

Tecendo outro corpo: artistas latino-americanas e a construção de novas representações

Camila Vitória¹

 0000-0001-9043-1370

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 16, 2022. **Atas do XVI Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 16, 2022.

DOI: 10.20396/eha.16.2022.5009

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo compreender como ocorre uma “alteração radical na representação da iconografia do corpo” no trabalho das artistas latino-americanas atuantes nos anos 1960 e 1980, presentes na exposição *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana (1960-1985)*, buscando apontar quais cânones de representação são confrontados, quais subversões estéticas e formais esses trabalhos apresentam como caminho, entendendo esse movimento como importante para estender o estudo acerca da produção das mulheres artistas latino-americanas e na construção de um panorama abrangente dos trabalhos realizados na América Latina neste período.

Palavras-chave: Feminismo Artístico. História da Arte. Exposições. Corpo. América Latina.

¹ Mestranda em Artes, Cultura e Linguagens pela Universidade Federal de Juiz de Fora e bolsista da FAPEMIG (2022-2023).

Na contemporaneidade, a história da arte tornou-se um campo de disputa, expandindo seus contornos para dar conta da pluralidade de produtores e atores por muitos obliterados dessa narrativa, sendo eles: mulheres, negros, LGBTQIA e outros, expandindo o eixo para além do Norte Global. Na esteira dessas modificações, as formas de ver e exhibir os objetos artísticos sofrem alterações, e as exposições assumem crescente proeminência como local de escrita dessas novas narrativas. A exposição *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana (1960- 1985)* desponta como uma dessas iniciativas, reunindo artistas latino-americanas e chicanas por muito tempo obliteradas das narrativas da história da arte, conforme destacam as curadoras no texto de apresentação da exposição no site da Pinacoteca, trabalho que “tem sido marginalizado e abafado por uma história da arte dominante, canônica e patriarcal”². No catálogo e no discurso curatorial da exposição, as curadoras e historiadoras Cecília Fajardo-Hill e Andrea Giunta³ mencionam como principal motivação para suas escolhas curatoriais a ideia de corpo político, alinhado ao contexto social e político da América Latina em um período com consolidação de ditaduras e governos repressivos. Andrea Giunta trabalha ainda com a premissa de que houve uma alteração iconográfica radical em relação à representação do corpo feminino nesse período, destacando o contexto proeminente diante das inquietações referentes ao corpo trazidas durante os anos 1960 e 1970.

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

O estremeamento dos acordos estéticos e as políticas do olhar

As representações do corpo feminino na história da arte e cultura visual garantiram o reforço imagético das hierarquias e da dominação masculina em uma sociedade essencialmente patriarcal. O historiador John Berger⁴ auxilia a compreender a estruturação desse fenômeno, ao refletir sobre a representação do feminino na cultura visual, analisando o nu e como esse cristalizou um modelo de

² PINACOTECA DE SÃO PAULO. *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960 – 1985*. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/mulheres-radica-is-arte-latino-americana-1960-1985/>. Acesso em: 11 outubro 2020.

³ GIUNTA, Andrea (orgs.). *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985*. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

⁴ BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1972.

representação do feminino. Seu argumento parte de obras pictóricas, essas por sua vez têm o nu como motivo e não coincidentemente, a figura feminina como protagonista. As obras selecionadas pelo autor com uma escala temporal do século XV ao século XX tratam de temas recorrentes na história da arte, como Adão e Eva, Suzana e os Velhos, as representações da Vênus, tendo como ponto convergente o nu feminino. A figura feminina construída no ocidente atende a um olhar específico e justamente na compreensão de qual olhar é esse que constituí um dos aspectos basilares da reflexão do autor.

Berger inicia sua análise destacando as diferentes posições exercidas pelos gêneros dentro do âmbito social, destacando como a imagem social que o homem exerce está ligada a uma promessa de poder, enquanto a imagem feminina está associada a estar sob determinada tutela.

