo pensamento feminista é capaz de modificar o cenário de dominação masculina e opressão. Para efetivar tal mudança se fez necessário combater o sexismo internalizado nas próprias mulheres, por meio da consciência de que *“mulheres eram tão socializadas para acreditar em pensamentos e valores sexistas quanto os homens”* e que aprender sobre o patriarcado e a dominação masculina era primordial para uma compreensão mais ampla do cenário de opressão: *“a fundação desse trabalho começou com mulheres examinando o pensamento sexista e criando estratégias com as quais mudaríamos nossas atitudes e crenças”*.

Os grupos de mulheres eram organizados a partir da premissa de que “somente com discussão e desacordos poderíamos começar a encontrar um ponto de vista realista sobre exploração e opressão de gênero” (HOOKS, 2019, p.27). Assim, “movimentos feministas criaram o contexto para mulheres se conectarem. Não nos juntamos para ficar contra os homens; juntamo-nos para proteger nossos interesses de mulher” (HOOKS, 2019, p.35). Nos anos 1970, as transformações feministas não eram restritas ao ambiente acadêmico, pelo contrário, aconteciam principalmente em ambientes domésticos e profissionais.

“É importante destacar que a sororidade jamais teria sido possível para além dos limites de raça e classe se mulheres individuais não estivessem dispostas a abrir mão de seu poder de dominação e exploração de grupos subordinados de mulheres” (HOOKS, 2019, p.36).

A questão "por que não existiram grandes artistas mulheres?" Nos leva a concluir, até esse momento, que a arte não é atividade livre e autônoma de um indivíduo superdotado, "influenciado" por artistas anteriores e, mais superficialmente vagamente, por "forças sociais". Ela nos leva a concluir que o desenvolvimento de quem faz a arte e a natureza e a qualidade da obra de arte (ou seja a situação total da produção artística), ocorrem em um contexto social, são elementos integrantes dessa estrutura social, e são mediadas e determinados por instituições sociais específicas e definidas - sejam elas as academias de arte, os sistemas de mecenato, as mitologias do criador Divino, o artista como he-man ou marginal (NOCHLIN, 1971, p.25).

1.4. Uma perspectiva neocolonialista do feminismo e da arte

É possível observar que o pioneirismo artístico, conceitual e crítico referente aos movimentos feministas e à aplicação prática das teorias feministas contra o sexismo vigente são frequentemente atribuídos às mulheres norte americanas ou europeias (francesas, em sua grande maioria). O que nos leva a questionar o lugar de atuação e militância das mulheres latino-americanas ou mesmo brasileiras, que produziam arte, literatura e conteúdos teórico-acadêmicos diversos na época em que tais lutas entraram em vigor no restante do mundo ocidental. Quais referências intelectuais abarcam tais assuntos se não as já citadas anteriormente como precursoras de pensamentos tão revolucionários?

Sociólogos como Octavio Ianni²⁰, Maristella Svampa²¹, entre outros, vão elaborar teorias que justificam o protagonismo do pensamento científico norte-americano em detrimento dos demais países ocidentais. Segundo Svampa (2012), após a segunda guerra mundial, com o avanço do neoliberalismo, criam-se relações intelectuais em que imperam centros opressivos e periferias isentas de autonomia, fazendo com que os pesquisadores e intelectuais norte americanos sejam os primeiros a adotar um método de produção de conhecimento científico similar ao do mercado empresarial capitalista. Ianni (1976) vai sugerir que assim surge o neocolonialismo científico cultural, que supõe uma dependência intelectual em relação aos grandes centros de poder, fazendo com que tanto as análises, quanto as teorias e conceitos sejam simplesmente copiados e aplicados nos países periféricos, sem o devido questionamento que considera os distintos processos sociais específicos de cada localidade.

Mais especificamente, no que diz respeito às teorias feministas, bell hooks (2019) também vai pontuar os dilemas de um feminismo globalizado quando mulheres brancas pertencentes às zonas de contato²² privilegiadas, equivocadamente, se posicionam enquanto pioneiras da luta contra a dominação masculina.

Em culturas ocidentais patriarcais capitalistas de supremacia branca, o pensamento neocolonial determina o tom de várias práticas culturais. Esse pensamento sempre se concentra em quem conquistou um território, quem tem propriedade, quem tem o direito de governar [...] Mulheres brancas com privilégio de classe rapidamente se declararam “proprietárias” do movimento, colocando as mulheres brancas da classe trabalhadora, as brancas pobres e todas as mulheres não brancas na posição de seguidoras (HOOKS, 2019, p.75).

Levando em consideração as restrições dos meios de comunicação da época que também eram instituídos por uma sociedade patriarcal, as formas de acesso pelas quais artistas ou intelectuais inteiravam-se desses pensamentos eram limitadas a três possibilidades: viagens e migrações de artistas/acadêmicos locais

²⁰ IANNI, Octavio. Sociologia da sociologia latino-americana. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

²¹ SVAMPA, Maristella. Reflexiones sobre la sociología crítica en América Latina y el compromiso intelectual. In.: SVAMPA, M. Cambio de Época: movimientos sociales y poder político. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012. p.19-41.

²² Segundo Mary Louise Pratt (1999), este termo diz respeito aos “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação”.

para zonas centrais (EUA, França, Itália, etc.) através de bolsas de estudo ou financiamento familiar, com objetivo de aperfeiçoamento e expansão profissional; contato com artistas/acadêmicos oriundos das zonas centrais que estavam de passagem pela zona periférica; e circulação de conceitos, teorias, exposições, obras, publicações e pesquisas entre os grupos acadêmicos ou sociais, promovidas por parcerias estabelecidas entre programas locais e estrangeiros, como um facilitador ofertado pelo programa estrangeiro na concepção de outros programas adjacentes.

Feminismo(s) como transnacional(ais) – imaginado(s) como rejeição às falsas barreiras de raça/gênero e à falsa construção do "outro" - é um grande desafio ao nacionalismo masculinista, às distorções do comunismo estadista e ao globalismo de "livre" mercado. É um feminismo que reconhece a diversidade individual ou, a liberdade e a igualdade definidas através e além dos diálogos norte/oeste e sul/leste (EISENSTEIN, 1996, *apud* HOOKS, 2019)²³.

Ao questionar a invisibilidade histórica fadada às mulheres, tanto no que diz respeito às produções literárias, quanto às produções artísticas e acadêmicas, é recorrente, entre os intelectuais não engajados, que o tema seja abordado com descaso, sucedido por um sarcasmo vexativo que tenciona invalidar alternativas para amenizar essa lacuna.

2. A exposição mulheres radicais: arte latino-americana. 1960-1985

Estudos e pesquisas na arte, que abordam questões de gênero, começaram a ganhar destaque na América Latina apenas na década de 1990. Enquanto nas universidades dos Estados Unidos essa perspectiva vinha sendo tratada desde o final dos anos 1960, em países como México, Brasil, Argentina e Chile (HILL, 2018, p.23) o tema aparece de modo mais organizado quase três décadas mais tarde. Tal contexto, se dá, em parte, porque os movimentos feministas organizados nestes países não dialogavam diretamente com as instituições acadêmicas ou com a produção artística. Os movimentos feministas, estruturados na diversidade e, de

²³ Hatreds: Racionalized and Sexualized Conflicts in the 21st Century [Ódios: conflitos raciais e sexuais no século XXI] foi originalmente publicado pela Routledge, em 1996. Em 2018, durante a produção deste livro, ainda era inédito no Brasil. (Fonte: bell hooks, 2019)

alguma forma, com caráter mais inclusivo, englobavam mulheres de diferentes raças, etnias, classes sociais e orientação sexual; enquanto as universidades e cursos livres onde pensamentos e reflexões revolucionários poderiam ser desenvolvidos, mantinham um acesso restrito, limitado a uma pequena parcela de mulheres brancas pertencentes à elite privilegiada.

Diferentes autores apontam para uma lacuna na história da arte referente a uma abordagem que leve em consideração a produção de obras radicais e feministas. No texto de introdução do catálogo da exposição *Mulheres Radicais*, as curadoras Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill apontam a ausência, na América Latina, de movimentos de arte feminista organizados e potencialmente proporcionais ao que estava ocorrendo nos Estados Unidos.

Com exceção do México – onde um movimento de arte feminista comparável aos movimentos da Europa e dos Estados Unidos surgiu no final dos anos 1970 e continua até hoje -, nenhum outro país da região teve um movimento de arte feminista organizado durante os anos compreendidos na mostra. Por exemplo, em nenhum lugar dessa região existiu algo equivalente ao Feminist Studio Workshop, no Woman's Building em Los Angeles, e seu programa de educação em arte feminista.
(HILL; GIUNTA, 2018, p.18)

Os discursos referentes à opressão de gênero estavam presentes tanto nos trabalhos de artistas latino-americanas que incorporavam o feminismo de forma direta, quanto nas artistas que não eram feministas, mas refletiam as manifestações sociais da época. A ausência de um programa organizado limitava a expansão da consciência crítica capaz de proporcionar o avanço necessário à consolidação do movimento.

2.1. Manifestações artísticas feministas no México

Situar a exceção do México como o único país da América Latina onde os movimentos de resistência deram origem a organizações feministas com enfoque na produção artística, não repara a ausência de pesquisas e da devida visibilidade negada às obras destas mulheres, mas aponta para uma consciência criativa das artistas mexicanas na produção de obras ativistas e autonomia na organização de

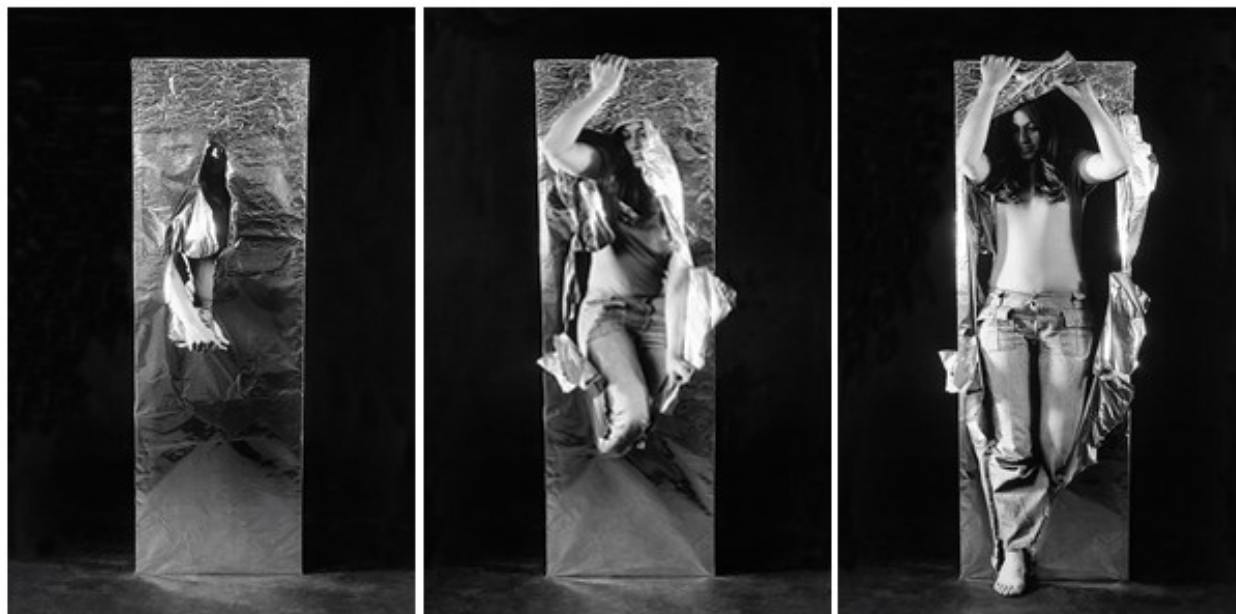
grupos de estudo do movimento artístico feminista desvinculados de instituições acadêmicas.

Na obra de Lourdes Grobet, intitulada *“Hora y media”*²⁴ (Figura 11), por exemplo, há uma complexa abordagem das questões problematizadas pelo movimento feminista de modo bastante explícito e consciente. A obra é referida enquanto performance, mas é materializada a partir da exploração proposital de uma falha técnica do registro fotográfico. Composta por três fotografias em sequência, os registros captam os movimentos da artista rasgando o papel alumínio que envolve uma moldura de tamanho semelhante ao seu corpo. O rompimento do papel, seguido do atravessamento do corpo remete tanto ao ato de nascer quanto ao formato de uma vagina que é alargada para permitir ao corpo este atravessamento. Segundo Karen Cordero Reiman no artigo em que contextualiza as primeiras manifestações artísticas feministas do México, também há uma alusão à outra obra: *“Ela passa através de uma abertura que remete a uma vagina em um gesto que alude à Vênus de Botticelli em versão moderna: vestida e deliberadamente ativa e não objetificada.”* (REIMAN, 2018, p.273) Ainda segundo Reiman, o potencial criativo e político da obra está no modo como ela foi exibida.

As fotos ampliadas foram impressas em papel sem fixador; dessa forma, quando as luzes da galeria foram acesas, as imagens exibidas desapareceram, sugerindo a natureza complexa e passageira da visibilidade que as questões femininas, da arte de mulheres e também da mulher como pessoa de carne e osso, em vez de deusa, assumiam na esfera política daquele momento.” (REIMAN, 2018, p.273-4)

²⁴ A obra foi desenvolvida em colaboração com o artista polonês Marcos Kurtycz, que residia no México na ocasião.

Figura 11 - Lourdes Grobet - Hora y media - 1975

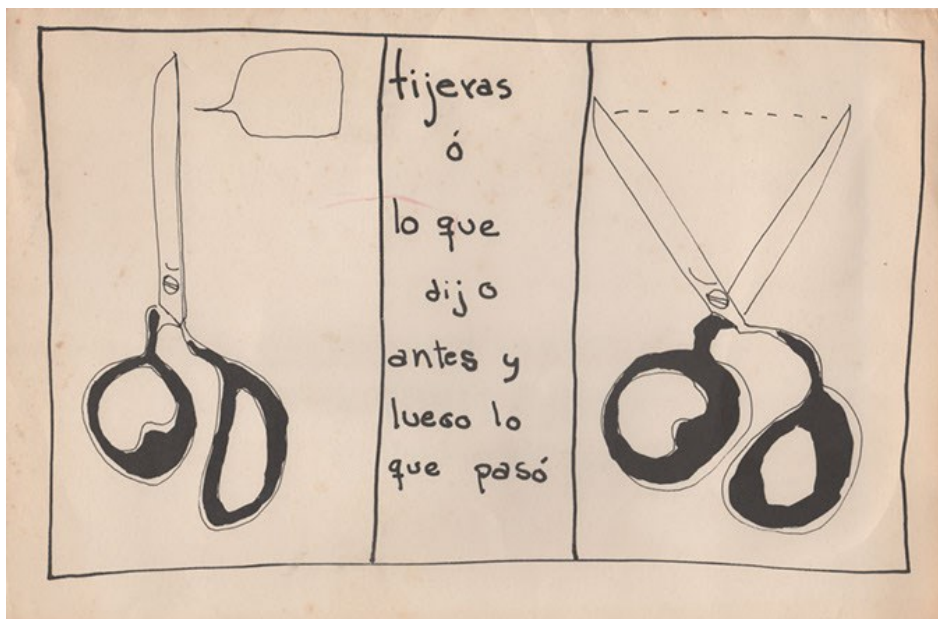


Fonte: Galería Casa del Lago. México. Disponível em: <<http://lourdesgrobet.com/hora-y-media/>>
Acesso em: 05,2019.

