

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Laura Amaral Sambaqui Gruber

## Artistas brasileiras no cenário internacional

A exposição 'Radical Women: Latin American Art, 1960 — 1985' e alguns desdobramentos



(Stills de 'Marca Registrada', 1975, de Leticia Parente. Fonte: traficovisual.com)

Porto Alegre  
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Laura Amaral Sambaqui Gruber

**Artistas brasileiras no cenário internacional:**

A exposição 'Radical Women: Latin American Art, 1960 — 1985' e alguns desdobramentos

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado como requisito parcial e obrigatório para a obtenção de título de Bacharel em História da Arte, pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Banca Examinadora:

Profª Drª Daniela Kern (Orientadora - Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profª Drª Ana Carvalho (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Profª Drª Bruna Fetter (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

### CIP - Catalogação na Publicação

Gruber, Laura Amaral Sambaqui  
Artistas brasileiras no cenário internacional: a  
exposição 'Radical Women: Latin American Art, 1960 -  
1985' e alguns desdobramentos / Laura Amaral Sambaqui  
Gruber. -- 2018.  
142 f.  
Orientadora: Daniela Kern.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de História da Arte, Porto Alegre,  
BR-RS, 2018.

1. Radical Women: Latin American Art, 1960 - 1985, .  
2. mulheres artistas. 3. exposição. 4. arte  
brasileira. 5. internacionalização da arte brasileira.  
I. Kern, Daniela, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os  
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

## **Agradecimentos**

Dedico este trabalho à minha mãe, Jaqueline, que, quando eu era criança, me pegou pela mão numa manhã qualquer de sábado, me levou para o MARGS e me mostrou todas as pinturas da exposição, comentando baixinho no meu ouvido o que cada uma delas retratava. Também dedico este trabalho a meu pai, Nelson, que, com a sua paciência de professor, “orientou” todos os meus trabalhos de feira de ciências da escola.

Agradeço ao André, meu marido, pelas longas e intermináveis conversas sobre cada uma das minhas descobertas da pesquisa. E por todo o resto.

Agradeço às queridas amigas e colegas Camila e Gabriela, com quem, ao longo destes quatro anos, aprendi a trabalhar em equipe.

Agradeço à prof<sup>a</sup> Daniela Kern, minha orientadora, pela acolhida generosa, e às prof<sup>as</sup> Ana Maria Albani de Carvalho e Bruna Fetter pelas contribuições igualmente generosas na pré-banca e ao longo do trabalho.

## Resumo

**Artistas brasileiras no cenário internacional:** A exposição *Radical Women: Latin American Art, 1960 — 1985* e alguns desdobramentos

A exposição *Radical Women: Latin American Art, 1960 — 1985* ocorreu nos Estados Unidos entre 2017 e 2018, com montagens em Los Angeles e Nova Iorque. *Radical Women* reuniu a produção de mulheres artistas latino-americanas, *latinas* e *chicanas* durante um período de bastante turbulência política e social e também de experimentação de novos meios e linguagens artísticas. Entre as cerca de 120 artistas de 15 países que integram a exposição, temos um grupo de 24 artistas consideradas brasileiras — ou seja, nascidas ou radicadas no Brasil. No presente trabalho, reflito sobre a representação da arte brasileira no circuito internacional através destas 24 artistas selecionadas para a exposição, analisando tanto o discurso curatorial e expográfico de *Radical Women* quanto sua recepção crítica pela imprensa especializada estadunidense. A pesquisa é pautada pelos estudos sobre internacionalização da arte brasileira, realizados por Ana Letícia Fialho e, em última instância, busca mapear a influência imediata do discurso de *Radical Women* sobre a leitura que se faz de arte brasileira deste período nos Estados Unidos.

Palavras-chave: *Radical Women: Latin American Art, 1960 — 1985*, Mulheres artistas, exposição, internacionalização da arte brasileira.

## **Abstract**

**Brazilian women artists in the international scene:** The exhibition *Radical Women: Latin American Art, 1960 — 1985* and some unfoldings

The exhibition *Radical Women: Latin American Art, 1960 — 1985* took place in the United States between 2017 and 2018, with set-ups in Los Angeles and New York. *Radical Women* brought together Latin American, Latina and Chicana women artists during a period of political and social turmoil and experimentation with new media and artistic languages. Among the approximately 120 artists from 15 countries that make up the exhibition, we have a group of 24 artists considered Brazilian — that is, born or based in Brazil. In the present work, I reflect on the representation of Brazilian art in the international circuit through these 24 artists selected for the exhibition, analyzing both the curatorial and expographic discourse of *Radical Women* and their critical reception by the US specialized press. The research is based on the studies on the internationalization of Brazilian art by Ana Letícia Fialho and, ultimately, seeks to map the immediate influence of *Radical Women's* discourse on the reading of Brazilian art of this period in the United States.

Keywords: *Radical Women: Latin American Art, 1960 — 1985*, Women artists, internationalization of Brazilian art.

## Sumário

<b>Arte brasileira em Radical Women</b>	<b>7</b>
<b>1. Artistas brasileiras em Radical Women</b>	<b>25</b>
<b>2. Artistas brasileiras no discurso curatorial de Radical Women</b>	<b>35</b>
2.1 Os textos de apresentação	35
2.2 As exposições	40
2.3 O Catálogo	47
<b>3. A recepção de Radical Women pela imprensa estadunidense: possibilidades na formação de um discurso sobre arte brasileira</b>	<b>61</b>
3.1 Categorias Diretas	62
3.1.1 Menções	62
3.1.2 Descrições e comentários de trabalhos	64
3.1.3 Destaques fotográficos	72
3.2 Categorias Indiretas	78
3.2.1 Arte latinoamericana, política e regimes ditatoriais	78
3.2.2 Feminismos	83
3.2.3 Radical Women e os Estados Unidos: relações entre a exposição e as agitações políticas e sociais dos EUA nos últimos anos	88
<b>Mulheres artistas e radicais: algumas possibilidades para a arte brasileira pós-Radical Women</b>	<b>92</b>
<b>Referências</b>	<b>100</b>
<b>Anexos</b>	<b>106</b>
<b>Entrevista com Andrea Giunta</b>	<b>106</b>
Entrevista com Maria Angélica Melendi	109
Entrevista com Valéria Piccoli	114
Entrevista com Vera Chaves Barcellos	119
Obras de artistas brasileiras em Radical Women	123
Análise de Conteúdo - Catálogo	127
Análise de Conteúdo - Recepção Crítica	130

## Arte brasileira em *Radical Women*

*Radical Women: Latin American Art, 1960 — 1985* foi montada pela primeira vez em Los Angeles, nos Estados Unidos, no Hammer Museum, entre setembro e dezembro de 2017 durante o Pacific Standard Time LA/LA<sup>1</sup>, promovido pela Getty Foundation — a principal apoiadora do projeto. Em 2018, *Radical Women* também foi exibida no Brooklyn Museum, em Nova Iorque, entre os meses de abril e julho, e, no Brasil, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre agosto e novembro, com o título traduzido para o português: *Mulheres Radicais: Arte Latino-americana, 1960 — 1985*.

A exposição, que foi recebida com empolgação pela imprensa especializada em artes visuais, teve a curadoria de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta<sup>2</sup> — assistidas por Marcela Guerrero<sup>3</sup>. *Radical Women* reúne o trabalho de cerca de 120 mulheres artistas de 15 países da América Latina (Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Cuba, Estados Unidos — sob o qual estão reunidas as artistas *latinas* e *chicanas* —, Guatemala, México, Panamá, Paraguai, Peru, Porto Rico, Uruguai e

---

<sup>1</sup> *Pacific Standard Time* é uma iniciativa da Getty Foundation, datada de 2002, que visava recuperar o registro histórico da arte no sul da Califórnia. Alimentado por uma série de doações da Fundação Getty, cresceu em uma colaboração de toda a região, reunindo diversas galerias, museus, instituições e demais espaços ligados à arte. A edição 2017/2018, chamada *Pacific Standard Time: LA/LA* se propôs a explorar a arte Latina e Latino-americana em diálogo com a cidade de Los Angeles e reuniu cerca de 70 instituições em uma série de eventos e exposições, entre as quais, temos *Radical Women: Latin American Art, 1960 — 1985* e *Anna Maria Maiolino*, no MOCA, que vem a ser a primeira retrospectiva da artista nos Estados Unidos.

<sup>2</sup> Cecilia Fajardo-Hill, de origem britânico-venezuelana, é curadora independente e PhD em História da Arte pela Universidade de Essex. Entre 2009 e 2012, foi curadora-chefe no MOLAA (Museum of Latin American Art), em Long Beach, na Califórnia. De 2005 a 2008, foi diretora e curadora-chefe da Cisneros Fontanals Arts Foundation (CIFO) e Ella Fontanals Cisneros Collection. Atualmente, é curadora convidada do Hammer Museum e pesquisadora visitante na UCLA, no *Chicano Studies Research Center*. Andrea Giunta é argentina. Pesquisadora no Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), na Argentina, e professora de Arte Latino-Americana na Universidade de Buenos Aires. Foi uma das fundadoras do *Center for Latin American Visual Studies at the University of Texas at Austin (2009-2013)*, onde também é professora visitante. É autora de vários livros e publicações sobre arte latino-americana. Seu último livro, lançado em 2018 na Argentina, se chama *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*.

<sup>3</sup> Porto-riquenha radicada nos Estados Unidos, Marcela Guerrero foi *curatorial fellow* do Hammer Museum entre 2014 e 2017. Guerrero também trabalhou como coordenadora de pesquisa no International Center for the Arts of the Americas, parte do *Latin American and Latino art department* do Museum of Fine Arts, Houston. Atualmente, Guerrero é curadora assistente do Whitney Museum, em Nova Iorque. Guerrero é PhD em História da Arte pela University of Wisconsin, Madison.

Venezuela), num período considerado chave para a instauração e experimentação da linguagem contemporânea da arte. O recorte temporal proposto pela exposição também coincide com a ascensão dos governos ditatoriais na América Latina e com as lutas por direitos civis e a segunda onda do movimento feminista nos Estados Unidos. Das cerca de 120 artistas e coletivos<sup>4</sup>, 24 são brasileiras — 23 delas efetivamente reunidas em torno da nacionalidade brasileira: Mara Alvares, Claudia Andujar, Martha Araújo, Vera Chaves Barcellos, Lygia Clark, Analívia Cordeiro, Liliane Dardot, Lenora de Barros, Iole de Freitas, Anna Bella Geiger, Carmela Gross, Anna Maria Maiolino, Márcia X, Ana Vitória Mussi, Lygia Pape, Letícia Parente, Wanda Pimentel, Neide Sá, Regina Silveira, Teresinha Soares, Amelia Toledo, Celeida Tostes e Regina Vater. Apesar de ter nascido e produzido no Brasil, Josely Carvalho foi incluída no grupo de artistas *chicanas* e *latinas*<sup>5</sup>, que desenvolveram sua poética nos Estados Unidos, pensando tanto questões locais, como as lutas por direitos civis e a iminência da segunda onda do feminismo, quanto o envolvimento do governo estadunidense nas Ditaduras Militares da América Latina (Stellweg, 2017, p. 292).

*Radical Women*, segundo Andrea Giunta,

Surgió a partir de el interés que Cecilia Fajardo Hill tenía en hacer una exposición sobre artistas mujeres en el MOLAA [Museum of Latin American Art, em Long Beach, na Califórnia], el museo del que ella era entonces curadora en jefe. Cecilia leyo un artículo mio que se

---

<sup>4</sup> O número varia conforme o local da exposição. Em Los Angeles, temos 120 artistas incluídas. O mesmo número é referido no catálogo. Em Nova Iorque, temos 123 artistas e, em São Paulo, temos 119. Isto se dá em função de uma adaptação da exposição aos contextos locais. Para a exibição em Nova Iorque, tivemos a adição das artistas Ester Hernández (b. 1944), Sara Gomez (1942–1974) e Marta Moreno Vega (b. 1942). No Brasil, a exposição ganha a presença das artistas Yolanda Freyre (1940), Nelly Gutmacher (1941), Wilma Martins (1934), Maria do Carmo Secco (1933), todas brasileiras, e da mexicana Maria Eugenia Chellet (1948) mas deixa de contar com a presença de trabalhos de outras artistas.

<sup>5</sup> Não parece haver alguma filiação teórica específica em relação ao uso da nomenclatura *chicana* e *latina*, exceto o esclarecimento pela opção de não se utilizar do termo de gênero neutro *latinx/chicanx* (FAJARDO-HILL, p. 19, nota 1, 2017), justificado por não ser relevante para o período histórico da exposição. *Chicana* e *latina* podem ser definidas como identidades étnico-culturais reivindicadas por pessoas de origem latino-americana e seus descendentes nos Estados Unidos. Tais identidades estão ligadas aos movimentos por direitos civis nos anos 1960, com destaque para o Movimento Chicano. Ambas também constituem disciplinas acadêmicas, de caráter interdisciplinar.

publicó en la revista Exit, en 2008, comenzamos a conversar y me propuso co-curar la exposición juntas. [excerto entrevista]<sup>6</sup>

A exposição foi concebida com um caráter fortemente histórico, tendo em vista o estudo e a recuperação de uma produção artística que, em grande parte, permaneceu invisível tanto internacionalmente quanto localmente — e que, no entendimento das curadoras, não contava com um aporte teórico à sua altura. O foco conceitual da exposição, no entanto, é o corpo, pensado enquanto um *corpo político* e ancorado em uma ideia de *virada iconográfica do corpo*, descrita por Giunta da seguinte maneira:

During the years encompassed by Radical Women: Latin American Art, 1960 - 1985, artists inverted the point of view from which the female body had previously been represented (the nude, the portrait, and images of motherhood, all seen from a certain angle, one anchored in parameters of representation regulated first by the conventions nineteenth-century academic art and, later, by those of early twentieth-century modernism). Artists also engaged in systematic research on the basis of previously unexplored agendas. By means of materials, substances and languages never before used, they led undermined existing systems of representation. Their interventions revolved around a destructing of the social formats that regulated the body. This led to the emergency of a new body, in which the former body, the culturally established body, was shattered. Denaturalized and stripped of social morality and more specifically — of biological function, this new conception of the body ushered in knowledge that unleashed sensibilities not previously expressed in images — at least not as part of such a widespread, multiplex, and simultaneous project. That project was not tied to a single unified agenda, however, but was

---

<sup>6</sup> Tradução da autora: “Surgiu do interesse que Cecilia Fajardo Hill tinha em fazer uma exposição sobre artistas mulheres no MOLAA, o museu do qual ela era então curadora-chefe. Cecilia leu um artigo meu que foi publicado na revista Exit, em 2008, começamos a conversar e ela me propôs a co-curar a exposição juntas”. O artigo a que Giunta se refere se chama *Género y feminismo: Perspectivas desde América Latina*, e foi publicado na edição #9 da revista espanhola, cujo tema era *Feminismo y Arte de género*. O episódio também é relatado na Introdução do catálogo. A entrevista está nos anexos do presente trabalho.

formulated in different contexts on the basis of specific historically and culturally situated strategies. (p. 29, 2017)<sup>7</sup>

O corpo é proposto como eixo central da exposição, que se divide em nove temas: *The self-portrait*, *Body Landscape*, *Performing the Body*, *Mapping the Body*, *Resistance & Fear*, *The power of Words*, *Feminisms*, *Social Places* e *The Erotic*<sup>8</sup>. A divisão por temas, aliás, parece se configurar como estratégia para evitar que identidades nacionais tomem o primeiro plano, buscando a construção de uma identidade latino-americana a partir da semelhança. As circunstâncias específicas de cada país — e suas influências sobre a produção artística local — são tratadas de maneira mais aprofundada no catálogo, que se organiza por países ou regiões<sup>9</sup>.

*Radical Women* foi produzida pelo Hammer Museum, de Los Angeles, como parte do Pacific Standard Time<sup>10</sup>, iniciativa da Fundação Getty, também baseada no condado californiano. A edição 2017/2018 do projeto, da qual *RW* fez parte, chamou-se Pacific Standard Time LA/LA — sendo LA uma sigla tanto para Los Angeles quanto para *Latin America*. PST LA/LA se propôs a explorar a arte Latino-americana em diálogo com Los Angeles, que surge no século XVIII ainda

---

<sup>7</sup> Tradução da autora: “[...] artistas inverteram o ponto de vista a partir do qual o corpo feminino havia sido anteriormente representado (o nu, o retrato e as imagens da maternidade, todos vistos de um certo ângulo, ancorados em parâmetros de representação regulados primeiro pelas convenções da arte acadêmica oitocentista e, mais tarde, pelo modernismo do início do século XX). Os artistas também se dedicavam à pesquisa sistemática com base em agendas anteriormente inexploradas. Por meio de materiais, substâncias e linguagens nunca antes usadas, eles minaram os sistemas existentes de representação. Suas intervenções giravam em torno de uma destruição dos formatos sociais que regulavam o corpo. Isso levou à emergência de um novo corpo, no qual o corpo anterior, o corpo culturalmente estabelecido, foi destruído. Desnaturalizada e despojada da moralidade social e, mais especificamente, da função biológica, essa nova concepção do corpo introduziu conhecimentos que desencadearam sensibilidades não expressas previamente em imagens — pelo menos não como parte de um projeto tão difundido, multiplexado e simultâneo. Esse projeto não estava ligado a uma única agenda unificada, mas foi formulado em diferentes contextos com base em estratégias específicas historicamente e culturalmente situadas”.

<sup>8</sup> O auto-retrato, Paisagem do Corpo, Performando o Corpo, Mapeando o Corpo, Resistência e Medo, O poder das Palavras, Feminismos, Lugares Sociais e O Erótico.

<sup>9</sup> Cuba e Porto Rico foram reunidos em um mesmo capítulo sobre o Caribe Hispânico (escrito por Marcela Guerrero) e Costa Rica, Guatemala e Panamá foram reunidos em um capítulo sobre a América Central (escrito por Rosina Cazali, curadora independente guatemalteca).

<sup>10</sup> *Pacific Standard Time* é uma iniciativa da Getty Foundation, datada de 2002, que visava recuperar o registro histórico da arte no sul da Califórnia. Alimentado por uma série de doações da Fundação Getty, cresceu em uma colaboração de toda a região, reunindo diversas galerias, museus, instituições e demais espaços ligados à arte..

como parte do território da Nova Espanha. Nesta edição, foram realizados cerca de 70 exposições e eventos na região entre San Diego e Santa Barbara. Segundo dados de 2014, o condado de Los Angeles tem a maior população de origem hispânica dos Estados Unidos, cerca de 4.9 milhões de pessoas<sup>11</sup>.

No PST LA/LA, *Radical Women* está ao lado de outras exposições que também se propõem a refletir sobre mulheres artistas latino-americanas — destaque aqui as exposições monográficas de Anna Maria Maiolino, no MOCA, e de Judith Baca na CSUN's University Galleries, ambas as artistas presentes em *RW*. O PST LA/LA também ofereceu algum destaque para a produção brasileira contemporânea. Além da exposição de Maiolino no MOCA, também foram financiadas exposições como *Axé Bahia: The Power of Art in an Afro-Brazilian Metropolis*, no Fowler Museum at UCLA, *Xerografia: Copyart in Brazil, 1970–1990*, na University of San Diego, University Galleries e a exposição monográfica da artista brasileira Valeska Soares, no Santa Barbara Museum of Art, chamada *Valeska Soares: Any Moment Now*. As subvenções da Fundação Getty para o PST LA/LA foram concedidas no ano de 2014 e beneficiaram cerca de 50 projetos, entre eles, *Radical Women*, cujo projeto foi apresentado pelo Hammer Museum.

O Hammer Museum foi criado por Armand Hammer<sup>12</sup>, então ex-presidente da Occidental Petroleum de Los Angeles, para abrigar sua coleção particular de arte — composta principalmente por pinturas e desenhos dos *grandes mestres* — bem como exposições itinerantes. O museu abriu ao público em novembro de 1990, semanas antes do falecimento de Hammer, com muitos espaços ainda incompletos. Em 1994,

---

<sup>11</sup> Dado disponível em: <<https://www.census.gov/newsroom/press-releases/2015/cb15-113.html>>

<sup>12</sup> A disputa judicial em torno da fundação do Hammer Museum é comentada brevemente em uma passagem de *Privatização da Cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*, de Chin Tao Wu: “Em 1989, Armand Hammer, o ostentoso ex-presidente da Occidental Petroleum de Los Angeles, foi acusado pelos acionistas de ter aplicado indevidamente recursos da companhia para construir em suas instalações um museu de arte que abrigaria sua coleção pessoal. Embora o caso tenha se resolvido antes de chegar aos tribunais, essa é uma ilustração rara de altos executivos sendo investigados por causa de seus projetos artísticos e da verdadeira natureza de seu envolvimento em sua própria exposição pública na mídia nacional. Seria o produto final, o Museu de Arte e Centro Cultural Armand Hammer, uma criação destinada a afagar o ego de um homem rico? Ou seria um monumento destinado a afirmar até que ponto a filantropia pessoal e o ganho financeiro se entrelaçam no coração do mundo empresarial norte-americano, e o fato de, para a elite corporativa, a posição na corporação e o crescimento social serem uma só coisa?” (p. 35)

o Hammer Museum firmou uma parceria com a UCLA, que assumiu a instituição. O Hammer é ligado à escola de Arte e Arquitetura da UCLA e é uma das três instituições públicas voltadas para a arte da Universidade — sendo as outras duas o Center for the Art of Performance at UCLA e o já citado Fowler Museum. Todas as atividades do museu, desde 2004, têm entrada franca.

Desde 1999, o Hammer é dirigido por Ann Philbin. Seu nome é apontado como central para a consolidação da identidade da instituição, tanto a partir da constituição de uma coleção de arte contemporânea, a *Coleção Hammer Contemporary*, que já conta com mais de 2.000 peças em seu acervo, quanto a partir de exposições — tanto de caráter histórico quanto abordando temáticas contemporâneas — e de iniciativas como o *Hammer Projects*. Destaco ainda a série de programas públicos realizados junto às exposições, tais como palestras, encontros e visitas guiadas. A programação do Hammer Museum durante o período de exibição de *Radical Women*, por exemplo, foi bastante intensa, e incluiu o seminário *The Political Body*<sup>13</sup>, a re-criação da performance *Hábito/Habitante*, de Martha Araújo e da ação *El Tendredero*, de Mónica Mayer durante a abertura da exposição — na qual também foram servidos os *Biscoitos Arte*, de Regina Silveira —, visitas guiadas por artistas e pesquisadoras, conversas com as curadoras, exibição de documentários sobre temas abordados em *Radical Women*, como a esterilização forçada de mulheres chicanas em Los Angeles nos anos 1970, shows com artistas *latinas*, atividades para meninas adolescentes, entre outras<sup>14</sup>.

*Radical Women* também foi exibida no Brooklyn Museum, em seu Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art. O Brooklyn Museum foi fundado ainda no século XIX, quando a região do Brooklyn, em Nova Iorque, ainda era distante do centro da cidade, em Manhattan. O museu é composto por diversas coleções, entre elas, a coleção de arte egípcia, clássica e do Oriente Próximo, a coleção de artes da África, a

---

<sup>13</sup> O seminário está disponível na íntegra, no youtube:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=rmAY6StmzTs&list=PLyrXa3cAOTVOF9XAdgSoBcRKA9wFqSN1z>>

<sup>14</sup> A programação completa está disponível na página da exposição no site do Hammer Museum:  
<<https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2017/radical-women-latin-american-art-1960-1985/>>

coleção de artes das Ilhas do Pacífico, a coleção de artes do Mundo Islâmico, a coleção de arte europeia e a coleção de arte americana, além de coleções de arte contemporânea, decorativa e bibliotecas. O Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, fundado em 2007, ocupa o quarto andar do Brooklyn Museum. O espaço se destina, como o nome já sinaliza, à arte feminista, tanto através de exposições, quanto através de palestras e eventos. O centro também está ligado a iniciativas como o prêmio “Women in the Arts”, que existe desde 2002, e o “Feminist Art Base”, arquivo digital que reúne artistas feministas ativas entre os anos 1960 e o início dos anos 2000. O espaço ainda abriga a emblemática instalação *The Dinner Party*, de Judy Chicago desde o ano de sua inauguração.

Em 2017 — portanto, no ano anterior a *Radical Women* —, o Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art realizou o *Year of Yes*, em comemoração do seu décimo aniversário. O *Year of Yes* dedicou-se a “exibir a história do feminismo e da arte feminista, apresentando práticas artísticas contemporâneas e novas lideranças de pensamento”<sup>15</sup>. Diversas exposições foram realizadas ao longo do *Year of Yes*, entre elas, destaco *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85*, dedicada a analisar a contribuição das mulheres artistas negras para o feminismo nos Estados Unidos — bastante similar a *Radical Women* tanto no título quanto na proposta.

Acredito que o recorte proposto, ainda que colateralmente, pela exposição oferece uma oportunidade para pensar como a arte brasileira contemporânea é vista *de fora* — neste caso, a partir dos Estados Unidos —, buscando compreender quais discursos são construídos em torno da produção brasileira por ocasião da exposição e como ela é recebida. Para analisar os discursos que são produzidos sobre arte brasileira dentro do contexto de *Radical Women*, a pesquisa foca em dois eixos: discurso curatorial e recepção da imprensa. Olhar para estes dois eixos é importante

---

<sup>15</sup> A programação completa do *Year of yes* está disponível no site do Brooklyn Museum: <[https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/year\\_of\\_yes\\_reimagining\\_feminism](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/year_of_yes_reimagining_feminism)>.

para entender as ressonâncias que um provoca no outro, bem como um possível efeito *telefone sem fio*<sup>16</sup> no caminho entre a curadoria e a imprensa, por exemplo.

No primeiro capítulo, realizo uma breve análise do grupo de artistas brasileiras em *Radical Women* a partir de um recorte geracional, na tentativa de pensar como estas se encaixam na história da arte do Brasil. Para compreender a presença destas artistas no *cenário internacional* da arte, mapeio suas participações em algumas das *grandes exposições* de arte latino-americana do final do século XX, bem como em outras três exposições, estas no Brasil, que surgiram durante a pesquisa, cujo recorte se assemelha à proposta de *Radical Women*. Utilizo a noção de *cenário internacional* em seu sentido genérico, baseada nas colocações de Ana Leticia Fialho (2005; 2012), reconhecendo, no entanto, a modelagem conceitual de (eco)sistemas da arte, geolocalizados e interconectados, mas também hierarquizados, proposta por Bruna Fetter (2018), uma vez que meu enfoque no presente trabalho é o contexto estadunidense.

No segundo capítulo, analiso a exposição e seu catálogo — a partir de resenhas e de uma análise de conteúdo —, pensando a representação das artistas brasileiras em ambos. Neste capítulo, parto de colocações de Anna Maria Guasch (2000), Ana Maria Albani de Carvalho (2012) e Bettina Rupp (2014) para refletir sobre curadoria e exposições.

Anna Maria Guasch, no prefácio de seu livro *Los Manifiestos del Arte Posmoderno* — no qual reúne textos de catálogos de algumas exposições paradigmáticas para a história da arte entre os anos 1980 e 1995, que considera, como o título indica, manifestos da arte pós-moderna —, entende a exposição como um poderoso instrumento de poder cultural, habilmente manobrado por figuras como Achille Bonito Oliva, Harald Szeemann e Jean-Hubert Martin, entre outros “curadores por excelência” (p. 6, 2000). A autora frisa que “as exposições deixaram de ser

---

<sup>16</sup> Uso a expressão *telefone sem fio* como uma metáfora, fazendo referência à brincadeira de mesmo nome. Na brincadeira, a primeira pessoa escolhe uma palavra ou elabora uma frase e passa-a adiante, cochichando no ouvido do outro participante. Este repete a frase como a ouviu para outro participante e, assim sucessivamente, até chegar à pessoa que iniciou a brincadeira. Em geral, a frase não é a mesma que havia sido dita pelo primeiro participante.

armazéns neutros de objetos para se metamorfosearem em “teses de autor” (p. 6, 2000). Friso que os textos analisados por Guasch são textos de catálogo, apontando para a função de registro documentação do catálogo, e também para seu papel de síntese do discurso curatorial apresentado na exposição.

Em *A Exposição como Dispositivo na Arte Contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico*, Ana Carvalho caracteriza a exposição enquanto um evento de ordem constitutiva para o campo das artes visuais (p. 48, 2012), que se dá a partir do encontro de aspectos técnicos e simbólicos (p. 49, 2012). O entendimento da autora acerca da exposição como *dispositivo* busca indicar a natureza *negociada* de uma exposição, tentando compreendê-la como fenômeno complexo (p. 57, 2012) — e também deslocando a agência individual do curador do centro da exposição.

Carvalho aponta também para a necessidade de se refletir sobre a exposição a partir de um ponto de vista interacionista, valorizando tanto aspectos de produção quanto de recepção — neste caso, representados pelas críticas de *Radical Women*, analisadas no terceiro capítulo. Destaco:

Segundo um ponto de vista interacionista, a exposição como dispositivo deve ser considerada tanto no que concerne aos aspectos de produção, quanto de recepção. Ou melhor, um momento e outro, o da produção e o da recepção, enquanto linhas constitutivas de uma rede, representam a passagem para um entendimento da exposição como “experiência ou como experimentação” de um saber (PETERS; CHARLIER, 1999, p. 18), seja do ponto de vista do curador, do museógrafo, do público ou, mesmo, da instituição. (p. 57, 2012)

Considero ainda alguns apontamentos de Bettina Rupp acerca da curadoria contemporânea. Para Rupp, a curadoria é formada por três aspectos básicos, o conceito crítico, os artistas participantes e seus trabalhos ou propostas artísticas, e o local e condições de realização da exposição, bem como seu projeto museográfico (p. 85-86, 2014). Sobre a definição de um conceito crítico, Rupp afirma que este precisa ter aspectos inovadores ou relevantes como principais objetivos e, ao mesmo tempo,

referências históricas que assegurem sua legitimação no campo em que está inserido (p. 88, 2014).

Visitei a exposição, em sua montagem brasileira, no dia 27 de setembro de 2018 e, em função disso, meu entendimento em relação às questões expográficas da mostra está bastante atrelado a essa experiência. Ainda que o período de *Radical Women* no Brasil não integre o recorte desta pesquisa, penso que algumas questões relativas a ele sejam relevantes para o entendimento do discurso curatorial como um todo. Por isso, cada vez que me referir a esta montagem, utilizarei o título em português, *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960 — 1985*, tal como proposto pela Pinacoteca.

No terceiro capítulo, conduzo um exercício de análise de conteúdo com cerca de 22 resenhas críticas, para observar a recepção de *Radical Women* pela imprensa especializada em artes visuais estadunidense, observando os destaques dados para as artistas brasileiras e também pensando sobre como esta produção é caracterizada no contexto da exposição. É preciso destacar que *Radical Women* foi inaugurada em 2017, primeiro ano de mandato de Donald Trump como Presidente dos Estados Unidos e tanto sua campanha quanto seu governo se baseiam na tentativa de cerceamento dos direitos de latinos, negros, mulheres e pessoas LGBTQIA<sup>17</sup>, bem como uma forte política anti-imigração, que tem nos migrantes latinos um de seus principais alvos. A reorganização e o fortalecimento dos movimentos feministas nos Estados Unidos, por exemplo, estão ligados à sua ascensão ao governo. Logo, apesar de a ascensão de Trump à presidência não ter motivado o projeto *Radical Women* — que se desenvolveu ao longo de oito anos —, ela se configura como um subtexto importante para pensarmos a recepção da exposição pela imprensa.

---

<sup>17</sup> LGBTQIA é a sigla para definir Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais, Transgêneros, queer (atua com a ideia que abrange as pessoas de ambos os gêneros que possuem uma variedade de orientações, preferências e hábitos sexuais, ou seja, um termo neutro que possa ser utilizado por todos os adeptos desse movimento), Intersexo (pessoas em que a sua característica física não é expressa por características sexuais exclusivamente masculinas ou femininas) e assexual (pessoa que não possui atração sexual nem por homens e nem por mulheres ou que não possua orientação sexual definida). Retirado de <<http://prceu.usp.br/uspdiversidade/lgbtqia/o-que-e-lgbtqia/>>

A opção pelo método de análise de conteúdo — utilizada brevemente no segundo capítulo e como base para o terceiro — também se deve ao fato de a exposição ser ao mesmo tempo, recente temporalmente e distante fisicamente — apesar de sua vinda para a Pinacoteca do Estado de São Paulo — tornando o catálogo e o clipping de imprensa minhas fontes primárias mais acessíveis. Para realizar os exercícios de análise de conteúdo, parti das instruções de Roque Moraes (1999). As análises que realizei são de tipo temática, e a abordagem é indutivo-construtiva. Ou seja, as categorias de análise são temáticas e surgiram da leitura do catálogo e das resenhas críticas. Moraes descreve esta abordagem da seguinte maneira:

A abordagem indutiva-construtiva toma como ponto de partida os dados, construindo a partir deles as categorias e a partir destas a teoria. É portanto, essencialmente indutiva. Sua finalidade não é generalizar ou testar hipóteses, mas construir uma compreensão dos fenômenos investigados. (p. 30, 1999).

O desejo de entender como se constrói um discurso sobre arte brasileira de fora do Brasil se relaciona com os movimentos de internacionalização da arte brasileira, que têm se intensificado a partir dos anos 1990, estudados por Ana Letícia Fialho. Ao refletir sobre o processo de internacionalização da arte brasileira, Ana Letícia Fialho aponta para um *boom* do sistema internacional das artes no final da década de 1980, no qual multiplicam-se o número de exposições e estas passam a circular mais. A autora afirma que este período de expansão começa motivado por um *aquecimento* do mercado mas logo atinge as instituições, gerando uma demanda por “novos produtos” tanto no plano mercadológico quanto no plano institucional e no plano acadêmico (2012, p. 144). Esta demanda se traduz em um crescimento no interesse pela produção artística da América Latina, África e Ásia, tanto na forma de grandes exposições, quanto em pesquisas, publicações e vendas especializadas. Fialho aponta que a forma como essa produção das regiões *periféricas* é apresentada

“oscila entre o elogio da diferença com ênfase em certa “exotização”; e a negação dessa diferença com base em critérios universais” (2012, p. 144), delineando uma diferença clara entre a produção *ocidental* e a produção *não-ocidental*.

Há, após esse *boom* inicial, um segundo momento deste processo de internacionalização, mais crítico, que Ana Leticia Fialho localiza no final dos anos 1990:

"Uma postura mais crítica em relação a essa dicotomia “centro-periferia” começa a se esboçar no final dos anos 90. [...] Ao que parece, a diversidade oferecida pela expansão das fronteiras deixa de ser somente uma estratégia do sistema internacional para renovar a oferta e cumprir com uma agenda pós-colonial, politicamente correta, estabelecida nos centros. Não apenas os artistas, mas também outros agentes do campo das artes, de diferentes regiões, começam a conquistar mais espaço e reconhecimento internacional. Os discursos neocoloniais se tornam raros, e as práticas curatoriais se tornam mais críticas, apontando com frequência para a complexidade e a diversidade da produção contemporânea e para a importância de se levar em conta os seus diferentes contextos de origem." (p. 146, 2012)

É importante destacar que as exposições realizaram — e realizam — um papel fundamental no processo de *inserção* da arte dita *não-ocidental* no cenário internacional, a exemplo de *Magiciens de la terre*, de Jean-Hubert Martin, realizada em 1989 em Paris. Coube a exposições como *Art in Latin America: The Modern Era, 1820 — 1980*, (curada por Dawn Ades e exibida em Londres, em 1989, com itinerâncias por Estocolmo e Madri) e *Latin American Artists of the Twentieth Century* (organizada pelo MoMA e por Waldo Rasmussen e com itinerâncias por Sevilha, Colônia, Paris e Nova Iorque, entre 1992 e 1993), entre outras, não só apresentar um século de arte latino-americana para o grande público euro-americano, mas contextualizar esta produção, oferecendo uma narrativa coesa que possibilitasse o ingresso desta produção no mercado. Ao lado dos grandes manuais de história da

arte latino-americana de autores como a já citada Dawn Ades, Jacqueline Barnitz e Edward Sullivan — que também atuaram como curadores — as exposições fazem um esforço de reunião e síntese, direcionado ao novo público euro-americano.

A unidade latino-americana, no entanto, não é uma questão pacificada. A ideia de uma América latina em oposição a uma América anglo-saxã remonta ao francês Michel Chevalier, no século XIX, período de independização das colônias americanas de Portugal e da Espanha. Chevalier acreditava que havia certa semelhança cultural — motivada pela colonização — entre os países americanos de língua espanhola ou portuguesa e a Europa latina, na qual também incluía a França, e que, por isso, estes países seriam seus “aliados naturais” contra a Europa teutônica ou eslava e a América anglo-saxã. A América Latina, portanto, não seria uma região geográfica, mas sim, uma região sócio-cultural, percebida e construída a partir de um olhar externo e fortemente pautada por interesses econômicos. Somado a isso, historicamente, os brasileiros se viam como separados do resto do continente, alegando uma “descoberta” única em 1500, bem como outra língua e outra história colonial, comenta Camila Maroja (p. 7, 2015).

Os anos 1960 são palco de uma ressignificação do termo América Latina, desta vez, associado a uma postura anti-imperialista, localizada à esquerda do espectro político, bem como os processos de descolonização e um entendimento de “Terceiro Mundo” como alternativa ao binarismo da Guerra Fria (MAROJA, p. 8, 2015). A década se inicia com a Revolução Cubana e chega ao fim com um realinhamento político da América Latina, motivado por diversos golpes de Estado apoiados pelos Estados Unidos, bem como a dependência crescente de Cuba da União Soviética.