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

A representação do feminino, no entanto, não podia conter, na maioria das vezes em sua carne, a bagagem do real. A tradição pictórica tinha uma hierarquia muito bem definida em relação ao que deveria ser representado e como isso deveria ser feito. A nudez da mulher nesse sentido, corporificada pictoricamente numa miríade de alegorias, sempre com o olhar de soslaio em concordância com o seu espectador-proprietário, descarnadas, caminhavam assim em direção ao intangível. A representação da mulher sem o alegórico ou o celestial seria um escândalo.

Esse paradigma ganha novos contornos no Modernismo. Tal modificação não ocorreu sem choque, como vemos na recepção das obras *Olympia* (1863) e o *Desjejum na Relva* (1865 – 1866) [Figura 1] de Manet, por exemplo.

O *Desjejum na Relva* carregava algo ainda mais grave, atingindo diretamente as tradições pictóricas vigentes. Afinal, os rituais da arte acadêmica pregavam pela hierarquia dos gêneros pictóricos⁵, elencando os motivos mais importantes, capazes



Figura 1:

Edouard Manet, *Le Déjeuner sur l'herbe*, 1863. Óleo sobre tela, 207 x 265 cm, Musée d'Orsay, Paris.

⁵ PEVSNER, Nikolaus. *As academias de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

de garantir prestígio a produção de determinados artistas e determinar uma proporção para representação à altura. Nessa escala, os mais relevantes eram as pinturas históricas – representando acontecimentos históricos, religiosos, mitológicos ou alegóricos, seguidas do retrato, as cenas de gênero, as paisagens e por fim, e menos importantes, as naturezas mortas.

A obra de Manet, com dimensões superiores aos dois metros de largura e altura, contrariava as convenções de importância dos gêneros, pegando a subalterna pintura de gênero e dando-a dimensões dignas de uma pintura histórica. No seu teor escancarado e ampliado, havia a figura de mulher, somente mulher, sem ser investida de características alegóricas ou celestiais, nua entre dois cavalheiros. O seu olhar não assentia os olhares, como de costume, inclinando delicadamente o olhar, em concordância com a observação do espectador-proprietário, mas o encarava diretamente, descortinando talvez a farsa da escolha da mulher como protagonista do nu, mas obviamente despida de qualquer sugestão inumana, a mulher ali corporificava exatamente o oposto, extremamente real, tanto que relatos da época demonstram como isso escandalizou os cavalheiros que a tinham como cortesã.

Na arte moderna, o nu irá assumir seu lugar como uma das principais iconografias do modernismo. Griselda Pollock⁶ irá apontar para a Modernidade como um momento construído por mitos, tendo como solo principal uma Paris destinada “à recreação, ao lazer e o prazer”⁷, nesse aspecto ela estabelece os limites desse território e as distinções entre classe e gênero como determinantes para a ocupação de determinados espaços, definindo uma diferenciação entre “damas” e “mulheres degeneradas”. Esses dados contribuem para compreender as artistas como produtoras e sua limitação, mas também torna possível atentar para temas recorrentes na produção modernista.

Pois é notável o fato de muitas obras canônicas tidas como monumentos fundamentais da arte moderna tratarem especificamente dessa área, a sexualidade e suas formas, como uma troca comercial.⁸

Muitas obras irão tratar amantes, prostitutas, dançarinas e cortesãs, sempre extenuando a questão sexual através do olhar do artista. Observamos a continuidade do olhar proprietário no modernismo, agora usando a mulher encarnada e sem desculpas místicas, alegóricas ou heroicas. O que vemos é uma longa tradição de representação do corpo feminino como objeto e essa determinará um acordo estético longo na historiografia artística.

⁶ POLLOCK, Griselda. A Modernidade e os Espaços de Feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.) **História das Mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, 2019. 528 p.

⁷ Ibidem, p. 122.

⁸ Ibidem, p. 123.

