

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
CAMPUS DE BAURU

Daniele Lima de Araujo

**Linguagens do Corpo:
Registro e Fotoperformance na Exposição Mulheres Radicais**

BAURU

2019

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
CAMPUS DE BAURU

Daniele Lima de Araujo

Linguagens do Corpo:

Registro e Fotoperformance na Exposição Mulheres Radicais

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação - Bacharelado, sob orientação da Prof^a Dr^a Regilene A. Sarzi Ribeiro.

BAURU

2019

Daniele Lima de Araujo

Linguagens do Corpo:

Registro e Fotoperformance na Exposição Mulheres Radicais

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação UNESP/Campus Bauru, como requisito parcial para conclusão da graduação - Bacharelado, sob orientação da Profª Drª Regilene A. Sarzi Ribeiro.

BANCA EXAMINADORA:

Profª Drª Regilene Ap. Sarzi Ribeiro (Orientadora)
DARG – FAAC/ UNESP

Profª Drª Rosa Maria Araújo Simões
DARG – FAAC/ UNESP

Profª Me. Priscila Leonel de Medeiros Pereira
DARG – FAAC/ UNESP

Bauru, Novembro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho fecha um ciclo de muitas descobertas e aprendizados sobre a vida e sobre eu mesma, portanto, quero agradecer pessoas que fizeram parte dessa caminhada até aqui. À pessoa que me ensinou tudo que guardo com mais cuidado e afeto em minhas memórias e corpo, Maria das Graças, minha mãe. Quero te agradecer todo companheirismo e cuidado desde o princípio, mesmo depois de sair do ninho me sinto acolhida e abraçada quando nos falamos. Minha casa é nas lembranças boas da infância e mais onde eu puder construir-las.

Às amigas Edmarcia, Jean e Gabriel, é impossível imaginar todos os momentos bons ou ruins desses últimos quatro anos sem estar junto de vocês. Tantos memes que eu poderia colocar aqui para falar da nossa amizade. Às minhas companheiras da Casa Mundi, Ane, Natalia, Daiana e Taynara agradeço a felicidade de ter nos encontrado neste caminho, por dividirmos a vida e a nossa casa. Amo vocês.

Agradeço imensamente à minha orientadora Prof^a Dr^a Regilene Sarzi por todo apoio, paciência, ensinamentos e confiança. Este trabalho se situa nos campos da imagem e do corpo, que tive a oportunidade de me aproximar e afeiçoar por meio de suas influências, aulas e grupo de estudo. Muito obrigada Prof^a M^a Priscila Leonel e Prof^a Dr^a Rosa Simões por aceitarem fazer parte da banca e por tantos ensinamentos.

Por fim, agradeço a pessoa que fui e a pessoa que estou me tornando.

RESUMO

Esta pesquisa trata da presença e recorrência do registro e fotoperformance na exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, exibida pela Pinacoteca de São Paulo de 18 de agosto a 19 de novembro de 2018. A partir da pesquisa bibliográfica qualitativa e estudo de campo na exposição, foi feita uma análise expográfica, levantando em números a quantidade de artista que se utilizam da imagem eletrônica, seguido da análise de fotografias de performance e fotoperformance de artistas selecionadas presentes na exposição. O objetivo foi relacionar o contexto expográfico, museológico com a performance e o conceito de registro-imagem na arte contemporânea cerceados pelo contexto sócio-político latino-americano. Os resultados da pesquisa apontam que o registro se faz presente não só no contexto expositivo, como também nas estratégias artísticas de artistas latino-americanas em um contexto de ditadura militar, mesmo período em que a performance está se desenvolvendo como linguagem e os dispositivos de registros eletrônicos são incorporados aos processos artísticos. Essa concomitância de acontecimentos reflete no processo poético das artistas na construção de uma nova iconografia do corpo.

Palavras chave: Linguagens do corpo, Artistas latino-americanas, Mulheres Radicais, Registro de Performance, Fotoperformance

ABSTRACT

This research addresses the presence and recurrence of registration and photoperformance at the exhibition *Radical Women: Latin American Art, 1960-1985*, exhibited by the Pinacoteca de São Paulo from August 18 to November 19, 2018. From qualitative bibliographic research and study fieldwork at the exhibition, an expographic analysis was performed, raising in numbers the amount of artist who uses the electronic image, followed by the analysis of performance and photoperformance photographs of selected artists present at the exhibition. The objective was to relate the expographic, museological context with performance and the concept of image registration in contemporary art surrounded by the Latin American socio-political context. The research results show that the record is present not only in the expository context, but also in the artistic strategies of Latin American artists in a military dictatorship context, the same period in which performance is developing as a language and recording devices. Electronics are incorporated into artistic processes. This concomitance of events reflects in the poetic process of the artists in the construction of a new iconography of the body.

Keywords: Body Languages, Latin American Artists, Extreme Women, Performance Record, Fotoperformance

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1. Ana Mendieta (cubana, 1948-85), Sem título (Transplante de pelos faciais), 1972. Dimensões: 46,4 x 61 x 5,1 cm (moldura), The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC Galerie Lelong, Nova York. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/untitled-facial-hair-transplants>> Acesso em 16 de Nov. 2019.....13
- Figura 2. Yves Klein, Le Saut dans le Vide, 1960. Crédito da foto: Harry Shunk-John Kender. Disponível em: <Fonte:<https://performatus.net/traducoes/perf-doc-perf/>> Acesso em 16 de Nov. 2019.....14
- Figura 3. Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1973. Dimensões: 120 x 100 cm. Moma. Disponível em: <Fonte:https://www.moma.org/collection/works/190542?artist_id=28748&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....15
- Figura 4. Suzy Lake como Françoise Sullivan, 1973, 72 "x 82 1/4", impressão a jato de tinta de arquivo. Disponível em: <<http://www.suzylake.ca/transformations#1>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....36
- Figura 5. Francesca Woodman, Space 2, 1976, 15.88 x 15.88 cm, impressão em gelatina de prata. Disponível em: <<https://www.artnet.com/auctions/artists/francesca-woodman/space2-providence-rhode-island-3>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....37
- Figura 6. Lourdes Grobet, Hora y Media, 1975, fotoperformance, 160 × 105 cm. Coleção da artista. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/hora-y-media-hour-and-a-half>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....37
- Figura 7. Pinacoteca do Estado de São Paulo, visão frontal do edifício, 2016. Disponível em: <<http://pinacoteca.org.br/a-pina/7200-2/>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....40
- Figura 8. Galeria “Paisagens do corpo”. Primeiro plano: Vera Chaves Barcellos, *Epidermic Scapes*, 1977/1982. Hammer Museum, Los Angeles. Foto: Brian Forrest. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/documentation>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....43
- Figura 9. Galeria “Paisagens do corpo”. Primeiro plano: Vera Chaves Barcellos, *Epidermic Scapes*, 1977/1982. Brooklyn Museum, New York. Foto:

- Jonathan Dorado. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/documentation>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....43
- Figura 10. Galeria “Paisagens do corpo”, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Levi Fanan. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/documentation>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....44
 - Figura 11. Victoria Santa Cruz, Me gritaron negra, 1978, registro de performance. Exposto na sala “Autorretrato”. OTA-Odin Teatret Archives. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/me-gritaron-negra-they-shouted-black-at-me>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....57
 - Figura 12. Exposição Mulheres Radicais, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018. Sala “Resistência e medo”. Foto: Daniele Araujo.....59
 - Figura 13. Exposição Mulheres Radicais, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018. Sala “Paisagens do corpo”. Foto: Daniele Araujo.....59
 - Figura 14. Gloria Gómez-Sánchez, Sem título, 1970, instalação. Exposta na sala “O poder das palavras”. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/untitled-gomez-sanchez>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....60
 - Figura 15. Yeni e Nan, Transfiguración elemento tierra, 1983. Trinta e duas fotografias Polaroid SX7, tinta acrílica, grafite. Henrique Faria Fine Art, New York. Exposta na sala “ Paisagens do corpo”. Dimensões: 96.5 × 97.8 cm Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/transfiguracion-elemento-tierra-transfiguration-element-earth>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....62
 - Figura 16. Yolanda Freire, Alma de bicho ou alma de flor, 1974. Imagem do livro objeto, 25 x 21 cm. Coleção da artista. Exposta na sala “Paisagens do corpo”. Disponível em: <<https://www.yolandafreyre.art.br/pele-de-bicho-ou-alma-de-flor>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....63
 - Figura 17. Yolanda Freire, Alma de bicho ou alma de flor, 1974. Livro objeto, 25 x 21 cm. Coleção da artista. Exposta na sala “Paisagens do corpo”. Foto: Daniele Araujo.....64
 - Figura 18. Regina Vater, Tina América, 1976. Registro de performance, 43.8 × 80.3 cm. Coleção Henrique Faria Fine Art. Exposta na sala “Autorretrato”. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/tina-america>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....65

- Figura 19. Ana Mendieta, *Sem título (Glass on Body Imprints)*, 1972. Dimensões: 16 × 20 pol. (40,6 × 50,8 cm) cada, Galerie Lelong, Nova York. Exposta na sala “Mapeando o corpo”. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/untitled-glass-on-body-imprint>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....66
- Figura 20. Liliana Maresca, Sin título, Série Liliana Maresca con su obra, 1983. Fotoperformance. Dimensões: 41 x 41 cm. Exposta na sala “Mapeando o corpo”. Disponível em:<<https://www.artsy.net/artwork/liliana-maresca-untitled-liliana-maresca-with-her-artworks-4>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....67
- Figura 21. Liliana Maresca, Sin título, Série Liliana Maresca con su obra, 1983. Fotoperformance. Dimensões: 41 x 41 cm. Exposta na sala “Mapeando o corpo”. Disponível em:<<https://www.artsy.net/artwork/liliana-maresca-untitled-liliana-maresca-with-her-artworks-4>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....67
- Figura 22. Anna Maria Maiolino, *É o que sobra*, 1974, parte da série Fotopoemação. Fotografia analógica. Dimensões: 62 × 153 cm. Coleção da artista. Exposta em “Resistência e Medo”. Disponível em: <[em:https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/e-o-que-sobra-what-is-left-over-from-the-series-fotopoemacao-photo-poem-action](https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/e-o-que-sobra-what-is-left-over-from-the-series-fotopoemacao-photo-poem-action)> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....68
- Figura 23. Martha Araújo, *Para um corpo nas suas impossibilidades*, 1985. Registro de performance. Dimensão: 8 22/17 cm. Galeria Jaqueline Martins. Exposta em “Performance do corpo”. Disponível em:<<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/para-um-corpo-nas-suas-impossibilidades-for-a-body-in-its-impossibilities>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....69
- Figura 24. Martha Araújo, *Hábito/Habitante*, 1985. Registro de performance. Dimensão: 17,5 × 22,5 cm cada. Galeria Jaqueline Martins. Exposta em “Performance do corpo”. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/habitohabitante-habitinhabitant>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....70
- Figura 25. Martha Araújo, *Hábito/Habitante*, 1985. Registro de performance. Dimensão: 17,5 × 22,5 cm cada. Galeria Jaqueline Martins. Exposta em “Performance do corpo”. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/habitohabitante-habitinhabitant>> Acesso em 16 de Nov. de 2019.....70
- Figura 26. Martha Araújo, *Para um corpo nas suas impossibilidades*, 1985. Registro de performance. Dimensão: 8 22/17 cm. Galeria Jaqueline Martins. Exposta em “Performance do corpo”. Foto: Daniele Araujo.....61

- Figura 27. Martha Araújo, Hábito/Habitante, 1985. Registro de performance. Dimensão: 17,5 × 22,5 cm cada. Galeria Jaqueline Martins. Exposta na sala “Performance do corpo”. Foto: Daniele Araujo.....61

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.11
1.0 CONTEXTO GERAL E TEMPORAL DA EXPOSIÇÃO.....	p.24
1.1 Nova Museologia.....	p.24
1.2 Desejo de arquivar.....	p.32
2.0 EXPOGRAFIA E O REGISTRO DE PERFORMANCE.....	p.35
2.1 Expografia.....	p.39
2.2 Fotografia/registo e performance.....	p.51
3.0 EXPERIÊNCIA EXPOSITIVA.....	p.56
3.1 – Das visitas às impressões.....	p.56
3.2 - Potência poética na imagem performática.....	p.62
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.73
REFERÊNCIAS.....	p.75

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa trata da presença e recorrência do registro e fotoperformance na exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, exibida pela Pinacoteca de São Paulo no período de 18 de agosto a 19 de novembro de 2018. A referida mostra é uma exposição coletiva que reúne 280 obras de diversas artistas da América Latina, 120 ao todo. A maioria das obras consiste em experimentações e propostas que dialogam fortemente com a linguagem performática, por apresentarem diferentes noções e estratégias de ver e perceber o corpo, que se faz presente por meio da imagem, envolvidas pelo mesmo viés principal de discussão: o corpo feminino e a mudança radical de sua iconografia.

As curadoras, Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, em suas pesquisas para a montagem da exposição, partem da tomada de consciência de um corpo político pelas próprias artistas que o exploram a partir de experimentações em diferentes suportes, que acaba se refletindo na expansão do corpo para outros meios, como a fotografia e o vídeo. O projeto curatorial da referida exposição apresenta-se como uma revisão historiográfica e artística da produção de artistas mulheres latino-americanas atuantes na América Latina e Estados Unidos, assim como a contribuição dessas artistas no desenvolvimento da arte contemporânea, entendido pelo período de recorte da mostra.

Segundo as curadoras, as pesquisas e relações construídas para montagem da exposição, que duraram sete anos, partiram do viés de um corpo político e este permitiu que mais tarde as mesmas pudessem identificar as produções como uma mudança radical da iconografia do corpo da mulher, gerando visíveis tensões, questionamentos e contraposições acerca da imagem difundida de corpo feminino, estabelecida e construída ao longo da história da arte por uma visão patriarcal e eurocêntrica.

A exposição é dividida em nove eixos temáticos alocadas em sete salas - paisagens do corpo, autorretratos, mapeando o corpo, o poder das palavras, feminismos, resistência e medo, lugares sociais, performance do corpo e o erótico - em que tratam explicitamente ou implicitamente do corpo por meio das

subjetividades e das narrativas identitárias, sociais e políticas que se materializam, na maioria das obras, por meio da imagem fotográfica e videográfica, por vezes em linguagens híbridas com a pintura e colagem. As fotografias se dividem entre registros de objetos, acontecimentos sociais, performances, instalações, retratos, autorretratos e fotoperformances.

O recorte temporal da exposição é de 1960 a 1985 e compreende um período em que a América Latina vivenciou um forte autoritarismo civil e político. Neste momento o campo artístico também vive diversos acontecimentos que desafiam a noção de arte vigente, acarretadas pelas vanguardas históricas, como a Arte Conceitual e movimentos de ruptura nas artes, como o grupo Fluxus, inicialmente formado na Alemanha por Wolf Vostell, Nam June Paik, George Maciunas, John Cage e depois Yoko Ono uma das únicas artistas mulheres do Fluxus.

A partir da década de 1970 a performance é reconhecida como uma linguagem artística e autônoma, período em que a crise da especificidade do suporte (essência material) e o entendimento da obra de arte como processo (COSTA, 2009) incorporaram as produções artísticas por meio dos novos dispositivos de registro de ações efêmeras como a performance e a land art.

De acordo com Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta (2018, p. 17) os trabalhos das artistas representadas na exposição “propõem um corpo diferente, um corpo pesquisado e redescoberto, profundamente vinculado à situação política vivenciada por grande parte do continente na época”. É pertinente traçar relações e paralelos do contexto em que as artistas estavam vivenciando e suas produções artísticas, quais eram suas estratégias, a estética, as formas de circulação, os meios e a lógica de ação.

