

**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**

**PUC-SP**

Ana Laura Borro

**CORPOS DESOBEDIENTES:  
ARTISTAS ARGENTINAS, FEMINISMOS E DISSIDÊNCIAS**

Especialização em Arte: Crítica e Curadoria

São Paulo  
2023

Sistemas de Bibliotecas da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo –  
Ficha Catalográfica com dados fornecidos pelo autor.

Borro, Ana Laura  
CORPOS DESOBEDIENTES: ARTISTAS ARGENTINAS, FEMINISMOS  
E DISSIDÊNCIAS / Ana Laura Borro. -- São Paulo:  
[s.n.], 2023.  
94 p. il. ; cm.

Orientadora: Priscila Almeida Cunha Arantes.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização)--  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo,  
Especialização em Arte: Crítica e Curadoria, 2023.

1. Corpos desobedientes. 2. Feminismos. 3. Arte  
contemporânea. 4. Marta Minujín. 5. Mauricio Pobleto.  
I. Arantes, Priscila Almeida Cunha. II. Pontifícia  
Universidade Católica de São Paulo, Trabalho de  
Conclusão de Curso, Especialização em Arte: Crítica e  
Curadoria. III. Título.

CDD

Ana Laura Borro

**CORPOS DESOBEDIENTES:  
ARTISTAS ARGENTINAS, FEMINISMOS E DISSIDÊNCIAS**

Monografia apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Especialista em Arte: Crítica e Curadoria sob a orientação da Prof. Dra. Priscila Almeida Cunha Arantes.

São Paulo  
2023

Sou extremadamente grata a todos os professores da especialização em Arte: Crítica e Curadoria da PUC-SP, que me ajudaram no meu progresso acadêmico e, especialmente, à professora Dra. Priscila Arantes, pela orientação, pelas conversas e pelo apoio. Gostaria também de expressar minha gratidão a Iasmirine, colega de turma, e a Marco, pelo apoio nos momentos difíceis. Por fim, quero agradecer imensamente a Sebastian pela paciência, pelas leituras e por sempre acreditar em mim.

*Las ideas hay que vivirlas.*

*María Luisa Bemberg*

(diretora de cinema argentina)

## RESUMO

A construção patriarcal da história da arte oferece uma narrativa quase exclusivamente masculina, ignorando ou minimizando o trabalho das artistas mulheres. A intervenção delas no panorama artístico a partir dos anos 1960 ajudou na construção de novos caminhos no campo das artes.

Na América Latina, através de uma narrativa de corpos desobedientes e do comprometimento com ações políticas e sociais, as artistas interpelaram o sistema e as relações de poder dentro das artes. O corpo foi uma espécie de aparelho crítico e expressivo das subjetividades dissidentes naqueles espaços que não estavam socialmente normalizados para as mulheres.

Este trabalho se interessa em entender a forma pela qual esses corpos desobedientes foram conseguindo deixar de ser invisibilizados e como, ainda nos dias de hoje, continuam nesse empenho emancipador para tentar trazer, pela arte, uma compreensão diferente do mundo.

Por meio dos estudos de caso das artistas argentinas Marta Minujín e Mauricio “Chola” Poblete, foram analisados os critérios usados em suas produções como exemplos para entender como aconteceu, e ainda subsiste, essa tentativa de quebrar as estruturas patriarcais e transformar a arte por meio da problematização do corpo.

Nesse caminho, a pesquisa será baseada nos aportes sobre colonialismo, de Aníbal Quijano e Walter Dignolo; sobre o feminismo decolonial, de María Lugones, assim como nas ideias de Heloisa Buarque de Hollanda; e nas contribuições da teoria *queer* de Judith Butler e Paul Preciado. Os aportes de Andrea Giunta, especialista na temática do feminismo e na arte na América Latina, também foram fundamentais para a elaboração deste trabalho.

Palavras-chave: corpos desobedientes; arte contemporânea;  
feminismos; Marta Minujín; Mauricio Poblete.

## ABSTRACT

The patriarchal construction of art history offers an almost exclusively male narrative, ignoring or minimizing the work of women artists. Their intervention in the art scene from the 1960s onwards helped to build new paths in the field of the arts.

In Latin America, through a narrative of disobedient bodies and a commitment to political and social actions, women artists questioned the system and the power relations within the arts. The body was a kind of critical and expressive apparatus of dissident subjectivities in those spaces that were not socially normalized for women.

This paper is interested in understanding the way in which these disobedient bodies were able to stop being invisibilized and how, even today, they continue this emancipatory effort to try to bring, through art, a different understanding of the world.

Through the case studies of the Argentinean artists Marta Minujín and Mauricio "Chola" Poblete, the criteria used in their productions were analyzed as examples to understand how this attempt to break the patriarchal structures and transform art through the problematization of the body happened, and still continues.

In this sense, the research will be based on the contributions on colonialism, by Aníbal Quijano and Walter D. Mignolo; on decolonial feminism, by María Lugones, as well as on the ideas of Heloisa Buarque de Hollanda; and on the contributions of the queer theory of Judith Butler and Paul Preciado. The contributions of Andrea Giunta, a specialist in the theme of feminism and art in Latin America, were also fundamental for the preparation of this work

Keywords: disobedient bodies; contemporary art; feminisms; Marta Minujín; Mauricio Poblete.

## LISTA DE IMAGENS

**Fig. 1: *Frame da instalação Assentamento (2013)*, de Rosana Paulino.**

Registro fotográfico: Cláudia Melo.

**Fig. 2: *El encierro (1968)*, de Graciela Carnevale.** Registro fotográfico: Carlos

Militello. Arquivo Graciela Carnevale.

**Fig. 3: *El encierro (1968)*, de Graciela Carnevale.** Registro fotográfico: autor

desconhecido. *Museum of Modern Art (MoMA)*.

**Fig. 4: *Lo que vendrá (1972)*, de Diana Dowek.** Tinta acrílica sobre tela. *Museo*

*Nacional de Bellas Artes*.

**Fig. 5: *Pinturas de la insurrección (1973)*, de Diana Dowek.** Tinta acrílica

sobre tela. Galeria Jacques Martínez.

**Fig. 6: *Procedimiento (1974)*, de Diana Dowe.** Tinta acrílica sobre tela. Coleção

Diana Dowek.

**Fig. 7: *Retrovisores (1975)*, de Diana Dowek.** Tinta acrílica sobre tela. Coleção

Fundação Federico Jorge Klemm.

**Fig. 8: *Paisajes insumisos (1975)*, de Diana Dowek.** Tinta acrílica sobre tela.

*Museo Nacional de Bellas Artes*.

**Fig. 9: *Torso (1985)*, de Diana Dowek.** Tinta acrílica sobre tela. Galeria Jacques

Martínez.

**Fig. 10: *Desnudo en Orletti (1985)*, de Diana Dowek.** Tinta acrílica sobre tela.

Galeria Jacques Martínez.

**Fig. 11: *La destrucción* (1963), de Marta Minujín. Performance.** Registro fotográfico: autor desconhecido.

**Fig. 12: *La destrucción*, de Marta Minujín (1963). Performance.** Registro fotográfico: Harry Shunk e János Kender. *Getty Research Institute*.

**Fig. 13: *La chambre d'amour* (1964), de Marta Minujín e Mark Brusse.** Registro fotográfico: autor desconhecido.

**Fig. 14: *Eróticos en technicolor* (1964), de Marta Minujín.** Registro fotográfico: autor desconhecido.

**Fig. 15 a 17: *La Menesunda* (1965), de Marta Minujín e Rubén Santantonín.** Instalação. Arquivo *Instituto Torcuato Di Tella*.

**Fig. 18 a 20: Da série *Frozen sex* (1973), de Marta Minujín.** Lápis de cor sobre papel. Galeria Herlitzka & Co.

**Fig. 21: Da série *Frozen sex* (1973), de Marta Minujín.** Tinta acrílica sobre tela. Galeria Herlitzka & Co.

**Fig. 22: *Arte agrícola en acción* (1977), de Marta Minujín.** Ação com repolhos no MAC-USP. Registro fotográfico: autor desconhecido.

**Fig. 23: *Arte agrícola en acción* (1977), de Marta Minujín.** Ação com toranjas no *Museo Universitario de Ciencias y Artes* do México. Registro fotográfico: autor desconhecido.

**Fig. 24 e 25: *Arte agrícola en acción* (1977/2016), de Marta Minujín** Reposição da ação para a Feira *Frieze New York*. Registro fotográfico: *Another Space*.

**Fig. 26 a 29: *American beauty* (2017), de Mauricio Pobleto. Performance.** Registro fotográfico: autor desconhecido. Fundação ArteBA.

**Fig. 30: Sem título (2019), de Mauricio Poblete.** Instalação. Máscaras e objetos de pão. Registro fotográfico: Claudia Camplone. *Museo Carlos Alonso*.

**Fig. 31: Sem título (2021), de Mauricio Poblete.** Instalação. Máscaras de pão e estrutura de arame, objetos de pão. Registro fotográfico: captura de tela feita pela autora. *Museo de Arte Moderno de Buenos Aires*.

**Fig. 32: *Nascita di Chola* (2013), de Mauricio Poblete.** Fotomontagem. Registro fotográfico: Cosa Rara. Coleção privada.

**Fig. 33:** Registro fotográfico: Richard Avendon (1968). Modelo usando a obra ***Oreja* (1966) de Eduardo Costa** na revista *Vogue*.

**Fig. 34:** Da série ***Fashion Fiction I* (1966) de Eduardo Costa**. Registro fotográfico: autor desconhecido.

**Fig. 35: Sem título (2021), de Mauricio Poblete.** Fotografia. Registro fotográfico: *AP Edition*.

**Fig. 36: Sem título (2021), de Mauricio Poblete** Fotografia. Registro fotográfico: *AP Edition*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO I: Considerações gerais sobre os feminismos e a arte.....</b>	<b>15</b>
Feminismos, decolonialidade e arte na América Latina.....	21
Arte e feminismo na Argentina: considerações da “segunda onda” feminista.....	29
<b>CAPÍTULO II: Os corpos na arte: tensões e resistências.....</b>	<b>41</b>
Marta Minujín e a ativação do corpo.....	48
O debate feminista na obra de Marta Minujín.....	56
<b>CAPÍTULO III: Feminismos dissidentes da “terceira onda”.....</b>	<b>68</b>
<i>La Chola Poblete</i> : ativismo da imagem e do corpo.....	72
As ações dissidentes na obra de <i>La Chola Poblete</i> .....	78
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>85</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>88</b>

## INTRODUÇÃO

A construção patriarcal da história da arte oferece uma narrativa quase que exclusivamente masculina, ignorando ou minimizando o trabalho das artistas mulheres<sup>1</sup>, sendo que a intervenção delas no panorama artístico a partir dos anos 1960 ajudou na construção de novos caminhos no campo das artes.

Energia, assim, uma virada iconográfica radical das tradições estabelecidas. O corpo escondido e fixo, acometido por estereótipos, ou até mesmo por tabus ligados a estruturas patriarcais do modernismo heterossexual e normativo, passou a ser questionado e investigado de modo intenso. Um corpo redescoberto veio à tona no campo das representações artísticas, tanto na América Latina quanto internacionalmente (GIUNTA, 2018b).

Assim, o objetivo deste trabalho é refletir sobre como a importância do comportamento desobediente desses corpos femininos, por meio da mudança em sua representação, gerou o envolvimento de artistas com linguagens que foram desconstruindo as estruturas sociais e políticas vigentes à época. Essa desestruturação permanece questionando os valores patriarcais ainda hoje, logo, a desigualdade de gênero no campo artístico é uma questão que perpassa as últimas décadas.

No caso da América Latina, a narrativa dos corpos desobedientes também esteve acionada no comprometimento com as lutas políticas e sociais, além de extremamente ligada à violência e à censura ocasionadas pelas ditaduras repressivas, nas quais sobre os corpos das mulheres eram executados métodos específicos de tortura.

O resultado do trabalho das artistas nesses contextos foi a abordagem dessas violações sobre os corpos, o que visibilizou os mecanismos que os regulavam, desenvolvendo uma configuração que desmantelou as estruturas opressivas e interpelou tanto o sistema em geral como as relações de poder dentro das artes.

---

<sup>1</sup> A expressão “artistas mulheres” não guarda uma relação direta com a classificação baseada na natureza biológica das pessoas mencionadas.

A elaboração desta pesquisa se baseia nos enfrentamentos desse sistema de valores dominante no campo das artes na América Latina, especificamente através do trabalho de duas artistas argentinas, Marta Minujín e Mauricio *La Chola* Poblete, considerando que, como arquétipos, elas podem representar histórias mais amplas, de outras artistas latino-americanas mais ou menos conhecidas, que continuam a esperar o seu lugar nos manuais de história da arte.

O primeiro capítulo deste trabalho se aproxima da temática através da compreensão do movimento feminista e de sua estruturação ao longo dos anos. Com uma “primeira onda” feminista reivindicando direitos específicos de igualdade com os homens, o movimento foi evoluindo nos questionamentos do papel subordinado das mulheres, entendendo que, além da igualdade em questão de direitos, era preciso perceber como as diferenças em outros setores, e no próprio imaginário cultural, ainda continuavam a deixar as mulheres em uma posição de subalternidade.

Assim, apresentadas essas considerações sobre o feminismo, é introduzida a questão que relaciona as correntes feministas à arte, ressaltando os debates gerados na cultura contemporânea, com críticas aos fundamentos socioculturais da ordem social estabelecida, de modo a entender que as desigualdades de gênero no campo das artes ainda são profundas.

Nesse sentido, é apresentada a situação na América Latina, onde os movimentos feministas que acompanhavam as ondas internacionais também refletiam as características próprias da região, que albergavam as necessidades de outras mulheres, que viviam outras realidades, como as camponesas, as indígenas, as afrodescendentes etc. Portanto, a realidade da América Latina obriga a estabelecer dentro do movimento características mais plurais e diversas, além de entender a relevância de desconstruir as visões hegemônicas no marco da estrutura colonialista com a qual a região foi constituída.

Como particularidade, a América Latina não pode deixar de considerar os processos governamentais ditatoriais e militares que atravessaram os países da

região, na época em que a “segunda onda” feminista apresentava sua batalha. Aqui, as urgências feministas se viram envolvidas em urgências maiores, como a luta pela liberdade, o combate à censura e a busca pelos direitos de todos.

Considerando tanto o contexto internacional, de desembarque e adoção das correntes feministas, quanto o regional, que contornava esse panorama de repressão política, apresenta-se no final do capítulo a temática que será o fio condutor do trabalho: os corpos – mas não quaisquer corpos. Aqui, tratamos dos corpos desobedientes, aqueles que nossas artistas latino-americanas souberam mostrar, ferir, mover, quebrar e consertar para entender como, desde o espaço do ateliê, a liberdade já vinha pulsando para sair através da arte e do corpo feminino.

Já no segundo capítulo, apresentam-se tensões e resistências por meio de um exemplo específico: o passar desses anos visto pelo olhar da artista Marta Minujín. Sua produção mais feminista, porém sem se declarar como tal, acompanhou o decorrer da “segunda onda” do feminismo.

Analisa-se, assim, seus trabalhos com colchões, a impactante instalação *La Menesunda*, a frialdade do seu *pop* caracterizado como figuras eróticas emblemáticas e a *performance Arte agrícola en acción*, apresentada pela primeira vez no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), em 1977.

Entende-se aqui o debate feminista na ativação que sua obra provoca, envolvendo sempre um corpo: o da artista, o das pessoas com as quais a obra interage e, também, aquele coletivo, como elemento social, sendo parte de um todo.

Retomando temáticas tão diversas como a sexualidade, as identidades e as resistências, Minujín tem a capacidade de afetar e transformar o espectador, relacionando-o com seu tempo e seu contexto.

No último capítulo, o trabalho de Mauricio *La Chola* Poblete configura a mirada mais contemporânea da pesquisa. Declarada como *queer*, *La Chola* reflete sobre o próprio corpo, interpelando o sistema colonialista e racista sobre o qual a arte continua sendo construída. Ressaltando as dissidências, propõe uma reflexão sobre a sexualidade e as questões de gênero na realidade social do colonialismo.

A escolha de artistas de nacionalidade argentina para o tratamento desses temas reflete o contexto geográfico do país, ou seja, o latino-americano, com toda a sua complexidade colonialista e as crises que o forjaram.

Dada a semelhança dos acontecimentos vivenciados por diversos países da região, com suas ditaduras repressivas e militares, foi entendido que, através da narrativa do país selecionado, também é possível explicar, de alguma maneira, as narrativas dos outros.

Minujín e Poblete são parte de uma história da arte que começou, que continua e que esperamos ainda ter muito mais a dizer.

O presente estudo foi realizado tendo por fundamentação teórica livros, revistas e artigos acadêmicos, disponíveis em versões impressas e, também, *online*. Ao longo de todo o trabalho, estão presentes os aportes teóricos de Aníbal Quijano e Walter D. Mignolo, cujas pesquisas sobre colonialidade são primordiais para entender as estruturas sociais e políticas vigentes nos países latino-americanos, do mesmo modo que as leituras sobre feminismo decolonial de María Lugones servem para distinguir como o gênero foi introduzido na região como um meio de dominação. Retomando essas ideias, as novas perspectivas feministas, que se entendem como fatores determinantes da geração de opressão das mulheres, são estudadas a partir da leitura de Heloisa Buarque de Hollanda. As contribuições para a análise da teoria *queer* são provenientes da teórica Judith Butler e do filósofo Paul Preciado, e os aportes sobre a temática do feminismo e da arte na América Latina originam-se do pensamento de Andrea Giunta.

*Que nada nos defina, que nada nos sujeite.  
Que a liberdade seja nossa própria substância,  
já que viver é ser livre.*  
(Simone de Beauvoir)

## Capítulo I

### Considerações gerais sobre os feminismos e a arte

Em seu texto *O feminino na arte*, Viviane Matesco se questiona se existe uma arte feminina ou um ponto de vista feminino para fazer arte (MATESCO, 2001, p. 1). Nesse sentido, a construção de um olhar feminista sobre a produção artística das mulheres tem sido uma posição adquirida recentemente na história da arte. Esse “despertar” começou a incentivar a consideração crítica das imagens de dominação masculina e o reconhecimento do trabalho das mulheres na superação desses papéis e modelos.

O movimento feminista tem sido um dos principais motores da mudança social nas sociedades contemporâneas. Vem difundindo-se como uma contestação aos abusos físicos e psicológicos, às indiferenças e fragilidades materiais, à submissão, à dependência e ao silêncio que as mulheres suportam num sistema social baseado em estruturas que favorecem as ordens patriarcais.

O início dessas lutas se estabeleceu de forma organizada e coletiva em meados do século XX, depois da Segunda Guerra Mundial. O sufrágio feminino<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> A chamada “primeira onda” do feminismo veio com a luta política das mulheres por acesso a direitos, sobretudo ao sufrágio. O movimento sufragista exigia o voto das mulheres para alcançar a plena igualdade com os homens. Em 1900, as principais defensoras desses direitos eram as sufragistas britânicas. Na época, os únicos países que haviam concedido o voto às mulheres eram Nova Zelândia e Austrália. Embora as manifestações das sufragistas começassem a se tornar mais radicais, os governos não faziam nada, e a opinião pública também não se expressava a favor delas. Em 1914, o movimento havia chegado a um beco sem saída. Seus argumentos eram bem conhecidos, suas posições, claras, mas as exigências se evaporaram diante da política de poder e do crescimento econômico, das ideias convencionais e da religião. O ponto decisivo na consciência social da mulher foi alcançado posteriormente, na Primeira Guerra Mundial, período no qual as mulheres tomaram o lugar dos homens em suas tarefas habituais enquanto eles lutavam no *front*, demonstrando que, se eram competentes para fazer o trabalho deles, também o eram para ter os mesmos direitos que eles. Finalmente, o cenário de

foi o acontecimento que reivindicou a autonomia do voto como movimento. Porém, as correntes feministas posteriores consideraram que a igualdade jurídica e política exigida pelas mulheres no século XIX, alcançada no século XX, não era suficiente para mudar o papel da mulher de forma substantiva.

No final da década de 1960, principalmente nos Estados Unidos e na Europa, começaram a surgir novos movimentos sociais, que consideravam que as causas da opressão se revelaram mais complexas e profundas e não podiam ser resolvidas apenas pela igualdade perante a lei.