Essa tradição de representação do corpo feminino como objetivo do nu, será questionada pelo coletivo *Guerrilla Girls*. O grupo inicia as atividades em 1985, na esteira das modificações e do continuum feminista na produção de artistas mulheres que se delineia desde 1970 no contexto estadunidense. O grupo mantém seu anonimato vestindo máscaras de gorilas e utilizando apelidos que referenciam a grandes artistas mulheres presentes na História da Arte. Atualmente, suas indagações vão além do contexto das artes visuais, mas sua presença foi importante para diagnosticar: a constante representação do corpo feminino para aprazer um olhar masculino e a manutenção de uma história da arte essencialmente masculina, sendo esses artistas responsáveis pelas representações que adquiriam relevância por uma série de questões. Num dos seus primeiros levantamentos, realizados no Metropolitan Museum of New York, o coletivo questionou “As mulheres precisam estar nuas para entrar no MET?”⁹ [Figura 2] e constataram em levantamento realizado no acervo do museu em 1989, que “Menos de 5% das artistas nas seções de Arte Moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos”. Tais números corroboram com a genealogia da representação do feminino como objeto de “uma vista”, e não da mulher como produtora de significados, paradigma que principalmente a partir dos 1970 começa a se desestruturar.

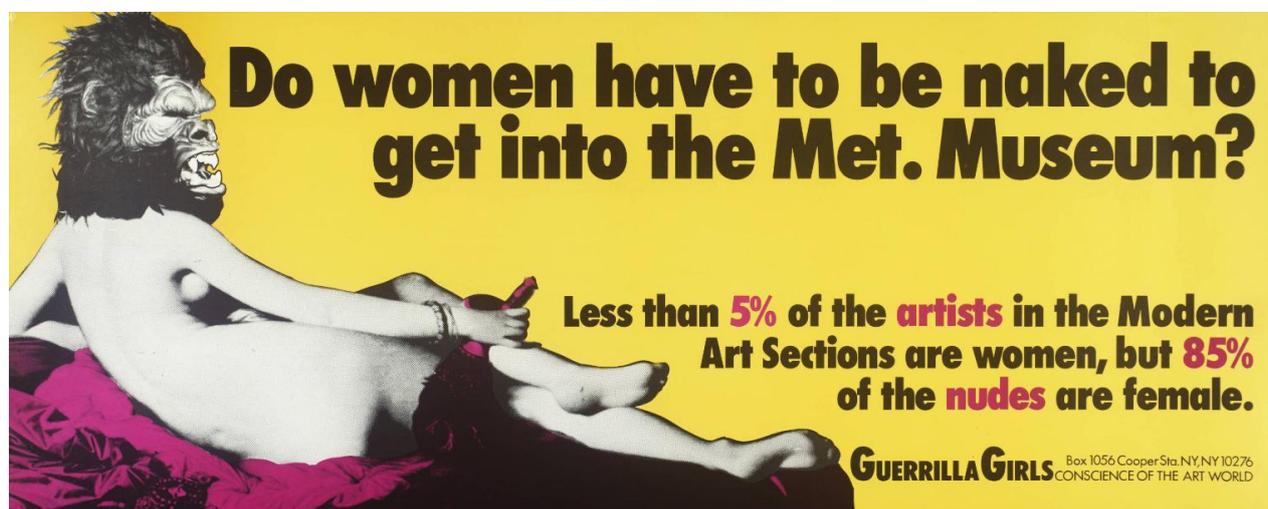


Figura 2:

Guerrilla Girls, *Guerrilla Girls Talk Back, Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?*, 1989. Serigrafia sobre papel, 28 x 71 cm, Tate Museum. © courtesy www.guerrillagirls.com.

⁹ Do women have to be naked do get into the Met.Museum?

1960: antes de tudo, o corpo.