Nos anos 1970, a reivindicação da identidade latino-americana passa a ser uma questão — ou um projeto — para o campo das artes visuais na América Latina. Camila Maroja refere-se a este esforço crítico, que gerou reflexões seminais sobre arte latino-americana, como *visual Latinamericanism*. Destaco:

Parallel to this repressive scenario, the massive entrance of consumer goods (including television), the rise of an urban middle class, the explosion of counterculture, and numerous modernization endeavours carried out in Latin America radically altered the economic and social landscape of the region, which no longer could be referred to as rural and underdeveloped while it was still not sufficiently “modern” according to western standards. This context greatly informed the articulation of “visual Latinamericanism”. By visual Latinamericanism I refer to a socially engaged criticality that appeared in the region in the 1970s supported by local art historians, including Juan Acha and Néstor García Canclini. The praxis was spurred by a desire to create differentiated criteria for the art narrative and production for Latin America. The main characteristic of this visual Latinamericanism was the attempt to analyze the poetics, the politics, and the immaterialities of the artwork in order to produce independent visual theories. (p. 9-10, 2015)<sup>18</sup>

O debate acerca da arte latino-americana encontrou alguns fortes interlocutores no Brasil, entre os quais, destaco Frederico de Moraes e sua ideia de vocação construtiva da arte latino-americana<sup>19</sup>, e Aracy Amaral, que sempre advogou por uma arte e uma crítica latino-americanas a fim de discutir sua própria condição. Aracy participou do seminário de Austin, de 1975, e foi grande articuladora da I Bienal latino-americana, ocorrida em São Paulo, em 1978, e organizada pelo peruano Juan

---

<sup>18</sup> Tradução da autora: “Paralelamente a esse cenário repressivo, a entrada maciça de bens de consumo (incluindo a televisão), a ascensão de uma classe média urbana, a explosão da contracultura e os numerosos esforços de modernização realizados na América Latina alteraram radicalmente a paisagem econômica e social da região, que já não podia ser referida como rural e subdesenvolvido enquanto ainda não era suficientemente “moderna” de acordo com os padrões ocidentais. Este contexto informou grandemente a articulação do *visual latinamericanism*. Por *visual latinamericanism*, refiro-me a uma criticidade socialmente engajada que surgiu na região na década de 1970, apoiada por historiadores de arte locais, incluindo Juan Acha e Néstor García Canclini. A práxis foi estimulada pelo desejo de criar critérios diferenciados para a narrativa e produção da arte na América Latina. A principal característica deste *visual latinoamericanism* foi a tentativa de analisar a poética, a política e as imaterialidades da obra de arte para produzir teorias visuais independentes.”

<sup>19</sup> “A vocação construtiva da arte latino-americana” foi publicado pela primeira vez em 1997, na revista *Continente Sul Sur* e, posteriormente, republicado no livro *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas* de Glória Ferreira. O artigo também está disponível no arquivo virtual do ICAA: <<https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/THEARCHIVE/FullRecord/tabid/88/doc/808244/language/en-US/Default.aspx>>.

Acha e não poupou críticas à posição servil do certame, cuja temática “Mitos e Magias” parecia mais adequada ao desejo de exotizar o continente do que refleti-lo. Apesar disso, o debate latino-americanista parece não ter ecoado tão fortemente no sistema da arte brasileiro como um todo, e a questão é, ainda hoje, frequentemente encarada com ressalvas — esta questão entre Brasil e América Latina é brevemente comentada por Maria Angélica Melendi em entrevista que realizei em dezembro de 2017 e que está disponível nos anexos deste trabalho.

Maria Amélia Bulhões, em “Sistema da arte para além de sua simples prática” — texto que retoma sua tese de doutoramento pela USP, nos anos 1990 — apresenta uma discussão teórica sobre a ideia de sistema da arte e nos oferece também um breve recorrido sobre as condições do desenvolvimento deste no Brasil dos anos 1960 e 70. A década de 1960, aponta Bulhões, é marcada pela emergência de um mercado moderno de arte — ainda identificado com o projeto desenvolvimentista e de modernização internacionalizante dos anos 1950, que entrava em crise no início dos anos 1960 —, caracterizado pelo surgimento das galerias de arte de padrão empresarial, assim como de parte das instituições que constituem o corpo modernizante do sistema de arte, entre as quais a autora destaca o Museu de Arte Brasileira da FAAP (1961), MAC/USP (1963) e MAM/RJ (1967) (2014, p. 29). Os anos 1970 são caracterizados pelo fortalecimento deste modelo de galeria empresarial, influenciado por uma ideia de arte como um investimento seguro. Uma consequência deste processo, comenta Bulhões, acerca de dados levantados pelo sociólogo da arte brasileiro José Carlos Durand, é a absorção da produção modernista dentro do mercado nacional, diferentemente do que ocorreu com a produção mexicana ou colombiana. Destaco:

No Brasil, os altos valores obtidos no mercado interno podem ser considerados como um dos fatores que desestimulou sua comercialização internacional. A rentabilidade do mercado local conduziu os *marchands* a se voltarem predominantemente para esse público, desinteressando-se de buscar espaços no âmbito

internacional. Ainda que a produção artística nacional esteja alinhada em termos estéticos e conceituais aos movimentos internacionais, a dinâmica do mercado nacional dirigiu-se basicamente para a formação dos consumidores nacionais, sem grande interesse pelas produções externas, que demandavam outro tipo de estratégias para sua inserção no meio local. Além disso, a legislação tarifária brasileira, classificando obras de arte como produtos de luxo, taxava-as com altos impostos de importação, dificultando bastante a entrada de obras estrangeiras no País. Ao estabelecer uma legislação restritiva ao ingresso de obras estrangeiras, o Brasil fechou-se para o mercado internacional. Em conjunto, essas condições desestimularam a abertura do mercado brasileiro aos artistas internacionais importantes. (p. 34-35, 2014)

As observações de Bulhões vão ao encontro da colocação de Maria Lucia Bueno sobre a internacionalização da produção brasileira, destacada abaixo:

Todo esforço de internacionalização, até meados dos anos 1990, foi quase exclusivamente resultado da iniciativa dos artistas. O isolamento a que ficou confinada a arte contemporânea no país não pode ser atribuído a fatores externos ao mundo da arte, como o binômio centro e periferia, mas a decisões tomadas em seu interior. O modelo de mercado, provinciano e voltado para dentro, associado à fragilidade econômica das instituições artísticas nacionais nas últimas décadas, foi responsável, em grande parte, pela condição de marginalização de uma produção artística importante como a brasileira. (2012, p. 93)

No caso das artistas brasileiras em *Radical Women*, podemos observar que esta dita *internacionalização* se deu, em seu tempo, a partir de prêmios de viagem, bolsas de estudo e carreiras acadêmicas na tentativa de se distanciar do ambiente repressivo da ditadura civil-militar no Brasil. Anna Maria Maiolino, Regina Vater e Josely Carvalho, por exemplo, estão entre os artistas brasileiros que viajaram para

Nova Iorque através de bolsas de estudo entre os anos 1960 e 1970, fenômeno que Daria Jaremtchuk (2016) classifica como “exílio artístico”, em alusão tanto ao momento político do Brasil nesta época, quanto ao isolamento dos artistas brasileiros — latinos, nos Estados Unidos — na cena artística nova iorquina.

A abertura política do Brasil, no final dos anos 1980, colabora para a mudança deste panorama. As Bienais de São Paulo de Zanini (1981 e 1983) e Sheila Leirner (1985 e 1987) voltam a ter prestígio internacional e neste momento há o abandono da ideia de representações nacionais e a adoção do termo *curador*, fatores que denotam uma atualização no formato da BSP (LAGNADO, 2015). A abertura econômica a partir do governo Collor e a criação da Lei Rouanet, em 1991, são colocados por Bruna Fetter (FETTER, 2014) como fatores importantes para a profissionalização do campo artístico e expansão da produção brasileira neste momento. Friso que este momento de abertura no Brasil é, também, o momento de demanda multicultural no cenário internacional da arte comentado por Ana Letícia Fialho.

Ao longo desta pesquisa, realizei algumas entrevistas com pessoas diretamente envolvidas com o projeto *Radical Women* — a saber, Andrea Giunta, Maria Angélica Melendi, Valéria Piccoli e Vera Chaves Barcellos. O conteúdo destas entrevistas, disponibilizadas nos anexos do presente trabalho, diz respeito à minha própria trajetória de pesquisa e à construção deste trabalho. Muito do que estas conversas trazem aponta para a impossibilidade de abarcar todas as negociações que constroem uma exposição — ou mesmo de percebê-las por completo — em apenas um trabalho. Talvez por isso suas citações não sejam frequentes ao longo das próximas páginas.

A história da arte, nos últimos anos, construiu um entendimento da exposição enquanto o ápice de sua narrativa, e do curador como sua figura máxima. Busquei, nesta pesquisa, trabalhar com certo equilíbrio entre o desejo das curadoras e o que a exposição efetivamente traz em seu discurso, uma vez que a própria exposição é fruto de um extenso levantamento sobre mulheres artistas na América Latina, configurando-se tanto como “uma tese de autor” quanto como história da arte. A

exposição, por si, apresenta uma infinidade de problemáticas a serem estudadas: da exposição como dispositivo de revisão historiográfica ao conjunto de artistas escolhidas, passando ainda pelos tensionamentos entre as realidades sociais de cada país e o discurso curatorial que busca estabelecer um paralelo entre as poéticas apresentadas, e ainda a tensão das identidades nacionais, o que é uma consequência natural de um trabalho tão amplo, profundo e propositivo, que aponta para tantas limitações do campo da História da Arte. O presente trabalho não tem a ambição ou a possibilidade de tratá-las com o devido aprofundamento, apesar de tangenciar algumas destas questões.

Ao longo das próximas páginas, me debruço sobre a representação da arte brasileira dentro do discurso de *Radical Women* e de sua recepção crítica nos Estados Unidos. No primeiro capítulo, analiso o grupo de 24 artistas brasileiras que integram a exposição, buscando mapear quais destas artistas já estavam presentes no *cenário internacional* ou no sistema da arte estadunidense. No segundo capítulo, analiso como cada uma das artistas é referida dentro do discurso curatorial de *Radical Women*, que divido em textos institucionais, exposição e catálogo. No terceiro capítulo, conduzo um exercício de análise de conteúdo com as resenhas críticas da exposição, para avaliar como a produção artística brasileira apresentada em *Radical Women* é recebida pela imprensa especializada estadunidense.

## 1. Artistas brasileiras em *Radical Women*

Das 123 artistas incluídas em *Radical Women*, 24 são brasileiras, representando quase 20% do total. O número parece alto se considerarmos que a exposição contempla mais 14 países. Argentina, México, Colômbia e Chile, no entanto, também contam com *delegações* numerosas, 18, 16, 14 e 14 artistas e coletivos, respectivamente. No total, estes cinco países representam 70% das artistas expostas.

Analisando rapidamente a lista de artistas (abaixo), podemos observar que estas, em sua grande maioria, nasceram ou se radicaram em grandes centros urbanos no sudeste do Brasil — ou seja, Rio de Janeiro e São Paulo. Estas cidades contavam com um circuito artístico mais bem formatado, que vinha se delineando desde o final dos anos 1940, com a criação de grandes museus de arte, galerias, e ainda da Bienal de São Paulo (BULHÕES, 2014; BRANDELLERO, 2015), e, ainda hoje, concentram boa parte das instituições dedicadas à arte e galerias do país<sup>20</sup> — tornando-se também locais privilegiados para acessar sistemas da arte internacionais.

<b>Artista</b>	<b>Ano de Nascimento</b>	<b>Ano de Falecimento</b>	<b>Local de Nascimento</b>	<b>Principal Local de Trabalho</b>
Lygia Clark	1920	1988	Belo Horizonte, MG	Rio de Janeiro, RJ
Amelia Toledo	1926	2017	São Paulo, SP	São Paulo, SP
Lygia Pape	1927	2004	Nova Friburgo, RJ	Rio de Janeiro, RJ
Teresinha Soares	1927		Araxá, MG	Rio de Janeiro, RJ
Celeida Tostes	1929	1995	Rio de Janeiro, RJ	Rio de Janeiro, RJ
Letícia Parente	1930	1991	Salvador, BA	Rio de Janeiro, RJ

<sup>20</sup> Segundo dados da 6ª edição da pesquisa setorial do Projeto Latitude, realizada em 2018, 82% das que responderam ao questionário (cerca de 49) estão localizadas em estados de São Paulo e do Rio de Janeiro. Um levantamento do Ibram, feito em 2013, estima que a região sudeste concentra 38% dos museus mapeados no Brasil. Os dados estão disponíveis no site do Projeto Latitude ([http://latitudebrasil.org/media/uploads/publicacoes/issuu/2018-11-30\\_pesq.pdf](http://latitudebrasil.org/media/uploads/publicacoes/issuu/2018-11-30_pesq.pdf)) e no site do Ibram ([http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/museus\\_em\\_numeros\\_volume1.pdf](http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/11/museus_em_numeros_volume1.pdf)).

Claudia Andujar	1931		Neuchatêl, Suíça	São Paulo, SP
Anna Bella Geiger	1933		Rio de Janeiro, RJ	Rio de Janeiro, RJ
Vera Chaves Barcellos	1938		Porto Alegre, RS	Porto Alegre, RS
Regina Silveira	1939		Porto Alegre, RS	São Paulo, SP
Neide Sá	1940		Rio de Janeiro, RJ	Rio de Janeiro, RJ
Josely Carvalho	1942		São Paulo, SP	Nova Iorque, NI
Anna Maria Maiolino	1942		Calábria, Itália	Rio de Janeiro, RJ
Martha Araújo	1943		Maceió, AL	Maceió, AL
Ana Vitória Mussi	1943		Laguna, SC	Rio de Janeiro, RJ
Wanda Pimentel	1943		Rio de Janeiro, RJ	Rio de Janeiro, RJ
Regina Vater	1943		Rio de Janeiro, RJ	Rio de Janeiro, RJ
Iole de Freitas	1945		Belo Horizonte, MG	Rio de Janeiro, RJ
Liliane Dardot	1946		Belo Horizonte, MG	Belo Horizonte, MG
Carmela Gross	1946		São Paulo, SP	São Paulo, SP
Mara Alvares	1948		Porto Alegre, RS	Porto Alegre, RS
Lenora de Barros	1953		São Paulo, SP	São Paulo, SP
Analívia Cordeiro	1954		São Paulo, SP	São Paulo, SP
Márcia X.	1959	2005	Rio de Janeiro, RJ	Rio de Janeiro, RJ

Tabela 1: artistas brasileiras em *Radical Women*

Ao analisarmos o ano de nascimento das artistas, também podemos apontar três diferentes momentos de ingresso nas artes visuais — naturalmente, com exceções. Artistas nascidas entre os anos 1920 e 1940 (em vermelho) como Lygia Clark (1920 - 1988), Lygia Pape (1927 - 2004), Anna Bella Geiger (1933), Regina Silveira (1939) e Vera Chaves Barcellos (1938), por exemplo, iniciaram sua produção a partir de meios mais “convencionais”, como a pintura e a gravura. As artistas deste primeiro grupo, em sua maioria, também tiveram uma formação mais tradicional e estudaram com professores ligados ao modernismo no Brasil. Amelia Toledo, por exemplo, iniciou seus estudos com Anita Malfatti, Celeida Tostes estudou com Oswaldo Goeldi e Regina Silveira estudou com Aldo Locatelli, Ado Malagoli e, posteriormente, com Iberê Camargo. A experimentação com suportes menos “convencionais”, bem como a presença de problemáticas conceituais ou ligadas ao

corpo em suas poéticas, surgiu, para estas artistas, em um momento de certa maturidade.

Lygia Clark e Lygia Pape, por exemplo, estiveram diretamente envolvidas com a abstração geométrica e o movimento neoconcreto, denotando que suas atuações, bem como as discussões e experimentações de sua produção eram decisivas para o meio das artes em que estavam inseridas. O mesmo ocorre para Vera Chaves Barcellos em Porto Alegre, já nos anos 1970, em relação à sua participação na publicação *Nervo Óptico*. Podemos aproximar este primeiro grupo de artistas à ideia de *embreantes*, de Anne Cauquelin, uma vez que elas, a partir de suas poéticas e práticas, apontaram para indícios de ruptura entre o sistema moderno e o sistema contemporâneo (p. 87, 2005).

Há, também, neste grupo etário, algumas exceções. Teresinha Soares (1927), por exemplo, estudou artes formalmente nos anos 1960, primeiro na UFMG, em Minas Gerais, e depois no MAM do Rio de Janeiro, onde estudou com Rubens Gerchmann e Anna Maria Maiolino. Neide Sá (1940) foi uma fundadora do grupo *Poema/Processo*, em 1967, ao lado de Álvaro de Sá, Wladimir Dias-Pinto e Moacyr Cirne, mas só estudou pintura e gravura formalmente na EAV Parque Lage e no MAM, no Rio de Janeiro, entre os anos 1970 e 1980. Leticia Parente (1930 - 1991) também só iniciou seu treinamento formal em artes em 1971, paralelo à sua carreira acadêmica na área da Química. Parente obteve o título de livre-docente na Universidade Federal Fluminense (UFF) em 1976, data próxima de alguns de seus trabalhos em vídeo exibidos em *Radical Women: Marca Registrada e Preparação I*, ambos realizados em 1975.

Para as artistas nascidas entre os anos 1940 e 1950 (verde), via de regra, este ambiente de experimentação formal e conceitual já estava mais estabelecido, apesar de não haver de fato uma *divisão geracional* entre estas artistas e aquelas da “geração” anterior. Anna Maria Maiolino (1942), por exemplo, também esteve envolvida com o neoconcretismo, Regina Vater (1943) estudou pintura com Iberê Camargo, com quem Mara Alvares (1948) também estudou gravura. A questão, neste

breve comentário, é propor que a produção destas artistas se deu em meio a estas transformações do campo da arte no Brasil — e também durante um período de mudanças políticas e sociais no país.

A “geração” seguinte (amarelo), nascida após os anos 1950, no entanto, é aquela que encontra uma *paisagem* mais alterada nesse sistema da arte. Analívia Cordeiro (1954) e Lenora de Barros (1953), por exemplo, são filhas de Waldemar Cordeiro (1925 - 1973) e Geraldo de Barros (1923 - 1998), respectivamente. Ou seja, são a segunda geração de nomes importantes do modernismo brasileiro. E, enquanto Lenora de Barros inicia sua produção já partindo de uma lógica mais conceitual, Analívia Cordeiro centra seu trabalho na experimentação interdisciplinar entre dança, performance, arte e tecnologia. Márcia X. (1959 - 2005), que seria a mais jovem do grupo, inicia sua carreira já nos anos 1980, centrada em performance, participando de coletivos e trabalhando com parcerias, como Alex Hamburguer, poeta e artista com quem trabalhou entre 1984 e 1991, período no qual desenvolveram as performances exibidas em *Radical Women: Celofane Motel Suite*, de 1985-86 e *Sex Manisse*, de 1987.

É importante recordar que, apesar das (muitas) mudanças que ocorreram no sistema da arte no Brasil entre os anos 1960 e 1980, a produção artística brasileira só foi *exportada* — ou *internacionalizada* — em maior quantidade após o final dos anos 1980, por razões que foram discutidas anteriormente. Até então, os principais agentes de *internacionalização* da arte brasileira eram os próprios artistas.

### **1.1. Artistas brasileiras de *Radical Women* no circuito internacional antes de *Radical Women*: mapeando antecedentes**

Do ponto de vista da internacionalização, parece interessante analisar a presença das artistas brasileiras de *Radical Women* em algumas das grandes exposições de arte latino-americana dos anos 1980 e 1990, já comentadas anteriormente na introdução. Durante o período de pesquisa, algumas outras

exposições também foram surgindo e seus nomes, se repetindo. Algumas delas são citadas por Cecilia Fajardo-Hill no texto *The Invisibility of Latin American Women Artists: Problematizing Art Historical and Curatorial Practices*, incluído no catálogo de *Radical Women*.<sup>21</sup> Entendo que tais exposições parecem se configurar como aglutinadoras ou precedentes para *RW*, pensando no sentido da formação deste grupo de artistas brasileiras. Apesar disso, a intenção deste breve levantamento não é refazer os passos da pesquisa das curadoras, apenas refletir sobre fatores que possam ter influenciado tanto a formação deste grupo quanto sua *recepção* por parte da imprensa especializada dos Estados Unidos.

Há também certa dificuldade de reunir e acessar currículos completos das artistas, bem como os catálogos de boa parte destas exposições. Muitas galerias tendem a privilegiar as exposições individuais em detrimento das exposições coletivas, ou mesmo suprimir este dado. E, no entanto, é a presença das artistas em (grandes) exposições coletivas que parece relevante para compreender sua presença no cenário internacional antes de *Radical Women*. Em função disso, optei por selecionar apenas algumas destas exposições para pensar este processo.

*Art in Latin America: the modern era 1820-1980*, curada por Dawn Ades e realizada em 1989, na Hayward Gallery, em Londres — sendo, cronologicamente, a primeira exposição a analisarmos — contou com obras de Lygia Clark e Lygia Pape, incluídas na seção denominada *Um salto radical*, dedicada ao desenvolvimento da arte cinética, óptica e concreta, na qual também estão incluídos Hélio Oiticica, Sérgio Camargo e Mira Schendel, além de Lucio Fontana. Alejandro Otero, Jesus Soto, Carlos Cruz-Diez e Mathias Goeritz. A ênfase, no caso brasileiro, parece ser na produção dos anos 1960, que abrange tanto o período neoconcreto, quanto a fase *participativa* de Clark, Pape e Oiticica. Ades contou com a colaboração de Guy Brett para a elaboração deste setor da exposição. Brett também assinou o texto sobre *Um*

---

<sup>21</sup> Fajardo-Hill menciona as exposições *Art in Latin America: The Modern Era, 1820 - 1980*, *Latin American Artists of the Twentieth Century*, *Inside The Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of and from the Feminine*, *WACK! Art and the Feminist Revolution*, *elles@centrepompidou*, *Manobras Radicais e artevida*.

*salto radical* no catálogo da mostra, que se tornou uma das principais bibliografias de referência sobre arte latino-americana.

Já *Latin American Artists of the Twentieth Century*, com curadoria de Waldo Rasmussen, que ocorreu entre 1992 e 1993, passando por Sevilha, Paris e Colônia, finalizando em Nova Iorque, no MoMA — instituição responsável pela realização da exposição — conta apenas com a participação das obras de Lygia Clark, na seção *Geometric Abstraction and Kinetic Art*, ao lado de Hélio Oiticica e novamente destacando sua produção da fase neoconcreta. O catálogo desta exposição — que também se tornou bibliografia de referência sobre arte latino-americana — conta com alguns textos que contextualizam a produção latino-americana. Entre eles, destaco *Abstract Constructivist Trends in Argentina, Brazil, Venezuela, and Colombia*, de Aracy Amaral, no qual a produção neoconcreta é rapidamente comentada; e *Lygia Clark and Hélio Oiticica*, de Guy Brett, que aborda mais detalhadamente a produção dos artistas para além do movimento neoconcreto. Apesar do destaque no catálogo, Clark está presente com apenas duas obras na exposição: *Plano em superfícies moduladas nº 2*, de 1956, e *Bicho Máquina*, de 1962.

Em *America: Bride of the Sun - 500 Years of Latin America and the Low Countries*, de 1992, realizada pelo Royal Museum in Antwerp, na Bélgica, temos a presença de Anna Maria Maiolino e Lygia Clark. As artistas foram incluídas na seção sobre o século XX, curada por Catherine de Zegher. A parceria entre Maiolino e de Zegher, cujo primeiro fruto é sua presença em *Bride of the Sun*, se inicia em 1991 e é contada pela artista na crônica “Arquivo Aberto — Duas Catherines e o Calor” para o caderno Ilustríssima da Folha de São Paulo, em 2014<sup>22</sup>.

Clark e Maiolino são incluídas também em *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of Twentieth Century Art in, of, and from the Feminine*, de 1996, com curadoria de Catherine de Zegher. *Inside the Visible* propunha uma revisão — ou *re teorização* — da arte do século XX a partir da justaposição do trabalho de 30

---

<sup>22</sup> A crônica está disponível no site da Folha de São Paulo: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2014/11/1540875-arquivo-aberto---duas-catherines-e-o-calor.shtml>

mulheres artistas, focando em três ciclos: os anos 1930 e 1940, os anos 1960 e 1970 e os anos 1990. *Entrevistas* (1981), de Anna Maria Maiolino, ilustra a capa do do catálogo da exposição. Clark e Maiolino, ao lado de Iole de Freitas, também são incluídas em *WACK! Art and the Feminist Revolution*, de 2007, com curadoria de Connie Butler. *WACK!* tinha por objetivo analisar os fundamentos e o legado da arte feita sob influência do feminismo internacionalmente, focando no período entre 1965 e 1980, considerado auge da produção artística e do ativismo feminista pelo mundo. Em *elles@centrepompidou*, exposta entre 2009 e 2011 e com curadoria de Camille Morineau, temos trabalhos de Anna Bella Geiger e, novamente, de Lygia Clark. A proposta da exposição era reunir as mulheres artistas dos acervos do Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, o MNAM, localizado no Centre Georges Pompidou.

Também é importante considerar algumas exposições individuais ocorridas nos Estados Unidos. *Anna Maria Maiolino: A Life Line/Vida Afora*, realizada em 2011 no Drawing Center, em Nova Iorque, foi a primeira exposição individual da artista nos Estados Unidos e teve a curadoria de Catherine de Zegher. Em 2014, a produção de Lygia Clark foi objeto de uma grande retrospectiva no MoMA, intitulada *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*. A exposição foi organizada por Luis Pérez-Oramas, curador *Estrellita Brodsky* de arte latino-americana do MoMA na época e por Connie Butler, curadora-chefe do Hammer Museum e também da já citada *WACK! Art and the Feminist Revolution*. A obra de Lygia Clark foi objeto de uma exposição retrospectiva em 2017, no Met Breuer — que havia sido inaugurado há cerca de um ano quando a exposição ocorreu. *Lygia Clark: A Multitude of Forms* teve a curadoria de Iria Candela, curadora *Estrellita Brodsky* de arte latino-americana no departamento de arte moderna e contemporânea do Met. Anna Maria Maiolino foi objeto de outra exposição, desta vez, uma retrospectiva, em 2017, durante o Pacific Standard Time LA/LA. *Anna Maria Maiolino* foi realizada pelo MOCA, em Los Angeles, e teve a curadoria de Bryan Barcena and Helen Molesworth, então curadora chefe da instituição.

Evidentemente, a presença das artistas brasileiras reunidas em *Radical Women* em exposições internacionais não se resume a estas listadas acima — ou mesmo à exposições de mulheres artistas ou de artistas latino-americanos. Letícia Parente, por exemplo, foi incluída na exposição *Pioneers of Brazilian Video Art*, realizada no J. Paul Getty Museum, em Los Angeles, no ano de 2004, e o trabalho de Wanda Pimentel foi exposto em *International Pop*, realizada em 2015, no Walker Art Center, em Minneapolis, também nos Estados Unidos. Friso ainda que, apesar do caráter *histórico* — ou, ainda, de recuperação histórica e de proposição de narrativas alternativas — das exposições mencionadas acima, parte do grupo ao qual me refiro segue em atividade e participa — ou participou — regularmente de bienais e exposições pelo mundo, como é o caso de Iole de Freitas e Regina Silveira, por exemplo. Também aponto para a importância de outros destaques, como é o caso de M 3x3, de Analivia Cordeiro, que venceu o prêmio *ARCOmadrid Beep de Arte Electrónico*, em 2015, comemorativo de sua décima edição<sup>23</sup>.

Para compreender a penetração destas artistas no sistema da arte dos Estados Unidos, realizei ainda uma breve pesquisa por seus nomes no acervo do MoMA, que entendo como instância máxima de legitimação deste sistema. Lá, encontrei os nomes de Lygia Clark, Lygia Pape, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Claudia Andujar, Letícia Parente, Regina Silveira e Carmela Gross. Esta breve consulta aponta para o fato de que, entre os nomes escolhidos por Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, há um grupo que goza de maior trânsito entre os sistemas da arte e, portanto, de mais legitimidade — ainda que a presença em uma coleção não signifique, automaticamente, inclusão em exposições ou qualquer outra forma de destaque.

Três outras exposições, estas realizadas no Brasil, também surgiram diversas vezes durante a pesquisa. A primeira delas é *Manobras Radicais*, que foi realizada em 2006 no CCBB de São Paulo, com curadoria de Heloisa Buarque de Hollanda e

---

<sup>23</sup> Em notícia sobre a premiação no site da coleção Beep, a obra é descrita como “histórica” e “pioneira no desenvolvimento da computação”. Disponível em: <<https://www.coleccionbeep.org/en/the-beep-collection-bestows-an-award-on-a-historic-work-pioneer-in-the-development-of-computation-on-its-x-anniversary/>> Acessado em 23/11/2018.

Paulo Herkenhoff e se dedicou a mapear manobras e estratégias com as quais as *mulheres brasileiras artistas*, assim nomeadas por Heloisa Buarque de Hollanda, enfrentaram situações de silêncio forçado, opressão e exclusão (p. 10, 2006). A exposição contou com a presença de Amelia Toledo, Ana Vitória Mussi, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Carmela Gross, Claudia Andujar, Iole de Freitas, Lenora de Barros, Letícia Parente Lygia Clark, Lygia Pape, Márcia X, Regina Silveira e Wanda Pimentel.

*Anos 70 — Arte como questão* é outra das exposições que surgiram com frequência durante a pesquisa. Realizada em 2007, no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, a exposição teve curadoria de Glória Ferreira e tematizou a produção da década de 1970 no Brasil, entendida na exposição como um período de experimentalismo como condição de possibilidade do fazer artístico e de sua inscrição no mundo (p. 21, 2007), profundamente atravessada por um contexto histórico e social bastante agitado no Brasil, que vai dos anos de chumbo à “abertura lenta e gradual”. *Anos 70 — Arte como questão* incluiu obras das artistas Amelia Toledo, Ana Vitória Mussi, Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Carmela Gross, Iole de Freitas, Letícia Parente, Lygia Clark, Lygia Pape, Mara Alvares, Regina Silveira, Regina Vater, Vera Chaves Barcellos e Wanda Pimentel.

A terceira destas exposições é *artevida*, de 2014, curada por Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura. A exposição, realizada em quatro espaços diferentes do Rio de Janeiro, se propôs a explorar a relação entre arte e vida entre os anos 1950 e 1980, tendo práticas artísticas experimentais realizadas no Brasil como disparador. *artevida* tinha quatro eixos centrais: corpo, política, arquivo e parque — cada um realizado em um espaço expositivo diferente. A exposição contou com trabalhos de Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Iole de Freitas, Letícia Parente, Lygia Clark, Lygia Pape, Martha Araújo, Regina Vater, Teresinha Soares e Wanda Pimentel. *artevida* é, destas exposições, a que tem desdobramentos mais interessantes: a redescoberta das artistas Martha Araújo, cuja recuperação parece estar atrelada também ao trabalho da Galeria Jaqueline Martins, e Teresinha Soares, que, em 2017, ganhou uma

exposição individual no MASP — onde Adriano Pedrosa é diretor artístico desde 2014 —, intitulada *Quem tem medo de Teresinha Soares?*, com curadoria de Rodrigo Moura e Camila Bechelany, ambos também da equipe do MASP.

## **2. Artistas brasileiras no discurso curatorial de *Radical Women***

Para além da escolha das artistas, outros aspectos de *Radical Women* também se configuram potenciais produtores de discurso sobre arte brasileira na exposição. Neste capítulo, analiso como as artistas brasileiras são retratadas nos textos de apresentação de *RW* nos sites do Hammer e do Brooklyn Museum, bem como na exposição e no catálogo. Entendo estas três divisões do discurso curatorial enquanto três momentos distintos da exposição: o antes, o durante e o depois — ainda que o catálogo tenha sido lançado no período em que *Radical Women* estava em exposição em Los Angeles.

Os textos de apresentação e releases são o momento de comunicação da proposta de *Radical Women*, que oferecem os objetivos da curadoria e preparam a imprensa para a recepção, criando expectativas e orientando leituras. A exposição é a materialização da pesquisa e do projeto curatorial, e o catálogo é responsável pela documentação e registro de seu discurso e, ao contrário da exposição, evento sujeito a uma duração no tempo — e, portanto, também passível de ser situado em uma época — é perene.

Meu objetivo neste capítulo é analisar como *Radical Women* fala de si mesma, de suas propostas de revisão historiográfica, do corpo de trabalho que reúne, pensando também como as artistas brasileiras são apresentadas nestes três momentos do discurso curatorial.

### **2.1 Os textos de apresentação**

Talvez, a primeira publicação oficial sobre *Radical Women* tenha sido a divulgação de uma breve súmula, em 2014, no site da Fundação Getty, quando foram divulgados os projetos que haviam sido selecionados para o *Pacific Standard Time LALA*, e que receberiam bolsas para sua produção e realização. Naquela ocasião, projeto foi descrito da seguinte maneira:

The Hammer Museum  
Radical Women: Latin American Art, 1960–1985

The Hammer Museum will bring to light the extraordinary contributions of women artists from Latin America and those of Latina and Chicana descent in the United States working between 1960 and the mid-1980s, years of radical aesthetic experimentation in art and explosive activism in the women's rights movement. During this key period, women of the region produced pioneering artworks that, in many cases, were realized in harsh political and social conditions. The exhibition will feature works in a range of media, including photography, video, and installation. Among the women included are emblematic figures such as Lygia Clark and Ana Mendieta, alongside lesser-known artists such as the Colombian sculptor Feliza Burzryn and the U.S.-based photographer Isabel Castro. With an expanded view of Latin America that includes Latina and Chicana artists working in the U.S., *Radical Women* will explore how the different social, cultural, and political contexts in which these artists worked informed their practices. Featuring works by more than 100 artists from 15 countries, *Radical Women* will constitute the first genealogy of feminist and radical women's art practices in Latin America and their influence internationally.<sup>24</sup>

A súmula aponta para uma abordagem curatorial de viés fortemente histórico. Destaco aqui as frases “Radical Women explorará como os diferentes contextos sociais, culturais e políticos em que essas artistas trabalharam influenciaram suas práticas” e “Radical Women constituirá a primeira genealogia das práticas de arte de mulheres feministas e radicais na América Latina e sua influência internacional”, que

---

<sup>24</sup> Tradução da autora: “O Hammer Museum trará à luz as contribuições extraordinárias de mulheres artistas da América Latina e de ascendência *latina* e *chicana* nos Estados Unidos, que trabalharam entre 1960 e meados dos anos 80, anos de experimentação estética radical na arte e ativismo explosivo nos movimentos por direitos das mulheres. Durante este período chave, as mulheres da região produziram obras de arte pioneiras que, em muitos casos, foram realizadas em condições políticas e sociais adversas. A exposição contará com trabalhos em uma variedade de mídias, incluindo fotografia, vídeo e instalação. Entre as mulheres incluídas estão figuras emblemáticas como Lygia Clark e Ana Mendieta, ao lado de artistas menos conhecidas, como a escultora colombiana Feliza Burzryn e a fotógrafa radicada nos Estados Unidos, Isabel Castro. Com uma visão ampliada da América Latina que inclui artistas *latinas* e *chicanas* trabalhando nos EUA, Radical Women explorará como os diferentes contextos sociais, culturais e políticos em que essas artistas trabalharam influenciaram suas práticas. Com obras de mais de 100 artistas de 15 países, Radical Women constituirá a primeira genealogia das práticas de arte de mulheres feministas e radicais na América Latina e sua influência internacional.” Retirado de: <[http://www.getty.edu/foundation/initiatives/current/pst\\_lala/grants\\_awarded.html](http://www.getty.edu/foundation/initiatives/current/pst_lala/grants_awarded.html)>

apontam para as ambições historiográficas de *Radical Women*. Destaco também a formulação da formulação que coloca “figuras emblemáticas” como Ana Mendieta e Lygia Clark, ao lado de “artistas menos conhecidas”, como Feliza Bursztyn e Isabel Castro. Parece importante frisar ainda as colocações “anos de experimentação estética radical na arte e ativismo explosivo nos movimentos por direitos das mulheres” e “Durante este período chave, as mulheres da região produziram obras de arte pioneiras que, em muitos casos, foram realizadas em condições políticas e sociais adversas”, que frisam a relação entre o experimentalismo e o pioneirismo da produção do período e a agitação política e social na América Latina.

O texto de apresentação do projeto é bastante semelhante ao texto de apresentação da exposição no site do Hammer Museum, que destaco abaixo:

Hammer Museum

Radical Women: Latin American Art, 1960–1985

Part of Pacific Standard Time: LA/LA, this exhibition will reappraise the contribution of Latin American women artists and those of Latino and Chicano heritage in the United States to contemporary art.

In a way that no other exhibition has done previously, *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* will give visibility to the artistic practices of women artists working in Latin America and US-born women artists of Latino heritage between 1960 and 1985—a key period in Latin American history and in the development of contemporary art. Fifteen countries will be represented in the exhibition by more than one hundred artists, with 260 works in photography, video, and other experimental mediums. Among the women included are emblematic figures such as Lygia Clark, Ana Mendieta, and Marta Minujín alongside lesser-known names such as the Cuban-born abstract artist Zilia Sánchez, the Colombian sculptor Feliza Bursztyn, and the Brazilian video artist Letícia Parente. The artists featured in *Radical Women* have made extraordinary contributions to the field of contemporary art, but little scholarly attention has been devoted to situating their work within the social, cultural, and political contexts in which it was made. This groundbreaking exhibition will constitute the first genealogy of feminist and radical art practices in Latin America and their influence internationally, thereby addressing an art historical

vacuum. *Radical Women* will also include a national tour and a scholarly publication.<sup>25</sup>

O texto no site do Hammer Museum, no entanto, muda o foco para o pioneirismo de *Radical Women* em visibilizar esta produção. Neste texto temos também a menção à videoartista Letícia Parente como um dos “nomes menos conhecidos”. O release de *RW* lançado pelo Hammer Museum<sup>26</sup>, cerca de um ano antes da exposição, detém-se mais calmamente em algumas questões da exposição, como a proposta de reavaliação do cânone da história da arte que guia a exposição, a ideia de corpo político, o contexto político e social da América Latina do período, a questão dos feminismos e a ligação de *Radical Women* com a proposta do PST LA/LA, e traz citações das curadoras e de Ann Philbin, diretora do museu. Neste release, Lygia Pape e Anna Maria Maiolino são destacadas como “renomadas artistas latino-americanas”, que passaram a receber grande destaque nos anos 1990, e Letícia Parente é citada como videoartista pioneira.