Ana Mendieta é uma das artistas presentes na exposição, nasceu em 1948 em Havana, mas foi para os EUA em 1961 como exilada cubana e estudou na Universidade de Iowa. Em 1972 realiza a performance, “sem título”, (fig. 1), que consiste no transplante de pelos faciais de uma segunda pessoa, que corta montículos de pelos de sua barba para que a artista aplique em seu rosto. A ação ocorre em ambiente fechado, sem a presença do público ou audiência. Suas performances não são previamente divulgadas ou contam com a presença acidental do público, a artista explora o registro em suas ações performáticas e são estas

imagens, fruto dos registros das performances de Mendieta, que nós, o público, conhecemos.



Figura 1. Ana Mendieta (cubana, 1948-85), Sem título (Transplante de pelos faciais), 1972. Dimensões: 46,4 x 61 x 5,1 cm (moldura), The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC Galerie Lelong, Nova York.

Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/untitled-facial-hair-transplants>

O registro fotográfico e videográfico é encontrado incorporado as obras de artistas pioneiros nas experimentações com o corpo como proposta artística, que produzem ações e performances nas décadas de 1960 e 1970. Em 1968-1969, Bruce Nauman filmou com uma câmera seus movimentos corporais, andando dentro de seu ateliê em um percurso delimitado por um quadrado marcado por uma faixa branca.

Em Salto no Vazio (1960), (fig. 2 e 3) Yves Klein salta de uma janela cuja fachada da casa ou edifício não se vê na imagem e sim a rua ao lado com uma estreita calçada para onde o corpo se dirige ao se lançar, mas não cai ao chão. A foto registra um corpo suspenso no ar como se pairasse no vazio, tendo o instante do registro sido feito momentos antes do corpo chegar ao solo. O que se pensa primeiramente ao ver a fotografia é a queda que não se conclui. Diante da imagem é o nosso cérebro quem completa a cena já que é este o objetivo com o qual esta ação foi pensada e se confirma na fotografia, pois não há uma plateia convidada ou acidental que possa ver o processo.

A artista Gina Pane assume a fotografia em sua obra dando a ela um papel importante: “ela (a fotografia) cria o que o público verá depois” (O’DELL *apud* MELIM, 2008, 1977, p. 77). As ações performáticas da artista consistiam em ferir seu próprio corpo e fotografar para exibir em público posteriormente, sendo à primeira artista europeia a incorporar a *body art* em suas performances. Em sua obra *Anzione Sentimentale* (1973), figura 3, além de expor as fotos da ação, é criada uma montagem com as imagens que amplia a experiência expositiva, essa montagem pode ser vista como uma interferência da artista na percepção das imagens gerada pelas fotografias de sua ação performática.



Figura 2. Yves Klein, *Le Saut dans le Vide*, 1960. Crédito da foto: Harry Shunk-John Kender.
Fonte: <https://performatus.net/traducoes/perf-doc-perf/>



Figura 3. Gina Pane, *Azione Sentimentale*, 1973. Dimensões: 120 x 100 cm. Moma.

Fonte: https://www.moma.org/collection/works/190542?artist_id=28748&locale=pt&page=1&sov_referrer=artist

Contudo, podemos entender que a fotografia e o vídeo são instrumentos de registro e documentos essenciais no acesso aos primórdios da performance e na preservação em imagem dessas ações pelos artistas, mesmo que seja caracterizada como arte efêmera, que contesta e subverte a noção de reprodutibilidade mercadológica que possuía a arte contida em linguagens clássicas e acadêmicas, como a pintura e escultura, calcadas na transformação e percepção da matéria. Matéria essa que, a partir do entendimento da performance como linguagem, passa a ser o próprio corpo do artista e suas ações.

O paradoxo contido nessa questão – registro versus efemeridade – é abordado de forma notória nesta pesquisa, por meio do estudo do conceito de registro e fotoperformance nas obras de artistas latino-americanas. Para tanto, pretendeu-se investigar a recorrência do registro de performance na exposição – campo de estudo – identificando as possíveis interferências que as artistas realizam em registros e na própria ação como forma de materializar o que é efêmero.

A presença do performer não pode ser vivenciada por meio do documento, essa experiência é única e propõe uma forma diferente de imersão no espaço e da ação em si mesma, mas com que tipo de performidade entramos em contato quando

vamos a uma exposição como *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*? Qual autonomia essas obras possuem e de que maneira podemos entendê-las para além do registro de uma ação? Por quais motivos essas artistas estão interessadas em registrar-se em performance mediante a ausência do público?

A performance, por este viés, propõe novas necessidades e subjetividades do corpo representado na imagem. Para Luiz Claudio da Costa “O registro mostra essa dupla condição da obra de arte contemporânea: fazer passar para que algo permaneça e ser uma potência virtual para seu próprio desdobramento.” (COSTA, 2009, p. 83)

Essas questões surgem a partir da experiência expositiva contida no espaço do museu. O registro presente em um livro ou em um site virtual é puramente documental e complemento de um texto que esteja falando sobre obra e artista. Porém, a partir do diálogo curatorial, de obras que são pensadas partindo de um recorte de gênero e de temporalidade histórica, são reunidas e colocadas em um espaço expográfico construído para o público. Com a predominância da fotografia e do vídeo os arquivos deixam de ser um documento complementar e passam a ser imagens performáticas dotadas de potência poética.

O objetivo central desta pesquisa foi analisar os registros de performance e fotoperformance, relacionando o contexto expográfico na atualidade com o sócio-político e artístico entre 1960 e 1985, período que concerne o entendimento da performance como linguagem artística e o recorte para exposição *Mulheres Radicais*.

Para atingirmos este objetivo, além de estudar o conceito de registro, a partir de afirmações de artistas performers e historiadoras de arte, buscamos discutir o paradoxo da autonomia do registro em concordância com a experiência expográfica obtida no estudo de campo, priorizando a percepção do registro de performance e fotoperformance presente neste contexto. Posteriormente, analisamos as obras de sete artistas presente na exposição: Yeni e Nan, Yolanda Freire, Regina Vater, Ana Mendieta, Liliana Maresca, Anna Maria Maiolino e Martha Araújo, selecionadas para o estudo em decorrência de um percurso expográfico, a saber: a desconstrução da

iconografia do corpo feminino, a fim de expressar a autonomia do registro na obra das artistas.

Partimos da hipótese de que o registro de performance e a fotoperformance exibidas como obras no espaço expositivo de uma mostra ou exposição de arte, são arquivos que constroem “imaginários arquivistas” (SOUZA, 2018, p. 37) do corpo, além de serem desdobramentos da experiência performática no espaço-tempo, que se relaciona com o conceito de corpo-imagem.

O corpo em performance se faz presente na exposição no acesso a fotografia de performance, que sugere diversas formas de entender o espaço expositivo composto pela relação entre as obras. A partir dessa premissa pretendemos entender o corpo em sua ressignificação imagética e até que ponto podemos construir pontes entre o corpo - performance - imagem - registro - exposição. Estes elementos estão diretamente ligados à reconstrução do corpo, abrindo margem para diferentes maneiras possíveis de olhar e interpretar o registro no espaço expositivo.

Em uma perspectiva contemporânea, de acordo com Viviane Matesco (2012), a performance não se restringe mais à presença literal do corpo, ao vivo, mas transita por diversos suportes, linguagens e espaços físicos e virtuais que se afirmam nas obras expostas em *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*.

Uma das motivações para esta pesquisa surgiu antes mesmo da primeira visita à exposição, que ocorreu no final de setembro de 2018. De igual forma, em abril, começamos uma Iniciação Científica com uma pesquisa que teve como objetivo investigar a presença do corpo na arte afro-brasileira contemporânea; refletir sobre o papel da fotografia (registros) de performances no empoderamento e visibilidade da arte afro-brasileira contemporânea, a partir da série fotográfica “Bori – performance-art: uma oferenda à cabeça” do artista baiano Ayrson Heráclito, que também contribuiu para escolha do tema.

Na década de 1960, os artistas iniciam experimentações com o corpo, que passa a ser entendido como possibilidade de matéria e plataforma artística. Estes artistas foram influenciados pelo teatro, a dança e pelo “*ready-made*”, conceito cunhado por Marcel Duchamp para se referir a natureza de suas obras. Entendiam a ação performática sendo situada no espaço-tempo como agente crucial à

fundamentação de suas experimentações, o que justifica as diversas ramificações que esta linguagem artística têm assumido com o passar dos anos, após o seu entendimento como linguagem artística.

Neste contexto, o registro foi entendido como um simples ato documental do ato performático, mas já nos mostra indícios de como os artistas passaram a se relacionar com as práticas que cada vez mais incorporam as novas tecnologias de comunicação e informação, realizando e registrando trabalhos que se apropriaram do contexto em que surgem (COSTA, 2009, p. 22), por meio de dispositivos eletrônicos, câmeras fotográfica e filmadoras.

Os registros de manifestações artísticas em forma de fotografia e vídeo assumem novas preocupações e direcionamentos tanto na proposta artística como dentro de um contexto expositivo. “Eles transformam o passado, antecipam o futuro, produzem relações temporais e constituem contextos e sentidos.” (COSTA, 2009, p. 24). Estão presentes em exposições, catálogos, livros e cadernos de artistas, e sua predominância na produção de conhecimento e comunicação da arte é visível.

Portanto, é necessária e urgente a preocupação e estudo do arquivo que viabiliza tantas possibilidades de relações. De igual forma, fazer a conexão do conceito de registro com a concepção curatorial da exposição que possui como abordagem um conjunto de artistas nomeadas Mulheres Radicais, e ainda na América Latina, poderá gerar discussões acerca do universo interior da exposição, o contexto em que produziam suas obras, qual a relação dos mecanismos de produção das artistas com a predominância do arquivo eletrônico na exposição e até mesmo, discussões que envolvem o contexto exterior a exposição, como estudos de gênero e sexualidade relacionados a história da arte hegemônica. Cada vez mais, projetos expositivos buscam descortinar artistas e produções invisibilizados por meio do ativismo curatorial, termo criado pela historiadora de arte norte-americana Maura Reilly.

Ativismo Curatorial” é um termo que eu uso para designar a prática de organizar exposições de arte com o objetivo principal de mostrar que algumas eleições de artistas não são setorizadas ou excluídas da grande narrativa da arte. É uma prática que se compromete com iniciativas contra-hegemônicas que dão voz àqueles que historicamente foram silenciados ou omitidos completamente – e também foca exclusivamente em trabalhos produzidos por artistas mulheres, artistas negros, artistas não-europeus-americanos e artistas queer (REILLY, 2017, s/p.)

Para fundamentação teórica foi feita revisão bibliográfica aos autores(as) Luiz Cláudio Costa (2009), Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill (2018), Amélia Jones (2013), Viviane Matesco (2012) e Sueli Rolnik (2011 e 2012) e ainda outros autores cujas pesquisas serão conhecidas por meio de um levantamento bibliográfico.

Trata-se de uma pesquisa de caráter bibliográfico, de campo e observação in locus. Baseada em livros, dissertações, artigos, teses que abordam conceitos de registro dentro do campo artístico, sobre a arte da performance, arte feminista, expografia e ativismo curatorial (REILLY, 2018) e o próprio catálogo da exposição em questão.

A metodologia buscou autores que exploram conexões e novos nexos entre esses temas, como o registro em performance, e que também abordam a curadoria pelo viés de descentralização da arte frente ao sistema de arte hegemônico e institucionalizado

A coleta de dados se baseou em três visitas à exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, em que duas foram registradas por meio de anotações, fotografias e desenhos do espaço. Foi realizada a organização e análise dos dados colhidos a partir de esquematizações e a escolha das obras a partir dessa análise. A leitura das obras foi feita a partir de conceitos técnicos, estéticos e sociais, juntamente com uma leitura em conjunto das obras a partir da experiência expográfica.

A princípio o material básico para a construção dessa pesquisa são de autores referências no campo da performance que tem se debruçado sobre o conceito de registro e documento visando a sua compreensão, por meio da fotografia e do vídeo e ainda o catálogo da exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*.

O livro *Dispositivos de Registro na Arte Contemporânea* (2009) é um material essencial da bibliografia da pesquisa, no qual Luiz Claudio da Costa reúne textos de diversos autores, como Hélio Ferverza, Sheila Cabo Geraldo, André Parente, Philippe Dubois, entre outros que tratam do registro de performance em diferentes perspectivas

Em sua introdução, Costa (2009) traz uma perspectiva que parte do descobrimento por parte dos artistas sobre o corpo, o espaço e logo após, o filme e o vídeo, datado entre 1960 e 1970. Essas descobertas decorrem de um contexto de crise da especificidade do suporte, seguido da chegada ao país de vários dispositivos eletrônicos de produção e reprodução da imagem, que rapidamente ocuparam o contexto artístico atual. Costa divide as abordagens do registro entre “[...] os problemas teóricos e históricos da noção de registro e documento, e outra que se dirige às questões das práticas artísticas que utilizam essas imagens” (COSTA, 2009), e o conceito de registro é explorado à medida que surgem novas narrativas poéticas em diferentes campos da arte.

O registro em contexto de arte é um ato heterogêneo. Pode atuar entre imagens ou entre imagens e materialidades, e entre o documentário e a ficção, mediando suportes e relacionando subjetividades, entre outras ações possíveis. É certo que nada tem a ver com sentidos que implicam o verdadeiro, entendido como sistema lógico a exigir comprovações da ordenação do visível. O registro, em vez disso, mostra justamente uma potência que problematiza os sistemas arquivísticos de nossa cultura atual (COSTA, 2009, p. 32).

Foram feitas consultas bibliográficas em autores clássicos da no campo da performance como Roselee Goldberg, que vai estudar e definir as raízes da performance, presente nas vanguardas históricas e movimentos de rupturas na arte moderna, como o Futurismo, Surrealismo, Dadaísmo, Arte conceitual, entre outros, contidos em diferentes campos artísticos, como o teatro e a música até a aproximação potente e a fusão com os meios tecnológicos como a fotografia e o vídeo. Assim como a autora Regina Melim, que aborda principais artistas e práticas da linguagem performática no Brasil.

Goldberg, historiadora de arte e curadora de arte performática, é a pioneira em estudos da história da performance, uma das primeiras críticas de arte a escrever sobre os aspectos históricos da arte performática e a fazer uma análise das ações performáticas.

Qualquer definição mais exata negaria de imediato à própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como materiais - literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitetura e pintura, assim como, vídeo, cinema, slides e narrações, empregando-os nas mais diversas combinações. De fato nenhuma outra forma de expressão artística tem um programa tão ilimitado, uma vez que cada performer cria sua própria definição ao longo de seu processo e modo de execução (GOLDBERG, 2006, p. 9).

O ato performático assume outra conotação a partir de sua transferência para fotografia, portanto partimos da ideia de que o registro possui autonomia e que passa a ser reconhecido como obra. Por tanto, optamos por não retomar conceitos básicos da linguagem performática e nos concentrar nas discussões e fatos que cercam a fotografia/registo de performance e a fotoperformance em relação ao espaço expositivo de *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*.

A autora Amelia Jones (2013), historiadora de arte, estuda performance por meio do registro e defende de forma convicta este modo de interpretação e estudo a partir de três estudos de caso, onde se utiliza da teoria pós-estruturalista feminista.

A minha premissa aqui, como tem sido em outros lugares, é que não existe possibilidade de haver uma relação sem mediação a qualquer tipo de produto cultural, inclusive a body art. Apesar de eu respeitar a especificidade de conhecimentos obtidos a partir da participação em uma situação de performance ao vivo, vou argumentar aqui que essa especificidade não deveria ser privilegiada em detrimento à especificidade de conhecimentos que se desenvolvem em relação aos vestígios documentais de um evento desse (JONES, 2013, p. 4).