A partir dos anos 1960, ocorrem alterações na cultura e no comportamento nos Estados Unidos e na Europa. Esse fato decorre de um período de inflamadas contestações, orquestradas pelos movimentos negros e hippie norte-americano, os movimentos feministas, os jovens e estudantes¹⁰, capazes de estender os limiares da cultura, pondo em discussão questões como o racismo, o patriarcalismo, machismo, a dominação, a liberdade sexual, o imperialismo, a violência, entre outras questões, além de trazerem grupos postos em um local antes de subalternidade para a discussão. Esse processo terá impacto tanto no comportamento como na forma de construção do conhecimento. Obras importantes são publicadas nesse período, os livros *História da Sexualidade* (1976 – 1984) e *Vigiar e Punir: nascimento da prisão* (1975) do filósofo Michel Foucault, importantes para compreender o local socialmente construído do corpo e as iniciativas para discipliná-lo.

Entre essas profundas transformações, além da intensa onda de contestação nas ruas, o campo teórico começaria a ser refletido e ter seus paradigmas redesenhados. São arquitetadas iniciativas buscando pensar numa história das mulheres. Na história da arte não foi diferente, a historiadora Linda Nochlin publica em 1971, o texto *Why Have There Been Great Women Artists?*¹¹, visto como um marco no estudo de uma história da arte feminista, a autora respondeu quais motivos contribuíram para o apagamento do trabalho de mulheres artistas ao longo do tempo, lidando com questões como a construção da ideia de gênio e dos cânones que estruturam a tradição da historiografia artística.

Outras questões ganham relevo no campo teórico como um reflexo dos processos desencadeados no contexto social, entre essas questões, o corpo entra para a discussão. Ele surge como questão fundamental ao final dos anos 1960. Essa relevância ocorreu por diversos fatores como: “o feminismo, a ‘revolução sexual’, a expressão corporal, o body-art, a crítica do esporte, a emergência de novas terapias, proclamando bem alto a ambição de se associar somente ao corpo”¹².

Nos movimentos feministas, na Europa e nos Estados Unidos, a liberdade sobre as escolhas em relação ao próprio corpo ganham destacado ponto de reivindicação, conforme aponta Roberta Barros.

¹⁰ BARROS, Roberta. **Elogio ao toque**: ou como falar de arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2016.

¹¹ NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** SP: edições aurora, 2016.

¹² LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 9.

Mulheres norte-americanas e europeias empunhavam as bandeiras de autonomia feminina com grande ênfase nas decisões sobre o próprio corpo, levando à esfera pública reivindicações anteriormente consideradas circunscritas à vida privada, delimitando, assim, expressões de confronto bastante nítidas e localizadas¹³.

O corpo e as preocupações sobre ele, logo se dissolvem no campo da cultura alcançando o cenário artístico. Nos anos 1970 e 1980 serão muitas artistas que irão articular nos seus trabalhos, um estremecimento dos acordos estéticos, criando novas possibilidades iconográficas para a representação do corpo feminino. As artistas assumem o local de produtoras para além de uma mera “portadora de significados”¹⁴.

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

Anos 1970: poéticas feministas em Nova York

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

(...) respondia a essa urgência de que as artistas mulheres precisavam identificar um modo positivo de criar e produzir imagens alternativas, representativas delas mesmas, que se contrapusessem a tal objetificação¹⁶.

¹³ BARROS, op. cit., p. 12.

¹⁴ MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

¹⁵ BARROS, op. cit., 2016, p. 71.

¹⁶ Ibidem.

E ainda, a geração de artistas feministas dos anos 1970 não tinha a definição de uma identidade feminina tão clara, sendo necessário realizar essa construção. Através da compreensão das suas próprias experiências, elas realizavam análises políticas, sendo cruciais em um momento, em que política e arte, encontravam um âmbito de ações convergentes. As perguntas que iriam direcionar esse processo de compreensão de identidade se ancoraram na busca por entender as experiências femininas de forma coletiva e o corpo foi uma dos primeiros territórios utilizados para explorar essa identidade¹⁷.