O texto no site do Brooklyn Museum difere um pouco da versão do Hammer. Destaco:

---

<sup>25</sup> Tradução da autora: “Parte do Pacific Standard Time: LA / LA, esta exposição irá reavaliar a contribuição de artistas mulheres latino-americanas e de herança *latina* e *chicana* nos Estados Unidos para a arte contemporânea. De uma forma que nenhuma outra exposição fez anteriormente, *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* dará visibilidade às práticas artísticas de mulheres artistas que trabalham na América Latina e mulheres nascidas nos EUA artistas de herança *Latina* entre 1960 e 1985 - um período chave na história da América Latina e no desenvolvimento da arte contemporânea. Quinze países estarão representados na exposição por mais de cem artistas, com 260 trabalhos em fotografia, vídeo e outros meios experimentais. Entre as mulheres incluídas estão figuras emblemáticas como Lygia Clark, Ana Mendieta e Marta Minujín, ao lado de nomes menos conhecidos, como a artista abstrata nascida em Cuba Zilia Sánchez, a escultora colombiana Feliza Bursztyn e a videoartista brasileira Letícia Parente. As artistas apresentadas em *Radical Women* fizeram contribuições extraordinárias para o campo da arte contemporânea, mas pouca atenção acadêmica foi dedicada a situar seu trabalho dentro dos contextos sociais, culturais e políticos em que foi feito. Esta exposição inovadora constituirá a primeira genealogia de práticas artísticas feministas e radicais na América Latina e sua influência internacional, abordando assim um vácuo histórico da arte. *Radical Women* também incluirá uma turnê nacional e uma publicação acadêmica.” Retirado de: <<https://hammer.ucla.edu/exhibitions/2017/radical-women-latin-american-art-1960-1985/>>

<sup>26</sup> Disponível em: <[https://hammer.ucla.edu/fileadmin/media/Press\\_Releases/2016/Hammer\\_Radical\\_Women\\_English\\_FINAL.pdf](https://hammer.ucla.edu/fileadmin/media/Press_Releases/2016/Hammer_Radical_Women_English_FINAL.pdf)>

## Radical Women: Latin American Art, 1960–1985

This is the first exhibition to explore the groundbreaking contributions to contemporary art of Latin American and Latina women artists during a period of extraordinary conceptual and aesthetic experimentation. Featuring 123 artists from 15 countries, *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* focuses on their use of the female body for political and social critique and artistic expression. (Note: This exhibition contains mature content.) The artists pioneer radical forms and explore a female sensibility with overt or, more often, covert links to feminist activism. Many works were realized under harsh political and social conditions, some due to U.S. interventions in Central and South America, that were complicated or compounded by the artists' experiences as women. The artworks on view range from painting and sculpture to photography, video, performance, and other new mediums. Included are emblematic figures such as Lygia Pape, Ana Mendieta, and Marta Minujín, alongside lesser-known names such as Cuban-born abstract painter Zilia Sánchez; Colombian sculptor Feliza Bursztyn; Peruvian composer, choreographer, and activist Victoria Santa Cruz; and Argentine mixed-media artist Margarita Paksa. The Brooklyn presentation also includes *Nuyorican* portraits by photographer Sophie Rivera, as well as work from Chicana graphic arts pioneer Ester Hernández, Cuban filmmaker Sara Gómez, and Afro-Latina activist and artist Marta Moreno Vega.<sup>27</sup>

Neste texto, há, além do destaque para o trabalho pioneiro da exposição, a ideia de um uso politizado do corpo feminino na arte, ligado também a um ativismo feminista. As intervenções dos Estados Unidos na América Latina também são

---

<sup>27</sup> Tradução da autora: “Esta é a primeira exposição a explorar as contribuições inovadoras para a arte contemporânea de artistas latino-americanas e latinas durante um período de extraordinária experimentação conceitual e estética. Apresentando 123 artistas de 15 países, *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985* concentra-se no uso feito por estas artistas do corpo feminino para a crítica política e social e expressão artística. (Nota: Esta exposição contém conteúdo adulto.) As artistas são pioneiras no uso de formas radicais e exploram uma sensibilidade feminina com ligações explícitas ou, mais frequentemente, encobertas ao ativismo feminista. Muitos trabalhos foram realizados sob duras condições políticas e sociais, alguns devido a intervenções estadunidenses na América Central e do Sul, que foram complicadas ou agravadas pelas experiências das artistas como mulheres. As obras de arte expostas variam de pintura e escultura a fotografia, vídeo, performance e outros novos meios. Incluem-se figuras emblemáticas como Lygia Pape, Ana Mendieta e Marta Minujín, ao lado de nomes menos conhecidos como a pintora abstrata cubana Zilia Sánchez; A escultora colombiana Feliza Bursztyn; A compositora, coreógrafa e ativista peruana Victoria Santa Cruz; e a artista argentina Margarita Paksa. A apresentação no Brooklyn também inclui retratos *Nuyorican* [expressão que se refere a porto-riquenhos que vivem nos Estados Unidos, sobretudo em Nova Iorque] da fotógrafa Sophie Rivera, bem como trabalhos da pioneira das artes gráficas Chicana Ester Hernández, da cineasta cubana Sara Gómez e da ativista e artista afro-latina Marta Moreno Vega.” Retirado de: <[https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/radical\\_women](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/radical_women)>

citadas. Aqui, Lygia Pape é citada como “figura emblemática”. O release do Brooklyn Museum<sup>28</sup>, lançado em dezembro de 2017, pouco antes da abertura da exposição em Nova Iorque, é bastante semelhante ao do Hammer Museum, destacando Lygia Pape, Anna Maria Maiolino e Letícia Parente e diferindo apenas ao frisar as artistas adicionadas à montagem nova iorquina da exposição e buscar uma centralidade para o Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art na narrativa de *Radical Women* como reavaliadora do cânone, ligando-a a exposições como *We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85*, *Materializing “Six Years”: Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art* e *Seductive Subversion: Women Pop Artists, 1958–1968*, todas realizadas pelo centro nos últimos anos.

## 2.2 As exposições

*Radical Women* apresenta cerca de 260 obras, em uma grande variedade de meios e suportes, entre os quais podemos destacar a presença da fotografia e do vídeo. A exposição se organiza em nove eixos temáticos — *The self-portrait*, *Body Landscape*, *Performing the Body*, *Mapping the Body*, *Resistance & Fear*, *The power of Words*, *Feminisms*, *Social Places* e *The Erotic*<sup>29</sup> —, que tomam a forma de salas e espaços definidos no espaço expositivo. Cada seção é apresentada por um breve texto de parede. A organização por módulos orienta um percurso para a exposição, oferecendo uma chave de leitura que vincula cada trabalho a uma faceta de seu contexto social, cultural e político de realização, e parece auxiliar o visitante a *desmembrar* o conjunto denso de trabalhos da exposição sem perder de vista o caráter histórico ao qual *Radical Women* se propõe. A organização por módulos propõe ainda conexões que não seriam percebidas se a exposição se organizasse de maneira cronológica ou a partir de um recorte geográfico por país ou região. Na

---

<sup>28</sup> Disponível em:

<[https://d11fxha3ugu3d4.cloudfront.net/press/docs/Radical\\_Women\\_Press\\_Release.pdf](https://d11fxha3ugu3d4.cloudfront.net/press/docs/Radical_Women_Press_Release.pdf)>

<sup>29</sup> O auto-retrato, Paisagem do Corpo, Performando o Corpo, Mapeando o Corpo, Resistência e Medo, O poder das Palavras, Feminismos, Lugares Sociais e O Erótico.

entrada, há, além do texto das curadoras e os créditos da exposição, uma linha do tempo de eventos sociais e políticos em cada um dos 15 países representados na exposição. A linha do tempo tem como marco inicial o sufrágio feminino em cada país e se estende até o final da década de 1980, período semelhante ao recorte proposto em *RW*.

Na linha do tempo do Brasil, destaco alguns eventos, como o golpe civil-militar de 1964, a nova constituição promulgada pelo governo militar em 1967 e o AI-5 em 1968, a prisão de Dilma Rousseff em 1970, o surgimento da segunda onda do feminismo no Brasil, em 1975, acompanhado do lançamento de alguns periódicos feministas nos anos seguintes, a legalização do divórcio, em 1977 e a presidência de José Sarney — vice-presidente na chapa de Tancredo Neves, que faleceu antes de tomar posse —, eleito por voto indireto, em 1985, que encerrou a ditadura militar.



Figura 1: Linha do Tempo do Brasil na exposição *Mulheres Radicais*, em São Paulo (Foto da autora)

*RW* foi exibida em espaços tipo *cuvo branco* nas três instituições que a receberam. As três versões da exposição contaram com um mobiliário expositivo vasto para dar conta dos trabalhos em diferentes suportes, incluindo módulos, vitrines, telas para projetor e paredes extra. Os trabalhos em filme e vídeo são apresentados em uma grande variedade de suportes: projetados nas paredes e em telas específicas para projeção, exibidos em televisores de tubo, mais antigos, ou ainda em monitores mais modernos, opção que acredito ter sido motivada pelo desejo de “quebrar” a densidade provocada por obras deste tipo, oferecendo ao visitante diferentes níveis de engajamento com cada obra — e de importância de cada obra dentro da montagem.



Figura 2: Vista da seção *Body Landscape* no Hammer Museum, com diversos suportes para vídeo.  
(Fonte: site do Hammer Museum)



Figuras 3 e 4: Vista das seções *Performing the Body* (esq) e *Resistance & Fear* (dir), no Hammer Museum, na qual podemos perceber o uso de módulos e paredes móveis para dinamizar o espaço.

(Fonte: site do Hammer Museum)



Figura 5: Vista da seção *The self-portrait* no Brooklyn Museum, que demonstra a variedade de mobiliário expositivo utilizada para dar conta das obras em diversos meios.

(Fonte: site do Brooklyn Museum)

A mostra carrega um caráter bastante *técnico* justamente pelo tipo de obras que apresenta e há, sem dúvida, um flerte com a ideia de arquivo, ainda que tal material seja intercalado com obras tridimensionais e de maior apelo visual para o visitante — a exemplo de *A Cama*, de Feliza Bursztyn ou *Las Tres Marías*, de Judith Baca — buscando evitar um resultado cansativo e homogeneizante. A intenção de apresentar um panorama da produção das mulheres artistas latino-americanas é clara, bem como a intenção de apontar caminhos para que se historicize essa produção futuramente. Fajardo-Hill e Giunta falam também na proposição de diálogos entre diferentes contextos e na ativação da experiência que as artistas desejaram provocar com estes trabalhos, como destaque abaixo:

What we ultimately have attempted to do is to activate the intellectual, emotional and affective experiences that these artists and works aspired to provoke. We also hope to provide frames of reference and information that will deepen knowledge of the radical women artists

who constitute this chapter of history and of the circumstances in which they produced their art.[...] We attempt then to propose dialogues and simultaneities that attest to common agendas and problems, issues that bridge different contexts. (p. 18, 2017)<sup>30</sup>

Analisando a tabela de obras de artistas brasileiras escolhidas para a exposição [completa em anexo], percebemos que alguns discursos são reavaliados por Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta. Lygia Clark, por exemplo, tem sua produção representada por duas obras: um pequeno registro fotográfico da obra *O eu e o tu: roupa-corpo-roupa* (Três fotografias em cor, 30, 5 x 20,3 cada), de 1967, e o documentário *Memória do corpo*, de 1984, sobre suas práticas terapêuticas realizadas com os *objetos relacionais*. Se compararmos com a importância dada pela curadoria ao trabalho de Ana Mendieta, representada com x trabalhos, entre eles, alguns fundamentais, como *Untitled (Facial Hair Transplants)*, de 1972 e *Rape Scene*, de 1973 podemos argumentar que foi feita a opção por incluir Lygia Clark, mas relativizar sua importância frente ao conjunto de trabalhos. O mesmo ocorre para Lygia Pape, representada por dois vídeos: *O Ovo*, de 1967, e *Eat Me*, de 1975. A série *Eat Me*, que lida diretamente com questões relativas ao corpo e à sexualidade, certamente poderia ter sido mais bem aproveitada dentro da exposição. Este não é o caso de Anna Maria Maiolino, no entanto, cujo destaque internacional foi reforçado com a presença de cinco obras de duas de suas séries paradigmáticas: *Fotopoemação* e *Mapas Mentais*.

Cada artista é representada por duas ou três obras na exposição — com algumas exceções —, logo, todas as artistas são representadas de maneira próxima — ao menos, quantitativamente. No entanto, para certas artistas que haviam sido

---

<sup>30</sup> Tradução da autora: “O que, em última instância, tentamos fazer foi ativar as experiências intelectuais, emocionais e afetivas que esses artistas e obras aspiravam provocar. Esperamos também fornecer quadros de referência e informação que aprofundem o conhecimento das mulheres radicais artistas que constituem este capítulo da história e das circunstâncias em que produziram a sua arte. [...] Tentamos então propor diálogos e simultaneidades que atestam agendas e problemas comuns, questões que conectam diferentes contextos.” FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. Introduction. In.: \_\_\_\_\_. (org.). *Radical Women: Latin American Art 1960 — 1985*. Los Angeles: Hammer Museum e DelMonico Books/Prestel, 2017

esquecidas dentro da própria história da arte brasileira, como Celeida Tostes, a presença no certame já é um grande destaque.

Outros trabalhos ganham destaque em função de suas características espaciais e da expografia. É o caso de *Epidermic Scapes*, de Vera Chaves Barcellos. O trabalho, de grandes dimensões (600 x 597,5 cm), foi exibido no chão, no centro do espaço expositivo tanto no Hammer Museum quanto no Brooklyn Museum. *Epidermic Scapes* já havia sido exibido desta maneira na exposição de Chaves Barcellos no MASP, *Imagens em Migração*, realizada em 2009 com a curadoria de Glória Ferreira. Na Pinacoteca, provavelmente em função da largura da sala, o trabalho foi exibido na parede, impondo ao espectador uma proximidade que proporciona um olhar microscópico sobre as paisagens da pele.



Figuras 6 e 7: Montagem de *Epidermic Scapes* no MASP, em 2009 (à esquerda). Montagem de *Epidermic Scapes* no Brooklyn Museum, em 2018 (à direita).

(Fonte: site da FVCB e do Brooklyn Museum)

Algumas obras parecem carecer de contexto, como *Glass Pieces*, *Life Slices*, de Iole de Freitas e mesmo *O Eu e o Tu: Série Roupa-Corpo-Roupa*, de Lygia Clark, e *Celofane Motel Suíte* e *Sex Manisse* de Márcia X, e são engolidas pela expografia. Outros trabalhos também parecem ser *homogeneizados* em meio à tamanha quantidade de obras em mesmo suporte — sobretudo fotografia —, como é o caso da série *Adansônias*, de Mara Alvares, e das obras de Martha Araújo (*Para um corpo nas suas impossibilidades* e *Hábito/habitante*).

Minha experiência com RW é moldada pela visita à exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Mulheres Radicais* é uma exposição *densa*. A definição é de Valéria Piccoli, curadora-chefe da Pinacoteca, que trabalhou junto a Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta na montagem da versão brasileira da exposição. Valéria define a exposição como *densa* tanto por seu conteúdo quanto por sua montagem<sup>31</sup>. As sete salas da Pinacoteca que receberam a exposição parecem ser menores que os espaços destinados à *Radical Women* no Hammer Museum e no Brooklyn Museum. Em função disso, o espaço de *respiro* entre as obras teve de ser diminuído. A montagem também é bastante verticalizada, aproveitando o pé direito mais alto das salas inclusive para a projeção de vídeos em telões de diversas faces que pendiam do teto. Valéria afirma que essa densidade logo foi assumida pela montagem, salientando toda a produção que até então vinha sendo ignorada e deixada de lado pela história da arte.



Figuras 8 e 9: Vista das seções *Paisagens do Corpo* e *Auto-retrato* da montagem paulistana da exposição. (Fonte: revista contemporary& e site da VejaSP)

---

<sup>31</sup> Valéria Piccoli me concedeu uma breve entrevista no dia 27 de setembro de 2018, data em que visitei a exposição na Pinacoteca. A transcrição de nossa conversa está disponível nos anexos do trabalho.

## 2.3 O Catálogo

Ana Carvalho aponta para o catálogo como responsável pelo registro do discurso curatorial da exposição — um evento, por natureza, temporário (p. 53, 2012). Carvalho entende o catálogo como outra linguagem e modalidade de interpretação da exposição, uma vez que apresenta o texto do curador acrescido de imagens das obras ou da exposição (p. 54, 2012). Nesta análise, considero sobretudo o destaque dado às artistas a partir dos textos do catálogo — tanto das curadoras, quanto de artistas e pesquisadores convidados a colaborar — e o discurso historiográfico e curatorial que, de certa forma, também molda um entendimento acerca deste grupo, mas também aponto para alguns aspectos técnicos que influenciam nesta construção.

O catálogo está organizado de maneira que primeiro temos acesso à visão *geral* da exposição, suas motivações, e conceitos centrais, a partir de textos que historicam a curadoria de exposições de mulheres artistas e de arte latino-americana, bem como artigos sobre corpo e feminismos e, depois, temos as obras e um olhar mais acautelado sobre seus contextos locais de produção. Esta segunda parte do catálogo, como já foi mencionado anteriormente, se organiza por países ou regiões<sup>32</sup>. As curadoras afirmam que tal opção foi feita para que o catálogo pudesse ser utilizado para fins educativos (FAJARDO-HILL e GIUNTA, 2017, p. 19). A versão estadunidense do catálogo, à qual que me refiro no presente capítulo e ao longo deste trabalho, é toda em inglês. A versão em português do catálogo foi editada pela Pinacoteca de São Paulo. Não localizei uma versão em espanhol do catálogo durante a pesquisa.

---

<sup>32</sup> Cuba e Porto Rico foram reunidos em um mesmo capítulo sobre o Caribe Hispânico (escrito por Marcela Guerrero, Porto-riquenha radicada nos Estados Unidos, que foi *curatorial fellow* do Hammer Museum entre 2014 e 2017 e atuou como curadora assistente de RW) e Costa Rica, Guatemala e Panamá foram reunidos em um capítulo sobre a América Central (escrito por Rosina Cazali, curadora independente guatemalteca).

A capa do catálogo é ilustrada com um detalhe da obra *Poema*, de Lenora de Barros. Dentro do catálogo, também estão em destaque — em páginas opostas à folha de rosto ou inícios de capítulo —, os trabalhos: *Sorriso de Menina*, de Amelia Toledo, *Passagem*, de Celeida Tostes, *A arte de desenhar*, de Regina Silveira, *X*, de Anna Maria Maiolino, *Para um corpo nas suas impossibilidades*, de Martha Araújo e *Epidemic Scapes*, de Vera Chaves Barcellos. Obras de artistas de outros países, naturalmente, também ilustram estas divisões do catálogo e, com exceção dos textos sobre cada país ou região, ilustrado com uma obra correspondente, parece não haver conexão entre os textos e as obras que separam os capítulos e seções do catálogo.

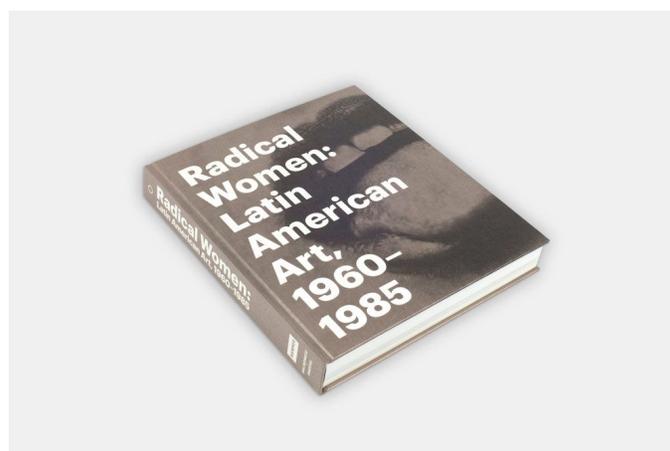


Figura 10: Imagem da capa do catálogo  
(Fonte: site de Jenny Haru)

Logo no início, após o breve prefácio de Ann Philbin, diretora do Hammer Museum — que é seguido por um texto de agradecimento dividido por países — temos a introdução, escrita por Fajardo-Hill e Giunta. Neste primeiro texto das curadoras, somos apresentados ao projeto *Radical Women* e seus objetivos a partir do relato de seu processo de pesquisa e de curadoria. Os dois textos seguintes são de Fajardo-Hill e Giunta, respectivamente, e abordam aquilo que entendo ser o *cerne* do projeto curatorial de *RW*: a invisibilidade das mulheres artistas latino-americanas, as lacunas nas Histórias da Arte internacionais e locais e as ideias de *corpo político* e *virada iconográfica* do corpo.

Em *The Invisibility of Latin American Women Artists: Problematizing Art Historical and Curatorial Practices*, Cecilia Fajardo-Hill faz uma breve revisão de bibliografias e exposições que foram cruciais tanto para *construir* a História da Arte latino-americana quanto para visibilizar a produção de mulheres artistas desde os anos 1970. Neste capítulo, Fajardo-Hill aborda criticamente o legado destas teorias, histórias e exposições que, de certa forma, delinearam o objeto a que *Radical Women* se refere: a arte produzida por mulheres artistas latino-americanas, chicanas e latinas, sobretudo entre os anos 1960 e 1990. Destaco aqui a importância de alguns argumentos da curadora, que são centrais para a compreensão do pensamento curatorial: a insistência da historiografia da arte latino-americana em reafirmar o papel de apenas algumas mulheres artistas na arte latino-americana do século XX, (tais como Tarsila do Amaral e Frida Kahlo e, posteriormente, Lygia Clark, Lygia Pape e Ana Mendieta, a quem Fajardo-Hill chama de *the usual suspects*); o desinteresse pelos assuntos gênero e feminismo por parte de seus principais críticos e teóricos; o perigo dos essencialismos ao se exibir arte latino-americana e/ou feita por mulheres e, por fim, a ausência de diferenciação entre curadoria feminista e arte feminista, realizada sobretudo por grandes exposições internacionais (leia-se euro-americanas) de mulheres artistas — uma vez que boa parte das artistas latino-americanas não considera seu trabalho feminista.

Em *The Iconographic Turn: The Denormalization of Bodies and Sensibilities in the Work of Latin American Women Artists*, o capítulo seguinte, Andrea Giunta aborda o conceito de *virada iconográfica* do corpo, já comentado acima. No texto, esta virada iconográfica é entendida como o questionamento e subversão do corpo construído por estereótipos e tabus ligados a estruturas patriarcais do modernismo heterossexual e normativo (2017, p. 29) que se dá na arte — latino-americana e internacional —, a partir dos anos 1960. A ideia de um corpo político e da relação entre corpo e violência, em função do controle exercido sobre os corpos — sobretudo femininos — pelos governos ditatoriais latino-americanos também é frisada no texto. Giunta também destaca que, apesar de esta geração de artistas não

necessariamente se identificar com o rótulo *feminista* e seu comprometimento político estar muito mais ligado à luta revolucionária e à resistência aos regimes ditatoriais, estas artistas também exploraram em seu trabalho as problemáticas às quais o feminismo se dirigia (2017, p. 29-30).

Em seguida, em *Feminist Art and “Artivism” in Latin America: A Dialogue in Three Voices* temos um texto que simula uma conversa entre Julia Antivilo Peña, Mónica Mayer e María Laura Rosa<sup>33</sup> sobre feminismos na América Latina e na produção de artistas latino-americanas. Aqui, algumas distinções importantes são feitas a respeito do feminismo como premissa ou temática na produção artística latino-americana, pontuando tanto a atuação de artistas e coletivos feministas, como o mexicano Polvo de Gallina Negra — do qual Mayer fez parte —, quanto a presença de problemáticas *de gênero* na produção de artistas que não se consideravam ativistas do feminismo, fomentada sobretudo pela proximidade dos discursos de liberdade de expressão e dos direitos das mulheres com a esquerda política e a resistência aos governos ditatoriais na época.

Connie Butler, curadora-chefe do Hammer Museum e da já citada exposição *Wack! Art and the Feminist Revolution*, assina o capítulo seguinte, chamado, *Fallen Monuments: The Feminist Continuum*, em que traça paralelos entre *WACK!* e *RW*. Butler também comenta sobre a importância da reorganização do movimento feminista nos Estados Unidos pós-Trump e coloca as artistas de *Radical Women* como um modelo de resistência política a ser seguido.

Em seguida, há uma breve descrição dos 9 temas que compõem a exposição e as imagens das obras incluídas na exposição, separando esta parte introdutória do catálogo dos textos que abordam diretamente a produção artística de cada país ou região representado em *RW*. Todos os capítulos seguem diretrizes semelhantes, e sempre trazem uma pincelada sobre o contexto social e político de cada país ou

---

<sup>33</sup> Julia Antivilo Peña é historiadora e *artista* de performance feminista. Mónica Mayer é artista e considerada uma das pioneiras de arte feminista no México. Fundou, em 1983, ao lado de Maris Bustamante, o grupo Polvo de Gallina Negra. Alguns de seus trabalhos, bem como do Polvo de Gallina Negra, estão incluídos em *RW*. María Laura Rosa é pesquisadora e professora na Argentina. Sua pesquisa tem focado em arte feminista, gênero e política a partir dos anos 1970. (2017, p. 366, 367)

região no período da exposição. Ao final do catálogo temos uma seção dedicada à biografia das artistas e outra, à dos colaboradores.

A produção artística brasileira é analisada mais detalhadamente no texto *To construct new houses and to deconstruct old metaphors of foundation*, de Maria Angélica Melendi<sup>34</sup>, que aborda principalmente a relação entre a situação política do Brasil naquele período e sua produção artística, destacando a experiência da mulher (e de seu corpo) sob um aparelho de estado repressivo.

A autora parte do uso do termo *sonsa* por Clarice Lispector na crônica *Mineirinho*, de 1964, para falar sobre  *fingimento*, instrumento que entende ser utilizado pela mulher brasileira para evitar que muitas casas, construídas sobre bases frágeis, caiam. Para Melendi, as artistas brasileiras representadas em *Radical Women* optaram por romper com esse *fingir-se de sonsa*, rejeitando este papel passivo, por vezes, com veemência (p. 229). Melendi situa a produção destas mulheres artistas em um período conturbado e de grandes mudanças na história do Brasil, de ditadura militar, mas também de grandes mudanças sociais e comportamentais. Cito abaixo:

The works by the artists analyzed here were created over the course of twenty-one years of dictatorship in Brazil. As women, these artists were oppressed by both patriarchal society and military power. Their radical proposals contested naturalized power imbalances with regard to gender relations and in the broader realm of a repressive society, tying their responses to questions of ethnicity and class. Women artists have been active in Brazil since the end of the nineteenth century and were crucial to the advent of late modernism in the country, but it was not until the 1960s that their production reflected self-awareness in relation to questions of identity. The process of modernization that began in the 1950s prepared the field of action for women with the expansion of the education system and, with it, the job market, facilitating the cultural upheaval of the 1960s, which had a profound effect in both the public and private spheres. Women began

---

<sup>34</sup> Maria Angélica Melendi é professora na Escola de Belas Artes da UFMG e coordenadora do grupo de pesquisa Estratégias da Arte na Era das Catástrofes. Muito de sua pesquisa é dedicada a investigar relações entre artes visuais, literatura e política na América Latina, com ênfase em estratégias de memória. Melendi colaborou com o projeto *Radical Women* a partir de 2011, como me relatou em entrevista, incluída nos anexos deste trabalho.

questioning prohibitions related to sexuality, family and political participation. (p. 229)<sup>35</sup>

Para Melendi, o trabalho das artistas brasileiras, neste momento, é profundamente atravessado por questões políticas. A imagem que ilustra o período ditatorial no catálogo é, aliás, uma foto da ex-presidenta Dilma Rousseff, durante um interrogatório sobre sua participação na luta armada, em 1970. Os militares, ao fundo, escondem o rosto. A autora aproxima a radicalidade e o rompimento de paradigmas provocado pela participação das mulheres militantes em organizações de esquerda das mulheres artistas, que produziam arte não por serem mulheres, mas *apesar de seu gênero* (p. 230).

O texto é denso, e Melendi comenta brevemente a trajetória de cada uma das 23 artistas, descrevendo as peças apresentadas na exposição e buscando contextualizar o trabalho descrito em seu período de produção. Os trabalhos são discutidos a partir de alguns eixos conceituais, que buscam frisar a importância de alguns temas que Melendi entende como *transversais* na produção do período. A autora também destaca frequentemente a experiência da mulher — duplamente oprimida — e de seu corpo sob um aparelho de estado repressivo. O texto foi escrito em espanhol e traduzido para o inglês<sup>36</sup>. Os nomes de alguns eventos e obras, traduzidos do português para o espanhol, no entanto, permaneceram em espanhol, provocando certo estranhamento.

---

<sup>35</sup> Tradução da autora: “As obras das artistas analisados aqui foram criadas ao longo de vinte e um anos de ditadura no Brasil. Como mulheres, essas artistas foram oprimidas tanto pela sociedade patriarcal quanto pelo poder militar. Suas propostas radicais contestaram os desequilíbrios de poder naturalizados em relação às questões de gênero e no âmbito mais amplo de uma sociedade repressiva, vinculando suas respostas a questões de etnia e classe. As mulheres artistas atuaram no Brasil desde o final do século XIX e foram cruciais para o advento do modernismo tardio no país, mas não foi até a década de 1960 que sua produção refletiu a autoconsciência em relação às questões de identidade. O processo de modernização que começou na década de 1950 preparou o campo de ação para as mulheres com a expansão do sistema educacional e, com ele, o mercado de trabalho, facilitando a agitação cultural da década de 1960, que teve um profundo efeito no público e Esferas privadas. As mulheres começaram a questionar as proibições relacionadas à sexualidade, participação familiar e política.” MELENDI, Maria Angélica. Brazil: To Construct New Houses and Deconstruct Old Metaphors of Foundations. In.: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (org.). Radical Women: Latin American Art 1960 — 1985. Los Angeles: Hammer Museum e DelMonico Books/Prestel, 2017

<sup>36</sup> Tal fato é confirmado por Melendi, em entrevista que realizei ainda em 2017 e que se encontra nos anexos.

Melendi segue certo alinhamento cronológico e, começando pelos anos 1960, traz Claudia Andujar, Vera Chaves Barcellos, Lygia Clark, Lotus Lobo (que não foi incluída na exposição) Lygia Pape, Celeida Tostes e Regina Vater para comentar sobre o desejo dessas artistas — que, em sua maioria, vinham de uma classe média intelectualizada — de se aproximar dos grupos que, hoje, chamamos de minorias. Melendi afirma que a escolha dessas artistas por buscar as margens, que era partilhada por colegas artistas homens naquele período, era também uma maneira de escapar de um meio definido a partir de seu gênero e imposto pela sociedade (p. 230). A autora traz então o vetor do parto e da sexualidade — comparando-os a um nascer de novo, a um novo despertar para o mundo exterior — e comenta sobre os trabalhos de Lygia Pape (*O Ovo*, de 1967), Lygia Clark (*O eu e o tu: roupa-corpo-roupa*, de 1967, *Túnel*, de 1973 e *Baba antropofágica*, de 1973, os dois últimos não incluídos na exposição) e Celeida Tostes (*Passagem*, 1979). O comentário segue, abordando a sexualidade irreverente e irônica de Teresinha Soares (*Caixa de fazer amor*, 1967, e *Morra usando as legítimas alpargatas*, de 1968) e a banalização da violência, presente tanto no trabalho de Soares quanto de Carmela Gross (*Presunto*, 1968). Márcia X. (*Celofane Motel Suite*, de 1985 e *Sex Manisse*, de 1987), cujo trabalho se dá em um contexto de redemocratização, é lembrada em seguida, ainda dentro deste vetor de sexualidade.

Melendi traz Jacques Lacan e a ideia de espelho como eixo para discutir os trabalhos seguintes — das artistas Anna Maria Maiolino (série *Mapas Mentais*, 1971-76, *É o que sobra* e *X*, ambos da série *Fotopoemação*, de 1974), Amelia Toledo (série *Emergências*, de 1975, da qual fazem parte *As paredes têm ouvidos* e *Sorriso de Menina*, de 1975 e 1976, respectivamente), Iole de Freitas (*Glass Pieces*, *Life Slices*, de 1976) Neide Sá (*Reflexível*, de 1976, *A Corda*, de 1967 e ainda *Transparência*, 1969 e *Registros*, de 1977, não incluídos na exposição), Analívia Cordeiro (*M 3X3*, de 1973 e *Cambiantes*, de 1976) e Lenora de Barros (*Poema*, de 1979 e *Homenagem a George Segall*, de 1984) —, frisando a importância da produção de imagens do corpo, ou de partes dele, para a construção de uma nova

subjetividade feminina. A reflexão sobre o lugar da mulher no ambiente doméstico é trazida em seguida, e aqui, Melendi destaca as artistas Wanda Pimentel (série *Envolvimento e Transposição 1*, de 1968) e Liliane Dardot (*O risco do bordado e Ritual*, de 1981).

A autora pauta também o interesse de Claudia Andujar (série *Marcados* 1981-83), e Anna Bella Geiger (*Declaração em retrato nº1*, de 1974 e *Brasil Nativo/Brasil Alienígena*, de 1977) pelo *outro* indígena. As artistas têm sua origem europeia bastante destacada no texto, como se sua busca por compreender essa exotividade se refletisse em seu próprio sentimento de estrangeiras, “que as faz tão exóticas quanto os objetos de seus trabalhos” (p. 232).

Melendi tece breves comentários sobre os trabalhos das artistas Regina Vater, cujo destaque é *Tina América*, de 1976, obra que Melendi entende enquanto um questionamento de identidade de uma mulher e artista latino-americana vivendo nos Estados Unidos; Letícia Parente, a quem dá o destaque do uso do vídeo, comentando também sobre as implicações políticas em *Marca Registrada*, de 1975, e sobre a opressão do ambiente doméstico em *Preparação I* e *Tarefa I*, ambos de 1975; Sônia Andrade, cujos trabalhos também não entraram na seleção final de *RW*; Ana Vitória Mussi (séries *Trajectoria do Osso*, de 1968 e *Jornais*, de 1970) e suas pinturas e desenhos que traziam a crueldade e a violência de um período marcado pela guerra fria e pela ditadura civil-militar; e Regina Silveira (série *A arte de desenhar*, 1890-2011, série *Anamorfias*, não incluída na exposição, e *Biscoito Arte*, 1976) cujos trabalhos abordam questões metalinguísticas e relativas à natureza da representação, bem como a dureza da repressão da ditadura.

A autora traz ainda os trabalhos de Mara Alvares (série *Adansônias*, 1976-78) e Vera Chaves Barcellos (*Epidermic Scapes*, 1977/82), destacando a iniciativa do Nervo Óptico — que entende como grupo —, ativo em Porto Alegre entre 1977 e 1978, bem como as relações entre corpo e paisagem, propostas de maneiras diferentes por ambas as artistas. Melendi se dirige, por fim, à produção de Martha Araújo, e comenta que seus trabalhos dos anos 1980 se assemelham a estratégias

de participação de trabalhos dos anos 1960, sobretudo das Lygias Clark e Pape — obras que Martha desconhecia. Melendi argumenta que, no Brasil, país tão grande quanto um continente, o tempo se move em velocidades diferentes a cada região, e discussões que haviam passado nos grandes centros culturais do sudeste podiam estar apenas surgindo em regiões mais afastadas — Martha Araújo é alagoana e viveu em Maceió boa parte de sua vida.

Melendi finaliza o texto refletindo sobre a similaridade de procedimentos e discursos que cruzam a produção de mulheres artistas de diferentes gerações. Esta insistência em alguns temas, afirma, denota que certas imagens e discursos não foram suficientemente vistos ou ouvidos. Melendi segue, comentando a vastidão do Brasil em comparação ao seu sistema da arte centrado no eixo Rio-São Paulo, frisando a importância da (recente) recuperação e valorização da produção de fora desses centros. A autora finaliza retomando a metáfora da *sonsa*, destacando que estas artistas — que trabalharam sob um período complexo, tumultuado e irreverente, bem como tendo um pano de fundo como o carnaval e seus corpos luxuriosos —, ao se recusarem ao papel de *sonsa*, se reapropriaram de seus corpos e suas representações, empoderando as mulheres de seu tempo.

A produção de Josely Carvalho é abordada por Carla Stellweg, no texto *No son todas las que están ni están todas las que son*, no qual discute a produção das artistas *latinas* e *chicanas* nos Estados Unidos. Stellweg entende que o trabalho das artistas que se mudaram para os Estados Unidos se desenvolveu de maneira diferente do trabalho das artistas estadunidenses, bem como o daquelas que ainda mantinham laços com seu país de origem (p. 291). Stellweg entende que, o que singulariza a produção das artistas *latinas* é a maneira como seus trabalhos refletem o *Civil Rights Movement*, questões levantadas pela segunda onda do feminismo e as políticas estadunidenses na América Latina entre os anos 1950 e 1970 e o apoio aos governos ditatoriais e as intervenções militares em países da região.

A autora se refere ao trabalho de Josely Carvalho apenas uma vez no texto, destacando seu período em Nova Iorque, durante os anos 1970, quando foi líder de

um movimento feminista de base e comentando brevemente a origem de seu interesse por arte. Stellweg destaca a preferência de Carvalho por serigrafia fotográfica e também o *work in progress Diário de Imagens*, que explora diversas questões relativas à vida das mulheres e que traz, em seu primeiro capítulo, temas como gestação, estupro e aborto. Destaco:

The Brazilian-born Josely Carvalho (b. 1942) was also active in New York, becoming a leader of the grassroots feminist movement in the 1970s. She uses various mediums, in her words "perhaps as a way to give voice to different voices". Photographic silk-screening, however, has remained a constant throughout her career, allowing the participation of others in making protest art and also providing a means for her to construct personal narratives by rearranging memories and lived experiences while blurring or dismantling cultural boundaries. According to Lucy Lippard, the resulting works are "both an expression of nostalgia for the childhood and a declaration of independence from the two nations to which she owes allegiance. Carvalho's activism began in the 1970s, first in Mexico City and then in Arlington, Virginia. When she arrived in New York, in 1976, she continued to organize community projects that integrated art, sociology and politics. She was a founder and director of the Silkscreen Project (1976-87) at St. Mark's Church-in-the-Bowery in New York, where she taught simple silk-screen techniques for creating posters, banners and "walking murals" for various protests. This feminist activism inevitably shaped her personal and complex oeuvre, in which her *Diary of Images* explores multiple interconnected themes relating to women's lives. The first "chapter" of this ongoing diary, *In the shape of a Woman* (1970-86), addresses abortion, labor, rape, pregnancy and related issues, making Carvalho's search for a territory where the female figure is a geopolitical sanctuary. (p. 292 - 293, 2017)<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Tradução da autora: "A brasileira Josely Carvalho (nascida em 1942) também atuou em Nova York, tornando-se líder do movimento feminista popular na década de 1970. Ela usa vários meios, em suas palavras "talvez como uma maneira de dar voz a vozes diferentes". O silk-screen fotográfico, no entanto, permaneceu uma constante ao longo de sua carreira, permitindo a participação de outros na produção de arte de protesto e também proporcionando um meio para construir narrativas pessoais, reorganizando memórias e experiências vividas enquanto obscurecia ou desmantelava fronteiras

Na tentativa de entender como as artistas brasileiras são referidas nos textos gerais do catálogo — excetuando notas de rodapé e biografias — optei por realizar um exercício de análise de conteúdo, tendo as próprias artistas como categorias. Neste exercício, foram desconsiderados os textos de Maria Angélica Melendi, sobre a produção brasileira, e de Carla Stellweg, sobre as artistas *latinas* e *chicanas*, ambos comentados acima. Para evitar longas notas de rodapé, optei por traduzir as palavras e citações destacadas aqui. As citações estão todas, em seu inglês original, em uma tabela nos anexos, identificadas por um código (sobrenome da artista + número da citação), que repito que repito no texto abaixo, tendo em vista facilitar a associação entre ambas as partes.