Reiman afirma que do mesmo modo que Grobet, outras artistas também desenvolveram e amadureceram seus trabalhos a partir das interlocuções estabelecidas com o pensamento feminista e com os coletivos, popularizados no México no período pós-guerra civil, que visavam a produção de conteúdo voltado à “arte conceitual” e às “abordagens artísticas interdisciplinares com o propósito de desinstitucionalizar a arte”. (REIMAN, 2018, p.273)

Magali Lara (1956) é uma das artistas que participou deste movimento e produziu obras que destacam questões feministas por meio de narrações poéticas e subjetivas. Em suas obras é recorrente uma abordagem sob a perspectiva de um corpo que é político, mas também físico e quando materializado pela obra, encontra no texto seu amparo. Tanto em ‘*Tijeras*’ (Tesouras) de 1977, quanto em ‘*Ventanas*’ (Janelas) de 1978, o uso da palavra configura uma tendência centralizada. Reiman aponta a amizade de Lara com Jesusa Rodríguez (1955) e Carmen Boulosa, enquanto fundamento e estímulo do interesse em autoras feministas.

Figura 12 - Magali Lara - Tijeras ("Tesouras"), desenho sobre papel, 1977



Fonte: Disponível em: <<http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article271>> Acesso em: 05, 2019

Figura 13 - Magali Lara, "Tijeras" (1977)



Fonte: Disponível em: <<https://hyperallergic.com/440701/magali-lara-monica-mayer-feminist-art-mexico/>> Acesso em: maio, 2019002E

Era recorrente entre as três artistas, reuniões onde liam e organizavam discussões sobre a produção literária de mulheres inglesas,²⁵ “criadoras de uma poética e um erotismo fundados na subjetividade feminina” (REIMAN, 2018, p.274), que também aparece na série de ‘Janelas’ (*Ventanas*, 1977-1978) como uma referência ao voyeurismo urbano e ao ambiente domesticado a que muitas mulheres estavam condicionadas. A série foi produzida para a exposição “*Nuevas tendencias*” de 1978 e abarca 21 colagens de mesmo formato e dimensão, emolduradas com madeira escura. Embora cada obra da série apresente uma configuração diferente de composição e elementos, é possível observar a repetição do rosto da artista em diferentes recortes, além do uso frequente de frases narrativas sobre a relação da mulher com a casa e seu cotidiano.

Figura 14 - Magali Lara, *Ventanas*, colagem, 1977-78



²⁵ Em seu texto, Reiman cita como influência as seguintes autoras: Adrienne Rich, Margaret Atwood, Marge Piercy e Denise Levertov.

Fonte: Disponível em: <www.magalilara.com.mx/index.php?accion=anio&cat_id=8&anio=70&id=22>
Acesso em: 05, 2019.

Ter acesso ao pensamento feminista a partir de autoras estrangeiras, principalmente estadunidenses e inglesas, estruturou o aporte conceitual da criação artística engajada no México, diferenciando a produção destas artistas em relação a outras da América Latina ou mesmo de mulheres artistas mexicanas que, ainda que abordassem questões de gênero, não se auto declaravam feministas.

A partir do compartilhamento de interesses voltados ao estudo de gênero, à divulgação e ao ativismo feministas, mulheres mexicanas reuniram-se e criaram ambientes férteis propícios ao surgimento de artistas como Ana Victoria Jiménez, cuja formação inicial não era relacionada à arte, mas não só produziu um dos maiores conteúdos fotográficos de registro dos movimentos sociais, quanto foi responsável pelo maior acervo de materiais impressos produzidos por grupos de mulheres engajadas com o movimento feminista.

Ela registrava protestos eloquentes contra o mito da maternidade, contra o concurso de Miss Universo, a favor da legalização do aborto e em prol do fim da violência contra a mulher. Suas ações incluíam elementos performáticos *avant la lettre* e ela começou a guardar folhetos, documentos e pôsteres produzidos por grupos feministas, acumulando aquele que se tornaria um dos mais importantes arquivos do feminismo mexicano, abrangendo desde os anos 1970 até a década de 1990. (REIMAN, 2018, p.273)

De acordo com Reiman (2018, p.273), Jiménez começa a produzir fotografias mais poéticas em decorrência de sua participação no coletivo “*Cine-Mujer*”²⁶, onde atuava como pesquisadora e fotógrafa de cena. Em uma de suas séries mais conhecidas, ela explora a relação da mulher com o cotidiano doméstico e assim como nas obras de Magali Lara, também sofre influência da literatura feminista inglesa. “*Cuaderno de tareas*” (Figura 15) é um projeto quase documental de registros fotográficos realizados entre os anos de 1978 e 1981, onde Jiménez centraliza as mãos de sua colega de faculdade realizando tarefas como cozinhar, lavar, dobrar, costurar e usar a máquina de escrever. Além de potencializar e dignificar tarefas banalizadas por uma sociedade patriarcal, ao manter o quadro da imagem fechado, focando exclusivamente nas mãos da mulher retratada, ela

²⁶ O Cine-mujer foi um coletivo independente dedicado à criação de filmes com temáticas sociais e feministas. Suas idealizadoras, Martha Fernández e Beatriz Mira, deram origem ao projeto enquanto eram estudantes no Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Fonte: MILLAN, Mária. Derivas de um cine feminino. Cidade do México: Porrúa, 1999, pp.114-7.

mantém o anonimato e possibilita uma abrangência maior desse sujeito mulher que aproxima ainda mais sua obra a outras mulheres que se ali se reconhecem.

Figura 15 - Ana Victoria Jiménez, da série: Cuaderno de tareas (Caderno de tarefas), 1978-81



Fonte: Ana Victoria Jiménez. Disponível em: <hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/from-the-series-cuaderno-de-tareas-assignment-book/> Acesso em: 05, 2019.

Figura 16 - Yolanda Andrade, Terry Holiday e Federico, 1977



Fonte: Yolanda Andrade. Disponível em: <hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/terry-holiday-y-federico-terry-holiday-and-federico/> Acesso em: 05, 2019.

Para Joice Berth, a restituição da dignidade acontece a partir da reconstrução das bases sociopolíticas, com um pensamento que rompe com o que está posto e possibilita novas perspectivas de transformação social (BERTH, 2018, p.16). É a partir de suas obras que artistas feministas politicamente engajadas produzem tensões deliberadas que refutam o pensamento legitimado pelo patriarcado.

Na fotografia de Andrade há um caráter documental acentuado pela estética do preto e branco, na qual ela consegue explicitar a diversidade social presente num campo político tão controverso quanto o México dos anos 1970 e 1980. Segundo Reiman, esta característica é influência da temporada de estudos que a artista prestou no *Visual Studies Workshop*, visionário por sua “*exploração da fotografia como uma ferramenta de comentário social e experimentação contemporânea*” (REIMAN, 2018 p.273).

A artista mexicana Mônica Mayer, apontada como uma das pioneiras no ativismo artístico feminista no México, considera que ainda hoje a arte feminista na América Latina é um assunto pouco explorado no campo da pesquisa, mesmo que a produção artística de obras referentes ao tema esteja em expansão desde a década de 1970. Ela argumenta sobre os fatores sociais que delimitam a abordagem ou rejeição do termo e de um posicionamento engajado por parte das artistas e afirma que para ela a produção de arte tem a mesma importância que a pesquisa, a produção teórica e a disseminação do conhecimento.

Figura 17 - Mônica Mayer - Archiva: Obras maestras del arte feminista em México de 2013.



Fonte: Mônica Mayer. Disponível em: <www.pintomiraya.com/redes/images/stories/pdf/archiva.pdf>.

Acesso em: 22 dez.2018.

Na obra *'Archiva: Obras maestras del arte feminista en México'* de 2013, ela propõe uma retrospectiva sobre a produção de mulheres artistas no México que abordaram questões referentes à gênero, ainda que não necessariamente fossem militantes engajadas, mas que eram “feministas na prática”. (MAYER, 2013)

A obra conceitual dialoga com as estratégias adotadas pelos grupos de mulheres estadunidenses no início da década de 1970 na difusão do pensamento feminista e na estruturação de uma disciplina que garantisse a visibilidade da produção por e para mulheres. Na apresentação da obra a artista destaca como objetivo suprimir o método canônico que invisibiliza e deslegitima a produção de mulheres artistas, em especial as que abordam a temática feminista. Ao criar uma ferramenta de registro histórico da produção destas mulheres, ela garante acessibilidade ao pensamento constituído anteriormente e possibilita novas abordagens críticas. (MAYER, 2013)

2.2.A diferença entre “estética de gênero” e “política estética feminista”

A artista e pesquisadora chilena Julia Antivilo Peña, em sua dissertação de mestrado²⁷ defendida em 2006, apresentou uma divisão categórica sobre as obras de arte produzidas por mulheres na América Latina na segunda metade do século XX. Segundo afirma, as obras relacionadas ao pensamento feminista estão alocadas sob duas categorias distintas quanto à sua abordagem e intenção.

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 as artistas que, por ignorância ou 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 a que várias mulheres estão submetidas. (PEÑA; et al., 2018, p.38)

²⁷ PEÑA, Julia Antivilo. “**Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldias**”: Arte feminista latino-americana; México, 1970-1980”. Dissertação (Mestrado em Estudos Latinoamericanos) – Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 2006.

Segundo afirma a crítica de arte feminista Katy Deepwell (n.d.), há uma diferença regional entre a manifestação das estratégias políticas que fizeram o feminismo emergir na década de 1970. Enquanto a produção de arte feminista europeia e norte americana era intensificada por meio de debates sobre a representação de mulheres e críticas à definição arquetípica de modernidade; na América Latina as artistas ainda pleiteavam uma organização coletiva que favorecesse a criação de mostras, disciplinas e discussões onde representação e modernidade pudessem ser problematizadas enquanto um processo cooperativo de apreensão. Essa discrepância tanto limita, quanto justifica a lacuna epistemológica que precede o desconforto comum a muitas artistas que preferiam não vincular sua produção ao pensamento feminista.

A dissertação de Peña (2006) faz referência exclusiva às artistas mexicanas, onde houve um maior engajamento político feminista na produção das obras de arte do período mencionado, mas a categorização pode ser ampliada para os demais países da América Latina. É possível pontuar inclusive a relação explícita entre a produção de artistas mexicanas engajadas politicamente com o movimento feminista e artistas de outros países latino americanos que não se autodeclaravam feministas, mas abordavam questões similares.

Yolanda Andrade e a fotógrafa chilena, Paz Errázuriz se aproximam de questões *queer* explorando projetos sobre temas marginalizados. Diferente de Andrade, Errázuriz não foca seu engajamento no feminismo propriamente dito, mas contra a censura decorrente do contexto opressivo da ditadura chilena (1973-1990). Ela utiliza o retrato documental, realizado entre os intervalos dos toques de recolher, para se impor política e socialmente, como cidadã e artista.

Entre 1983 a 1987, fotografou bordéis de travestis de Santiago e Talca, ambientes então tidos como condenados pela sociedade e vetados pelo regime autoritário vigente no Chile, que matava e torturava opositores.

A artista pretendia inicialmente, fotografar mulheres no prostíbulo La Palmera, mas com medo de represálias, as mesmas impediram qualquer publicação. Nesse bordel, conheceu Evelyn e um grupo de travestis, Coral, Pilar, Deborah, Mirabel, Andrea e Macarena, e com a ajuda da escritora Claudia Donoso, passou a conhecer e relatar suas histórias, com foco nas suas transformações e vivências, ainda à luz do dia, uma vez que não podia expor os frequentadores dos bordéis.

Figura 18 - Paz Errázuriz - Evelyn, 1982 - série "La manzana de Adán" (A maçã de Adão)



Fonte: artista e Galería AFA, Santiago. Disponível em: <hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/evelyn-from-the-series-la-manzana-de-adan-adams-apple/> Acesso em: maio, 2019.

Essa parceria deu início a série *La manzana de Adán* (A maçã de Adão), em referência tanto ao pomo de adão, que nem mesmo a maquiagem das travestis conseguia esconder, quanto a região dos bordéis, uma vez que *manzana*, pode ser traduzido por “maçã” ou por “quarteirão”. A série, terminou com a publicação de um livro com as fotos do projeto que sofreu boicote de todas as livrarias chilenas. Lançado um ano após o fim do regime militar, vendeu uma única cópia e apenas em 2014 ganhou sua primeira reedição.

Capturou o deslumbramento em cada transfiguração, o desafio das identidades submersas em uma ordem política brutal, as pequenas “celas” em lugar de quartos, onde tudo cabia, do calendário erótico à maquiagem intensa, os objetos de sonho sobre a cama. Para um estranho, estar ali representava muitos riscos, entre eles, o de morte, uma vez que aquele modo de existir permanecia sob completa interdição do olhar dos outros. (ERRÁZURUZ; PAVAM, 2018)

Figura 19 - Paz Errázuriz - Macarena, 1986, da série "La manzana de Adán" (A maçã de Adão), 1982–90



Fonte: artista e Galería AFA, Santiago. Disponível em: <hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/evelyn-from-the-series-la-manzana-de-adan-adams-apple/> Acesso em: maio, 2019.

A produção fotográfica dessas artistas é alicerçada por uma linha de pensamento que ganha notoriedade a partir das concepções pós-estruturalistas, onde o conceito cartesiano do sujeito como base de uma ontologia e de uma epistemologia é rompido para dar lugar ao provisório e circunstancial. A teoria *queer*, referenciada na obra de Judith Butler, questiona a mulher como identidade do feminismo e as rupturas a partir da questão da sexualidade. O conjunto de reflexões a que se refere a teoria *queer* surge na década de 1980 nos Estados Unidos, repercutindo nos estudos filosóficos, sociológicos, psicológicos e, posteriormente, na produção artística.

É comum observarmos referências e críticas a estudos e ou teorias que foram popularizados no mesmo período em que as obras estavam sendo produzidas. Na obra “*El pene como instrumento de trabajo*” de 1982, a artista mexicana Maris Bustamante cria e distribui ao público trezentas máscaras do seu rosto substituindo seu nariz pelo formato explícito de um pênis. Segundo a artista, as máscaras são uma resposta à “teoria de Freud de que a mulher que deseja se envolver em ambientes de trabalho sofre de inveja do pênis”.

Figura 20 - Maris Bustamante – “El pene como instrumento de trabajo” de 1982. Parte da performance ‘Caliente–Caliente’.