A obra *The Dinner Party* (1974-1979) [Figura 3] da artista Judy Chicago irá figurar como uma das obras mais emblemáticas desse período. A obra, composta por uma mesa organizada triangularmente com trinta e nove lugares, destacados para mulheres importantes na história da humanidade, desde Safo a Virgínia Woolf. Nesses lugares, estavam localizados pratos pintados que faziam alusão visual a vulvas e borboletas, e recebiam elementos que aludiam à personalidade ali representada. A obra ostensiva em detalhes e trabalho foi objeto de muitas críticas, mas permanece como um ponto importante nesse período. Afinal, ela trazia novas formas de representação do feminino, expressando outro olhar sobre a sexualidade, por muitas vezes ocultado, mas também recebeu acusações de gerações feministas posteriores, sobre seu caráter extremamente essencialista.



Figura 3:
Judy Chicago, **The Dinner Party**,
1974-79. Cerâmica, porcelana,
têxtil, 1463 × 1463 cm, Brooklyn
Museum, Nova Iorque.
Foto: Donald Woodman.

¹⁷ BROUDE, N; GARRAD, Mary. **The power of feminist art**. The american movement of the 1970's, history and impact. New York: Harry N. Abrams, INC. Publishers, 1994.

Ainda assim, *The Dinner Party* foi marcante para geração de artistas feministas dos anos 1970, possibilitando um processo de descoberta identitário que passava pelo corpo, trazendo para a discussão questões como o prazer, as mulheres como produtoras de significados e participantes emblemáticas da história da humanidade. O corpo é explorado como motivo, através da sua fragmentação ou do seu fortalecimento como agente.

Esse trabalho e muitos outros produzidos no período apontam para a recuperação dos locais não idealizados do corpo, partindo de um local de fiscalizado, passivo e objeto de prazer, para um novo lugar; esse ativo e encarnado, assimilando as feições de um corpo real em todas as suas extremidades e deformações.

Corpo e violência, surgimento de poéticas feministas na América Latina

Nos Estados Unidos e na Europa, o ambiente contribuía como nunca antes para as lutas progressistas. Na América Latina, no entanto, esse cenário não se replicava, afinal a maioria dos países estava passando por governos ditatoriais. No contexto estadunidense vemos vários exemplos de obras e estratégias pedagógicas para a difusão do feminismo através da arte, mas na América Latina, segundo a pesquisadora Andrea Giunta¹⁸, o que os arquivos mostram são projetos ligados ao feminismo na arte que não se desenvolveram. A pesquisadora acredita que esse efeito se deu devido a duas questões cardeais. A primeira delas, a difícil relação entre marxismo e feminismo na América Latina. A segunda devido ao cenário extremamente opressivo resultado das diversas ditaduras sul-americanas como as que aconteceram no “Paraguai (1954-1989), Brasil (1964-1985), Argentina (1966- 1973) (1976-1982), Bolívia (1971-1978), Chile (19730-1990) e Uruguai (1973-1985)”¹⁹, restando projetos interrompidos.

No Brasil, por exemplo, ao estabelecer um panorama entre a produção norte-americana e brasileira, a pesquisadora Roberta Barros chama atenção para a diferença das reivindicações femininas no período, profundamente afetadas por um período de estreitamento da ditadura militar no país. Como aponta Barros, se no exterior as conquistas incluíam métodos contraceptivos modernos, no contexto brasileiro “dominava o clima de moralização dos costumes”²⁰. No Brasil, as pautas femininas serão extremamente marcadas por reivindicações ligadas aos movimentos de mulheres católicas, deixando questões marcadamente feministas, como o aborto, liberdade sexual e o divórcio em segundo plano.

¹⁸ GIUNTA, A. *Feminismo y Arte Latinoamericano*. Historias de Artistas que Emanciparon el Cuerpo. 1 ed., Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.

¹⁹ Ibidem, p. 83.

²⁰ BARROS, op. cit., p. 103.