Usualmente, essa etapa é identificada como “segunda onda” feminista, estabelecida temporalmente nos anos 1960 até meados dos anos 1980. Se a “primeira onda” do feminismo se concentrou mais na superação dos obstáculos legais à igualdade, essa segunda fase se centralizou em questões de desigualdade referentes à sexualidade, à família, ao trabalho e, em seu aspecto mais controverso, aos direitos reprodutivos. Autores como Nancy Fraser<sup>3</sup>, por exemplo, argumentam que, nesse período, foi provocada uma notável revolução cultural, mas que essa mudança nas mentalidades não se traduziu em uma transformação estrutural ou institucional (FRASER *apud* HOLLANDA, 2019, p. 25). As principais demandas da época continuaram concentradas na luta pela plena igualdade, na sexualidade livre, na denúncia da invisibilidade da mulher, no questionamento do excesso de trabalho doméstico e nos estereótipos sexistas.

A denominada “terceira onda” feminista, cujo ativismo começa nos anos 1990 e é identificada com vários ramos do feminismo, se apresentou como uma resposta às falhas percebidas na “segunda onda”. Trouxe novas reivindicações surgidas das diversidades entre as mulheres, expressadas de acordo com classe social, raça, etnia, cultura, preferência sexual, entre outras. Tal vertente

---

uma sociedade industrial na qual a masculinidade tradicional não tinha mais lugar provocou a mudança que, no final da guerra, em 1918, tornou a demanda pelo sufrágio feminino uma realidade.

<sup>3</sup> Nancy Fraser é uma teórica crítica feminista norte-americana que faz importantes contribuições em debates sobre capitalismo, reconhecimento, políticas afirmativas, democracia, justiça e feminismo, sendo considerada uma das principais teóricas da “segunda onda” nos Estados Unidos.

incorporou a ideia de que as mulheres não eram atravessadas por um só tipo de desigualdade, mas que há uma interseção entre diversas condições, e que essa realidade precisava ser entendida como algo novo. A “terceira onda” difere da “segunda” principalmente porque as novas gerações estão conscientes de suas diferenças e particularidades e não procuram homogeneizar o que era chamado de feminismo.

Ao criticar os fundamentos socioculturais da ordem social estabelecida, os debates que os movimentos deflagrados em meados do século passado trouxeram à sociedade e à cultura contemporâneas conseguiram tornar visível a subordinação, pública e privada, à qual as mulheres sempre foram submetidas, reforçando sua própria negação como sujeitos. O papel do feminismo foi o de interrogar os princípios e os modos de comportamento, a fim de alertar sobre as desigualdades de gênero que estavam nos contextos mais simples do cotidiano.

Por meio da dominação econômica, política e/ou ideológica, as sociedades divididas em classes e enxergadas pelos olhos masculinos têm encontrado argumentos de todo tipo para continuarem levando à produção e à reprodução da subordinação das mulheres. A concepção do feminismo como movimento social deve ser considerada uma teoria crítica da sociedade em geral, além de também ser canalizada como uma atitude crítica.

Com relação à arte feminina e à existência ou não de um ponto de vista feminino para fazer arte, é possível afirmar que a desigualdade de gênero no campo artístico, como já anunciado, não é algo recente. Como qualquer outra produção humana, a arte também se viu afetada pelo sistema de valores dominantes, o que a tornou parte de um aparelho que sempre mostrou as vozes mais fortes e silenciou as consideradas subalternas, repetindo, através da história, uma narrativa branca, masculina, heterossexual, cisgênera e elitista.

Pensar nos “grandes mestres da arte” é pensar em artistas homens, naqueles gênios dotados de criatividade única e talento extraordinário, que se destacavam do resto dos mortais. Já o papel da mulher na arte parece ter sido

outro. A pesquisadora Maria Laura Rosa<sup>4</sup> explica que, na história da arte, o papel das mulheres foi entendido como sendo o de um objeto. Elas podiam ser deusas como a Vênus de Botticelli ou *madonnas* como a *Madona Sistina*, de Raphael, mas sempre vistas mais como um elemento do desejo, representadas de acordo com os tempos, a moda e os costumes, e nunca como sujeitos da arte e da criação da obra de arte (ROSA; 2013, p. 56). Dessa forma, a ideia desse gênio e criador masculino (concebido como um ser intemporal, misterioso e que impregna o artista com o dom da arte) naturalizou a ausência ou a escassa presença de mulheres artistas em museus, em oficinas, no mercado de arte e em livros de História.

As primeiras abordagens do pensamento feminista sobre a arte, tanto por parte de historiadores quanto de artistas, foram baseadas no processo de transformação da consciência que acompanhou a “segunda onda” do feminismo. Com essa transformação, começou-se a questionar: como as estruturas de poder eram determinadas por gênero e como isso afetava as instituições sociais e educacionais; os critérios explícitos e implícitos que determinavam quem podia aspirar a ser um artista; os temas representados; as formas de ver manifestadas tanto na técnica artística quanto no conteúdo; e os critérios e objetivos com os quais a história e as críticas à arte têm sido feitas.

A partir dos anos 1970, novas perspectivas críticas começaram a pôr em xeque o lugar subordinado do feminino no espaço social da arte e a prevalência dessa ideia no imaginário cultural. A historiadora Linda Nochlin se perguntava “por que não houve grandes artistas mulheres?” em um ensaio de 1971, no qual discorre sobre as condições sociais, institucionais e históricas da constituição do campo da arte e as possibilidades de acesso às práticas artísticas, por conta da narrativa e da educação histórica e social das mulheres, entendendo que a ideia de “gênio” é uma imagem criada culturalmente. O texto foi muito importante para ajudar a estabelecer os fundamentos da desconstrução feminista nas grandes narrativas da história da arte, e continua sendo uma peça interessante para

---

<sup>4</sup> Rosa é uma historiadora e pesquisadora argentina, especializada em arte feminista argentina e mexicana contemporânea.

entender como é possível fazer uma abordagem das criações artísticas a partir de um olhar feminista.

A pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” é simplesmente a décima parte de um *iceberg* de más interpretações e falsas concepções; abaixo encontra-se um vasto volume obscuro de ideias duvidosas sobre a natureza da arte e seus concomitantes situacionais, sobre a natureza das habilidades humanas em geral e a excelência humana em particular e o papel que a ordem social desempenha em tudo isso<sup>5</sup> (NOCHLIN, 1971, p. 13, tradução nossa).

Foram a professora Nochlin e sua colega Ann Sutherland Harris as curadoras da primeira exposição de arte internacional de artistas femininas, chamada *Mulheres Artistas: 1550-1950*, exibida pela primeira vez no Museu de Arte do Condado de Los Angeles, de dezembro de 1976 a março de 1977. Posteriormente, a mostra fez itinerância no Museu de Arte Blanton, em Austin, no Texas; no Museu Carnegie, em Pittsburgh, na Pensilvânia; e, finalmente, no Brooklyn Museu, em Nova York, com obras de 83 artistas mulheres de 12 países diferentes.

É interessante destacar alguns dos depoimentos das curadoras na época em relação ao objetivo da exposição e às características das obras expostas: “estas obras não compartilham nenhuma característica visual especial devido a sua autoria feminina [...] embora o trabalho das artistas femininas tenha mais em comum com o de seus contemporâneos masculinos do que o de outras mulheres, elas compartilharam algumas experiências que afetaram o tipo de trabalho que produziram” (NOCHLIN e HARRIS, 1977, tradução nossa)<sup>6</sup>. Como exemplo, temos o caso das artistas nascidas antes do século XIX, que em geral eram filhas ou esposas de artistas homens e eram treinadas por eles, já que não tinham permissão para fazer estudos formais.

---

<sup>5</sup> “The question ‘Why have there been no great women artists?’ is simply the top tenth of an iceberg of misinterpretation and misconception; beneath lies a vast dark bulk of shaky *idées reçues* about the nature of art and its situational concomitants, about the nature of human abilities in general and of human excellence in particular, and the role that the social order plays in all of this”.

<sup>6</sup> “These works do not share any special visual characteristics due to their female authorship [...] if work by women artists has more in common with that by their male contemporaries than that by other women, nevertheless women shared some experiences that affected the kind of work they produced”.

Desse modo, a exposição, que rapidamente se tornou um evento importante na história da arte, continuou a manifestar que tanto nas artes como em outras áreas (na política, nas ciências etc.), a preferência pelo trabalho dos homens era uma realidade arraigada principalmente nas instituições e na educação.

O questionamento dos fundamentos sociais, institucionais e formais da arte sob a perspectiva de gênero tem implicações enormes não apenas para a forma e o conteúdo das artes visuais, mas também para o modo de trabalho, a organização dos locais de produção, e a difusão e a maneira como o sistema dialoga com a vida pessoal das mulheres. Também não deve ficar excluída a historiografia da arte, já que existe apenas uma história da arte, dotada de uma visão estereotipada, seguindo os paradigmas aprendidos e copiados ao longo do tempo.

A desconstrução desse modelo e a busca de uma afirmação de outras representações do feminino foram algumas das primeiras abordagens do movimento artístico feminista durante a década de 1970, o que continua sendo uma pretensão mesmo nos dias de hoje.

De fato, a mostra *A Feminist Avant-Garde. Photographs and Performances of the 1970s from the Verbund Collection of Vienna*, em cartaz na França em 2022, apresentou uma parte da história da arte e do feminismo dos anos 1970 referidos à emancipação das mulheres artistas, que começaram a criar uma imagem nova e coletivamente autodeterminada da mulher em um mundo da arte dominado pelos homens. A mostra, uma exposição itinerante, vai mudando sua dinâmica e aumentando de tamanho com o passar do tempo. Curada pela crítica de arte austríaca Gabriele Schor, é apresentada em vários museus europeus desde 2010. Em sua última versão, incluiu cerca de 85 artistas internacionais e transcontinentais com mais de 200 obras, principalmente no escopo da fotografia, do filme e do vídeo.

Retomando a ideia da exposição feminista de Nochlin e Sutherland Harris, Schor traz em *A Feminist Avant-Garde* obras de mulheres artistas ativas nos anos 1970, muitas das quais marginalizadas ou excluídas das exposições e do debate artístico-histórico da época. Schor entende que o trabalho dessas mulheres constitui uma espécie de “vanguarda feminista dos anos 1970”, recuperando um termo que tem sido usado principalmente para definir vanguardas de artistas experimentais masculinos. No catálogo da exibição, ela afirma o seguinte:

Suas obras são provocativas, radicais, poéticas ou irônicas, [...] este livro revela como, na década de 1970, elas retomaram o controle da representação feminina em fotografia, vídeo e arte da *performance*. Fazendo uma mudança na percepção da mulher na arte, e indo contra a projeção tradicional das fantasias masculinas, estas artistas revelaram uma nova “imagem da mulher” (SCHOR, catálogo da exposição, tradução nossa).

### **Feminismos, decolonialidade e arte na América Latina**

O que acontece ao voltarmos o olhar para a condição das mulheres latino-americanas? A América Latina<sup>7</sup>, que também teve movimentos feministas que acompanharam as ondas internacionais, é uma das regiões do mundo com mais diversidade cultural, étnica, social e linguística. Essa pluralidade sempre foi refletida nas lutas de seus movimentos sociais, marcados por contextos e histórias díspares e nos quais os feminismos também albergaram essa multiplicidade: as feministas latino-americanas incluíam mulheres camponesas, afrodescendentes, indígenas, lésbicas, trans, trabalhadoras do sexo, entre outras.

É sumamente importante reconhecer essas múltiplas e diversas realidades contidas na América Latina, para entender que as influências dos

---

<sup>7</sup> Não é o foco desta pesquisa a noção territorial ou geopolítica da América Latina, mas a ideia do território como uma unidade de pensamento.

postulados feministas não ocorreram de maneira simultânea ou equânime nos diferentes países<sup>8</sup> que a compõem.

Além dessa característica plural, o movimento feminista na América Latina, nas palavras da pesquisadora argentina María Lugones<sup>9</sup>, precisa não ser visto a partir de uma visão eurocentrada, mas colonizada.

Este sistema de gênero foi consolidado com o avanço do(s) projeto(s) colonial(ais) europeus. Tomou forma durante o período das aventuras coloniais da Espanha e de Portugal e se consolidou na modernidade tardia<sup>10</sup> (LUGONES, 2008, p. 97, tradução nossa).

A tendência epistemológica decolonial é uma das correntes mais atuais do pensamento feminista contemporâneo e está se tornando cada vez mais relevante na América Latina. Reivindica a desconstrução das visões hegemônicas sobre a mulher e das narrativas feministas procedentes dos países historicamente dominantes.

O feminismo decolonial como linha teórica surge no texto “Colonialidad y género” (2008), de María Lugones. A filósofa argentina desenvolve a teoria do sociólogo peruano Aníbal Quijano sobre a “colonialidade” do poder<sup>11</sup>. Para ela,

---

<sup>8</sup> De acordo com a professora Andrea Giunta, a história do feminismo na América Latina tem sua exceção no México, que, ao contrário dos demais países da região, teve iniciativas que abordaram o ativismo artístico feminista desde 1975. Nesse ano, em ocasião da celebração do Ano Internacional da Mulher, Carla Stellweg, escritora, historiadora e curadora de arte mexicana, organizou uma publicação na *Revista Artes Visuales*, que rendeu a realização de seminários e a configuração de outros espaços para pensar a atuação de mulheres artistas no contexto global e no mexicano. Segundo Giunta (2013), nessas reuniões se vislumbravam críticas aos papéis sociais das mulheres e, também, a existência de um ativismo feminista. Além disso, o México esteve apartado das condições que outras artistas mulheres se viram forçadas a enfrentar no contexto das ditaduras latino-americanas (GIUNTA, 2013).

<sup>9</sup> Aníbal Quijano, Walter Dignolo e María Lugones, entre outros intelectuais latino-americanos, formaram o grupo Modernidade/Colonialidade, sendo os precursores na análise do colonialismo pensado a partir do eurocentrismo, do racismo e da modernidade. Apontaram como o projeto europeu de colonização das Américas foi pensado tendo a teoria da raça como desculpa para a expropriação capitalista da mão de obra escravizada e para o acúmulo de capital globalizado.

<sup>10</sup> Esse sistema de gênero foi consolidado com o avanço do(s) projeto(s) colonial(ais) europeu(s), tomando forma durante o período colonial da Espanha e de Portugal e se consolidando na modernidade tardia.

<sup>11</sup> QUIJANO, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y America Latina. In: LADER, E. (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), 2000.

o conceito moderno e colonial do que entendemos por gênero foi introduzido na América Latina como uma forma de dominação.

Os habitantes originários ou aqueles introduzidos pela escravidão eram considerados diferentes e inferiores. Suas práticas sociais, crenças e regras de convivência não eram “adequadas” à coexistência com as sociedades europeias implantadas nos novos territórios.

Desse modo, a forma de dominação pelo controle da força de trabalho, da religião e do domínio sobre os corpos foi se construindo como uma narrativa segundo a qual esses povos originários e os inseridos como escravizados viviam como selvagens e precisavam ser evangelizados e educados como os povos europeus. Por isso, o movimento feminista na América Latina não pode deixar de considerar também a herança que esse colonialismo deixou com o escravismo.

Essa narrativa, impregnada de maneira estrutural nos usos e costumes, foi se transferindo sutilmente, de geração em geração, como um elemento natural. Descrita em várias passagens do livro *Memórias da plantação*, da artista portuguesa Grada Kilomba, pode ser experimentada nas vivências cotidianas, como marcas habituais do racismo.

Enquanto a mulher *negra* é humilhada e desonrada em público, aquela/es que a ofenderam têm a chance de desenvolver um senso de poder e autoridade, diretamente ligado à sua degradação. Essa cena revive, assim, um trauma colonial. A mulher *negra* continua a ser o *sujeito* vulnerável e exposto, e a menina *branca*, embora muito jovem, permanece com a autoridade satisfeita. A posição subordinada de uma (desonra/vergonha) garante a posição de poder da outra (honra/orgulho). Nesse sentido, toda a *performance* do racismo cotidiano pode ser vista como uma reatualização da história [...]. De repente, o colonialismo é vivenciado como real – somos capazes de senti-lo! (KILOMBA, 2019, p. 157-158).

Heloisa Buarque de Hollanda retoma o pensamento de María Lugones para falar do feminismo decolonial como uma nova perspectiva feminista, que entende como fatores determinantes da geração de opressão das mulheres os de lógica colonial, admitindo que ele é uma das grandes alternativas dos feminismos hoje, juntamente com o feminismo neoliberal.

O primeiro, vindo sobretudo de intelectuais latino-americanas, investe em contraepistemologias situadas para enfrentar o império cognitivo europeu e norte-americano. O segundo, vindo dos Estados Unidos, enfatizando desigualdades sociais e preocupado com a colonialidade do poder, nos alerta sobre o limite do campo de atuação das políticas feministas neoliberais (HOLLANDA, 2020, p. 13).

Nas últimas décadas, o feminismo na América Latina permitiu discussões nos mais variados estratos intelectuais e reescreveu histórias e episódios anteriormente silenciados, possibilitando o aparecimento de diversas manifestações culturais que revelam as assimetrias entre mulheres e homens.

Nas artes, as artistas latino-americanas acharam o espaço para transbordar e contestar esse sistema de valores. A construção do olhar feminista deve ser edificada sobre as artistas que, embora tenham espaço na história da arte local ou internacional, ainda ocupam um lugar secundário, sujeito a uma ordem patriarcal no conteúdo das histórias centrais.

Nesse sentido, na compilação *Pensamento feminista hoje e as perspectivas decoloniais*, de Heloisa Buarque de Hollanda, foram apresentados textos e trabalhos de artistas latino-americanas considerando suas práticas artísticas como verdadeiras expressões combativas da matriz colonial. Sobre a artista brasileira Adriana Varejão, Hollanda afirma:

O azulejo português, elemento clássico na decoração dos grandes edifícios e palácios coloniais, é entendido aqui não apenas como um dado iconográfico, mas sobretudo, como a retórica artística representativa, por excelência, da visão do mundo europeia na época colonial. O trabalho com azulejaria na obra de Adriana é radical. Além de deslizamento de símbolos históricos magicamente desterritorializados geográfica e temporalmente, interpela o espectador com descolamentos semânticos perturbadores. Nessa narrativa a contrapelo, Adriana constrói uma outra história, nascida nas frestas dos discursos coloniais. [...] É necessário mergulhar em camadas de narrativas e versões que se sobrepõem sem definição temporal, sem conteúdos fixos, feita de descontinuidades; a história de um passado que intervém, com violência, no presente (HOLLANDA, 2020, introdução).

Em referência à brasileira Rosana Paulino, na instalação *Assentamento*, de 2013, é possível visualizar uma imagem recortada e costurada que representa uma mulher negra escravizada, de pé e sem roupas.

Segundo sua criadora, *Assentamento* se concentra na reflexão sobre o sequestro da cultura de africanas e africanos que mesmo diante de opressão e violência conseguiriam se reconstruir, mas ficaram com profundas marcas (HOLLANDA, 2020, p. 352).

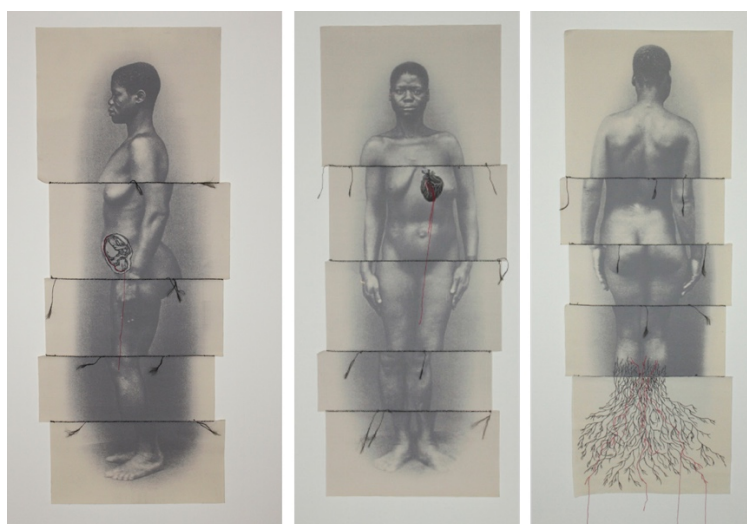


Fig. 1  
Frame da instalação  
*Assentamento* (2013),  
de Rosana Paulino.