Claudia Andujar é referida por duas vezes no texto *The Iconographic Turn*, de Andrea Giunta. A autora comenta sobre a série *Marcados*, (Andujar 1) ao falar sobre o retrato como veículo para abordar a violência nos regimes ditatoriais, afirmando que a série explora tensões entre as populações indígenas e um estado que não as entende como cidadãs legítimas. Giunta torna a se referir à série logo em seguida, desta vez, ao falar sobre o corpo como material de expressão, afirmando que, no caso de *Marcados*, os corpos evidenciam a existência ameaçada dos Yanomami (Andujar 2).

Martha Araújo é citada por Cecilia Fajardo-Hill em *The Invisibility of Latin American Women Artists* por ter integrado a exposição *artevida*, já citada

---

culturais. Segundo Lucy Lippard, as obras resultantes são "tanto uma expressão de nostalgia da infância quanto uma declaração de independência das duas nações às quais ela deve obediência. O ativismo de Carvalho começou na década de 1970, primeiro na Cidade do México e depois em Arlington, Virgínia. Quando chegou a Nova York, em 1976, continuou a organizar projetos comunitários que integravam arte, sociologia e política, e foi fundadora e diretora do Silkscreen Project (1976-87) na St. Mark's Church-in-the-Bowery em Nova York, onde ensinou técnicas simples de serigrafia para criar cartazes, faixas e "murais ambulantes" para vários protestos. Esse ativismo feminista inevitavelmente moldou sua obra, pessoal e complexa, na qual seu *Diário de Imagens* explora vários temas interconectados relacionados à vida das mulheres. O primeiro "capítulo" deste diário em andamento, *In the Shape of a Woman* (1970-86), aborda o aborto, o parto, o estupro, a gravidez e questões correlatas, fazendo a busca de Carvalho por um território onde a figura feminina é um santuário geopolítico." STELLWEG, Carla. "No son todas las que están ni están todas las que son". In.: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (org.). *Radical Women: Latin American Art 1960 — 1985*. Los Angeles: Hammer Museum e DelMonico Books/Prestel, 2017

anteriormente no capítulo anterior (Araújo 1). Lygia Clark, Anna Maria Maiolino e Wanda Pimentel também são citadas no trecho em que a curadora comenta sobre a exposição (Clark 2, Maiolino 1, Pimentel 1). Araújo é citada também por Giunta, em *The Iconographic Turn*, (Araújo 2). A artista é colocada junto a Ana Kamien, Marilu Marini, Teresa Trujillo e Sylvia Palacios Whitman — que também integram a exposição — na unidade de sentido que se refere ao surgimento do corpo da artista como material expressivo e da dança contemporânea e expressão corporal como desafiantes do paradigma do corpo do ballet clássico e misturando-se aos materiais das artes visuais.

Josely Carvalho é mencionada somente uma vez, por Giunta, no texto *The Iconographic Turn* (Carvalho 1). A unidade de sentido faz referência a artistas que, através de imagens e performances, condenavam o crime de estupro. Vera Chaves Barcellos também é mencionada apenas uma vez, no mesmo texto (Barcellos 1). Giunta afirma que *Epidermic Scapes*, de VCB, é um dos muitos trabalhos da exposição em que o corpo feminino passa por uma fragmentação que dissolve o olhar masculino. A curadora ainda descreve o trabalho como “o corpo visto como fragmentos de pele, aumentados para formar paisagens”.

Lygia Clark é referida diversas vezes por Fajardo-Hill e Giunta, ao longo dos textos *The Invisibility of Latin American Women Artists* e *The Iconographic Turn*. Cecilia Fajardo-Hill coloca Clark, ao lado de Lygia Pape, como uma das *usual suspects*, mulheres artistas que foram escolhidas para representar seu campo e que foram destacadas repetidamente ao longo da história da arte latino-americana (Clark 1, Pape 1). Fajardo-Hill destaca, no mesmo texto, que Clark e Liliana Porter são as duas únicas mulheres cujo trabalho foi discutido em *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation (2007)*, de Luis Camnitzer (Clark 3). A curadora destaca ainda o ensaio de Mari Carmen Ramirez, *Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America 1960-1980*, que discute a obra de Lygia Clark com alguma ênfase (Clark 4). Pouca atenção é dada para o tema *mulheres artistas* neste trabalho de Ramirez, segundo Fajardo-Hill. Giunta traz Clark em dois momentos

durante seu texto. Primeiro, ao referir-se à representação da experiência da maternidade como trauma (Clark 5) e depois, (Clark 6) ao comentar sobre a questão da *participação* nas poéticas artísticas dos anos 1960 e 1970, percebida nas terapias com objetos *perceptuais* realizadas pela artista.

Anna Bella Geiger é mencionada somente no texto *The Iconographic Turn*. Andrea Giunta, ao comentar sobre o retrato como veículo para abordar a violência nos regimes ditatoriais, o associa também à violência perpetrada contra os povos nativos americanos, apontando para sua exotização, retratada por Anna Bella Geiger na forma de um cartão postal, em que se fotografa vestida como uma mulher indígena, fazendo referência à obra *Brasil Nativo/Brasil Alienígena* (Geiger 1).

Anna Maria Maiolino é citada por Andrea Giunta, em *The Iconographic Turn*, e por Julia Antivilo Peña, Mónica Mayer e María Laura Rosa, no texto *Feminist Art and "Artivism" in Latin America*. Giunta traz a artista em dois momentos, cada um fazendo referência a uma das séries da artista que são apresentadas na exposição. Destaco as unidades de sentido: "Através de suas representações, essas artistas subverteram o gênero retrato. [...] Eles capturaram rostos ameaçados pela violência de tesouras ameaçadoras (Anna Maria Maiolino)", que se refere à série Fotopoemação (Maiolino 2), e "Em jogo também estava uma pesquisa aprofundada sobre a subjetividade feminina, Mapas de desejos, impulsos, zonas reprimidas que lembram, talvez, os diagramas de Jacques Lacan (Anna Maria Maiolino)", fazendo alusão à série Mapas Mentais (Maiolino 3). María Laura Rosa afirma que havia uma ligação entre a luta por liberdade de expressão e a exigência por direitos das mulheres durante o período ditatorial no Brasil, e aponta para um possível impacto destas demandas no trabalho de Anna Maria Maiolino, bem como Regina Vater e Wanda Pimentel (Maiolino 4, Vater 3, Pimentel 2).

Lygia Pape é citada por Fajardo-Hill e Giunta, nos textos *The Invisibility of Latin American Women Artists* e *The Iconographic Turn*. Fajardo-Hill aponta para o fato de Pape ter sido relegada às notas de rodapé do livro *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation (2007)*, de Luis Camnitzer, ao lado de outras artistas de

grande importância para a arte latino-americana, como Cecilia Vicuña e Marta Minujín (Pape 2). Giunta traz o trabalho *Divisor* — que não esteve presente na mostra — para comentar sobre como alguns trabalhos da exposição representam as massas, seja a partir da politização social ou da redefinição do corpo urbano coletivo (Pape 3).

O nome de Letícia Parente é citado apenas no texto de introdução do catálogo, assinado por Fajardo-Hill e Giunta. A artista é destacada como uma videoartista brasileira, “contemporânea menos conhecida” de figuras emblemáticas como Lygia Clark, Ana Mendieta e Marta Minujín — fórmula bastante repetida nos textos de divulgação da exposição (Parente 1). Regina Silveira e Teresinha Soares são mencionadas somente por Andrea Giunta, em *The Iconographic Turn*. A unidade de sentido que faz referência ao trabalho de Regina Silveira aborda o “impulso abjeto”, presente no biscoito na forma da palavra arte, “que atrai a boca e o ato de ingerir — um trabalho feito para ser devorado” (Silveira 1). O trabalho de Teresinha Soares é encaixado em uma “investigação do corpo e das formas de erotismo e dispositivos associados com a sexualidade” e referido como “uma exploração do erotismo como jogo, como em uma caixa na qual amar, ou fazer amor” (Soares 1).

Regina Vater, por fim, é citada por Fajardo-Hill e Giunta, novamente nos textos *The Invisibility of Latin American Women Artists* e *The Iconographic Turn*. Cecilia Fajardo-Hill chama a atenção para a presença de Vater no livro *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, de Lucy Lippard, de 1990 (Vater 1). Giunta comenta sobre o trabalho de Vater em unidade de sentido relativa à representação como subversão do gênero fotográfico do retrato, destacando as “expressões satíricas para mostrar diferentes humores” (Vater 2).

### 3. A recepção de *Radical Women* pela imprensa estadunidense: possibilidades na formação de um discurso sobre arte brasileira

*Radical Women* ficou em exibição nos Estados Unidos durante um período de quase um ano: de setembro a dezembro de 2017 no Hammer Museum, em Los Angeles, e, de abril a julho de 2018 no Brooklyn Museum, em Nova Iorque. Neste período, a mostra foi recebida com empolgação pela imprensa de artes e cultura dos Estados Unidos, denotando não apenas a urgência (e atualidade) de seu discurso curatorial para o contexto estadunidense, mas também, a predisposição e o interesse por parte desta imprensa em tópicos como arte latino-americana e mulheres artistas — ou ainda, por arte *politizada*. Logo, para compreender o impacto de *RW* nos Estados Unidos, analisar consonâncias e dissonâncias entre o discurso curatorial e o discurso da imprensa e, sobretudo, entender como a arte brasileira é retratada nesse contexto, faz-se necessário olhar para sua recepção crítica.

Para analisar este *corpus* crítico, utilizei o método de Análise de Conteúdo. O material coletado foi filtrado a partir do seguinte critério: resenhas publicadas entre agosto de 2017 e agosto de 2018, por jornais, revistas e blogs estadunidenses, referindo-se apenas à exposição *Radical Women*. Críticas que abordavam todo o evento *Pacific Standard Time LA/LA* foram desconsideradas, bem como agendas culturais que não analisavam a exposição mais detalhadamente. Textos que apenas reproduziam o release da exposição — ou o texto dos sites do Hammer e do Brooklyn Museum — também foram desconsiderados. O total de resenhas coletadas é de 22. Ao todo, foram criadas seis categorias de análise, divididas duas tipologias. A primeira é dedicada a analisar menções diretas às artistas, e subdivide-se em *Menções*, *Descrições e comentários de trabalhos* e *Destaques fotográficos*. A segunda é dedicada às unidades de sentido que produzem discurso sobre a exposição e, indiretamente, sobre arte latino-americana e brasileira. Esta segunda categoria subdivide-se em: *Nexo com a situação política dos Estados Unidos e*

*#metoo, Arte latinoamericana, política e regimes ditatoriais e Feminismos*. Optei por utilizar as traduções das resenhas críticas no texto para evitar notas de rodapé longas. A tabela com todas as citações utilizadas, em seu inglês original, está nos anexos. As unidades de sentido são identificadas, ao longo do texto, com um código (um número que se refere ao texto e outro, à unidade de sentido), tendo em vista facilitar a associação entre ambos.

### 3.1 Categorias Diretas

#### 3.1.1 Menções

Nesta subcategoria, analiso as unidades de sentido que apenas mencionam os nomes das artistas brasileiras em *Radical Women*. As citações reunidas aqui, em sua maioria, trazem as artistas Lygia Clark, Lygia Pape e Anna Maria Maiolino como destaques no grupo de 120 artistas reunidas na exposição — indo ao encontro de alguns dados levantados durante o 1º capítulo, com destaque para as grandes exposições retrospectivas destas artistas nos Estados Unidos, de 2014 para cá. É importante apontar que a retrospectiva de Lygia Clark ocorreu em 2014, enquanto as de Pape e Maiolino ocorreram em 2017, estando mais próximas de *Radical Women*, fato que também pode ter influenciado nas menções, posto que é dado maior destaque a elas do que a Lygia Clark — que é onipresente nas coleções analisadas também durante o primeiro capítulo.

Liz Brown, que escreveu para o site *4Columns*, cita Anna Maria Maiolino e Lygia Pape como “artistas renomadas” ao introduzir a exposição, contrastando-as com outras artistas, menos conhecidas, como as *pioneiras em videoarte* Pola Weiss e Narcisa Hirsch, frisando que a exposição, que traz mais de 120 artistas — algumas das quais só estão sendo mais reconhecidas nos últimos anos —, pode ser interpretada como uma correção aos anos de apagamento das mulheres na história da arte canônica (2.3).

Ben Davis, autor de *'Radical Women' at the Hammer Museum Is the Kind of Show That Art Critics Live For* para o site *Artnet News*, traz os nomes Lygia Clark e Lygia Pape ao lado de Ana Mendieta, Marisol e Liliana Porter como alguns dos mais conhecidos entre os 116 da exposição, e frisa que a grande maioria destes nomes não é conhecida, e é isso que torna a exposição relevante (5.1). Summer Guthery, que escreveu a resenha *'Radical Women' and Anna Maria Maiolino* para a revista *Frieze*, menciona Clark e Pape em unidade de sentido bastante semelhante à de Davis, na qual menciona que estas artistas *célebres* são expostas ao lado de outras cujo trabalho é praticamente desconhecido fora de seu contexto local, e que “*parte do objetivo declarado das curadoras é o de corrigir o registro histórico-artístico para incluir as mulheres artistas marginalizadas pelo cânone ocidental*” (8.2).

A ideia de contrastar um grupo de mulheres artistas bastante celebradas internacionalmente, com outro, de artistas ainda desconhecidas fora de seu contexto local é bastante comum nesta categoria — a ideia parece ter sido *herdada* dos releases e textos dos sites das instituições —, e foi repetida por Benoît Loiseau, em seu editorial “*The Latin American Women Artists Who Fought Patriarchy with Their Bodies*” para o site *Artsy*, no qual menciona Lygia Pape ao lado de Ana Mendieta e Beatriz González, como “artistas familiares” (11.3), e por Michael Valinsky, autor de resenha para o *Brooklyn Rail*, que destaca Lygia Clark e Ana Mendieta como “figuras proeminentes” (20.1).

Sarah Valdez afirma, em *Against All Odds: Radical Latin American Women Artists*, para o site *Garage*, da *Vice*, que, apesar da atenção crítica e da exposição institucional e comercial que artistas como Lygia Pape, Liliana Porter e Ana Mendieta receberam nos últimos anos, grande parte das artistas em *Radical Women* seriam consideradas “obscuras” até mesmo para os públicos de arte mais exigentes (19.1). Madeline Murphy Turner, em resenha para o site *Hyperallergic*, pondera que, ainda que algumas artistas expostas, como Lygia Clark, Ana Mendieta e Marta Minujín, tenham se tornado nomes familiares, muitas outras não são exibidas desde o período histórico que a exposição foca (17.2). Turner também destaca, na mesma resenha, as

exposições que “os museus de maior destaque de Nova Iorque” têm dedicado a “mulheres artistas latino-americanas ilustres, mas pouco representadas”, como as mostra dedicadas a Lygia Clark, em 2014, no MoMA, e a Lygia Pape, em 2017, no Met Breuer (17.1).

Esther Allen, em seu texto *Returning the Gaze, with a Vengeance*, para a New York Review of Books, segue a abordagem crítica de Valdez, Guthery e Turner e afirma que, apesar de alguns nomes, entre os quais inclui Lygia Pape, serem mais reconhecidos que outros, “o poder do *grande artista* simplesmente não está em jogo na exposição” (1.9). Allen reflete também sobre a vastidão dos termos “latino” e “americano”, que classifica como “barracas demográficas”, capazes de abrigar pessoas das mais diferentes origens, momento em que cita Anna Bella Geiger, filha de imigrantes poloneses no Brasil, entre outros exemplos (1.2).

Anuradha Vikram, que escreveu a resenha “The Radicality of Women” para o site *Artpractical*, menciona Anna Maria Maiolino, ao lado de Ana Mendieta, María Evelia Marmolejo, Dalila Puzzovio e Margot Römer, pontuando que os trabalhos destas artistas estabelecem condições entre ações individuais de violência contra a mulher e a vontade de um estado opressivo empenhado em esmagar a dissidência (21.3). Maiolino é mencionada também por Leeana Robinson, autora do texto *Radical Women at the Hammer: Out from the Shadows*, para o site *Artillery*. Robinson menciona Anna Maria Maiolino para exemplificar a estrutura de eixos temáticos da exposição, que coloca artistas de diferentes países (neste caso, são citadas Anna Maria Maiolino, do Brasil Margarita Paksa, da Argentina) lado a lado (13.1).

### **3.1.2 Descrições e comentários de trabalhos**

Esta categoria reúne as unidades de sentido referentes a descrições e comentários das obras de artistas brasileiras expostas em *Radical Women*. A associação entre o conteúdo das obras e o período de ditadura militar no Brasil é bastante frequente. Outras interpretações trazem os trabalhos para pautar o momento

político e social dos Estados Unidos e, de modo geral, há uma percepção de forte crítica social destes trabalhos. Podemos inferir que alguns trabalhos ganham bastante destaque em função da expografia de *RW*, como é o caso de *Presunto*, de Carmela Gross e de *Epidermic Scapes*, de Vera Chaves Barcellos — descrito inclusive como “impossível de ignorar”. Chama a atenção ainda o grande interesse pelos vídeos de Letícia Parente e por *M3X3*, de Analívia Cordeiro, cujo destaque é acompanhado da alcunha de “primeiro trabalho de videoarte do Brasil”, conforme apontado por Arlindo Machado<sup>38</sup> no livro *Made in Brasil*, que reúne artigos que historicam a videoarte no país, e referido em sua biografia no catálogo da exposição. O grande destaque — e talvez o mais improvável — fica para a obra *Passagem*, de Celeida Tostes — resgatada do esquecimento por *Radical Women* mesmo dentro do Brasil —, resenhada com bastante interesse por diversos comentadores da exposição.

Liz Brown, em sua resenha para o site *4Columns*, destaca os trabalhos *Homenagem a George Segall*, de Lenora de Barros (2.4), *Presunto*, de Carmela Gross, as fotografias da série *Marcados*, de Claudia Andujar, e *Eat Me*, de Lygia Pape. Sobre *Presunto*, Brown afirma que a obra se destaca em uma exposição cuja grande maioria dos trabalhos é em fotografia ou vídeo, recordando também que *Presunto*, em português, é uma gíria para cadáveres deixados na rua, relacionando o trabalho à violência do período da ditadura militar (2.5). Sobre as fotografias da série *Marcados*, de Claudia Andujar, Brown aponta que estão expostas na sala dividida entre as seções “Feminisms” e “Social Places” na montagem do Hammer Museum (2.6). *Eat Me*, de Lygia Pape, está incluído na seção final da exposição, *The Erotic*. O impacto de *Eat Me* no hipotálamo, para Brown, é imediato: excitação, repugnância e excitação novamente (2.7). Ainda na seção *The Erotic*, Brown comenta sobre a presença do “vídeo poético” *Memória do corpo*, de 1984, sobre as práticas artísticas terapêuticas de Lygia Clark (2.8).

---

<sup>38</sup> “A verdade é que, até prova ou interpretação em contrário, o mais antigo *tape* admitido como pertencente à história do nosso vídeo, conservado e acessível para exibição até hoje, é o *M 3x3*, na verdade uma coreografia para vídeo, concebida pela bailarina Analívia Cordeiro para um festival em Edimburgo e gravada pela TV Cultura de São Paulo em 1973”. (p. 15, 2007). MADE IN BRASIL.

Julian Kreimer, em *Drastic Times*, texto para a revista *Art in America*, destaca os trabalhos de Letícia Parente e Anna Bella Geiger. Kreimer traz *Brasil nativo/Brasil alienígena*, de Anna Bella Geiger, destacando a origem judia-polonesa da artista, que contrasta com os cartões postais de indígenas, dos quais copia os gestos, posando para as fotografias que compõem a obra. Para Kreimer, “o absurdo de ela encenar essas posturas em trajes ocidentais destaca o exotismo construído no coração da auto-imagem brasileira” (10.2). Kreimer retoma brevemente o ingresso de Parente nas artes visuais, aos quarenta e um anos, paralelo à carreira de química, comentando os trabalhos *Marca Registrada*, de 1975 — no qual “trata seu próprio corpo como um produto” ao costurar a frase “Made In Brazil” na sola de seu pé descalço — e *Tarefa 1*, de 1982 — no qual “a artista, vestida de branco, sem a menor cerimônia, se deita em uma tábua de passar roupa e uma empregada negra, vestindo uma roupa preta, a *passa*”. Kreimer também aponta para um nexos entre o discurso dos dois vídeos. Destaco: “o poder do regime repressivo, que depende do mercado de exportação, é reforçado por hierarquias de classes racializadas e, dentro delas, divisões sexistas do trabalho” (10.1).

*Preparação 1*, também de Letícia Parente, é destacado por Summer Guthery em resenha para a revista *Frieze* (8.4). A obra, descreve Guthery,

mostra a artista parada no espelho do banheiro, rapidamente se preparando para o dia. Ela escova o cabelo, endireita a blusa e, em seguida, pressiona a fita branca na boca, onde traça um batom espesso. Isto é seguido por fita adesiva em cada olho, depois feito com delineador, sombra e rímel.

Guthery percebe no trabalho tanto uma crítica às expectativas sociais que a mulher precisa enfrentar, quanto à repressão da ditadura militar no Brasil — que parece ser um subtexto frequente na interpretação dos trabalhos de *Radical Women*. A leitura de Anuradha Vikram para *Sorriso de Menina*, de Amelia Toledo em *The Radicality of Women*, para a *ArtPractical*, segue a mesma linha (21.4). Para Vikram, o

relevo, produzido durante a ditadura militar no Brasil, “se refere à fachada de inocência e alegria que cidadãos oprimidos eram obrigados a manter para ficarem seguros durante o regime”. O sorriso representado pela obra de Toledo também é associado por Vikram à morte de Ana Mendieta. Cito:

O sorriso de esqueleto<sup>39</sup> de uma mulher é aquele que desvia, implora e acalma. É o rosto gentil e amoroso do terror abjeto; é o sorriso que toca nos lábios de Ana Mendieta, mediando a agressão de seu marido, Carl Andre, nos segundos antes de ela cair ou ser empurrada de trinta e quatro andares para a morte.

Para Benoît Loiseau, *X*, de Anna Maria Maiolino, também faz referência ao período da ditadura no Brasil (11.4). A obra é descrita como “três auto-retratos em preto-e-branco de 1974 mostram a artista ítalo-brasileira Anna Maria Maiolino tentando cortar sua própria língua e nariz, insinuando a violência onipresente no Brasil durante a ditadura (1964-1985)”. Loiseau também destaca a retrospectiva da artista, em cartaz no MOCA, como parte do *Pacific Standard Time LA/LA*. Annie Buckley, em resenha para a Los Angeles Review of Books, caracteriza *X* como o melhor exemplo da *badassness*<sup>40</sup> das artistas de *Radical Women* (3.5). Buckley escreve ainda sobre *Marca Registrada*, de Letícia Parente, e sobre *Poema*, de Lenora de Barros. Annie descreve Parente como artista e cientista e destaca a relevância da discussão levantada pelo trabalho — que retrata a artista bordando, cruelmente, na sola de seu pé, as palavras “Made In Brazil” — em um período em que “nosso presidente [referindo-se a Donald Trump] fala sobre construir um muro entre os

---

<sup>39</sup> Refere-se à frase anterior: “Sorrisos nunca foram bons como argumentos. Há também algo como o sorriso de esqueletos”, citação retirada da revista francesa *Tiqqun*, do texto *Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl*. Não há indicação de autor.

<sup>40</sup> Optei por não traduzir a palavra *badassness*. Algumas definições do Urban Dictionary são: “the state of being badass” ou “characteristic of *badass*, totally awesome, cool as fucking shit, super rad [rad como abreviação de *radical*], a more down to earth version of holiness. can also be used as a suitable title of honor.” Retirado de: <<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=badassness>>

Estados Unidos e o México, enquanto corporações seguem explorando a mão-de-obra do outro lado do muro proposto” (3.3).

Buckley toma Lenora de Barros como “exemplar” para falar sobre a “obliteração” da divisão cartesiana entre mente e corpo — que, na história da arte, se manifestou como a oposição entre rigor conceitual e processos formais — que percebe manifesta em muitas obras da exposição, e também na vida das artistas, “que viveram em vários lugares, eram mães, filhas, esposas, amantes e, por interesse ou necessidade, muitas vezes estudavam e praticavam disciplinas além da arte”. (3.4) Sobre *Poema*, Buckley o descreve como “cinco fotografias em preto-e-branco, colocadas verticalmente em uma página, que mostram sua boca e língua abertas batendo e sendo apertadas e enredadas pelas teclas de uma máquina de escrever”, e afirma que:

Esta peça poderia ser chamada de conceitualismo corporificado e é tanto uma peça de escrita quanto de fotografia e performance; é também hipnotizantemente direto e aberto, assim como grande parte dos trabalhos da exposição. Mas o *Poema* de Barros é direto, não é didático; o dela é um poema sem palavras, cujo silêncio fala em voz alta.

Leeana Robinson, em seu texto para a *Artillery Magazine*, destaca o “grande” e “impossível de ignorar” *Epidermic Scapes*, de Vera Chaves Barcellos, que descreve como “grandes e impressionantes fotografias que assemelham-se a cenas de natureza abstrata e grandes impressões de organismos microscópicos” (13.3). Thomas Duncan, para a revista *CARLA: Contemporary Art Review Los Angeles*, também comenta sobre a obra de Vera Chaves Barcellos. “A noção do corpo feminino como terreno físico e metafórico é explorada nesta galeria [referindo-se à seção *Body Landscape* da exposição], sobretudo em *Epidermic Scapes*”, coloca Duncan, que segue “O enorme *grid* ao nível do chão é composto por 30 fotografias em preto-e-branco de close-up extremos da pele, contrastadas a ponto de se assemelharem a vistas aéreas de regiões áridas” (7.2).

Nancy Kay Turner também destaca os *Epidermic Scapes* de Vera Chaves Barcellos. Em seu texto para o blog *Riot Material*, Turner descreve a obra da seguinte maneira: “a fotografia de Vera Chaves Barcellos, que se concentra apenas na camada externa da pele e cria imagens impressionantes de seções da epiderme ampliadas em abstração total”, destacando ainda que se trata de um mapeamento literal do corpo. Turner também destaca a estrutura de *grid* da obra, e compara as fotografias a desenhos de tinta sumi (material semelhante ao nanquim) enfatizando que nenhuma fotografia, assim como os desenhos, é igual à outra. Turner aponta que, na exposição, o trabalho de Vera Chaves Barcellos se destaca por sua “qualidade desapaixonada e sua investigação científica” (18.2).

Na mesma resenha, Turner destaca a obra *Passagem*, de Celeida Tostes, também exposta em *Body Landscape*, onde estava *Epidermic Scapes*. A fotoperformance é descrita detalhadamente. A ênfase é na experiência de “nascimento” emulada por Tostes, bem como sua tentativa de “retorno ao útero da mãe que jamais conhecera”. Turner destaca ainda o local onde a performance é realizada, que parece um tanto mítico. A obra, para Nancy Kay Turner, evoca nascimento e morte, e tem um tom religioso (18.1).

Ellie Robins, em texto para a BOMB Magazine, também discute *Passagem*, em unidade de sentido que destaca a presença de “sangue, excremento, saliva; de vulvas; de mulheres, em carne e osso, que por muito tempo se tornaram invisíveis” na exposição. A fotoperformance é brevemente descrita, e novamente, há a ênfase na ambiguidade entre nascimento e morte presente na obra (12.4). Robins também destaca a videoperformance M3x3, de Analivia Cordeiro, que interpreta como um trabalho que confronta diretamente a repressão da ditadura militar do período (12.5). Cito:

Em M3x3 (1973), trabalho em vídeo da artista brasileira Analivia Cordeiro, corpos dançam em uma *grid* pintado, transbordando suas linhas, assim como Cordeiro e sua obra irrompem as restrições do governo militar brasileiro.

Robins afirma também que M3x3 é creditado como primeira obra de videoarte do Brasil. A interpretação de Ben Davis sobre a obra é bastante diferente (5.2). Davis caracteriza-a como “divertidamente experimental” e a descreve como uma “coreografia charmosamente robótica encenada em um vazio que lembra *Tron*” destacando ainda que M3x3, supostamente, seria a primeira obra de videoarte do Brasil, em 1973.

Em resenha para o site Hyperallergic, Madeline Murphy Turner destaca a série *Marcados* de Claudia Andujar (17.7). Murphy Turner usa a série para exemplificar a maneira que a curadoria encontrou para driblar a falta de representatividade de certos grupos — povos indígenas e mulheres trans, sobretudo — sem deixar de abordar estes temas, demonstrando também que “muitas das artistas na exposição estavam envolvidas com diversas causas e eram parte de uma rede expandida de ação política”. O período que Andujar residiu com os Yanomami na Amazônia, entre 1981 e 1983, é brevemente retomado, enfatizando a importância da presença da artista para “advogar pela delimitação de seu território e criar uma campanha de vacinação para estabelecer melhor padrão de saúde na comunidade”, e colocando a série *Marcados*, que apresenta fotografias de cada membro Yanomami imunizado, bem como seus cartões de saúde (de vacinação, no caso), como resultado destas ações.

Chelsea Weathers e Monica Castillo destacam *Presunto*, de Carmela Gross. Castillo, autora de *The new exhibit featuring Latin American artists that packs a feminist punch*, para o jornal The Lily, enfatiza a relação da obra com a agitação política do período (4.1). Castillo chama a atenção para a *gíria* “presunto” em português significar “cadáver” e interpreta-a como uma chave que transforma um “saco de lona bege, que se assemelha a um *colchão futon*” em um “saco para transportar cadáver, feito para protestar contra a violência no Brasil”. Weathers, que escreve para o *The Magazine* de Santa Fe, no Novo México, aproxima a obra de Gross das esculturas moles de Claes Oldenburg e da arte pop dos anos 1960, para então trazer a chave de leitura da *gíria*, que aponta para um contexto de produção

muito mais violento que o de Oldenburg, o da ditadura militar no Brasil, quando cadáveres apareciam rotineiramente nas ruas (22.2).

A obra *Tina América*, de Regina Vater é aproximada da série *Film Stills*, de Cindy Sherman. Christopher Knight, em texto para o *LA Times*, chama a atenção para a proximidade temporal das duas obras, caracterizando *Tina América* como uma fotoperformance e enfatizando os diferentes papéis interpretados por Vater (“mãe, *vamp*, colegial, bibliotecária, etc.”). “Emolduradas juntas”, escreve, “elas desmontam as limitações dos estereótipos sociais, transformando a única pessoa em um caleidoscópio de personagens multifacetadas. O que as une é a uniformidade de seus olhos” (9.2).

Em *Childbirth and Menstruation in Defiant Art by Latin American Women*, para o *Hyperallergic*, Susan Silas destaca alguns trabalhos de artistas brasileiras. Silas abre sua resenha escrevendo sobre a Operação Condor na América Latina dos anos 1960 e traz *Declaração em retrato No. 1* (1974), de Anna Bella Geiger, destacando a frase dita pela artista no vídeo: “*Eles tomam uma posição de nos colonizar. Eles sempre vêm ditar idéias*” (15.2). Silas destaca também as serigrafias de Josely Carvalho *Waiting* (1982) e *The Birth* (1981), que retratam uma mulher grávida (15.4). *O Ovo*, de Lygia Pape é descrito enfatizando o *nascimento* da artista de uma caixa branca na beira da praia, com ondas batendo ao fundo (15.5). *Passagem*, de Celeida Tostes também é mencionado e a performance, brevemente descrita, em meio à outras obras, todas associadas à gestação, ao nascimento, ao parto e à menstruação (15.6).

Esther Allen também faz referência à algumas artistas brasileiras em sua resenha para a *NY Review of Books*. Novamente, *Declaração em retrato nº1*, de Anna Bella Geiger, é destacada, e Allen enfatiza o semblante neutro de Geiger, que, para ela, diz: “eu estou aqui, eu não preciso de sua aprovação” (1.1). Nenhuma menção ao conteúdo do vídeo é feita. Esther também traz a série *Marcados*, de Claudia Andujar, ao abordar o terrorismo de estado, enfatizando que o pai da artista

faleceu em um campo de concentração nazista (1.4). As fotografias são descritas da seguinte maneira:

[Andujar] fotografou uma sequência assustadora de retratos intitulados *Marcados* que retratam indivíduos Yanomami, homens e mulheres, com os olhos ardendo de desconfiança, os números que o governo usava para identificá-los pendurados no pescoço.

Allen destaca, por fim, os trabalhos *O Ovo*, de Lygia Pape, e *Passagem*, de Celeida Tostes, que dividiam uma pequena sala da exposição no Brooklyn Museum em Nova Iorque — a última (1.8). Ambas as obras são apenas brevemente descritas, sem qualquer interpretação acerca de sua relação com parto, nascimento ou morte junto à descrição. O parágrafo acima, no entanto, discorria sobre as obras em *Radical Women* abordarem nascimento e maternidade, por vezes, com uma “ambiguidade assustadora”.

### **3.1.3 Destaques fotográficos**

Nesta categoria, incluo as imagens de obras de artistas brasileiras destacadas nas resenhas analisadas. Em geral, as imagens ilustram obras comentadas ao longo das resenhas. Foram consideradas apenas imagens cujas obras se encontravam identificadas.

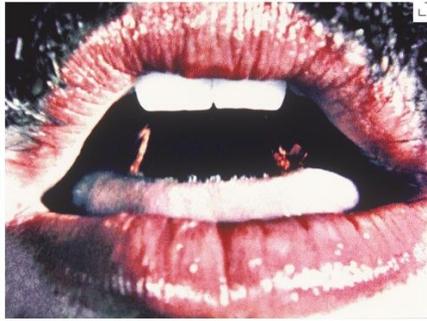
A resenha de Liz Brown (*4Columns*) conta com imagens das obras de Claudia Andujar (*Horizontal 2*, da série *Marcados*), Lenora de Barros (*Homenagem a George Segal*) e Lygia Pape (*Eat Me*), sobre as quais teceu comentários ao longo de sua resenha. Nenhuma das imagens foi feita na exposição.



Claudia Andujar, *Horizontal 2*, from the series *Marcados* (Marked), 1981-83. Twelve black-and-white photographs. 15 3/16 x 22 7/16 inches each. Image courtesy Galeria Vermelho.



Lenora de Barros, *Homenagem a George Segal* (Homage to George Segal), 1984. Director: Walter Silveira, sound: Cid Campos. Video performance. 3.07 minutes. Image courtesy the artist and Galeria Millan.



Lygia Pape, *Eat Me*, 1975. 16mm/35mm film converted to digital, color, sound. 9.00 minutes. Image courtesy Projeto Lygia Pape and Hauser & Wirth.

Figuras 11, 12 e 13: Capturas de imagem do site 4Columns, destacando as obras *Horizontal 2*, de Claudia Andujar, *Homenagem a George Segal*, de Lenora de Barros e *Eat Me*, de Lygia Pape.

A resenha de Anuradha Vikram (*Artpractical*) é ilustrada com uma vista da exposição no Hammer Museum, na qual temos *Epidermic Scapes*, de Vera Chaves Barcellos, e vídeos, identificados na legenda da imagem como de Silvia Gruner, Pola Weiss e Maria Evelia Marmolejo. Há também um vídeo de Yeni e Nan (à direita), não identificado na imagem. A fotografia é escura, talvez para destacar os vídeos, dificultando a identificação da obra de Vera Chaves Barcellos num primeiro momento.



*Radical Women: Latin American Art, 1965–1980*; installation view with artworks by Vera Chaves Barcellos, Silvia Gruner, Pola Weiss, and María Evelia Marmolejo, at Hammer Museum, Los Angeles, 2017. Photo: Anuradha Vikram.

Figura 14: captura de tela do site *Artpractical*, com a obra *Epidermic Scapes*, de Vera Chaves Barcellos em destaque.

*Epidermic Scapes* também é destacada na resenha de Nancy Kay Turner (*Riot Material*). Nesta resenha, a imagem destacada é um detalhe da obra, e os módulos se encontram separados. Turner também destaca *Passagem*, de Celeida Tostes, e reproduz algumas das imagens da fotorperformance. Ambas as obras são comentadas ao longo de sua resenha.



Celeida Tostes. *Passagem*, 1978. Raquel Silva/Projeto Celeida Tostes.

Vera Chaves Barcellos. *Epidermic Scapes*, 1977-1982. Fundação Vera Chaves Barcellos.

Figuras 15 e 16: Capturas de tela do site *Riot Material* com as obras *Passagem*, de Celeida Tostes (esq) e *Epidermic Scapes*, de Vera Chaves Barcellos (dir).

*Passagem* é destacada também por Susan Silas (Hyperallergic), na qual escreve sobre *Radical Women* tendo a maternidade e a menstruação como norte. Silas também destaca *Declaração em retrato nº1*, de Anna Bella Geiger, *The Birth*, de Josely Carvalho, e *O Ovo*, de Lygia Pape. Todas as imagens são inseridas ao longo do texto, ilustrando os comentários de Silas. Enquanto *The Birth* parece ter sido fotografado na exposição (pois está emoldurado), *O Ovo* e *Declaração em retrato nº1* são retratadas por *stills*. *Passagem* é representada por apenas uma das 29 fotografias que a compõe.



Celeida Tostes, "Passagem" (Passage) (1973)



Anna Bella Geiger, "Declaração em retrato No. 1" (Statement in portrait no. 1) (1974), still from video



Josely Carvalho, "The Birth" (1967)



Lygia Pape, "O ovo" ("The egg") (1967)

Figuras 17, 18, 19 e 20: Capturas de tela do site Hyperallergic destacando as obras de Celeida Tostes, Anna Bella Geiger, Josely Carvalho e Lygia Pape, respectivamente.

A resenha de Thomas Duncan (CARLA) tem *Waiting* de Josely Carvalho como capa. O mesmo ocorre para *Biscoito arte*, de Regina Silveira, que é capa da resenha de Summer Guthery (Frieze). Nenhuma das duas artistas é destacada nas resenhas, no entanto.

Contemporary Art Review  
**.la**

**Radical Women: Latin American Art, 1960–1985 at the Hammer Museum**



May 6, 2016  
 Text by Thomas Surotan

Josely Carvalho, *Wishing* 1982. Oil, enamel and bronze on copper. 30 1/2 x 21 1/2 inches. Photo: Image courtesy of the artist and collection of Josely Carvalho. Photo: Ed Mumford.



Figuras 21 e 22: Capturas de tela dos sites das revistas CARLA e Frieze, destacando obras de Josely Carvalho e Regina Silveira, respectivamente.