O corpo, no entanto, aparece como ponto de encontro entre trabalhos desenvolvidos no contexto estadunidense e latino-americano, mas no contexto latino-americano elas são fortemente atravessadas pela opressão e a violência. As singularidades desse contexto fazem com que esse corpo expresse-se de forma política, questão que será basilar na construção do discurso curatorial da exposição *Mulheres Radicais*.

Corpo e violência, surgimento de poéticas feministas na América Latina

A exposição *Mulheres Radicais: Arte Latino-Americana (1960-1985)* ocorre em três ocasiões distintas. A iniciativa é fruto de um projeto realizado pela Getty Foundation para conseguir aproximar a produção cultural latino-americana com a população chicana em Los Angeles. A exposição ocorre assim, primeiramente, entre setembro e dezembro de 2017 no Hammer Museum em Los Angeles; no ano seguinte, entre abril e julho de 2018 no Brooklyn Museum em Nova Iorque; e por fim, em sua curiosa única incursão em território latino-americano, entre agosto e novembro de 2018, na Pinacoteca de Estado do São Paulo no Brasil. O discurso curatorial é construído a partir da ideia de corpo político. O corpo está presente na denominação de três dos nove núcleos expositivos, sendo eles *Paisagem do Corpo*, *Performance do Corpo* e *Mapeando o Corpo*, no entanto o corpo se faz presente na maioria dos trabalhos da exposição. Conforme pontua uma das curadoras da exposição Andrea Giunta em entrevista concedida em 2018 para a Revista Figas:

Nós pensamos a noção de corpo político, que é um conceito muito rico e muito complexo, de diferentes maneiras. Em primeiro lugar, porque muitas dessas obras foram realizadas em situações de vigilância extrema, durante a ditadura. (...) E também nos referimos ao corpo político porque elas atuaram sobre os acordos estéticos estabelecidos: as iconografias do feminino estavam predominantemente nas mãos dos artistas homens, que foram os que realizaram 99% dos nus que conhecemos na história da arte. Trata-se de um olhar externo, patriarcal, guiado pelo desejo masculino. O que a exposição faz é evidenciar que o corpo é observado, experimentado, conceitualizado a partir de um olhar interno, que navega o corpo, que o representa de uma maneira nova, quase sem precedentes. Por isso, no meu ensaio no catálogo me refiro a um giro iconográfico radical: temas que nunca haviam sido representados começam a sê-lo. Sob essa perspectiva, considero que essas artistas produziram a maior contribuição da arte pós-guerra até o presente. Por fim, o sentido político do corpo também reside no fato de utilizarem seus próprios corpos como ponto de partida e objeto de exploração e de investigação, levando-os a extremos inéditos, e recorreram, ademais, às linguagens mais experimentais: a performance, o vídeo, a fotografia²¹.

²¹ GIUNTA, Andrea. "O que buscamos é transformar critérios": uma entrevista com Andrea Giunta. Entrevista concedida a Luiza Mader Paladino. Revista Figas. Disponível em: <http://www.editorafigas.com.br/revista/2018/10/15/o-que-buscamos-e-reformular-criterios-uma-entrevista-com-andrea-giunta/>. Acesso em: 13 outubro de 2020.

O corpo político entrelaça diversas questões, suas tensões são tanto estéticas quanto políticas, a ponto de ocasionarem, fazendo alusão às palavras de Giunta “um giro iconográfico radical”²². Tendo esses aspectos em vista, na compreensão de como esse giro foi arquitetado, é necessário salientar e desenvolver como se deu nesses trabalhos: a relação corpo e violência, o estremecimento dos acordos estéticos e a articulação das poéticas a partir da centralidade do corpo – culminando no uso de outros suportes, observadas no recorte das obras expostas nas três ocorrências²³ da exposição *Mulheres Radicais*.

Na exposição que cobre o período dos anos 1960 a 1985, estão mais 120 artistas, latinas e chicanas, com mais de 280 obras, e a ideia de corpo político atravessa a maioria desses trabalhos.