A crítica contemporânea tem a oportunidade de dar espaço aos relatos contra-hegemônicos no cenário das artes atuais. Nessa perspectiva, as narrativas feministas e decoloniais têm a possibilidade de causar uma interferência na ordem sucessiva da história da arte tradicional e trazer o desempenho dessas artistas para dentro dos relatos centrais, evidenciando a influência que tiveram para a produção artística internacional.

Abordar e consolidar esse pensamento foi um exercício para as curadoras Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta na exposição coletiva *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, apresentada na Pinacoteca de São Paulo em 2018, com 120 artistas representadas em quase 300 trabalhos.

Exposta como um legado estético, a mostra refletiu como as artistas usaram os próprios corpos para encenar as diferentes dimensões da existência

feminina, num contexto político e geográfico em que os corpos sempre foram marcados pelo gênero, pela classe e pela raça.

Foram exibidas obras de mulheres residentes em países da América Latina e de artistas de origem latino-americano nascidas nos Estados Unidos, que produziram trabalhos entre 1960 e 1985, um período violento e cruel da história da maioria dos países latino-americanos. Aqui, as artistas adotaram o corpo como um campo político e mergulharam nas mais profundas pesquisas poéticas, de modo a desafiar as classificações dominantes e os cânones estabelecidos.

Segundo as curadoras, o conteúdo das obras foi o enfoque que as artistas adotaram como forma de afrontar os acontecimentos políticos e sociais de um período marcado intensamente pelo poder patriarcal nos Estados Unidos e pelas desumanidades das ditaduras latino-americanas, que reprimiram esses corpos, sobretudo os femininos, fazendo-os desaparecer e intimidando toda a sociedade por meio do terror, do medo e da censura. Os trabalhos derivados dessas situações denunciavam a violência social, cultural e política da época.

As vidas e as obras dessas artistas estão imbricadas com as experiências da ditadura, do aprisionamento, do exílio, tortura, violência, censura e repressão, mas também com a emergência de uma nova sensibilidade (FAJARDO-HILL; GIUNTA 2018).

Como se fosse um novo capítulo a ser inserido no livro da história da arte, a obra dessas mulheres deveria ser mais reconhecida e reivindicada. Esse potencial político que transgrediu esteticamente começou no caráter do corpo como metáfora social, como sintoma de luta e dissidência dentro de um imaginário construído sob práticas padronizadas.

Através dos seus trabalhos, foram gestados corpos heterodoxos que evadiam o pensamento clássico, corpos desobedientes, como órgãos dissidentes de um conjunto maior que discordam da norma, a desafiam e propõem outros modos de organização, enquanto expõem e elaboram uma crítica da condição humana e sugerem um olhar sem censura.

Os corpos desobedientes problematizam assuntos e imaginários feministas ou protagonizados por mulheres na América Latina, especificamente em contextos de repressão política e violência. Nesses cenários, diferentes práticas artísticas propuseram formas de resistência, que irromperam criativamente nas ruas, apesar do terror prevalente, e dilaceraram as instituições de arte estabelecidas. As mulheres que fizeram parte desses movimentos usaram a linguagem estética como um gesto liberador, de modo a repensar a sociedade e refletir sobre o papel delas nela.

Na arte contemporânea, os corpos desobedientes também se expressam por meio de novas tensões com as limitações impostas pelas estruturas de poder, que pretendem continuar definindo os gêneros pela biologia, estereotipando-os com características externas visíveis. A nova desobediência perturba como são pensados os gêneros, os sexos e até as narrativas.

A ideia de desobediência se conecta com os conceitos nos quais a crítica decolonial se afiança, principalmente na desobediência epistêmica, como um reforço à urgência de uma desobediência teórica. Na construção colonial epistemológica, o conhecimento proveniente da Europa sempre foi considerado superior, enquanto as produções de pensamento de origem latino-americana eram insignificantes, o que levou ao silenciamento de quaisquer conhecimentos que destoassem dos difundidos pelos europeus.

A opção decolonial argumenta que a produção de conhecimento e a construção de conceitos não são neutras, mas estão induzidas das relações de poder e hierarquias que refletem a história colonial e imperialista.

Nesse sentido, Walter D. Mignolo afirma que a construção dos conceitos e das categorias próprios do pensamento decolonial se vinculam à identidade política que assegura a opção decolonial, criando teorias que ensejem outras formas de pensar que não as construídas nas bases conceituais coloniais. Valorizando a diversidade epistêmica do conhecimento produzido por outros povos e culturas.

A opção decolonial é epistêmica, ou seja, ela se desvincula dos fundamentos genuínos dos conceitos ocidentais e da acumulação de conhecimento. Por desvinculamento epistêmico não quero dizer abandono ou ignorância do que já foi institucionalizado por todo o planeta [...]. Pretendo substituir a geo- e a política de Estado de conhecimento de seu fundamento na história imperial do Ocidente dos últimos cinco séculos, pela geopolítica e a política de Estado de pessoas, línguas, religiões, conceitos políticos e econômicos, subjetividades, etc., que foram racializadas (ou seja, sua óbvia humanidade foi negada). Dessa maneira, por “Ocidente” eu não quero me referir à geografia por si só, mas à geopolítica do conhecimento (MIGNOLO, 2014 p. 25).

O objetivo dessa desobediência epistêmica seria o de abandonar o domínio dos conceitos modernos e eurocentrados e as subjetividades concebidas nessas bases, para construir um conhecimento plural e crítico, com diferentes perspectivas culturais e históricas. Não existe, segundo Mignolo, uma teoria crítica originária na Europa que possa servir para articular um pensamento transformador na América Latina (MIGNOLO, 2007) – sendo que o autor não pensa na região como uma determinação geográfica, mas como um determinismo epistemológico.

Assim, a noção de corpos desobedientes se inicia nesse pensamento, de modo a cumprir um papel no qual o corpo enfrenta as determinações de um discurso hegemônico estabelecido na sociedade, na política e, obviamente, nas estruturas vinculadas às artes, desafiando as normas, as regras e os padrões instalados.

Os corpos desobedientes discordam através de sua expressão, dos seus movimentos, do convite para o movimento de outros corpos e nas próprias representações que criam. Na América Latina, as artistas interpelaram o sistema e as relações de poder dentro das artes por meio de uma narrativa de corpos desobedientes e de seu comprometimento com ações políticas e sociais. O corpo foi um aparelho crítico e expressivo das subjetividades dissidentes naqueles espaços que não estavam socialmente normalizados para as mulheres.

## **Arte e feminismo na Argentina: considerações da “segunda onda” feminista**

Como já mencionado, os movimentos de mulheres na América Latina foram moldados pelo complexo processo de lutas sociais e políticas que questionaram os fundamentos das sociedades desiguais. Além disso, devem ser acrescentadas a isso as situações políticas e sociais que afetaram principalmente a região do Cone Sul, o que também ajudou a desenvolver diversas peculiaridades no feminismo latino-americano, atravessado pela violência política.

Nesse sentido, o estudo do feminismo na Argentina exige uma abordagem política, uma vez que, no marco da “segunda onda” feminista, entre as décadas de 1960 e 1980, o país viveu dois regimes militares cujas administrações determinaram contextos de violência, censura e terror de Estado.

Esse período histórico representou um ponto de inflexão na história política e social da Argentina, especialmente em seus principais centros urbanos, exercendo influência na política e na economia do país e no cotidiano daqueles que viveram naquela época. Foram tempos difíceis, que deixaram marcas na sociedade e feridas ainda hoje não fechadas.

Em 1966, aconteceu o golpe militar encabeçado pelo General Juan Carlos Onganía, num contexto político que já era instável. O regime militar teve uma orientação de claro cunho autoritário e clerical. Com a violência, o desrespeito aos direitos humanos e a censura praticada pelo Estado, começa a surgir uma forte oposição à ditadura, que aglutinou o sindicalismo com um amplo espectro de partidos políticos, profissionais de cinema, artistas visuais etc. A política cultural do governo militar fechou salas de teatro e rádios, censurou a liberdade de expressão e interveio em universidades, institutos de arte e em outros

espaços de cultura. Instituições como a Universidade de Buenos Aires e o Instituto Di Tella<sup>12</sup>, por exemplo, foram assediadas.

Nesses anos, o feminismo na Argentina desenvolveu-se num contexto de lutas dos trabalhadores que começou com o *Cordobazo*<sup>13</sup>, em 1969. Durante a década de 1970, os primeiros grupos feministas foram formados no país, como é o caso da União Feminista Argentina, fundada por algumas mulheres relacionadas com o mundo das artes, como a cineasta María Luisa Bemberg<sup>14</sup> e a escritora Gabriella Roncorini, mas também por outras mulheres dos mais diversos setores: donas de casa, intelectuais, estudantes, trabalhadoras e militantes de organizações de esquerda. Nesse período, foram organizados o Movimento Feminista Popular e a Associação para a Libertação da Mulher Argentina, entre outros.

A presença de artistas visuais era minoritária nesses grupos, sem que isso significasse uma falta de preocupação com as mudanças da sociedade por parte delas. Porém, não existe evidência da existência de um feminismo artístico forte na Argentina. Historiadoras feministas como Catalina Trebisacce (D'ANTONIO, 2015) e Sylviane Dahan (2008) asseguram que os movimentos de esquerda pensavam que o feminismo atentava contra a unidade da classe trabalhadora; por isso, as relações entre o feminismo e as esquerdas eram conflituosas.

Os estudos específicos revelaram que houve iniciativas [...] mas que em quase todos os países do Cone Sul elas foram retidas por duas razões principais: a invalidação da militância feminista por grupos de esquerda, que a viam como enfraquecendo a frente comum à qual a revolução aspirava e, em segundo lugar, a violência repressiva das ditaduras militares na maioria dos países sul-americanos que limitava, se não impedia, os grupos políticos e a atividade (GIUNTA, 2018a, p. 62, tradução nossa).

---

<sup>12</sup> O Instituto Di Tella foi um centro de pesquisa cultural sem fins lucrativos fundado em 22 de julho de 1958, na Argentina, durante o governo de Arturo Frondizi, ligado à fundação do mesmo nome. Contava com várias salas de exposições e um auditório para 244 espectadores. Conheceu seu maior *boom* entre 1965 e 1970, quando estava no auge como o “templo das vanguardas artísticas”. Foi duramente combatido pelo governo de Juan Carlos Onganía, que determinou seu fechamento definitivo em 1970.

<sup>13</sup> O *Cordobazo* foi uma insurreição popular e operária que teve lugar na cidade argentina de Córdoba, em maio de 1969.

<sup>14</sup> *El mundo de la mujer* (1972) e *Juguetes* (1978) foram dois dos filmes usados como instrumento de conscientização, contribuindo para um cinema militante.

Contudo, houve artistas mulheres que, embora não tenham atuado nos movimentos feministas nem desenvolvido arte feminista, estavam engajadas na situação vivida pela sociedade sob o governo militar. Foram artistas comprometidas social e politicamente, como Graciela Carnevale, uma das organizadoras de *Tucumán Arde*<sup>15</sup>, em 1966, ou Diana Dowek, cujas obras destacaram alguns dos problemas envolvidos na análise dos vínculos entre arte e política na última ditadura militar, de 1976<sup>16</sup>.

Graciela Carnevale (1942-) fez parte do grupo *Arte de vanguardia*, formado em 1967 e que, em virtude do que estava acontecendo na província de Tucumán, consolidou-se e adotou uma atitude abertamente resistente, organizando a já mencionada ação *Tucumán Arde*.

*O sentido do trabalho, que consideramos como uma ação, consistia em denunciar a crise que Tucumán atravessava naquela época devido ao fechamento das fábricas de açúcar [...]. Isto gerou uma situação social dramática. Havia mais de 60 mil trabalhadores na rua e toda a industrialização do açúcar era a principal fonte de trabalho naquela época. E o governo era um governo militar e a propaganda do governo era que tudo tinha sido resolvido e que nada estava acontecendo (FREIRE; LONGONI, 2009, p. 248, tradução nossa).*

O grupo questionava os espaços destinados à arte e às instituições e, em pouco tempo, radicalizou sua postura e passou a considerar que as obras de

---

<sup>15</sup> *Tucumán Arde* tem sido uma das mostras mais revisitadas da arte argentina por parte de historiadores, curadores, críticos e artistas de toda a América Latina. É considerada um exemplo de denúncia da crise que vivia a província de Tucumán devido ao fechamento de seus engenhos de açúcar. Em 1966, o local sofrera o fechamento de onze engenhos de açúcar, em um projeto econômico que a ditadura de Onganía chamou de Operação Tucumán. Apresentado falsamente como uma proposta industrializadora e modernizadora, o projeto terminou com a monocultura da cana e gerou investimentos diversificados, além de ter atacado o sindicato dos trabalhadores diretamente ligados à produção açucareira. A medida recebeu forte resistência, e o conflito social aumentou com o fechamento dos engenhos de açúcar, mobilizações generalizadas e confrontos violentos com a polícia (O'DONNELL, 2012).

<sup>16</sup> O Processo de Reorganização Nacional foi uma ditadura civil-militar que governou a Argentina após o golpe de Estado, em março de 1976, até a transferência do poder para um governo constitucional e democrático, em dezembro de 1983. O golpe derrubou todas as autoridades constitucionais, nacionais e provinciais, incluindo a presidente María Estela Martínez, impondo em seu lugar uma junta militar composta pelos três comandantes das Forças Armadas. O regime estabeleceu um novo modelo econômico-social neoliberalista, seguido por uma massiva violação de direitos humanos, realizada pela Operação Condor, um acordo militar para eliminar a oposição esquerdista comunista e outras ideologias socialistas. A ditadura resultou em milhares de desaparecidos, assassinados, torturados, sequestrados e exilados forçados, o que foi judicialmente considerado genocídio e julgado em 1985.

arte deveriam ter a mesma força que um ato político, que deveriam gerar incômodo e agitação.

Nesse contexto, em 1968 Carnevale também realizou a ação *El encierro*. Nela, a artista convidou o público para a abertura de uma exposição e, uma vez lá dentro, trancou todo mundo com um cadeado e abandonou o local. Quando o público percebeu o que estava acontecendo, começou a se agitar, tirou os cartazes das paredes e tentou quebrar as vitrines para sair. Um transeunte que passava pelo local teve que despedaçar uma saída de vidro para libertar as pessoas, e pouco depois a polícia fechou o espaço. Carnevale provocou, assim, a participação forçada do público e recorreu à violência para replicar de alguma maneira a violência da vida cotidiana em uma Argentina governada por militares. Desse modo, mostrou como o espectador/cidadão era um sujeito passivo e sem consciência política.



Fig. 2  
*El encierro* (1968),  
de Graciela Carnevale.



Fig. 3  
*El encierro* (1968),  
de Graciela Carnevale.

A intenção da obra de Carnevale era ser perturbadora, tentando romper limites e resistindo às formas e aos caminhos que a sociedade da época estava atravessando.

O que eu percebi muito bem foi que isto não era um simulacro de privação da liberdade: era de verdade uma privação de liberdade. E cada um tinha que ser o protagonista de sua própria libertação. E essa ação, de alguma forma, teve que ser violenta para permitir aquela liberdade que permanecia do lado de fora do local.

Esta foi uma ideia que me pareceu importante porque era usar a violência como material estético. E, de certa forma, considerei isso como uma metáfora do que estava acontecendo no país naquele momento sob um regime militar muito opressivo e isso me fez pensar, ou conceber a arte de outra forma, e também o papel do artista (CARNEVALE, 2019, catálogo de mostra, tradução nossa).

Outros trabalhos inscritos nessa atmosfera de crescente mal-estar e censura foram os de Diana Dowek (1942): *Lo que vendrá* e *Pinturas de la insurrección*, produzidos entre 1972 e 1973<sup>17</sup>. Em ambas as obras, Dowek ilustra aqueles tempos violentos, aos quais intencionalmente identifica com imagens fotográficas pretas e brancas, evadindo revelar definições e contornos e intensificando o dramatismo dos registros feitos naqueles anos.

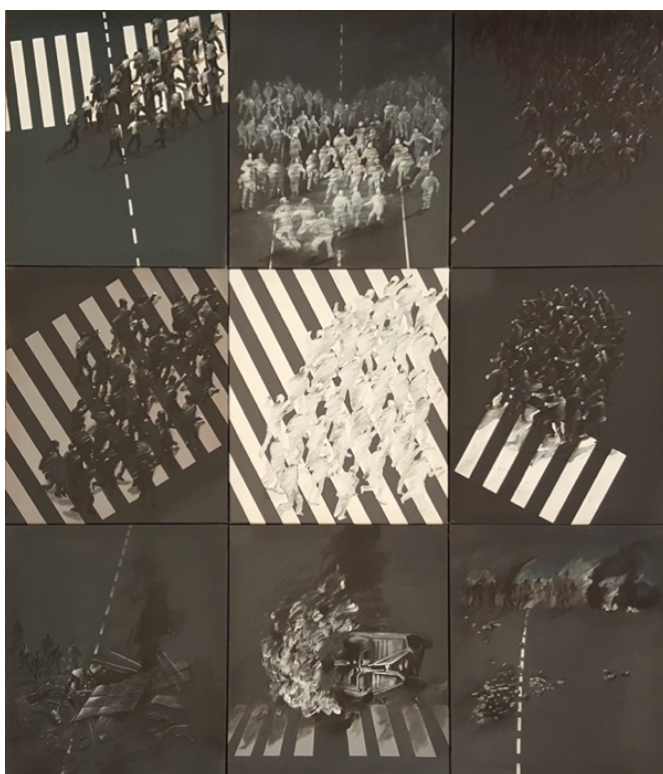


Fig. 4  
*Lo que vendrá* (1972),  
de Diana Dowek.

---

<sup>17</sup> Os primeiros trabalhos de Dowek foram enquadrados pela turbulência dos anos 1970, numa Argentina em agitação pelo ressurgimento da guerrilha urbana esquerdista do Movimento Peronista Montoneros, pelos esquadrões da morte da *Alianza Anticomunista Argentina*, pelo retorno e a morte de Perón e pelo estabelecimento da ditadura militar que começou em 1976.



Fig. 5  
*Pinturas de la insurrección* (1973), de Diana Dowek.

As séries de obras *Procedimientos* (1974) e *Espejos retrovisores* (1975) também fornecem a ideia de um estado policial com um clima generalizado de perseguição. Algumas delas mostravam pessoas que fugiam e outras tinham detalhes do interior dos automóveis, cujos espelhos retrovisores refletiam imagens de perseguições ou corpos jogados na estrada.

A produção de Dowek está fortemente influenciada por sua militância política no Partido Comunista Revolucionário (PCR), no qual o conteúdo expressivo se fundamenta definitivamente no seu pensamento político. Entretanto, a representação em suas obras está marcada por uma retórica metafórica que tenta eludir uma possível censura, com formas implícitas e sutis de dizer as coisas.



Fig. 6  
*Procedimientos* (1974),  
de Diana Dowek.



Fig. 7  
*Espejos retrovisores* (1975),  
de Diana Dowek.

A situação de confronto com o governo militar foi se incrementando. Os militares começaram a se tornar cada vez mais repressores com a vida das pessoas, e os artistas foram tomando consciência de suas condições e considerando a arte uma arma de luta, uma forma de poder se inserir no campo social e transformá-lo.

A partir de 1977, a violência do governo se intensificou, e Dowek passou a pintar cercas de arame em campos abertos, com o título de *Alambrados*. Nos

anos anteriores, ela havia feito uma série chamada *Paisajes* (1975), que mostrava esses campos abertos com pessoas fugindo. Na nova produção, os campos aparecem vazios, sem a presença dos sujeitos, mas rodeados de cercas de arame. Contudo, alguns fios dessas cercas parecem cortados, sugerindo alguma possibilidade de fuga ou liberdade, insinuando que alguém conseguira escapar. O drama da violência política aparece sob a forma de metáfora: a cerca representa tanto a existência de campos de exterminação como o desaparecimento das pessoas, e as paisagens vazias simulam espaços angustiantes que ressaltam essas ausências.