*Sorriso de Menina*, de Amelia Toledo, e *Morra usando as legítimas alpargatas*, de Teresinha Soares, são inseridas em slideshows nas resenhas de Morgan Sykes (The Cut), e Andrew Russeth (W), mas não são comentadas no texto.



Figuras 23 e 24: Capturas de imagem dos sites *The Cut* e da revista *W* destacando obras de Amelia Toledo (esq) e Teresinha Soares (dir).

M3x3, de Analivia Cordeiro é destacada nas resenhas de Ben Davis (Artnet News) e de Ellie Robins (BOMB Magazine). Ambas as resenhas dedicam alguma atenção para a obra, e têm interpretações bastante divergentes sobre M3x3. Os destaques são *stills*, que mostram momentos diferentes da obra.



Analivia Cordeiro, image of M3x3 (1974/2016), on view in "Radical Women" at the Hammer.



Analivia Cordeiro, M3x3, 1973. Video, black and white, sound. 9:50 min. Private collection.

Figuras 25 e 26: Capturas de imagem dos sites Artnet News (esq) e BOMB Magazine (dir) destacando diferentes momentos de M3x3, de Analivia Cordeiro.

Na resenha de Ester Allen (New York Review of Books), estão ilustrados os trabalhos *O Ovo*, de Lygia Pape e *Marca Registrada*, de Letícia Parente. *Marca Registrada*, curiosamente, não é mencionado ao longo do texto.



Lygia Pape: film still from O ovo (The egg), 1967

Projeto Lygia Pape



Letícia Parente: video still from Marca registrada (Trademark), 1973

Letícia Parente

Figuras 27 e 28: Capturas de tela do site da New York Review of Books, destacando stills de vídeos de Lygia Pape e Letícia Parente, respectivamente.

## 3.2 Categorias Indiretas

### 3.2.1 Arte latinoamericana, política e regimes ditatoriais

Nesta categoria, reúno comentários que apontam para uma relação entre a arte latino-americana produzida entre os anos 1960 e 1980 — sobretudo pelas artistas reunidas na exposição — e o contexto político e social da região neste período. Nos comentários, se misturam as ideias de que esta arte foi pautada ou respondeu aos regimes ditatoriais e de que seu rumo foi definido pelo acirramento da opressão e da censura na região. Em sua grande maioria, as resenhas entendem o discurso curatorial de *Radical Women* enquanto político, não apenas por sua proposta de revisão histórica e por seu teor feminista, mas também pela carga política que é conferida à arte latino-americana do período.

A ideia de *corpo político* — que pauta a exposição — é bastante frisada nesta categoria, e alguns dos fatores que levaram à *virada iconográfica do corpo* também são trazidos nas resenhas. Naturalmente, a relação entre militância política e movimento feminista — ou sua ausência — também surge nesta categoria, apesar de ser abordada integralmente na categoria *Feminismos*. A América Latina é, em geral, entendida como um *todo* e, apesar de a compreensão de que cada contexto político tem suas particularidades estar presente, esta diferenciação nunca é feita com clareza. A ênfase dada ao fenômeno das ditaduras — e à sua gravidade — é bastante variável. Alguns comentadores ainda frisam a participação dos Estados Unidos nas ditaduras latino-americanas.

Liz Brown (4Columns) destaca que a “politização do corpo da mulher, explorada em trabalhos experimentais de mulheres artistas” de diversas partes da América Latina é a tônica da exposição, que também levanta questões “como mulheres artistas usavam seus corpos para fazer arte?” ou “Como a arte delas testemunhou e resistiu à opressão do estado sobre seus corpos?” (2.2). Outras unidades de sentido nesta categoria também enfatizam o caráter inerentemente

político de *Radical Women* — sobretudo devido ao contexto político e social do período, permeado por governos ditatoriais, opressão e instabilidade —, como é o caso de Morgan Skyes (*The Cut*), que, em sua resenha, destaca que as “investigações das artistas são motivadas por suas experiências individuais, que incluem imigração e ascensão de ditaduras” (16.1); ou de Andrew Russeth (*W*), para quem *Radical Women* tem por objetivo “colocar em vista os esforços pioneiros de mulheres artistas corajosas de 15 países que desafiaram ditames estéticos, atitudes patriarcais e até regimes opressivos”. Russeth ainda enfatiza que “Muitas vezes elas [as artistas de *RW*] colocavam corpos — os delas mesmas e os de outras mulheres — na linha de frente, sob ameaça” (14.1). Thomas Duncan, em sua resenha para a CARLA, comenta que a exposição “como se tivesse previsto que 2017 seria um momento decisivo para as vozes das mulheres”, é dedicada “a uma era de extraordinária agitação social e política durante a qual a opressão às mulheres foi ativamente resistida”, e frisa que, durante este período, muitos dos países incluídos na exposição, estavam submetidos a ditaduras militares (7.1).

Chelsea Weathers, (*Magazine Santa Fe*), comenta sobre a linha do tempo na entrada da exposição, que oferece aos visitantes o contexto de produção daquelas obras. “Essa história reflete ditaduras e protestos, o processo lento e violento de obter direitos humanos básicos e derrubar governos na América Central e do Sul”, escreve, destacando também que, em função desta situação — na qual direitos humanos não estavam garantidos — o feminismo como havia se organizado nos Estados Unidos, — lutando por creches ou direitos reprodutivos — não contava movimentos análogos na América Latina e, ao invés disso, mulheres latino-americanas, *latinas* e *chicanas* “empregaram uma linguagem visual para chamar a atenção para uma série de injustiças perpetradas por regimes totalitários” (22.1). Apesar da breve confusão — muitas das mulheres *latinas* e *chicanas* exibidas em *RW* estiveram envolvidas com o movimento feminista, que também teve repercussão em alguns países da América Latina, sobretudo no México e na Argentina —, Weathers está correta em apontar

que há uma diferença de posicionamento — e de conflito — entre as mulheres latino-americanas e as mulheres estadunidenses da época.

A relação entre o contexto político e social instável com os movimentos feministas — ou sua ausência — também é frisada por Ben Davis (Artnet News). Davis percebe na exposição uma ‘atmosfera’ de ‘possibilidade’, “de artistas tentando *hackear* novas formas de expressão que respondessem a uma época de ditaduras e mudança de papéis para as mulheres”, e aponta para o fato de que, com exceção do México, não havia um movimento de arte feminista e que, como afirmam as curadoras, “A maioria das artistas apresentados nesta exposição não se propôs a fazer obras feministas” (5.3).

Summer Guthery (Frieze) segue a mesma linha e afirma que *Radical Women* “explora o conceito de corpo político e as formas que as mulheres artistas resistiram ao machismo sistêmico e aos governos repressivos que prevaleceram na América Latina durante parte do século XX” (8.3). Guthery destaca ainda que,

embora os trabalhos expostos compartilhem um compromisso feminista de abordar os estereótipos de gênero e dismantelar as estruturas patriarcais, muitas das artistas não se consideravam feministas, em parte devido à desconfiança da teoria euro-americana e ao exclusivismo racial da segunda onda do feminismo.

Benoît Loiseau destaca que as ditaduras e regimes autoritários reforçaram o papel de dependente da mulher e institucionalizaram a desigualdade, e que é nesse contexto que o corpo humano se torna central para a produção de tantas mulheres artistas (11.1). Loiseau afirma que “seus trabalhos experimentais [das mulheres artistas latino-americanas reunidas na exposição] — muitas vezes favorecendo o vídeo, a fotografia e a performance — introduziram uma mudança nas representações da forma feminina, ao mesmo tempo em que questionavam as estruturas patriarcais e a política regional”, trazendo a ideia de *virada iconográfica* do corpo, de Andrea Giunta.

Para Anuradha Vikram (ArtPractical), *Radical Women* exhibe uma variedade de trabalhos politicamente engajados por artistas que se identificam como mulheres, focando na resistência às ditaduras militares do período (21.2). Na visão de Vikram, “a exposição deixa claro que a agressão sexual é uma ferramenta do poder do estado”, vinculando mais profundamente a violência patriarcal ao aparelho repressor das ditaduras militares. Annie Buckley, por outro lado, enfatiza a seção *Resistance and Fear*, que descreve como uma das mais “complexas” e “vitais” da exposição, “que inclui trabalhos de artistas que abordaram as paisagens sociais e políticas de seus países de origem, muitas vezes invocando a violência perpetrada por regimes opressivos” (3.6). Se para Vikram, a violência — de estado e patriarcal — é um subtexto presente no discurso geral da exposição, para Buckley, ela parece estar mais concentrada na seção que reúne obras mais explicitamente políticas.

Alguns comentadores da exposição, ao abordarem as ditaduras militares e a violência de estado na América Latina, enfatizam a presença dos Estados Unidos nestes processos. Julian Kreimer (Art in America) afirma que a exposição examina as respostas das artistas à violência que assolava a América Latina durante o período da exposição, destacando a seção *Resistance and Fear* que: “reflete o teor sombrio do terrorismo de estado por ditaduras de direita do final dos anos 60 até os anos 80, que foi apoiado pelos Estados Unidos” (10.3). Sarah Valdez (Garage Vice) também é bastante enfática ao relatar o contexto de produção das artistas de *RW* (19.2). Cito:

mulheres que fizeram seu trabalho sob condições políticas e sociais adversas e suportaram ditaduras, guerra civil, prisão, exílio, tortura, violência e censura, às vezes devido a intervenções militares dos EUA na América Central e do Sul

Madeline Murphy Turner, Susan Silas e Christopher Knight também dão ênfase à participação dos Estados Unidos nos governos ditatoriais da América Latina. Murphy Turner (Hyperallergic) destaca que os anos 1960, 70 e 80, cruciais para o desenvolvimento da arte contemporânea na América Latina, foram de “intensa

agitação política e social”, destacando o apoio dos Estados Unidos à ditaduras violentas que “derrubaram ativistas de esquerda para assumir o controle em países como Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai”. A censura crescente, segundo Murphy Turner, levou os artistas latino americanos a buscarem novas linguagens para sua produção, como fotografia, performance, vídeo e arte conceitual. Turner destaca ainda que mulheres e outros grupos minoritários experimentaram formas bastante particulares de opressão neste período e traz a ideia de corpo político: “colocando seus corpos altamente politizados no centro do seu trabalho, as mulheres artistas denunciaram tanto a violência que experimentaram pessoalmente como as atrocidades infligidas às pessoas à sua volta” (17.3).

Susan Silas (Hyperallergic) faz um breve comparativo entre o Plano Marshall — frisando a importância do expressionismo abstrato como símbolo do individualismo e do anticomunismo estadunidense, que contrastava com a arte *efeminada* e *de bom gosto* feita na França — e a Operação Condor — que tinha como produto de exportação não mais o expressionismo abstrato, mas um violento anticomunismo. “O cerne da Operação Condor”, afirma Silas, “estava situado na Argentina, Chile, Uruguai, Paraguai, Bolívia e Brasil, mas sua influência se estendeu até a Nicarágua, Honduras, El Salvador e Guatemala”. Silas destaca que foi “a engenharia e o apoio de regimes ditatoriais repressivos coordenados e capacitados pela CIA, que torturaram e mataram seus cidadãos impunemente por décadas” (15.1). Silas frisa que as artistas da exposição “foram, por vezes, censuradas e arriscaram sua segurança física em resposta às ditaduras nas quais foram forçadas a viver”, e traz uma fala de Andrea Giunta, na qual destaca a “importância de ser desobediente sob a ditadura e enfatiza o poder subversivo da desobediência e desordem” (15.3).

Para Christopher Knight (LA Times), a hesitação das mulheres latino-americanas em aderir à segunda onda do feminismo tem raiz no próprio imperialismo estadunidense, que “tornava impossível para a esquerda política considerar o feminismo sob uma luz totalmente favorável”. No entanto, Knight frisa também que estas artistas raramente eram indiferentes às suas situações de gênero,

e aponta para uma ideia de corpo político, afirmando que na exposição “o corpo de uma mulher é considerado uma entidade física e uma construção social” (9.1).

Para Ellie Robins (BOMB Magazine), a ideia de corpo político parece estar ligada a uma possibilidade de apagamento — literal e metafórico. Robins frisa que as artistas de *RW* trabalharam durante as ditaduras e arriscaram “se juntar às dezenas de milhares de dissidentes que foram literalmente desaparecidos durante essas ditaduras, apenas para serem desaparecidas, no sentido figurado, por seus colegas, dentro de seu próprio campo”, apontando para um duplo apagamento, o da possibilidade de assassinato e o apagamento histórico, de longo prazo, este perpetrado por seus próprios pares (12.2).

### **3.2.2 Feminismos**

A presente categoria agrupa as unidades de sentido referentes à presença do feminismo, tanto no discurso da exposição, quanto na América Latina no mesmo período — na produção artística e na militância política. Parte dos comentários destacados aqui frisa que muitas das artistas incluídas na exposição rejeitavam o termo “feminista” para descrever sua produção que, no entanto, pautava uma série de discussões que dizem respeito à segunda onda do feminismo nos Estados Unidos. A seção *Feminismos* da exposição é apontada como exceção a esta regra, por reunir artistas que se consideravam abertamente feministas. Muitas destas artistas são mexicanas, uma vez que o México contava com um movimento feminista no campo das artes visuais. A relação entre feminismo, direitos das mulheres e política, bem como os conflitos entre o feminismo e a esquerda latino-americana também são comentados nesta categoria.

Algumas comparações entre o feminismo estadunidense e os movimentos de resistência contra as ditaduras também são tecidas, bem como em relação à produção de mulheres artistas latino-americanas e estadunidenses — sendo estas feministas. Incluo nesta categoria também alguns comentários acerca da *vizinhança* de *Radical Women* e *The Dinner Party*, de Judy Chicago, instalada permanentemente

no 4º andar do Brooklyn Museum, no qual *RW* foi montada. Incluo aqui também uma breve associação entre *Radical Women* e *WACK! Art and the Feminist Revolution*, realizada em 2007.

Parte dos comentadores da exposição frisam o discurso de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta de que muitas das artistas incluídas em *Radical Women* não se consideravam feministas — ou, ao menos, não consideravam o seu trabalho desta maneira. Leeana Robinson (*Artillery Magazine*) destaca que parte desta desconfiança se dava porque “muitas das artistas identificavam o discurso feminista com o colonialismo e o classismo, que viam como forças opressoras burguesas” (13.2). Seu comentário vai ao encontro do que foi dito por Summer Guthery (*Frieze*) e Christopher Knight (*LA Times*), em unidades de sentido já destacadas na categoria anterior. Julian Kreimer (*Art in America*) afirma que pressão dos grupos de esquerda para manter uma frente unificada fazia com que o número de artistas que se declaravam abertamente feministas fosse baixo, e destaca a “militância dupla” das artistas *chicanas*, que se colocavam nos dois *fronts* (10.4).

Benoît Loiseau (*Artsy*), por outro lado, destaca uma citação de Cecilia Fajardo-Hill, na qual a curadora afirma que muitas das artistas participaram em movimentos da esquerda e que, para elas, os direitos das mulheres eram uma questão secundária, uma vez que a esquerda considerava o feminismo burguês e imperialista. Loiseau afirma que boa parte desta produção estava profundamente atravessada pela luta revolucionária e pela resistência em cada país, ainda que os trabalhos da exposição reflitam um repertório de questões tratadas pelo feminismo, como a maternidade, os direitos civis e a violência sexual (11.2).

Ellie Robins (*BOMB Magazine*) traz as artistas mexicanas como exceção a esta reticência em relação ao discurso feminista. Robins afirma que muitas artistas em *RW* não descreviam seu trabalho como “feminista” e frisa a desconfiança que havia do discurso feminista por parte dos círculos “anti-imperialistas” e “radicais” na América Latina, afirmando em seguida que o México foi o único país incluído na exposição a ter um movimento de arte feminista durante o período. Robins, então,

traz uma citação de Mónica Mayer para o Los Angeles Times, que diz: "O que agora é elegantemente chamado de 'interseccionalidade', estávamos discutindo isso no México naquela época" No entendimento de Robins, se as artistas não se identificavam com a segunda onda do feminismo, era porque eram feministas à frente de seu tempo e da segunda onda do feminismo, pioneiras do feminismo global, que seria caracterizado por uma "radical reconcepção do corpo" e "oposição à repressão de todos os tipos, não começando e nem terminando com a *feminilidade*" (12.6).

Nancy Kay Turner, por outro lado, enfatiza a semelhança nas produções das artistas latino-americanas presentes na exposição e das artistas feministas "brancas, negras e latinas<sup>41</sup>" estadunidenses, que produziam no mesmo período. "É fascinante ver a trilha paralela que as artistas latino-americanas compartilham com as feministas americanas negras, brancas e latinas no final dos anos sessenta e início dos anos setenta, com ênfase no corpo, política de identidade, performance e necessidade de documentação fotográfica" (18.3).

Algumas resenhas abordam a questão do feminismo na arte latino-americana a partir da seção *Feminisms* de *RW*, que reuniu o trabalho das artistas que se auto-identificavam como feministas. Sarah Valdez (Garage Vice) destaca que, apesar de o termo "feminismo" ter diversos significados para grupos diferentes, "essas mulheres o utilizavam em sociedades dominadas pelo machismo e pelo sentimento anti-burguês, onde isso não era apenas raro, mas, em alguns casos, potencialmente perigoso" (19.3). Madeline Murphy Turner (Hyperallergic) frisa que a seção *Feminisms* reúne obras de artistas que se consideravam feministas, frisando que boa parte das artistas em *RW* rejeitavam o termo. Turner aponta que a coexistência da exposição com a obra *Dinner Party*, de Judy Chicago — em exibição permanente no mesmo andar no Brooklyn Museum; o andar do Elizabeth Sackler Center for Feminist Art — , pode levar a uma análise equivocada da obra de Chicago (17.5). Cito:

---

<sup>41</sup> O termo usado por Nancy Kay Turner é *brown*, que, em geral, se refere a pessoas da Ásia. O termo também é usado para se referir a pessoas de origem latina, o que parece ser o caso no texto, ou pessoas não-brancas, mas não-negras, de diversas origens.

Enquanto figuras importantes como Judith Baca nos Estados Unidos e Mónica Mayer no México sabiam de Chicago, muitas das artistas representadas em *Radical Women* nunca tinham ouvido falar dela. A proximidade de *The Dinner Party* arrisca colocar, enganosamente, Chicago no centro da produção radical dessas artistas.

Esther Allen (New York Review of Books) também aborda a *justaposição* entre *Radical Women* e *The Dinner Party* — que entende como “a maior mudança entre as montagens do Hammer e do Brooklyn” — , mas, talvez, de maneira mais incisiva que Murphy Turner (1.6). Allen aponta para a ausência de lugares à mesa para mulheres da Espanha, de Portugal, ou de qualquer uma de suas ex-colônias na América. Entre as exclusões, enumera: La Malinche, Santa Teresa de Ávila, Sor Juana Inés de la Cruz, Gabriela Mistral, Frida Kahlo, Clarice Lispector. Allen afirma ainda que:

Em contraste com este conclave de “alta igreja” [de *The Dinner Party*], as evocações do sagrado pelas artistas em *Radical Women*, algumas das quais estudaram com Chicago, não são muito inclinadas para o épico, o heróico ou o monumental. Seu registro abrange o comum, o precário, o experimental, o anônimo. E enquanto esculturas, desenhos, pinturas e instalações estão todos aqui, os meios preferidos são os *menos materiais*, a fotografia, o vídeo e a performance.

A resenha gerou uma (rara) resposta de Judy Chicago, que afirma ter colocado algumas das mulheres mencionadas por Allen no *Heritage Floor* de *The Dinner Party*. A artista escreve que, na época de *Dinner Party*, sabia-se muito pouco ou nada sobre a história dessas mulheres. Chicago também lamentou que Allen necessitasse criticar *Dinner Party* para enaltecer *Radical Women*, frisando a necessidade de construir sobre as conquistas de outras mulheres para dar fim ao ciclo de apagamento, como tentou fazer em *Dinner Party*<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Esther Allen respondeu à Chicago. A réplica e a Tréplica estão disponíveis no site: <<https://www.nybooks.com/daily/2018/07/11/a-place-at-the-table-an-exchange/>>

Esther Allen ainda traz outras questões relativas ao feminismo na América Latina em sua resenha. Para Allen, as artistas da exposição rejeitam a ideia do olhar masculino como árbitro do sucesso feminino, mas não há um acordo sobre esta rejeição. A resenha frisa que muitas artistas não se consideravam feministas por entenderem o movimento como “contra revolucionário” ou “contraprodutivo ao focar na liberação de apenas um dos gêneros” — concordando com outras unidades de sentido já destacadas nesta categoria. Allen traz o momento histórico estadunidense, de violento racismo contra os latinos, para pautar a violência dupla sofrida pelas mulheres *latinas*, que também sofrem as consequências do discurso de ódio e das ações do governo (estadunidense) que o acompanham, frisando que “nenhum gênero está livre do terrorismo de estado”, e que “parte da relevância de *Radical Women* para o nosso tempo envolve a intimidade com o terror de estado que muitas de suas artistas tiveram” (1.3).

Esther Allen destaca ainda que algumas artistas do México e da Argentina “se identificavam como feministas e trabalhavam para empoderar mulheres”. Allen também menciona a linha do tempo da entrada da exposição, comparando alguns marcos temporais da América Latina com os Estados Unidos, destacando, por exemplo, a demora para o sufrágio feminino em alguns países, e a grande quantidade de mulheres presidentes na América Latina, que se inicia em 1974, na Argentina, com Isabelita Perón. Allen percebe na exposição um aspecto bastante preditivo, que já apontava para essa ascensão das mulheres ao poder: o “destemor” presente em muitas obras e a maneira como muitas das artistas se mantêm impassivelmente firmes em seus trabalhos (1.5). Allen comenta ainda a forte presença de obras que tematizam o parto e a maternidade — que contrasta com acusações comuns ao feminismo anglo-americano de ser *anti-maternal* ou de ignorar a maternidade. Allen frisa que ambos tais temas são tratados na exposição com “ambiguidade aterrorizante” (1.7).

Destaco ainda um comentário de Summer Guthery (Frieze) que aproxima *Radical Women* de *WACK! — Art and the Feminist Revolution*. Guthery, ao frisar a

relevância de *Radical Women* para o PST LA/LA, demonstra seu desejo de a relevância de *Radical Women* “persista muito além do presente, da mesma forma que *WACK! Art and the Feminist Revolution* (2007), no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (MOCA), continua sendo uma referência para artistas e curadores” (8.1).

### **3.2.3 *Radical Women* e os Estados Unidos: relações entre a exposição e as agitações políticas e sociais dos EUA nos últimos anos**

Nesta categoria, reúno unidades de sentido que vinculam o discurso da exposição à situação política e social nos Estados Unidos, seja a eleição de Donald Trump, a reorganização do movimento feminista que se deu após sua posse, seja seu discurso racista — e seus graves desdobramentos e políticas anti-imigratórias —, sobretudo contra os latinos e a população latina e chicana dos Estados Unidos ou movimento *#metoo*. A surpresa com a atualidade repentina do tema da exposição é bastante frequente nos comentários destacados nesta categoria. Em algumas das citações destacadas também é possível perceber como o movimento *#metoo* e a eleição de Donald Trump são mencionadas sem diferenciação entre si, como se integrassem um fenômeno maior, que apontasse para a permanência da misoginia dominante nos círculos de poder dos Estados Unidos. As artistas da exposição são entendidas como modelos de resistência para este momento político estadunidense. Também são feitas menções à *Women’s March* e à candidatura de Hillary Clinton, que, se tivesse vencido a eleição de 2016, seria a primeira mulher presidente dos Estados Unidos.

Liz Brown (4Columns) inicia sua resenha relatando que, na semana em que foi ao Hammer Museum para ver a exposição, as denúncias — aparentemente, contra Harvey Weinstein, apesar de nenhum nome ser mencionado — tinham acabado de surgir, frisando sua sensação de angústia em relação às acusações e a agitação coletiva daquelas semanas (2.1). Anuhadra Vikram (ArtPractical), por outro lado,

menciona o momento *#metoo* dentro do mundo da arte nos Estados Unidos, frisando que assédio e violência sexual sempre foram elementos de dominação *soft-power* que a cultura capitalista global promulga. Para Vikram, a exposição demonstra que a “liberdade das mulheres, ou a falta dela, historicamente tem sido um indicador de liberdade política mais ampla”, mas sua principal função, “apresentar um grupo grande de artistas pouco reconhecidas à história da arte, mostra até que ponto o establishment artístico ainda precisa representar artistas que se identificam como mulheres igualmente” (21.1)

Madeline Murphy Turner (Hyperallergic) destaca as alegações que deram início ao movimento *#metoo* surgiram durante o primeiro mês da exposição em Los Angeles, relacionando o fato com a grande resistência que Fajardo-Hill e Giunta enfrentaram ao organizarem a exposição, inclusive sob alegações de que a atenção que vinha sendo dada às mulheres era apenas uma *tendência* (14.4).

Annie Buckley (Los Angeles Review of Books) enfatiza, em sua resenha, que, um dia após a abertura de *Radical Women* em Los Angeles, a atriz Amber Tamblyn publicou um *op-ed* no jornal The New York Times, no qual se dirigia à polêmica no entorno de uma postagem sua em uma rede social, na qual acusava um ator de tê-la assediado em um set de filmagem, aos 16 anos, e que levou a atriz a ser chamada de mentirosa e publicamente humilhada (3.1). Buckley reconhece que há pouca relação entre ambos os eventos, mas afirma que:

ambos falam de verdades que permeiam os mundos da arte contemporânea, Hollywood, academia, negócios, tecnologia e tantos outros domínios de influência: o patriarcado tem um estrangulamento na cultura, os poderosos ganham mais tempo de antena (ou espaço de parede), e o fardo de prova está do lado do oprimido.

Lionel Deatherage, em uma breve resenha da exposição para o Daily Bruin (6.1) — jornal ligado à UCLA —, enfatiza que,

pode ser que nunca tenha havido um momento melhor para ser mulher, ou queer, ou de cor, mas a luta contínua contra o patriarcado e a marginalização é mais visível do que nunca. Um magnata do setor imobiliário se gaba de pegar nos genitais femininos<sup>43</sup> e é eleito presidente. Os melhores filmes de um produtor de cinema famoso são construídos após décadas de alegada agressão sexual. [referindo-se a Donald Trump e Harvey Weinstein].

Em outros momentos, há a surpresa em relação à atualidade da exposição, que, apesar de estar sendo produzida há anos e ser produto de uma longa pesquisa, parece abordar muito diretamente um momento tão particular da história dos Estados Unidos. Também há a surpresa da familiaridade em relação a alguns comportamentos de ditadores latino-americanos.

Ellie Robins (BOMB Magazine) destaca que *Radical Women* é um dos destaques da edição 2017/2018 do *Pacific Standard Time: Los Angeles/Latin America*, que celebra a cultura latina da região e frisa que os primeiros *grants* foram doados pela Fundação Getty na primavera de 2014, quando não se imaginava os desdobramentos das eleições de 2016 e os subsequentes ataques no ano seguinte aos “direitos dos imigrantes e às culturas latinas”, que “tornaram a celebração tão urgente” (12.1).

A mesma surpresa é partilhada por Annie Buckley (Los Angeles Review of Books), que, após descrever a temática da exposição — “uma poderosa genealogia de práticas artísticas feministas e radicais na América Latina e do Sul”, escreve, destacando o material de imprensa —, pondera que, por mais cansativo que seja “pensar que ainda precisamos de um programa dedicado exclusivamente às contribuições de mulheres artistas da América Latina, a fim de preencher um vácuo”, talvez *Radical Women* seja “mais necessária que nunca”, colocando que,

---

<sup>43</sup> Refere-se à frase “*I don't even wait. And when you're a star, they let you do it. You can do anything. Grab them by the pussy. You can do anything*”, dita por Donald Trump em uma conversa com o apresentador de televisão Billy Bush, em 2005. O vídeo da conversa foi publicado pelo jornal The Washington Post em 2016, durante a campanha presidencial. O vídeo e a transcrição do diálogo estão disponíveis em <<https://www.nytimes.com/2016/10/08/us/donald-trump-tape-transcript.html>>.

“Certamente as organizadoras [...] não poderiam ter previsto a veia profunda de misoginia e xenofobia que nosso 45º presidente desenterraria, mas essas realidades conferem um senso de urgência à exposição ” (3.2).

Murphy Turner (Hyperallergic) demonstra assombro ao constatar a semelhança entre a Argentina do ditador Juan Carlos Onganía, na qual os filhos de *desaparecidos* políticos eram tirados de suas mães e dados a novas famílias, e a situação dos Estados Unidos em 2018, fazendo uma referência à política de imigração ‘tolerância zero’ de Donald Trump, que separava famílias de imigrantes que tentavam cruzar a fronteira ilegalmente<sup>44</sup> (17.6).

Christopher Knight, por fim, traça um paralelo entre os direitos civis alcançados pelas mulheres na América Latina, sobretudo após a II Guerra Mundial, e devidamente informados na linha do tempo do lado de fora da exposição, e a ascensão de governos ditatoriais na região, com o momento dos Estados Unidos, e se pergunta: “até que ponto o autoritarismo eleva sua cabeça como uma reação do establishment à base dos medos despertados pela igualdade social para as mulheres?”. Knight então se dirige à eleição de 2016, na qual “um autoritário absoluto mas sem reservas prevaleceu sobre uma mulher poderosa que foi a primeira a liderar uma grande votação do partido”, referindo-se a Hillary Clinton e ao partido Democrata e afirma que *Radical Women* “assume uma oportunidade inesperada”, propondo que se pense na exposição como “a marcha das mulheres da arte”, referindo-se à *Women’s March*, que ocorreu no dia 21 de janeiro de 2017, um dia após a posse de Donald Trump, ao redor do mundo, reunindo cerca de 5 milhões de pessoas — a grande maioria delas em cidades dos Estados Unidos —, para protestar pelos direitos das mulheres<sup>45</sup> (9.3).

---

<sup>44</sup> A política de zero tolerância, implementada em abril de 2018, deixou milhares de crianças presas em centros de detenção infantis e separadas dos pais, presos ou deportados para seus países de origem. Estas crianças, uma vez separadas dos pais, seriam encaminhadas a abrigos e, futuramente, para famílias adotivas ou *sponsors*, pessoas que receberiam dinheiro para abrigá-las crianças em suas casas. A política de separação das famílias foi substituída pela política de encarceramento familiar em junho de 2018, após grande pressão interna e externa.

<sup>45</sup> A *Women’s March* se tornou um movimento e, no dia 20 de janeiro de 2018, voltou às ruas. Um novo protesto está agendado para o dia 19 de janeiro de 2019. Retirado de: <<https://www.womensmarch.com/march/>>.

## **Mulheres artistas e radicais: algumas possibilidades para a arte brasileira pós-*Radical Women***

Talvez ainda seja cedo para afirmar que *Radical Women* tornou-se uma exposição paradigmática. Certamente ainda é cedo para saber se *Radical Women* afetará de maneira significativa o mercado para arte latino-americana, ou as coleções de instituições de grande importância no *circuito internacional*. A exposição, no entanto, já serviu para expandir os horizontes da arte brasileira — sobretudo quando se trata de mulheres artistas — para além das *usual suspects*, tomando emprestado o termo de Cecilia Fajardo-Hill. A mera inclusão de Celeida Tostes — cuja obra, no Brasil, já havia caído no esquecimento — já seria o suficiente para comprovar tal fato. *Passagem*, no entanto, obteve grande destaque nas resenhas sobre a exposição. *Para um corpo em suas impossibilidades*, obra de Martha Araújo — que também se encontrava em relativo esquecimento no Brasil —, hoje faz parte do acervo do Hammer Museum.

*Radical Women* introduz uma grande diversidade de práticas artísticas — e visualidades — que se distanciam da arte de matriz construtiva, ou do realismo mágico que ainda dominam o imaginário — e as coleções — da arte latino-americana. A exposição também se distancia das abordagens mais essencialistas, e os trabalhos que apresenta fazem mais contestar identidades nacionais e regionais do que construí-las. Não há projeto nacional em jogo no corpo de trabalho que *RW* apresenta. Há o retrato de um período agitado, turbulento e violento na América Latina, representada a partir de suas semelhanças; de seus pontos de contato.

A América Latina de *Radical Women* é construída por semelhanças e, nela, a produção artística brasileira parece bastante integrada ao *todo*. Sem a barreira da língua, sem a reivindicação de uma diferença motivada pela colonização portuguesa. Integrada, enfim. Por outro lado, o número significativo de artistas brasileiras,

argentinas, mexicanas e colombianas — ou talvez a ausência de artistas de países como Bolívia, Equador ou Nicarágua — aponta para uma situação de *centro* e *periferia* interna, dentro da própria *periferia*. Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta afirmam, diversas vezes, que *Radical Women* deixa uma grande quantidade de trabalho a ser feita. Penso que a necessidade de entender estes números, os altos e os zeros, seja uma dessas primeiras tarefas. Ainda que, em comparação aos Estados Unidos, nós entendamos a América Latina como *periferia*, necessitamos encarar as relações de poder e os imperialismos latino-americanos com franqueza em nossa produção intelectual.

No que tange à arte brasileira, o panorama apresentado por *Radical Women* é bastante homogêneo e traz uma produção, em parte, já legitimada nas instâncias nacional e internacional, conforme apontado no capítulo 1. Se, no início da pesquisa, o número de mulheres artistas brasileiras na exposição me parecia alto e intrigante, hoje o entendo como fruto do desenvolvimento de um mercado de arte local para arte contemporânea, cujas raízes estão no mercado e nas instituições de arte moderna, ligadas à emergência de uma classe média abastada no país (p. 215, BRANDELLERO, 2015). Fetter e Simioni apontam que a presença de mulheres artistas em coleções de arte no Brasil tende a ser maior em coleções de arte contemporânea, indicando um processo evolutivo de aceitação e reconhecimento de mulheres artistas no campo ao longo do século XX (p. 249, 2016). Uma das hipóteses apontadas para este crescimento é a de que, paralelo à gênese do campo artístico contemporâneo no Brasil, com a consolidação das instituições, do mercado e das escolas de arte — sobretudo em nível universitário —, havia também a construção de uma narrativa hegemônica sobre a arte brasileira, que era centrada em duas figuras femininas: Anita Malfatti e Tarsila do Amaral (p. 251, 2016). Certamente não é o caso de deixar as questões de gênero em segundo plano em função das trajetórias bem-sucedidas de mulheres artistas no Brasil (de Tarsila do Amaral a Beatriz Milhazes), uma vez que o próprio enfoque em trajetórias individuais é frequentemente utilizado para mascarar questões estruturais, e a mera presença de mulheres no

cenário artístico não significa uma transformação na estética e política dominantes no campo, como apontam Fetter e Simioni (p. 254, 2016), mas, certamente, este campo artístico contemporâneo oportunizou a entrada de mulheres no sistema da arte, sobretudo se considerarmos as novas instâncias de formação em artes que surgiram nesta época.

De modo geral, a legitimação internacional ocorreu de maneira tardia — ou mesmo póstuma — para a maioria das artistas brasileiras em *Radical Women*, a exemplo das exposições retrospectivas de Lygia Pape e Lygia Clark no MoMA e no Met Breuer, realizadas em 2014 e 2017, respectivamente. A presença na exposição, no entanto, é de importância diferente para cada artista incluída, e, certamente, a presença das já citadas Celeida Tostes e Martha Araújo, bem como de Teresinha Soares — também “redescoberta” nos últimos anos —, Ana Vitória Mussi, Liliane Dardot e Mara Alvares — cuja presença no circuito nacional sempre foi mais *tímida* —, é mais relevante que a de Lygia Clark, por exemplo. As obras escolhidas para a exposição também propõem diferentes importâncias para as artistas, seja pela quantidade de obras escolhidas — apesar de o número ser semelhante para a maioria das artistas —, seja por características formais da obra ou suas dimensões, seja por questões expográficas, como apontei no capítulo 2.

No catálogo, há a tentativa de abarcar toda a produção referida na exposição. Por isso, as menções às artistas são, via de regra, relacionadas às obras escolhidas, oferecendo leituras breves, sempre relacionadas às seções nas quais foram incluídas. A visão sobre arte brasileira — e mesmo sobre as artistas —, portanto, é bastante restrita ao período e à temática de *Radical Women*. Em certo sentido, a produção latino-americana como um todo é equalizada pela exposição no entorno de duas questões: o momento político de repressão e ditaduras militares em toda a região e a experiência social de ser mulher neste contexto — e ter seu corpo atravessado por estas violências.

A relação entre o feminismo e o Brasil, por outro lado, é pouco elaborada, limitando-se a colocar que muitas artistas não se consideravam feministas, mas que

havia uma ligação entre a luta por liberdade de expressão e a exigência por direitos das mulheres durante o período ditatorial no Brasil, e que esta questão poderia estar presente na produção de artistas como Anna Maria Maiolino, Regina Vater ou Wanda Pimentel (MAYER, PEÑA, ROSA, p. 39, 2017)<sup>46</sup>. A circulação de ideias feministas pelo Brasil (TRIZOLI 2012; 2013) ou um possível contato com o movimento no exterior, não são considerados. A exceção é Josely Carvalho, encaixada no grupo de artistas *latinas*, que desenvolveram sua produção nos Estados Unidos, cujo engajamento com o movimento feminista é bastante frisado.

A recepção crítica de *Radical Women* parece amplificar grande parte dos discursos da exposição. A fórmula “artista célebre” ao lado de “contemporânea menos conhecida”, presente nos textos de apresentação do projeto e da exposição é bastante repetida nas resenhas analisadas. O destaque varia entre Lygia Clark e Lygia Pape, que, entre as artistas brasileiras da exposição, são as mais célebres internacionalmente, também em função de sua produção neoconcreta. Anna Maria Maiolino chega a ser mencionada também, apenas uma vez, por *Liz Brown*, em resenha para o site 4Columns (2017). Esta “fórmula” é contestada apenas por Esther Allen (New York Review of Books, 2018), que chega a mencionar Lygia Clark ao enumerar algumas artistas de maior êxito dentro do grupo apresentado na exposição, mas que, em seguida, afirma que a posição de *grande artista* não está em jogo em *Radical Women*.