As artistas latino-americanas olharam seus corpos muitas vezes como alternativa para lutar contra os regimes de violência, mas também rompiam com formas canônicas de representação do feminino. Esse exercício pode ser visto na obra *Boticelli Wash and Wear* [Figura 4] de 1976, da artista colombiana Beatriz González. Na obra, a representação da Vênus, alude diretamente à figura presente na obra *O Nascimento de Vênus* [Figura 5] (1485) de Sandro Boticelli, é pintada com tinta acrílica em uma toalha de banho. O primeiro diálogo é justamente a evocação de uma imagem profundamente replicada e difundida na cultura visual, sendo bastante emblemática no percurso da história da arte canônica. A Vênus evoca as transformações dos ideais de beleza feminina e através da recuperação da trajetória de sua representação é possível observar como esses se modificaram.

González começa a romper com essa representação idealizada ao escolher o suporte. A escolha da toalha como materialidade, traz novas feições poéticas para obra e demonstra a experimentação de suportes para acolhimento de poéticas empreendido por essas artistas. Inclusive, ao analisarmos quantitativamente as técnicas das obras presentes na exposição, vemos uma concentração de fotografias, registros de performance e vídeos – sendo que estes, totalizam mais de quarenta obras, deixando nítido a inclinação dessas artísticas por “linguagens mais experimentais”²⁴, como aponta Giunta.

²² Ibidem.

²³ Existem pequenas divergências das obras expostas em cada uma das ocasiões da exposição. Na exposição na Pinacoteca do Estado de São Paulo foram adicionadas quatro artistas brasileiras, por exemplo. Ver: GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres Radicais: arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

²⁴ GIUNTA, op. cit.

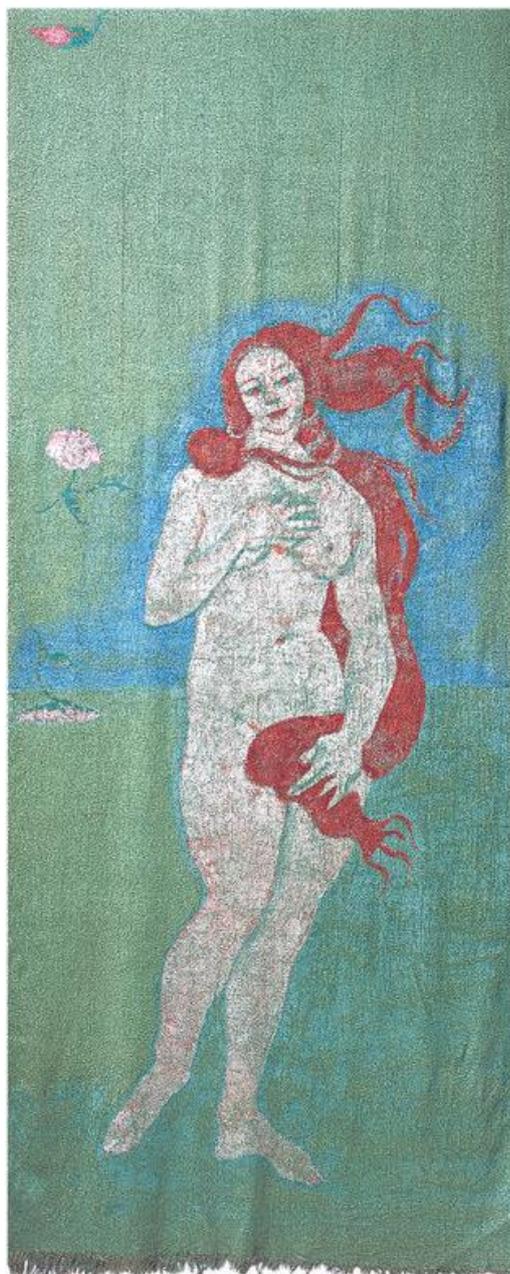


Figura 5:
Sandro Botticelli, **Birth of Venus**, 1485.
Têmpera sobre tela, 172.5 x 278.5,
Le Gallerie Degli Uffizi.