Cabe comentar, que por meio de artigos de autoras como Regina Melim (2008) é possível ter acesso a conceitos de autores estrangeiros que abordam a questão do registro na performance, pois essa relação dos conceitos é apresentada pelos autores clássicos, mas não aprofundada, exatamente pela performance ser uma expressão, que fundamentalmente, entende à presença do corpo do performer como a essência da ação. Entretanto, Melim analisa o registro de um ponto de vista contemporâneo que concebe o conceito de performatividade e de registro como documento. Segundo Melim: “Vale dizer: a Performance só é acessível ao público a partir de sua documentação. Ou ainda, somente através da sua documentação que a Performance existe como Performance.” (MELIM, 2008, p. 1)

Autores como Amélia Jones e Philip Auslander pesquisam a origem da documentação em performance e sua função performática, ontológica e difusiva do próprio ato performático. Philip Auslander, da School of Literature, Media, and Communication na Georgia (EUA) divide a fotografia de performance em duas categorias: documental e teatral, a primeira seria documentação do que foi performado para uma plateia (performance com audiência) que tinham ou não conhecimento prévio do ato, e a segunda, a teatral se refere a performance

performada apenas para fotografia, conhecida como performance sem audiência. Essa perspectiva é distanciada e aproximada pelo próprio autor à medida que pensa essas diferentes categorias não só a partir de seu ponto de vista, como também de outros autores que discorrem sobre essa questão.

Amelia Jones, historiadora de arte e professora da University of Southern California, é uma das autoras, citadas por Philip Auslander, que aborda as *body artworks*, um segmento da performance, por meio de registros fotográficos, textuais, orais e em vídeo. Em seu texto, “Presença ‘In Absentia’: A Experiência da Performance como Documentação” (2013), ela afirma que a documentação é um importante objeto de estudo, e defende que o estudo a partir das imagens não deveria ser desvalidado em relação aos estudos de uma performance ao vivo, apresentando três estudos de caso de performances de diferentes artistas. Até o momento em que escrevemos esta pesquisa, seus livros não foram traduzidos para o português.

Por fim, o catálogo da exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* possui textos das curadoras Cecília Fajardo-Hill e Andrea Giunta e artistas que fizeram parte da exposição, fazem relações direcionadas aos países e diferentes contextos da América Latina. O material é completo em imagens das obras e biografias das artistas e será importante para a construção do trabalho.

A seguir, organizamos a pesquisa em três capítulos. No primeiro tratamos do contexto geral e temporal da exposição, em que abordamos conceitos da Nova Museologia e Museologia Social, ao nos referirmos aos novos projetos expositivos e curatoriais como efeitos de diversas mudanças que ocorreram ao longo do tempo na estrutura da instituição museal, além do conceito de arquivo expresso nas pesquisas de Suely Rolnik, em forma de resumo de dois textos *Furor de arquivo* (2012) e *Arquivo-mania* (2011).

No segundo capítulo nos direcionamos a expografia da exposição, no qual relatamos suas características enquanto espaço expositivo e as linguagens artísticas das obras que compõem as salas divididas por temáticas e uma breve análise técnica que denota a recorrência das imagens eletrônicas neste contexto, seguido de uma reflexão e análise sobre a fotografia de performance e fotoperformance nas artes visuais.

Por fim no terceiro capítulo, nos direcionamos a um relato pessoal da autora sobre sua experiência expositiva, como foram feitos o estudo de campo e a coleta de dados, seguida das análises das obras selecionadas.

CAPÍTULO I

CONTEXTO GERAL E TEMPORAL DA EXPOSIÇÃO

Nova Museologia

Para a perspectiva que queremos articular neste trabalho é importante nos situarmos em qual contexto ocorre a exposição, uma vez que a mesma faz parte de práticas curatoriais cada vez mais recorrentes, em que artistas, curadores e instituições têm se mobilizado para que mostras históricas de cunho identitário e político ocupem a cena cultural e artística contemporânea no Brasil.

Embora seja fato a quantidade de projetos expográficos acontecendo por todo o país, que visa reunir, discutir e visibilizar produções artísticas que se aprofundam em questões e teorias étnico-raciais, de gênero, sexualidade, identidade e fronteiras culturais, devido a pujança com que estes conceitos estão sendo incorporados a poéticas, processos artísticos e pesquisas acadêmicas, não significa que não sofram com a censura ou com a repressão política e social conservadora.

O caso mais recente e polêmico de censura que podemos citar é o fechamento repentino da exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira* com curadoria de Gaudêncio Fidelis, em setembro de 2017, pelo Santander Cultural de Porto Alegre. Depois de sofrer diversas críticas e ataques sob acusações de blasfêmia, apologia a pedofilia e zoofilia, em sua maioria por parte de grupos políticos conservadores que incitaram o ódio ao evento nas redes sociais. A mostra reuniu 270 obras de 85 artistas, entre eles Lygia Clark, Leonilson, Cândido Portinari, Adriana Varejão e Fernando Baril (MENDONÇA, 2017).

Para entender a relevância social e histórica que possuem tais projetos expositivos é necessário nos questionarmos em que cenário de discussões museológicas nos encontramos atualmente, a fim de poder discutir e elaborar pensamentos acerca dos estudos voltados a questões de gênero em museus,

imbricados pela Nova Museologia, por meio de exposições como *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, que traçam “imaginários arquivista” (SOUZA, 2018, p. 37), centrados na imagem do corpo que emergem da linguagem performática.

Não é novidade que há séculos grandes museus da Europa e Estados Unidos se restringem a aquisições e coleções decorrentes das viagens e critérios “de gentlemen abastados das nações colonizadora” (PINTO, 2012, p. 48) ressaltando o fato de muitos objetos de valor cultural e artístico de diversos povos da América Latina, África e Ásia terem sido saqueados no período da colonização. Tais museus tiveram seus esforços voltados a preservar obras e documentos que construíram as noções de arte e história sob a ótica da valorização da nacionalidade, sob o protagonismo masculino, centrados na ideia de poder do colonialismo (PINTO, 2012).

“A colonialidade por trás dos objetos expostos em muitos museus é raramente problematizada nas exposições, ou seja, tratam-se de memórias exiladas.” (WICHERS, 2018, p. 145) Podemos relacionar o passado da Instituição museal com práticas da “alta cultura”, ou seja, a um conhecimento restrito a intelectuais de classes mais abastadas ou lazer destinado a elite, um espaço de status social e hostil a maioria da população.

As raízes do sistema museal, estão ligadas não só a aspectos colonialistas, como também na desigualdade de gênero, nas representações femininas praticadas e reforçadas por vários artistas homens ao longo de uma história da arte eurocentrada, e até mesmo, na forma como artistas mulheres e pessoas que não se encaixam numa concepção binária de gênero foram invisibilizadas no processo de registro pelos historiadores.

Porém, as perspectivas da instituição museal passaram por processos de reconfiguração com o passar do tempo e contextos sociais, artísticos que viabilizaram por meio de reflexões e questionamentos ao exercício do poder sobre objetos de valor cultural, científico, artístico ou até mesmo político em um sistema vigente hegemônico, com acervos baseados em coleções particulares, aprisionados em palácios, sem esperança de vir a fazer parte de um conhecimento público.

Segundo Camila Wichers (2018), docente e pesquisadora no campo da museologia, a Nova Museologia é associada a uma série de discussões levantadas na década de 1980, fortes questionamentos aos museus, provocadas por movimentos sociais na década de 1960. Um evento marcante para este cenário é a Mesa-Redonda de Santiago do Chile que aconteceu em 1972 que dialogou sobre o papel social dos museus na América Latina.

Representando assim, novas formas de entender o sistema museal no meio social e político por parte dos profissionais deste campo, que são abordados pela autora: a Museologia Social é um termo mais consolidado em estudos brasileiros, caracterizado pelos compromissos sociais que responsabiliza-se, ligado ao poder contido na memória, como o apagamento cultural de grupos sociais que gera desigualdades e preconceito. A Sociomuseologia se estabelece no contexto e no desenvolvimento das próprias práticas museológicas envolvendo a interdisciplinaridade com outras ciências fortemente consolidadas como a Antropologia, Psicologia e Comunicação (MOUTINHO, 2007). que podem ser vistas como agentes complementares da citada anteriormente, “Nova Museologia”.

Wichers (2018) nos possibilita compreender as renovações teóricas no campo da museologia em sincronia com as ondas feministas, em quais momentos as ideias desses campos entram em contato e até que ponto poderiam ter se influenciado. No século XIX, a primeira onda feminista foi marcada por ações e protestos de mulheres sufragistas, por meio da organização *Women’s Social and Political Union* (WSPU), ativista pelo voto feminino, eram autoras de táticas de ações que violam diretamente bens e patrimônios “[...] que incluíam ataques a vitrines de lojas, museus e pinturas, em especial aquelas que representavam nus femininos e retratos de homens.” (WICHERS, 2018, p. 147) Até nos primeiros passos do feminismo podemos compreender a força simbólica e estruturante do pensamento histórico que representa o museu para o Ocidente, entendida e coagida pelas ações ativistas do movimento que corresponde a primeira onda feminista.

A partir daqui é importante reconhecermos a instituição museal como produtora de memórias e esquecimentos. Ainda segundo Wichers (2018), a cadeia operatória museológica é formada por ações de salvaguarda (documentação e conservação) e comunicação museológica (exposições e ações educativas). Estas

ações, quando equilibradas, resultam na preservação dos indicadores da memória e referenciais patrimoniais, este processo pode diminuir os impactos do esquecimento e contribuir na construção de uma sociedade mais justa. (WICHERS, 2018)

A partir de 1960, período que abrange a segunda onda do feminismo, surgem os estudos e teorizações voltadas às relações de poder e noção de gênero, assim como fortes críticas e questionamentos em relação ao museu e seu sistema “enciclopédico e elitista” (WICHERS, 2018, p. 147), que podemos relacionar as novas perspectivas da museologia que se desencadearam neste período. Com a terceira onda feminista, entre a década de 1980 e 1990, os questionamentos se situam dentro da categoria mulher, em que movimentos como o Feminismo Negro, que surge na segunda onda, mas será impulsionado na terceira, se discute a presença das mulheres negras neste movimento e a desconstrução do sujeito feminino, que até então é regido pela presença de mulheres brancas, heterossexuais, pertencentes a classe média e alta, formando assim um campo de atuação restrito e excludente.

A autora afirma:

Penso que o feminismo interseccional, que tem se ampliado no contexto contemporâneo, é extremamente profícuo para pensarmos os processos de musealização e as memórias. Esse feminismo é fruto do pensamento precursor de mulheres negras que passaram a interpelar as reflexões de um movimento feminista que era pautado, até então, em demandas de mulheres brancas de classe média. (WICHERS, 2018, p. 146)

Para Aida Rechená (2014), estudiosa no campo da museologia relacionada a perspectiva de gênero, a ideia de museu está diretamente ligada a ideia de instituições “que assumem compromisso social e desenvolvem uma ação ativa na sociedade” (RECHENA, 2014, p. 154).

A museologia social define-se como uma vertente da museologia que considera o museu como uma instituição dinâmica e comprometida com a sociedade. Expressões como função social dos museus, responsabilidade social, acessibilidade, igualdade, representam as linhas de força da museologia social. É neste âmbito que se enquadra a integração de uma perspectiva de gênero na museologia social. (RECHENA, 2014, p. 155)

Rechená utiliza o termo “Museologia de gênero” em seu artigo para pensar as relações de poder e as desigualdades que perduram no campo museal e artístico entre homens e mulheres. Relacionar conceitos da esfera do conhecimento

psicológico as atividades sociais e produção de conhecimento museológico é o que caracteriza a museologia social como um campo interdisciplinar, ampliando duas áreas do conhecimento já consolidadas. A fim de entender as raízes dessas problemáticas, a autora parte das perspectivas dos estudos de gênero, passando pelo vértice sujeito, em que “A museologia social deixa de ser o estudo da relação do sujeito com o patrimônio e passa a ser o estudo da relação de homens e de mulheres com o patrimônio” (RECHENA, 2014, p. 162).

De acordo com Renato Pinto (2012) estudos feministas, de gênero e queer “[...] desestabilizam o preceito de que o mundo sempre foi e tem de ser dominado por uma estrutura familiar heteronormativa um cenário construído pelo capitalismo ocidental” (PINTO, 2012, p. 47) o que enxergamos como um fator determinante na exposição Mulheres Radicais. O autor nos apresenta a presença destes estudos na instituição museal, e de que forma se deram as relações entre arqueologia, acervo, curadoria com narrativas que estão diretamente ligadas a grupos sociais marginalizados em detrimento do homem branco cis heterossexual.

O museu, desta forma, é o resultado de um complexo processo que é conduzido antes que o acervo seja exposto. Em uma abordagem pos-modernista/ pós-processualista, não se espera que haja a concepção de um passado objetivo, livre de preconceitos, por parte de arqueólogos e curadores. Toda apresentação de artefatos é retórica de persuasão, uma mobilização ativa de modos particulares de apresentação que encobre as distâncias entre o passado e o presente. [...] De qualquer forma, a cultura material parece refletir sobremaneira o sistema arqueológico, não seu uso pelas pessoas em algum momento de sua trajetória histórica fora dos museus. (PINTO, 2012, p. 45)

É importante pensar a noção de Arqueologia queer, apresentada no artigo anteriormente citado, em conexão com a Arqueologia feminista e de gênero, pois embora tenham surgido em contextos políticos diferentes, ambas procuram questionar e rejeitar “as taxonomias androcêntricas” (PINTO, 2012, p. 47), propiciando formas de pensar o passado a partir de perspectiva contemporâneas de grupos em minorias políticas, que por vezes colocam diversos pontos comuns em questão, como por exemplo, a própria relação de poder que cerca a expressão da sexualidade, a partir de papéis sociais, fortemente assegurados por uma visão binária do gênero.

Neste contexto, de reconstrução de narrativas históricas e artísticas proposto pela Museologia Social, o conceito de arquivo se torna um ponto chave para buscarmos compreender tanto sua função documental e histórica, quanto sua potência visual e sensível em um contexto expográfico, pois é por intermédio de mostras, exposições e eventos artísticos que é possível o acesso do público de diferentes contextos sociais a diferentes possibilidades de entender o ser humano no meio social.

É a partir de ações arquivistas e arqueológicas promovidas por pesquisadoras, museólogas, curadoras e artistas a serviço de uma nova Museologia, que se é possível intervir nas estruturas hegemônicas do museu e assim, repensar a forma como essa estrutura impacta o imaginário sociocultural. Estas ações constroem novos saberes à medida que organizam referências e tecem relações no encontro e articulação de arquivos fragmentados. Levando em consideração as inúmeras formas de poder e disputa que cerceiam o arquivo, que passa por um processo de revisão e seleção sob o conceito de qualidade, também em disputa (SOUZA, 2018).

Souza afirma:

A dispersão das informações e a ausência de análises que destacam os enunciados desde a perspectiva dos estudos de gênero e da sexualidade podem ser pensadas enquanto estratégias de poder que estabelecem o que pode ou não ser dito. Afinal, articular trabalhos artísticos entre si é procurar sentidos coletivos capazes de conferir existência a comunidades e redes de saberes. (SOUZA, 2018, p. 38)

Para a autora é possível entender recentes projetos expográficos e curatoriais que apresentam produções artísticas cujas poéticas estreitam relações entre gênero e sexualidade, das quais possuem um histórico de invisibilização, alinhados à ideia de imaginações arquivistas, correlativas a ampliar possibilidades da criação de arquivos decorrentes do “[...] reconhecimento de esquecimentos e também surge enquanto fruto de processos direcionados para uma arqueologia da história e do ato de se fazer arte.”(SOUZA, 2018, p. 38).