A crítica responde diretamente à expografia, e parece valorizar os mesmos trabalhos já destacados pela montagem da exposição. *Epidermic Scapes*, de Vera Chaves Barcellos, e *Presunto*, de Carmela Gross, são inclusive destacados em função de seu tamanho ou forma inusitada em algumas das resenhas. Os comentários sobre *Presunto*, em geral, enfatizam a ligação entre o título da obra e a gíria brasileira *presunto*, que se refere a cadáveres encontrados no chão, e a

---

<sup>46</sup> MAYER, Mónica, PEÑA Julia Antivilo, ROSA, María Laura. Feminist Art and "Artivism" in Latin America: A Dialogue in Three Voices. In.: FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (org.). *Radical Women: Latin American Art 1960 — 1985*. Los Angeles: Hammer Museum e DelMonico Books/Prestel, 2017

interpretação da obra é, via de regra, politicamente carregada. Celeida Tostes, Letícia Parente, Anna Bella Geiger, Lenora de Barros, Anna Maria Maiolino e Analivia Cordeiro também recebem atenção por parte da crítica, e suas obras recebem comentários que, em geral, as vinculam ao momento político do Brasil no período abordado pela exposição. A leitura politizada das obras de *Radical Women* parece ser um movimento comum às resenhas analisadas, como apontei no capítulo 3.

A maior parte das artistas brasileiras, no entanto, sequer é mencionada nas resenhas. Percebo, nisto, um misto de razões. Para além do discurso expográfico da exposição — não há menções a Iole de Freitas, Martha Araújo, Mara Alvares, Neide Sá ou qualquer uma das artistas que apontei como *descontextualizadas* ou *apagadas* na exposição —, infiro também, na crítica, maior abertura para trabalhos em fotografia e vídeo, ou, de matriz mais *conceitual*, que para trabalhos em pintura ou tridimensionais, como é o caso de Wanda Pimentel e Teresinha Soares, cujo trabalho tem características *pop*. Destaco que, na recepção crítica, são frequentes as associações entre repressão e vigilância dos governos ditatoriais e experimentação de novos meios.

Parece haver certa confusão em relação à história da América Latina do período, e, de modo geral, há um entendimento difuso dos conflitos na região por parte da crítica. Também há uma ideia de que esta produção responderia ao acirramento dos governos autoritários e demais conflitos da região. Este discurso, no entanto, abarca apenas parcialmente a complexidade da produção brasileira, ignorando discussões de natureza conceitual que se deram no Brasil, por exemplo, com a tradução de “Arte depois da filosofia” de Joseph Kosuth publicada na revista *Malasartes*, em 1975 — que chegou a ser respondida na segunda edição da revista, em 1976, como aponta Daria Jaremtchuk (p. 18, 2007).

A questão dos feminismos é repercutida também de maneira muito próxima ao discurso da exposição, enfatizando que grande parte das artistas não se considerava feminista, comentando os conflitos entre o feminismo e a esquerda política e apontando para semelhanças temáticas entre a produção artística latino-americana

ali apresentada e algumas das pautas estadunidenses. Também na imprensa há pouco questionamento acerca da semelhança entre estas pautas, exceto em relação à menstruação, parto e maternidade, destacados por Nancy Kay Turner — assuntos incomuns e até mesmo rechaçados dentro do feminismo anglo-americano, como afirma Esther Allen.

A *vizinhança* de *Radical Women* e *The Dinner Party*, comentada por Murphy Turner e Esther Allen é outro ponto que chama a atenção. Para além da cobrança feita por Allen às ausências à mesa de Judy Chicago, entendo que a justaposição de *RW* e *Dinner Party* aponte para uma operação de legitimação — ou, de finalização de um ciclo de apagamento, como é afirmado por Judy em sua resposta à Allen — de um grande grupo de mulheres que, em sua grande maioria, esteve excluída da história. Allen aponta para o contraste entre a precariedade, o experimentalismo e o anonimato nas obras apresentadas em *Radical Women* em relação à dimensão épica, heróica e monumental da obra de Judy Chicago. No entanto, a proximidade dos *gestos* de revisão histórica, valorização e legitimação, entre Chicago e as curadoras Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, aponta para o mesmo fim. E *Radical Women* se dá dentro de um espaço *sagrado*, o museu.

Foi na categoria sobre momento político e social dos Estados Unidos (onde destaque o movimento #metoo e a eleição de Donald Trump, em 2016) que a recepção crítica mais se afastou do discurso da exposição, talvez por ter sido impossível prevêê-la durante os anos de pesquisa que prepararam a mostra. O espanto pela atualidade da proposta, aliás, é bastante recorrente nas resenhas analisadas. Nesta categoria, há algumas tentativas de aproximação de *Radical Women* com este novo momento do feminismo nos Estados Unidos. Tais colocações se aproximam do texto de Connie Butler no catálogo da exposição, que alinha *WACK!* e *Radical Women* como parte de um mesmo discurso feminista, e finaliza referenciando Hillary Clinton, Donald Trump e a *Women's march*. Há um entendimento — certamente balizado por um sentimento de idealização — de que, neste momento da história dos Estados Unidos, as mulheres artistas latino-americanas, latinas, chicanas de *Radical Women*

são um modelo de resistência política e podem ajudar a pensar sobre a situação política e social do país através da arte e de sua experiência com regimes de exceção.

Iniciei esta pesquisa pensando em identidade. Minha primeira intenção era a de tentar compreender quais eram as principais diferenças entre a maneira como a arte brasileira era pensada no Brasil e fora dele, algo como um embate entre *nacional* e *estrangeiro* no que tange à produção de discurso sobre a arte brasileira — que, de certa forma, se prova verdadeiro se considerarmos as relações de poder que permeiam um discurso construído “no centro” sobre uma “periferia”, e se considerarmos a simplificação de contextos e situações locais, críticas que também são feitas algumas vertentes do conceitualismo latino-americano. No entanto, hoje, penso em termos de representação e recepção. *Radical Women* apresentou aos Estados Unidos uma produção experimental, atravessada por regimes políticos repressivos e terrorismo de estado e mudanças do papel da mulher na sociedade. A crítica estadunidense, pautada por uma democracia autocrática e confusa e que protagoniza — ou enfrenta — uma grande mudança do papel da mulher na sociedade, percebe estratégias de resistência na exposição.

No que tange à arte brasileira, a exposição oferece um território comum a diversas artistas que já tinham alguma circulação no sistema da arte estadunidense, alterando o foco de sua produção individual para um entendimento mais contextual e histórico dessa produção. Outros nomes são adicionados a este grupo. Poucos, se compararmos as artistas que integram a coleção do MoMA (Lygia Clark, Lygia Pape, Anna Maria Maiolino, Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Claudia Andujar, Regina Silveira e Carmela Gross) a aquelas a quem foi dado destaque na recepção crítica (categorias diretas), cujos nomes foram potencialmente “absorvidos” (Lygia Clark, Lygia Pape, Anna Maria Maiolino, Anna Bella Geiger, Analivia Cordeiro, Vera Chaves Barcellos, Carmela Gross, Claudia Andujar, Celeida Tostes, Lenora de Barros, Amelia Toledo, Regina Vater e Teresinha Soares, Regina Silveira, Josely Carvalho), ou que tiveram trabalhos incorporados a outras coleções, como é o caso de Martha Araújo, já

citado aqui. O resultado imediato talvez seja pouco animador em relação à expectativa construída pelo discurso curatorial, mas é positivo e abre caminho para a discussão.

O projeto curatorial de *Radical Women* certamente falha em abarcar diversas nuances do contexto de produção destas artistas no Brasil entre os anos 1960 e 1980, algumas das quais aponte aqui. A lista de cobranças seria extensa. Judy Chicago recebe, até hoje, uma série de críticas e cobranças sobre *Dinner Party* — em geral, justas, como as que registrei no capítulo 3. No entanto, a obra se propôs a criar história. Chicago criou para si e para as artistas de sua geração, ombros de gigantes, sobre os quais conseguiram subir. Ombros estes que a história sempre negou às mulheres. *Radical Women* faz o mesmo, e a própria ideia de *criar uma genealogia* à qual a exposição se propõe remete ao famoso texto de Virginia Woolf, *Um teto todo seu*.

*Radical Women* ainda me deixa uma série de questões em aberto. Duas delas, eu gostaria de desenvolver futuramente. A primeira seria a montagem da exposição no Brasil, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entre agosto e novembro de 2018. A principal, no entanto, é a exposição como lugar de revisão historiográfica e como instrumento de inserção na História da Arte. Análises de *Radical Women* neste sentido estariam mais ligadas à área de História das Exposições. *Radical Women* reúne um corpo de trabalho cujo impacto, talvez, não percebêssemos, se olhássemos cada obra separadamente. Andrea Giunta afirma que a *virada iconográfica do corpo* é, de todas as *viradas iconográficas* do século XX, a maior (p. 29, 2017). E ocorreu debaixo de nossos narizes sem que a notássemos. A exposição cria uma vanguarda ao revisar a história da arte latino-americana e reitera que reescrita da história (da arte) é um devir feminista.

## Referências

### Catálogos

ADES, Dawn. *Arte na america latina: a era moderna, 1820-1980*. São Paulo: Cosac, 1997.

FERREIRA, Glóra. *Arte como questão: anos 70*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009.

HERKENHOFF, Paulo; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Manobras Radicais*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea (org.). *Radical Women: Latin American Art 1960 — 1985*. Los Angeles: Hammer Museum e DelMonico Books/Prestel, 2017

RASMUSSEN, Waldo. *Latin American Artists of the Twentieth Century*. New York: The Museum of Modern Art, 1993.

### Livros

BRANDELLERO, Amanda. The Emergence of a Market for Art in Brazil. In.: VELTHIUS, Olav, CURIONI, Stefano Baia (org.). *Cosmopolitan Canvases: The Globalization of Markets for Contemporary Art*. Oxford: University of Oxford Press, 2015.

BULHÕES, Maria Amélia (org.). *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BUENO, Maria Lucia. *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. Editora Senac São Paulo: São Paulo, 2012.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005.

FETTER, Bruna. Um bom negócio: as recentes movimentações do mercado de arte contemporânea no Brasil. In.:BULHÕES, Maria Amélia (org.). *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

RUPP, Bettina. Da organização de exposições à curadoria: considerações sobre a formação da atividade no país. In.: BULHÕES, Maria Amélia (org.). As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BUENO, Maria Lucia. O Mercado de Arte no Brasil em meados do século XX. In.: \_\_\_\_\_, Sociologia das Artes Visuais no Brasil. Editora Senac São Paulo: São Paulo, 2012.

FIALHO, Ana Letícia. O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes. BUENO, Maria Lucia. Sociologia das Artes Visuais no Brasil. Editora Senac São Paulo: São Paulo, 2012.

GUASCH, Anna Maria. Los manifiestos del arte posmoderno : textos de exposiciones, 1980-1995. Madrid : Akal, 2000.

JAREMTCHUK, Dária. Anna Bella Geiger: passagens conceituais. Belo Horizonte: C/arte, 2007.

WU, Chin Tao. Privatização da Cultura. São Paulo: Boitempo, 2006.

## **Artigos**

CARVALHO, Ana Maria Albani de. A Exposição como Dispositivo na Arte Contemporânea: Conexões entre o Técnico e o Simbólico. Revista Museologia e Interdisciplinaridade, Brasília, volume 1, nº2, jul/dez de 2012.

FETTER, Bruna. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n.3, set. 2018.

FETTER, Bruna. SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Brazilian Female Artists and the Market. Revista Novos estudos CEBRAP, v. 35.02. São Paulo, julho de 2016.

FIALHO, Ana Letícia. *As Exposições Internacionais de Arte Brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo*. Revista Sociedade e Estado, Brasília, v. 20, n. 3, p. 689-713, set./dez. 2003.

JAREMTCHUK, Daria. “Exílio artístico” e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. Revista ARS, ano 14, nº 28, 2016.

LAGNADO, Lisette. Por uma revisão dos estudos curatoriais. Revista Poiésis, nº 26, dezembro de 2015.

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. Revista Educação, Porto Alegre, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999.

TRIZOLI, Talita. Arte y feminismo en la dictadura militar en Brasil. II Seminario Internacional Historia del Arte y Feminismo: Del discurso a la exhibición. Chile, 2013.

TRIZOLI, Talita. Crítica de Arte e Feminismo no Brasil dos anos 1960 e 1970. Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual Goiânia-GO: UFG, FAV, 2012.

WU, Chin Tao. Biennials Without Borders?. Tate Papers. Issue 12, 2009.

### **Teses e Dissertações**

MAROJA, Camila. Framing Latin American Art: Artists, Critics, Institutions and the Configuration of a Regional Identity. Department of Art, Art History and Visual Studies, Duke University, 2015.

### **Resenhas críticas**

1. ALLEN, Esther. Returning the Gaze, with a Vengeance. New York Review of Books, 08.07.2018.

(<https://www.nybooks.com/daily/2018/07/08/returning-the-gaze-with-a-vengeance/>)

Acessado em 29.10.2018.

2. BROWN, Liz. Radical Women. 4Columns, 15.12.2017.

(<http://www.4columns.org/brown-liz/radical-women>) Acessado em 29.10.2018.

3. BUCKLEY, Annie. The Other Side: Radical Women. LA Review of Books, 20.11.2017. (<https://lareviewofbooks.org/article/the-other-side-radical-women/#!>)

Acessado em 19.04.2018.

4. CASTILLO, Monica. The new exhibit featuring Latin American artists that packs a feminist punch. The Lily, 13.04.2018.

(<https://www.thelily.com/the-new-exhibit-featuring-latin-american-artists-that-packs-a-feminist-punch/>) Acessado em 29.10.2018

5. DAVIS, Ben. 'Radical Women' at the Hammer Museum Is the Kind of Show That Art Critics Live For'. Artnet news, 20.09.2017.

(<https://news.artnet.com/exhibitions/radical-women-hammer-museum-latin-american-art-1086554>). Acessado em 30.09.2017.

6. DEATHERAGE, Lionel. The Quad: 'Radical Women' exhibit sends strong messages on power of women of color. Daily Bruin, 20.11.2017.

(<http://dailybruin.com/2017/11/20/the-quad-radical-women-exhibit-sends-strong-messages-on-power-of-women-of-color/>) Acessado em 29.10.2018

7. DUNCAN, Thomas. CARLA: Contemporary Art Review Los Angeles, 04.05.2018.

(<http://contemporaryartreview.la/radical-women-latin-american-art-1960-1985-at-the-hammer-museum/>) Acessado em 29.10.2018

8. GUTHERY, Summer. 'Radical Women' and Anna Maria Maiolino. Frieze, 27.10.2017. (<https://frieze.com/article/radical-women-and-anna-maria-maiolino>) Acessado em 27.04.2018.

9. KNIGHT, Christopher. 'Radical Women' at the Hammer Museum is a startling show you need to see, maybe twice. LA Times, 30.09.2017.

(<http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-radical-women-hammer-20170930-htmlstory.html>). Acessado em 13.04.2018.

10. KREIMER, Julian. Drastic Times. Art in America, 22.08.2017.

(<https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/drastic-times/>) Acessado em 29.10.2018.

11. LOISEAU, Benoît. The Latin American Women Artists Who Fought Patriarchy with Their Bodies. Artsy (editorial). 21.09.2017.

(<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-latin-american-women-artists-fought-patriarchy-bodies>). Acessado em 30.09.2017.

12. ROBINS, Ellie. From Absence to the Living Body: Radical Women: Latin American Art, 1960–1985. BOMB Magazine, 03.11.2017.

(<https://bombmagazine.org/articles/from-absence-to-the-living-body-radical-women-latin-american-art-1960-1985>) Acessado em 19.04.2018.

13. ROBINSON, Leanna. Radical Women at the Hammer: Out from the Shadows. Artillery Magazine, 07.11.2017.

(<https://artillerymag.com/latin-american-art-created-women-hammer/>) Acessado em 29.10.2018.

14. RUSSETH, Andrew. The Wonder Women Artists Who Put Their Bodies on the Line, W Magazine, 12.09.2017

(<https://www.wmagazine.com/story/latin-american-women-artists-hammer-museum>) Acessado em 29.10.2018.

15. SILAS, Susan. Childbirth and Menstruation in Defiant Art by Latin American Women. Hyperallergic, 11.07.2018.

(<https://hyperallergic.com/439257/childbirth-menstruation-radical-women-latin-american-art-brooklyn-museum/>) Acessado em 29.10.2018.

16. SKYES, Morgan. The Radical Women of Latin American Art. The Cut, 13.04.2018. (<https://www.thecut.com/2018/04/radical-women-latin-american-art-brooklyn-museum.html>) Acessado em 19.04.2018

17. TURNER, Madeline Murphy. The Radical Work of Women Artists in Latin America from 1960 to '85. Hyperallergic, 20.06.2018

(<https://hyperallergic.com/447843/radical-women-latin-american-art-brooklyn-museum/>) Acessado em 22.10.2018.

18. TURNER, Nancy Kay. Radical Women: Latin American Art, 1960-1975. Riot Material, 01.11.2017.

(<https://www.riotmaterial.com/radical-women-latin-american-art-1960-1975/>) Acessado em 19.04.2018.

19. VALDEZ, Sarah. Against All Odds: Radical Latin American Women Artists. Garage Vice, 26.04.2018.

([https://garage.vice.com/en\\_us/article/8xkpn5/against-all-odds-radical-latin-american-women-artists](https://garage.vice.com/en_us/article/8xkpn5/against-all-odds-radical-latin-american-women-artists)). Acessado em 29.10.2018.

20. VALINKSY, Michael. Radical Women: Latin American Art, 1960–1985. Brooklyn Rail, 13.12.2017.

(<https://brooklynrail.org/2017/12/artseen/Radical-Women-Latin-American-Art-19601985>)

5) Acessado em 19.04.2018

21. VIKRAM, Anuradha. The Radicality of Women. ArtPractical, 16.01.2018.

(<https://www.artpractical.com/column/hashtags-the-radicality-of-women/>) Acessado em 29.10.2018.

22. WEATHERS, Chelsea. Radical Women: Latin American Art, 1960-1985. The Magazine, Santa Fe. 01.12.2017.

(<https://themagsantafe.com/radical-women-latin-american-art-1960-1985/>) Acessado em 29.10.2018.

## Anexos

### Entrevista com Andrea Giunta

A entrevista com Andrea Giunta foi realizada por e-mail em setembro de 2018 — antes de seu anúncio como curadora da 12ª Bienal do Mercosul, que também tratará de mulheres artistas.

AG: Laura, aqui va, espero que te sirva. La exposición no fue, definitivamente, pensada para un público norteamericana, fue pensada para America Latina. Pero el mundo del arte latinoamericano es machista, racista, clasista. Muchos curadores boicotearon esta exposición. Se hizo por que Cecilia y yo somos persistentes y fuimos superando todos los obstáculos. Es una exposición que cuestiona los contextos patriarcales locales. Es una exposición que señala un punto de partida, no un estado de la cuestión completo. Es tan solo un comienzo, la punta de un iceberg que, afortunadamente, ya esta generando nuevas investigaciones.

LG: *¿Cómo surgió el proyecto Radical Women?*

AG: Surgió a partir de el interés que Cecilia Fajardo Hill tenía en hacer una exposición sobre artistas mujeres en el Molaa, el museo del que ella era entonces curadora en jefe. Cecilia leyo un artículo mio que se publicó en la revista Exit, en 2008, comenzamos a conversar y me propuso co-curar la exposición juntas. Entonces surgio de intereses que ambas teníamos.

LG: *El proceso de investigación de Radical Women fue bastante largo, contó con la participación de muchos investigadores y instituciones de diversos países y implicó incluso la realización de un seminario en 2014. ¿Podrías comentar un poco sobre esta experiencia?*

AG: No, la selección no fue realizada por muchos investigadores sino por nosotras dos y luego participo Marcela Guerrero, pero básicamente fuimos nosotras dos las que seleccionamos las obras. Tuvimos advisors o consejeros y organizamos un workshop en 2014 con colegas de America Latina, Estados Unidos y Europa a fin de cotejar nuestras ideas. De ese seminario surgieron dos ideas claras: que teníamos que incorporar a las artistas chicanas y latinoamericanas en EEUU --de esa forma se incorporaron artistas brasileñas como Josely Carvalho, que de otro modo no hubiesemos visualizado-- y también la certeza de que el catálogo tenía que estar organizado por países y no por temas, que era muy importante contextualizar las escenas locales. A partir de esa certeza analizamos los colaboradores. Elaboramos guidelines muy precisos para los autores, los ensayos se elaboraron siguiendo criterios determinados, incluso hubo ensayos que tuvieron que escribirlos completamente de nuevo. Los ensayos tienen muchas notas al pie, mucha investigación local, de ningun modo podría haberse hecho desde un marco de investigación norteamericano.

LG: *¿Cómo evalúa la recepción de la exposición en los Estados Unidos después de la itinerancia por LA y NY?*

AG: La recepción tanto en EEUU como en America Latina fue excelente. Comenzamos trabajando con una completa oposicion y debido al crecimiento del movimiento feminista en America Latina y a la misoginia de Trump, se modifico el contexto. Trabajamos sobre un periodo situándonos históricamente en ese periodo. En tal sentido la exposición no hace concesiones a los temas de moda, ni al mainstream de las exposiciones norteamericanas. Es una exposición histórica que reactiva artistas locales que estuvieron enterradas en sus propios países.

LG: *¿Cómo fue el proceso de traer la exposición a Brasil?*

AG: Fue el unico país de America Latina que hizo el esfuerzo. La exposicion es compleja, ningun país de habla hispana tomó el desafío.

LG: *¿Alguna institución de los otros países representados en la exposición mostró interés en llevar RW a su país?*

AG: En verdad muchos mostraron interés, y ese interes fue creciente, pero ninguna lo tomó en serio ni hizo el esfuerzo. La exposición tiene una fuerte base política, se inscribe en las políticas del cuerpo, y yo creo que no se tomó el desafío sencillamente porque el patriarcado que domina en el mundo curatorial latinoamericano no pudo asumir el contenido de la exposición. Incluso hubo estrategias de boicot en distintos momentos que tuvimos que eludir. Afortunadamente se hizo, esta modificando muchas formas de entender el arte latinoamericano y afortunadamente está en Brasil, cuyas artistas son las más representadas en la exposición.

## Entrevista com Maria Angélica Melendi

A entrevista com Maria Angélica Melendi foi realizada em dezembro de 2017, via e-mail.

*Laura Gruber: Maria Angélica, como foi o convite para colaborar com o catálogo de Radical Women? Você esteve envolvida em alguma outra parte do processo de pesquisa ou produção da exposição?*

Maria Angélica Melendi: Começamos a falar da exposição em 2011, no seminário *Between Theory and Practice: Rethinking Latin America Art in the 21st century. Art Historical Practice: Rethinking Research Methodologies and Interpretative and Critical Frameworks*, que aconteceu no *The Getty Research Institute*, Los Angeles e no *Museum of Latin American Art (MOLAA)*. Nesse momento, o projeto que começava a se delinear, aconteceria no MOLAA, do qual Cecilia Fajardo Hill era curadora. Fui convidada por ela e por Andrea Giunta, que tinha se somado à proposta, como consultora sobre as artistas do Brasil. Com a saída de Cecilia do MOLAA, o projeto foi apresentado ao Instituto Getty, *Pacific Standard Time: LA/LA* cujo objetivo era uma ambiciosa exploração da arte latino-americana e Latina em diálogo com Los Angeles.

*LG: Como você avalia o impacto de Radical Women até o presente momento?*

MAM: Tenho recebido das curadoras artigos bastante elogiosos de diversos jornais e revistas do Estados Unidos, inclusive destacando a exibição como uma das mais importantes do ciclo *Pacific Standard Time: LA/LA*, e uma excelente análise da revista digital chilena *Artishock*, importante publicação sobre a arte latino-americana. Foram publicadas também, em inglês, resenhas e críticas sobre o catálogo da exposição sempre positivas.

*LG: As brasileiras são 23 das pouco mais de cem artistas da exposição — compondo o que vem a ser a maior delegação nacional, se analisarmos neste sentido. Logo, ainda que colateralmente, há uma produção de discurso sobre a arte contemporânea brasileira, para a qual você colabora. Ainda assim, trata-se de uma iniciativa exterior, por assim dizer, que parte de Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta e é articulado através do Getty Foundation, e da UCLA. Este olhar, que eu presumo ser externo, lançado pela exposição sobre a produção artística brasileira foi uma questão para você?*

MAM: Depois de viver mais de 40 anos no Brasil, no me considero estrangeira. Cecilia Fajardo-Hill é anglo-venezuelana e operou como curadora de arte latino-americana em várias instituições do continente, e Andrea Giunta argentina, formada na Universidade de Buenos Aires, onde também se doutorou com um a tese sobre a arte e política nos anos 60, na Argentina, é professora no curso de História da Arte da UBA e lecionou História da Arte Latino-americana em algumas universidades norte-americanas.

Entendo que, como eu, foram convocados historiadores e críticos de todos os países latino-americanos. Posso, apenas, descrever meu trabalho: as curadoras estabeleceram um recorte temporal e um recorte de conteúdo: as artistas que entre os anos 1960 e 1985 trabalharam com seus próprios corpos, narrativas autobiográficas, utilizaram imagens técnicas ou conduziram investigações sobre sua condição de mulheres. No meu caso, selecionei grupos de artistas que cumpriam essas demandas e preparei pequenos portfólios digitais que enviei a Cecília. Mantivemos intensa correspondência, ela sugeriu alguns nomes, eu, outros, até chegar um consenso. Logo depois Cecília viajou pelo Brasil e visitou artistas, museus e galeristas. Assim chegou-se à lista final, houve artistas com as que não se conseguiu contato como Wilma Martins – acho que estava doente na época – e Nelly Gutmacher, a quem somente encontrei quando estava escrevendo o ensaio para o catálogo.

As curadoras aplicaram o projeto, que inicialmente era menor e destinado ao MOLAA, para *Pacific Standard Time: LA/LA*, iniciativa do Getty Institute. Não sei os detalhes da indicação do Hammer Museum para a execução da exposição, nem da participação da UCLA, mas desde o primeiro momento existia a intenção de que fosse uma mostra itinerante pelos países de América Latina, por isso vários textos, o meu inclusive foram escritos em espanhol; por enquanto, só a Pinacoteca de São Paulo, aceitou exibi-la. Quando você fala *exterior*, eu me pergunto: porque exterior? exterior a que? O fato é que o Brasil não se vê ou não quer ver-se como um país latino-americano e aí a discussão é muito longa para esta entrevista. Por outro lado, a arte latino-americana e a brasileira são consideradas, pela maioria, como derivações ou diluições da arte dos centros hegemônicos, que ditariam as tendências, por tanto são pouco estudadas e menos ensinadas. No sentido contrário, em todas as universidades norte-americanas há cadeiras de arte, literatura, música e, o que eles chamam, estudos latino-americanos. Muitos catedráticos – de Texas à Nova York – empenham-se em justificar uma raiz concreta para nossa produção (os índios, os africanos) para apagar, penso, o forte conteúdo político que ela contém. Por isso considero *Radical Women* uma exposição que não obedece a algum olhar externo, pelo menos externo a essa entidade discutível que chamamos de América Latina.

*LG: Você acredita que a presença de tantas artistas brasileiras neste recorte colabore para uma maior inclusão desse corpo de trabalho tão extenso na “categoria” arte contemporânea — no sentido de que a exposição também opera uma universalização desta produção, a partir do recorte proposto, que se constrói com base justamente em suas especificidades?*

MAM: Acredito que esse levantamento sobre a arte brasileira deveria ser feito, também, desde aqui. Sabemos que, a pesar de todos nossos esforços, os cursos de graduação em História da Arte são recentes e os pesquisadores que vinham se dedicando ao tema o fizeram a partir da pós-graduação, centrando-se sobre períodos

específicos como o barroco, o modernismo e ultimamente o século XIX. A última História da Arte Brasileira publicada, foi a do Walter Zanini, nos primórdios dos 80.

Evidentemente nenhuma de nós pensou nesse grupo de artistas como um corpus coeso e definitivo, sabemos que devem existir outras produções esquecidas ou escamoteadas, artistas silenciosas ou silenciadas que estavam fora dos holofotes da crítica ou da história narrada a partir dos grandes centros. Não tenho nenhuma dúvida que a arte brasileira está em um momento de destaque no panorama internacional, mas isso não tem nada a ver com a quantidade e qualidade das artistas do país justamente no período definido pela curadoria, que quase coincide com o começo e fim da ditadura civil-militar.

Não acredito que exista uma “categoria” arte contemporânea, denominação que me parece imprecisa e interminável. As curadoras determinaram recortes temáticos com os quais não concordo totalmente, mas que considero importantes no intuito de criar, para nós mesmas, outras denominações que não necessitam se ajustar às dos centros hegemônicos.

Esta primeira exposição, abrangente, apesar das suas especificidades, permitirá abrir espaços para novas descobertas, aparições, comparações não somente entre os diversos contextos latino-americanos, mas também com outros contextos sejam esses subalternos ou hegemônicos.

*LG: Apesar da densidade do grupo de brasileiras na exposição, o trabalho de algumas destas artistas nunca obteve grande alcance nacional — a exemplo de Mara Alvares, sulriograndense e colaboradora do Nervo Óptico ao lado de Vera Chaves Barcellos. Que fatores você acredita que contribuíram para a invisibilidade de certa parte desta produção? Em sua opinião, a exposição pode agir como um vetor de visibilização para estes casos?*

MAM: Os fatores são muito variados, Teresinha Soares abandonou as artes para cuidar da fazenda com o marido, como ela mesma declara. Analívia Cordeiro é mais conhecida no campo da dança que no das artes visuais, Mara Alvarez está doente

(Recentes pesquisas de Ana Albani recuperaram a memória do grupo *Nervo Óptico* e com ela a de Mara Alvarez), Martha Araújo vivia em Maceió onde não encontrava ressonância para suas obras... De alguma maneira foram eclipsadas pelas artistas de Rio de Janeiro e de São Paulo, onde estavam e estão a maioria das instituições de arte ou reprimidas pela sua condição feminina à sombra das grandes figuras masculinas que dominavam o ambiente intelectual e artístico da época. Sem dúvida a exposição dá a ver esses trabalhos e os projeta para o panorama internacional. O recorte temporal da mostra, 1960/1985, marca também um período em geral nefasto para as democracias da América Latina, não só pelas ferozes ditaduras, mas também pelas diásporas internas e externas provocadas por elas que mudaram e confundiram identidades e lealdades.

*LG: A exposição vem ao Brasil em 2018, e será recebida pela Pinacoteca do Estado de São Paulo. Você tem alguma expectativa acerca da recepção local?*

MAM: Eu somente lamento que exposição não tenha conseguido, pelo menos até o momento, espaço em nenhum museu da América Hispana. Será ótimo vê-la em agosto na Pinacoteca. Mais que uma expectativa, o meu é um desejo, o desejo de ver e comparar a produção das mulheres de minha geração e constatar o legado deixado para as mais jovens. Por outro lado espero, também, que as obras dessas mulheres nos permitam compreender o quanto do autoritarismo permaneceu latente no período da pós-ditadura.

## Entrevista com Valéria Piccoli

Entrevistei com Valéria Piccoli, curadora-chefe da Pinacoteca do Estado de São Paulo no dia em que visitei *Mulheres Radicais*, em setembro de 2018. A entrevista foi realizada pessoalmente e optei por decupá-la o mínimo possível, mantendo sua característica de conversa.

*Laura Gruber: O que me chamou a atenção logo que eu entrei é que tem toda essa questão de o [Programa] Educativo orientar o percurso da exposição e dos cartões para propor leituras e pensamentos sobre as obras, eu achei bem interessante.*

Valéria Piccoli: É, mas isso é uma coisa que a gente fez aqui. Isso não era de lá [refere-se às exposições em Los Angeles e Nova Iorque].

*LG: Sim, sim. O que me chama a atenção é que essa exposição ela é mais... pesadinha. Tem registro de performance, tem coisas que não necessariamente acessíveis para quem não está "acostumado" com isso, então achei bem interessante. Queria, de repente...*

VP: É, ela é uma exposição com um material que não é necessariamente visualmente atrativo. Muita documentação. Então eu acho que tem ali uma preocupação de tirar alguns conteúdos que sejam mais sedutores para o visitante do museu sem perder a força do argumento da exposição.

*LG: E como foi o processo de trazer a exposição para cá? Eu conversei com a Andrea Giunta e ela me disse que várias instituições da América Latina se interessaram, mas que só a Pinacoteca levou a cabo. Eu queria saber mais ou menos desde quando esse contato existe, como foi esse processo para trazer ela para cá.*

VP: Na verdade, a gente sabia do projeto há alguns anos já. Quando a Cecilia e a Andrea ainda estavam fazendo o levantamento... na verdade, quando a exposição foi anunciada como parte do Pacific Standard Time LA/LA [em 2014]. Mas a questão é que o Hammer Museum, que é o museu que produziu a exposição nos Estados Unidos, cobrava um *fee* muito alto para um museu latino-americano. Então tinha aí uma questão financeira mesmo. A exposição era uma exposição cara. E há mais ou menos um ano atrás, pouco antes da exposição abrir no Hammer — uns dois meses antes, talvez —, a Pinacoteca decidiu tentar. A gente achou “*olha, é uma exposição importante*”, “*é importante que isso venha para a América Latina de alguma forma*”, “*é impossível que uma exposição dessas só circule nos Estados Unidos*”, então, vamos ver o que é possível fazer. E aí a gente entrou em contato, primeiro com a Cecilia, que a gente tinha mais trânsito, e ela foi falar com o Hammer. Aí a gente sentou na mesa e começou a negociar. Foi basicamente uma negociação de dinheiro.

*LG: Um pouco do que veio para o Brasil foi, pelo que eu soube, surgindo no decorrer da pesquisa, para adaptar a exposição para cá. Tem artistas brasileiras que só foram expostas aqui...*

VP: Não. O que aconteceu foi que uma vez que a gente chegou em um acordo com o Hammer e com as curadoras, e de fato se comprometeu a fazer [a exposição] — embora tenha sido uma exposição bem cara para os nossos padrões —, a gente começou a negociar a itinerância das obras, e muitas instituições não permitiram que as obras viessem para o Brasil. Não muitas. Algumas. Então, o que a gente fez, também para diminuir também custos de transporte, foi falar diretamente com algumas artistas para que elas pudessem mandar para nós o material, para a gente processar aqui ao invés de pagar o custo de transportar internacionalmente... Então a gente foi fazendo esse tipo de ajuste. Enquanto isso, a Cecilia e a Andrea... essa exposição, você sabe, é um recorte de uma pesquisa muito maior delas. Elas

mencionaram, então, outras artistas que seria interessante incluir e eu fui atrás dessas artistas, para conversar e ver o que era possível. Então, a gente conseguiu incluir aqui mais quatro artistas [Yolanda Freyre, Nelly Gutmacher, Wilma Martins e Maria do Carmo Secco], além de algumas obras da coleção da Pinacoteca. O que foi da coleção da Pinacoteca para os Estados Unidos foi só o *Presunto* da Carmela Gross e aqui a gente tem outras obras. Então a gente colocou essas quatro brasileiras e mais uma artista mexicana que elas conseguiram contatar [Maria Eugenia Chellet] e que não tinha dado tempo de incluir na exposição dos Estados Unidos e a gente conseguiu trazer pra cá. Então foi esse tipo de ajuste, por conta de ser uma exposição itinerante, por conta de ser uma exposição de muito tempo. Sempre existe essa dificuldade em uma exposição quando ela tem três apresentações, em geral [a obra fica] mais de um ano a obra fora da instituição ou da coleção. E tem instituição que não topa deixar tanto tempo assim, então isso é uma negociação normal.

*LG: E a questão do espaço? Como foi adaptar essa exposição, que já é bem modular, para os espaços da Pinacoteca?*

VP: Isso foi também um certo desafio porque as galerias, tanto no Hammer Museum quanto no Brooklyn são maiores do que o espaço que a gente tinha aqui. Então, quando a gente começou a fazer esse exercício de tentar adaptar, foi percebendo que a exposição ia ser uma exposição bem densa. E aí a gente conversando, as três, eu chamei a atenção delas para isso e a gente optou por assumir que a exposição ia ser isso mesmo, ia ser densa, ia ser barulhenta, ia ser entulhada. E que isso faz um pouco parte dessa afirmação de que tem muitas artistas para quem nunca se deu atenção e elas estão todas aí. Isso acabou virando um partido. A gente assumiu que ia ser assim e pronto. Então foi trabalhando, pensando um pouco em cima da narrativa da exposição. Por exemplo, nos Estados Unidos, a última parte da exposição era mais aquela parte de Feminismos e do Poder das Palavras. E aí, a

gente acabou invertendo essa ordem, para acabar com aquela parte do Erotismo que é uma coisa mais propositiva, um pouco mais leve, mais bem-humorada, do que acabar com aquela coisa tão politizada, que podia dar meio... como sendo a última coisa que o visitante vê...

*LG: Ela dirige ali uma impressão.*

VP: É. Que o visitante saísse com uma outra impressão da exposição. Então a gente foi fazendo esse tipo de ajuste, mas, assumindo que a exposição ia ser bem, bem densa.

*LG: E a questão da recepção da exposição, aqui, São Paulo, Brasil. Como tem sido para vocês na Pinacoteca?*

VP: Eu acho que tem sido surpreendente. A exposição está tendo um público impressionante e uma resposta muito positiva. Porque eu acho que esse título *Mulheres Radicais*, além de ele ser um bom título, ele pode dar uma ideia um pouco equivocada do que a exposição é. Porque, tudo bem, a exposição toca nesse período politicamente conturbado, de defesa de direitos, de reivindicações, e a exposição tem isso, mas a exposição tem humor, tem poesia. É uma resposta poética a toda esse conturbação no mundo nesse momento. E eu acho que as pessoas estão percebendo isso. A exposição não é só sobre feminismo, sobre política, a exposição é sobre o que é ser mulher e como é que se responde artisticamente a esses desafios.

*LG: Uma outra curiosidade que eu tenho, a questão da Identidade Visual da exposição, ela é específica para São Paulo?*

VP: A identidade visual é a das exposições da Pinacoteca. A única coisa que a gente fez absolutamente igual é o catálogo. O catálogo é o espelho exato do catálogo em

inglês. A gente mudou a capa e uma ilustração dentro, porque teve uma página a mais. Mas ele é exatamente um espelho. A mesma identidade visual, foi desenvolvido pela mesma designer que fez o catálogo nos Estados Unidos. Mas a identidade visual do espaço expositivo é a que a Pinacoteca usa para todas as suas exposições.

*LG: E os logos, o banner na frente da Pinacoteca?*

VP: É, isso foi desenvolvido aqui. Na verdade, desculpa. Agora eu estou lembrando que não. Lá no Hammer Museum eles desenvolviam uma série de produtinhos, patches, bottons. E aí tinha esse símbolo do X com Mulheres Radicais. Então o que a gente fez foi só pensar isso na fachada do prédio. Agora lembrei que ele já existia.

## Entrevista com Vera Chaves Barcellos

Entrevistei Vera Chaves Barcellos em dezembro de 2017, via e-mail.