Fonte: Rubén Valencia. Disponível em:

<www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=24&e=a&v=&a=Maris%20Bustamante&t=> Acesso em: Jan, 2019.

Bustamante é eminente “artista”²⁸, fundou e integrou inúmeros grupos engajados no México, onde produziu obras, publicações e performances “empregando o corpo performático e sua interação com o público como veículos para contrapor as mistificações sociais e teóricas usadas para justificar e institucionalizar a hierarquia e a discriminação”. (REIMAN, 2018, p.276)

A artista colombiana Feliza Bursztyn constrói suas obras a partir do abstracionismo como parte de um movimento que estava em ascensão na época. No entanto, a artista não foca sua produção no entendimento das regras de exploração da realidade, mas em questões políticas e sociais onde questiona o consumismo exacerbado consequente da industrialização colombiana e explora o papel designado à mulher na sociedade moderna.

Na série “*Las histéricas*” de 1968, ela cria esculturas de alumínio extraído das sucatas de uma antiga fábrica de radiadores e conecta um pequeno motor que faz

²⁸ O termo ‘artivismo’ é utilizado por Mônica Mayer para definir a combinação entre produção artística e ativismo político. (PEÑA, et al., 2018, p.37)

com que as tiras de alumínio se movimentem, criando vibração e ruído. O excesso de informação sensorial da obra proporciona uma experiência, por parte do público, que pode gerar desconforto devido ao excesso de barulho. O título da obra faz referência a uma condição patológica associada predominantemente às mulheres, uma vez que histeria tem origem no termo *hysterikos* - uma suposta condição médica causada por perturbações no útero, *hystera* em grego - e também foi difundida pelos estudos de Sigmund Freud.

Figura 21 - Feliza Bursztyn - Histéricas, 1968



Fonte: Colección de Numismática del Banco de la República. Disponível em: <transatlantic.artmuseum.pl/en/artist/feliza-bursztyn > Acesso em: jan. 2019.

A artista argentina Graciela Carnevale, na obra 'Acción del encierro' (Ação de bloqueio) de 1968, aborda outro panorama da questão psicológica. Realizada no auge do período ditatorial argentino (1966-1973), a ação consiste na participação imposta ao público a partir do convite feito pela artista para que as pessoas comparecessem à abertura de uma exposição. Uma vez no local do evento, a artista sai e tranca seus convidados dentro do estabelecimento. O público só é liberado quando um transeunte passa na calçada em frente, acata ao pedido de socorro e quebra o vidro de uma janela para permitir que as pessoas saiam.

Figura 22 - Graciela Carnevale, - Acción del encierro, 1968



Fonte: Foto: Carlos Militello. Coleção de Graciela Carnevale.

Ao forçar a participação e permanência do público, sem contextualizar suas intenções, a artista confronta liberdade individual e violência estatal, reproduzindo de modo subjetivo as ações abusivas do governo que impactam no cotidiano da população. A manipulação psicológica acentuada pela violência faz com que o único caminho possível ao espectador seja a reflexão política questionadora.

2.3. Resistência e privilégios: a disparidade na produção artística brasileira

Há uma tendência, nos últimos anos, a uma política revisionista por parte dos museus e centros culturais canônicos acerca da produção artística dos países marginalizados; e dada a imprescindível atuação das mulheres na reconfiguração da arte no século XX, muitas mostras, exposições e pesquisas que abordam a produção de mulheres artistas brasileiras têm colaborado na ampliação do conhecimento sobre as mesmas e na reflexão sobre o contexto social e político que propiciou tais produções.

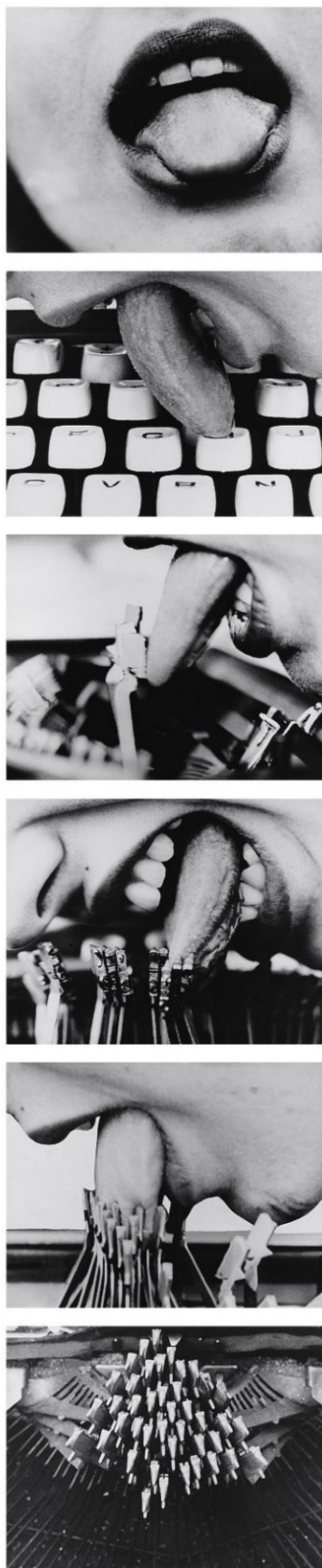
Segundo Peña, grande parte das artistas cujas obras podem ser consideradas sob a perspectiva feminista emergente dos anos 1960, exercia atividades junto aos movimentos políticos de esquerda. Mas Maria Laura Rosa (PENNA, et al., 2018, p.38) refuta a afirmação mencionando a diversidade presente entre os países da América Latina, e aponta o Brasil como o país onde as ligações entre esquerda, feminismo e arte não são evidentes devido à reformulação das relações políticas, econômicas e sociais decorrentes do golpe militar de 1964.

Hollanda (2004) descreve os fracassados empreendimentos da elite intelectual que buscava produzir conteúdo cultural ideológico de esquerda voltado às massas, mas mantinha um circuito reduzido ao público elitizado, composto por intelectuais e estudantes de classe média. Nesse sentido, houve artistas que conseguiram romper com a utopia ideológica de resistência civil e abordar problematizações relacionadas à identidade de gênero de forma abrangente e reflexiva; e artistas que apenas reproduziram questões superficiais limitadas ao feminismo burguês neocolonial.

A obra *'Poema'* (1979) de Lenora de Barros, apresenta uma sequência fotográfica de seis imagens que narram a interação reinventada da artista com uma máquina de escrever. Ao utilizar a língua e não as mãos para tocar as teclas, ela cria uma situação fictícia onde as teclas reagem à lambida, como se em algum momento a língua que ataca furiosamente o objeto fosse contra-atacada por ele. O erotismo do gesto é inevitável uma vez que a boca é comumente associada a ações afetivas ou sexuais, sendo utilizada com frequência nos meios de comunicação que sexualizam a mulher de modo exacerbado.

O significado simbólico da máquina de escrever, num contexto onde a censura limita violentamente as expressões individuais, artísticas e criativas assinala também a preocupação da artista numa abordagem que reflete o a situação política em que a obra foi produzida.

Figura 23 - Lenora de Barros - Poema, 1979



Fonte: Cortesia de Lenora de Barros e Galeria Millan, São Paulo.

O corpo enquanto linguagem foi associado à luta pela liberdade de expressão, que por sua vez estava diretamente ligada às causas feministas pelos direitos das mulheres. A produção de obras que desafiavam a censura instaurada em um período político tão opressor quanto a ditadura militar no Brasil (1964-1985) dialogava de modo direto com a associação do corpo como instrumento político, mas também vulnerabilizado pela manipulação de poder e dominação, dado que as técnicas de tortura perpassavam pela violência física, psicológica e pelo abuso sexual irrestrito, no caso das mulheres.

A professora Sheila Cabo Geraldo em ensaio que abre dossiê sobre arte e gênero, questiona a ausência, no Brasil, de pesquisas e produções teóricas que problematizem a abundante erotização do corpo feminino em detrimento das relações de opressão de gênero.

Sendo o Brasil um país que deixou de ser colônia muito antes daqueles que geraram as teorias pós-coloniais, e sempre identificado pelas relações cordiais, como escreveu Sérgio Buarque de Holanda – mesmo que essas relações sejam, em verdade, uma dissimulação em consenso da exploração e da submissão–, assim como sendo um país conhecido pela razoável complacência diante da erotização das festas populares – que dissimula, folclorizando, enquanto erupção controlada, o recalque sexual e a submissão de gênero, parece intrigante que esses debates permaneçam submersos e mais: parece curioso que a relação arte e gênero seja pauta de poucos ensaios artísticos e acadêmicos. (GERALDO, 2010, p.11)

Marca registrada (1975), é um desses trabalhos, onde Letícia Parente – artista baiana e um dos principais nomes da videoarte brasileira - une performance, vídeo, texto e poética na proposição de uma crítica direta ao cenário político e social brasileiro, usando a violação do próprio corpo como subterfúgio à reflexão.

Na performance, com o uso de linha e agulha, a artista borda na sola do próprio pé a frase “*Made in Brasil*”, em referência à violência da ditadura militar, em que ser artista “feito no Brasil” e se posicionar contra o sistema, era sinônimo de tortura, sofrimento, diversos tipos de assédios morais e censuras. Estas marcas em seu corpo, ressignificavam as diversas contradições do momento vivido no país, além de também agregar críticas à própria produção artística, à identidade nacional e a violência de gênero predominante nas diversas esferas sociais, expostas em outras obras (Preparação 1 - 1975 e, Tarefa 1 - 1982) que abordavam práticas cotidianas da vida de mulheres em tempos de repressão.

Ao costurar o próprio corpo, Parente se torna vítima e algoz de sua obra, a escolha do lugar da marca, remetendo a uma técnica de tortura comum dos militares brasileiros no anos 1970, a eletrocussão na sola dos pés; ou mesmo a outra tradição de tortura ainda mais antiga, a praticada por comerciantes e proprietários de indivíduos escravizados no Brasil, que marcavam os corpos de suas posses ou as rotulavam para indicar os fugitivos. (GURBA, 2017)²⁹

Figura 24 - Leticia Parente – Marca registrada (1975), vídeo



Fonte: HAMMER MUSEUM.

Marca Registrada ironiza várias noções, conceitos e valores dos anos 70, criando estranhos paradoxos. Se a frase é uma referência à artista ou a sua obra, tudo está fora de lugar, porque é redundante e óbvio. A ironia é manifesta. Se a referência é o discurso vigente da identidade cultural unificada na comunidade imaginada da nação, o desprezo parece evidente uma vez que a inscrição é bordada na parte mais baixa de seu corpo. O fato de ser brasileira ou de participar dessa comunidade imaginada é o que menos importa. E se a referência da inscrição é a

²⁹ Texto da série de palestras sobre a Exposição Mulheres Radicais, por Myriam Gurba. Images of Torture in Videos by Leticia Parente in Radical Women. 2017. Disponível em: < <https://hammer.ucla.edu/blog/2017/11/images-of-torture-in-videos-by-leticia-parente-in-radical-women/> > Acesso em: maio, 2019.

obra que produz, sua indiferença também é total, uma vez que é coisa a ser pisada. É negada a noção de obra como uma tela a ser pendurada ou um objeto a ser admirado. O que faz a obra é a experiência de estranhamento que ela é capaz de produzir. O ato de bordar, na cultura patriarcal brasileira, é função da mulher. Bordando sobre a sola do pé, Letícia afirma e rejeita a experiência da identidade feminina vigente em nossa cultura. Letícia produz todos esses movimentos, fazendo justamente o que é dela esperado. Vai ao encontro do esperado com a imagem do inesperado, causando uma experiência de estranhamento. (COSTA, 2007, p.7)

Para além da questão de gênero, é importante ressaltar a divergência social no que concerne à raça e à classe no Brasil. No mesmo período em que artistas mulheres brancas pertencentes à elite intelectual conseguiam produzir obras como as citadas anteriormente apesar da censura, mulheres negras e afrodescendentes tinham sua humanidade depreciada por uma política nacional pautada na objetificação da mulher brasileira não-branca.

A ruptura social é facilmente identificada nas publicações impressas da época. As revistas destinadas ao público feminino disseminavam o ideal de comportamento cabível à mulher branca da classe média e alta. Nas ilustrações que compunham estes catálogos, a referência à mulher alva, bem vestida, feminina e sensualizada era hegemônica. A mulher não-branca só aparece com o advento dos “*shows tipo exportação*”.

A intenção era que o país fosse um exportador de sucesso, com produtos de qualidade, que pudessem ser identificados facilmente como made in Brazil. Os militares buscavam formar uma imagem de país internacionalmente robusto. Os ícones do mestiço, o samba e o carnaval, a exemplo da Era Vargas, já não serviam mais isoladamente para esse propósito, estavam desgastados. (PENNA, 2016)

Apesar do moralismo pregado como estrutura do sistema ditatorial vigente, o sexo se converte numa estratégia para atrair capital estrangeiro. Assim, na década de 1970, é comum às casas noturnas do Rio de Janeiro oferecer shows e espetáculos para turistas estrangeiros em busca do exótico atribuído à comida, à música e às mulheres identificadas como “*mulatas*”.

Como explica Djamilia Ribeiro, o próprio uso do termo é ofensivo e inadequado, uma vez que a palavra de origem espanhola faz referência ao que é híbrido, “*originário do cruzamento entre espécies*”, no caso, mula é a denominação dada aos “*animais nascidos da reprodução de jumentos com éguas ou de cavalos com jumentas [...] resultado da cópula do animal considerado nobre (equus caballus)*

com o animal dito de segunda classe (*equus africanus asinus*)". (RIBEIRO, 2019b, p.99)

Sendo assim, trata-se de uma palavra pejorativa para indicar mestiçagem, impureza, mistura imprópria, que não deveria existir. Empregado desde o período colonial, o termo era usado para designar negros de pele mais clara, frutos do estupro de escravas pelos senhores de engenho. Tal nomenclatura tem cunho machista e racista, e foi transferida à personagem Globeleza. (RIBEIRO, 2019b, p.99)

A personagem Globeleza é fruto destes espetáculos e aparece nas criações do ilustrador Alceu Penna, que cria uma série de figurinos direcionados ao 'Show Brazil Export' de 1972. No desenho que apresenta uma série de cinco mulheres com cabelo crespo e tom de pele amarronzado, identifica-se os trajés associados à cultura baiana que vão sendo diminuídos até a total exposição do corpo nu, onde é possível observar o carimbo utilizado para marcação de gado nas nádegas da mulher na última representação da série. A fantasia da mulher tipo exportação, criada com o objetivo de atrair o homem estrangeiro em busca de sexo fácil com a mulher brasileira não-branca é, ainda hoje, em 2019, perpetuada na rede televisiva brasileira.

Figura 25 - Figurino mulata - baiana. Show Brasil Export. 1972



Fonte: Acervo pessoal Alceu Penna, RJ (PENNA, 2016, p.106).