Nessa perspectiva o arquivo, em sua dimensão material e teórica, atua ativamente na construção de memórias, conseqüentemente na construção de narrativas identitárias. A constituição de um determinado arquivo sempre irá partir da imaginação do indivíduo e de como vive e entende a realidade à sua volta, este pode

ter os mais diversos motivos para arquivar, organizar e classificar memórias, sejam profissionais ou pessoais (SOUZA, 2018)

A autora entende os eventos artísticos como arquivos em aberto, refletindo sobre seus processos de “desdobramento e de enunciação que se moldam”(SOUZA, 2018, p. 39) que não possuem um fim em si mesmos, mas podem ser abertos ou fechados a qualquer momento, estão passíveis de serem reorganizados e até mesmo continuados por meio de novas possibilidades, novos projetos expográficos, culturais e até mesmo desencadear novas pesquisas.

Levantar a perspectiva de autoras que aproximem conceitos que necessitam de conexões, entre pesquisas contemporâneas, é extremamente relevantes para entendermos a exposição além de seu espaço expositivo nos permite dar luz à problemáticas que envolvem a exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, a fim de nos situarmos em que contexto museológico a exposição está inserida e a partir disso o que podemos traçar com perspectivas contemporâneas em relação a expografia e as obras.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo tem um acervo riquíssimo em história e vanguardas da arte brasileira, é o mais antigo museu da cidade, fundado em 1905 pelo Governo do Estado de São Paulo, onde era o antigo edifício do Liceu de Artes e Ofícios, que passou por reformas no final da década de 1990 com o projeto arquitetônico de Paulo Mendes da Rocha.

No período cronológico de 2010 a 2018, o museu recebe a exposição *Mulheres Artistas: as pioneiras (1880-1930)* em 2015, projeto expográfico que pretendeu evidenciar a inserção e contribuição de artistas mulheres no meio artístico brasileiro, afirmando o processo de formação profissional a que tiveram acesso, exercendo a arte como ofício, a fim de contrariar os discursos da época, que além de restringi-las ao ambiente doméstico, reduzidas a condição de “naturalmente amadoras”. Essa mostra evidentemente, procura discutir problemáticas voltadas às desigualdades de gênero na arte, a exclusão, a desconstrução da imagem discursiva feita para categorizar mulheres artistas e até mesmo como justificativa insuficiente a suas ausências em exposições, acervos e livros de história da arte. No período de oito anos, um projeto expográfico que de fato aborda e discute questões vinculadas

ao gênero na história da arte brasileira, seguida pela exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* em 2018.

Embora seja escasso a recorrência de projetos curatoriais que pretendem revisar as desigualdades na história da arte, o encontro de obras de mulheres artista, pioneiras em seus campos de atuação artística, seja na pintura, desenho e escultura até a consolidação modernista no Brasil, relaciona-se com o viés que também pretende abordar a instituição recebendo a segunda exposição, em contextos e abrangência totalmente diferentes, mas dando corpo e voz ao pioneirismo de mulheres artistas na arte contemporânea latino-americana.

Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta, expressam embates externos e internos que passaram no processo de pesquisa e na reunião das artistas, dados e conteúdos, se por um lado eram incentivadas por vários artistas, curadores e estudantes de atitude progressista que contribuíram com informações que ajudaram a compor a exposição, por outro foram questionadas diversas vezes, principalmente pelo viés de gênero das pesquisas, do foco voltado apenas a artistas mulheres, sob a questionável premissa de que “artistas mulheres estavam na moda” ou de que “já haviam conquistado o reconhecimento que lhes era devido”. Além disso, lidar com uma total falta de conhecimento em relação a essas artistas, desencorajadas a explorar referências incertas em arquivos ou publicações esquecidas (FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018).

É diante de estudos, projetos expográficos e curatoriais contemporâneos que visam questionar a abordagem e revisão histórica dentro da instituição museal, que situa-se a exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*. No momento atual a cultura artística e a contribuição no âmbito social e acadêmico de grupos vistos como “minorias sociais”, mulheres, LGBTQ+, negros/as, indígenas, está sendo reivindicada, cada vez mais, na maioria das vezes por tais representantes dentro e fora das instituições.

Desejo de arquivar

É inevitável levantar tais transformações gerais no âmbito da museologia e de como estão lentamente se desenvolvendo, principalmente no Brasil marcado por décadas de ditadura militar (WICHERS, 2018) como em grande parte da América Latina, sem remeter a relação entre instituições políticas e práticas artísticas que grande parte das artistas vivenciaram nestes territórios, e principalmente as representadas em *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*.

Segundo Suely Rolnik (2012), psicanalista, pesquisadora e curadora independente, nas duas últimas décadas “uma verdadeira compulsão de arquivar tomou conta de parte significativa do território globalizado da arte” (ROLNIK, 2012, p. 97) que têm se manifestado consideravelmente tanto no campo de pesquisa acadêmica, quanto em exposições baseadas em arquivos, disputados em coleções e acervos.

Podemos identificar diversas movimentações artísticas e políticas no período que abrange a exposição, tanto uma como a outra exercem influências nas estratégias de produção artística individuais. Entre as décadas de 1960 e 1970, artistas estão engajados em questionar o sistema de arte vigente, o objeto artístico e sua comercialização, neste contexto chamamos a atenção para o descobrimento do corpo como expressão artística que se torna o centro da poética, investigações e potência pensante de muitas artistas (ROLNIK, 2012).

Porém, ainda segundo Rolnik (2011), o desejo de arquivar vai se propagar em produções fora do circuito de arte Europa/EUA e de sua noção de modernidade, mais precisamente na América Latina. Como a maioria das práticas artísticas, a performance e o registro também foram incorporados pela História da Arte hegemônica e interpretados por suas concepções. “O poder desta cartografia hierarquizada na produção crítica, tem causado certas distorções de leitura das referidas práticas e, por isso, tende a gerar efeitos tóxicos em sua recepção e disseminação” (ROLNIK, 2011, p. 130).

O “arquivo-mania” surge no cerne de embates e movimentos de demarcações na geopolítica cultural e da arte em um mundo globalizado (ROLNIK, 2011). A autora

nos apresenta uma reunião de fatos históricos, tanto políticos como artísticos, nessa perspectiva é possível visualizar mais nitidamente um contexto que por vezes não se mostra, não é comentado em textos que tratam de práticas artísticas vinculadas ao corpo, principalmente vindo de autores do eixo artístico hegemônico. Por essa, também, a necessidade de retornar estes arquivos e interpretá-los de novas maneiras.

O que levam os artistas a vincularem o político a suas obras “é seu reconhecimento sensível da presença do autoritarismo na medula de sua atividade criadora o que os conduz a esta inflexão” (ROLNIK, 2011, p. 132). Portanto, entendemos que estar envoltos por governos ditatoriais, tem influência sistêmica na produção e circulação das obras e suas estratégias poéticas; pois podem sofrer não só com a censura, mas também com a perseguição. Ainda, quando se soma o fato das artistas serem mulheres ocorre o apagamento na História da Arte.

Tais governos ditatoriais contribuíram para histórias de violência e tortura em países como o Brasil (1964-1985), Paraguai (1954-1989), Argentina (1966-1970, 1976-1983), Peru (1968-1980), Bolívia (1971-1978), Chile (1973-1990), Uruguai (1973-1985), Guatemala (1960-1996), entre outros. Por trás de décadas de intervenção militar estão líderes associados a Operação Condor, aliança político-militar apoiada pelos Estados Unidos (FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018)

Rolnik (2011) retoma a maneira destrutiva e sutil com que os contextos ditatoriais influem na potência pensante e criativa, não só individual, mas também em todo imaginário coletivo:

Se este tipo de regime se manifesta mais obviamente na censura, bem mais sutil e nefasto é seu efeito imperceptível (mas nem por isso menos poderoso), que consiste na inibição da própria emergência do processo de criação, antes mesmo que sua expressão tenha tomado corpo. Tal efeito decorre do trauma inexorável da experiência de terror e de humilhação que caracteriza as ditaduras. Esta experiência afeta o desejo em seu âmago e o debilita, pulveriza a potência do pensamento que ele convoca e dispara, esvaziando a subjetividade de sua consistência (ROLNIK, 2011, p. 132).

A partir desta experiência de terror, o político é vinculado às dimensões poéticas e lógicas do fazer artístico, mas isso não quer dizer que sejam práticas ideológicas ou representacionais de determinados grupos sociais (macropolíticas), obras de denúncia como designado em textos e exposições produzidos nos EUA e

Europa ocidental “arte conceitual política” por pessoas que não vivenciaram os embates políticos latino-americanos.

A autora afirma a existência de um equívoco cometido pela História da Arte, ao generalizar a categorização para o circuito de práticas artísticas propostas na América Latina, entre 1960 e 1970:

Em outras palavras, o equívoco da história institucional da arte é utilizado por tais críticos e historiadores para alimentar uma espécie de surdez defensiva às discussões que se vêm travando em escala internacional, especialmente à nova aliança que se estabelece entre o poético e o político (em particular no terreno da arte). O efeito é a omissão da responsabilidade de seu trabalho intelectual na construção do presente. Mais preocupante é a inibição que o poder de tal posição provoca na produção artística e discursiva das novas gerações. (ROLNIK, 2011, p. 100)

Neste contexto o corpo é um campo de batalha, que encarna na obra “a experiência onipresente e difusa da opressão torna-se sensível num meio em que a brutalidade do terrorismo de Estado provoca como reação defensiva a cegueira e a surdez voluntárias, por questão de sobrevivência” (ROLNIK, 2011, p. 100), o que torna o processo artístico mais atrelado à experiências do próprio corpo, individual, porém muito intensa e subjetiva (micropolítica) (ROLNIK, 2011).

CAPÍTULO II

EXPOGRAFIA E O REGISTRO DE PERFORMANCE

O título do presente trabalho, “Linguagens do corpo: Registro e Fotoperformance na Exposição Mulheres Radicais” compreende a relação do registro com o ato performático e reflete o fazer imagético do registro intimamente ligado ao corpo e às dimensões poéticas que podem surgir dessa relação. Começar este capítulo refletindo sobre o nome do trabalho em si, é muito importante para organizar e explanar ideias que desejamos discutir no recorte da pesquisa, que transparece uma das inúmeras possibilidades de perceber a estética expográfica e perceber-se envolto por ela.

Como uma imagem residual e fragmentada nos permite perceber uma ação performática? Ela estaria apenas no campo da documentação, ou está presente na obra de artistas propositalmente e circunstancialmente? Estas são as principais perguntas que nos motivaram a procurar entender a natureza de imagens fotográficas feitas por algumas artistas da exposição, principalmente as quais apresentam o corpo a partir da performance.

A recorrência do registro/fotografia de performance e fotoperformance na exposição faz parte de uma linguagem de redescoberta do corpo por meio de representações e imagens decorrentes da linguagem performática, “essa nova concepção de corpo ativou um saber que desencadeou sensibilidades até então nunca expressa em imagens” (FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018, p. 29). Esta afirmação nos coloca diante de uma forma diferente de pensar o corpo categorizado como feminino nos primórdios da arte contemporâneas, que configura novos caminhos na investigação e questionamentos em relação ao eixo artístico europeu e

norte americano (ROLNIK, 2012). A imagem retrata relações poéticas que partem do corpo, formas de entender a potência corporal que não seja pela presença física, nas artes visuais e nos diversos contextos artísticos, sociais e políticos.

O entendimento poético deste corpo se entrelaça à performance pelo registro/imagem captado numa ação. Neste caso, a artista cria uma ação que pode ou não ser construída para ser registrada, mas diversas artistas performers entendem, desde o início das práticas performáticas, a importância do registro na “sua circulação, memória e transmissão futuras” (VINHOSA, 2014, p. 2880) visto o caráter experimental e efêmero da performance, em que a ação registrada deixa de existir, mas poderá ser acessada visualmente por meio da imagem.



Figura 4. Suzy Lake como Françoise Sullivan, 1973, 72 "x 82 1/4", impressão a jato de tinta de arquivo. Fonte: <http://www.suzylake.ca/transformations#1>



Figura 5. Francesca Woodman, Space 2, 1976, 15.88 x 15.88 cm, impressão em gelatina de prata.
Fonte: <https://www.artnet.com/auctions/artists/francesca-woodman/space2-providence-rhode-island-3>



Figura 6. Lourdes Grobet, Hora y Media, 1975, fotoperformance, 160 x 105 cm. Coleção da artista.
Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/hora-y-media-hour-and-a-half>

Cada vez mais a fotografia têm se firmado nas práticas artísticas performáticas contemporâneas, segundo Luciano Vinhosa (2014), a fotoperformance

só começa a ser praticada como expressão autônoma na década de 1990, mas podemos identificá-las até mesmo antes desse período, na obra de Yves Klein (fig. 2), na série fotográfica *Transformations* (1973-1975) de Suzy Lake (fig. 4) e na série *Space 2* (1976) de Francesca Woodman (fig. 5) e os trabalho de fotoperformance que situam-se na exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, a obra *Sem título* (1983) de Liliana Maresca com sua obra (fig. 20 e 21), *Hora y media* (1975) de Lourdes Grobet (fig. 6) e *É o que sobra* (1975) da série Fotopoemação de Anna Maria Maiolino (fig. 22).

O que diferencia o registro de performance da fotoperformance é principalmente a relação direta da performer com a câmera e com os recursos fotográficos para compor a ação, assim como necessidade ou não de presença do público. Algumas obras de artistas da mostra se apresentam neste contexto de forma imprecisa visualmente, estão entre o registro e a fotoperformance, que se intensifica no contexto expositivo.

Vinhosa (2014) associa a fotoperformance com a experiência expositiva, a predominância de arquivos fotográficos e videográficos nestes ambientes podem ser frustrante no primeiro momento para o público, pelo acesso da ação estar diretamente ligado a imagem, o que nos coloca numa situação paradoxal da linguagem performática no contexto expográfico. Porém, essa sensação dá lugar aos poucos ao que o autor chama de “imersão nos jogos de relações” (VINHOSA, 2014, p. 2878) propostos pela curadoria.

A sensação inicial do visitante é de frustração por não estar efetivamente vivenciando uma experiência direta que as obras originais supostamente proporcionariam. Derrota que aos poucos cede lugar a um sentimento mais otimista, pautado na experiência de imersão nos jogos de relações que a curadoria propõe. Certamente uma ficção distendida temporalmente e induzida espacialmente através do percurso sugerido, e que conta com as estratégias da montagem e da ambiência expositivas. Privilegia certos agrupamentos de propostas por filiações estéticas e associações conceituais, com recurso à colagem e à ressignificação histórica que lhe é própria. (VINHOSA, 2014, p. 2878)

Em 2012, o Hammer Museum de Los Angeles concordou em desenvolver e sediar as pesquisas e o projeto expositivo que daria origem a *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, como parte da iniciativa Pacific Standard Time: LA/LA da Getty Foundation, que desenvolve pesquisas e projetos em conjunto a instituições do Sul da Califórnia, que liga os Estados Unidos à América Latina, na “inclusão de artistas chicanos e latinos, promovemos um diálogo amplo e inclusivo entre artistas latino-americanos e latinos no contexto da história da arte, da arte contemporânea e da rica comunidade artística de Los Angeles, conhecida como a maior cidade latino-americana fora da América Latina.” (FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018, p. 9)

Após a permanência no Hammer Museum, de 15 de setembro a 31 de dezembro de 2017, a exposição se estendeu à uma breve itinerância que passou pelo Brooklyn Museum, em Nova York, de 13 de abril a 22 de julho de 2018 e na Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 18 de agosto a 19 de novembro de 2018. Por ser uma exposição de grande escala, entendemos as dificuldades burocráticas quanto ao fato da exposição não ter se estendido a outros países latino-americanos, embora fosse realmente necessário, pois assim como as curadoras gerais, acreditamos no seu potencial de desencadear novas pesquisas e novas perspectivas curatoriais voltadas a escrever novos capítulos na história da arte, principalmente sobre a produção de mulheres.