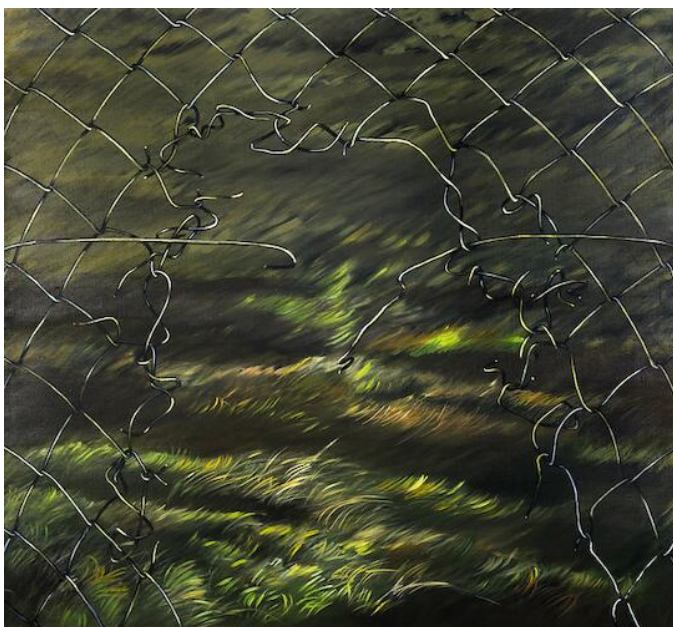


Fig. 8  
Da série *Alambrados* (1975),  
de Diana Dowek.

Considerando o cotidiano de violência, censura e perseguição dos governos ditatoriais na Argentina, principalmente no mais feroz deles, o último, é possível reafirmar que os objetivos dos movimentos feministas da época ficavam subsumidos a uma “luta maior”, que pensava na transformação da sociedade toda – além da de determinados setores e interesses.

As demandas feministas, assim como outras reivindicações – as das formações gays e lésbicas, por exemplo –, só tornaram-se visíveis com o retorno da democracia (GIUNTA, 2018a, p. 118). Nesse sentido, e observando das obras

executadas nesses anos, algumas leituras podem ser feitas sobre a violência específica que o Estado praticou contra o corpo das mulheres.

Nesse sentido, e embora Dowek não seja uma artista que trabalha a partir de uma abordagem de gênero específica, é possível aproximar uma perspectiva feminista de algumas de suas obras. A artista revela em suas produções como o corpo feminino se tornou um suporte das políticas de aniquilamento durante a última ditadura.

Em *Torso* (1983), o corpo feminino torna-se um remanente dilacerado, com uma faixa que o cobre e o cicatriza. A artista usou a costura, uma prática associada ao feminino, como um elemento restaurador que sutura e cura. No entanto, as cicatrizes deixam sua marca, permanecendo como evidências da violência contra o corpo tanto individual como social, como aquelas que as práticas inumanas do governo militar deixariam em parte da população.

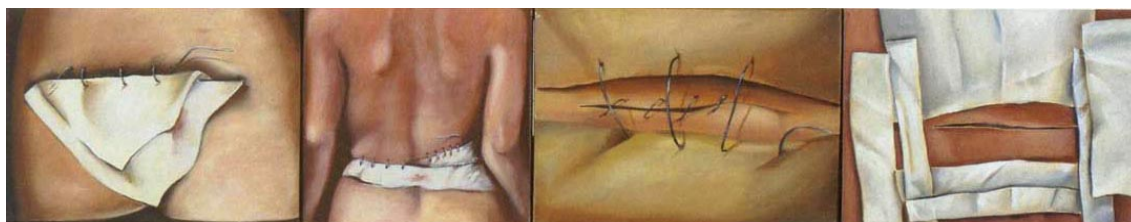


Fig. 9  
*Torso* (1985), de Diana Dowek.

A maioria das mulheres sequestradas durante a última ditadura militar sofreu formas específicas de violência em razão de sua condição de mulher. Torturadas e violentadas, as grávidas, por exemplo, eram obrigadas a parir em condições precárias, e seus filhos eram roubados delas e dados “em adoção” a outras pessoas<sup>18</sup>. Em *Torso*, Dowek torna visível a punição das presas políticas:

---

<sup>18</sup> *Abuelas de Plaza de Mayo*, ou Avós da Praça de Maio, é uma organização que tem como objetivo encontrar os hoje já adultos bebês roubados durante a última ditadura militar e cujas mães foram mortas. Até o ano 2022, seus esforços resultaram em 132 netos encontrados.

as imagens do corpo feminino aparecem cortadas, mostrando as suturas e expondo a desmaterialização e a perda de subjetividade dessas mulheres.

É possível vislumbrar algo equivalente em *Desnudo em Orletti* (1985), em que uma mulher aparece nua parada contra uma parede, com a cabeça baixa, o rosto coberto pelos cabelos e os braços caídos, em uma postura humilhada e sem identidade, que poderia ser de qualquer uma ou poderia ser de todas. O contorno do corpo se perde no fundo marrom sem prestar resistência, transmitindo tristeza, desesperança e solidão, como se algo ou alguém tivesse esvaziado todo o seu interior.

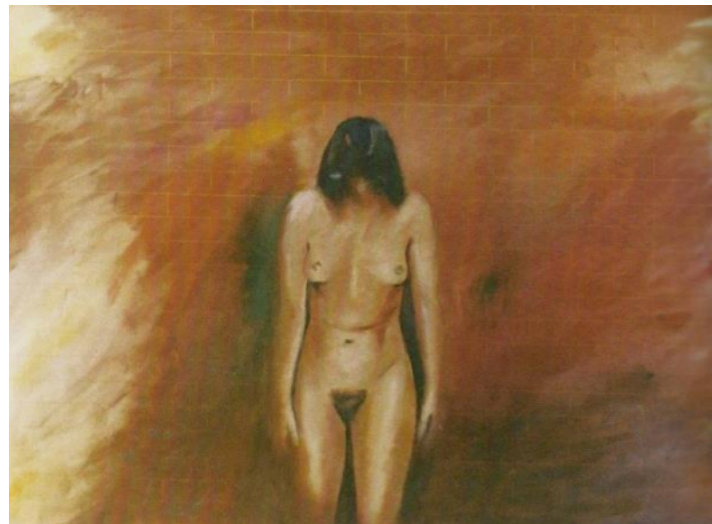


Fig. 9  
*Desnudo em Orletti* (1985),  
de Diana Dowek.

Dowek concebeu o corpo como resultante de uma construção social entendida a partir da submissão imposta pela ditadura argentina, por meio das políticas de disciplinamento social e da metodologia do terror, mas opondo-se a tal metodologia através da resistência que esses corpos podiam gerar em suas manifestações artísticas.

Nesses contextos de repressão política e violência, essas artistas desenvolveram novas representações do corpo, distintas e muitas vezes contrárias às construções culturais dominantes. Os corpos foram encenados evadindo as lógicas das narrativas tradicionais e se comportando desobedientemente.

*A obra de arte é o instante em que o indivíduo vive, e não a coisa.  
O advento em seu desenvolvimento e não as formas, que são relegadas  
à categoria de acessórios. A arte de uma sociedade em constante  
mudança não pode de forma alguma ser uma imagem estática.*  
(Marta Minujín, julho de 1993, tradução nossa)

## Capítulo II

### Os corpos na arte: tensões e resistências

Os corpos sempre têm sido importantes na história da arte ao longo do tempo, como modelos para serem representados ou como inspiração, sendo até mesmo uma referência para as normas e os ideais culturais e de beleza que predominam em cada sociedade.

[...] o nu foi criado na Grécia em um momento no qual a própria imagem de corpo pode ser pensada. Isso quer dizer que a concepção de corpo na cultura ocidental está intimamente ligada à questão da imagem e da representação (MATESCO, 2001, p. 7).

O corpo feminino tem sido usado na arte como um objeto do olhar masculino, recebendo o tratamento de objeto. São muitos os discursos que têm construído subjetividades em relação ao corpo, estabelecendo o gênero, as relações desiguais e os estereótipos.

A transferência da sociedade feudal para o Estado moderno gerou mudanças normativas das quais as mulheres foram excluídas. Essa exclusão foi naturalizada, e não apenas para elas, mas também para outros sujeitos tornados subalternos, como os povos indígenas e os afrodescendentes, que ficaram fora da definição de cidadania estabelecida pelo Estado moderno.

A disputa das mulheres, e dos demais sujeitos que permanecem fora do exercício dos direitos, com aqueles definidos como sujeitos hegemônicos sempre esteve nos corpos. Foram as diferenças corporais que determinaram o

elemento central na definição de acesso à cidadania, pois a discrepância nos corpos é interpretada como uma hierarquia em que alguns, só pelo fato de serem diversos, eram – e ainda são – considerados inferiores.

Pela impossibilidade humana de escapar do próprio corpo, as diferenças físicas, de cor etc. são lidas como uma desvantagem e justificadas na naturalização da exclusão dos sujeitos: “ela não pode ser cidadã porque é mulher”; “eles não são cidadãos porque são indígenas, e aqueles, também não, porque são negros”.

Essas diversidades produziram a celebração de determinado corpo como hegemônico: o masculino adulto e branco, o sujeito europeu na modernidade, ao qual qualquer um que for diferente passou a ser subordinado.

Nesse sentido, os corpos ficaram no meio de tensões políticas, sociais e estéticas, regulados e monitorados por um centro de controle social através dos modos, hábitos, rotinas, regras e práticas construídos pela cultura, conforme formulado por Michel Foucault ao falar dos corpos dóceis em seu livro *Vigiar e punir*.

O autor observou as características pelas quais poderíamos reconhecer um soldado: um sujeito que consegue ser distinguido de longe por sua cabeça erguida, os ombros largos, a maneira de caminhar, entre outros atributos que fazem dele uma pessoa ágil e forte (FOUCAULT, 2009, p. 131), e que pareceriam ser traços pessoais, naturais, inatos.

A partir do século XVIII, essas características começam a ser ponderadas de maneira diferente, já não como traços pessoais, mas como atributos criados, gerados ou fabricados artificialmente por uma maquinaria superior. O soldado é um autômato de hábitos, de condutas e de atitudes que são totalmente doutrinadas. O corpo do soldado é lecionado para agir e operar através de uma coação contínua. Nele, nada é natural, tudo é determinado.

O corpo é descoberto, então, como objeto e alvo de poder, domesticado

para responder, obedecer e ser manipulado. Um corpo é dócil quando pode ser subjugado, usado, transformado e aperfeiçoado.

Esse controle sobre as pessoas é exercido por uma série de relações, mecanismos e estratégias que prescindem do uso da violência. Foucault entende que o corpo está imerso em relações de poder e que sua subjugação não é obtida apenas por meio da explícita violência, mas por outras estruturas muito sutis.

A “libertação” do corpo, na esteira dos movimentos sociais de 1968, levou essa concepção a ser discutida, mudando a percepção estereotipada em circulação até então. Paralelamente a essas ondas de choque dos movimentos estudantis e protestos civis, que minaram a segurança dos setores conservadores em várias partes do mundo, os sistemas de controle e disciplina foram se desconstruindo, e o papel dos movimentos feministas foi fundamental para trazer à tona esses temas para discussão.

Como contribuição, esses movimentos da chamada “segunda onda” distinguiram que a discriminação das mulheres nos diversos espaços estava fundamentada no sentido social da mulher e de seu corpo na sociedade, uma vez que a condição biológica não abarca argumentos válidos para sustentar a inferioridade ou a superioridade do corpo masculino.

Dos anos 1960 aos 1980, uma compreensão diferente do corpo feminino foi desenvolvida, fomentada principalmente por movimentos ativistas que o abordavam com uma visão emancipatória, dando-lhe liberdade das configurações disciplinares e classificatórias da sociedade e, também, as ferramentas necessárias para pensar seu significado social. Para Giunta, “desde os anos sessenta, o corpo era importante de novas maneiras. Muitas novas maneiras de senti-lo e contextualizá-lo entraram em cena” (GIUNTA, 2018a, p. 34, tradução nossa).

Surgiram também manifestações artísticas radicais. Em termos de representação no campo da arte, houve uma transformação nas tradições

estabelecidas, e muitas artistas voltaram sua atenção para questões políticas e sociais. O feminismo também fez parte desse processo, e várias artistas promoveram diálogos interessantes com o movimento<sup>19</sup>.

O entendimento da sociedade disciplinar e capitalista que Foucault apresentou, com os corpos regulados e controlados como objetos que obedecem, foi transformado a partir dessas novas preocupações. Essa mudança pode ser enxergada na análise da produção de mulheres artistas que procuraram representar os corpos com outras linguagens, abordando temas como a subjetividade e a sexualidade femininas, os elementos da feminidade, as articulações entre o público e o privado, a identidade feminina, entre outros.

Essas artistas trouxeram à tona o debate sobre a emancipação política dos corpos, transformando os seus próprios em desobedientes, ajudando na derrubada dos estereótipos que contribuíram para impedir o reconhecimento das obras feitas por mulheres e o prestígio delas mesmas como artistas.

Essa mudança na reprodução da imagem do corpo foi uma resposta à opressão de gênero e, como em outras manifestações de caráter feminista do período, constituíram uma grande mudança nas expressões simbólicas e políticas de representação das artes.

Como óleo derramado, essa conscientização do corpo se espalhou no campo da cultura e, com intensidade particular, nas representações artísticas. Começando nos anos 1960 e alcançando os anos 1980, os artistas latino-americanos e latinos classificados como mulheres produziam obras de arte experimentais que introduziam mudanças radicais na forma como o corpo era representado (GIUNTA, 2011, p. 129).

Os relatos das expressões do feminismo artístico e, também, daqueles abordados pelas mulheres artistas ressaltaram e, ao mesmo tempo, desafiaram

---

<sup>19</sup> Entre essas artistas, é possível citar: Barbara Kruger, Judy Chicago, Cindy Sherman, Faith Riggold, Howardena Pindell, Pilar Aymerich, Esther Ferrer, Renate Bertlmann e Guerrilla Girls. Entre as latino-americanas, temos: Ana Mendieta, Zanele Muholi, Regina José Galindo, Lygia Clark, Judith Lauand, Maria do Carmo Secco, entre outras.

os conceitos biológicos e sociais do corpo.

Entretanto, no caso da América Latina, deve ser adicionada a isso a particularidade das ditaduras que governaram os países da região entre as décadas de 1960 e 1980. Nesse contexto, as mulheres artistas latino-americanas tiveram de lidar também com políticas estatais repressivas, de censura e aniquilamento de quaisquer expressões de subversão contra o sistema.

Durante essa época, enquanto os corpos eram torturados, violados, perseguidos e desapareciam, muitos artistas tiveram a coragem de denunciar essa violência por meio da arte e de estratégias simbólicas, utilizando essas temáticas em suas obras como via de resistência<sup>20</sup>.

A teórica chilena Nelly Richard chama de “arte militante” a atividade artística que aspira mostrar seu compromisso com a realidade política (RICHARD, 2005). Acrescenta, também, que, na América Latina, a partir dos anos 1960, muitas produções artísticas tiveram como meta produzir a consciência acerca do que estava acontecendo. O trabalho do artista funcionava,

---

<sup>20</sup> As agitações políticas e a repressão exercida pelos regimes militares foram contextos inseparáveis das formas de produção e distribuição artística no período, e uma das características comuns deu-se pela articulação da conjuntura histórica com a experimentação artística:

■ *Experiencias '68*, uma mostra realizada na cidade de Buenos Aires em 1968, foi a primeira expressão coletiva da radicalização das exposições artísticas na Argentina. Curada por Romero Brest, contou com muitos artistas. Entre eles, Pablo Suárez, Juan Stopani, Roberto Jacoby e Roberto Plate apresentaram obras extremamente politizadas, denunciando desde a guerra do Vietnã até manifestos e instalações que geraram intervenção policial.

■ *Tucumán Arde*, por outro lado, produzida por um coletivo de artistas composto por León Ferrari, Graciela Carnevale, Roberto Jacoby, Martha Greiner, Norberto Puzzolo, María Teresa Gramuglio, Nicolás Rosas e Juan Pablo Renzi, é considerada exemplo de ação de denúncia da crise que vivia a província de Tucumán, na Argentina, devido ao fechamento de seus engenhos de açúcar.

■ *La Escena de Avanzada* (1977) surgiu das artes visuais do Chile, com artistas como Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, entre outros, e em interação com poetas e filósofos. O grupo criou uma constelação de vozes críticas ao sistema, com obras como *Una milla de cruces sobre el pavimento* (1979), de Lotty Rosenfeld, e *Para no morir de hambre en el arte* (1979), do grupo CADA.

■ Em *Do Corpo à Terra* (1968), apresentada na cidade de Belo Horizonte, as produções de Cildo Meireles e Artur Barrio, principalmente, interessaram pela abordagem metafórica das práticas de tortura existentes no período. As “Troxas ensanguentadas” de Artur Barrio se tornaram um símbolo da mostra, e Cildo Meireles apresentou a ação “Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político” em comemoração à Inconfidência Mineira.

assim, como um instrumento para sua militância política. A censura exercida nos anos das ditaduras militares conduziu as práticas artísticas a serem expressão de inconformidade e de uma manifestação plural, uma dissidência manifesta e reativa perante um quadro de urgência histórica.

A representação do corpo passa a revelar, então, uma posição política diante da desumanidade perpetrada e, ao ser percebida como uma estrutura social e política, adquire uma nova forma de imagem, contrária às hegemônicas, ou seja, se dá “a desestruturação dos formatos sociais que regulavam o corpo, levando ao surgimento de um novo corpo e à destruição do corpo anterior culturalmente estabelecido” (FAJARDO-HILL; GIUNTA, 2018, p. 29).

Nesse sentido, o papel das mulheres artistas foi fundamental, por transformarem a linguagem da criação e tornarem o corpo feminino um lugar singular para se manifestar e divulgar uma arte comprometida e dissidente, entendendo a função política dos próprios corpos na sociedade, na luta pelo empoderamento e pela emancipação.

O trabalho dos artistas em seus próprios corpos era uma tarefa de mapeamento, conhecimento, identificação, capacitação e emancipação. [...] O que foi produzido nesses anos foi uma profunda insubordinação dos corpos. Estes corpos não eram políticos apenas porque estavam em muitos casos envolvidos em processos de transformação que aspiravam a um futuro diferente para a sociedade, mas também porque estavam sujeitos à prisão, tortura, morte, exílio, autoexílio e mísséis. [...] As ditaduras elaboraram uma metodologia específica para os corpos das mulheres: estupro, nascimentos inseguros, clandestinos, abortos sem anestesia, roubo de seus filhos, assassinato de suas mães (GIUNTA, 2018a, p. 15, tradução nossa).

Para essas artistas, o estudo do corpo se converteu em um meio para interferir na esfera pública, desafiando as regras de censura impostas pelos governos militares através do questionamento das representações do corpo. Com suas reflexões, contribuíram para enfatizar o posicionamento da mulher como um sujeito ativo e tornaram visíveis seus corpos, manifestando suas experiências, sentimentos e visões de mundo.

Assim, ajudaram também a redefinir a linguagem do contemporâneo na região, empregando novas estratégias para aproximar a arte do público e

transmitir suas experiências pessoais, desenvolvendo uma linguagem plástica por intermédio de manifestações artísticas como os *happenings* e as *performances*. Tais manifestações, embora tenham tido origem anos antes, foram acompanhadas nos anos 1960 e 1970 de ideias transformadoras, tanto políticas quanto sociais, em um cenário internacional que necessitava de novas expressões.

Muitas mulheres artistas aproveitaram essas expressões não apenas para refletir sobre seu corpo e sua sexualidade, mas também para elaborar suas próprias histórias, transformando-as em uma forma predominante de manifestação.

Uma das expoentes mais reconhecidas dos *happenings* e das *performances* na época foi a argentina Marta Minujín. Seu primeiro *happening*, chamado *La Destrucción*<sup>21</sup>, aconteceu em 1963, em um terreno baldio no Impasse Ronsin, em Paris.