*Laura Gruber: Vera, você é uma das vinte e três brasileiras que compõem a lista de mais de cem artistas da exposição — lista em que as artistas brasileiras estão em maior número, aliás. A exposição propõe alguns eixos temáticos, mas no catálogo há também um desejo de analisar a produção artística relacionando-a ao contexto específico de cada país. Logo, temos também — ainda que colateralmente —, em meio a todas as revisões propostas por Giunta e Fajardo-Hill, uma produção de discurso acerca da arte contemporânea brasileira. Ainda que o texto sobre as artistas brasileiras do catálogo tenha sido escrito por uma pesquisadora brasileira, a Prof<sup>a</sup> Maria Angélica Melendi, da UFMG, ele está ligado a esse projeto maior da exposição e da pesquisa das curadoras — articulado através do Getty Foundation, do Pacific Standard Time LA/LA e da UCLA.*

VCB: Bom, para começar, faremos algumas ressalvas em suas colocações. Maria Angélica Melendi embora viva há anos no Brasil, nasceu na Argentina, e creio que esse olhar levemente estrangeiro, foi procurado pelas curadoras da mostra. Por outro lado, a exposição irá para o Brooklyn Museum de New York, e não o Whitney [referência ao texto que enviei junto às perguntas, que resumia meu projeto de pesquisa].

O texto de M.A. Melendi, ainda no início, fala de algumas artistas, inclusive me incluindo em muitas generalizações, a meu ver, nem sempre pertinentes a todas as artistas citadas. Também devo dizer que o texto me parece de certa forma escrito para satisfazer este olhar feminista e politizado de duas curadoras hispano-americanas, a ser inserido num catálogo de uma exposição de gênero, focando questões do corpo, em uma seleção com a intenção de localizar uma produção de teor feminista e politizada na arte brasileira produzida por mulheres, de um modo

mais generalizado, embora a autora tenha destacado naturalmente vários nomes dentro da seleção das curadoras, com maior ou menor aprofundamento e conhecimento de suas produções.

Um aspecto a destacar, é de que tanto as artistas como os artistas brasileiros dentro da contemporaneidade, que é a época em que está inserido o conteúdo da exposição *Radical Women*, raramente tiveram um corpo de obra maiormente politizado, com poucas e honrosas exceções, como é o caso de Cildo Meireles, e poderia citar outros que possam ter algum trabalho pontual que toque temas políticos, principalmente nos anos duros da ditadura militar, como Barrio, Antonio Manuel ou mesmo Antonio Dias, apenas para citar alguns. Das mulheres podemos encontrar um teor crítico/social pontual em obras de Regina Silveira, ou de um olhar feminino em Regina Vater e Lygia Pape ou comportamental como Lygia Clark. Mas todas estas artistas, mostram em suas trajetórias uma preocupação com uma linguagem alinhada com uma produção contemporânea internacional, e não uma militância feminista.

Embora a autora destaque trabalhos corajosos e rompedores de tabus, como as obras de Márcia X ou Letícia Parente, não os vejo necessariamente como declaradamente manifestações de uma militância feminista como é o caso de muitas artistas hispano-americanas, a exemplo da mexicana Maris Bustamante, mas obras que extrapolam o feminismo explícito, já que apresentam fortes conteúdos críticos de teor político ou iconoclasta contra crenças religiosas limitadoras das liberdades individuais.

Por outro lado, temos que destacar que a mulher desde os primórdios do modernismo na arte brasileira, teve lugar de destaque, com artistas de renome e consagrados pelo meio artístico e pela crítica, como Anita Malfatti nos anos 1910, e logo com Tarsila do Amaral, desde os anos 1920. E bem mais adiante, temos para um Hélio Oiticica, o contraponto de Lygia Clark, Lygia Pape e uma Mira Schendel, ou Anna Bella Geiger. Para um Ernesto Neto, temos Adriana Varejão, Beatriz Milhazes, Valesca Soares, e Rosângela Rennó. Francamente não creio que a arte brasileira tenha relegado a mulher a um lugar secundário em sua história o que pode ter

acontecido em outros países latino-americanos. A nós, artistas brasileiras, não nos cabe fazer o papel de “coitadinhas” ou injustiçadas, como o texto poderia em alguns momentos sugerir. Isto não quer dizer que não se possa debruçar sobre uma produção feminina, embora eu pessoalmente, apesar de que esteja participando desta mostra, tenho grandes restrições quanto a exposições de arte de gênero, pois considero arte um fenômeno cultural de interesse universal, já que estas criam guetos específicos e, portanto, com riscos de um olhar limitado. Mas por outro lado, essa exposição surge como uma saudável exceção e merece o interesse que tem despertado, já que resgata como muita propriedade e força, as obras de mulheres artistas até então não reconhecidas no contexto internacional, que se contrapõem com grande presença à produção masculina realizada no mesmo período.

*LG: Radical Women tem data marcada para vir ao Brasil em 2018, para a Pinacoteca de São Paulo. O quê você pensa desse trânsito contrário, de um trabalho que visibiliza tantas artistas brasileiras no exterior chegar ao Brasil?*

VCB: A exposição com seus conteúdos será de um forte impacto no Brasil. Avalizada por um dos importantes museus de Los Angeles, ligado a uma destacada universidade, e resultado de pesquisa de 7 anos de uma dupla de curadoras de renome, a exposição revaloriza a produção de muitas artistas dentro do contexto de seus próprios países de origem, provocando um novo olhar sobre suas produções.

E certamente, o MBL vai dar bastante trabalho à prefeitura de São Paulo, e à diretoria da Pinacoteca, que espero tenham a dignidade e o valor de resistir a possíveis pressões, pois haverá muita polêmica em relação ao forte conteúdo da mostra, nesses tempos de obscurantismo que estamos vivendo no Brasil.

*LG: Como você avalia, enquanto artista e enquanto cabeça por trás da Fundação que leva seu nome, essa proposta de revisão e reescrita da historiografia da arte contemporânea feita pelas curadoras à partir da exposição Radical Women e dos anos de pesquisa que nela culminaram?*

VCB: Sim, penso que inclusive um dos papéis da exposição *Radical Women* é resgatar o papel das mulheres, muitas até então não consideradas ou conhecidas e jamais mostradas em museus de importância internacional como foi o caso da itinerância da mostra *RW*, dando visibilidade a um público massivo que ocorreu às mostras.

Mas acho que a coisa do resgate de artistas até hoje à margem do *mainstream* das artes, e aqui sem considerar a questão de gênero, se deve também ao fator geográfico e do fato de que muitas boas artistas ou bons artistas não estarem produzindo suas obras em algum centro cultural hegemônico, onde as coisas acontecem e são divulgadas. Este fenômeno acontece em muitos países e também no Brasil, com a hegemonia de São Paulo, e antes também do Rio de Janeiro. Finalmente chegamos à velha conclusão de que sempre é uma questão de poder o que se conta e se consagra como história.

Sou a favor de um massivo movimento nesse sentido de alertar as falhas da história da arte que está nos livros, o que pelo trabalho exaustivo da sua pesquisa, Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill lograram, no conteúdo da exposição e seu completíssimo catálogo.

É um exemplo a ser seguido: um olhar menos centrado e mais periférico, o que já tem sido feito em mostras há alguns anos em mostras internacionais que têm abordado produções de regiões do planeta de certa forma marginadas, mas ainda não em número e abrangência suficiente.

## Obras de artistas brasileiras em *Radical Women*

Artista	Título da Obra	Ano da Obra	Formato, Material e Dimensões	Acervo	Eixo Temático
Mara Alvares	Jogo de Esconder em Seis Toques, da série Adansônia	1976	Seis fotografias em preto e branco. Sheet: 20 x 30cm. Imagem: 18,4 x 28.3 cm.	Fundação Vera Chaves Barcellos, RS	<i>Body Landscape</i>
Mara Alvares	Adansônia II	1976-78	Seis fotografias em preto e branco. Sheet: 20 x 30cm. Imagem: 18,4 x 28.3 cm.	Fundação Vera Chaves Barcellos, RS	<i>Body Landscape</i>
Mara Alvares	Adansônia III	1977-78	Seis fotografias em preto e branco. Sheet: 20 x 30cm. Imagem: 18,4 x 28.3 cm.	Fundação Vera Chaves Barcellos, RS	<i>Body Landscape</i>
Claudia Andujar	Horizontal 2, da série Marcados	1981-83	Doze fotografias em preto e branco, 38.5 x 57 cada, 125 x 253 cm total.	Cortesia da Galeria Vermelho, SP	<i>Social Places</i>
Claudia Andujar	<i>Medical Card, da série Marcados</i>	1981-83	Ficha médica, 15,2 x 22,6 cm	Cortesia da Galeria Vermelho, SP	<i>Social Places</i>
Martha Araújo	Hábito/Habitante	1985	Quatro fotografias em preto e branco, 17,5 x 22,5 cada.	Coleção de Martha Araújo, cortesia da galeria Jaqueline Martins	<i>Performing the Body</i>
Martha Araújo	Para um corpo nas suas impossibilidades	1985	Três fotografias em preto e branco, 22 x 17cm cada	Coleção de Martha Araújo, cortesia da galeria Jaqueline Martins	<i>Performing the Body</i>
Josely Carvalho	The birth	1981	Serigrafia e crayon sobre papel, 105,4 x 74,9 cm.	Coleção de Josely Carvalho	<i>Feminisms</i>
Josely Carvalho	Waiting	1982	Díptico. Serigrafia e crayon sobre papel, 76,5 x 56,5 cm.	Coleção de Josely Carvalho	<i>Feminisms</i>
Vera Chaves Barcellos	Epidermic Scapes	1977-/82	Trinta imagens impressas sobre papel translúcido, aumentadas e impressas sobre papel fotográfico em processo analógico. 121,5 x 99,5 cada. 600 x 597,5 cm total.	Fundação Vera Chaves Barcellos, RS	<i>Body Landscape</i>
Lygia Clark	O eu e o tu: roupa-corpo-roupa	1967	Três fotografias em cor, 30, 5 x 20,3 cada.	Cortesia de "O Mundo de Lygia Clark"	<i>Mapping the Body</i>
Lygia Clark	Memória do Corpo	1984	Vídeo, cor, som. 30 min.	Cortesia de "O Mundo de Lygia Clark"	<i>Social Places</i>

Analívia Cordeiro	M3x3	1973	Vídeo, preto e branco, som. 9:50 min.	Coleção privada.	<i>Performing the Body</i>
Analívia Cordeiro	Cambiantes	1976	Vídeo, cor, som. 4:57 min.	Coleção privada.	<i>Performing the Body</i>
Liliane Dardot	O risco do bordado	1981	Litografia, 50,1 x 71,5 cm	Coleção de Liliane Dardot	<i>The self-portrait</i>
Liliane Dardot	Ritual	1981	Litografia, 50,1 x 71,5 cm	Coleção de Liliane Dardot	<i>The self-portrait</i>
Lenora de Barros	Poema	1979	Seis fotografias em preto e branco, impressão inkjet, 139,7 x 29,8 cm total	Cortesia de Lenora de Barros e Galeria Milan	<i>Power of Words</i>
Lenora de Barros	Homenagem a George Segal	1984	Vídeo, cor, som, 3:07 min	Cortesia de Lenora de Barros e Galeria Milan	<i>The self-portrait</i>
Iole de Freitas	Glass Pieces, Life Slices	1976	Oito fotos coloridas impressas em papel fotográfico a partir de slides, ampliadas e impressas pelo processo Cibachrome, 20x 80 cm cada.	Coleção Fabio Faisal, São Paulo	<i>Resistance and fear</i>
Anna Bella Geiger	Declaração em retrato nº1	1974	Vídeo, preto e branco, som. 16:18 min.	Cortesia de Anna Bella Geiger e Henrique Faria, Nova Iorque	<i>The self-portrait</i>
Anna Bella Geiger	Brasil nativo/Brasil alienígena	1977	18 cartões postais, 116,8 x 43,5 cm	Cortesia de Anna Bella Geiger e Henrique Faria, Nova Iorque	<i>Social Places</i>
Carmela Gross	Presunto	1968	Iona costurada preenchida com isopor, 206 x 280 cm	Coleção da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Adquirido pelo Governo do Estado de São Paulo em 2012.	<i>Resistance and fear</i>
Anna Maria Maiolino	Mother/Father, da série Mapas Mentais	1971-1999	Nanquim e letras de transferência sobre papel em caixa de madeira, 51 x 51 x 3,5 cm	Coleção de Anna Maria Maiolino	<i>Mapping the Body</i>
Anna Maria Maiolino	O buraco preto do espaço, da série Mapas Mentais	1976	Acrílica, letras de transferência, grafite e recortes sobre papel, 54 x 54 cm	Coleção Gilberto Chateaubriand MAMRJ	<i>Mapping the Body</i>
Anna Maria Maiolino	Nonno, da série Mapas Mentais	1973	Nanquim e letras de transferência sobre papel em caixa de madeira, 51 x 51 x 3,5 cm	Coleção de Anna Maria Maiolino	<i>Mapping the Body</i>
Anna Maria Maiolino	É o que sobra, da série Fotopoemação	1974	Três fotografias em preto e branco, 65 x 156 cm	Coleção de Anna Maria Maiolino	<i>Resistance and fear</i>

Anna Maria Maiolino	X, da série Fotopoemação	1974	Duas fotografias em preto e branco, 35 x 50cm	Coleção de Anna Maria Maiolino	<i>Resistance and fear</i>
Márcia X. e Alex Hamburger	Celofane Motel Suite/ Não-roupas	1985-86	Fotografias de performance coloridas à mão, guache, negativo e etiqueta no caderno de música, 1 x 22 x 16cm.	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro	<i>The erotic</i>
Márcia X. e Alex Hamburger	Celofane Motel Suite/ Não-roupas	1985-86	Três fotografias de performance coloridas à mão, 11,5 x 8,5 cm + 8,5 x 11,5 cm.	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro	<i>The erotic</i>
Márcia X. e Alex Hamburger	Sex Manisse	1987	Fotografia de performance, tipo impresso e textos manuscritos colados em caderno, 1 x 27 x 21 cm.	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro	<i>The erotic</i>
Ana Vitória Mussi	A arma, da série Trajetória do Osso	1968	Recorte de jornal e e desenho sobre papel, 27 x 19 cm	Coleção de Ana Vitória Mussi	<i>Resistance and fear</i>
Ana Vitória Mussi	Achados e Perdidos, da série Jornais	1970	Guache e ecoline sobre jornal, 58 x 38	Coleção de Ana Vitória Mussi	<i>Resistance and fear</i>
Ana Vitória Mussi	Anúncios, da série Jornais	1970	Guache e ecoline sobre jornal, 58 x 38	Coleção de Ana Vitória Mussi	<i>Resistance and fear</i>
Ana Vitória Mussi	Mundo teatral, da série Jornais	1970	Guache e ecoline sobre jornal, 58 x 38	Coleção de Ana Vitória Mussi	<i>Resistance and fear</i>
Lygia Pape	O ovo	1967	8mm convertido para digital, cor, som. 1:35 min	Cortesia de Projeto Lygia Pape e Hauser & Wirth	<i>Body Landscape</i>
Lygia Pape	Eat me	1975	16mm/35mm convertido para digital, cor, som. 9:00 min	Cortesia de Projeto Lygia Pape e Hauser & Wirth	<i>The erotic</i>
Letícia Parente	Marca registrada	1975	Vídeo, p&b, som, 10:19 min	Coleção privada, cortesia da Galeria Jaqueline Martins	<i>The power of words</i>
Letícia Parente	Preparação I	1975	Vídeo, p&b, som, 3:31 min	Coleção privada, cortesia da Galeria Jaqueline Martins	<i>The self-portrait</i>
Letícia Parente	Tarefa I	1982	Vídeo, p&b, mudo, 1:56 min	Coleção privada, cortesia da Galeria Jaqueline Martins	<i>Social Places</i>
Wanda Pimentel	Sem título, da série Envolvimento	1968	Vinil sobre tela, 115.2 x 88.9 cm	Coleção Gilberto Chateaubriand MAMRJ	<i>The self-portrait</i>
Wanda Pimentel	Sem título, da série Envolvimento	1968	Vinil sobre tela, 116 x 88.9 cm	Coleção Gilberto Chateaubriand MAMRJ	<i>The self-portrait</i>
Wanda Pimentel	Transposição 1, da série Envolvimento	1968	Vinil sobre tela, 130 x 97.2 cm	Coleção Gilberto Chateaubriand MAMRJ	<i>The self-portrait</i>

Neide Sá	A corda	1967/2017	Recortes de jornais e revistas, grampos, corda. Dimensões variáveis.	Cortesia de Neide Sá	<i>The power of words</i>
Neide Sá	Reflexível	1977/2017	Ação participativa	Cortesia de Neide Sá	<i>Performing the Body</i>
Regina Silveira	Biscoito-arte	1976	Díptico, fotografia impressa em C-print, 177 x 101 cm total.	Coleção de Fernanda Feitosa e Heitor Martins	<i>the power of words</i>
Regina Silveira	A arte de desenhar, da série A arte de desenhar	1980	Vídeo, cor, som, 2:38 min.	Coleção de Yuri Oliveira	<i>Resistance and fear</i>
Regina Silveira	A arte de desenhar, da série A arte de desenhar	1982	12 desenhos em nanquim sobre papel offset, 31 x 22.1 cm cada.	Cortesia de Regina Silveira e da Luciana Brito Galeria	<i>Resistance and fear</i>
Teresinha Soares	Caixa de fazer amor	1967	Moedor de carne, tecido, tubos de plástico, duas garrafas de vidro com líquido, fios, tinta a óleo, 60 x 55 x 37 cm	Coleção de Teresinha Soares	<i>The erotic</i>
Teresinha Soares	Muera usando las legítimas alpargatas	1968	Madeira recortada, tinta a óleo, 116 x 152,8 x 7cm	Coleção de Teresinha Soares	<i>The erotic</i>
Amelia Toledo	As parede têm ouvidos	1975	Molde em gesso, 5.4 x 3 x 3 cm	Galeria Marcelo Guarnieri	<i>Mapping the body</i>
Amelia Toledo	Sorriso de menina	1976	Molde em gesso, 42 x 33 x 8 cm	Coleção de Fernando e Camila Abdalla	<i>Mapping the body</i>
Celeida Tostes	Passagem	1979	21 fotografias projetadas, dimensões variáveis	Raquel Silva/Projeto Celeida Tostes	<i>Body Landscape</i>
Regina Vater	Tina América	1976	12 fotografias p&b, 43.8 x 80.3 cm	Coleção privada, cortesia de Henrique Faria, Nova Iorque	<i>The self-portrait</i>

## Análise de Conteúdo - Catálogo

Código	Categoria	Citação	Autor, texto, página
Andujar 1	Claudia Andujar	p. 31 [Sobre o retrato como veículo para abordar a violência nos regimes ditatoriais] "Other works explored tensions between indigenous populations and a state that did not regard them as legitimate citizens (Claudia Andujar)."	Andrea Giunta, The Iconographic Turn, p. 31
Andujar 2	Claudia Andujar	p. 32 "The body of the artist came on the scene as expressive material. [...] bodies also evidenced the endangered existence of the Yanomami people in Claudia Andujar's series Marcados."	Andrea Giunta, The Iconographic Turn, p. 32
Araújo 1	Martha Araújo	p. 23: Martha Araújo é mencionada como fazendo parte de artevida, exposição que ocorreu no Rio de Janeiro, em 2014, com curadoria de Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura.	Cecilia Fajardo-Hill, The Invisibility of Latin American Women Artists, p. 23
Araújo 2	Martha Araújo	p. 32 "The body of the artist came on the scene as expressive material. Contemporary dance and corporeal expression intervened in the paradigm of the normalized body of the classical ballet and mingled with the materials of the visual arts (Ana Kamien, Marilu Marini, Teresa Trujillo, Martha Araújo, Sylvia Palacios Whitman)."	Andrea Giunta, The Iconographic Turn, p. 32
Carvalho 1	Josely Carvalho	p. 30 "With striking images and performances, artists condemned the crime of rape (Ana Mendieta, Josely Carvalho)"	Andrea Giunta, The Iconographic Turn, p. 30
Barcellos 1	Vera Chaves Barcellos	p 31-32 "In many works in this exhibition, the female body undergoes a fragmentation that dissolves the patriarchal gaze. [...]; the body viewed as fragments of skin enlarged to give shape do a landscape (Vera Chaves Barcellos)."	Andrea Giunta, The Iconographic Turn, p. 32
Clark 1	Lygia Clark	p. 21 Coloca Lygia Clark entre a lista de usual suspects.	Cecilia Fajardo-Hill, The Invisibility of Latin American Women Artists, p. 21
Clark 2	Lygia Clark	p. 23: Lygia Clark é mencionada como fazendo parte de artevida, exposição que ocorreu no Rio de Janeiro, em 2014, com curadoria de Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura.	Cecilia Fajardo-Hill, The Invisibility of Latin American Women Artists, p. 23
Clark 3	Lygia Clark	p. 24: Lygia Clark e Liliana Porter, as duas únicas mulheres cujo trabalho foi discutido em Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation (2007)	Cecilia Fajardo-Hill, The Invisibility of Latin American Women Artists, p. 24
Clark 4	Lygia Clark	p. 25: Ensaio de Mari Carmen Ramirez (Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America 1960-1980) discute Lygia Clark com alguma ênfase, e menciona também outras artistas. Pouca atenção é dada para o tema mulheres artistas, segundo CFH.	Cecilia Fajardo-Hill, The Invisibility of Latin American Women Artists, p. 25
Clark 5	Lygia Clark	p. 30 "In that cultural and political framework, the work of artists brought together in this exhibition deconstructed and rendered poetically visible the social formats that regulated the bodies. [...] Motherhood's aura was undermined by investigations in diary format (Lea Lublin); it was rendered through the repeatable experience of birth as trauma (Lygia Clark)."	Andrea Giunta, The Iconographic Turn, p. 30
Clark 6	Lygia Clark	p. 32 "The privileged interlocutors of these artists' research into sociability were viewers who were invited in a variety of ways, to participate in their works. Indeed, the word participation was key to the poetics of the 1960s and 1970s. It made itself felt [...] in Lygia Clark's therapies with perceptual objects..."	Andrea Giunta, The Iconographic Turn, p. 32

Geiger 1	Anna Bella Geiger	p. 31 [Sobre o retrato como veículo para abordar a violência nos regimes ditatoriais] "In some works the portrait is also associated with the violence waged against Native American peoples, whether exterminated (Nelbia Romero) or rendered exotic in, for instance, the format of a postcard in which Anna Bella Geiger photographed herself dresses as an indigenous woman."	Andrea Giunta, The Iconographic Turn, p. 31
Maiolino 1	Anna Maria Maiolino	p. 23 Anna Maria Maiolino é mencionada como fazendo parte de artevida, exposição que ocorreu no Rio de Janeiro, em 2014, com curadoria de Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura.	Cecilia Fajardo-Hill, The Invisibility of Latin American Women Artists, p. 23
Maiolino 2	Anna Maria Maiolino	p. 31 "Through their representations these artists subverted the portrait genre. [...] They captured faces threatened by the violence of menacing scissors (Anna Maria Maiolino)"	Andrea Giunta, The Iconographic Turn, p. 31
Maiolino 3	Anna Maria Maiolino	p. 32 "At stake as well was in-depth research into female subjectivity, Maps of desires, drives, repressed zones reminiscent, perhaps, of Jacques Lacan's diagrams (Anna Maria Maiolino)."	Andrea Giunta, The Iconographic Turn, p. 32
Maiolino 4	Anna Maria Maiolino	p. 39 MLR [Sobre ditaduras na América Latina e Brasil]: "Struggles for freedom of expression were linked to demands for women's rights, which may well have had an impact on the work of artists like Anna Maria Maiolino, Regina Vater and Wanda Pimentel."	Julia Antilivo Peña, Mónica Mayer e María Laura Rosa, Feminist Art and "Artivism" in Latin America, p. 39
Pape 1	Lygia Pape	p. 21 Coloca Lygia Pape entre a lista de <i>usual suspects</i> .	Cecilia Fajardo-Hill, The Invisibility of Latin American Women Artists, p. 21
Pape 2	Lygia Pape	p. 25 Pape relegada às notas de rodapé do livro de Camnitzer	Cecilia Fajardo-Hill, The Invisibility of Latin American Women Artists, p. 25
Pape 3	Lygia Pape	p. 31 "Steeped in social politicization but also in the politics of the redefined and urban collective body, some works represent the masses. [...] and the crowd that emerges in the tension between bodies and the textile material that restrains them. (Lygia Pape; fig. 4, Divisor)"	Andrea Giunta, The Iconographic Turn, p. 31
Parente 1	Leticia Parente	p. 17 "Among the 120 artists and collectives featured, representing fifteen countries, are emblematic figures such as Lygia Clark, Ana Mendieta and Martha Minujín, alongside lesser-known contemporaries such as the Cuban-born abstract artist Zilia Sanchez, the Colombian sculptor Feliza Bursztyn, and the Brazilian video artist Leticia Parente."	Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, Introduction, p. 17
Pimentel 1	Wanda Pimentel	p. 23 Wanda Pimentel é mencionada como fazendo parte de artevida, exposição que ocorreu no Rio de Janeiro, em 2014, com curadoria de Adriano Pedrosa e Rodrigo Moura.	Cecilia Fajardo-Hill, The Invisibility of Latin American Women Artists, p. 23
Pimentel 2	Wanda Pimentel	p. 39 MLR [Sobre ditaduras na América Latina e Brasil]: "Struggles for freedom of expression were linked to demands for women's rights, which may well have had an impact on the work of artists like Anna Maria Maiolino, Regina Vater and Wanda Pimentel."	Julia Antilivo Peña, Mónica Mayer e María Laura Rosa, Feminist Art and "Artivism" in Latin America, p. 39
Silveira 1	Regina Silveira	p. 31 "The abject drive makes itself felt in actions that both border on the domestic and move away from it. This is the case, for example [...] or in Regina Silveira's cookie in the shape of the portuguese word <i>arte</i> (art), which appeals to the mouth and to the act of ingesting -- a work intended to be devoured."	Andrea Giunta, The Iconographic Turn, p. 31
Soares 1	Teresinha Soares	p. 32 "The body was investigated through forms of eroticism and devices associated with sexuality. [...] An exploration of eroticism as play, as box in which to love (Teresinha Soares)."	Andrea Giunta, The Iconographic Turn, p. 32

Vater 1	Regina Vater	p. 24 Regina Vater mencionada no <i>Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America</i> , de Lucy Lippard, de 1990.	Cecilia Fajardo-Hill, <i>The Invisibility of Latin American Women Artists</i> , p. 24
Vater 2	Regina Vater	p. 30 "Through representation, these artists subverted the portrait genre. [...] they assumed satirical expressions to display different moods (Mónica Mayer, Regina Vater)"	Andrea Giunta, <i>The Iconographic Turn</i> , p. 30
Vater 3	Regina Vater	p. 39 MLR [Sobre ditaduras na América Latina e Brasil]: "Struggles for freedom of expression were linked to demands for women's rights, which may well have had an impact on the work of artists like Anna Maria Maiolino, Regina Vater and Wanda Pimentel."	Julia Antilivo Peña, Mónica Mayer e María Laura Rosa, <i>Feminist Art and "Artivism" in Latin America</i> , p. 39

## Análise de Conteúdo - Recepção Crítica

Cód.	Citação	Categoria	Referência
1.1	"In 1974, after a decade of life under military dictatorship, a Brazilian artist named Anna Bella Geiger made a video that runs sixteen minutes, eighteen seconds. It shows her head and upper torso against a white wall. Early on, she's holding a white cat, but at some point, it jumps out of frame. Her expression is neutral, maybe a bit tired. Her eyes don't seduce or challenge the camera. Other artists, her contemporaries, made images of themselves with their faces masked in plastic, enclosed in netting, covered in toothpaste, wearing a penis-shaped fake nose, or with strange objects snarled wildly in their hair. But she's done none of that. The camera never moves or cuts away. She doesn't speak. What statement is Geiger's Statement in Portrait No. 1 making? It may simply be: I'm here. I don't seek your approval."	Descrições e comentários de trabalhos	1. ALLEN, Esther. Returning the Gaze, with a Vengeance. New York Review of Books, 08.07.2018.
1.2	" It's also the case that "Latin," like "American," is a hugely capacious demographic tent that covers people of most backgrounds. Among the artists here are Geiger, daughter of Polish immigrants to Brazil, Victoria Santa Cruz, a Peruvian of African descent, Cecilia Vicuña, a Chilean transplant to New York whose work explores her indigenous heritage, Yolanda Lopez, a third-generation Chicana born in San Diego, California, Sophie Rivera, a Nuyorican born in the Bronx, Marisol, a Venezuelan who was born in Paris and died in Manhattan, and Lea Lublin, who was born in Poland and died in Paris."	Menções	1. ALLEN, Esther. Returning the Gaze, with a Vengeance. New York Review of Books, 08.07.2018.
1.3	"All the artists in "Radical Women" reject the idea of the male gaze as the arbiter of female success, but there's little agreement on what rubric to put that rejection under. A number of them did not call it feminism; they found it counterrevolutionary or counterproductive to focus on the liberation of only one gender—and they had a point. In our current moment of vehement racism against Latinos—Mexican men are "rapists," MS-13 members are "animals"—Latina women equally endure the social consequences of such hate speech, and the government actions that accompany it (such as deportation, having their children taken away). No gender is exempted from state terror, and part of this show's particular relevance to our time involves the intimate acquaintance with state terror that many of its artists had"	Feminismos	1. ALLEN, Esther. Returning the Gaze, with a Vengeance. New York Review of Books, 08.07.2018.
1.4	"While working with Brazil's indigenous Yanomami community in the early 1980s, Claudia Andujar, whose father died in a Nazi concentration camp, shot a searing sequence of portraits titled Marcados (Marked) that depict individual Yanomami, men and women, their eyes blazing with mistrust, the numbers the government used to identify them hanging around their necks. "	Descrições e comentários de trabalhos	1. ALLEN, Esther. Returning the Gaze, with a Vengeance. New York Review of Books, 08.07.2018.
1.5	"A number of the artists here, particularly those from Mexico and Argentina, did identify as feminist and worked to empower women. "Radical Women" emphasizes historical context, devoting the wall space of an entire room to timelines for each of the fifteen countries represented; these remind visitors that women in the United States had been voting for forty-five years before some Guatemalan women first did so, in 1965. With respect to other feminist goals, the US lags behind. Argentina's first woman president was inaugurated in 1974, and since then, Latin America has had a significant number of female heads of state. Last month, Colombia elected its first woman vice-president; Mexico City, the largest urban agglomeration in North America, has just elected its first woman mayor. The aspect of "Radical Women" that may seem most predictive of this ascent to political power, which has mainly taken place since 1985, is the sheer fearlessness of much of the work, the way the artists unabashedly stand their ground."	Feminismos	1. ALLEN, Esther. Returning the Gaze, with a Vengeance. New York Review of Books, 08.07.2018.

1.6	"The result of a decade of wide-ranging, ground-breaking, and meticulous research, the show originated at the Hammer Museum in Los Angeles and has been rejiggered for New York to include three additional artists. But the major transformation, to my mind, is its juxtaposition here with Judy Chicago's <i>The Dinner Party</i> (1974–1979), permanently installed since 2007 in the Brooklyn Museum's Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art. The <i>Dinner Party</i> proposes an elite women's academy where, within a large, womb-like chamber, thirty-nine artists, writers, activists, empresses, and goddesses are awaited at a triangular table set with personalized plates, often shaped and painted to suggest each woman's vulva. It's now quite hard to keep from noticing that none of the thirty-nine Great Women granted a place at Chicago's elaborate table is from Spain, Portugal, or any of those empires' former colonies in the Americas. Among those excluded by this symbolic history of women in Western civilization are La Malinche, Santa Teresa de Ávila, Sor Juana Inés de la Cruz, Gabriela Mistral, Frida Kahlo, Clarice Lispector, and so on. In contrast to this "high church" conclave, the evocations of the sacred by the artists in "Radical Women," a couple of whom studied with Chicago, are not much inclined toward the epic, the heroic, or the monumental. Their register spans the ordinary, the precarious, the experimental, the anonymous. And while sculptures, drawings, paintings, and installations are all here, the preferred mediums are the less material photography, video, and performance."	Feminismos	1. ALLEN, Esther. <i>Returning the Gaze, with a Vengeance</i> . <i>New York Review of Books</i> , 08.07.2018.
1.7	"Detractors sometimes accuse Anglo-American feminism of ignoring maternity or being anti-maternal. In "Radical Women," birth and motherhood are powerful and recurrent themes, often represented with terrifying ambiguity."	Feminismos	1. ALLEN, Esther. <i>Returning the Gaze, with a Vengeance</i> . <i>New York Review of Books</i> , 08.07.2018.
1.8	"The show's last and smallest room contains only two screens. On one, in a video documentation of her 1967 installation <i>O Ovo (The Egg)</i> , Lygia Pape slowly pushes her way out of a cube of stretchy fabric on an empty, windswept beach. The second screen shows a series of twenty-one photographs documenting <i>Passagem (Passages)</i> , a 1979 performance by another Brazilian, ceramic sculptor Celeida Tostes, who covered her body in wet clay, then had two white-clad assistants seal her into a large urn of unbaked clay. Eventually, when she could take it no longer, she tumbled out."	Descrições e comentários de trabalhos	1. ALLEN, Esther. <i>Returning the Gaze, with a Vengeance</i> . <i>New York Review of Books</i> , 08.07.2018.
1.9	"Some of the names in the show—Ana Mendieta, Lygia Pape, Judy Baca, Bemberg, and Vicuña, whose major installation <i>Disappeared Quipu</i> (2018) is separately on view downstairs—are more recognizable than others, but the star power of the "great artist" simply isn't in play."	Menções	1. ALLEN, Esther. <i>Returning the Gaze, with a Vengeance</i> . <i>New York Review of Books</i> , 08.07.2018.
1.10	"The sensibility is collective; the works are displayed on an even footing and have been chosen only for what they can contribute to the dynamic conversation "Radical Women" invites its viewers to share in. In one of the final galleries is a piece that seems a kind of reply to Geiger's <i>Statement in Portrait No. 1</i> . Two large screens show the heads of Jennifer Hackshaw and María Luisa González, of the two-person artists' collective <i>Yeni &amp; Nan</i> , active from 1977 to 1986. Titled <i>Transfiguración elemento tierra</i> (1983), the two videos show the artists' faces staring into the camera silently and without expression. Their heads are plastered in wet mud. Little by little, the viewer notices that they don't ever blink, not once, though the videos run for more than eight minutes; to achieve this, both artists trained in <i>Trāṭaka</i> , a form of disciplined meditation. "Men look at women. Women watch themselves being looked at," John Berger wrote. The radical, unyielding intensity of Hackshaw and Gonzalez's transfixed twin gaze does not conceive of being looked at. It sees."	Menções	1. ALLEN, Esther. <i>Returning the Gaze, with a Vengeance</i> . <i>New York Review of Books</i> , 08.07.2018.

2.1	"I drove to Westwood about a week after the stories first broke. The details kept coming—would keep coming: hotel rooms, bathrobes, bottles of lotion, a potted plant, the banal and bizarre accessories of sexual assault. It was the same with the news-cycle churn and the feasting on outrage and sorrow and other women's pain, and, as the stories repeated and grew and repeated, a sense of systemic rot set in. November had just begun. So it was a simple gift to stand in the Hammer Museum and watch <i>Arena</i> (Sand, 1986), a soft, grainy projection in which Mexican artist Silvia Gruner, naked, on a beach, climbs a dune, sits, rubs sand and red pigment over her body, and then somersaults all the way down. The video loops, and Gruner repeats her uphill trek again and again. Sisyphean, certainly, and yet her only burden was herself and that looked like freedom."	Radical Women e os Estados Unidos	2. BROWN, Liz. <i>Radical Women</i> . 4Columns, 15.12.2017.
2.2	"The animating idea of <i>Radical Women: Latin American Art, 1960–1985</i> , the museum's expansive exhibition, is the politicization of the female body as explored in the experimental work of women artists from the Caribbean, Central America, Mexico, South America, and the United States. With nearly three hundred pieces in all manner of media, the show asks: How did female artists use their bodies to make art? How did their art witness and resist the state's oppression of their bodies? How do their bodies function as sites of liberation? How does the work gathered here assert new histories and new ways of seeing?"	Arte latino-americana, política e regimes ditatoriais	2. BROWN, Liz. <i>Radical Women</i> . 4Columns, 15.12.2017.
2.3	"The show, which features over one hundred and twenty women—from well-known artists like Anna Maria Maiolino and Lygia Pape to video pioneers Pola Weiss and Narcisa Hirsch to those who are only now receiving wider recognition—can be seen as a corrective to years of female erasure from canonical art history."	Menções	2. BROWN, Liz. <i>Radical Women</i> . 4Columns, 15.12.2017.
2.4	"Finger-wagging as that may sound, there is little here that comes across as dutiful or ponderous—definitely not the projection of Lenora de Barros's <i>Homenagem a George Segal</i> ( <i>Homage to George Segal</i> , 1984), in which the artist tries to brush her teeth and ends up spackling her entire head with frothy white paste."	Descrições e comentários de trabalhos	2. BROWN, Liz. <i>Radical Women</i> . 4Columns, 15.12.2017.
2.5	"In a show dominated by video and photography, a massive beige lozenge-shaped cushion beckons. This is Carmela Gross's <i>Presunto</i> (1968), the word for ham or cold cut. It's also slang for the dead bodies left in the streets during the over twenty years that Brazil was under military dictatorship. The art in this section evokes the harrowing constancy of living with state-sponsored surveillance, torture, and murder, while sidestepping any lurid voyeuristic buzz."	Descrições e comentários de trabalhos	2. BROWN, Liz. <i>Radical Women</i> . 4Columns, 15.12.2017.
2.6	"Later galleries like "Feminisms" and "Social Places" explore women's rights activism and documentation of disenfranchised groups, including Claudia Andujar's 1981–83 documentation of members of the indigenous Yanomami community from the Amazon;"	Descrições e comentários de trabalhos	2. BROWN, Liz. <i>Radical Women</i> . 4Columns, 15.12.2017.
2.7	"The final gallery, "The Erotic," with fewer and larger works, is a welcome shift in that it demands little and gives a lot, like Zilia Sánchez's voluptuous labial abstraction, <i>Lunar V</i> ( <i>Moon V</i> , circa 1973), and a projection of Lygia Pape's luscious <i>Eat Me</i> . In the Brazilian artist's 1975 film, the camera holds on a series of close-ups of men's mouths sucking on candy and popsicles—coarse, glossy black facial hair; gleaming red lips; a bright wet pink thrusting tongue. The impact on the hypothalamus is immediate—arousal, disgust, arousal. The intellect will catch up later."	Descrições e comentários de trabalhos	2. BROWN, Liz. <i>Radical Women</i> . 4Columns, 15.12.2017.