É muito significativo e importante que exposições como a que é objeto de estudo desta pesquisa, tenham sido realizadas em museus institucionais, principalmente no contexto brasileiro, em um dos maiores museus da cidade de São Paulo, localizado no centro da cidade, ao lado da estação da Luz.

Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004) ressalta que toda experiência museológica começa pela arquitetura do edifício, este é um elemento estético de importante atribuição a todo um percurso expográfico que começa frente ao museu e toda sua carga histórica, expressa no seu estilo arquitetônico de caráter monumental e neoclassicista.



Figura 7. Pinacoteca do Estado de São Paulo, visão frontal do edifício, 2016. Fonte: <http://pinacoteca.org.br/a-pina/7200-2/>

Ao adentrar este espaço nos deparamos com diversas salas que abrigam diferentes momentos da história da arte brasileira, em que as obras e narrativas expográficas dialogam entre si e fazem parte de novas perspectivas da museologia no Brasil. Atualmente conta com três exposições temporárias de longo período, intituladas “Arte no Brasil”, baseadas no acervo do museu, da Fundação José e Paulina Nemirovsky e da Coleção Roger Wright, apresentam desde a arte colonial à criação da academia, o início e desenvolvimento da arte moderna, desde a busca por uma identidade nacional artística até as vanguardas que decorreram nos anos 1960 e 1970. É um panorama do sistema de arte em termos históricos e museográficos, reúne obras de artistas reconhecidos em suas épocas ou tardiamente pela academia e o mercado de arte.

Ainda assim, observamos a persistência de uma estrutura museal tradicional, calcada em coleções construídas e adquiridas envoltas a uma estrutura desigual no circuito artísticos, ou seja, elas reafirmam narrativas hegemônicas construídas ao longo da história da arte, asseguradas e resguardadas pelo espaço do museu. Esta é uma realidade de diversos museus de arte, as narrativas históricas são feitas por poucos em locais de poder, não seria diferente com as narrativas museográficas e curatoriais.

Em contrapartida, a Pinacoteca reserva cinco salas a exposições temporárias de curto período. Uma extensa sala no 1º andar que comporta exposições de grande porte, ou até duas exposições de médio porte. As outras salas são menores e ficam posicionadas nos quatro cantos extremos do 2º andar. Exposições que neste contexto, tem como fundamento promover encontros e diálogos entre obras e artistas, por meio de novas percepções e narrativas, expor trajetórias de artistas contemporâneos, trazer novas linguagens a um espaço que majoritariamente é habitado pela pintura e escultura e reescrever lacunas na “história da arte” deixadas pela invisibilização e exclusão de corpos marginais à uma cultura branca, eurocêntrica e masculina.

Mulheres Radicais foi apresentada no 1º andar, no conjunto de sete salas que recebe exposições temporárias, este espaço sugere um percurso linear, já que suas salas ficam posicionadas lado a lado e não possuem, entre si, grandes diferenças de tamanho. Nove temas estruturam o percurso expositivo, divididos estrategicamente entre as salas. A primeira porta de entrada é localizada na 2ª sala “Autorretrato”, em que os visitantes começam o percurso, à esquerda está a 1ª sala “Paisagem do corpo” e à direita a 3ª sala “Mapeando o corpo”, e nessa sequência está a 4ª sala dividida entre dois temas “O poder das palavras” e “Feminismos”, 5ª sala “Resistência e medo”, 6ª sala “Lugares sociais” e a 7ª e última sala dividida entre “Erótico” e “Performance do corpo”.

Segundo a pesquisadora e crítica de arte Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004), o espaço expositivo é comunicante na relação das obras com o seu receptor, em que as estratégias de comunicação podem se desenvolver de muitas formas e estão diretamente ligadas às dimensões culturais de um determinado contexto, “seja de uma determinada época, de uma tendência, de um movimento, da trajetória de um grupo ou de um artista individualmente” (GONÇALVES, 2004, p. 32).

Por meio desta comunicação pensada para o público, surge a experiência única, a partir do repertório cultural e vivências de cada pessoa, gerando diferentes interpretações. Desta forma o público poderá situar-se em quais paradigmas, conceitos e tendências da arte trata a reunião das obras em exibição.

Os temas utilizados em cada sala expõem por quais linhas teóricas e críticas foram desenvolvidas a pesquisa curatorial e posteriormente, como conceberam um cenário consistente a exposição. Este trabalho se apresenta por meio de informações disponíveis ao público dentro e fora das salas de exposição. Exterior às salas, na parede ao lado da porta de entrada ficou exposta uma linha cronológica dos acontecimentos políticos e históricos significativos aos direitos e vida das mulheres em todos os países abarcados pela mostra, já no interior do espaço textos críticos estruturam o percurso, em alguns casos se faz necessária uma breve biografia sobre as artistas e informações mais técnicas sobre as obras ao lado das fichas técnicas. Todas essas informações oferecem “recursos de apoio aos visitantes” (GONÇALVES, 2004, p. 34), tornando os processos de pesquisa e trabalho feitos pelas curadoras mais acessível ao público.

Ao lado da informação documental, o desenho museográfico ganha papel estratégico na construção do processo comunicativo da mostra. A distribuição da obra no espaço, o uso da luz, o emprego de cor nos painéis e paredes, a criação especial de um ambiente, todos esses elementos funcionam como recurso de qualidade semântica, os quais conduzem estrategicamente a mensagem estética projetada pela mostra. (GONÇALVES, 2004, p. 34)

As paredes são brancas e os móveis, como mesas expositoras, bancos, monitores, televisores ou qualquer outro tipo de expositor seguem o padrão de cores neutras, variando entre o branco e preto. A iluminação é clara, direcionada para as paredes, em três salas são utilizados como suportes para projeção de vídeos cubos e triângulos facetados suspensos no teto. Aqui o espaço é necessariamente construído pelo percurso expositivo, pelas obras, a relação visual e semântica entre elas e os textos curatoriais, sua estética pode ser atrelada ao uso da ideologia de paredes brancas ou cubo branco, originada no Museu de Arte Moderna de Nova York, na segunda década do século XX, que viria a ser um modelo seguido na museografia e posteriormente incorporado pela arte contemporânea (GONÇALVES, 2004, p. 37). Apesar dessa estética convencional, é visível o contraste deste lugar “neutro” com a sensação de acúmulo de obras, por diversas linguagens estarem em coexistência em espaço mais restrito, acompanhadas da intervenção sonora de obras videográficas projetadas.

Nas figuras 8, 9, 10, é relevante visualizarmos semelhanças e diferenças entre as formas de articular uma mesma exposição, pois além do trabalho feito pelas curadoras gerais, há também um processo de trabalho em conjunto com profissionais das instituições que receberam a exposição, tanto em estruturar o percurso entre as obras, quanto em somar obras do próprio acervo e de outros, como ocorreu na mostra realizada na Pinacoteca de São Paulo com obras de artistas existentes ou não no primeiro projeto de exposição.



Figura 8. Galeria “Paisagens do corpo”. Primeiro plano: Vera Chaves Barcellos, *Epidemic Scapes*, 1977/1982. Hammer Museum, Los Angeles. Foto: Brian Forrest.
Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/documentation>



Figura 9. Galeria “Paisagens do corpo”. Primeiro plano: Vera Chaves Barcellos, *Epidermic Scapes*, 1977/1982. Brooklyn Museum, New York. Foto: Jonathan Dorado
Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/documentation>



Figura 10. Galeria “Paisagens do corpo”, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foto: Levi Fanan
Fonte: [//hammer.ucla.edu/radical-women/documentation](https://hammer.ucla.edu/radical-women/documentation)

Entendemos a complexidade de realocar e redistribuir 280 obras de 120 artistas em espaços diferentes, de dimensões diferentes, pensando no diálogo entre

elas e no percurso expositivo. Este fator tem influência diretamente em como o público percebe o espaço como um todo e as obras, pois é nítida a sensação de acúmulo entre elas na exposição da Pinacoteca, do qual não enxergamos como negativo e sim como uma forma de experienciar as obras, carregadas pela imagem do corpo. Sabendo que muitas das artistas passaram por um longo processo de apagamento na história da arte latino-americana, o acúmulo nos faz imaginar quantas artistas mulheres tão importantes para história da arte não conhecemos ainda e como a preocupação em abranger tantas obras é importante para a proposta da exposição.

As linguagens e suportes coexistentes transitam entre: a pintura, gravura, colagem, fotografia, vídeo, escultura, assemblage e livro-objeto, o que nos faz entender a preferência por uma estética que enfatiza o objeto e sua interação com o espaço, criando um percurso da descoberta e reconstrução do corpo das artistas por meio da relação visual e conceitual entre as obras. Estas têm um forte caráter de transição e experimentação entre as linguagens, em que traçam fronteiras muitas das vezes com a imagem que se relaciona diretamente com a auto-imagem.

Estabelecer fronteiras entre as obras que em sua maioria estão veiculadas por registros fotográficos e de vídeo configura um dos aspectos mais pulsantes na estética da exposição. A recorrência da imagem, da auto-imagem e do estreitamento entre as linguagens artísticas, principalmente a performance e a fotografia, nos impõe questionamentos e experiências que desafiam tanto a condição de representação e real da foto, quanto a presença do corpo em performance.

No corredor, do lado de fora da exposição existem duas obras em vídeo: *San Frenesí*, 1983 da cineasta e videoartista mexicana Sarah Minter (1953-2016) e *Nadie es inocente*, 1986-1987 Sarah Minter e Gregório Rocha. Em “Paisagens do corpo” (1ª sala), assim como desvenda o título, as obras expressam a relação da paisagem, ambientes e materiais naturais com as formas e subjetividades do corpo, que revelam “operações conceituais e estéticas de uma natureza simbólica cultural e ritual” (FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018, p. 48).

A sala expõe obras de 15 artistas, que em sua maioria optam pela fotografia e pelo vídeo. Nove artistas expõem obras que se utilizam do suporte fotográfico, 5 do vídeo e três apresentam registros fotográficos de performance. A maranhense

Yolanda Freyre (1940) é representada por “Achei” (1976) e “Pele de bicho, alma de flor” (1974), performances e poesias que se desdobram em livros-objeto, a também brasileira nascida no Rio de Janeiro, Celeida Tostes (1929-1995) com a série de fotografias da performance “Passagem” (1979) e Yeni y Nan (Jennifer Hackshaw - 1948 e María Luisa González - 1956) dupla de artistas precursoras da performance na Venezuela com as fotografias em polaroid decorrente da ação que une vídeo e performance “Transfiguración elemento tierra” (1983).

As imagens do corpo estão por toda parte, a forma como foram dispostas no espaço, por temáticas, acentua a forma como as obras interagem entre si, assumindo diversas linguagens, por meio da conexão entre diferentes materiais e suportes. A princípio é difícil definir a natureza das obras que se utilizam destes suportes para serem expostas, só a partir da leitura da ficha técnica é possível saber a proposta em que a imagem foi criada.

Em “Autorretrato” as obras estão bem mais voltadas para uma reconstrução da auto-imagem onde as artistas ocupam o espaço de autoexpressão crítica por meio de “narrativas conceituais e psicológicas que questionam as ideias canônicas de beleza” (FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018, p. 48) fugindo dos moldes convencionais de retrato e representação da própria imagem. A sala expõe obras de 21 artistas, em que 10 se utilizam do suporte fotográfico e 6 do vídeo.

Duas artistas apresentam registros fotográficos de performance, a artista conceitual colombiana Maria Teresa Cano (1960) com a performance *Yo servida a la mesa* (1981-1983), a artista brasileira, Regina Vater (1943) com a performance *Tina America* (1976), Lourdes Grobet apresenta uma fotoperformance intitulada *Hora y media* (1976) e Victoria Eugenia Santa Cruz (1922 - 2014) artista peruana, coreógrafa, poetisa e co-fundadora da Cumanana, primeira companhia de teatro negro no Peru, apresenta o registro em vídeo da performance *Me gritaron negra*, 1978.

Embora apenas Lourdes Grobet e Liliana Maresco afirmam suas produções fotográficas como fotoperformance, outras obras que se relacionam visualmente com elas no contexto expográfico, podem ser observadas sob esta perspectiva, como a obra de Rosa Navarro, *Nascer e morrer de una rosa* (1982) em que um rosto é

registrado em sete fotografias, com um par de rosas na altura dos olhos em diferentes fases do desabrochar.

É inevitável nos perguntar o porque Victória Santa Cruz é a única artista negra em 120 artistas latino-americanas. Esta situação pode ser associada a inúmeros fatores, mas principalmente a uma lógica colonial de apagamento histórico e cultural de povos negros e indígenas, que até hoje se mantêm enraizadas nas instituições sociais como um todo.

Diane Lima, curadora da mostra Diálogos Ausentes, projeto do Itaú Cultural, nos chama atenção para a ausência de curadoras negras e a surpresa quando essas mulheres tomam a frente da curadoria de exposições afro-brasileiras em instituições culturais, e nos rebate a pergunta de até quando essa surpresa vai acontecer. A autora também problematiza o termo curador, o local e ferramentas de poder conferido a ele, que é definido por “aquele que propõe uma nova lente ao situar tais dispositivos em um espaço-tempo e em uma discussão histórico-social” (LIMA, 2017, s/p).

Portanto, questionar essa figura do curador, dentro de instituições de arte é imprescindível para os projetos curatoriais que estão acontecendo e que estão por vir, a presença de mulheres negras em locais de decisão e poder se faz urgentemente necessárias na estrutura de projetos que se propõem a abranger narrativas marginalizadas na história da arte, a partir de revisões históricas, que possibilitam diferentes perspectivas da arte contemporânea latino-americana.

É o efeito de sentido, a semiose da opressão que se concretiza quando não nos vemos, não nos reconhecemos, não somos programados para ser programação e damos meia-volta por medo ou contestação a esse projeto de dominação. É nos alicerces dessa construção imponente que reside o vírus que engendra no corpo o inconsciente colonial: são os padrões, os modelos, as Giseles que vivem em cada espaço cultural, sala de cinema, editora, auditório e galeria. São os loiros olhos da curadoria. Que podem não levar esse nome, mas carregam a responsabilidade da decisão. (LIMA, 2017, s/p)

Na 3ª sala “Mapeando o corpo” as obras estão em um campo de reconceitualização do corpo e de demarcar territórios desconhecidos em si mesma e de si no âmbito social, configurando práticas de reimaginar o corpo e suas possibilidades (FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018). Existem nesta sessão obras de 11

artistas, em que 7 se utilizam da fotografia, 1 do vídeo em que 4 artistas expõem registros de performance em foto. Estas são: a artista performer colombiana María Evelia Marmolejo com os registros da performance *11 de marzo - Ritual a la menstruación, digno de toda mujer como antecedente del origen de la vida* (1981), a artista argentina conceitual, performer Liliana Maresca com duas fotoperformances da série *Liliana Maresca con su obra* (1983), a cubana Ana Mendieta - *Sem título (Glass on Body Imprints)* (1972) e *Sem título (Facial Hair Transplants)* (1972) e à artista brasileira Lygia Clark - *O eu e o tu: Roupa-corpo-roupa* (1967).