Figura 4:
Beatriz González, **Boticelli Wash and Wear**, 1976.
Tinta acrílica sobre toalha, 300 × 100 × 10 cm,
Coleção privada. Hammer Museum.

A imagem da Vênus em uma toalha coloca sua idealização no âmbito das coisas corriqueiras, possível de ser usada e para além da observação idealizada. Outra questão também a reprodutibilidade da imagem²⁵, Gonzalez parece brincar com a larga disseminação da imagem idealizada, colocando-a num território menos aurático, capaz de por os estereótipos de beleza representados em cheque. A toalha pertence ao universo doméstico, um universo culturalmente cristalizado como menos importante, afinal por muito tempo o privado foi visto como âmbito da existência feminina. González

²⁵ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). In: **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. pp.07-47

oferta Boticelli para lavar e usar, expondo de forma lúdica uma Vênus que agora irá ser transferida para a existência encarnada e utilitária.

Outros trabalhos expõem com radicalidade o corpo como agente e o processo de violência que o atravessa como é o caso da performance *Anónimo 1* (*Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos durante el gobierno de Turbay Ayala*) [Figura 6] realizada pela artista colombiana Maria Evelia Marmolejo em 1981 na Praça do Centro Administrativo Municipal de Cali. A performance era composta por duas partes. Na primeira, a artista com capuz e túnica branca, de forma a expressar anonimato, caminhava sobre uma faixa de papel e depois disso sentava-se sobre a faixa, realizando cortes nos dedos dos seus pés. Após realizar os cortes, ela caminhava deixando um rastro de sangue atrás de si. Num segundo momento, a artista realizava um processo de cura, enfaixando os cortes, para depois seguir a caminhada. Na performance, Marmolejo relembra os desaparecidos e torturados na Colômbia, além de referir-se a profunda violência e opressão no país, mostrando no segundo momento, “(...) a necessidade de sanar a dor causada pela crueldade infligida a gente inocente e por fim a situação”²⁶. O corpo trazido por Marmolejo é político, aludindo diretamente ao regime de violência predominante, ao expor o rastro de uma ferida presente no cotidiano colombiano e a necessidade de cessá-la.

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



Figura 6:
María Evelia Marmolejo, **Anónimo 1**
(**Homenaje a los desaparecidos y torturados dentro de los hechos violentos**), 1981.
Fotografia em preto e branco, 29.8 × 21 cm,
Prometeo Gallery Ida Pisani, Milão.
Hammer Museum.

²⁶ “(...) manifestar la necesidad de sanar el dolor causado por la crueldad infligida a gente inocente y de poner fin a la situación”. FAJARDO-HILL, Cecilia. María Evelia Marmolejo's Political Body. *ArtNexus*, no. 85 (june-august 2012): 46–53.

Referências bibliográficas

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque**: ou como falar de arte feminista à brasileira. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2016.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). In: **Estética e sociologia da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, pp.07-47.

BERGER, John. **Modos de ver**. Lisboa: Edições 70, 1972.

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

FAJARDO-HILL, Cecilia. María Evelia Marmolejo's Political Body. **ArtNexus**, no. 85 (June–August 2012), p. 46–53.

GIUNTA, A. **Feminismo y Arte Latinoamericano**. Historias de Artistas que Emanciparon el Cuerpo. 1 ed., Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.

GIUNTA, Andrea (orgs.). **Mulheres Radicais**: Arte Latino-Americana nas décadas de 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

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

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2007.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** SP: edições aurora, 2016.

PEVSNER, Nikolaus. **As Academias de arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Mulheres Radicais**: arte latino-americana, 1960 – 1985. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/mulheres-radicaais-arte-latino-americana-1960-1985/>. Acesso em: 11 outubro 2020.

POLLOCK, Griselda. A Modernidade e os Espaços de Feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.) **História das Mulheres, histórias feministas**: Antologia. São Paulo: MASP, 2019.