Ao tratar a situação da mulher no Brasil, Melendi (2018, p.229) pontua questões que definem um contexto marcado por "*inversões e tensões*" e, ao discutir o trabalho de artistas que se posicionaram contra o sistema vigente na época, cita aquelas que abandonaram o lugar de sujeito passivo, fazendo um recorte das propostas de obras criadas em confronto ao contexto político social do período ditatorial no Brasil (1964-1985). A autora destaca como as artistas mulheres passavam por uma dupla opressão, tanto pela sociedade patriarcal quanto pelo governo militar, e como suas criações contestavam radicalmente desde relações de gênero, a opressões, questões étnicas e de classe, e como só a partir dos anos 1960 essa produtividade retratava questões identitárias, mas as colocavam como importantes agentes do surgimento do modernismo tardio no país, que junto de um processo de expansão do sistema educacional e, em paralelo, do mercado de trabalho, repercutiu em um posicionamento crítico das mulheres em questões como sexualidade, família e participação política, tendendo a um rompimento com valores vigentes e uma reação ao regime militar, através da inversões dos papéis que lhe eram concedidos na sociedade, por exemplo, militantes participando da luta armada contra a ditadura.

Segundo Melendi, poucos trabalhos de artistas mulheres foram expostos ou se tornaram relevantes nos cânones da arte, e as mesmas produziam não por serem mulheres, mas apesar de. Posterior ao período dos anos 1960, a autora aponta artistas pertencentes à classe média intelectual, como Cláudia Adujar, Vera Chaves Barcellos, Lygia Clark, Anna Bella Geiger, Lotus Lobo, Lygia Pape, Celeida Tostes e Regina Vater, que intentaram tratar ou fortalecer minorias e pessoas marginalizadas (mesmo que tal condição não fosse reconhecida). Segundo ela, tratar a margem era uma forma de se impor contra as opressões da sociedade patriarcal, e com isso, foram trabalhados variados espaços socialmente marginais, como "*reservas indígenas, a escolas de samba e cultos afro-brasileiros*".

Entre as várias artistas citadas ao longo do ensaio de Melendi, colocarei algumas em evidência, entre elas, Anna Bella Geiger (1933) e Claudia Andujar (1931), já nos anos 1970, pela temática indígena (entendida aqui como uma minoria invisibilizada). Segundo a autora, as artistas trabalham influenciadas por uma naturalidade com a aproximação de culturas e com a relação com o outro, no caso, o índio - devido as suas raízes européias - que torna tão evidente suas diferenças,

"diferença que as torna tão exóticas quanto o sujeito de sua obra." (MELENDI, 2018, p. 232)

A obra de Anna Bella Geiger: *"Brasil nativo, Brasil alienígena"* (1977), reunia nove pares de cartões postais, que confrontavam cenas do cotidiano indígena com imagens que pareciam reproduzi-las e acaba refletindo a partir de questões femininas e indígenas.

Figura 26 - Anna Bella Geiger: *Brasil nativo, Brasil alienígena*, 1977



Fonte: Fotografia: Luiz Carlos Velho. Cortesia da artista e de Henrique Faria. Disponível em: <http://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/brasil-nativo-brasil-alienigena-native-brazil-alien-brazil/>
 Acesso em: maio, 2019.

Nesse período, a artista explorava conceitualismo e videoarte, através de técnicas de fotogravura, fotomontagem, *assemblage* e vídeo. Para esta obra, Geiger comprou cartões postais de índios Bororo, encontrados em bancas de jornal de cidades turísticas, e criou imagens semelhantes com ela performando as cenas, fazendo de sua imagem uma crítica a representação equivocada da identidade brasileira.

Suas fotos, a partir da justaposição, colocam em evidência como as poses dos índios eram pouco espontâneas e certamente filtrada e norteadas por fotógrafos brancos, e como é possível a partir desse entendimento, questionar a legitimidade dessas lembranças "exóticas" (postais) oferecidas aos turistas como representativas da cultura indígena, a serem levadas para serem expostas em suas terras. De acordo com Melendi, *"na nova concepção de Geiger desse imaginário, ao posar como índia ela propõe uma inversão do paradigma do indígena que predomina no discurso dominante, e nega a ideia do nativo como raiz da identidade nacional."* (MELENDI, 2018, p.232)

O nativo e a branca alienígena urbana de origem europeia têm relações de pertencimento distintas com o repertório de imagens do Brasil. Ser uma artista brasileira é viver uma tensão criada por diferenças, sem apagá-las e sem aderir com ingenuidade reconfortante aos privilégios de sua posição. A ideia de natividade e sua relação compulsória com a espontaneidade cultural estão em xeque nessas obras. Para o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, "o que faz do nativo um nativo é a pressuposição, por parte do antropólogo, de que a relação do primeiro com sua cultura é natural, isto é, intrínseca e espontânea e, se possível, não reflexiva; melhor ainda se for inconsciente". É precisamente contra essa ideia de nativo que o trabalho de Geiger se coloca. Por isso as justaposições de Brasil nativo/Brasil alienígena falam de uma fábula nacional que mantém o nativo no lugar de objeto do olhar alienígena. O que Geiger faz com sagacidade cáustica é retratar a si própria a partir do mesmo pressuposto – transformando o branco em alienígena. (GEIGER; ERBER, 2018)

Em paralelo, ainda sobre essa visão deturpada do "exótico" e a relação com o alienígena, – termo usado por Geiger no título de sua obra para indicar certa contradição – no entanto, associada a cor e as mulheres negras, Djamila reflete e condena o uso do termo:

"AMO A COR DE VOCES, MULHERES NEGRAS SAO EXOTICAS"
Mulheres negras não são animais raros para ser consideradas exóticas. Somos, aliás, a maioria das mulheres no Brasil. Referir-se a um grupo dessa forma é se colocar como superior. Sabia que durante muito tempo negros e negras foram expostos em zoológicos humanos baseados

nessa crença? Trate os negros e as negras com naturalidade, e não com condescendência, como se fossem extraterrestres. Faça como com os brancos, sem alarde ou surpresa. Se quiser ser negra, informo: o racismo faz parte do combo. (RIBEIRO, 2019b, p.134)

Já Cláudia Andujar, artista importante na produção fotográfica contemporânea brasileira, que ainda nos anos 1970, abandonou o fotojornalismo por uma causa humanística de direitos sobre delimitação de terras indígenas, em um trabalho com os índios Yanomami (nos estados de Roraima e Amazonas).

O governo militar ditatorial, com seus interesses ambiciosos e com a construção da rodovia perimetral norte (BR-210), indiretamente forçou um contato dos índios com o mundo dos brancos, trazendo problemas como epidemias e mortes.

A artista viveu entre os índios até uma epidemia de sarampo tornar o cenário catastrófico, fazendo com que fosse expulsa por uma Lei de Segurança Nacional, evitando registros que pudessem ser usados contra a FUNAI. Esse contexto, corroborou com o início de uma militância em defesa dos índios, desde publicações a criação da ONG *Comissão pela Criação do Parque Yanomami* (CCPY), que lutava pela demarcação de terras e implantação de um programa de saúde na comunidade. De volta ao território indígena, com uma equipe médica, participou de um levantamento da situação e saúde dos índios, com objetivo de identificar, vacinar toda a população e coletar dados (PEREIRA, 2015, p.31). O cadastro de saúde e identificação de quem havia sido imunizado foi feito por uma fotografia de cada indivíduo, com uma placa de plástico que marcava o número de suas fichas médicas e outros dados de extrema importância para a demarcação das terras. O trabalho prosseguiu até outra interrupção da FUNAI e o cancelamento da campanha.

Sim, porque os Yanomami não têm nome como nós temos. Então foi o jeito de poder construir um projeto de saúde. Em cada aldeia a gente começou com o número 1, e foi assim, todas as pessoas da aldeia foram identificadas com os números. (ANDUJAR, entrevista concedida em 11-04-15 apud PEREIRA, 2015, p.32)

Só mais tarde, esses registros foram vistos pela artista com um potencial poético e compuseram a série fotográfica *Marcados* (1981-1983), publicada em fotolivro no ano de 2009. O primeiro contato da artista com pessoas “*marcadas*”, foi na sua infância, quando perdeu o pai para um campo de concentração nazista, no extermínio de judeus. Em seu trabalho, a marca da morte se desdobrou em uma marca da vida, na tentativa de proteger uma etnia em extinção, os Yanomami. Melendi coloca que apesar dos esforços, as catástrofes continuaram presentes no cotidiano indígena, por doenças, ataques de mineradores e madeireiros, e que apesar de não ser uma marca de extermínio, era “*uma marca inevitável da exclusão, da subalternidade e da diferença*” (MELENDI, 2018, p.233).

Para Melendi, muitos trabalhos dos artísticos produzidos por mulheres nos convidam a desempenhar papéis dos mais variados, a partir de metáforas para uma “*liberação política, familiar e social e da mudança do entendimento dos papéis da mulher*”. As performances e instalações de Teresinha Soares (1927) se enquadram nessas aspirações com humor e erotismo, desafiando a sociedade conservadora e patriarcal e o próprio autoritarismo do regime militar no Brasil.

Frequente entre a alta burguesia belorizontina, ainda nos anos 1960, a artista causou certa excitação entre o público, subvertendo a noção de decência católica na cidade mineira, através de obras consideradas um convite à libertinagem, ou críticas ao contexto político mundial. (MELENDI, 2018, p.231) O erótico, que comumente faz parte do campo das fantasias sexuais masculinas, e limita o papel das mulheres à objetos de desejos (e nunca como indivíduo que tem desejo) é desmistificado através do senso de humor, em paralelo a uma visão crítica, em relação aos estereótipos e tabus acerca da sexualidade feminina, dando visibilidade à questão e resistindo a repressões do direito das mulheres sobre seus corpos e prazeres.

Em *Morra usando as legítimas alpargatas* (1968), da série Vietnã, ela faz uma crítica ao uso da guerra como ferramenta de propaganda e espetacularização midiática, ao figurar uma televisão onde corpos se entrelaçam na tela, deixando em aberto a percepção de se tratar de uma cena erótica em que pessoas se tocam e se beijam, ou de violência extrema com corpos despedaçados.

A televisão era uma novidade entre as casas que reunia as famílias brasileiras, a alpargata, fazia menção as marcas que patrocinavam propagandas e entretinham as massas nos intervalos das notícias do mundo, naturalizando

situações como a guerra no Vietnã, que também nos remete a violência inerente a própria ditadura militar brasileira.

Figura 29 - Teresinha Soares – Morra usando as legítimas alpargatas (1968)



Fonte: Coleção de Teresinha Soares.

No Brasil, a discussão envolvendo gênero, feminismos e arte continua caminhando a passos lentos, sem que de fato tenhamos conseguido constituir uma comunidade acadêmica mais consolidada sobre a temática. Talvez nos falte ainda uma leitura latino-americana das questões de Linda Nochlin, como aponta Herkenhoff e Hollanda (2006, p. 151) ou, indo mais além, uma incursão mais ousada nas teorias chamadas pós-feministas, que trazem a tona o feminino omitido por um feminismo mais tradicional, com ênfase em determinados padrões raciais e de sexualidade. (GRUPPELLI, 2014, p.153)

2.4. Estratégias epistemológicas na criação de um repertório de mulheres artistas

No ensaio crítico de abertura do catálogo *“Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985”*, Cecilia Fajardo Hill, enquanto uma das curadoras, faz uma retrospectiva das exposições de arte onde mulheres artistas latinas, latino americanas e “chicanas” foram contempladas no decorrer do século passado. Para tanto, seu texto inicia com a seguinte afirmação: *“a própria necessidade de organizar uma exposição histórica sobre gênero evidencia um vácuo no sistema da arte”* (HILL, 2018, p.21), salientando que ainda existe um grande percurso a ser trilhado antes de pensarmos em condições de paridade. Percurso esse que continua limitado a uma estrutura que perpetua preconceitos e exclusão, já que grande parte das exposições que incluem artistas mulheres, faz com que suas obras sejam *“apresentadas de formas estereotipadas ou tendenciosas”*. (HILL, 2018, p.21)

A participação efetiva das mulheres na arte do século XX não é contestada, no entanto, o número de artistas que obtiveram reconhecimento é muito pequeno em relação à quantidade de artistas que estavam produzindo de modo significativo.

Na América Latina, isso se dá, em parte, devido ao sexismo e a um sistema, existente tanto no continente americano quanto globalmente, que julga a qualidade do trabalho de um artista com base em sua visibilidade e sucesso, resultados que, com frequência são negados às mulheres. (HILL, 2018, p.21)

Problemática já questionada por Linda Nochlin em 1971 e acrescida de um agravante determinante quando falamos não apenas da produção de artistas mulheres num sentido globalizado, mas de mulheres artistas fora do eixo predominante de mercado – aqui, nos referimos tanto ao mercado de arte, quanto ao domínio intelectual, político e capital exercido pelos Estados Unidos da América sobre os demais países americanos. Diante de um sistema que determina, segundo critérios controversos, o que é suficientemente bom para ser designado como relevante em detrimento do que permanece na invisibilidade *“apenas algumas artistas mulheres foram escolhidas para representar o meio artístico, sendo destacadas repetidas vezes”* (HILL, 2018, p. 21) como dotadas de um brilhantismo que fundamenta seus privilégios. Não que tais artistas desmereçam o reconhecimento, mas por quais razões apenas *“vinte representam centenas de artistas mulheres, muitas vezes inclassificáveis, partes intrínsecas e importantes de*

nossa história" (HILL, 2018, p. 21). De que modo o sexismo, o neocolonialismo e o capitalismo, quando somados, interferem na perpetuação da invisibilidade de milhares de obras que poderiam ser extremamente relevantes na reestruturação de uma história da arte mais diversificada e ampla em todos os seus aspectos?

Na tentativa de elucidar como tais problemas ainda sustentam estruturas excludentes no que diz respeito às produções artísticas, Fajardo-Hill delimita alguns estereótipos utilizados como 'justificativa' à ausência de mulheres artistas no circuito de exposições. O conceito de qualidade é frequentemente omissivo às questões de acesso e privilégio, consolidando a superioridade do mito. Logo, a crença mais difundida é de que se não existe um número considerável de artistas mulheres em determinado contexto, é porque elas ainda não são boas o suficiente. Paradoxalmente, quando alguma mulher artista alcança determinada visibilidade e está em um relacionamento com um homem também artista, seu trabalho é descreditado por tal ascensão ser considerada um favorecimento proporcionado pelo parceiro.

O contexto em que a vida pessoal das mulheres artistas é abordada interfere de uma forma ou de outra na caracterização de suas obras. Se não estão demarcadas enquanto esposas de um artista reconhecido que se contentam a viver à margem da fama do marido; são apontadas como loucas vitimadas cuja produção revela os sintomas de um matrimônio infeliz e outras tragédias cotidianas. Frida Kahlo é um exemplo icônico de ambos os casos: primeiramente à sombra da fama de Diego Rivera, cuja maestria lhe servia como exemplo e inspiração; posteriormente lançada às mazelas de um casamento infeliz e de um acidente que propulsiona toda sua criação. No caso de Frida, para existir a mulher artista, foi necessário criar o personagem que justificasse sua visibilidade e a qualidade de suas obras.