Embora muitas das artistas da exposição não se considerassem feministas no período que abarca a exposição, apenas no México existiu declaradamente um movimento feminista nas artes, é possível identificar em seus trabalhos investigações consistentes acerca da condição social das mulheres, subjugadas pelo discurso biológico e cultural. Eram ativistas feministas as artistas mexicanas Monica Mayer, Maris Bustamante e Ana Victoria Jiménez, a venezuelana Tecla Tofano, a argentina María Luisa Bemberg, as artistas latinas nos EUA Josely Carvalho e Sophie Rivera e as artista chicanas Judith F. Baca, Barbara Carrasco e Isabel Castro. (FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018, p. 33)

Na 4ª sala “Feminismos” são expostas obras de artistas que problematizam a condição da mulher no meio social e a condição binária do gênero que permeia intrinsecamente essas relações. Ao todo são 11 artistas, em que 7 utilizam o suporte fotográfico e 4 o vídeo. O coletivo artístico mexicano, Polvo de Gallina Negra, apresenta 2 registros de performance em vídeo, que foram televisionadas, e o registro da performance *Receta para causarle el mal de ojo a los violadores o el respeto al derecho del cuerpo ajeno es la paz*, 1983 em fotografia.

Em um contexto ditatorial as pessoas sofrem medidas extremas de controle da linguagem expressa na escrita e na palavra, portanto artistas expostas na 4ª sala “O Poder das palavras”, criam táticas de linguagens por meio das palavras inseridas na composição da imagem, manifestos e colagens, “o político se torna poético e o poético se torna político” (FAJARDO-HILL, GIUNTA, 2018, p. 48). De 10 artistas que expuseram no espaço, 7 utilizam a fotografia, uma o vídeo e o registro fotográfico do happening, *Leyendo las noticias*, 1965/2016 da artista argentina Marta Minujín.

As obras presentes na 5ª sala “Resistência e medo” nos transmitem tanto a presença constante da opressão em forma de censura e práticas de extremas violência, presente na subjetividade e da não-apologia a criticidade política nas obras, quanto a resistência nas obras se opunham e desafiavam os métodos das sanções oficiais. Das 19 artistas que expõem, 8 artistas se utilizam da imagem fotográfica em suas obras, 4 do vídeo e a artista argentina Graciela Carnevale expõe o registro em 16 fotos da ação *Acción del encierro*, 1968, que ocorreu no Ciclo de Arte Experimental, em que trancou o público presente em uma abertura de exposição e saiu, como analogia a sensação de confinamento e violência ao forçar a participação das pessoas na ação.

As obras presentes na 6ª sala, “Lugares Sociais”, nos permite enxergar nuances entre o público e o privado, entre os estereótipos e as singularidades expressa nas imagens de grupos sociais marginalizados, como povos indígenas do Brasil e México pelas fotografias das artistas brasileiras Claudia Andujar, Anna Bella Geiger e a artista mexicana Graciela Iturbide. Como também, mulheres transexuais em seus ambientes de trabalho, bordéis de Santiago, Chile, nas imagens de Paz Errázuriz. Por outro lado, as imagens da participação do público nas instalações da artista polonesa com cidadania argentina Lea Lublin. São essas algumas das artistas, pois a sala conta com obras de 25 artistas, em que 9 trabalham com a fotografia e 7 com o vídeo.

Nesta passagem, a sexualidade também se configura como um campo social em disputa, as relações de poder e submissão permeiam o imaginário erótico que parte exclusivamente do desejo masculino, o que influencia na construção de tabus e no processo de anulação da sexualidade feminina. A última 7ª sala se divide entre sala “O erótico” e “Performances do corpo”, as obras referente denominação “O erótico” criam o caminho inverso dessa anulação e tratam esse aspecto de nossas vidas com humor e criticidade aos estereótipos. A sala conta com obras de 12 artistas, em 3 se expressam pelo vídeo e outras 3 artistas são representadas por suas fotografias, uma delas é a artista carioca Márcia X e os registros fotográficos de sua performance *Cellofane Motel Suite* (1985-1986).

Em “Performances do corpo” (7ª sala), as artistas exploram as linguagens da dança, performance e teatro, o registro neste contexto é mediador na relação do

público da exposição com as performances do corpo. As obras de 9 artistas compõem esta seção, em que 5 artistas se utilizam da fotografia e as outras 4 artistas do vídeo. A artista alagoana Marta Araújo, com a obra *Um Corpo Nas Suas Impossibilidades*, 1985 e a artista chilena Sylvia Palacios Whitman com as obras *Passing Through*, 1977 e *Sling Shot*, 1975 apresentam o registro de performance em fotografia e a artista chilena Cecilia Vicuña apresenta a fotoperformance *Cabeza amarrada*, 1970.

A exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, trata de uma revisão histórica no campo das artes visuais, nela se reescreve a história da arte na América Latina, reunindo e abrangendo a diversidade material e conceitual na produção de artistas mulheres importantes para o desenvolvimento da Arte Contemporânea neste território.

No recorte temporal da exposição é identificado um momento fértil aos constantes experimentos no campo da imagem, por meio dos dispositivos fotográfico e videográfico, que foram apropriados pelas artistas latino-americanas e incorporados aos seus processos artísticos. Em todas as salas expositivas, é notável a quantidade de artistas que transitaram por esses meios de produção da imagem, principalmente pela fotografia, em retratar o corpo.

A (re)construção das noções de corpo feminino recorrentes nas imagens fotográficas sobressaem na visualidade da exposição, criando uma forte relação com o percurso expositivo da autora, principalmente, na experiência de ver reunidos, por meio das sucessões de imagem, os processos artísticos das artistas com o corpo.

Fotografia/registro e performance

A partir do final da década de 1950, tanto artistas internacionais, como brasileiros vivenciam “[...] a crise relativa à homogeneidade do suporte, entendido por meio de sua essência material” (COSTA, 2009, p. 17) e logo após, na década de 1970, presenciam a chegada de diversos dispositivos eletrônicos de produção e reprodução da imagem e não demoram a explorar as possibilidades desses novos meios, que se integram rapidamente a cena artística (COSTA, 2009).

Charlote Cotton (2010) entende que as constantes transformações da produção de imagem afetam não somente as linguagens visuais e as formas de disseminação da fotografia, mas também nos desafiam a definir de modo mais restrito, diante da onipresença da fotografia no cotidiano, quais produções devem ser consideradas artísticas. A autora se refere às diversas maneiras que a produção da imagem tem se firmado no cotidiano, pois a relação que temos atualmente com a fotografia afeta diretamente os meios de comunicação online e compartilhamento dessas imagens, como por exemplo, redes sociais, jornalismo online e impresso e a frequente evolução das novas tecnologias das câmeras fotográficas.

O que nos evidencia também que o desafio de discernir o que seria uma produção artística em fotografia, neste contexto, surge das diversas formas que a mesma tem assumido diante dos avanços tecnológicos, possibilitando os artistas a explorar esses meios e a incorporá-los em suas poéticas, em que passam a dialogar cada vez mais com o corpo e, conseqüentemente, com a performance na arte contemporânea.

Ainda de acordo com a autora, muitos estilos da fotografia contemporânea vêm refutando os estereótipos de fotógrafos e abrindo novos olhares para aqueles que criam performances e cenas especialmente para compor a fotografia, estes possuem a intenção de nos despertar reflexões acerca do “mundo físico e social” (COTTON, 2010, p. 9) que habitamos em relação à atmosfera criada na imagem.

Auslander afirma que “ideia de uma fotografia documental como meio de se acessar a realidade da performance deriva da ideologia geral da fotografia” (AUSLANDER, 2013, p. 3), sua lógica de representação nos permite entrar em contato com a existência de uma ação, a partir de uma nova configuração, fora de

seu contexto, em que experienciamos uma outra forma de presença. Segundo o autor, a documentação ou registro de performance pode ser compreendida em duas categorias, documental e teatral. A primeira se apresenta como uma evidência da existência da ação performática ao vivo em ambientes públicos ou privados, do qual pode ser reconstruída e estudada do ponto de vista histórico da arte. A segunda são casos em que a ação artística foi unicamente performada para a fotografia sem a presença anterior de platéias ou eventos artísticos (AUSLANDER, 2013).

O autor analisa as obras *Le Saut dans le Vide* (1960) de Yves Klein e *Shoot* (1971) de Chris Burden, além de outras obras de artistas da época que desafiam a noção que se tem da performance a partir dos limites entre acontecimento e documentação, questionando os critérios de categorização da performance e redução da mesma a sua condição de acontecimento ao vivo, a necessidade de uma plateia para que a ação seja válida e afirma que “não é a presença inicial do público que faz de um evento uma obra de performance-art: mas o enquadramento como performance através do ato performativo de documentá-lo como tal” (AUSLANDER, 2013, p. 12).

Segundo Philippe Dubois, a fotografia e a arte possuem um histórico de relação antiga que se estabelece entre a atração e repulsa, entre a incorporação e rejeição. Durante o século XIX, a fotografia passa por um processo de “aspiração rumo à arte”, mas ao longo do século seguinte é a arte que irá persistir em se manifestar por “certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas ou outras) próprias a fotografia.” (DUBOIS, 2011, p. 253). A partir dessas relações a fotografia passa a ter espaço muito importante em instituições artísticas, exposições e acervos de galerias e museus, como suporte principal ou representativo que incorporam a lógica de produção dos movimentos de ruptura na arte do século XX, cruciais no desenvolvimento da arte contemporânea. Para Dubois, a:

Pop Art, Hiper-Realismo, Novo Realismo, Nova Figuração, Arte cotidiana ou do irrisório foram as várias correntes de criação artística que tiveram relações privilegiadas com a fotografia, que acompanhamos rapidamente até aqui, de 1960 a 1980, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa. (DUBOIS, 2011, p. 279)

Além dos movimentos citados anteriormente, havia uma outra corrente de práticas artísticas simultâneas a essas, como a Arte Conceitual, Land Art, Body Art,

Performance e Happening, “em que os valores não estarão tanto do lado da representação, concebida como produto acabado de uma atividade.” (DUBOIS, 2011, p. 280), mas que não perde sua relação com a lógica de índice própria da fotografia, sendo impossível de pensar o produto/obra final sem remeter ao seu processo artístico.

De acordo com Dubois, a fotografia tem um caráter documental fortemente atrelado ao real, essa condição passou por um processo sucessivo de teorização que possibilitou pensar sua condição de representação e realidade ao longo do tempo. São identificadas e passadas pelo autor em três categorizações: sendo a primeira, a fotografia como espelho do real (ordem do ícone), “o efeito de realidade ligado a imagem fotográfica foi a princípio atribuído a semelhança existente entre a foto e seu referente” (DUBOIS, 2011, p. 26). A segunda, a fotografia como transformação (ordem do símbolo), “segundo essa concepção, a imagem não pode representar o real empírico.” E a última, a fotografia como traço do real (ordem do índice), “a terceira maneira de abordar a questão do realismo em foto marca um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético.” (DUBOIS, 2011, p. 53)

Nesse último momento, não é imposto um valor absoluto a fotografia, mas sim um valor singular e particular, em que “o realismo não é negado de forma alguma, é deslocado” (DUBOIS, 2011, p. 35). A partir dos estudos da imagem na semiótica-estruturalista de Charles Peirce a desconstrução da mimética passa da ordem do ícone, para o símbolo, até a ordem do índice que acaba por sobrepor todas as outras, ou seja, a fotografia, atrelada à sua condição técnica e automática, antes de qualquer sentido ou semelhança, atesta a existência de seu referencial (DUBOIS, 2011).

Segundo Auslander (2013) os artistas rapidamente entenderam a importância do registro de seus trabalhos, perceberam a necessidade de performar tanto para as câmeras como para uma platéia, por seu caráter efêmero a performance depende da “[...] documentação para atingir status simbólico no âmbito da cultura” (JONES, 2013, p. 9).

A performatividade do registro, para Auslander (2013), está contida no próprio ato de fotografar ou registrar uma ação, pois este ato a legítima enquanto evento

artístico, que não depende de uma plateia para acontecer. Quando os artistas passam a fotografar suas performance estes assumem uma preocupação com um público mais amplo (AUSLANDER, 2013), em que podemos perceber um alargamento na expressão da linguagem.

O autor afirma:

Não se trata de ver o documento como sendo um ponto de acesso indexical para um evento passado, mas de perceber o documento em si como uma performance que reflete diretamente como um projeto estético de um artista e para o qual nós somos o público presente. (AUSLANDER, 2013, p. 14)

Amelia Jones (2013), parte da premissa de que não há relação sem mediação a qualquer tipo de produto cultural, “inclusive a *body art*” (JONES, 2013, p. 4), afirma que os conhecimentos adquiridos na vivência com a performance ao vivo, não deveriam ser privilegiados em detrimento dos adquiridos no contato com a documentação. Com aporte teórico pós-estruturalista feminista, Jones, defende sua metodologia que se fundamenta na leitura da “subjetividade transfigurada”, por meio dos vestígios documentais da obra. A performance de body art manifesta-se como encenações das “subjetividades dispersas, [...] subjetividades cuja existência é reconhecida sempre já em relação ao mundo de outros objetos e sujeitos; subjetividades que sempre já são intersubjetivas assim como interobjetivas” (JONES, 2013, p. 5). Jones afirma ainda que

Especificamente, insisto que é precisamente a relação desses corpos/sujeitos com a documentação (ou, mais especificamente, com a representação) que aponta mais profundamente para o deslocamento da fantasia do sujeito modernista fixado, normativo e centrado, e, portanto, oferece um desafio mais dramático ao machismo, racismo, colonialismo, classicismo e heterossexualismo embutido nessa fantasia. (JONES, 2013, p. 5)

A performance, nas décadas de 1960 e 1970, é baseada na “[...] identificação do artista com seu próprio corpo” (MATESCO, 2012, p. 110), visto que no período de seu surgimento, levantou e fomentou diversas questões e discussões acerca de sua materialidade e processo artístico, pois era um campo inexplorado e inovador em relação às vanguardas modernas que eram facilmente incorporadas pela sociedade do consumo.

Segundo Viviane Matesco (2012) a incorporação da performance pelo sistema de arte é “decorrente de uma estreita relação que se estabelece entre ação

e imagem” (MATESCO, 2012, p. 109). Essa relação eclode com características primordiais da linguagem, o efêmero e o instável, passando por um processo de migração ideológico de um corpo libertário para um processo intelectual, muito ligado a arte conceitual.

Nos países abarcados pela mostra, essencialmente latino-americanos, percebemos outras necessidades que justificam a performance a se relacionar com a imagem de forma mais estreita. É pela chegada de dispositivos eletrônicos da imagem e pelo entendimento da obra como processo a partir de então, mas como afirma Suely Rolnik (2012), também tem fortes influências de um contexto repressivo que atinge diretamente o corpo, num período concomitante a ditaduras militares, mais muito fértil e decisivo para a arte contemporânea na América Latina, como já citado no primeiro capítulo.

Neste contexto as obras necessitam de um rigor formal em sua performatização, na essência e sutileza de sua construção. “É quanto mais precisa sua linguagem, mais pulsante sua qualidade intensiva e maior seu poder de interferência no meio em que circula – poder de liberar as imagens de seu uso perverso (ROLNIK, 2012, p.100). Transformando, assim, as formas de recepção e percepção, que se estabelecem com as novas formas de relação com a imagem (ROLNIK, 2012).

Posto isto, nos deparamos com diferentes formas de entender a imagem, a fotografia e, até mesmo, a linguagem performática atrelada às imagens, o arquivo e a noção de documento em um contexto expositivo. O arquivo nos possibilita caminhos de interpretação do passado, presente e possível futuro e perceber essas manifestações artísticas latino-americanas de artistas mulheres como autônomas, singulares e de grande importância para arte contemporânea nos possibilita entender-nos sob os efeitos de um longo processo de colonização e, ao mesmo tempo, para além dele e seus meios de repressão.