E chegou o grande dia, convidei a todos para o Impasse. Eu já havia anunciado o acontecimento em galerias e museus e muitas pessoas estavam interessadas e chegaram à destruição. Depois peguei uma jarra com gasolina e algumas tochas e borrifei as obras enquanto o verdugo continuava com os machados e meus amigos se afastavam, depois soltei as 500 aves no ar e joguei os 100 coelhos no público e com a tocha acesa ateei fogo às obras, uma a uma. Foi fantástico ver a imagem dos pássaros voando, os coelhos correndo através da multidão, os colchões emitindo aquele cheiro de penas e tinta queimada, foi uma sucessão de imagens orgásticas incontestáveis. As sirenes dos bombeiros nos afastaram rapidamente do lugar e foi no meio da mais total excitação que terminei meu primeiro *happening*" (MINUJÍN, 2015 p. 59, tradução nossa).

Os *happenings* de Marta Minujín provocaram situações inesperadas que quebravam a lógica do momento, em que os corpos dos *performers* e dos espectadores se misturavam e se confundiam entre si, e até os espaços mais solenes das cidades se transformavam em lugares desarticulados, inspiradores

---

<sup>21</sup> Minujín reuniu todas as suas obras feitas de colchões e convidou um grupo de artistas para intervir nelas, criando um novo trabalho sobre elas. Em seguida, um verdugo as esmagou com um machado, e a artista queimou tudo enquanto soltava 500 pássaros e 100 coelhos entre os participantes.

da atividade artística. A obra da artista parece enfatizar as continuidades e mudanças sucedidas na arte como uma manifestação do acionamento do corpo.



Fig. 11  
*La destrucción* (1963), de Marta Minujín.



Fig. 12  
*La destrucción* (1963),  
de Marta Minujín.

### **Marta Minujín e a ativação do corpo**

Marta Minujín nasceu na cidade de Buenos Aires, em 1943. Foi estudante do Instituto Nacional de Arte e exibiu pela primeira vez seu trabalho em um *show* no teatro Agón, em 1959. Um ano mais tarde, recebeu uma bolsa *do Fondo*

*Nacional de las Artes* e mudou-se para Paris, onde morou, com algumas interrupções, até 1964.

Nesse mesmo ano de 1964, planejou com o artista Mark Brusse<sup>22</sup> a obra *La chambre d'amour* (O quarto do amor, tradução nossa). O trabalho foi pensado para uma exposição itinerante onde se reproduzia um espaço dedicado ao sensorial, ao prazer e ao sonho, com um marcado caráter erótico. Era uma construção feita de madeira e coberta inteiramente com colchões e peças macias, coloridas e costuradas entre si, com aberturas para poder ingressar, se deitar e ficar repousando.



Fig. 13  
*La chambre d'amour* (1964),  
de Marta Minujín e Mark Brusse.

---

<sup>22</sup> Mark Brusse é um artista holandês nascido em 1937. Atualmente, vive e trabalha em Paris.



Fig. 14  
*Colchón (Eróticos en technicolor)* (1964),  
de Marta Minujín.

De volta à Argentina, exibiu a obra *Colchón (Eróticos en technicolor)* no Prêmio Nacional Di Tella<sup>23</sup>, que consistia em uma série de esculturas moles, estofadas e recobertas com tecidos de listras multicoloridas, cujos volumes suaves estimulavam os espectadores a entrar em um contato sensual com a obra. Os colchões, como volumes macios pendurados, se cruzavam e tocavam, em aberta alusão a corpos em um ato sexual. O convite era provocador,

---

<sup>23</sup> O Instituto Di Tella foi um centro de pesquisa cultural sem fins lucrativos em Buenos Aires, fundado em 22 de julho de 1958, durante o governo de Arturo Frondizi. Ligado à fundação do mesmo nome, contava com várias salas de exposições e um auditório para 244 espectadores. Conheceu seu maior *boom* entre 1965 e 1970, quando estava no auge como o “templo das vanguardas artísticas”. Romero Brest, um dos mais influentes e ativos críticos de arte latino-americanos, foi o diretor do Centro de Artes Visuales do Instituto até o seu fechamento definitivo pelo governo de fato de Juan Carlos Onganía, em 1970. Este Centro foi o que deu maior fama ao Instituto, modificando para sempre a percepção dos fenômenos artísticos na Argentina. Sinônimo de vanguarda e provocação, foi no seu espaço que se apresentaram as tendências inovadoras das vanguardas argentinas.

acompanhado de frases em *lunfardo*<sup>24</sup> e partes de letras de tangos. As figuras e a linguagem seguiam o ritmo do clamor popular da liberação sexual da época.

O trabalho com colchões, que continuou a ser uma constante na obra de Marta Minujín, mistura um item da intimidade, da rotina e do prazer com conceitos lúdicos, sensuais e do cotidiano das pessoas. Isso porque se entende que o colchão celebra o sexo, o descanso e, também, a corporeidade, propondo expandir, para quem contempla a obra, o campo da experiência da artista. A participação do público amplia a tradicional ação de apreciar, que aborda, no caso, o contato com a arte.

O colchão é pensado como um pedaço de vida em que a arte se confunde: feito de tecidos, fibras que foram alguma vez parte de um ser vivo, ele fica velho como as pessoas, amolece e se desmancha.

O primeiro foi o colchão da minha cama. Depois vieram os coloridos, a explosão total da cor. A metáfora é simples: como não trazer para a linguagem da arte um lugar onde passamos a metade de nossas vidas, onde nascemos, onde amamos, fazemos amor e, às vezes, morremos? (MINUJÍN, 2021, s/n, tradução nossa).

A moldura rígida do quadro pendurado na parede foi trocada pelas bordas macias do colchão, percebido pela artista não como um lugar de submissão do corpo feminino sujeito ao desejo dos homens, mas com âmbito lúdico que convida ao movimento e aciona os corpos.

As obras que ativam os corpos como centro da cena têm sido desde o início uma das constantes na carreira de Minujín. Como resultado da permeação de preconceitos e sexismo, a visibilidade das mulheres artistas tem sido sempre negada. As referências ao corporal, à sensibilidade e ao movimento, que também se repetem na obra de Minujín, foram propostas para quebrar as estruturas estabelecidas no sistema político e no próprio sistema da arte dentro dos espaços expositivos, abrindo caminho e sendo, ao mesmo tempo, uma contribuição para ser reconhecida em uma estrutura que só legitima os homens como formadores da história da arte. Assim, Minujín também descobriu seu

---

<sup>24</sup> Gíria originalmente utilizada pelas classes baixas de Buenos Aires, cujas palavras e locuções foram posteriormente introduzidas no espanhol popular da Argentina e do Uruguai.

próprio corpo como desobediente e fez entrar na desobediência todos os corpos alheios que interagiram com sua obra.

Em 1965, Minujín desenvolveu *La Menesunda*<sup>25</sup>, no Instituto Di Tella, em conjunto com o artista Rubén Santantonín e colaboração de Pablo Suárez, David Lamelas, Floreal Amor, Leopoldo Male e Rodolfo Prayón. A obra<sup>26</sup>, estruturada como um labirinto, consistia numa instalação de onze ambientes de visuais diferentes, decorados com diversos materiais, com o intuito de gerar estímulos multissensoriais nos visitantes. O ingresso fazia-se por um túnel com luzes neon, que procurava imitar a rua Florida, da cidade de Buenos Aires, e conduzia a um espaço longitudinal, com vários aparelhos de televisão que reproduziam a imagem do visitante, num circuito fechado, e imagens de programas de tevê e do casal que ficava deitado de pijama numa cama no quarto ao lado.

Era um quarto perfeito, com música dos Beatles e um casal de atores na cama, em suas camisas de dormir e pijamas, depois você saía e ingressava na cabeça de uma mulher gigante cheia de maquiagem. (Minujín no jornal *La Nación* de 1º de setembro de 1983, tradução nossa).

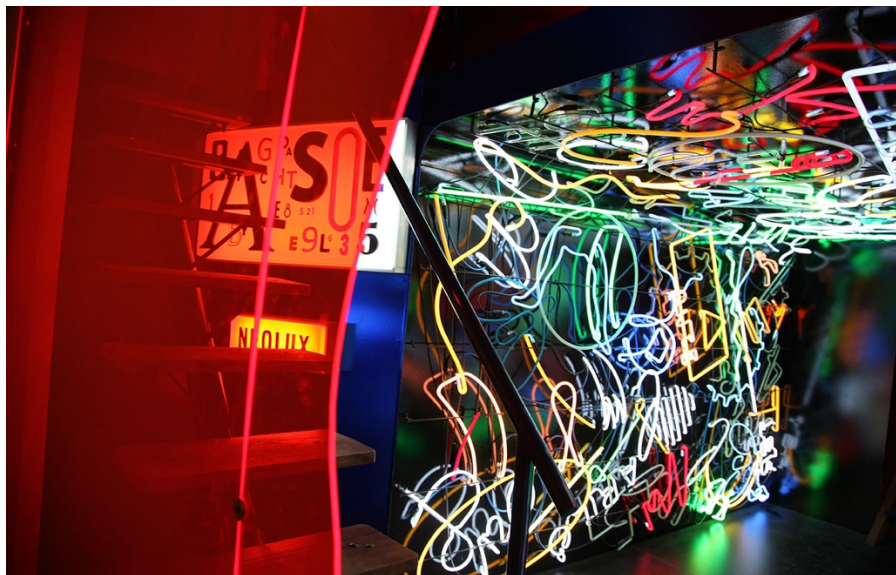


Fig. 15

*La Menesunda* (1965), de Marta Minujín e Rubén Santantonín.

<sup>25</sup> *Menesunda* é uma gíria do *lunfardo* para denominar uma situação confusa. Também significa “mistura”. Na definição do dicionário da Real Academia Española, é entendida como sinônimo de “droga”.

<sup>26</sup> *La Menesunda* foi reinstalada em 2015, no Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.



Fig. 16

Foto do quarto com casal de *La Menesunda* (1965),  
de Marta Minujín e Rubén Santantonín.

Em seguida, as pessoas deviam descer à cabeça de uma mulher gigante onde uma maquiadora se oferecia para massagear ou maquiar. Através de um visor localizado em um dos olhos da cabeça, podia-se ter a visão completa da mulher refletida no espelho.

O espaço seguinte tratava-se de um carrossel que girava. Uma porta fechava e abria o tempo inteiro, e a pessoa devia esperar a abertura para entrar no ambiente, que simulava os intestinos humanos, formado com sacolas plásticas cheias de areia. A visitação continuava num corredor estreito cheio de esponjas, do piso ao teto, o que dificultava a marcha, até chegar a um consultório de dentista – com cheiro de consultório de dentista –, a um telefone gigante e a um cartaz, que dizia: “apertar o botão para abrir a porta”. O próximo espaço era uma geladeira enorme, onde o ambiente estava refrigerado. Logo depois, na instalação seguinte, havia uma floresta com diversas formas e texturas, macias e coloridas, que o público podia tocar. No final, havia um quarto com oito paredes de espelhos, cheiro de comida e ventiladores que jogavam papeizinhos coloridos.



Fig. 17  
Uma das salas de *La Menesunda* (1965), de Marta Minujín e Rubén Santantonín.

A vivência tirava o espectador de sua tranquilidade habitual e o colocava em um caos. A obra confundia a vida doméstica cotidiana com o bulício das ruas do centro da cidade e com os conceitos mais novos da vanguarda artística<sup>27</sup>, tudo misturado no mesmo espaço, como “uma real *menesunda*”. “A ideia de *La Menesunda* era arte de rua. E para todos. Puxar, quebrar, desmistificar, tornar a vida mais intensa” (nota do arquivo pessoal de Marta Minujín, setembro de 1968, tradução nossa).

Como experiência, era totalmente sensorial, feita para apreciar com o pleno uso dos sentidos; o corpo inteiro devia responder aos diferentes estímulos de acordo com o ambiente que se visitava. Era uma experimentação completa, com o corpo como total e único protagonista que, além do mais, quebrava os

---

<sup>27</sup> Em meados da década de 1960, muitos dos artistas que se reuniram em torno do Instituto Di Tella já tinham feito suas experiências artísticas de exploração em Paris, como destino principal, e mais tarde em Nova York, que foi o novo núcleo da arte moderna. Esses artistas estavam voltando para Buenos Aires para compartilhar as vivências e as lições que haviam aprendido no exterior. O Di Tella ofereceu o espaço e a contenção que eles precisavam para propagar suas redes e fazer avançar a arte argentina para uma nova etapa.

limites da sociedade argentina da época, conservadora e instável politicamente<sup>28</sup>.

De novo, o corpo era o elemento central na obra de Minujín, com o espectador como componente fundamental: ele devia subir e descer escadas, se curvar, se esticar, ficar tonto em uma plataforma giratória, pisar em esponjas e se afundar, ser tocado por diferentes texturas e acabar se projetando infinitamente nos espelhos de uma sala. O corpo ficava em contato com uma grande quantidade de materiais, sons e cheiros: uma experiência singular e nova no campo artístico da época numa cidade da América Latina. “Com *La Menesunda* [...] tentei liberar a energia criativa que as pessoas potencialmente possuem” (Marta Minujín, no jornal *Clarín* de 20 de fevereiro de 1975, tradução nossa).

Sempre controversa e imaginativa, a artista esteve fortemente convencida de que sua tarefa era integrar a arte com a vida, fazendo suas tentativas por meio da participação do público e, também, conectando questões do cotidiano das pessoas, como, por exemplo o sexo. Durante seus anos na cidade de Washington, nos Estados Unidos, já na década de 1970, pintou em telas de grandes proporções órgãos sexuais exibidos de perto, monumentalizados em tamanho, e com cores abstratas e formas planas.

Para a execução da série *Frozen Sex*, Minujín fez uma espécie de pesquisa dos lugares de prazer na cidade: assistiu a filmes em cinemas pornô e visitou cabarés, *sex shops* e festas liberadas sexualmente. Como produto dessa análise e inspirada no texto *O erotismo*, de Georges Bataille, entendeu como a

---

<sup>28</sup> *La Menesunda* foi apresentada em maio de 1965. Em junho de 1966, a junta militar nomeou o general Juan Carlos Onganía como presidente da nação argentina, derrubando o presidente constitucional Arturo Illia. Diferentemente dos golpes militares anteriores, a ditadura de Onganía não se apresentou como provisória, mas pretendia se estabelecer como um novo sistema ditatorial permanente. Os partidos políticos foram eliminados, bem como todos os tipos de participação política dos cidadãos; o estado de sítio foi decretado, e os direitos civis, sociais e políticos, cortados (O'DONNELL, 2012). O contexto na América Latina também não era pacífico, no meio da Guerra Fria e da doutrina de segurança nacional impulsionada pelos Estados Unidos. Na região, intensificava-se a luta militarizada contra o comunismo e contra qualquer subversão que ousasse se manifestar como divergente dos valores cristãos e ocidentais.

sensualidade está ligada à pornografia, veiculada através do sexo para chegar à satisfação pelo prazer.

A série impressiona pela superficialidade do assunto e pela forma explícita com que é apresentada – em grandes planos de genitais, no estilo das revistas e do cinema pornográficos. O crítico Francisco Lemus aponta no texto que acompanha a exposição:

O *pop* se caracteriza por tomar friamente as imagens emblemáticas, as que estão sobre uma gôndola, as que eclipsam por sua beleza ou rejeição, as que exibem os sinais da mídia e as da contracultura. Estas imagens não são narrativas, nem contestam, são o real colocado no trabalho em sua versão simulacro. O exercício conceitual oferecido pelo *pop* é habitar a sinceridade brutal ao mesmo tempo em que o superficial é encantador. Os órgãos sexuais, pintados pelo artista, dispostos em planos completos, ocupando toda a tela, intensificam esta operação embora não mantenham uma relação mimética com o original. Embora o tamanho seja exagerado, as formas planas e os volumes esquemáticos em diferentes cores de rosa nos poupam os detalhes que um *close-up* pornográfico nos daria em dez minutos. A tinta, como gesto performativo que desliza e cobre lentamente a superfície, proporciona uma temperatura diferencial a estas representações, mesmo a possibilidade de derreter diante de nossos olhos (LEMUS, 2018b, tradução nossa).

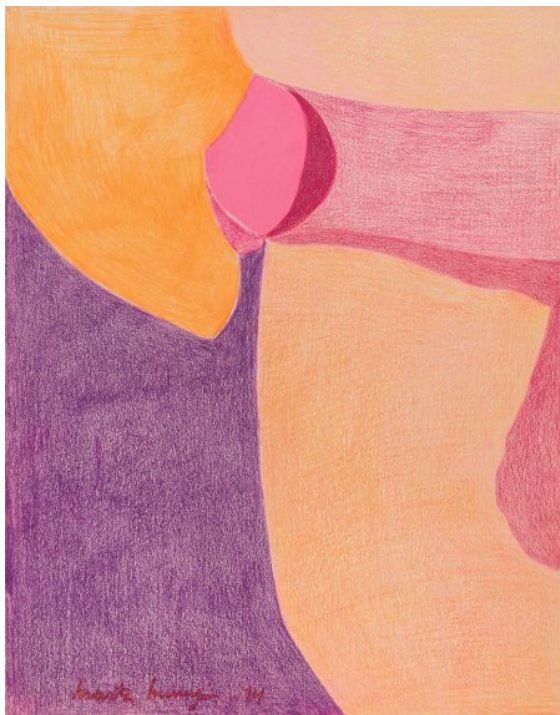


Fig. 18  
*Frozen sex* (1973), de Marta Minujín.

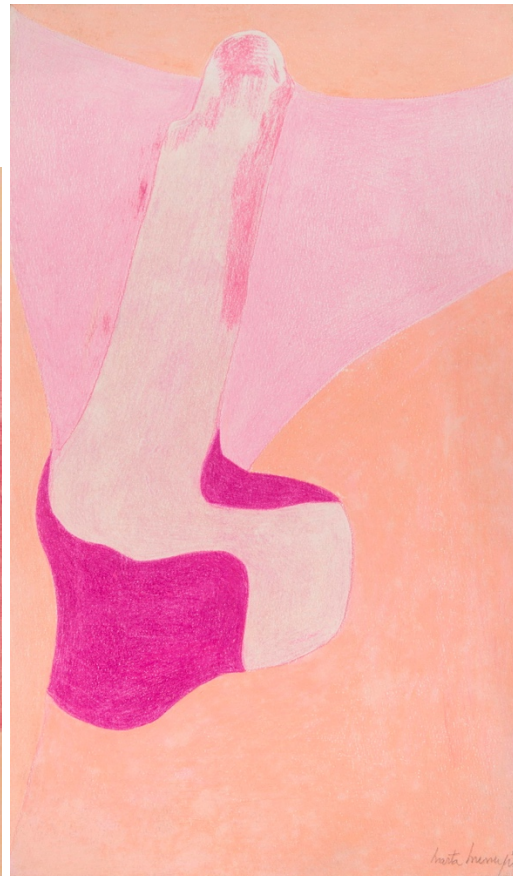


Fig. 19  
*Frozen sex* (1973), de Marta Minujín.

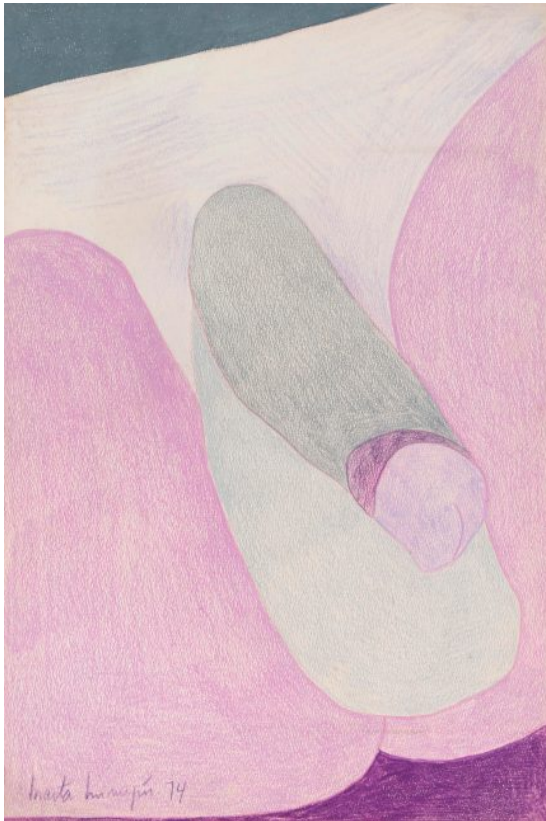


Fig. 20  
*Frozen sex* (1973), de Marta Minujín.