A estética considerada 'feminina' também acentua a desvalorização da produção artística de mulheres. Temas como sexualidade, exclusão social ou questões domésticas não são considerados importantes quando abordados por uma mulher, sendo avaliados a partir de julgamentos negativos e depreciativos. No entanto, quando artistas homens abordam a mesma temática, estes são valorizados por sua sensibilidade e ousadia. A maternidade, enquanto tarefa exclusiva e limitadora de acordo com as premissas sexistas, também interfere na dedicação e comprometimento das mulheres artistas com a profissão. E a prática artística

atrelada ao feminismo é sempre apontada como uma arte de má qualidade, encerrando assim a pequena lista de estereótipos limitadores apontados por Fajardo-Hill.

As questões de gênero não eram sequer estruturadas nas abordagens críticas e históricas sobre arte produzidas na América Latina. Ainda que artistas e autores homens adotassem uma postura “*de desdém em relação às colegas do sexo feminino, contribuindo para seu isolamento e invisibilidade*” (HILL, 2018), a perpetuação desta lacuna também perpassa publicações de mulheres que, no papel de pesquisadoras ou críticas, apenas ignoraram a necessidade de uma abordagem que desconstruísse o sexismo dominante. Não é possível delimitar uma justificativa plausível à postura de autoras como Marta Traba, por exemplo, que teve publicações imprescindíveis na construção de uma história da arte latino-americana e na constituição de um cânone, mas negligenciou a necessidade de expandir o campo a produção de mulheres, dando voz e visibilidade a elas através dos seus textos.

Ressaltando, porém, que a própria ideia de valorização do trabalho produzido por outras mulheres, assim como uma possível sororidade e fortalecimento da causa a partir de um apoio mútuo, eram ideias que estavam se desenvolvendo lentamente dentro do movimento feminista radical. Em outras instâncias, inclusive as acadêmicas e artísticas fora do eixo de atuação do movimento, sustentava-se a utopia da meritocracia independente do gênero, ou seja, se uma pessoa, mulher ou não, fosse boa o suficiente, ela alcançaria uma posição de destaque. Desse modo, Traba não comprometeria sua posição, alcançada com o devido esforço, arriscando um direcionamento sexista de seus ensaios em detrimento de uma avaliação neutra que continuava destacando obras produzidas por homens. Ela já evidenciava uma ousadia transgressora ao posicionar-se contra a perversão colonialista que taxava toda produção de países latinos como “indigenismo” ou “folclorismo”.

Em livros essenciais, tal como *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latino-americanas, 1950-1970* [Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950-1970] (1973), e em ensaios como “*La cultura da resistência*” (1971), ela desenvolveu suas noções de arte de resistência, uma arte que fosse relevante para a sociedade e para seu contexto nacional e continental. Traba era contra uma arte moderna neutra, que mimetizasse tendências internacionais, tais como a arte cinética e grande parte da arte abstrata, e que fosse, assim, dependente e colonialista. (HILL, 2018, p.22)

Como destaque, a obra *'Me gritaron negra!'* (Gritaram-me negra), da poeta e coreógrafa peruana Victoria Santa Cruz; é a única, dentre todas as outras que compõe o recorte curatorial da exposição Mulheres Radicais, que trata da questão da raça enquanto categoria interseccional de resistência. A artista, vinda de uma família de artistas, músicos e intelectuais negros, teve toda uma trajetória voltada ao confronto de um sistema opressor, patriarcal e racista, enquanto mulher artista e negra, buscando despertar a consciência e o orgulho das identidades negras, nas sociedades latino-americanas e em especial no Peru. *'Gritaram-me negra!'*³⁰ (1978), é uma de suas obras mais representativas, em uma performance em que Santa Cruz recita um poema baseado em lembranças de preconceito racial e opressão vividos nos tempos de infância e comum a tantos outros.

O grito "Negra!", rompe como um insulto, é repetido continuamente, ganhando força como discurso de um grito de autoafirmação e resistência. Uma obra que discute abertamente o racismo, em uma narrativa de várias vozes, que juntas se afirmam e se impõe sobre a realidade de um contexto histórico herdado desde o período colonial e com consequências atuais.

(...) De hoje em diante não quero
 alisar meu cabelo
 Não quero
 E vou rir daqueles,
 que por evitar – segundo eles –
 que por evitar-nos algum disabor
 Chamam aos negros de gente de cor
 E de que cor!
 NEGRA
 E como soa lindo!
 NEGRO
 E que ritmo tem!
 Negro Negro Negro Negro
 Negro Negro Negro Negro
 Negro Negro Negro Negro
 Negro Negro Negro
 Afinal
 Afinal compreendi
 AFINAL
 Já não retrocedo
 AFINAL
 E avanço segura
 AFINAL
 Avanço e espero
 AFINAL
 E bendigo aos céus porque quis Deus

³⁰ Vídeo disponível em: < <https://youtu.be/RljSb7AyPc0> > Acesso em: maio, 2019.

que negro azeviche fosse minha cor
 E já compreendi
 AFINAL
 Já tenho a chave! (...)"

(Poema de Victoria Santa Cruz, 1978, tradução nossa)

Figura 30 - Victoria Santa Cruz - Cena da obra *Gritaram-me negra* (1978)



Fonte: Disponível em: <periodicoirreverentes.org/2018/03/26/me-gritaron-negra/> Acesso em: maio, 2019.

Percebemos a semelhança no que se refere à presença intrínseca do racismo na sociedade peruana, causando dor e sofrimento aos seus pertencentes. A exclusão social apresentada em *Me Gritaron Negra* é denunciada por meio da marginalização. Percebemos o negro inferiorizado diante do branco, sendo obrigado a negar suas características físicas em busca de um branqueamento para, assim, ser finalmente aceito socialmente. Quando a protagonista percebe que seria impossível negar suas raízes e identidade, aí sim, vê-se empoderada.

(...)

Apresenta um confronto ao “mito da democracia racial”, evidenciando a necessidade de ainda discutirmos nossas relações sociais em todos os espaços possíveis, sobretudo no campo científico, ainda majoritariamente branco e hegemônico, incentivando as produções e investigações de autores negros, a fim de, romper com o silenciamento institucional e científico sobre a temática. (ALMEIDA; CORTEZ, 2017, p.596-97)

3. Uma curadoria reflexiva possível

O desdobramento do pensamento feminista com o decorrer do tempo levou à abordagem de reflexões mais complexas que aproximavam questões de gênero ao pensamento pós-estruturalista e à questão *queer*. Na arte, ficou evidente que uma abordagem histórica a fim de transpor a invisibilidade derivada de séculos de uma história universalizada e canônica, ainda que necessária, não seria suficientemente efetiva no reconhecimento da produção de mulheres artistas.

As considerações sobre a atuação das mulheres na consolidação das novas abordagens subjetivas e criativas que transformaram a arte produzida no século XX são válidas para criar uma narrativa que justifique as questões relativas à perpetuação da situação marginalizada das mulheres enquanto artistas. Mas ainda é necessário pensar estratégias para uma curadoria reflexiva e abrangente, que respeite a individualidade e diversidade da categoria mulher na criação subjetiva direcionada à arte como modo de proporcionar maior visibilidade a cada autora e potencializar o alcance da obra.

3.1. Mulheres artistas como protagonistas da história da arte no século XX

Com a solidificação do movimento feminista, nos anos 1960, as questões de gênero começaram a integrar o fazer artístico. Tanto os modos de avaliação quanto os de criação de uma obra passaram pelas alterações de concepções e pelas premissas da identidade sexual que questionam o lugar da mulher na História da Arte.

Quando Nochlin pergunta “*Por que não existiram grandes mulheres artistas?*” em 1971, ela inaugura um discurso que vai repercutir na estruturação da história da arte e, de certo modo, revolucionar a produção das mulheres artistas que passam a engendrar o favorecimento de sua participação e visibilidade no circuito artístico

Desde então, inúmeras artistas têm incorporado questões feministas e de gênero em suas obras, tornando evidente a necessidade de ampliar os estudos relacionados a este “movimento”. Estudos que não contemplem apenas as mulheres

enquanto artistas, mas que diferencie a produção de cada uma delas e pontue as transformações da cultura através de novas configurações subjetivas.

É importante apontar para o fato de a arte de cunho feminista não representar um movimento estético dentro da arte, como afirma Lucy Lippard:

E a arte feminista não era um movimento – ou era um movimento, e ainda é, mas não um movimento artístico, com as inovações estéticas e exaustivas implicadas. Assim como Hesse apontou, críticos conservadores discutem que nada aconteceu durante os anos 70, com o que eles pretendem dizer que nada aconteceu exceto a arte feminista, a qual ainda que receba o nome de “movimento” artístico não o fez baseada no estilo, mas no conteúdo. Outra razão é que ela ainda ocorre. Esse mesmo conteúdo, colocado em fogo lento nos anos 80, tem agora ressurgido no trabalho dos mais jovens e emergentes artistas, com uma fúria. (LIPPARD, 1995, p.83.)

Quase duas décadas depois do texto fundador de Nochlin, Griselda Pollock o retoma em uma análise em que aponta o que foi atingido, o que precisa ser completado e o que precisa ser revisto sob outra perspectiva. A pergunta sobre a existência ou não de artistas mulheres deixa de fazer sentido a partir da consolidação da carreira de algumas importantes artistas ocidentais, mas a relevância mais notória advém das muitas historiadoras, pesquisadoras, curadoras e críticas de arte que, enquanto uma comunidade, proporcionam uma mudança no discurso e na produção artística. Pollock afirma que a história da arte sob uma perspectiva feminista ocorre a partir do comprometimento com o conhecimento.

Ainda que as mulheres artistas sejam tratadas negativamente pela história da arte moderna; ou seja, ignoradas, omitidas ou revogadas, elas e a arte que produzem – não obstante – desempenham um papel estrutural no discurso da história. De fato, descobrir a história das mulheres e suas manifestações artísticas significa fazer uma revisão de como foi escrita a história da arte. Expor seus pressupostos subjacentes, seus preconceitos e silêncios, equivale a mostrar que a forma negativa com que as mulheres têm sido tratadas e excluídas é determinante para a formação dos conceitos de arte e artista criados pela história da arte. A tarefa inicial de uma história da arte feminista é, portanto, uma crítica à história da arte mesma. (POLLOCK, 1988, p.52, tradução nossa³¹)

³¹ No original: Aunque las mujeres artistas son tratadas negativamente por la moderna historia del arte; esto es, son ignoradas, omitidas o derogadas, ellas y el arte que producen —no obstante— desempeñan un papel estructural en el discurso de la historia. De hecho, descubrir la historia de las mujeres y sus manifestaciones artísticas significa hacer una revisión de cómo es se ha escrito la historia del arte. Exponer sus presupuestos subyacentes, sus prejuicios y silencios, equivale a revelar que la forma negativa en que las mujeres artistas han sido tratadas y excluidas es determinante para la formación de los conceptos de arte y artista creados por la historia del arte. La tarea inicial de una historia feminista del arte es, por lo tanto, una crítica a la historia del arte misma.

As inúmeras considerações sobre a fundamental atuação das mulheres e do pensamento feminista na consolidação das novas abordagens subjetivas e criativas que transformaram a arte produzida no século XX, possibilitando sua expansão técnica, conceitual e teórica no limiar da arte contemporânea, não garante a efetivação ideológica pertinente à causa política a que se propõe.

O risco de interpretações superficiais em relação às associações de gênero, feminismos e artes, podem ser limitantes no que compete à assimilação equivocada com um feminismo dito universal ou de uma arte tida como feminina. A pesquisadora brasileira, referência em publicações sobre mulheres artistas, Ana Paula Cavalcanti Simioni alerta para as consequências de uma rotulação pautada exclusivamente no gênero dado que *“a própria noção de feminilidade é tomada como um discurso; uma fala produzida histórica e socialmente que, em alguns momentos, serve para julgar, para classificar e mesmo subjugar, a produção feminina”*. (SIMIONI, 2008, p.27)

A pesquisadora e professora Luciana Gruppelli Loponte, no ensaio³² em que sistematiza as pesquisas que relacionam feminismos e artes no Brasil, também afirma que as buscas não podem ser pautadas em sentidos universalistas ou generalizantes.

Falar em arte produzida por mulheres, ou na relação entre arte e feminismos, não é, nesse sentido, buscar sentidos universais e generalizantes para o que pode designar a palavra “mulheres” e sua atuação no campo das artes, ou mesmo aprisionar a palavra “feminismo” em determinadas posturas identitárias. (GRUPPELLI, L., 2015, p.150)

Enquanto Loponte (2008, p.16) articula tensões entre arte e gênero para romper com a visão universalista de curadores e críticos acostumados a ideia de verdade única pautada numa *“visão particular e arbitrária”*, Pollock alerta à necessidade de uma crítica precavida contra o cânone que constrói a imagem do artista sobre a perspectiva dos ideais burgueses. Ela aponta os passos na construção de uma história da arte capaz de romper tais paradigmas.

Primero necesitamos recuperar un conocimiento del registro consistente, pero diverso, de la actividad artística de las mujeres. Luego tenemos que

³² Gruppelli Loponte, Luciana, Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso. Universitas Humanística [en línea] 2015. ISSN 0120-4807 Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79132009007>> Acesso em: jun. 2019.

describir las posiciones históricamente específicas desde las cuales ellas intervinieron en las prácticas culturales como un todo, a veces trabajando para sustentar los ideales sociales dominantes y otras ofreciendo una crítica resistencia; a veces, en alianza con otras fuerzas progresistas. Siempre será necesario que tracemos un mapa de las definiciones cambiantes de los términos “artista” y “mujer”. Si descuidamos, en este sentido, las formas en que las mujeres han negociado heterogéneamente la posición diferencial que les da su sexo en las mudables relaciones de clase, patriarcales y sociales, cualquier recuento histórico de mujeres, arte e ideología que produzcamos, estará desprovisto de significado político. (POLLOCK, 1988, p.52)

Para Loponte, as relações de poder que legitimam a arte universal são atravessadas pelos estudos de gênero e rompem com a crença na neutralidade política do objeto artístico. Pollock associa a concepção de universalidade aos interesses da burguesia, datando a ‘modernização’ da história da arte como uma estratégia justificada pela natureza das coisas enquanto imutáveis e biologicamente propensas: *“As feministas tem, portanto, um trabalho dobrado: desafiar esta substituição da natureza pela história e insistir no entendimento de que a história em si mesma é mutável, contraditória e diferenciada”*³³ (POLLOCK, 1988).

A pesquisadora portuguesa Filipa Lowndes Vicente (2017, p.35) afirma que só é possível *“olhar para o passado com os olhos do presente”* e a partir dessa argumentação, define que o modo como os historiadores do século 20 estruturaram a história da arte fez com que a discriminação de gênero e racial presentes na época fossem catalisadoras da invisibilização das mulheres enquanto protagonistas na história e potentes criadoras de saber, assim com o fizeram com as pessoas não-brancas.