2.8	<p>"It's puzzling, though, that the erotic has been cordoned off, since so much that came before is also charged with what Audre Lorde called that "replenishing and provocative force." Still, the curators' instinct to end with a space that includes the poetic video <i>Memória do corpo</i> (Memory of the Body, 1984), about Lygia Clark's therapeutic art practice, and <i>Original Sin / Reproduction</i> (1986), a short film in which Silvia Gruner reenacts classic poses from art history, including that of a naked odalisque, who eats the fruit that's clearly intended as a decorative element (oh hai, Ingres!), feels right. Perhaps it's more accurate to think of this gallery as one stage of the erotic continuum—the letting go."</p>	<p>Descrições e comentários de trabalhos</p>	<p>2. BROWN, Liz. <i>Radical Women</i>. 4Columns, 15.12.2017.</p>
3.1	<p>"The day after <i>Radical Women: Latin American Art, 1960–1985</i> opened, the actress Amber Tamblyn published an op-ed in <i>The New York Times</i>. The two events share little beyond a topic and timing; <i>Radical Women</i> is a survey exhibition of art by women from Latin America, by birth or by heritage, that provides that rare occasion when the word "awesome" seems wholly appropriate; the editorial was penned by an individual woman, a white American celebrity, in an internationally recognized paper of record. But both speak to truths that pervade the worlds of contemporary art, Hollywood, academia, business, tech, and so many other realms of influence: patriarchy has a stranglehold on culture, the powerful get more airtime (or wall space), and the burden of proof lies on the side of the oppressed. Tamblyn's piece tackles the controversy sparked by her tweet about the actor James Woods trying to pick her up when she was 16. After the tweet, Tamblyn was publicly rebuked and called a liar. She wrote an open letter to Woods that was published by <i>Teen Vogue</i> (which has become an influential venue for feminist voices of late) prior to the op-ed."</p>	<p>Radical Women e os Estados Unidos</p>	<p>3. BUCKLEY, Annie. <i>The Other Side: Radical Women</i>. <i>LA Review of Books</i>, 20.11.2017.</p>
3.2	<p>"<i>Radical Women</i> features work by women who not only use their voice, but who also actively interrogate the system that would rob them of it. In the museum's press materials, the exhibition is said to address "an art historical vacuum" with a powerful genealogy of feminist and radical art practices in and from Latin America. This is an apt description, and though it's downright exhausting to think that we still need a show dedicated solely to the contributions of women artists from Latin America in order to fill a vacuum, the sad facts demonstrate that such an exhibition is perhaps more vital than ever. Certainly the organizers — guest curators Cecilia Fajardo-Hill and Andrea Giunta, with Hammer curatorial fellow Marcela Guerrero — could not have foreseen the deep vein of misogyny and xenophobia that our 45th president would unearth, but these realities lend a sense of urgency to the exhibition."</p>	<p>Radical Women e os Estados Unidos</p>	<p>3. BUCKLEY, Annie. <i>The Other Side: Radical Women</i>. <i>LA Review of Books</i>, 20.11.2017.</p>
3.3	<p>"Another stunning piece also has surprising political resonance for our current moment. The 1975 video work <i>Marca Registrada</i> (Trademark), by artist and scientist Leticia Parente, shows her sewing the crudely written words "Made in Brasil" on the sole of her bare foot. At a time when our president talks of building a wall between the United States and Mexico while corporations continue to exploit the labor on the other side of that proposed wall, the piece is especially poignant."</p>	<p>Descrições e comentários de trabalhos</p>	<p>3. BUCKLEY, Annie. <i>The Other Side: Radical Women</i>. <i>LA Review of Books</i>, 20.11.2017.</p>

3.4	"There is a presumptive divide throughout much of art history between conceptual rigor and formal processes. I see this as a direct result of the patriarchal lineage that foregrounds a Cartesian split between mind and body. It is refreshing to see this distinction obliterated over and over throughout the photographs, videos, sculptures, paintings, texts, and performances in Radical Women. The artists lived in multiple places, were mothers, daughters, wives, lovers, and, whether by interest or necessity, often studied and practiced disciplines in addition to art. The artist, poet, and editor Lenora de Barros from Brazil, who later moved to Italy, is emblematic of so many artists included in Radical Women. Her 1979 work Poema (Poem), included here, is made up of five black-and-white photographs, placed vertically on a page, that depict her open mouth and tongue tapping at and being pinched and entangled by the keys of a typewriter. This piece could be called embodied conceptualism and is as much a piece of writing as it is of photography and performance; it is also mesmerizingly direct and open, as is much of the work in the show. But while de Barros's Poema is direct, it is not didactic; hers is a poem without words, whose silence speaks volumes."	Descrições e comentários de trabalhos	3. BUCKLEY, Annie. The Other Side: Radical Women. LA Review of Books, 20.11.2017.
3.5	"The strongest example of the essential badass-ness of Radical Women is found in a series of small black-and-white photographs by Anna Maria Maiolino, from her 1974 series Fotomacao (Photo Poem Action). I literally gasped when I saw the image of Maiolino's face, gazing placidly at the camera, as her hands grip a pair of open scissors that frame her nose, the two sharp blades grazing the edge of each nostril. Maiolino was born in Italy, emigrated to Venezuela in 1954, and then to Brazil in 1960."	Descrições e comentários de trabalhos	3. BUCKLEY, Annie. The Other Side: Radical Women. LA Review of Books, 20.11.2017.
3.6	"One of the most complex and vital sections of the exhibition is titled "Resistance and Fear." It includes works by artists who addressed the social and political landscapes of their home countries, often invoking the violence perpetrated by oppressive regimes."	Arte latino-americana, política e regimes ditatoriais	3. BUCKLEY, Annie. The Other Side: Radical Women. LA Review of Books, 20.11.2017.
4.1	"Many of the works on display were forged during the time of political upheaval. At first glance, Carmela Gross' beige-colored canvas bag looks like a futon mattress in the center of the exhibit space. Look closer, and you'll see the name, "Presunto," translated into English – "Ham," the Brazilian slang word for a corpse – and the work takes on a whole new meaning. It's now a body bag, made to protest the violence in Brazil."	Descrições e comentários de trabalhos	4. CASTILLO, Monica. The new exhibit featuring Latin American artists that packs a feminist punch. The Lily, 13.04.2018.
5.1	"The show brings together 116 female artists hailing from points across South and Central America, the Caribbean, and the United States. Some are quite well-known (to art history buffs at least), including Lygia Clark, Marisol, Ana Mendieta, Lygia Pape, and Lilita Porter. But most are not—and that's part of the point."	Menções	5. DAVIS, Ben. 'Radical Women' at the Hammer Museum Is the Kind of Show That Art Critics Live For'. Artnet news, 20.09.2017.
5.2	"Some works here are playfully experimental, like Brazilian choreographer and filmmaker Analivia Cordeiro's pioneering "video dance," M 3x3 (1973), featuring charmingly robotic choreography staged in a Tron-like gridded void— <b>supposedly the first work of video art from Brazil.</b> "	Descrições e comentários de trabalhos	5. DAVIS, Ben. 'Radical Women' at the Hammer Museum Is the Kind of Show That Art Critics Live For'. Artnet news, 20.09.2017.
5.3	"Even when the art feels dated or doesn't quite connect, it is easy to forgive because it feels like art working close to life. As a whole, the atmosphere the show conjures is one of possibility, of artists trying to hack out new forms of expression that responded to an epoch of dictatorships and changing roles for women (though for what it's worth, the curators note that, except in Mexico, there was actually no feminist art movement to serve as a reference point: "Most of the artists featured in this exhibition did not set out to make feminist works")."	Arte latino-americana, política e regimes ditatoriais	5. DAVIS, Ben. 'Radical Women' at the Hammer Museum Is the Kind of Show That Art Critics Live For'. Artnet news, 20.09.2017.

6.1	"It may be that there has never been a better time to be a woman, or queer, or of color, but the ongoing struggle against patriarchy and marginalization is more visible than ever. A real estate magnate brags about grabbing at women's genitals and is elected president. A famous movie producer's best films are built upon decades of alleged sexual assault."	Radical Women e os Estados Unidos	6. DEATHERAGE, Lionel. The Quad: 'Radical Women' exhibit sends strong messages on power of women of color. Daily Bruin, 20.11.2017.
7.1	"As if having the foresight that 2017 would prove a turning point for women's voices, the exhibition was at once prescient and culturally imperative. Radical Women was dedicated to an era of extraordinary social and political upheaval during which the oppression of women was actively resisted. It was also during this time that many of the countries represented were subject to military dictatorship. "	Arte latino-americana, política e regimes ditatoriais	7. DUNCAN, Thomas. CARLA: Contemporary Art Review Los Angeles, 04.05.2018.
7.2	"The notion of the female body as physical and metaphorical terrain is explored in the adjoining gallery, most overtly in Epidermic Scapes (1977/1982) by Brazilian artist Vera Chaves Barcellos. The massive floor-level grid is comprised of 30 black and white extreme close-up photographs of skin, contrasted to the point of resembling aerial views of arid regions."	Descrições e comentários de trabalhos	7. DUNCAN, Thomas. CARLA: Contemporary Art Review Los Angeles, 04.05.2018.
8.1	"This survey of experimental practices by women artists working in Latin America and the US in the late 20th century will certainly be remembered as the most crucial and ambitious exhibition of Pacific Standard Time, the Getty's sweeping, multi-venue biennial initiative. I expect its relevance to endure well beyond the present, much the way 'WACK! Art and the Feminist Revolution' (2007) at Los Angeles' Museum of Contemporary Art (MOCA) has remained a touchstone for artists and curators alike."	Feminismos	8. GUTHERY, Summer. 'Radical Women' and Anna Maria Maiolino. Frieze, 27.10.2017.
8.2	"Well-known figures such as Lygia Clark, Ana Mendieta, Lygia Pape and Lilita Porter are shown alongside artists whose work is largely unknown outside of their local context – part of the curators' stated aim to correct the art-historical record to include female artists marginalized by the Western canon."	Menções	8. GUTHERY, Summer. 'Radical Women' and Anna Maria Maiolino. Frieze, 27.10.2017.
8.3	"'Radical Women' explores the concept of the political body, and the ways women artists resisted the systemic sexism and repressive governments that prevailed across Latin America in the late 20th century. Although the works on view share a feminist commitment to address gender stereotypes and dismantle patriarchal structures, many of the artists here did or do not consider themselves feminists, due in part to their mistrust of Euro-American theory and the racial exclusionism of second-wave feminism."	Arte latino-americana, política e regimes ditatoriais	8. GUTHERY, Summer. 'Radical Women' and Anna Maria Maiolino. Frieze, 27.10.2017.
8.4	"Preparação 1 (Preparation I, 1975), by Brazilian artist Letícia Parente, shows the artist standing at a bathroom mirror, quickly readying herself for the day. She brushes her hair, straightens her blouse, then presses white tape across her mouth on which she traces thick lipstick. This is followed by tape across each eye, then made up with eyeliner, eye shadow and mascara. It is the rote diligence in these actions that make the work an effective critique of the social expectations women face, as well as the repressive military dictatorship in Brazil (1964–85)."	Descrições e comentários de trabalhos	8. GUTHERY, Summer. 'Radical Women' and Anna Maria Maiolino. Frieze, 27.10.2017.
9.1	"One difference between the American painter [Mark Rothko] and the Latin American artists [Ana Mendieta e Delfina Bernal]: Sexism is institutionalized in the United States, but these women were dealing with authoritarian regimes where it was even more deeply entrenched. One of the show's important lessons, however, is the hesitation of Latin American women to embrace the rising wave of feminist consciousness of the 1960s and 1970s. These artists are hardly indifferent to their gendered situations. Throughout the show, a woman's body is considered as both a physical entity and a social construction. But American imperialism, which had been playing out for decades in the Southern Hemisphere, made it impossible for the political left to regard feminism in a fully favorable light."	Arte latino-americana, política e regimes ditatoriais	9. KNIGHT, Christopher. 'Radical Women' at the Hammer Museum is a startling show you need to see, maybe twice. LA Times, 30.09.2017.

9.2	"Brazilian Regina Vater, coinciding with Cindy Sherman's 1978 "Untitled (Film Stills)," photographed herself in a dozen clichéd roles — mom, vamp, school girl, librarian, etc. Framed together, they disassemble the limitations of social stereotypes, transforming the single sitter into a multifaceted kaleidoscope of characters. What unites them is the uniformity of her eyes."	Descrições e comentários de trabalhos	9. KNIGHT, Christopher. 'Radical Women' at the Hammer Museum is a startling show you need to see, maybe twice. LA Times, 30.09.2017.
9.3	"It is worth noting that, in an informative wall text featuring a 25-year timeline of political and social events in all 15 countries, almost every list begins the same way. Followed by citations such as the availability of legalized divorce and contraception, they typically start with the date when women gained the right to vote. Social movement is always knotty. Voting rights, which represent individual power in participatory government, came for most women in Latin America only after the global upheaval of World War II. However, since receiving the franchise was followed by a steep rise in repressive Latin American governments, including outright dictatorships, one is left to wonder: To what degree does authoritarianism rear its head as an establishment reaction to base fears aroused by social equality for women? In the wake of our own 2016 presidential election, when an unqualified but unreserved authoritarian prevailed over a powerful woman who was the first to top a major political party's ballot, "Radical Women" assumes an unexpected timeliness. Although initiated long before the political campaign as part of PST: LA/LA, think of the Hammer exhibition as the women's march of art."	Radical Women e os Estados Unidos	9. KNIGHT, Christopher. 'Radical Women' at the Hammer Museum is a startling show you need to see, maybe twice. LA Times, 30.09.2017.
10.1	"Lack of physical freedom is explored in the videos of Brazilian Letícia Parente, who became an artist at forty-one while continuing her career as a chemist. She treats her own body like a product in her best-known piece, Marca Registrada(Trademark, 1975), which shows her sewing the phrase MADE IN BRASIL into the sole of her bare foot. In Tarefa 1 (Chore 1, 1982), the white-clad artist unceremoniously lies down on an ironing board, and a black maid, dressed in black, irons her. The power of the repressive regime, which is dependent on the export market, is reinforced by racialized class hierarchies and, within them, sexist divisions of labor."	Descrições e comentários de trabalhos	10. KREIMER, Julian. Drastic Times. Art in America, 22.08.2017.
10.2	"Likewise, cultural blending is evident in much of the art in the show. For Brasil native/Brasil alienígena (Native Brazil/Alien Brazil, 1977), Anna Bella Geiger, who is Brazilian and of Jewish-Polish descent, pairs postcards of indigenous subjects with postcards of herself imitating their poses, such as aiming a bow and arrow at the sky. The absurdity of her staging these postures in Western dress highlights the constructed exoticism at the heart of the Brazilian self-image."	Descrições e comentários de trabalhos	10. KREIMER, Julian. Drastic Times. Art in America, 22.08.2017.
10.3	"The exhibition also examines women's responses to the violence that plagued Latin America during the show's focus years.[pq]The curator Andrea Giunta argues that many sensibilities and ideas are still blocked by patriarchal taste.[pq]The works in the "Resistance and Fear" section reflect the dark tenor of state terror by right-wing dictatorships from the late 1960s into the '80s, which was supported by the US"	Arte latino-americana, política e regimes ditatoriais	10. KREIMER, Julian. Drastic Times. Art in America, 22.08.2017.
10.4	"AS BOTH CURATORS emphasized in my interviews with them, pressure from leftist groups in Latin America to maintain a unified political front greatly decreased the number of women artists who explicitly labeled themselves feminists. Mexican-American artists, however, dealt more directly with the problem of "double militancy."."	Feminismos	10. KREIMER, Julian. Drastic Times. Art in America, 22.08.2017.
11.1	"In the decades following 1960, the dictatorships and authoritarian regimes dominating most of Latin America reinforced the dependent role of women, while institutionalizing inequality. Within this context, the human body took center stage for many female artists. Their experimental works—often favoring video, photography, and performance—introduced a shift in representations of the female form, while questioning patriarchal structures and regional politics."	Arte latino-americana, política e regimes ditatoriais	11. LOISEAU, Benoît. The Latin American Women Artists Who Fought Patriarchy with Their Bodies. Artsy (editorial). 21.09.2017.

11.2	"Despite this, few of these artists would have referred to their work as "feminist." Instead of a desire to advocate for women, their sensibilities were heavily shaped by the revolutionary struggle and the widespread resistance of their respective countries—even if their works did reflect a repertoire of issues addressed by feminism, such as motherhood, civil rights, and sexual violence."Many of these artists were active in left-wing movements," explains Cecilia Fajardo-Hill, co-curator of the exhibition "Radical Women: Latin American Art, 1960–1985" at the Hammer Museum in Los Angeles. "But for them, the rights of women were secondary, and the Left considered that feminism was bourgeois and imperialistic."	Feminismos	11. LOISEAU, Benoît. The Latin American Women Artists Who Fought Patriarchy with Their Bodies. Artsy (editorial). 21.09.2017.
11.3	"Curators Fajardo-Hill and Andrea Giunta have examined the notion of the political body through highlighting the works of familiar artists like Lygia Pape, Ana Mendieta, and Beatriz González, as well as a host of unclassifiable, lesser-known names, like the Cuban-born Zilia Sánchez, the Colombian sculptor Feliza Bursztyń, and the New York-born Puerto Rican photographer Sophie Rivera."	Menções	11. LOISEAU, Benoît. The Latin American Women Artists Who Fought Patriarchy with Their Bodies. Artsy (editorial). 21.09.2017.
11.4	"Nearby, three black-and-white self-portraits from 1974 show the Italian-Brazilian artist Anna Maria Maiolino attempting to cut off her own tongue and nose, hinting at the omnipresent violence in Brazil during the dictatorship (1964–85). (Maiolino also currently has a retrospective up at MOCA, Los Angeles.)"	Descrições e comentários de trabalhos	11. LOISEAU, Benoît. The Latin American Women Artists Who Fought Patriarchy with Their Bodies. Artsy (editorial). 21.09.2017.
12.1	"Radical Women is one of the standout exhibitions in this season's Pacific Standard Time: Los Angeles/Latin America, which includes dozens of shows across Southern California that celebrate the region's Latin culture. The Getty Foundation donated the first grants for the series in spring 2014, little knowing that last year's election and this year's subsequent attacks on immigrant rights and Latin cultures would make the celebration so urgent."	Radical Women e os Estados Unidos	12. ROBINS, Ellie. From Absence to the Living Body: Radical Women: Latin American Art, 1960–1985. BOMB Magazine, 03.11.2017.
12.2	"Absence: Contemporary women artists, Giunta points out, hold just thirty percent of the space in most galleries and museums. The figure doesn't account for the erasure of artists in earlier eras, like the women featured in this exhibition, who worked through Latin America's dictatorships, and who risked joining the tens of thousands of dissidents who were literally disappeared during those dictatorships—only to be disappeared, figuratively, by their own colleagues, in their own discipline. "	Arte latino-americana, política e regimes ditatoriais	12. ROBINS, Ellie. From Absence to the Living Body: Radical Women: Latin American Art, 1960–1985. BOMB Magazine, 03.11.2017.
12.4	"Embodiment: The simple presence, in Radical Women, of blood, excrement, saliva; of vulvas; of women, in the flesh, who have for too long been made invisible. In a video piece by Venezuelan duo Yeni y Nan, the artists pulsate slowly inside a large plastic bag filled with water before emerging amniotically into the world, their bodies emblematic of the birth of life from the oceans. <b>In Passagem (1979), Brazilian sculptor Celeida Tostes covered her body in liquid clay and climbed into an enormous pot, reminiscent of both an urn and, more figuratively, a womb. Two assistants sealed her in, and she remained inside for a time—gestating, dying—before breaking out.</b> In Lunar V (1973), Cuban-born Zilia Sánchez evokes both space exploration and the vulva in a canvas so simple it approaches the emblematic nature of myth, turning female anatomy and celestial bodies into dual sites of projection, meaning, and futurity."	Descrições e comentários de trabalhos	12. ROBINS, Ellie. From Absence to the Living Body: Radical Women: Latin American Art, 1960–1985. BOMB Magazine, 03.11.2017.
12.5	"Other works confront the period's political repressions more directly. In M3x3 (1973), a video work by the Brazilian artist Analívia Cordeiro, bodies dance across a painted grid, bursting over its lines just as Cordeiro and her work burst through the strictures of Brazil's military government (M3x3 is widely credited as Brazil's first piece of video art)."	Descrições e comentários de trabalhos	12. ROBINS, Ellie. From Absence to the Living Body: Radical Women: Latin American Art, 1960–1985. BOMB Magazine, 03.11.2017.

12.6	"Many of the women featured in Radical Women would not have described their work as "feminist"—in fact, among Latin America's anti-imperialist and radical circles, feminism was often rejected as foreign and bourgeois. Mexico was the only Latin American country to have a feminist art movement during the period covered by the exhibition. But the show illustrates that if these women didn't identify with the second-wave feminism that swept Europe and North America in the latter twentieth century, that was likely because they were already where feminists have arrived now. "What is now elegantly referred to as 'intersectionality,' we were discussing it in Mexico back then," Mónica Mayer told the Los Angeles Times. In their radical reconception of the body and their opposition to repression of all kinds, neither beginning nor ending with womanhood, these artists were true pioneers of global feminism."	Feminismos	12. ROBINS, Ellie. From Absence to the Living Body: Radical Women: Latin American Art, 1960–1985. BOMB Magazine, 03.11.2017.
13.1	"The two exhibition rooms are filled with works of nearly every medium—photography, sculpture, film, painting, drawing and experimental practices. The works are divided into seven themes—The Self-Portrait, Body Landscape, Performing the Body, Mapping the Body, Resistance and Fear, The Power of Words, Social Places and The Erotic. Mapped in this manner, the exhibition offers a natural and visually coherent path for the viewer to go down. Because of this structure, works by artists from different countries, such as Anna Maria Maiolino from Brazil and Margarita Paksa from Argentina, are placed next to each other."	Menções	13. ROBINSON, Leanna. Radical Women at the Hammer: Out from the Shadows. Artillery Magazine, 07.11.2017.
13.2	"It's important to note that many of the women in the exhibition did not identify as feminists, partly because they saw feminism as being closely linked to the colonialism and classism that they viewed as oppressive bourgeois forces."	Feminismos	13. ROBINSON, Leanna. Radical Women at the Hammer: Out from the Shadows. Artillery Magazine, 07.11.2017.
13.3	"Other impressive works include the large and impossible to overlook Epidermic Scapes (1977) by Vera Chaves Barcellos. These large, striking photographs resemble both abstract nature scenes and large prints of microscopic organisms"	Descrições e comentários de trabalhos	13. ROBINSON, Leanna. Radical Women at the Hammer: Out from the Shadows. Artillery Magazine, 07.11.2017.
14.1	"Radical Women: Latin American Art, 1960–1985, which opens at the Hammer Museum, in Los Angeles, on September 15 (through December 31), aims to stage its own form of liberation, putting on view the trailblazing efforts of courageous female artists from 15 countries who challenged aesthetic dicta, patriarchal attitudes, and even oppressive regimes. Often they placed bodies—their own and those of other women—front and center, under threat, on the line."	Arte latino-americana, política e regimes ditatoriais	14. RUSSETH, Andrew. The Wonder Women Artists Who Put Their Bodies on the Line, W Magazine, 12.09.2017
15.1	"In his remarkable book, How New York Stole the Idea of Modern Art, Serge Guilbaut describes the ways in which the United States projected its imperial power onto Europe in the wake of the Marshall Plan. In particular, he stresses the importance of Abstract Expressionism as a symbol of American individualism and anti-Communism, contrasting American art against the effeminate and tasteful art made in Paris, for example. By the 1960s, the American imperial project had turned its attention to South America, through "Operation Condor" — but the export product was not abstract painting but rather a virulent form of anti-Communism. The heart of "Operation Condor" was found in Argentina, Chile, Uruguay, Paraguay, Bolivia, and Brazil, though the influence of this program extended to Nicaragua, Honduras, El Salvador, and Guatemala. It was, despite empty rhetoric to the contrary, the engineering and support of repressive dictatorial regimes coordinated and enabled by the CIA, that tortured and killed their citizenry with impunity, for decades."	Arte latino-americana, política e regimes ditatoriais	15. SILAS, Susan. Childbirth and Menstruation in Defiant Art by Latin American Women. Hyperallergic, 11.07.2018.

15.2	"By definition, the colonized do not easily export the cultural expression of their oppression. But they know it, and they believe in their ability to enact transformation, as evinced when Brazilian artist Anna Bella Geiger states in her 1974 video "Declaração em retrato No. 1" (Statement in portrait no. 1): "They take a position of colonizing us. They always come to dictate ideas." All the while she sits, calmly facing the camera and stroking a white pussy cat resting on her lap."	Descrições e comentários de trabalhos	15. SILAS, Susan. Childbirth and Menstruation in Defiant Art by Latin American Women. Hyperallergic, 11.07.2018.
15.3	"The women represented in this exhibition were at times censored, and some took real risks to their physical safety in response to the dictatorships they were forced to live under. Andrea Giunta, co-curator with Cecilia Fajardo-Hill, points to the importance of being disobedient under dictatorship and stresses the subversive power of unruliness and disorder. In her catalogue essay, Giunta states: "Their interventions revolved around a destructuring of the social formats that regulated the body." "	Arte latino-americana, política e regimes ditatoriais	15. SILAS, Susan. Childbirth and Menstruation in Defiant Art by Latin American Women. Hyperallergic, 11.07.2018.
15.4	"There are Josely Carvalho's "Waiting" (1982) and "The Birth" (1981), both prints of a pregnant woman."	Descrições e comentários de trabalhos	15. SILAS, Susan. Childbirth and Menstruation in Defiant Art by Latin American Women. Hyperallergic, 11.07.2018.
15.5	"There is Lygia Pape's color video "O ovo (The egg)" (1967) in which she is "born" from a white box sitting on the sand with the pounding surf in the background."	Descrições e comentários de trabalhos	15. SILAS, Susan. Childbirth and Menstruation in Defiant Art by Latin American Women. Hyperallergic, 11.07.2018.
15.6	"And there is Celeida Tostes's "Passagem (Passage)" (1979), showing the artist first covered in clay inside a large vessel, her head crowning out the top, and later her clay-covered body fallen to the ground."	Descrições e comentários de trabalhos	15. SILAS, Susan. Childbirth and Menstruation in Defiant Art by Latin American Women. Hyperallergic, 11.07.2018.
16.1	"Radical Women" is inherently political, with many of the artists interrogating civil unrest, human rights, gendered violence, and oppression. Their investigations are driven by their individual experiences, including immigration and the rise of dictatorships."	Arte latino-americana, política e regimes ditatoriais	16. SKYES, Morgan. The Radical Women of Latin American Art. The Cut, 13.04.2018.
17.1	"Over the past few years, New York City's highest profile museums have begun to dedicate major exhibitions to outstanding but underrepresented Latin American women artists. In 2014, Lygia Clark was shown at the Museum of Modern Art, and 2017 saw Lygia Pape at the Met Breuer and Carmen Herrera at the Whitney Museum of American Art."	Menções	17. TURNER, Madeline Murphy. The Radical Work of Women Artists in Latin America from 1960 to '85. Hyperallergic, 20.06.2018
17.2	"Even these impressive numbers, however, cannot do justice to the work that went into this eight-year project. While some of the artists on view, such as Clark, Ana Mendieta, and Marta Minujin, have become familiar names, many others have not been exhibited since the historical moment on which this exhibition focuses."	Menções	17. TURNER, Madeline Murphy. The Radical Work of Women Artists in Latin America from 1960 to '85. Hyperallergic, 20.06.2018

17.3	"A crucial period in the development of contemporary art from Latin America, the 1960s, '70s, and early '80s were times of intense political and social unrest. Backed by the United States, violent dictatorships overthrew left-wing activists to take control in countries such as Argentina, Bolivia, Brazil, Chile, Paraguay, and Uruguay. Faced with increasing censorship, many artists working under these restrictive conditions sought new artistic methods to enact resistance, turning to photography, performance, video, and conceptual art. Women — as well as minority groups — experienced particularly extreme forms of social oppression. Placing their highly politicized bodies at the center of their work, female artists denounced both the violence they personally experienced, and the atrocities inflicted on people around them."	Arte latino-americana, política e regimes ditatoriais	17. TURNER, Madeline Murphy. The Radical Work of Women Artists in Latin America from 1960 to '85. Hyperallergic, 20.06.2018
17.4	"Unsurprisingly, Fajardo-Hill and Giunta faced opposition themselves for staging an exhibition devoted entirely to women. Many responded to their project with the claim that the current attention given to women artists is just a trend. This, of course, was before the #MeToo movement began its rise — the initial allegations appeared during the first month of the exhibition in Los Angeles."	Radical Women e os Estados Unidos	17. TURNER, Madeline Murphy. The Radical Work of Women Artists in Latin America from 1960 to '85. Hyperallergic, 20.06.2018
17.5	"However, there is one section, feminisms, that is reserved only for artists who explicitly considered themselves to be feminists at that time. In fact, many of the artists in the exhibition rejected the term outright. The Brooklyn Museum has therefore made a deceptive comparison with Judy Chicago's "The Dinner Party" (1974–1979), a seminal work of US feminist art that is permanently installed in the center of the exhibition's first gallery. While important figures such as Judith Baca in the United States and Mónica Mayer in Mexico knew of Chicago, many of the artists represented in Radical Women had never heard of her. The proximity of "The Dinner Party" risks misleadingly placing Chicago at the center of these artists' radical production."	Feminismos	17. TURNER, Madeline Murphy. The Radical Work of Women Artists in Latin America from 1960 to '85. Hyperallergic, 20.06.2018
17.6	"In the Southern Cone, Argentinians faced their own injustices: first with the dictatorship of Juan Carlos Onganía in the late '60s and later under a violent military dictatorship from 1976 to 1983 during which tens of thousands of citizens were disappeared. The children of los desaparecidos — as they are known in Spanish — were frequently taken from their mothers and given to new families, a policy that sounds alarmingly familiar in the United States today."	Radical Women e os Estados Unidos	17. TURNER, Madeline Murphy. The Radical Work of Women Artists in Latin America from 1960 to '85. Hyperallergic, 20.06.2018
17.7	"One of the difficulties of curating a show of this scale is that inevitably certain groups will lack representation. While the exhibition is impressively thorough, one could imagine an even more expansive project that included indigenous or trans-women artists. However, in their selection of work, the co-curators have successfully managed to bring attention to the plights of such groups, demonstrating that many of the artists on view were involved with numerous causes and part of an expanded network of political action. For example, in the 1970s and early 1980s, Swiss-born, Brazilian artist Claudia Andujar lived with the Yanomami, an indigenous group in the Amazon, to advocate for the delimitation of their territory and create a vaccination campaign to establish better health standards in the community. This long-term, socially engaged project resulted in the Marcados series (1981–1983), which features photographs of each immunized Yanomami member, as well as their health charts. "	Descrições e comentários de trabalhos	17. TURNER, Madeline Murphy. The Radical Work of Women Artists in Latin America from 1960 to '85. Hyperallergic, 20.06.2018

18.1	<p>"The artists in the next room are linked together in the section "Body Landscape," and the wall text states "these artists were often re-enacting almost mythic circumstances with an emphasis on the feminine as divine, and a reverence towards Mother Earth." One of the most beautiful and elegant works is a series of 21 projected black and white photographs of Celeida Tostes (Brazilian 1929-1995) (perhaps because of their age, they have an otherworldly blue cast) by Henry Stahl, titled Passagem (Passage) (1979). The artist covered her nude body with slick liquid clay, and with the help of two female assistants was put into a large, unbaked clay vessel, which was then enclosed. The artist stayed there for some time (not for the faint of heart) before knocking out a wall to be "born." Apparently, according to the wall text in Tostes' own commentary, she was trying to return to the womb of the mother she never knew. The action takes place in what seems like a sacred almost myth-like space narrow enough to suggest a birth canal with two white clad assistants in a room with white fabric walls. The large earthen vessel Tostes enters is on a mat on a dirt floor. The entire piece paradoxically evokes both birth and death and has religious overtones. It is a powerful silent film and each cropped still in the series is a stand-alone glorious image."</p>	Descrições e comentários de trabalhos	18. TURNER, Nancy Kay. Radical Women: Latin American Art, 1960-1975. Riot Material, 01.11.2017.
18.2	<p>"A few feet away there is the photography of Vera Chaves Barcellos who focuses only on the outer layer of skin and creates striking images of sections of the epidermis magnified into total abstraction. Done in 1977, this work is displayed in a grid formation on the ground, and is a literal mapping of the skin of the body. Entitled Eperdermic Scapes, these coolly elegant and conceptual pictures look mostly like sumi ink line drawings, stunning in their diversity. No two are alike. In this exhibition, Barcellos' work is notable for its dispassionate quality and scientific inquiry. "</p>	Descrições e comentários de trabalhos	18. TURNER, Nancy Kay. Radical Women: Latin American Art, 1960-1975. Riot Material, 01.11.2017.
18.3	<p>"It is fascinating to see the parallel track that the Latin American artists share with American black, white and brown feminists in the late sixties and early seventies, with the emphasis on the body, identity politics, performance and the need for photo documentation. "</p>	Feminismos	18. TURNER, Nancy Kay. Radical Women: Latin American Art, 1960-1975. Riot Material, 01.11.2017.
19.1	<p>"Though Lygia Pape, Ana Mendieta, and Liliana Porter have received critical attention and institutional or commercial exposure for years, many of the other artists on Radical Women's roster would by and large be considered obscure to even the most discerning of art audiences"</p>	Menções	19. VALDEZ, Sarah. Against All Odds: Radical Latin American Women Artists. Garage Vice, 26.04.2018.
19.2	<p>" And they're a tough bunch—not in the sense of difficult to relate to, but rather as women who did their work under harsh political and social conditions and endured dictatorships, civil war, imprisonment, exile, torture, violence, and censorship, sometimes due to US military interventions in Central and South America. Throw sexism into the mix, and you have a perfect storm of crisis and perseverance."</p>	Arte latino-americana, política e regimes ditatoriais	19. VALDEZ, Sarah. Against All Odds: Radical Latin American Women Artists. Garage Vice, 26.04.2018.
19.3	<p>"One particular section of the show is titled "Feminisms," focusing on work by the artists here that self-identify as feminists. While that term means something different to many people, these women owned it in societies dominated by machismo and anti-bourgeois sentiment, where doing so was not only rare but, in some cases, potentially dangerous."</p>	Feminismos	19. VALDEZ, Sarah. Against All Odds: Radical Latin American Women Artists. Garage Vice, 26.04.2018.
20.1	<p>"Part of the Southern California art initiative Pacific Standard Time: LA/LA, the exhibition Radical Women: Latin American Art, 1960–1985 at the Hammer Museum contains work by over one hundred female artists, including prominent figures such as Lygia Clark and Ana Mendieta, and lesser-known artists such as Zilia Sánchez and Feliza Bursztyn."</p>	Menções	20. VALINKSY, Michael. Radical Women: Latin American Art, 1960–1985. Brooklyn Rail, 13.12.2017.

21.1	"Recently a barrage of allegations regarding sexual misconduct has rocked every work sector, the art world included. Blaring headlines brand art-world kings like Chuck Close and Jens Hoffmann and kingmakers like Knight Landesman as serial harassers. Accounts of assaults committed by the powerful film producer Harvey Weinstein describe how his transgressions were obscured and justified by his films' artistic motivations. Leftists and feminists express outrage at these offenses, yet the presumed right of artists to transgress social norms (and the male privilege this right assumes) remains unquestioned. Sexual harassment and assault in the art world have always been elements of the soft-power domination that global-capitalist culture enacts. As the exhibition Radical Women: Latin American Art, 1960–1985 demonstrates, women's freedom, or lack thereof, has historically been a bellwether for broader political freedom. Artworks in the exhibition detail these entanglements, but the show's primary function—introducing a large group of under-recognized artists to mainstream art history—shows how far the art establishment still has to go to represent artists who identify as women equally."	Radical Women e os Estados Unidos	21. VIKRAM, Anuradha. The Radicality of Women. ArtPractical, 16.01.2018.
21.2	"What vision of female liberation and modernity might women dream for themselves? Radical Women showcases a range of politically engaged artworks by female-identified artists, focused on resistance to the military dictatorships between 1965 and 1980, but the show makes clear that sexual assault is a tool of state power."	Arte latino-americana, política e regimes ditatoriais	21. VIKRAM, Anuradha. The Radicality of Women. ArtPractical, 16.01.2018.
21.3	"Numerous artists—including Ana Mendieta, Anna Maria Maiolino, María Evelia Marmolejo, Dalila Puzzovio, and Margot Römer—draw connections between individual acts of violence against women and the will of an oppressive state bent on squashing dissent."	Menções	21. VIKRAM, Anuradha. The Radicality of Women. ArtPractical, 16.01.2018.
21.4	"In the exhibition, a relief by Amelia Toledo is titled Sorriso do Menina (Girls Smile) (1976). This work, made during Brazil's military dictatorship, refers to the facade of innocence and joy that oppressed citizens were required to maintain for their safety under the regime."	Descrições e comentários de trabalhos	21. VIKRAM, Anuradha. The Radicality of Women. ArtPractical, 16.01.2018.
22.1	"A massive and detailed timeline helps to guide viewers toward a context for the work. This history reflects dictatorships and protests, the slow and violent process of gaining basic human rights and overthrowing governments across Central and South America. For countries in which provisional human rights were not guaranteed, the women's movement, as we in the U.S. might think of it, often had no analogues, no organized coalitions of women lobbying for child care or reproductive rights. Instead, Latin American and Latina and Chicana women employed a visual language to call attention to an array of injustices perpetrated by totalitarian regimes."	Arte latino-americana, política e regimes ditatoriais	22. WEATHERS, Chelsea. Radical Women: Latin American Art, 1960-1985. The Magazine, Santa Fe. 01.12.2017.
22.2	"At first glance, much of their work shares affinities with American pop or conceptual art, but in context, it points to deeper societal rifts. For instance, Brazilian artist Carmela Gross's 1968 sculpture of a slab of ham looks a lot like one of Claes Oldenburg's soft sculptures of scaled-up commercial products, but Gross's title, Presunto (Ham [slang for corpse]), expediently dissuades such a simple interpretation. Suddenly the ironic pop idioms of the 1960s are an inadequate means for understanding Gross's practice, which occurred during the Brazilian dictatorship, when dead bodies routinely appeared in the streets."	Descrições e comentários de trabalhos	22. WEATHERS, Chelsea. Radical Women: Latin American Art, 1960-1985. The Magazine, Santa Fe. 01.12.2017.