CAPÍTULO III

EXPERIÊNCIA EXPOSITIVA

Das visitas às impressões

Aqui iniciamos um breve relato sobre a experiência expositiva em *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, sobre as primeiras inquietações, impressões e ideias que foram se expandindo ao longo de 3 visitas, na perspectiva de uma estudante de Artes Visuais e público interessado da exposição.

A primeira visita ocorreu no dia 27 de setembro de 2018, período em que cursava o 6º semestre do Bacharel em Artes Visuais. Neste momento já estava em contato com estudos e pesquisas feitas anteriormente sobre o registro e a fotografia de performance, dos quais influenciaram diretamente nas percepções e experiência expositiva. A princípio, a perspectiva era de uma visitante interessada nas questões artísticas e históricas que abordava a exposição, não era pretendido estudá-la mais a fundo nesta primeira visita.

Entrar pela porta da primeira sala e me deparar com o registro em vídeo da performance *Me gritaron negra* (1978) de Victoria Santa Cruz, artista peruana e única mulher negra presente em toda a exposição, foi uma iniciação singular e simbólica perante ao circuito que iria percorrer.

A artista recita o poema de sua autoria ao som dos batucques de *cajon*, de palmas ritmadas do coro ao fundo que repete “Negra! Negra! Negra! Negra!” em diferentes entonações ao longo da ação, que expressa desde o seu recuo ao descobrir-se negra, até a autoafirmação que valoriza a palavra e o ser negra. Esta sonoridade se faz presente em todo o espaço, acompanha-me na descoberta e percepção das obras de artistas que não tinha conhecimento até então.



Figura 11. Victoria Santa Cruz, Me gritaron negra, 1978, registro de performance. Exposto na sala "Autorretrato". OTA-Odin Teatret Archives.

Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/me-gritaron-negra-they-shouted-black-at-me>

Presenciar esta obra, neste contexto, me transporta para a primeira vez que a vi, experiência que nos situa no espaço expositivo. Depois de alguns anos, estudando sobre arte, lembrar da forma como conheci a obra primeiramente, como um vídeo na internet, e entendê-la de outra forma em um contexto expositivo, proporcionou-me a sensação de estar no lugar certo. Penso como essas sensações inesperadas são formas de imersão em um contexto expositivo.

A imersão, neste sentido, é um estado de envolvimento com o espaço que parte da necessidade de se experimentar o processo de estudo e aprendizagem em um contexto expositivo, em que cada pessoa constrói seu percurso a partir de sua percepção e autonomia de trânsito no espaço.

O aspecto expositivo que mais chama a atenção é a presença mediadora das imagens, “[...] não existe possibilidade de haver uma relação sem mediação a qualquer tipo de produto cultural, inclusive a body art.” (JONES, 2013, p. 4). Registros, fotografias, vídeos e filmes compõem quantidade considerável e intrigante, se pensarmos como a imagem esteve tão presente na poética dessas artistas, principalmente quando se sabe que essas obras estavam ligadas diretamente a investigações poéticas do corpo, o corpo da artista e o gênero enquanto classificação do corpo em um contexto repressivo.

A iconografia convencional do corpo e a ideia de feminino não prevalecem neste espaço, o imaginário coletivo deste corpo está sendo alterado, reconstruído e protagonizado pelas artistas, que atravessam linguagens artísticas como estratégias de criação e identificação na arte. O fato de a imagem estar tão presente quanto o corpo não é puramente acaso.

O segundo e terceiro dia, 10 e 11 de novembro de 2018, foram visitas formais, visto que neste período já havia decidido que o objeto de estudo e análise seriam os registros de performance e fotoperformance da exposição. Essas visitas se destinaram a registrar o espaço expositivo e as obras - fotos, anotações e desenhos - tudo que me possibilitasse pensar em um percurso próprio de percepções e relações tecidas a partir da experiência individual.

É relevante ressaltar aqui, quais condições de visita foram recorrentes nas idas formais a exposição, afinal, entre você e o evento artístico na maioria das vezes vão estar dezenas de outros visitantes. Foi um desafio estudar as obras e o espaço expositivo com tantas pessoas ao redor, por isso coloco esta experiência como a de qualquer outra pessoa, ao lidar com aspectos comuns, como a lotação, ao trabalhar a concentração, percorrendo o próprio processo de estudo e relação com a exposição.

Dos contextos expositivos em que até então estive, restritos ao circuito cultural de São Paulo, poucos se sobressaiam pelo seu aspecto sonoro, geralmente exposições de arte são lugares análogos ao silêncio, aos movimentos contidos do corpo, ao caminhar lento e atencioso de uma forma bem introspectiva do indivíduo. Em *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* os ambientes são marcados pela sonoridade emitida pelas obras videográficas, algumas delas eram projetadas em estruturas suspensas no teto, outras em estruturas planas verticalizada e nas paredes.



Figura 12. Exposição Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018. Sala “Resistência e medo”. Foto: Daniele Araujo



Figura 13. Exposição Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018. Sala “Paisagens do corpo”. Foto: Daniele Araujo

Além destas estruturas, as imagens em movimento estavam presentes na maioria dos ambientes, por meio de monitores e televisores acompanhados de fones de ouvido, o que possibilita uma experiência mais imersiva no fenômeno audiovisual daquele contexto. A estrutura denota a importância desse tipo de arquivo artístico para a constituição da narrativa expográfica, visto as atitudes pioneiras de artistas latino-americanas em linguagens decorrentes das novas mídias. As videoartes, filmes e registros videográficos se impõem no espaço aumentando a densidade e intensidade na percepção visual.

Destaca-se, no contexto expositivo e histórico, assim como a fotografia, a importância do vídeo como agente primordial no arquivo do corpo, das relações de autoimagem e performatividade. Porém, visto a quantidade de obras no campo midiático, buscamos estabelecer um recorte que se volta aos arquivos fotográficos, por sua relação mais objetiva na construção imagética da cena, sua forte característica de registro estabelecida e reconhecida em galerias e museus e os paradigmas que a cerca enquanto objeto de arte. Ao longo das visitas a imagem do corpo torna-se cada vez mais pulsante e presentificada, uma verdadeira imersão na reunião de diversas obras que articulam o corpo, o corpo político, o gênero e a sexualidade como questão.



Figura 14. Gloria Gómez-Sánchez, Sem título, 1970, instalação. Exposta na sala "O poder das palavras". Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/untitled-gomez-sanchez>

A instalação acima, se aproxima de uma vertente conceitual do objeto artístico, a frase “O espaço desta exposição é o da sua mente. Faz de sua vida a obra” (tradução da autora) propõe um outro tipo de percepção do corpo no espaço, no caso, uma afirmação direcionada ao corpo das visitantes. Estar de frente para esta obra nos provoca a fazer parte dela, situando nosso corpo dentro do espaço expositivo, ou até mesmo, deslocando-o para dentro de nossas mentes.

Como minha vida pode fazer parte de um espaço que sempre me foi negado, na formas de não pertencimento e de não identificação? Em contrapartida, estou rodeada de obras que convidam a conhecer um pouco mais sobre o eu a partir da outra, a fazer regressões internas até o momento em que ali cheguei, as minhas inseguranças enquanto mulher e artista e as inseguranças de outras artistas que conheço.

Ao longo das duas últimas visitas, passei de 3 a 4 horas na exposição, este tempo foi dividido entre conhecer as artistas de forma mais espontânea e me voltar a um estudo mais geral e direcionado à pesquisa. Refletir sobre o percurso foi uma atividade constante, estar ciente dele e ao mesmo tempo deixá-lo fluir para que as relações e associações se fizessem. Este percurso foi regido principalmente pela fotografia e pela presença das artistas na própria imagem.

A ação contida nas imagens me possibilitaram conexões visuais entre as obras que marcaram o percurso expográfico. O direcionamento do corpo e do olhar para a câmera, a sequência de imagens na composição da obra e da ação, são características em comum nas pesquisas corporais das obras analisadas neste trabalho. Apropriar-me do espaço da exposição, a cada visita, foi crucial para intensificar as percepções entre as obras e entender quais eram as relações mais recorrentes no ir e vir, no andar pela exposição.

Digerir estas experiências têm acontecido em forma de texto e pesquisa, pesquisas sobre as artistas, sobre o contexto em que viviam e principalmente, um processo de visitar as obras e a exposição no espaço da mente, auxiliado pelas fotografias, lembrar os percursos e as sensações de conhecer artistas e seu processos criativos acerca do corpo.

Potência poética na imagem performática

A seleção das obras para análise parte da relação que a imagem possui com a performance e, conseqüentemente com o corpo. Percebemos algumas especificidades dessa relação na obra das artistas em que serão analisadas, principalmente, de que forma a ação se torna acontecimento para a imagem, as fronteiras entre a performance como acontecimento e a performance como imagem, as nuances entre o registro de performance como documento e o registro de performance mais próxima da idéia que temos de fotoperformance.

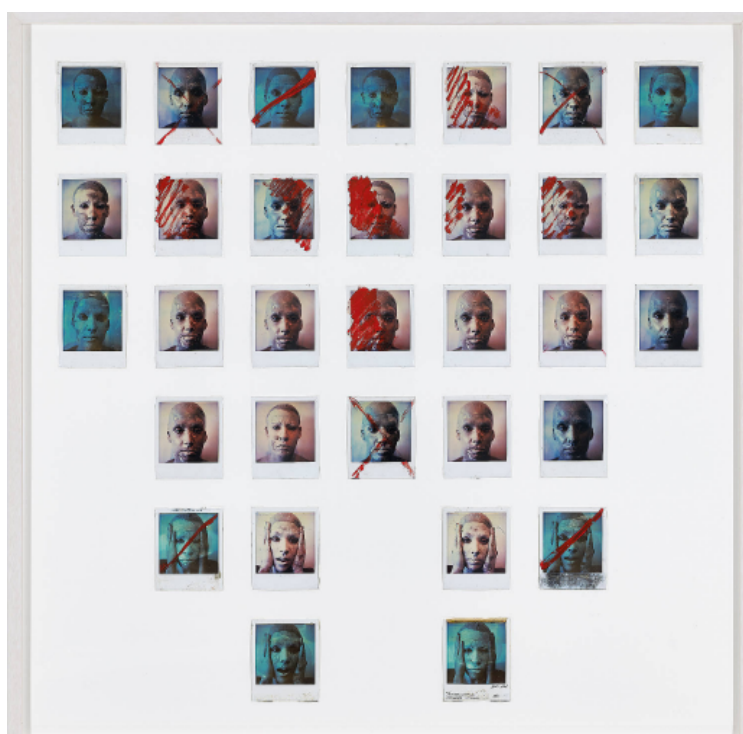


Figura 15. Yeni e Nan, Transfiguración elemento tierra, 1983. Trinta e duas fotografias Polaroid SX7, tinta acrílica, grafite. Henrique Faria Fine Art, New York. Exposta na sala “ Paisagens do corpo”. Dimensões: 96.5 × 97.8 cm
Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/transfiguracion-elemento-tierra-transfiguration-element-earth>

Yeni e Nan é uma dupla de performers e videoartistas venezuelanas, formada por Jennifer Hackshaw e María Luisa Gonzáles, conheceram-se quando ainda eram estudantes da Escola Técnica de Artes Visuais Cristóbal Rojas. Enquanto dupla desenvolveram trabalhos que exploram os limites dos espaços que se encontram entre o Eu e Você e elementos da natureza. A imagem acima são registros da

performance feita para a videoinstalação, na Sala Mendonza, Caracas, em que transmitiu a secagem da argila nos corpos das artistas em tempo real. Durante esta ação as artistas não piscaram os olhos frente a câmera, este gesto é resultante da prática da meditação consciente Tratak.

A lama atua como uma metáfora das relações da pele e o corpo, paisagem e o corpo, terra e o corpo. Em cada foto há um estágio diferente da argila no processo de secagem. Desde a escolha da câmera para fazer os registros, de como foram organizados no quadro, até as intervenções em tinta acrílica vermelha e grafite demonstram características muito singulares de cada artista em tratar os registros de sua ação. A obra é exposta ao lado da videoinstalação que originou os registros, essa aproximação sugere diferentes especificidades da materialidade do vídeo e da fotografia, diferentes formas de entender um processo artístico composto por várias camadas de temporalidade.



Figura 16. Yolanda Freire, Alma de bicho ou alma de flor, 1974. Imagem do livro objeto, 25 x 21 cm. Coleção da artista. Exposta na sala "Paisagens do corpo". Fonte: <https://www.yolandafreyre.art.br/pele-de-bicho-ou-alma-de-flor>

Yolanda Freire é artista brasileira, nasceu em São Luís, no Maranhão em 1940. Em 1967 mudou-se para o Rio de Janeiro para começar um tratamento em psicanálise e inicia sua formação artística na Escolinha de Artes do Brasil, onde estuda arte-educação e gravura. Incentivada pelas sessões de psicanálise a artista desenvolve seu trabalho no desenho e mais tarde em pintura, em que retratou o

imaginário de sua infância e o entorno de sua casa, paisagens e plantas. Em 1970 perde seu irmão, vítima da repressão militar da ditadura, o que afeta sua produção ao trazer este contexto violento a suas práticas artísticas. É neste momento que a artista assume engajamento político e apresenta performances em sua casa para um público restrito.

A obra presente na exposição se configura como um livro-objeto de registros da performance *Alma de bicho ou alma de flor*, 1974. As fotos dividem espaço com um poema feito pela artista para a ação, no qual percebemos a preocupação da artista na composição das cenas da ação, pois no livro há uma narrativa que se dá pelas imagens em conjunto com o texto.

Primeiramente, a artista aparece ao lado de um baú e uma caixa de presente, do primeiro tira uma fantasia de galinha e se veste de bicho, da segunda tira uma fantasia de ornamento com folhagens e flores de material sintético e se veste com ela. Vestir e despír-se e assumir-se da forma que deseja remete a sensação de liberdade contida na ação, experienciá-la por meio do livro nos remete à sua preocupação didática e ao mesmo tempo poética em apresentar o registro.

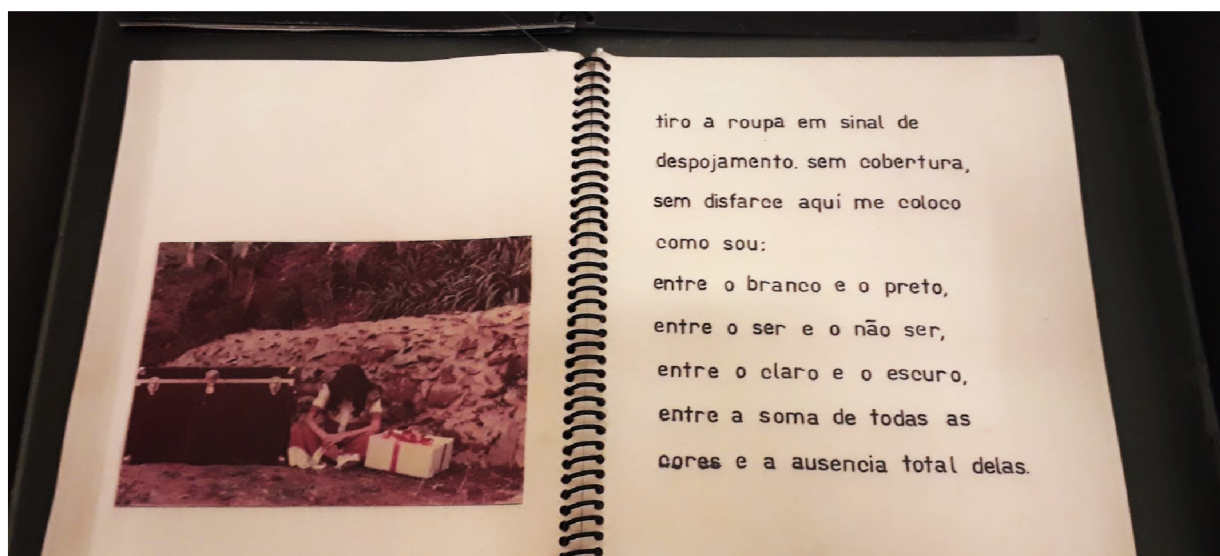


Figura 17. Yolanda Freire, *Alma de bicho ou alma de flor*, 1974. Livro-objeto, 25 x 21 cm. Coleção da artista. Exposta na sala "Paisagens do corpo". Foto: Daniele Araujo.