3.2.A exposição “Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou” e a problemática da segmentação por gênero

A mostra *elles@centrepompidou* organizada em 2009 por um grupo de curadores³⁴ franceses teve como objetivo utilizar as obras de mulheres artistas que faziam parte do acervo do ‘Musée national d’art moderne do Centre Pompidou’ para *“descrever a história da arte”* do século 20’ a partir, exclusivamente, da produção de

³³ No original: Las feministas tienen, por lo tanto, una doble labor: desafiar esta sustitución de la naturaleza por la historia e insistir en el entendimiento de que la historia en sí misma es cambiante, contradictoria y diferenciada.

³⁴ O grupo foi coordenado por Camille Morineau e formado por Emma Lavigne, Cécile Debray, Quentin Bajac, Aurélien Lemonier e Valérie Guillaume

artistas mulheres. Como é afirmado no texto de introdução do catálogo, “*as artistas mulheres são hoje suficientemente numerosas, diversas, representativas*” para que uma proposta curatorial revolucionária exponha “*uma seleção de mais de 500 obras, de mais de 200 artistas*” pertencentes ao acervo, junto a uma produção teórica que resulta tanto no catálogo, quanto no conteúdo digital disponibilizado em um blog e um website exclusivos, onde temas diversos relacionados às discussões de gênero na arte eram abordados. (DEBRAY; LAVIGNE, 2013, p.11)

Para Simioni, ainda que a mostra fosse divulgada como “*radical e sem precedentes*”, dialoga com uma ampla produção crítica e teórica que vinha sendo disseminada desde a década de 1990 e começava a alcançar as grandes instituições expositivas. No artigo publicado em 2011, ela ressalta que “*o critério curatorial adotado, centrado no gênero dos criadores, ainda que incomum, não é propriamente inédito*” e complementa que a exposição confirma um “*consistente indício do impacto que os estudos sobre as relações entre arte e gênero realizados no ambiente acadêmico foram finalmente capazes de gerar no campo das instituições artísticas*” (SIMIONI, 2011, p.375-76).

Vicente também aponta para o resultado de décadas de questionamentos e problematizações derivadas do pensamento feminista, e afirma que a mostra “*foi também uma forma de a instituição revelar ao público o resultado de alguns anos de política afirmativa de compra de obras feitas por mulheres*” (VICENTE, 2017, p.43).

Para dar conta de uma proposta tão abrangente, a curadoria da exposição no Centro Pompidou optou por uma divisão em eixos temáticos que, segundo Simioni (2011, p.376), são apresentados enquanto nichos curatoriais, mas não são discutidos em profundidade. Enquanto critério da instituição, o agrupamento por temas difere dos critérios curatoriais mais explorados, que normalmente organizam as obras e/ou autores a partir da proximidade histórica ou por afinidade estilística, que pode dizer dos movimentos, grupos ou escolas aos quais os artistas estiveram vinculados. As divisões regionais também são comuns, agrupando obras em relação às nações, regiões ou países onde foram produzidas.

No caso, a mostra e a produção teórica em volta da categorização por gênero criam uma vasta interdisciplinaridade, que mantém na superficialidade as complexas relações entre arte e gênero.

O próprio catálogo publicado exhibe constantemente a preocupação com as bases teóricas que alicerçam as escolhas, amparando e sustentando o gênero como um critério possível e instigante de indagação, ao mesmo tempo em que não se furta a enfrentar um evidente dilema: a fim de dar visibilidade às mulheres artistas optou-se por autonomizá-las em função de algo em comum, seu pertencimento ao mesmo “sexo”, com isso não se incorre no perigo de suscitar a falaciosa crença na existência de uma sensibilidade, uma plástica, um espírito comum a todas? (SIMIONI, 2011, p.378)

O texto do catálogo francês, assinado por Camille Morineau, que recebe o título de *‘elles@centrepompidou: uma chamada para a diferença*³⁵ aborda os desafios e paradoxos de uma exposição pautada exclusivamente no gênero das autoras. Na introdução é explicado que, a preferência por temas em detrimento da cronologia, é uma estratégia para “des-alinhar” o “gênero”, e por meio da multiplicidade de técnicas e perspectivas, evitar a discriminação e depreciação construídas em torno da arte tida como “feminina”. A ideia de que a instituição “*optou por expor apenas mulheres, mas não para demonstrar que existe uma arte feminina ou um objeto feminista, mas ao contrário, para explodir as supostas unidades e estereótipos*” (SIMIONI, 2011, p.380) é explorada tanto no conteúdo digital disponibilizado pelo museu, quanto nas conferências e performances promovidas durante o ano que a mostra permaneceu em cartaz na França.

Mas o que não é discutido em nenhuma esfera desenvolvida a partir da mostra e dos seus seguimentos, é a complexidade das obras expostas e dos eixos temáticos propostos, para além do gênero de suas autoras. É possível afirmar categoricamente que as mulheres artistas são parte significativa da história da arte do século 20, assim como também é necessário reconhecer que a visibilidade entre homens e mulheres no que concerne à suas produções ainda está longe de ser igualitária. Mas um discurso pautado na categorização que evita o aprofundamento decorrente da perspectiva proposta, aliena mais que proporciona uma apreensão fértil e perspicaz. Quando Vicente trata a diferença acentuada entre gênero, ela diz que “*quando uma exposição apenas tem homens, é simplesmente uma exposição; se só tiver mulheres, é uma exposição de “mulheres artistas”*” (VICENTE, 2017, p.41).

³⁵ No original: Elles@centrepompidou: un appel à la difference

Um sinal da persistência de formas de discriminação no mundo da arte contemporânea é o da visibilidade ou invisibilidade do gênero. Ou seja, quando o gênero dos artistas é masculino, não se nota, é invisível; quando ele é feminino, o gênero parece constituir-se enquanto factor ou critério. (VICENTE, 2017, p.41)

Em 2013, quando a mostra suscitou parcerias por meio de um recorte itinerante que contemplaria São Paulo e Belo Horizonte, os eixos temáticos e a configuração do catálogo impresso foram repensados. O texto de Morineau, por exemplo, único a problematizar de modo menos superficial a questão da escolha por gênero, foi suprimido, assim como os apontamentos sobre o vínculo direto da teoria feminista com as conquistas alcançadas pela categoria diversa denominada sobre o termo “mulher”. E os textos disponibilizados no site oficial da mostra original estão em francês, sem tradução ou diálogo com os outros lugares por onde o recorte itinerante foi escalado.

O texto de introdução do catálogo produzido para a exposição no Brasil reflete as diferenças pontuadas pelo nível de discussão que é proposto na França em comparação às discussões propostas no Brasil. Há uma maturidade intelectual inquestionável nos países onde o movimento feminista atuou de modo sistemático nas instituições e academias, produzindo pensamentos contra hegemônicos e criando tensões reflexivas.

Quando Tadeu Chiareli aponta a marginalização do pensamento feminista brasileiro como pretexto para a não aderência de termos como “arte feminista” ou afirma que no Brasil não houve a necessidade da criação de “guetos” referentes às obras produzidas por mulheres, assim como ocorreu nos Estados Unidos, ele apenas reforça que houve uma redução investigativa nas instituições brasileiras pautada na falsa ideia de equivalência entre os gêneros (CHIARELLI, 2002, p.20). Quanto ao tema, Gruppelli indaga se não seria a “redução da discussão sobre arte e feminismo à formação de ‘guetos’” correspondente “ao avanço e a amplitude que o debate teve em outros países, ultrapassando e muito a uma discussão localizada e dirigida a pequenos grupos”. (GRUPPELLI, L., 2015, p.147)

Os debates mais intensos em torno de gênero e artes visuais continuam submersos e marginais no Brasil, embora existam de modo reticular e resistente a partir de frentes e iniciativas ainda isoladas tais como as publicações de Simioni (2008) sobre as mulheres artistas acadêmicas no Brasil, dossiês sobre arte e gênero das revistas *Art - Cultura* (2007) e *Poesis* (2010) e outros artigos pontuais, frutos de uma produção acadêmica ainda incipiente diante das possibilidades e questões a serem investigadas[...] Tememos macular a discussão em torno das artes com questões políticas, interessadas? Continuamos associando feminismo, diferenças de gênero, sexualidade, raça e etnia com temáticas ligadas a guetos, ou a discursos puramente identitários e “politicamente corretos”, afastados das questões “estéticas” que realmente importariam? (GRUPPELLI, 2015, p.149)

No caso específico da exposição *Elles*, há supressões significativas a partir do recorte realizado para possibilitar a vinda das obras. É compreensível que criar uma exposição itinerante com acervo tão amplificado seja inviável, mas o recorte não é aleatório. Sempre há questões e pressupostos norteadores de uma curadoria, ainda que esta seja derivada de uma soma superior.

Dentro desse espírito, concebemos um percurso específico e original, privilegiando lugar de artistas francesas e de artistas brasileiras ou da América latina - aquelas cujas obras se encontram em nosso acervo e cuja participação desejamos reforçar - em um caminho temático que reflete a amostra inicial, mas, ao mesmo tempo, como sentido do ponto de vista histórico, atravessando os principais movimentos artísticos dos séculos 20 e 21: cubismo, arte abstrata, dadaísmo, surrealismo, conceitualismo, minimalismo, crítica institucional, performance, instalações etc. (DEBRAY; LAVIGNE, 2013, p.13)

As divisões temáticas da mostra original apresentam seis eixos, sendo todos, de alguma forma, relacionados a problematizações de gênero evocadas anteriormente por teóricos, críticos ou escritoras.

A sessão *‘Atire à vontade’* tem conotação histórica e reúne artistas que utilizam o discurso feminista para problematizar os paradigmas vigentes dentro das instituições artísticas e sociais. O próprio nome da sessão faz referência a obra performática de VALIE EXPORT (Figura 7). A segunda sessão citada no catálogo é denominada *‘Corpo-slogan’* e faz referência direta ao modo como as mulheres começam a se apropriar do próprio corpo enquanto discurso e como esta concepção só é possível a partir de problematizações anteriores que situam a limitação da mulher em relação aos estereótipos de gênero que repercutem no pensamento feminista. A terceira seção, *‘Abstração excêntrica’*, embora não remeta

imediatamente a relações diretas com o movimento feminista, pontua a participação das mulheres nas redefinições categóricas dos movimentos de vanguarda.

Na sessão *'Um teto todo seu'*, o título é extraído do livro de Virginia Woolf, confrontando os dizeres da autora com obras visuais que abordam a relação entre público e privado. A sessão *'Palavras em ação'* trata das narrativas e das diversas linguagens apropriadas por mulheres artistas que buscavam modos de se fazerem ouvidas. E por último, mas não menos importante, *'Imateriais'* aborda tudo o que é radical no sentido mais amplo, em que técnica e teoria são exploradas na abordagem de temas transgressores.

Tanto no catálogo quanto na exposição preparada para o Brasil, os temas sustentados por uma produção teórica mais significativa foram suprimidos e substituídos pela relação das artistas brasileiras com os movimentos de vanguarda, que segundo Vicente se trata de uma utopia que dissimula a discriminação por gênero. "*Os modernismos das primeiras décadas do século XX não só persistiram com as discriminações do passado como as dissimularam com a força da ilusão da vanguarda*" (VICENTE, 2017, p.36). Ou seja, mais uma vez o feminismo e as críticas levantadas sobre repressão de gênero não são abordados dentro do contexto expositivo brasileiro.

Na exposição brasileira, o nicho temático *'Face a face com a história'*, em que artistas questionam por meio de suas obras acontecimentos políticos que interferem diretamente na vida privada destas mulheres, as obras levam em consideração o contexto histórico enquanto intermédio de problematizações mais profundas. A obra *'Marca registrada'* (1975) de Letícia Parente (Figura 24), por exemplo, aparece tanto na seleção de Elles quanto na exposição citada no capítulo 2, *'Mulheres radicais'*. Em *Elles* a curadoria situa a obra de Parente na sessão *'Face a face com a história'*, ao lado de outras artistas que exploraram o limite tênue entre arte abjeta, corpo e performance e arte política, colocando as intervenções - as vezes agressivamente invasivas - sobre o próprio corpo como fundamento estratégico subjetivo.

Figura 31 - Sigalit Landau – Fotos extraídas do vídeo instalação *Barbed Hula “Bambolé farpado”*, (2000)



Fonte: Disponível em: <<http://ouimadame.blogspot.com/2011/07/brincando-com-um-bambole-de-arama.html>> Acesso em: maio 2019.

Situar a obra de Parente ao lado de *Bambolé farpado*³⁶ (2000) da israelense Sigalit Landau, potencializa o efeito preterido pela artista brasileira ao desafiar a censura e expor a violência do período ditatorial no Brasil, ao mesmo tempo que cria

³⁶ Vídeo da obra disponível em: <<https://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/fiche-media/ArtFem00036/sigalit-landau-barbed-hula-2001-extrait.html>> Acesso em: maio 2019.

pontes para assimilar contextos semelhantes de guerra e repressão. Enquanto Landau problematiza os limites estabelecidos social e politicamente, remetendo à guerra territorial que assola a região onde está situado seu país; ela explora simbologias mais amplas como sexualidade, infância e violência. Tais associações e questionamentos, no entanto, estão totalmente a mercê de um conhecimento prévio presumido por parte do público. Os textos apresentados no catálogo brasileiro, assim como os textos expositivos, não estabelecem relações que permitam questionamentos mais aprofundados ou que aguace a curiosidade reflexiva do público leigo.

Se para Simioni, o catálogo francês já deixa a desejar quanto a problematizações profundas, o catálogo brasileiro perpetua um discurso hegemônico que faz com que a falta de mulheres artistas seja abafada pela resolução compactuada pela produtividade intelectual nacional que coloca Tarsila do Amaral e Anita Malfatti como as exceções que corroboram com um sistema excludente. Refletindo e reforçando a lacuna existente no país a respeito das discussões de gênero na arte e fora dela.

A disparidade prevalece em detrimento das iniciativas em prol das mulheres artistas. Ainda que textos, obras, artistas e objetivos sejam relevantes, por vezes acabam esvaziados de propósito que não o de promover a instituição. Simioni também critica a opção por uma curadoria temática no lugar da associação histórica que, segundo ela *“ordena os módulos pode ser sugestiva à reflexão, mas talvez não o seja para uma vista à exposição, ou seja, produz debates instigantes e fundamentados intelectualmente, mas padece justamente de seu intelectualismo”* (SIMIONI, p.386). Enquanto os textos do catálogo expõem os frutos oriundos de uma proposta “inovadora”, as críticas evidenciam outras problematizações ignoradas.