Fig. 21  
*Frozen sex* (1973), de Marta Minujín.

Nessa época, a liberação sexual estava marcando o ritmo da vida moderna e, em 1973, ano em que Minujín pintou as obras nos Estados Unidos, o movimento feminista norte-americano se viu fortalecido com a legalização do aborto em alguns Estados do país. A década de 1970 foi muito importante na luta pela soberania do corpo da mulher. No campo da arte, no qual o corpo sempre foi administrado pelas normas institucionais e oprimido a partir de erotismos e de dispositivos ligados à sexualidade, o conteúdo de *Frozen Sex*, que se baseava no consumo e no sexo, rompeu com esse papel estereotipado da mulher, ao satirizar o rol das mulheres no sentido do que se espera delas. As imagens dos órgãos sexuais eram mostradas como objetos comerciais, pintadas com certa frialdade e ocupando todo o espaço do quadro, como num *close-up* de um filme ou de uma imagem fotográfica.

Minujín captou e enquadró as partes de intimidade e lhes acrescentou um valor expositivo: sexo em uma bandeja, entre a compulsão da série e as vicissitudes da noite, e política sexual como um terreno

constantemente disputado foram os sintomas que iluminaram esta época (LEMUS, 2018b, tradução nossa).

Realizada em 1973 em Washington, *Frozen Sex* foi apresentada no final do mesmo ano na galeria Arte Nuevo, em Buenos Aires, de onde as obras tiveram que ser retiradas três horas após a inauguração devido à censura policial. Além do contexto repressivo da época na Argentina, a causa da censura, de acordo com Lemus, foi o fato de ter sido uma exposição de temática erótica realizada por uma artista mulher. “Minujín é uma mulher e, nestes casos, o grau de censura sempre é outro” (LEMUS, catálogo da exposição, 2018, tradução nossa).

A série foi exibida na Hard Art Gallery, em Washington, em 1974, e 44 anos depois, na Galeria Henrique Faría, em Buenos Aires, em 2018.

### **O debate feminista na obra de Marta Minujín**

Como mencionado no capítulo anterior, entre as décadas de 1960 e 1980 tivemos uma “segunda onda” feminista, que buscava expor as desigualdades que as mulheres continuavam sofrendo e apelar para a sexualidade feminina como forma de apropriação do corpo, temáticas que atraíram debates sobre o papel da mulher na família e no trabalho. Nesse contexto, foram alcançados direitos sexuais e reprodutivos, e a sexualidade, o gênero e a identidade feminina lidaram com o tópico do corpo da mulher como central.

Grande parte do trabalho de Marta Minujín se desenvolveu a partir dos anos 1960, em meio a esses intensos debates feministas. Embora a sexualidade e a reivindicação da liberdade sexual também estivessem presentes em suas obras, a artista tinha uma relação complexa e, muitas vezes, contraditória com essas discussões. Ela nunca se considerou uma feminista, pelo contrário: em várias ocasiões, enfatizou sua distância da prática e da teoria feministas. “Na

vasta pesquisa sobre a carreira de Minujín, as leituras com uma perspectiva de gênero eram evidentes por sua ausência” (GLUZMAN, 2013, p. 415).

No entanto, nesses anos a artista participou de eventos relevantes para a questão feminista dentro da história da arte, como a *Conference of Women in the Visual Arts*, na cidade de Washington, em abril de 1972, quando participaram mais de 300 mulheres artistas, historiadoras de arte, críticas e curadoras, como Linda Nochlin, Cynthia Bickley-Green, Elaine de Kooning e Mary Beth Edelson, entre outras mulheres importantes.

Nesse ano, também foi apresentada *Some Living American Woman Artists/Last Summer*, de Mary Beth Edelson, uma obra de alto conteúdo feminista e contestatória, na qual Jesus Cristo e os apóstolos foram substituídos por 69 hereges, representados por artistas mulheres, entre as quais estava incluída Minujín.

As pesquisas sobre questões feministas na história da arte da Argentina são relativamente novas, e a trajetória de Minujín está claramente situada dentro de um processo maior de recuperação e visibilização das artistas mulheres, que começou nos anos de 1970. Nesse sentido, não é possível pensar em sua figura como ausente das contribuições da história da arte feminista. Apesar da própria recusa de entrar em debates sobre temas do gênero, seu trabalho contém um indiscutível potencial crítico e libertador em termos de sexualidade e de libertação dos corpos.

Embora não seja original e conscientemente pensada como uma crítica feminista e, sim, como uma crítica ao sistema em geral, a obra de Minujín não deixa de estar conectada às preocupações e problemáticas das mulheres da época, abordadas pelo movimento feminista e, também, pela arte feminista a partir da década de 1970.

O trabalho em si mesmo não pode se separar do contexto social e histórico no qual é produzido, portanto, a ação de ativar os corpos que a artista provoca também faz parte material de sua obra: esses corpos expressam as problemáticas de identidade, de gênero e, também, da política vivenciada na

época. Assim, a experiência do público está atravessada por esses condicionamentos sociais e culturais sem conseguir, como plateia, ficar de fora deles. Ao entrar na cabeça de mulher ou no quarto com o casal deitado em *La Menesunda*, o espectador está sendo condicionado a enxergar com muita nitidez a realidade: o que há dentro dessa cabeça de mulher? A resposta é: maquiagem, massagista, cabelereira. Por que não surpreende que a mulher do casal deitado esteja vestida, e o homem possa ficar com o torso nu? Por que parece natural que ela faça tricô e ele leia o jornal?

O mundo da arte funciona como uma tela na qual estas violações são replicadas sob a forma de exclusão, desclassificação, mecanismos de não autorização e invisibilização. A violência simbólica é uma forma eficaz de eliminar vozes dissidentes (GIUNTA, 2020, p. 58, tradução nossa).

O corpo é administrado pelas normas institucionais da arte, em formato que lembra o controle político que educava os corpos dóceis de Foucault, controle esse no qual o corpo feminino era explorado a partir de erotismos e de dispositivos ligados à sexualidade.

*La Menesunda* permite refletir sobre a formação das noções aceitas de identidade feminina, forjada em um encontro entre o modo como as próprias mulheres se enxergavam e as imagens propagadas pelos meios de comunicação sobre o que e como elas deviam ser, fazer, viver, existir.

Do mesmo modo, a abordagem da sexualidade feminina, da mulher-objeto e das noções aceitas de feminilidade são exibidas, na série *Frozen Sex*, como em uma prateleira no mercado de produtos prontos para o consumo.

Os trabalhos de Minujín são o perfeito reflexo dessa condição, com uma inquestionável capacidade de afetar e transformar o espectador, capacidade essa intimamente relacionada ao seu tempo e contexto.

Nessa conjuntura, a resistência da artista de se identificar como feminista não exclui a importância de sua produção. Pelo contrário, sua obra foi sumamente relevante para contrastar com os parâmetros patriarcais e dominantes do sistema de arte que tornavam invisível aquilo que não fazia parte da historiografia normativa.

Na opinião da professora Andrea Giunta, o fato de uma obra ser feita por uma artista mulher não significa precisamente que a obra e a artista tenham que ser definidas como feministas (GIUNTA, 2018a). Tal rótulo pode colocar a arte produzida por mulheres em um gueto, julgada pelo fato de ser produzida por mulheres e não por sua qualidade estética.

Mas como se determina, então, essa relação entre arte e feminismo?

A autora estabelece duas abordagens: as obras feitas pelas artistas feministas, que têm como objetivo se assumirem como tais; e as obras das artistas que, embora não se declarem feministas, são desenvolvidas como críticas ao sistema dominante ou no intuito de desmantelá-lo (GIUNTA, 2018a). A obra de Marta Minujín pode ser considerada dentro desse segundo espectro, já que tenta o tempo todo legitimar sua visão de mundo referida à sexualidade, à liberdade e aos sistemas de poder que as ordenam, questionando o lugar socialmente designado às mulheres.

A normalização do gosto estético, de acordo com os parâmetros dominantes representados pelos sujeitos que os sistemas administrativos identificam como masculinos, nos permite fazer referência à patriarcalização do sistema artístico. Um sistema em que a desregulamentação da norma reside na insubordinação do feminino excluído contra o sistema dominante (GIUNTA, 2018a, p. 149, tradução nossa).

Minujín sempre esteve em diálogo com os acontecimentos nacionais e internacionais do seu tempo, e sua produção artística, insurgente e provocadora, foi se transformando conforme o contexto, acompanhando os vaivéns da história e combatendo os estereótipos construídos socialmente.

No final dos anos 1970, mais especificamente entre 1977 e 1979, Minujín fez uma trilogia de apresentações de carácter ecológico, relacionadas com alimentos e apresentadas em diferentes cidades da América Latina: na primeira dessas apresentações, foram utilizados repolhos no MAC-USP; depois, toranjas no Museu Universitário de Ciências e Artes da Cidade do México; por fim, foram as laranjas que figuraram no Centro de Arte e Comunicação de Buenos Aires. Agrupadas sob o nome de *Arte agrícola en acción*, as três *performances*

guardavam muitas semelhanças entre si, só mudando o alimento. No caso da realizada no MAC-USP, a apresentação se desenvolveu durante a abertura da exposição *Poéticas visuais* (1977)<sup>29</sup>:

Em uma das salas do Museu denominada Espaço B, Minujín delimitou uma área retangular que separava do público o local destinado à *performance*. Neste ambiente foram espalhados cem sacos contendo trinta repolhos em cada um deles. A ação contava com a participação de vinte pessoas vestidas de branco com um balde verde sobre a cabeça, que entravam no espaço cantando os seguintes versos: “Este é um contexto de arte, onde a teoria é a prática, esta é uma manipulação das fontes naturais”; “Agrícola, agrícola, cola, cola, cola” (Catálogo Vizinhos distantes, 2015).

Nessas ações, a artista se concentra especificamente na América Latina e tenta gerar tensão numa relação lógica entre a obra em si e as instituições que a contêm. No trabalho, que constitui uma forte crítica tanto do museu quanto da própria sociedade, Minujín busca inverter a relação lógica que existe entre o espaço museológico e o exterior, trazendo esse exterior para o espaço expositivo, onde a participação direta dos artistas e do público envolve o corpo desde o indivíduo até o social.

[...] a mais convincente foi a dos repolhos porque tinham um cheiro brutal, e porque aconteceu em um museu verdadeiramente institucional, como o MAC, então conseguimos contaminá-lo (MINUJÍN 2015, p. 167, tradução nossa).

---

<sup>29</sup> Uma ação da arte agrícola (projeto da *performance*): um caminho com 100 sacos de 30 repolhos. Cada um é formado no centro do salão do museu, em antecipação à chegada dos espectadores. Em torno dele, desenhado com fita adesiva, um espaço retangular delimita o lugar a ser ocupado pelo público e a área onde a ação ocorrerá. A apresentação começa quando 20 pessoas vestidas de branco, com baldes verdes virados na cabeça, entram na sala articulando frases em coro. Seus movimentos são lentos e mecanizados, fazendo ruídos e sons altos enquanto se organizam em seus locais de trabalho. Os atores se dobram sobre as bolsas, as abrem e retiram os repolhos, distribuindo-os uniformemente no espaço marcado. Continuam a ação cantando melodias até que os 3 mil repolhos cubram a área marcada. Os atores saem, repetindo frases em uníssono, para retornar com a cabeça descoberta e vender os repolhos por \$ 5 cada um, como uma obra de arte agrícola. Duração da ação: 20 minutos (MINUJÍN, 2015, p. 166, tradução nossa).



Fig. 222  
Registro fotográfico da ação *Arte agrícola en acción* (com repolhos) (1977),  
de Marta Minujín.

Assim, invadindo o espaço imaculado da sala do museu e sua caracterização estática e elitista com a produção da terra, a obra contém uma metáfora crítica da sociedade da época, representando a mais pura realidade latino-americana. No processo da obra, o repolho ficava do lado de quadros famosos, de obras de artistas mundialmente reconhecidos.

No meio do Museu, onde havia Picasso [...], nesse momento estava a fila de repolhos. [...] o interessante era o contraste, que o chão do museu convivesse com a natureza. Nós éramos como semeadores de outro lugar. Então se cria esse contraste (FREIRE, 2015, p 120).

Dessa forma, essas ações, que tinham o aspecto de ser meramente alegres, refletiam uma forte crítica ao sistema da arte e, especialmente, à forma como o museu é visto, como um lugar sagrado. Do lado de fora do museu, a região estava vivendo um dos piores momentos de sua história, com ditaduras militares na maioria de seus países e situações constantes de violência e repressão.

O que pretendo fazer é criar consciência de uma nova fé que é a metafísica latino-americana que está por vir. Foi a vez da Europa e agora é a nossa, por isso temos que estar em contato com todos os países (MINUJÍN, 2015, p. 167, tradução nossa).

Além disso, uma *performance* cujo sujeito principal é o cultivo da terra não fica distanciada da realidade econômica latino-americana, ou seja, a de exportadora de *commodities*. As críticas sobre o sistema e a produção capitalistas como retransmissoras da desigualdade do mercado internacional não atuam de forma indiferente. As economias dos periféricos países latino-americanos reproduzem uma relação de subserviência econômica aos países considerados centrais. Os golpes de estado, fomentados ideológica e materialmente pelos Estados Unidos, por exemplo, reproduzem esse mesmo tipo de dominação, só que no nível político.

Uma das características mais relevantes das obras de Minujín é sua pertinência contemporânea (NOORTHOON, 2020, p. 5) em relação ao caráter crítico e sempre atual do trabalho da artista. Muitos dos seus projetos emblemáticos conseguem ser olhados novamente sob uma ótica diferente, levando em conta aspectos que podem não ter sido notados antes e/ou, inclusive, constituindo questões bem atuais.



Fig. 23  
Registro fotográfico da  
ação *Arte agrícola en  
acción* (com toranjas)  
(1977).

No caso de *Arte agrícola en acción* – que, de fato, foi montada mais uma vez em 2016<sup>30</sup> –, sua atualidade reside na ideia de pensar o sistema capitalista contemporâneo por meio do modo de reprodução capitalista dominante, assim como tornando visíveis as dimensões de gênero na dinâmica econômica da sociedade. Tal como nos finais de 1970, a *Arte agrícola en acción* apresentada em 2016 estaria apontando sua crítica a uma questão que a sociedade atual dificilmente está enxergando: a ecologia e a desvalorização que a sociedade estabelece na relação que se dá entre a natureza e as mulheres.

A construção social e histórica do gênero nasce das divisões do trabalho e nos papéis sociais concretos estabelecidos nos sistemas históricos de gênero e de classe e, igualmente, nas relações de poder político e econômico associadas a eles (PAULSON, 1998). Com isso, as mulheres desenvolvem uma função de subordinação na sociedade, um papel que a natureza também desenvolve em relação à sua própria exploração. Para analisar o que ocorre com a ecologia e com os problemas ambientais e de gênero, é possível partir da aceitação da existência de uma interseção entre certas estruturas de dominação, como o patriarcado, o capitalismo e a exploração dos recursos naturais e da terra.

Assim, resulta relevante pensar na ascensão do conceito de ecofeminismo, incentivado pelo surgimento da “segunda onda” do movimento feminista e que tentou transcender a associação tradicional entre a mulher e a natureza. Segundo Mary Judith Ress, uma reconhecida teórica da matéria, o ecofeminismo é um conceito que combina ecologia profunda com feminismo (RESS, 1996, p. 5). A autora especifica ainda que essa ecologia profunda examina padrões simbólicos, psicológicos e éticos das relações destrutivas entre

---

<sup>30</sup> Em sua versão 2016 e como parte da programação da feira *Frieze New York* no Seabury Hall, em Chelsea, 12 artistas da companhia de dança Gallin, vestidos de branco e usando cubos laranjas na cabeça, como chapéus ou máscaras anônimas, organizaram meticulosamente 6 mil laranjas dentro de uma moldura quadrada de madeira no chão, enquanto entoavam frases como “laranjas *ha ha ha ha* / Este é um contexto artístico onde a teoria é prática”. No final da encenação, com a ajuda do público, as frutas saíam do espaço expositivo através de uma longa fila no chão que percorria algumas das ruas de Chelsea.

a espécie humana e a natureza (*Ibidem*, p. 6), buscando estabelecer relações equitativas entre ambas.

Dentro desse argumento, o ecofeminismo explica que existe uma forte relação entre a exploração, a opressão e a violência contra as mulheres e a exploração, a opressão e a violência contra a natureza, e que tais relações foram estruturadas pela sociedade patriarcal.

Como mencionado no capítulo anterior, as realidades latino-americanas sempre trouxeram suas próprias características aos diferentes movimentos políticos e sociais que provinham de outros lugares do mundo, e as correntes ecofeministas não foram uma exceção.

Historicamente, a América Latina tem sido uma grande atração para os países centrais devido à grande riqueza de sua biodiversidade, o que tornou a região estratégica para a exploração de recursos naturais e o fornecimento mundial de alimentos e de matérias-primas.

Na atualidade, os países da América Latina continuam sendo os principais produtores de matérias-primas exportadas para os países centrais. De um olhar latino-americano, a perspectiva ecofeminista analisa como essa construção subalterna existente entre os países replica-se nas relações de dominação sobre as mulheres latino-americanas, especialmente nas mais vulneráveis, nas pobres, naquelas sem possibilidade de acesso à educação e nas que sofrem mais profundamente as consequências do extrativismo da terra e do desenvolvimento do agronegócio em seus territórios.

*Arte agrícola en acción* reclama a revalorização da cultura latino-americana e pode ser analisada desde as complexas interseções entre política de gênero e debates sobre ecologia, sustentabilidade e meio ambiente na América Latina, território com vocação agrícola por excelência, com histórico de movimentos sociais reivindicadores da terra e protetores dos seus frutos. Em uma releitura da obra, emerge a importância da valorização da atividade agrícola da região a partir da ação e da defesa da produção advinda da terra.

Embora Marta Minujín nunca tenha se autoenquadrado em uma escola de pensamento, indubitavelmente seu trabalho parece falar por ela nesse sentido, criticando e denunciando questões e problemáticas atuais. No caso de *Arte agrícola en acción*, parece haver concordância com alguns dos conceitos que constituem o universo ecofeminista. Segundo a afirmação da própria artista, na reposição da peça em Nova York se destaca que o trabalho é dedicado à construção do reconhecimento da arte moderna e contemporânea na América Latina (MINUJÍN, 2016). Além disso, de modo inédito, as laranjas permaneceram em exposição nas calçadas da cidade de Nova York até que a fruta apodrecesse – talvez justamente como uma forma de lembrete.



Fig. 24  
Registro fotográfico da  
ação *Arte agrícola en  
acción* (reposição) (2016),  
de Marta Minujín.



Fig. 25  
Registro fotográfico da  
ação *Arte agrícola en  
acción* (reposição) (2016),  
de Marta Minujín.

*Se uma Vênus pode nascer da espuma marinha,  
por que não pode nascer de um guisado picante?*

La Chola Poblete

## Capítulo III

### Feminismos dissidentes da “terceira onda”

Na “terceira onda” feminista, enquadram-se os chamados feminismos decoloniais, que introduzem as noções de raça, religião ou classe, mostrando que o feminismo hegemônico ocidental branco está longe de ser o único para a situação de todas as mulheres do mundo.

Os países latino-americanos foram edificados em cima do apagamento da memória dos povos originários que habitavam os territórios conquistados, mas o poder do colonizador não deve ser distinguido exclusivamente pela força ou a violência, existe uma parte importante desse poder caracterizada pela narrativa através da qual a história foi descrita.

Desse ponto de vista, a história da América Latina é entendida sob uma perspectiva eurocêntrica<sup>31</sup>, a partir da narrativa do conquistador, que trouxe a “civilização” e protegeu a região da “barbárie”. Com essa visão de superioridade, foi promovida uma relação de poder exercida pelo colonialismo, em que relações sociais de exploração e dominação foram se desenvolvendo em torno do controle do trabalho e dos recursos da natureza. Tal contexto perdurou não somente no processo de colonização, mas se revelou contínuo mesmo após o fim desse período, construindo a falsa ideia de que a modernidade ocidental era uma corrente emancipadora.