A marca deixada pelo evento é visível e duradoura. desde então, deu-se especial atenção para a aquisição de obras de artistas mulheres para preencher as importantes lacunas de nosso acervo, tornando possível a entrada de obras de artistas incontornáveis da cena internacional. (DEBRAY; LAVIGNE, 2013, p.12)

Os textos teóricos e ensaios produzidos a partir da demanda do museu salientam a promoção de *“uma história institucional alicerçada na autocrítica e na reinvenção da história”*, mas em 2017, Vicente revisita os arquivos da instituição e

afirma que o ideal de igualdade preterido pela produção da exposição foi negligenciado logo após o término do projeto.

Quando a instalação permanente voltou a ser "assexuada", ou seja, quando o gênero deixou de ser um critério consciente das obras permanentes expostas ao público, o Pompidou voltou a ser predominantemente masculino. Apenas 10% de mulheres artistas, no fundo, a mesma percentagem vigente antes da exposição *Elles*. A compra de obras de mulheres também acabou. Os caminhos da igualdade não são processos lineares. (VICENTE, 2017 p.43)

3.3. Categorização diversificada e desmistificação da subjetividade da mulher em suas representações e processos criativos

No artigo em que define curadoria, a pesquisadora Maria Cristina Oliveira Bruno considera tratar-se de “um conceito em constante transformação com origem e longo caminho permeados por ações e reflexões relevantes para o cenário museológico” que, no entanto, devido à “ forte capacidade de migração e de pouso em diferentes contextos, levou para outros cenários os atributos que caracterizam e valorizam as ações curatoriais inerentes aos acervos e coleções” (BRUNO, 2008, p.2).

O conhecimento por meio da pesquisa também tem caráter importante na definição das ações curatoriais, portanto o aperfeiçoamento adquirido por meio do estudo das coleções e acervos refletem a importância dos museus e das instituições artísticas, científicas e culturais.

Assim, é possível constatar que o conceito de curadoria surgiu influenciado pela importância da análise das evidências materiais da natureza e da cultura, mas, também, pela necessidade de tratá-las no que corresponde à manutenção de sua materialidade, à sua potencialidade enquanto suportes de informação e à exigência de estabelecer critérios de organização e salvaguarda. Em suas raízes mais profundas, articulam-se as intenções e os procedimentos de coleta, estudo, organização e preservação, e têm origem as necessidades de especializações, de abordagens pormenorizadas e do tratamento curatorial direcionado a partir da perspectiva de um campo de conhecimento. (BRUNO, 2008, p.4)

Quando um projeto curatorial visa reunir em uma exposição coletiva obras de mulheres artistas, é necessária especial atenção à complexidade e abrangência de todos os termos envolvidos. É fundamental pensar a categoria mulher dentro da sua

diversidade, para além do gênero propriamente dito. Qualquer intento de generalização rompe com o pensamento feminista que confronta o universalismo imposto por uma cultura patriarcal e colonizadora.

Pollock menciona que a revisão feminista da historiografia da arte tem como principal ferramenta a análise da mulher como produtora. Logo, a categoria histórica 'mulheres' deve ser o objeto principal e determinante da análise, considerando-se a constante variação da condição feminina. (ARRUDA, 2011, p.254)

A categoria artista também incorpora uma complexidade própria que, dentre as variações postuladas nos diferentes tempos e contextos históricos, encontra na teoria feminista a transgressão da genialidade artística. Pensar mulheres artistas, é pensar um campo de conhecimento que não possui limites definidos ou convicções resolutivas.

A curadoria contemporânea conduz a exposição de obras de arte dentro de uma prática normatizada no contexto ocidental e por mais que novas práticas, metodologias e conceitos estejam ampliando as possibilidades curatoriais, as grandes exposições tendem a seguir a tradição de um percurso pré-determinado que visa uma compreensão parcial autônoma por parte do público. O professor e crítico Ivair Reinaldim alerta para as ameaças dos clichês curatoriais.

Poderíamos, isso posto, considerar a afluência e circulação de "enlatados de curadoria" – com maneiras e soluções padronizadas na escolha de títulos, definição dos temas, seleção de artistas, arranjo espacial das obras, divulgação (muitas dessas iniciativas tornam-se "imagens" amplamente difundidas, que documentam e ao mesmo tempo substituem a vivência direta com obras e espaços expositivos), etc. Nesse contexto quase tudo se resolve a partir dos interesses do marketing cultural e das assessorias de imprensa. Torna-se simples, enfim, apreender rapidamente fórmulas e modos standardizados de concepção e apresentação curatorial. (REINALDIM, 2015, p.16)

Para Reinaldim, há uma tendência a espetacularização das exposições que são produzidas dentro de um sistema capitalista que trata arte como entretenimento e entretenimento como produto. Assim, para além dos números referentes ao público visitante, poucos vestígios, sejam eles teóricos, sociais ou artísticos, são observados após o período de exibição da mostra. Para ele, exposições com abordagens superficiais "pouco contribuem ou acrescentam às experiências que produzem", cessando a construção de sentido tanto para as obras, quanto no "*que se refere à formação e trajetória, crescimento intelectual e artístico, ou mesmo*

vivência estética daqueles direta ou indiretamente neles envolvidos” uma vez que a falta de conteúdo relevante em relação ao campo de conhecimento preterido é constante, assim como esvaziamento da obra em função do todo. (REINALDIM, 2015, p.17)

Para um efetivo exercício reflexivo, é imprescindível que a proposta curatorial na exposição de mulheres respeite a individualidade de cada obra, assim como as narrativas construídas por meio dos conceitos teóricos, valores e conjecturas, sejam elas intencionais ou subjetivas. A exposição não deve ser uma assinatura do(s) curador(es) enquanto criador(es) de algo que sobrepõe o conjunto de obras e suas autoras.

Essa tendência persiste, de modo geral, no meio de artes visuais, sempre que o tema de uma exposição ou projeto (e a figura do curador, é claro) torna-se assunto privilegiado de debate, mais que as obras expostas ou as relações que podem advir das mesmas. Para Hans Ulrich Obrist, um dos mais renomados (ou badalados) curadores da atualidade, “artistas e suas obras não devem ser usados para ilustrar uma proposta ou premissa curatorial à qual estão subordinados” (OBRIST, 2014, p. 47 apud REINALDIM, 2015, p.19)

Para Griselda Pollock, a incorporação ou associação de metodologias e discursos feministas ao modelo vigente é inviável. Ela defende que buscar legitimação nos métodos tradicionais do passado submete as mulheres a um fardo que dificulta o avanço. É somente por meio da reflexão e da desconstrução desses paradigmas que a metodologia estratégica pode ser praticada de forma coerente, *“quando se pede a incorporação, se perde de vista o real motivo/discurso que causou a exclusão”* (Pollock, 1988: p.51).

É o rompimento com a ordem estabelecida que possibilita as insurgências críticas à história vigente. Stuart Hall cunha o termo *“histórias dos desfavorecidos”* que compreende *“as histórias dos povos, gêneros, classes e raças subordinadas; as histórias dos subalternos; as histórias dos vencidos e colonizados, dos explorados e dos oprimidos; dos ‘povos sem história”*. (HALL, 2006, p.2). Na exposição de artistas mulheres, essa diversidade é capaz de enriquecer as abordagens da curadoria, mas em caso de descomprometimento, acaba sendo transigente à modismos. Em nota, *“quanto mais permissivo o meio, menos seus integrantes são questionados em relação a suas práticas, funções ou mesmo posições, o que vale para curadores, críticos, historiadores, diretores de instituições, galeristas, artistas, etc.”*

(REINALDIM, 2015, p.23); estar atento às possibilidades, permite estratégias para criar narrativas abrangentes que respeitem a individualidade e diversidade da categoria mulher na criação subjetiva direcionada à arte como modo de proporcionar maior visibilidade a cada autora e potencializar o alcance da obra.

Pollock chega à conclusão de que o projeto de crítica ao cânone é mais complexo, porque o objetivo não é explicitar ou expandir o cânone, mas estabelecer uma crítica que opere desde dentro para produzir contra-histórias baseadas em práticas expandidas de leitura e escritura, que gerem formas de diferenciação da escritura. (POLLOCK, 2005, p.25 apud ARRUDA, 2011, p.255)

Quando Pollock critica o modo como a pergunta 'o que é arte feminista?' é elaborada, ela questiona a definição do termo sob a perspectiva da categoria conceitual que é aplicada enquanto teoria prática nas mais diversas áreas do conhecimento, inclusive a arte. Nesse sentido, a pergunta deveria ser sobre a problemática da prática artística feminista, definindo o campo teórico e metodológico em que o conhecimento é produzido.

"Georgia O'Keefe", pseudônimo de uma das GG (que usam sempre nomes de artistas já desaparecidas) respondeu com ironia que "para equilibrar aquilo que tem acontecido na história da arte, todas as exposições deveriam ter 99% de mulheres e de artistas não-brancos, mas apenas nos próximos quatrocentos anos"; Sem ironia, é isso que estão a fazer muitos museus - ou melhor, muitas pessoas que escolhem quem vai estar exposto, sobre quem se vai escrever, quem deve ser visto. Ou vista. Daqui a uns anos, saberemos se a crescente consciência das desigualdades finalmente contribuiu para promover um mundo artístico mais igualitário. (VICENTE, 2017, p.45)

Considerações Finais

Existe uma tradição internacional de estudo de gênero enquanto categoria conceitual e teoria aplicada que dialoga com a arte enquanto área de conhecimento e produção. Artistas e pensadoras feministas vêm abordando as relações entre arte e gênero desde os anos 1970 em países como Estados Unidos, França, Inglaterra ou México, para criar uma base conceitual e um acervo artístico a esse respeito. Mesmo nestes países, tais produções e seus devido reconhecimento ainda são incipientes na efetivação de uma igualdade de gênero no cenário social e artístico.

hooks discorre sobre o “*feminismo visionário*” enquanto um modo de fundamentação, a partir da realidade concreta que nos permita “*imaginar possibilidades além da realidade*” e aponta como potência do movimento contemporâneo a mudança quanto ao formato e direcionamento, tornando-se mais abrangente e com o objetivo de “*enfraquecer e derrubar o sistema*” patriarcal capitalista de supremacia branca. No entanto, ela adverte sobre uma tendência ao reformismo, que empenha esforços na efetivação das mudanças dentro de uma ordem social existente, sem partir da complexidade inerente ao radicalismo, e tornando-o “*vulnerável à cooptação pelo patriarcado capitalista convencional*” (hooks, 2018, p.157).

Se nos países onde existe uma organização institucional que favorece essas discussões, pensadoras contemporâneas apontam deslizos e lacunas discursivas; no Brasil não há sequer um *corpus* teórico suficientemente abrangente que relacione arte, gênero, raça e classe; menos ainda uma preocupação em criar conteúdo acessível que dialogue com esses pensamentos, tanto no que diz respeito à linguagem utilizada, quanto em modos de divulgação que permitam que a produção teórica e artística não permaneça limitada ao pequeno grupo que a produz.

A ideia de democracia de gênero e raça, ardilosamente difundida sob a perspectiva da horizontalidade social, produziu um nacionalismo que é pautado na diversidade cultural e dissimula a necessidade reflexiva, silenciando questionamentos que possam romper paradigmas. A circulação do conhecimento, muitas vezes, não ocorre de modo pertinente dentro das próprias instituições de ensino e por mais que existam pensadoras e artistas visionárias, estas acabam sendo invisibilizadas nos círculos acadêmicos do qual fazem parte quando a questão de gênero (e sua interseccionalidade) é reduzida a um nicho temático e não é tratada com o merecimento devido.

Devido a um sistema educacional elitizado que sustenta um jargão sofisticado pouco acessível à população de base, pensar a elaboração de propostas transgressoras na academia, soa como uma busca por legitimação em uma instituição que existe para perpetuar hierarquias opressoras. Para tanto, cabe refletir sobre a produção acadêmica a partir das seguintes questões: A quem a

produção conceitual e artística alcança? Para quem estamos produzindo conhecimento intelectual? O que esta produção reflete na sociedade?

No livro, “Estética Relacional”, Borriaud (2009, p. 9) questiona: “Quais são os verdadeiros interesses da arte contemporânea, suas relações com a sociedade, a história, a cultura?” A partir da aproximação entre arte e vida, ela introduz o termo “estética relacional” e afirma que “a prática artística aparece como um campo fértil de experimentações sociais, como um espaço parcialmente poupado à uniformização dos comportamentos”, opondo-se aos dispositivos normativos e de controle que dividem o vínculo social, “a atividade artística, por sua vez, tenta efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidades apartados”. (BOURRIAUD, 2009, p. 11)

É relevante, no entanto, destacar o pensamento de Vicente (2017, p.38-9) que considera “uma dificuldade acrescida às denúncias das desigualdades no mundo das artes” acreditar na “percepção generalizada de que as artes são uma esfera mais aberta à mudança, mais transgressora, mais progressista do que outros mundos” sem considerar que trata-se de um ambiente composto por pessoas diversas provenientes do mesmo sistema que tende à universalização de um pensamento hegemônico e, na ausência de pessoas individuais apontando as problematizações que necessitam consideração, não há transgressão. Para que a prática artística seja um campo livre a experimentações, é necessário que seja antes um campo libertário para todas as pessoas que dele fazem parte.

As duas exposições analisadas comprovam que ainda é necessário que instituições estrangeiras empreendam pesquisas sobre nossa cultura e demais temas que nos dizem respeito, ao mesmo em que também existe uma inegável inclinação dos pesquisadores brasileiros à investigação do cânone como influência predominante da produção. Estar consciente desta adversidade, possibilita pensar estratégias que incentivem pesquisas nacionais sobre temas relevantes locais. As novas tendências inclusivas pós-coloniais que visam a inserção nos mantém como objeto de estudo, enquanto o ideal seria pensarmos a partir da nossa própria perspectiva, para Simioni, “*é reinscrevendo seu sentido nos contextos específicos em que foram emitidos que as categorias se tornam não princípios universais, mas falas, e, como tais, localizadas, circunscritas, interessadas*” (SIMIONI, 2008, p. 39). A fundadora do grupo de estudos ‘*Intelectuais Negras*’, Giovana Xavier (XAVIER,

2017, p.11), vai além e garante que “o *engajamento e o desprendimento para transformar ascensões individuais em conquistas coletivas*” é o único viés possível para respeitar a fluidez das categorias oprimidas.

Enquanto for necessário que intelectuais oriundos de países onde as instituições têm esse caráter legitimador, criem um ambiente favorável à produção e divulgação das obras produzidas por profissionais situados “à *margem*”; estas instituições dificilmente irão favorecer a entrada e o reconhecimento de projetos que surgem a partir de iniciativas locais do contexto emergente. O que predomina é o investimento em projetos a partir do conceito de inserção do “outro”, reforçando o estereótipo da exotificação de uma cultura que permanece sendo diferente do dito universalizado. Há uma herança da barreira e da condição de diferenciação entre a norma estabelecida pelo colonizador e todo o resto que não se encaixa na norma, mesmo no contexto pós-colonial.

Quando uma equipe curatorial decide criar uma exposição de artistas mulheres, a quem a exposição está destinada? Há um modismo apoiado pelas instituições ou um desejo particular que emana da sociedade e alcança a curadoria, as artistas expostas e o público? É possível conciliar os quereres e as expectativas individuais aos interesses econômicos por trás da decisão de expor mulheres artistas? Vicente aponta as iniciativas que estão sendo implementadas para consolidar “*as áreas de pesquisa crítica para lá das fronteiras de um Ocidente branco e masculino*” e cita artistas como as ‘*Guerrilla Girls*’, que problematizam, por exemplo, as relações econômicas entre produção e tendência: “*Quando o racismo e o sexismo já não estiverem na moda, quanto é que a sua coleção vai valer?*” (VICENTE, 2017, p.44).

Refletir a produção artística e a exposição de obras de artistas mulheres é, antes de mais nada, pensarmos a partir de nós mesmos e de como é possível criar estratégias que não estejam pautadas na aprovação do sistema, mas que rompa com as estruturas limitadoras, construindo acesso de base. Iniciativas como a das curadoras Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, que propõe uma narrativa compartilhada a partir de “*consultores curatoriais regionais*” e pesquisadores das respectivas regiões para auxiliar na pesquisa, eleição e reflexão sobre as obras e artista, configura um passo assertivo em relação à horizontalidade proposta pela teoria feminista.

Quando Joice Berth (2018) conceitua o termo empoderamento enquanto uma categoria conceitual que sustenta as diversas formas de resistência e superação tanto na academia quanto na prática; ela reforça o sentido de empoderamento como um trabalho político que diz respeito à coletividade. Enquanto artistas e mulheres, o fortalecimento individual é necessário, mas só é efetivo a partir da simbiose com o coletivo, com o outro, que diz respeito tanto à comunidade artística, quanto ao público. Pensar a produção de arte e o sistema artístico sobre o viés do empoderamento, é pensar a arte como revolucionária e feminista.

Refletir sobre a produção artística é refletir sobre o estado atual das coisas e as possibilidades de desconstrução dos paradigmas que perpetuam opressões, sejam elas relacionadas a gênero, raça, classe ou à intersecção destas. Produzir obras consciente do lugar que ocupamos enquanto cidadãos, é ressignificar o potencial transformador da arte, é ampliar as possibilidades de comunicação extrapolando a dimensão individual e acessando outras mulheres.

É preciso pensar a teoria feminista aplicada à produção artística não enquanto uma obrigatoriedade por parte de quem produz arte, mas enquanto uma necessidade reflexiva que persiste diante de um sistema que perpetua disparidades. Questionar as limitações derivadas da opressão é o rompimento inicial com as normas instituídas por críticos, historiadores, curadorias e exposições ao longo de uma trajetória que suscita sempre novas indagações.

Se as novas formas de relacionamento com o conhecimento e a informação estão mudando os modos de fazer e pensar política, se as produções artísticas contemporâneas desafiam insistentemente (queiramos ou não) nossas crenças sobre o que, enfim, pode ser isso que chamamos de arte, há que se estar atento às diferenças, há que se afinar o ouvido para a multiplicidade de perspectivas de pensamento, às contaminações dos feminismos que não se conformam com a fixidez das essências, das teorias aparentemente estranhas ou *queer* que deslocam modos de pensar e perceber o campo no qual atuamos. (GRUPPELLI, 2015, p.160-1)

A inércia mantém a fixidez. O questionamento é capaz de mover estruturas individuais que corroboram na coletividade. O que nos motiva perpassa o lugar que ocupamos no mundo e os grupos dos quais fazemos parte, assim, explorar indagações ainda sem respostas é sobre idealizar o futuro que consideramos possível. Uma vez que a cultura é construída, é a partir dela que se constroem também os valores, que assim como a história, geram oscilações e lacunas. Não há

a apresentação de um método efetivo na solução destas lacunas, dado que o objetivo é questionar a diligência de métodos absolutos. Desse modo, esta pesquisa não apresenta soluções, mas aponta críticas, teorias e estratégias que vem sendo incorporadas ao meio artístico e mantém em aberto o questionamento que move tais práticas.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ALMEIDA, R.A.; CORTEZ, M. **“ME GRITARON NEGRA” E A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA NO CONTEXTO PERUANO**. Revista PERcursos Linguísticos. Vitória (ES).V. 7, N. 14, 2017. ISSN: 2236-2592. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/percursos/article/download/15615/11643>> Acesso em maio, 2019.

ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é feminismo**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ARRUDA, Lina Alves. **REVISÕES FEMINISTAS DAS HISTÓRIAS DA ARTE: CONTRIBUIÇÕES DE LINDA NOCHLIN E GRISELDA POLLOCK**. VII - ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE - UNICAMP 2011

BAJAC, Quentin. **Atire à vontade**. In: ELLES: Mulheres artistas na coleção do centro pompidou. Edição português/inglês, Centro Cultural banco do Brasil, Rio de Janeiro e Belo Horizonte: arte 3/BEI, 2013, p.72-73. Disponível em: <<https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/catalogoElles.pdf>> Acesso em: ago. 2018)

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. Tradução Sérgio Milliet. 2.ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BERTH, Joice. **O que é: empoderamento?**. Belo Horizonte – MG: Letramento: Justificando, 2018.

BORRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

BROWN, Rita Mae. In: **“The Last Straw”** [A última gota]. Class and Feminism. Org BUNCH, Charlotte e MYRON, Nancy. 1970

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. **Definição de Curadoria** - os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. Julião,

L.;Bittencourt, J.N.;. (Org.). Caderno de Diretrizes Museológicas 2. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais, 2008.

CHIARELLI, T. **Arte brasileira ou arte no Brasil?** Em Chiarelli, T. Arte internacional brasileira, 2002, pp. 11-26. São Paulo: Lemos-Editorial.

COSTA, C. **Letícia Parente: a videoarte e a mobilização do corpo.** Ensaio para o catálogo da exposição - Preparações e Tarefas: Letícia Parente. Paço das Artes, São Paulo, SP. 2007. Disponível em: <

<http://www.pacodasartes.org.br/storage/CLAUDIO%20DA%20COSTA.pdf> > Acesso em maio, 2019.

DEBRAY, C. **AS PIONEIRAS DA ABSTRAÇÃO:** mulheres pioneiras. In: ELLES: Mulheres artistas na coleção do centro pompidou. Edição português/inglês, Centro Cultural banco do Brasil, Rio de Janeiro e Belo Horizonte: arte 3/BEI, 2013, p.16-19. Disponível em: <<https://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/catalogoElles.pdf>> Acesso em: ago. 2018)

DEBRAY, C.; LAVIGNE, E. **ELLES:** Mulheres artistas na coleção do centro pompidou. Edição português/inglês, Centro Cultural banco do Brasil, Rio de Janeiro e Belo Horizonte: arte 3/BEI, 2013, p.11-14.

DEEPWELL, KATY (n.d.), 'In Defence of the Indefensible: Feminism, Painting and Post-Modernism', *Feminist Arts News*, Vol 2 No 4.

ERRÁZURIZ, P.; PAVAM, R. **Busca o meu rosto:** os retratos de transexuais de Paz Errázuriz no Chile dos anos 1980. In: Revista Zum, São Paulo – SP, n.13, outubro, 2017. Disponível em: < <https://revistazum.com.br/revista-zum-13/busca-o-meu-rosto/> > Acesso em: maio, 2019.

EXPORT, Valie em "VALIE EXPORT, entrevista por Ruth Askey em Vienna 9\18\79", High Performance, edição 13, v.4, n.1, 1981, P.80.

GEIGER, A. B.; ERBER, L. **Um exercício de perspectiva.** In: Revista Zum, São Paulo – SP, n.14, abril, 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-14/um-exercicio-de-perspectiva/>> Acesso em: maio, 2019.

GERALDO, S. C. **Arte e gênero:** o debate da produção transversal de diferenças. o debate da produção transversal de diferenças. Revista Poiésis, n 15, p.09-14, Jul. de 2010. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_ArteGenero.pdf.

GONZALEZ, Lélia. **Racismo e sexismo na cultura brasileira.** Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984. Disponível em: < https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247561/mod_resource/content/1/RACISMO%20E%20SEXISMO%20NA%20CULTURA%20BRASILEIRA.pdf > Acesso em: 28 fev., 2019.

GRUPPELLI, Loponte, Luciana. **Mulheres e artes visuais no Brasil: caminhos, veredas, descontinuidades.** VISUALIDADES. REVISTA DO PROGRAMA DE MESTRADO EM CULTURA VISUAL - FAV I UFG. V.6, n.1 e 2, 2008.

_____. Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso. Universitas Humanística [en línea] 2015. ISSN 0120-4807 Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=79132009007>> Acesso em : jun. 2019.

HALL, Stuart. Black Diaspora Artists in Britain: Three 'Moments' in Post-war History. History Workshop Journal, 61(1), 2006, pp. 1–24.

HARDING, Sandra. “**A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista**”. Revista Estudos Feministas, n. 1, 1993. P. 7-32.

HILL, C. F; GIUNTA, A. (Org.) **Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980.** – São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

HILL, C. F; **A invisibilidade das artistas latino americanas:** problematizando práticas da história da arte e da curadoria. In: HILL, C. F; GIUNTA, A. (Org.) **Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980.** – São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p.21-29.

HIRATA, Helena. et al. (orgs.). **Dicionário crítico do feminismo.** São Paulo: UNESP, 2009.

HOLLANDA, H., B. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960\70.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade.** Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

_____. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

IANNI, Octavio. **Sociologia da sociologia latino-americana.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

JOHANSON, Izilda. **A dimensão ética de Simone de Beauvoir.** In: Revista CULT-Revista Brasileira de Cultura, ISBN:85-89882-21-7, São Paulo, n. 10 - Ano 22, 2019, p. 8-13, Jan.

KILOMBA, Grada. **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism.** Münster: Unrast Verlag, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/w3ZbQh>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

KOSELLECK, R. **Futuro passado. Contribuição à Semântica dos tempos históricos**. Tradução de W. P. Maas e C. A. Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC - Rio de Janeiro, 2006.

MAFRA, J. **O riso de artistas feministas nas décadas de 1970/1980**. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.1, p.84-109, jan. 2018. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/860>> DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v2i1.860>

MAYER, Mônica. **Archiva: Obras maestras del arte feminista en México**, 2013. Disponível em: <<http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-ana-victoria-jimenez/item/158-archiva.html>>. Acesso em: 22 dez.2018.

MELENDI, M.,A. **Para Construir novas casas e desconstruir velhas metáforas de fundação**. In: HILL, C. F; GIUNTA, A. (Org.) Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980. – São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. p.229-39.

NGOZI, Chimamanda. **Chimamanda Adichie: o perigo de uma única história**. 2009. Vídeo disponível em: <<https://youtu.be/D9Ihs241zeg>> Acesso em: Ago. 2018.

NOCHLIN, Linda. **Por que não existiram grandes artistas mulheres?** ArtNews, Nova York, jan. 1971. Traduzido do inglês por Júlia Pereira Lima.

PEÑA, Julia Antivilo. **“Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldias”: Arte feminista latino-americana; México, 1970-1980**. Dissertação (Mestrado em Estudos Latinoamericanos) – Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago, 2006.

PEÑA, J. A.; et al. **Arte feminista e “ativismo” na América Latina: um diálogo entre três vozes**. In: HILL, C. F; GIUNTA, A. (Org.) Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980 – São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018. P. 37-42.

PENNA, G., O. **Que mulata é essa?** As ilustrações de Alceu Penna para o show *Brasil Export* (1972). In: Revista dObra[s] – Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda. São Paulo, v. 9, n. 20, p. 94-115, nov. 2016.

PEREIRA, V. L. Marcados, de Claudia Andujar: do documento visual à imagem poética. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, MG, 2015.

PHALLE, Niki de Saint, **“Lettre à Pontus [Hultén]**, publicado em Niki de Saint Phalle, catálogo de exposição, Paris, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, jun.-set., 1993.

POLLOCK, Griselda. **“Vision, Voice and Power: Feminist Art Histories and Marxism”**, In: Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art, Londres y Nueva York: Routledge, © 1988, pp. 18-49. (Este texto é a versão

revisada de um ensaio publicado originalmente na revista Block, 1982, núm. 6.)
Publicado com permissão da autora e de Taylor and Francis Books (GB). Tradução
em espanhol: Sara Gabriela Baz.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação.**
Tradução de Jézio Hernani Bonfim Gutierre. Bauru: Edusc, 1999.

RAVEN, A. **Womanhouse.** In: BROUDE, N.; GARRAD, M. The power of feminist art.
The american movement of the 1970's, history and impact. New York: Harry N.
Abrams, INC. Publishers, 1994.

REIMAN, K. C. **Aparições corporais/além das aparências: mulheres e o
discurso do corpo na arte mexicana, 1960-1985.** In: HILL, C. F; GIUNTA, A. (Org.)
Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1965-1980 – São Paulo: Pinacoteca de
São Paulo, 2018. P. 271-280.

REINALDIM, Ivair. **Tópicos sobre curadoria.** Revista Poiésis, n 26, p. 15-28,
Dezembro de 2015.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala.** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

_____. **Figurações do outro.** In: Revista CULT- Revista Brasileira de Cultura,
ISBN:85-89882-21-7, São Paulo, n. 10 - Ano 22, p.18-23, Jan. 2019a.

_____. **Quem tem medo do feminismo negro.** São Paulo: Cia das Letras, 2019b.

SANTOS, Magda Guadalupe. **O pensamento filosófico-feminista de Simone de
Beauvoir.** In: Revista CULT- Revista Brasileira de Cultura, ISBN:85-89882-28-31,
São Paulo, n. 10 - Ano 22, 2019, p. 8-13.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **A difícil arte de expor mulheres artistas.** Cad.
Pagu, Campinas , n. 36, p. 375-388, 2011.

SVAMPA, Maristella. **Reflexiones sobre la sociología crítica en América Latina y
el compromiso intelectual.** In.: SVAMPA, M. Cambio de Época: movimientos
sociales y poder político. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012. p.19-41.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do Corpo e da Imaginação: teoria, fragmentos e
imagens.** Alfragide: Caminho, 2013.

TRUTH, Sojourner. **E não sou eu uma mulher?** Discurso na Women's Rights
Convention, realizado em Ohio - Estados Unidos em 1851. Disponível em:<
<https://claricesemarias.com/2018/03/24/e-nao-sou-eu-uma-mulher-de-sojourner-truth/>>. Acesso em: 28 fev., 2019.

WILDIND, F. **The Feminist Art Programs at Fresno and CalArts, 1975**. In: BROUDE, N.; GARRAD, M. *The power of feminist art. The american movement of the 1970's, history and impact*. New York: Harry N. Abrams, INC. Publishers, 1994.

XAVIER, G. **Catálogo Intelectuais Negras Visíveis** [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Malê, 2017. ISBN 978-85-92736-15-6

VICENTE, Filipa Lowndes. **Artes, a ilusão da vanguarda**. In: XXI, *Ter opinião*, 2017, Nº 8, pp. 32-45