---

<sup>31</sup> Walter Mignolo entende que o “eurocentrismo” não dá nome a um local geográfico, mas à hegemonia de uma forma de pensar fundamentada no grego e no latim e nas seis línguas europeias e imperiais da modernidade; ou seja, modernidade/colonialidade (MIGNOLO, 2014, p. 301).

Essa situação, compreendida como um instrumento de produção e reprodução do sistema, serviu à matriz sobre a qual foi edificada a sociedade moderna. Nesse sentido, a manutenção das relações de produção precisou de corpos que servissem à prosperidade do capitalismo.

Assim, foram criados modelos exemplares de masculinidade hegemônica, mas também de feminilidade. Tais modelos estabeleceram a subjetividade e direcionaram o comportamento de homens e mulheres para a reprodução da ordem política e econômica, na qual o papel do homem é agir de acordo com sua genitália e dar continuidade à propagação do modelo capitalista, mantendo as relações de produção por meio de seu trabalho. De igual maneira, a mulher atua segundo sua “biologia” e cumpre de forma correspondente seu papel dentro da família e da sociedade.

O homem europeu, burguês, colonial moderno tornou-se um sujeito/agente apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. A mulher europeia burguesa não era entendida como sem complemento, mas como alguém que reproduzia raça e capital por meio de sua pureza sexual, sua passividade, e por estar atada ao lar a serviço do homem branco europeu burguês (LUGONES, 2014, p. 936).

Nessa perspectiva, María Lugones identifica que dentro dessa modernidade, a homogeneização que ampara as categorias binárias que sustentam o sistema moderno/colonial introduzem as diferenças de gênero (LUGONES, 2014) perpetuando os modelos de identidade hegemônica. A “colonialidade de gênero” que ela postula afirma que o gênero é uma imposição colonial.

“Colonialidade de gênero” [...] é um fenômeno abrangente, pois é um dos eixos do sistema de poder e, como tal, permeia todo o controle do acesso sexual, da autoridade coletiva, do trabalho e da subjetividade/intersubjetividade, e a produção de conhecimento a partir destas relações intersubjetivas (LUGONES, 2008, p. 78).

Como teoria dissidente, o feminismo decolonial propõe revisitar a problemática das bases fundamentais do feminismo, já que essas bases partem de uma universalização e de uma subordinação dos problemas das mulheres

somente às questões de gênero, desconsiderando as experiências de mulheres afetadas pelo racismo, pelo classismo, pela heterossexualidade e pela geopolítica. Para Lugones, as teorizações e práticas políticas que desenvolveram o feminismo das primeiras ondas reproduziram o racismo e a colonização (LUGONES, 2008). Desapegar-se do sistema que adjudica prestígio e sentido à Europa é se desprender da lógica do entendimento colonial e se abrir a outras reivindicações.

Assim, ao demandar a consideração desses outros pensamentos, o ponto de vista decolonial se aproxima de uma outra teoria dissidente, a chamada *queer*. Ambas questionam as aspirações teóricas que generalizam pressupostos e se distanciam dos fundamentos que outros sujeitos apresentam sobre demandas diversas das gerais.

Embora o presente trabalho não consista na produção de uma análise profunda sobre a teoria *queer*, algumas leituras dos estudos de Judith Butler e Paul Preciado podem fornecer as ferramentas necessárias para a abordagem que esta pesquisa pretende.

Segundo Butler, as teorias feministas trabalharam sempre com a categoria de mulher como sujeito que procurava ter visibilidade política e igualdade de direitos e oportunidades, postulando como base dessas reivindicações uma distinção entre sexo e gênero, sendo que o primeiro corresponderia ao domínio biológico, e o segundo, ao sociocultural. A autora afirma que tanto o sexo quanto o gênero são construídos socialmente, portanto, são características sistêmicas e arbitrárias, edificadas como técnicas de viver que determinam como o sujeito pode se inserir na sociedade sendo homem ou mulher. Nesse sentido, Paul Preciado adiciona que as diferenças de gênero e sexo, produto do contrato social heterocêntrico, inscrevem as formações normativas nos corpos como verdades biológicas (PRECIADO, 2002).

A matriz cultural por meio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de “identidade” não possam “existir” – isto é, aqueles em que o gênero não decorre do sexo e aqueles em que as práticas do desejo não “decorrem” nem do sexo nem do gênero” (BUTLER, 2002, p. 68).

Enquanto os estudos de gênero, os estudos *gays* e lésbicos e a teoria feminista podem ter tomado a existência de “o sujeito” (isto é, o sujeito *gay*, o sujeito lésbico, a “fêmea”, o sujeito “feminino”) como um pressuposto, a teoria *queer* empreende uma investigação e uma desconstrução dessas categorias, afirmando a indeterminação e a instabilidade de todas as identidades sexuadas e “generificadas” (SALIH, 2019, p. 20).

A construção cultural que reside nas diferenças sexuais encontra nesses fundamentos ideológicos a garantia para a reprodução do sistema hegemônico. Em outras palavras, a construção cultural da feminilidade e da masculinidade determina e articula relações de poder e dominação que são fundamentais para dirigir o comportamento social/sexual das pessoas de acordo com os interesses políticos e econômicos.

Sob essa lógica, todas as pessoas cuja subjetividade não coincide com a normativa de sexo e gênero, definida pelo sistema, são marginalizadas, silenciadas, patologizadas e discriminadas. A ideia de um sexo natural/biológico, organizado unicamente com base em duas opções opostas e complementares, perpetua e âncora o modelo heteronormativo que rege a sociedade, impondo apenas duas opções aos corpos: serem femininos ou masculinos, comportar-se como femininos ou masculinos, e desejar apenas o sexo oposto.

Logo, é necessário rever os discursos que insistem em apontar que a mulher existe como categoria universal baseada na biologia, assim como aqueles que afirmam que só há uma maneira de ser mulher, pois é precisamente nesse ponto que reside o principal conflito histórico e político.

Fig. 26  
Foto da instalação  
*American Beauty* (2017),  
de La Chola Poblete.



### **La Chola Poblete: ativismo da imagem e do corpo**

Mauricio La Chola Poblete (1989-) é uma artista multidisciplinar argentina, autodefinida como *queer*, que trabalha com *performances*, fotorrepresentações, videoarte, fotografia, pintura, desenho e criação de objetos. Sua genealogia materna vem da Bolívia, e paterna, do Chile. Tendo crescido na Argentina, foi discriminada por suas características indígenas.

*Durante muito tempo, neguei minhas raízes, mas graças à arte, fiz amizade comigo mesma e decidi contar minha história e levantar a bandeira por ser diferente. Sou, acima de tudo, uma artista dissidente (POBLETE apud JANSEN, 2022).*

Sua infância e sua adolescência em Mendoza foram muito marcantes para sua carreira profissional. Nascida em Guaymallén, área metropolitana da capital da província, onde vivem e se misturam as comunidades bolivianas e das províncias do norte da Argentina, a ascendência boliviana de Poblete forma parte da essência de seu trabalho, que aborda os dilemas de sua herança mestiça.

Focalizada na figura de *la chola*, uma denominação étnica referida às mulheres mestiças na Bolívia, que alude também a uma identidade cultural na qual as tensões inerentes à população indígena se tornam visíveis, coexistem na obra de Poblete a exploração do trabalho e a marginalização social, além da concepção de sua imagem como exótica.

Entre a denúncia política e o uso crítico de estereótipos, sua arte projeta uma sutileza *queer* capaz de gerar conflito nos paradigmas culturais e nas sistematizações de gênero, tornando visível o multiculturalismo e os corpos violentados, em oposição aos padrões hegemônicos da sociedade. Desse modo, a obra que lhe fez ganhar fama no circuito principal de arte contemporânea na Argentina foi uma apresentação chamada *American beauty* – em referência ao filme *A beleza americana*, de 1999 –, na *ArteBA* (Arte Buenos Aires) de 2017, na qual, vestida como uma *chola*, dançou caporal boliviano<sup>32</sup> dentro de uma caixa cheia de batinhas fritas, pisando o alimento que fora fundamental na dieta dos povos originais e que acabou sendo um emblema do capitalismo e de sua alimentação *fast-food*.

A apresentação durou 30 minutos, durante os quais Poblete esmagou as batatas fazendo movimentos típicos dos dançarinos masculinos nesse ato folclórico, enquanto o silêncio era abafado pelo som da quebra da comida sendo empurrada com os saltos. No final, Poblete passeou pelo local, observando as obras nas arquibancadas ocupadas pelas galerias, em meio aos olhares daqueles que exaltaram seu *alter ego* de *la chola*.

*Com meu alter ego, la chola, eu queria dar visibilidade à minha origem como descendente de bolivianos, povos indígenas, cujos antepassados não chegaram em barcos. Se o mito de Vênus nasceu da espuma do mar, por que não pode nascer de um guisado de batata?* (CHARTRUC, entrevista a Poblete, 2022, tradução nossa).

---

<sup>32</sup> Caporal é uma dança tradicional da Bolívia, originada no Departamento de La Paz, em 1969, e praticada principalmente no Carnaval de Oruro.



Fig. 27, 28 e 29  
Registro fotográfico da instalação *American Beauty* (2017),  
de La Chola Poblete.

Através de um olhar aguçado, deveria ser possível distinguir a ambivalência da personagem de Poblete, que, partindo da divisão de papéis na dança folclórica, adota, em aparência, a posição da mulher, por conta das roupas que usa, mas dança com os movimentos que distinguem os homens, sintetizando a mistura que habita seu próprio corpo. Ela cria e se alberga em um

corpo contra-hegemônico, que se define desde o início nos termos da desobediência.

A partir dessa postura firme de resistência aos cânones corporais predominantes, Poblete desafia os conceitos de gênero e beleza, questionando com sua figura as classificações e os padrões sociais.

Nesse percurso de recuperação de suas próprias histórias de luta, explora a racialização de seu corpo travesti e suas origens migrantes, destacando como as diferenças de raça e/ou classe constituem formas de valorização dos corpos e mudanças na valorização de outros objetos culturais como, por exemplo, a comida.

Em *American Beauty*, sua ação oprime e destrói batatas fritas. A batata é uma das principais fontes de produção na região andina e é a base da alimentação e da economia familiar camponesa. É a espécie vegetal mais cultivada na região e, ao mesmo tempo, também já foi considerada uma invenção do demônio por parte dos espanhóis na época da colonização, pois acreditava-se que o tubérculo, por crescer inteiramente abaixo da superfície da terra, transmitia doenças. Além disso, também era malvisto por não ser mencionado na Bíblia. Todavia, a batata se torna um elemento da tortilha, prato tradicional espanhol, e acaba sendo o alimento que salva as pessoas da fome nas guerras.

A artista reflete sobre sua própria identidade através de sua produção artística. Assim como com as batatas, ela entende o pão como outro dos alimentos intimamente ligados aos costumes andinos e a suas próprias origens. Depois de ter realizado uma pesquisa sobre rituais andinos, começou a produzir máscaras, figuras, esculturas e objetos feitos de massa de pão, procurando conectar-se com as chamadas *tantawawas*<sup>33</sup>, figuras feitas de pão

---

<sup>33</sup> *Tanta wawa* é um pão tradicional comido no Dia de Todos os Santos e no Dia de Finados. Essa tradição surge nas regiões serranas da Bolívia. Esse pão é preparado com farinha de trigo, balas coloridas e outros doces para decorar e moldar o bolo. A palavra *aymara* (comunidade andina e a língua falada por eles) *tantawawa* é composta de duas palavras *aymara*: *tanta*, que significa pão, e *wawa*, que significa bebê ou criança. Assim, os *tantawawas* são uma espécie de

especialmente para o Dia de Finados, enfeitadas para serem ofertadas às almas dos defuntos.

As máscaras e objetos de pão, expostas, penduradas e organizadas na parede como uma coleção de peças arqueológicas, de certa forma procuram recuperar a arte pré-colombiana sem necessidade de estar num museu antropológico, personificando identidades e práticas tornadas invisíveis pelos regimes colonialistas, dando lugar, hoje, às análises e reflexões sobre seus efeitos na sociedade.

*Quando você estuda arte pré-colombiana você vai a um museu de antropologia, mas quando você estuda arte feita por brancos você vai a um museu de "Belas Artes". Claramente, há uma separação que permanece (POBLETE no jornal Clarín, 18 de maio de 2022).*

A reação desses objetos, que levam o olhar do visitante a um outro lugar, consegue mostrar o caráter de resistência latino-americana, além de valorizar a importância simbólica e a sacralidade que vem com a tradição evocada que, como tantas outras, não deveria ser esquecida.



Fig. 30  
Sem título (2019),  
de La Chola Poblete  
(máscaras de pão).

---

bonecos construídos com massa de pão, representando diferentes figuras, como lhamas, coroas, camponeses, cestas, cavalos, tranças, pombas, entre outras.



Fig. 31  
Sem título (2019),  
de La Chola Poblete (máscara e objetos de pão).

O processo de exposição desse trabalho contém também uma mensagem potente, já que o material do qual as máscaras foram feitas não tem nenhum tipo de conservante, e elas foram expostas até o momento de sua decomposição. Com a ressignificação dessas máscaras, que terminam sendo um elemento orgânico, que apodrece, a artista enfrenta a natureza efêmera de sua produção artística, em comparação com a ideia de uma obra imaculada, necessariamente inquebrável, que procura fazer parte do patrimônio de um museu.

Nesse ponto, pode-se traçar um paralelo com a obra *Arte agrícola en acción*, de Marta Minujín, analisada no capítulo anterior. Alguns de seus pontos em comum seriam: o objeto de arte sendo um alimento, um fruto da terra, entendendo a América Latina como produtora de matérias-primas que sustentam o mundo e compartilhando a importância desses recursos; e a relevância impostergável, mas não reconhecida ou subestimada, daqueles que se percebem como poderosos. O alimento, por exemplo, é sagrado, nos mantém vivos e mantém vivas as nossas conexões com os antepassados; ele nos

conecta com a terra, com nossas origens, nos permitindo entender como a vida é efêmera, do mesmo modo que o é a laranja apodrecendo numa calçada de Chelsea ou a máscara de pão se descompondo na parede de um museu.

Parte fundamental da nossa existência desde antes da colonização até os dias de hoje, a América Latina tem uma profunda relação com a terra. Nas obras, esses elementos orgânicos que abarcam o potencial simbólico da região se apresentam deslocados, mas não desvalorizados, pois que presentes no mesmo espaço expositivo que obras exímias, de artistas renomados, deixando compreender que a arte contemporânea latino-americana também tem a sua própria importância e sua unicidade diferenciada, propondo com seu conteúdo uma reflexão sobre as realidades sociais do colonialismo e do capitalismo.

Esse é o sentido que a obra de Poblete pretende o tempo todo recuperar, com a valorização da cultura, o trabalho nos deslocamentos e a resistência à apropriação. Com esse objetivo, faz proveito da postura de seu corpo desobediente para torná-lo motivo de reflexão e de noção de identidade não somente cultural, mas também sexual, de gênero, de nacionalidade e de classe social, irrompendo na cena com todo o seu ser, a fim de explicar as tensões projetadas pela denúncia política, pela identidade *queer* e pelo feminismo decolonial.

### **As ações dissidentes na obra de La Chola Poblete**

A designação “La Chola” começou como uma homenagem da artista às mulheres bolivianas da sua família e foi crescendo, como uma expressão para mostrar as preocupações sobre a exploração e a marginalização social da população indígena e imigrante, e também para expor como muitas das características dessas populações são vistas a partir de uma perspectiva distorcida.

O trabalho de La Chola Poblete explora a mudança dos corpos e as identidades personificadas na mistura, na combinação e na mestiçagem de

outros corpos. Em suportes tão diversos como a *performance*, a escultura e a pintura, a artista expande um repertório de formas e objetos que compõem seu mundo criativo, procurando por uma identidade que está sempre em movimento e renovando o poder simbólico das culturas ancestrais.

Isso também ocorre no processo realizado em cada uma das máscaras e objetos de pão, nos quais a artista apresenta a massa como um material vivo, um alimento perecível e primordial, que é moldado como sinal de um estado de mudança, englobando a generosidade que a massa outorga à possibilidade de brincar com as formas e as possíveis criaturas a serem criadas.

Com uma estrutura de arame revestida de tela metálica, o esqueleto que suporta a massa crua e acompanha o processo de moldagem e cozimento não reprime a independência que o material desenvolve uma vez terminado o cozimento. Essa forma final e definitiva, diferente do original que a artista moldou, se mostra como uma composição viva, mutante, que se manifesta e sai dos padrões que lhe foram impostos. “As máscaras de pão em meu trabalho são como uma declaração de que muitas identidades podem viver por trás delas” (POBLETE no Jornal Clarín, 6 de outubro de 2022).

As máscaras são objetos com um enorme peso conceitual, profundamente relacionado à representação. Elas substituem rostos e transformam seus portadores, permitindo criar ficções. Oferecem refúgio para a identidade e um esconderijo para tudo aquilo que continua sendo regulamentado pela vida cotidiana.

Logo, a obra de Poblete pode ser interpretada como uma proclamação do desmantelamento dos esquemas binários de classificação e desclassificação dos corpos e, juntamente com um olhar anticolonial, também como expressão de visibilidade das minorias.

Como Minujín, Poblete não se declara expressamente feminista, mas apoia as teorias que amparam os corpos desobedientes. Em todas as suas

composições, é possível achar elementos tratam das implicâncias de ser um corpo fora do estereótipo e do hegemônico.

Na expressão “se uma Vênus pode nascer da espuma marinha, por que não pode nascer de um guisado picante?” (POBLETE *apud* ALONSO, 2022, tradução nossa), a artista está se colocando no lugar da deusa, mas uma Vênus *chola*, que poderia ter surgido do imaginário da América Latina por conta de suas características físicas, do seu cabelo e da cor da sua pele, distintivos da população mestiça da região. La Chola Poblete não tem dúvidas de que tipo de beleza personifica e a usa para interpelar e questionar o olhar do público.

*Na arte em geral, há muitas obras em que não me sinto representada. São sempre as pessoas brancas que estão representadas. E se tem alguém da minha cor, (ou) um afrodescendente, é porque é uma obra de Gauguin talvez (POBLETE *apud* ALONSO, 2022, tradução nossa).*

Com o passar do tempo, as máscaras de pão deixam de ser uma caracterização e se tornam um instrumento de pura transformação. A brecha que separava a ficção da personagem e a artista desaparece e ressurgem, do guisado apimentado, trajes folclóricos coloridos e saltos altos – uma Vênus *chola* com o encanto do altiplano.

Na *fotoperformance Nascita di Chola* (2013), assim como em *Nascita di Venere* (1485), de Botticelli, a composição retrata uma deusa do amor e da beleza de pé sobre uma concha, pura e perfeita como uma pérola, só que, dessa vez, ela não nasceu da espuma do mar nem foi conduzida pelos ventos zéfiros, mas surgiu de uma comida feita com batatas, alimento originado nas profundezas da terra e que deu sustento às populações latino-americanas desde as suas origens.



Fig. 32  
Fotomontagem *Nascita di Chola*  
(2013), de Mauricio Poblete.

A crítica argentina de arte Tatiana Scoones faz uma profunda descrição sobre essa obra, entendendo-a como uma transformação nas impressões e nos sentimentos que envolve:

Este trabalho é um grito, um uivo, tão alto como um guisado de batata; muito picante e definido. Uma caída dos velhos deuses, os da arte e os do erotismo; uma apreensão da Bastilha da beleza. Uma tomada de controle de corpo e alma (SCOONES, 2020).

Se a percepção dos gêneros deriva das realidades sociais do patriarcado, do colonialismo, do capitalismo e de imagens criadas por esses sistemas nos nossos imaginários (como aquelas relativas às formas que deveriam ter os deuses e deusas da vida), com *a Nascita de la Chola*, Poblete propõe uma reflexão sobre quantas identidades de gênero podem habitar um corpo e sobre a diversidade desses corpos dissidentes – aqueles que se revelam e desobedecem e que também são meritórios de representar o nascimento do amor e da beleza espiritual, com a mesma força que Botticelli retrata o nascimento de sua deusa pagã.

Como ação dissidente, a artista transforma seu corpo em suporte de trabalho, para criar, através dele, outras formas de ser, transformando-se no sujeito empoderado da narrativa. Dessa maneira, e partindo de um olhar contemporâneo, ela deixa de lado a renascença italiana de Botticelli para fazer uma nova versão da fotografia de Richard Avedon da obra *Oreja* (1966), do artista argentino Eduardo Costa, presente em uma edição da revista *Vogue* de 1968.

*Oreja* (1966) foi parte da série *Fashion Fiction I*, uma falsa coleção de joias de ouro idealizada por Costa e que também incluía alguns dedos e fios de cabelo. Em 1968, o fotógrafo de moda Richard Avedon fez uma fotografia da famosa modelo e atriz Marisa Berenson usando a obra *Oreja* como se fosse um brinco gigante que cobria toda sua orelha direita. A imagem foi publicada na revista *Vogue* mostrando como a bijuteria de Costa tinha a intenção de parodiar a indústria da moda.



Fig. 33  
Foto de Richard Avedon para a revista *Vogue* (1968), com a modelo Marisa Berenson usando a obra *Oreja* (1966), de Eduardo Costa.



Fig. 34  
Foto da série *Fashion Fiction I* (1966), de Eduardo Costa.

Na foto de Avedon, o rosto da modelo aparece de perfil, com o brinco e um penteado no qual o cabelo envolve o pescoço. Na época, a obra mostrada em uma revista como a *Vogue* acabou por desafiar as instituições da moda e, também, os meios de comunicação, fazendo-os refletir sobre seus cânones e mecanismos de difusão.

Se a peça dourada tornou-se mote de crítica sobre o mundo da moda, a falsa joia de pão e bolacha e o cabelo trançado prendendo o pescoço – logo, “duplamente” preso – coloca Poblete como desafiadora das expectativas sociais, criando um diálogo contemporâneo sobre como pensar em outras formas de olhar um corpo definido como não binário.



Fig. 35 e 36  
Sem título (2021),  
de Poblete.

Na imagem, Poblete ocupa o lugar da modelo, imitando a obra original, mas, simbolicamente, evoca outros significados. O brinco já não é de ouro, mas de um material tão singelo como a massa de pão. Nessa simbologia, em que o pão se constitui como protagonista da obra, se enfrenta também a materialidade do ouro, gerando um diálogo com sentido de refutação da colonialidade. Os colonizadores obtiveram uma escandalosa quantidade de ouro e prata nos territórios americanos, o que sustentou sua hegemonia na Europa e contribuiu tanto para o nascimento de uma economia global como para a submissão dos povos americanos originários.

A desobediência de Poblete se expressa aqui na escolha do material da obra: a eleição do pão em vez do ouro desobedece a colonialidade, à lógica capitalista do lucro/riqueza, valorizando o alimento, a subsistência e a vida.

As obras de Poblete restabelecem conflitos que são cada vez mais atuais, tais como a identidade dos corpos e a discussão sobre o que é beleza. A partir do uso crítico dos estereótipos, a artista coloca em crise a cultura hegemônica de diferenciação binária dos corpos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cena feminina nas artes visuais da América Latina pode ser reconhecida como tal ao longo da análise e do entendimento do caminho percorrido pelas artistas que, com suas obras, contribuíram para a geração de um imaginário emancipatório na região.

O sistema da arte, assim como outras estruturas com as quais a sociedade coexiste, tem um pensamento e uma construção patriarcal. O ambiente artístico, afetado pela ordem de valores dominantes, mostrou ao longo da história as vozes mais fortes e rejeitou as consideradas inferiores. Nos manuais de história tão somente os homens são apresentados como pintores, arquitetos ou escultores de referência em sua época. Um gênio da pintura de quaisquer fases da história da arte só podia ser pensado como uma figura masculina.

Como as mulheres não tinham acesso a serem classificadas como artistas, elas também foram despossuídas de reconhecimento. Além disso, nas representações, seus corpos exibiam características estabelecidas como parâmetros do dever ser.

Trazer o movimento feminista, especialmente o da “segunda onda”, como um importante elemento desta pesquisa teve por objetivo evidenciar que, como um todo, ele foi um importante motor de mudança na sociedade e, na esfera deste trabalho, essa importância é manifestada na influência que suas exigências forneceram na consideração da participação das mulheres no mundo da arte. “Em termos de representações, este movimento empregou ferramentas que foram produtivas para uma ampla emancipação dos corpos” (GIUNTA, 2008a, introdução, tradução nossa).

Desse modo, como dispositivo da resistência, o corpo tornou-se um objeto de desobediência e intransigência ao sistema, transfigurado em suas representações visuais e através dos seus movimentos em *performances* e

*happenings*, na sua narrativa e no seu significado social.

Tais mudanças começaram a aparecer também nos âmbitos que abordam e mostram a arte como reflexo do que estava acontecendo na época. Assim, aparecem textos como o da historiadora Linda Nochlin e exposições sobre mulheres artistas como arenas de visibilidade.

À pergunta de como isso se reflete na América Latina, podemos responder que, tal como a situação política, econômica e social na região, enquanto os movimentos feministas da “segunda onda” estavam a emergir nos Estados Unidos, a exigência dos direitos das mulheres também era importante para as latino-americanas, mas, infelizmente, a urgência gerada pela violência e pela censura dos governos militares no poder dissolveu essas exigências específicas em outras mais imperiosas.

Os que se dedicavam à arte entenderam-na como instrumento de luta política, e a violência e a censura não apagaram os trabalhos dos artistas, mas transformaram o modo como a arte era pensada, afastando-se também do artisticamente correto, de forma a gerar uma crítica do sistema.

Por esse mesmo caminho, muitas mulheres artistas entenderam seus próprios corpos como armas de luta. Na desobediência, podiam ser instrumentos que condicionavam a arte latino-americana a ser uma arte política. Embora não fosse executada diretamente como expressão do feminismo, essa “arte politizada” tornou-se também uma forma de libertar o corpo à maneira latino-americana.

É por isso que o trabalho de Marta Minujín adquire uma força excepcional nos anos 1960, quando começou a produzir *happenings*, obras e instalações que desafiavam o público e propunham uma revisão constante das noções preestabelecidas, a fim de edificar novos significados e mostrando essa sensibilidade que, como artista, lhe permite compreender o que está a acontecer e reinterpretá-lo através do seu trabalho. “Os artistas podem ver o futuro e

estabelecer com eles próprios um caminho de criatividade” (MINUJÍN, 2015 tradução nossa).

A América Latina tem suas particularidades, mas, apesar das diferenças inerentes a cada país, partilha um passado comum de processos coloniais que a levaram a entrar no modernismo arrastando consigo uma grande herança colonialista violenta. Como um todo, então, viveu e vive sua realidade sob a estrutura da conquista. Embora as exigências das correntes feministas europeias e dos Estados Unidos, da “primeira onda” e da “segunda onda”, tenham conseguido transformar-se também em direitos na região, ambas as vertentes não consideraram os imperativos das mulheres indígenas, das mestiças ou das negras.

Nessa perspectiva, o caminho da descolonização da própria teoria, que pode ser achado na “terceira onda” feminista, é particularmente importante para o pensamento feminista latino-americano porque aponta para o cruzamento, não só discursivamente, mas também de elementos muito diversos da economia, da política, da libertação e das diversidades.

Na forma de dissidências, essas novas correntes de pensamento precisam ser incorporadas aos manuais de história da arte contemporânea, como riqueza da região – riqueza essa alcançada no trabalho de Poblete, que traz seu próprio corpo como ato performativo de identidade cultural e um conjunto de conhecimentos ancestrais que simbolizam criticamente as práticas coloniais de discriminação que continuam presentes na América Latina. O corpo aparece estimulando a transformação e avançando contra os estereótipos que o excluem.

É necessário pensar, então, se ainda hoje o sistema artístico repete as mesmas estruturas que excluem ou fazem obras contra-hegemônicas invisíveis. A restituição do significado político trazido pelos feminismos das primeiras ondas, somada a dissidências na teoria trazida pela “terceira onda”, podem contribuir para gerar uma abertura que compreenda o mundo de uma forma diferente, mais aberta a todos.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALONSO, R. G. La Chola Poblete: “Si la Venus puede nacer de la espuma del mar, ¿por qué no puede nacer una Venus de un guiso picante?” (entrevista com Chola Poblete). *StyleFeelFree – SFF Magazine*, 26 fev. 2022. Disponível em: <https://www.stylefeelfree.com/2022/02/la-chola-poblete-entrevista.html>. Acesso em: 10 mar. 2023.

ÁLVAREZ, V. Género y violencia: memorias de la represión sobre los cuerpos de las mujeres durante la última dictadura militar argentina. *Revista Nomadías*, v. 19, p. 63-83, jul. 2015.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 16. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, J. *Cuerpos que importan*. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CARNEVALE, G. El Encierro (Confinement), *Catálogo*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2019.

CAIROL, J. Marta Minujín: Frozen Erotisme. In: *Frozen Erotisme* (catálogo da exposição). Washington D.C.: Hard Art, 1974.

CURIEL, O.; MASSON, S.; FALQUET, J. Feminismos disidentes en América Latina y el Caribe. *NQF*, v. 24, n. 2. México, DF: fem-e-libros, 2005.

D'ANTONIO, D. (org.). *Deseo y depresión*. Sexualidad, género y estado en la historia argentina reciente. Buenos Aires: Imago Mundi, 2015.

DAHAN, S. *Marxismo y feminismo: las amistades peligrosas (entre movimiento obrero y feminismo)*, 6 set. 2008. Disponível em: <http://www.anticapitalistas.org/spip.php?article21766>. Acesso em: 28 nov. 2022.

ECHEVARRÍA, S. En los intersticios de la cultura. Sobre Mauricio Poblete, La Chola. *Otra parte*, 29 jul. 2021. Disponível em:

<https://www.revistaotraparte.com/discusion/en-los-intersticios-de-la-cultura-sobre-mauricio-poblete-la-chola/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

ESQUIAGA, M. Popnografía: la serie erótica que Marta Minujín pintó en los 70 y nunca volvió a mostrar. *Infobay*, 16 maio 2018. Disponível em: <https://www.infobae.com/cultura/2018/05/16/popnografia-la-serie-erotica-que-marta-minujin-pinto-en-los-70-y-nunca-volvio-a-mostrar>. Acesso em: 13 dez. 2022.

FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, Andrea. *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FREIRE, C.; LONGONI, A. (org.) *Conceitualismos do Sul*. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009.

FREIRE, C. (org.) *Catálogo Vizinhos Distantes: arte da América Latina no Acervo do MAC USP*. São Paulo: MAC-USP, 2015.

FREIRE, C. (org.) *Terra incógnita*. São Paulo: MAC-USP, 2015.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir. História da violência nas prisões*. Petrópolis, RJ: Vozes: 2009

GAMBA, S. Feminismo: historia y corrientes. In: *Diccionario de estudios de Género y Feminismos*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2008. Disponível em: <http://www.mujiresenred.net/spip.php?article1397>. Acesso em: 10 nov. 2022.

GIUNTA, A. *Pintura en los '70: inventario y realidad*. AA.VV., *Arte y Poder*. Buenos Aires: FFyL-UBA-CAIA, 1993.

GIUNTA, A. Territorios del cuerpo. Las heliografías de Graciela Sacco. *Mora – revista del área interdisciplinaria de estudios de la mujer*, v. 2, p. 75-82, 1996.

GIUNTA, A. *Escribir las imágenes: ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

GIUNTA, A. *Feminismo y arte latinoamericano*. 8. ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018a.

GIUNTA, A. A virada iconográfica: a desnormalização dos corpos e sensibilidades na obra de artistas latino-americanas. *In*: FAJARDO-HILL, C.; GIUNTA, A. *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018b.

GIUNTA, A. *Contra el canon*. El arte contemporáneo en un mundo sin centro. Buenos Aires: Siglo XXI, 2020.

GIUNTA, A. Feminism Disruptions in Mexican Art, 1975-1987. *Artelogie*, v. 5, 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/artelogie/5103>. Acesso em: 12 fev. 2023.

GLUZMAN, G. Reflexiones en torno a la muestra retrospectiva de Marta Minujín en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. *In*: HERRERA, M. J. (dir.). *Exposiciones de arte argentino y latinoamericano*. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte, Buenos Aires: Arte x Arte, 2013.

GLUZMAN, G. Acerca de las lecturas feministas de la Soft Gallery de Minujín y Squires. *III Jornadas de Historia, género y política en los '70*, 2011. Disponível em: [https://www.academia.edu/1625244/Acerca\\_de\\_las\\_lecturas\\_feministas\\_de\\_la\\_Soft\\_Gallery\\_de\\_Minuj%C3%ADn\\_y\\_Squires](https://www.academia.edu/1625244/Acerca_de_las_lecturas_feministas_de_la_Soft_Gallery_de_Minuj%C3%ADn_y_Squires). Acesso em: 10 mar. 2023.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GUERRILLA GIRLS. *You Have to Question What You See* (catálogo da exposição). Nova York: Tate Modern, 2018. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artists/guerrilla-girls-6858/guerrilla-girls-interview-tateshots>. Acesso em: 28 jan. 2023.

HOLLANDA, H. B. de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

HOLLANDA, H. B. de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

KATZENSTEIN, I. (org.). *Escritos de vanguardia: arte argentino en los años '60*. Buenos Aires: Fundación Espigas e Fundación Proa, 2007.

JANSEN, C. La Chola Poblete. Disponível em: [https://untitledartfairs.com/edits/post/la-chola-poblete?fbclid=PAAaYvbaHt9cpG06QXy\\_c8W6Z4Qp7DAXEnQnOptTJPbD9ned3HpyUQ8F3CIQ0](https://untitledartfairs.com/edits/post/la-chola-poblete?fbclid=PAAaYvbaHt9cpG06QXy_c8W6Z4Qp7DAXEnQnOptTJPbD9ned3HpyUQ8F3CIQ0). Acesso em: 14 jan. 2023.

KILOMBA, G. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEMUS, F. Marta Minujín: *Frozen Sex*. *Artishock – revista de arte contemporâneo*, 11 maio 2018a. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2018/05/11/marta-minujin-frozen-sex>. Acesso em: 21 jan. 2023.

LEMUS, F. *Frozen Sex: Marta Minujín* (catálogo da exposição), Buenos Aires: Henrique Fraia, maio-jun., 2018b.

LUGONES, M. Toward a Decolonial Feminism. *Revista Estudios Femeninos* [online]. vol.22, n.3, pp.935-952, 2014.

LUGONES, M. Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, n. 9, p. 73-101, 2008. Disponível em: [http://www.glefas.org/glefas/files/biblio/colonialidad\\_y\\_genero\\_maria\\_lugones.pdf](http://www.glefas.org/glefas/files/biblio/colonialidad_y_genero_maria_lugones.pdf). Acesso em: 10 nov. 2022.

MAQUEIRA, E. La Chola, la artista queer argentina que brilla en Europa: “No sé si me toman en serio o soy una moda”. *Diario Clarín*, 18 maio 2022. Disponível

em: [https://www.clarin.com/viva/chola-artista-queer-argentina-brilla-europa-toman-serio-moda-\\_0\\_SOemQNekQs.html](https://www.clarin.com/viva/chola-artista-queer-argentina-brilla-europa-toman-serio-moda-_0_SOemQNekQs.html). Acesso em: 3 mar. 2023.

MATESCO, V. O feminino na arte. *Arte e Ensaio – revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais*. Escola de Belas Artes, UFRJ, v. 8, n. 8, 2001. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/50027/27275>. Acesso em: 5 set. 2022.

MIGNOLO, W. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008a.

MIGNOLO, W. (org.). *Gênero y descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2008b.

MIGNOLO, W.; GÓMEZ, P. *Estéticas y opción decolonial*. Bogotá: Universidad Distrital de Caldas, 2012.

MIGNOLO, W. *Epistemologies of the South: Justice Against Epistemicide*. Durham: Duke University Press, 2014.

MIGNOLO, W. The Politics of Decolonial Investigations. *Theory from the Margins*, 18 nov. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/qDEEbVcxmRU>. Acesso em: 20 jan. 2023.

MINUJÍN, M. *Happening y performance*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la ciudad de Buenos Aires, 2015.

MOLESWORTH, H. How to Install Art as a Feminist. In: BUTLER, C. H.; SCHWARTZ, A. (orgs.). *Modern Women: Women Artists at The Museum of Modern Art*. Nova York: Museum of Modern Art (MoMA), 2010.

MUÑOZ, J. S. Una nueva ola feminista. Más allá del #MeToo. Irrupción, legado y desafíos. In: VARGAS, P. R. et al. (eds.). *Políticas públicas para la equidad*. v.

2. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2019. (Colección Políticas Públicas)

NOCHLIN, L. Why Have There Been No Great Women Artists? *ARTnews*, n. 69, 1971.

NOCHLIN, L; HARRIS A. *Women Artists, 1550-1950*. Nova York: Knopf, 1977.

NOORTHOORN, V. *et al. Marta Minujín – obras 1959-1989* (catálogo), 2020. Disponível em: <https://www.malba.org.ar/catalogo-marta-minujin-obras-1959-1989>. Acesso em: 20 dez. 2022.

O'DONNELL, G. *El Estado burocrático autoritario*, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2012.

OLIVEIRA, C. (org.). *Mulheres na História: inovações de gênero entre o público e o privado*. Petrópolis, RJ: Literar, 2020.

QUIJANO, A. Colonialidad del poder, eurocentrismo y America Latina. In: LADER, E. (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), 2000.

QUIJANO, A. *Aníbal Quijano en el III Congreso Latinoamericano y Caribeño de Ciencias Sociales*, 25 ago. 2015. Disponível em: <https://youtu.be/OxL5KwZGvdY>. Acesso em: 30 set. 2022.

PALADINO, L. M. *O que buscamos é transformar critérios: uma entrevista com Andrea Giunta*, 15 out. 2018. Disponível em: <http://www.editorafigas.com.br/revista/2018/10/15/o-que-buscamos-e-reformula-r-criterios-uma-entrevista-com-andrea-giunta/>. Acesso em: 10 mar. 2023.

PAULSON, S. *Desigualdad social y degradación ambiental en América Latina*. Quito: Abya Yala, 1998.

PAULINO, R. *A costura da memória – Rosana Paulino*. Disponível em: <https://youtu.be/uNEIJArBdKw>. Acesso em: 23 fev. 2022.

POLCOWŃUK, L. Graciela Sacco. Una bocanada en el feminismo en disputa. *Armiliar*, n. 4, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2020. Disponível em: <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/armiliar/article/view/1024>. Acesso em: 22 mar. 2023.

POLLOCK, G. Intervenciones feministas en la historia del arte. In: *Idem, Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo, 2013.

PRECIADO, B. *Manifiesto contrasexual*. Madri: Opera Prima, 2002.

RESS, M. Elsa Tamez: tres fases de la teología feminista em América Latina. *Revista Conspirando*, n.18.p.2-12. Santiago de Chile, 1996.

ROSA, M. L. Pródigas complicidades. El grupo de arte feminista Polvo de Gallina Negra y sus vínculos con el Museo de Arte Carrillo Gil. In: *Idem, Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y la difusión del arte*. Buenos Aires, Arte x Arte, 2013.

RICHARD, N. Arte y política; lo político en el arte. In: OYARZÚN, P.; N. RICHARD, N. e ZALDÍVAR, C. (eds.). *Arte y Política Arte y Política*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis, 2005.

SCHOR, G. (org.). *The Feminist Avant-Garde of the 1970s: Works from the Sammlung Verbund, Vienna*. Munich: Prestel, 2016.

SCOONES, T. Si en el mito Venus nació de la espuma del mar, ¿por qué no puede nacer de un guiso de papas?. Disponível em: <https://cargocollective.com/mauriciopoblete/Nascita-di-Chola>. Acesso: 10 mar. 2023.

SEGATO, R. L. Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico decolonial. *In*: QUIJANO, A.; NAVARRETE, J. M. (eds.). *La cuestión descolonial*. Lima: Universidad Ricardo Palma/Cátedra América Latina y la Colonialidad del Poder, 2011.

STEHLING, C. En Latinoamérica se respira lucha. *El Gran Otro*, 25 mar. 2020. Disponible em: <http://elgranotro.com/mauricio-poblete>. Acceso em: 10 mar. 2023.

VALENTE, G. V. Nuevos derroteros de los feminismos latinoamericanos en los 90. *In*: OLEA, C. (org.). *El movimiento feminista en América Latina*. Lima: Flora Tristán, 1998.