Regina Vater é artista brasileira nascida no Rio de Janeiro em 1943, onde estudou pintura e desenho com Frank Schaeffer e Iberê Camargo. Na década de 1960 estudou arquitetura na Universidade do Rio de Janeiro, época em que produziu

algumas obras em fotografia e instalação antes de receber uma viagem como prêmio do Salão Nacional de Arte Moderna e passar uma temporada em Nova York.

Figura 18. Regina Vater, *Tina América*, 1976. Registro de performance, 43.8 × 80.3 cm. Coleção Henrique Faria Fine Art. Exposta na sala “Autorretrato”. Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/tina-america>



A obra *Tina América* surge neste contexto, se trata de um livro de fotografias e a imagem referente a figura 18 seria uma das séries fotográficas que compõe este livro, feito em colaboração com sua amiga Maria da Graça Lopes Rodrigues, em que Regina é modelo de todos as séries. Os registros foram feitos em performance, para uma residência artística (TRIZOLI, 2010).

Em cada foto suas roupas, expressão facial, maquiagem e cabelo se modificam e resultam em diferentes personalidades, diferentes tipos de feminilidade e temperamentos. Nesta série fotográfica podemos reconhecer um transitar da artista por estes “tipos de mulheres”, desde as mais sedutoras, charmosas e sorridentes, até as mais religiosas, infantis e frígidas. Estes estereótipos são constantemente reforçados e construídos em filmes e livros, narrativas que comparam e depreciam um tipo de mulher em relação ao outro.

O formato 3x4 das fotos característico de documentos pessoais e a aproximação dessas imagens revela a liberdade e propriedade com que a artista transita por estas personalidades, desperta a vontade de compará-las e imaginar como seria estar na presença de cada uma, como seria sua voz e trejeitos. Além disso, a maneira como estas personalidades, associadas ao gênero, feminino são

fantasias superficiais e a imagem na obra performática nos permite pensar esses imaginários pré-concebidos acerca do gênero.

Ana Mendieta, artista cubana, nasceu em Havana em 1948 cercada por uma família ativa politicamente. Chegou aos Estados Unidos como exilada em 1961, estudou na Universidade de Iowa, em que concluiu o bacharel em artes em 1969 e mestrado em pintura 1972. Em suas produções artísticas investigou dimensões poéticas acerca do corpo feminino por meio de performances que por vezes retratavam a ausência deste corpo, retratado na imagem fotográfica e vídeo.



Figura 19. Ana Mendieta, *Sem título (Glass on Body Imprints)*, 1972. Dimensões: 16 × 20 pol. (40,6 × 50,8 cm) cada, Galerie Lelong, Nova York. Exposta na sala “Mapeando o corpo”.
Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/untitled-glass-on-body-imprints>

A obra nos coloca em contato com a performatividade expressa na ação fotografada, assim como nas demais artistas em que apresentamos aqui. A ação consiste em pressionar uma placa retangular de vidro ao próprio corpo, o enquadramento da câmera se concentra em fragmentos do comportamento do corpo nesse experimento. Como podemos ver, as deformidades causadas em seus seios,

barriga e nádegas sugerem imagens distorcidas e grotescas desse corpo feminino e erotizado.

Pode parecer uma ação muito simples, mas a forma com que a artista explora as visualidades da superfície do corpo no contato com o vidro está intimamente ligada as possibilidades e percepções que esta ação pode assumir por meio das imagens. Alterar a própria imagem, permeada por padrões pré-concebidos no imaginário social de como o corpo feminino deve ser, parecer e se comportar é um exercício de destruição e negação à ilusão de corpo ideal e passivo.

A fotografia possibilita a intensificação dessas deformações ao olhar, o fragmento possibilita percebê-las em um recorte, sem interferência do ambiente e do movimento que foram realizadas, transportadas para um contexto expositivo em que a imagem vai ser percebida ao fazer paralelos e conexões com outras obras de outras artistas. Portanto podemos dizer que esta é uma performance feita para a câmera e tem forte relação com a fotoperformance, embora essa não seja a proposta da artista.



Figura 20. Liliana Maresca, Sin título, Série Liliana Maresca con su obra, 1983. Fotoperformance. Dimensões: 41 x 41 cm. Exposta na sala "Mapeando o corpo". Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/liliana-maresca-untitled-liliana-maresca-with-her-artworks-4>



Figura 21. Liliana Maresca, Sin título, Série Liliana Maresca con su obra, 1983. Fotoperformance. Dimensões: 41 x 41 cm. Exposta na sala "Mapeando o corpo". Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/liliana-maresca-untitled-liliana-maresca-with-her-artworks-4>

A artista argentina Liliana Maresca nasceu em 1951, estudou na Escola Nacional de Cerâmica da Argentina. Em 1982 começa a fazer objetos encontrados de forma aleatória, em locais de descarte. Essas produções se desenvolvem em uma série de imagens “Liliana Maresca con su obra”, composta por 14 fotografias, em que a artista é fotografada pelo artista Marcos López (1958) ao lado de suas esculturas.

As imagens denotam a relação das esculturas com o corpo da artista, as posições criadas para a fotografia aparentam estarem condicionadas às dimensões e materialidade do objeto, em uma relação ambígua de encaixe e aprisionamento com o corpo que se dispõe a fazer parte dele. As estruturas aparentam ser rígidas contrastando com o corpo flexível. O fato de estar ao lado de suas obras, expondo-nas para a câmera, confere uma importância intrínseca na conexão entre obra e artista, dando contexto e camadas de sentido a obra na relação com sua presença.



Figura 22. Anna Maria Maiolino, *É o que sobra*, 1974, parte da série *Fotopoemação*. Fotografia analógica. Dimensões: 62 × 153 cm. Coleção da artista. Exposta em “Resistência e Medo”.
Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/e-o-que-sobra-what-is-left-over-from-the-series-fotopoemacao-photo-poem-action>

Anna Maria Maiolino nasceu na Itália em 1942, mas imigrou para Venezuela em 1954 e em 1960 para o Brasil, fixando-se no Rio de Janeiro onde viveu a maior parte de sua vida. Participou na década de 1960, do movimento artístico Nova Figuração, que surge em contrapartida a abstração e a repressão política na ditadura militar. Após este período, em 1968 a artista viaja aos Estados Unidos, principalmente para estudar, permanecendo no país por três anos, em que abandona a figuração e começa trabalhos com papel a partir de textos, como sua série *Mapas mentais* (1971-1976).

Suas práticas artísticas percorrem diversas linguagens e matérias, na década de 1970 realiza experimentos com o filme Super 8, com performance e com instalação, nesse momento a artista produz a série *Fotopoemação* (1973-2017), da qual faz parte a obra *É o que sobra*, 1974. Nessa série a artista estabelece a relação de seu corpo com objetos, como na figura 22 em que a artista manipula e posiciona uma tesoura como se estivesse a ponto de cortar sua língua e nariz. Este gesto de ameaça ao próprio corpo, retratado na imagem, nos passa a sensação de ultrapassar um limite ou até que ponto poderia chegar este gesto.

Esta imagem é produzida em contestação ao contexto ditatorial no Brasil e se estabelece como uma crítica a este sistema político. O corpo submetido à tensão constante de ser perseguido e torturado, principalmente para artistas que estavam no auge de uma ação micropolítica, que se insere no limiar da relação paradoxal da cartografia dominante com a realidade sensível, aquela que afeta constantemente nossos corpos (ROLNIK, 2012) A tesoura é um símbolo desta intervenção violenta que é esse período político no imaginário social, associado ao gesto performático da artista com seu próprio corpo.



Figura 23. Martha Araújo, *Para um corpo nas suas impossibilidades*, 1985. Registro de performance. Dimensão: 8 22/17 cm. Galeria Jaqueline Martins. Exposta em “Performance do corpo”. Fonte: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/para-um-corpo-nas-suas-impossibilidades-for-a-b-ody-in-its-impossibilities>

Nascida em Maceió, capital de Alagoas em 1943, Martha Araújo estudou Educação na Universidade Federal do Rio de Janeiro onde se formou em 1970, 1977 concluiu o mestrado em Educação na Pontifícia Universidade Católica do Rio

de Janeiro e em 1986 estudou na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Embora tenha feito sua formação acadêmica no Rio de Janeiro, passou boa parte de sua vida na sua cidade natal. Este, somado a outros fatores fizeram com que suas obras permanecem ao longo do tempo ignorada, embora tenha participado de diversas exposições a partir da década de 1980 e ganhando o prêmio do Salão de Artes Cariocas em 1986.



Figura 24.
Martha Araújo, Hábito/Habitante, 1985.
Registro de performance.
Dimensão: 17,5 × 22,5 cm cada.
Galeria Jaqueline Martins.
Exposta em “Performance do corpo”.



Figura 25.
Martha Araújo, Hábito/Habitante, 1985.
Registro de performance.
Dimensão: 17,5 × 22,5 cm cada.
Galeria Jaqueline Martins.
Exposta em “Performance do corpo”.

Fonte:<https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/habitohabitante-habitinhabitant>

No início de sua produção, criou o que chamou de “objetos performáticos”, peças têxteis para serem vestidas e experienciadas pelo público. Em postos específicos das peças eram costurados alguns velcros, no caso do macacão, no primeiro registro, em toda sua extensão e do vestido na parte de trás. Os velcros possibilitam tensões de aderência e soltura entre os tecidos, essas relações estavam

vinculadas às pesquisas da artista que exploram os limites do corpo, repressão e liberdade, relações entre o eu e o outro.

Quando indagada sobre as motivações de sua performance, a artista diz "Eu sempre quis me amarrar para me desamarrar e me sentir mais livre". Essa afirmação nos diz muito sobre a experiência de vestir e experimentar o movimento na obra. Os registros nos mostram a relação que essa performance tem com a escultura corporal, as posições do corpo se tornam limitadas pela condição das peças e na segunda obra, o tecido em movimento confirma o ato de prender-se para soltar-se.



Figura 26.
Martha Araújo, Para um corpo nas suas impossibilidades, 1985. Registro de performance. Dimensão: 8 22/17 cm. Galeria Jaqueline Martins. Exposta em "Performance do corpo".
Foto: Daniele Araujo



Figura 27.
Martha Araújo, Hábito/Habitante, 1985. Registro de performance. Dimensão: 17,5 × 22,5 cm cada. Galeria Jaqueline Martins. Exposta na sala "Performance do corpo".
Foto: Daniele Araujo

O registro do tempo-espço, como em todas as ações, modifica a percepção da ação. Estes registros quando expostos criam uma relação de sequência entre as composições das imagens, facilitando o tecer relações entre as obras e o reconhecimento de símbolos e simbologias nas formas. Nos trabalhos analisados podemos perceber uma preocupação das artistas em produzir a imagem, não por acaso, a imagem veiculada da mulher sempre residiu em um campo de estereótipos, seja pela erotização, exotificação ou imaculação, essa imagem é historicamente negada a protagonização das mulheres.

As imagens feitas a partir da performance se configura como um campo em que as mulheres artistas latino-americanas puderam criar e influenciar a criação de

suas imagens, reconstruir iconografias e tomar posse dessa representação. Inconscientemente ou não estavam burlando todo um sistema de representação e significados a partir do corpo feminino e seus locais de atuação. A exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* nos coloca em contato com este protagonismo pioneiro do imaginário do corpo feito por meio da performance e de seu registro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como podemos perceber, a exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* desencadeia diversas problemáticas que rondam e se perpetuam na história (européia) da arte. Assim como muitos projetos curatoriais na atualidade, este nos convida a entrar em contato com um resgate importante e necessário para o campo de conhecimento das artes visuais, sobretudo na América Latina.

Por meio de estudos e conceitos imbricados pela nova Museologia em sincronia com estudos sociais e de gênero, podemos entender de que forma as mudanças nas instituições de arte estão acontecendo, das quais se desenvolvem a partir de um longo processo de disputa narrativa dentro destas instituições, que têm parte importante na educação social. Assim como o museu, que tem poder em moldar o imaginário social por meio das ações de salvaguarda e comunicação museal, que validam e legitimam (ou não) o fazer artístico de um povo, de uma época, de artistas específicos, etc.

Muitos movimentos artísticos de ruptura do século XX, buscam seus motivos e inquietações na vida social ou apenas na vida, a arte como sendo intrínseca a vida, como levantado pelo Dadaísmo e a Arte Conceitual e conseqüentemente, a arte em conexão com o corpo, como proposta dos Happenings, Body Art e Performance.

Em contextos latino-americanos não seria diferente, há influência mútua entre a vida social/política e a arte, os processos se intensificam neste vínculo permeado pelas relações de poder, no âmbito privado e público de um Estado, principalmente quando este Estado foi construído em um território colonizado por séculos, marcado pelo extermínio da população e da cultura indígena originária e da escravidão da população africana e afrodescendente.

Nesse histórico de traumas, podemos citar a ditadura militar, que para a maioria dos países latino-americanos ocorreram da metade para o final do século XX, deixando profundas marcas nas estruturas políticas, que perduram até hoje. A experiência do corpo, neste contexto, paralelo aos processos artísticos de artistas mulheres latino-americanas é uma circunstância determinante para o impulso

criativo e sobrevivência das estratégias artísticas, como também, para a forma como serão analisadas, estudadas e compartilhadas.

Todos estes aspectos se fazem presentes no espaço expositivo, e no caso da exposição *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, o encontro entre estas circunstâncias ocorre, principalmente, pelas imagens fotográficas, videográficas e o conteúdo dos textos introdutórios e bibliográficos. A experiência expositiva nos possibilita, por meio da curadoria, meios espaciais e imersivos de entrar em contato com o trabalho de artistas importantes para o desenvolvimento da arte contemporânea, por rapidamente se apropriarem da imagem eletrônica e incorporá-la a performance.

A imagem é um campo de atuação recorrente em poéticas contemporâneas, portanto pensar este campo a partir das investigações do corpo, que acontecem, de 1960 e 1970 em diante, em nome das performances e de uma ideologia libertária, em um contexto latinoamericano, é entender as possibilidades da imagem e do registro para além de narrativas pré-concebidas da arte contemporânea, vinculadas a experiências e experimentações no campo da performance vividas próximas a realidade política e artística brasileira.

Chegamos ao desfecho deste trabalho, em que nos deparamos com um vasto campo de pesquisa, essa exposição é um arquivo em aberto pronto para ser acessado e ampliado com novas artistas e suas produções. Como colocado pelas curadoras Andrea Giunta e Cecilia Fajardo-Hill (2018), este é um novo capítulo da história da arte do século XX, a mostra não é completa e não abrange todas as mulheres que produziram nesse período, é um impulso para novas pesquisas e projetos curatoriais. Contudo, terminamos este texto lembrando que estes estudos devem partir de nós e para nós artistas, em todas suas diversidades, da América Latina.

REFERÊNCIAS

AUSLANDER, Philip. **A Performatividade da Documentação de Performance**. eRevistaPerformatus, Inhumas (Goiás), ano 2, n. 7, nov. 2013.

COSTA, Luiz Cláudio. **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.

COSTA, Luiz Cláudio. **Poéticas do Arquivo: Dispositivos de Coleção na Arte Contemporânea**. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, p. 73-85, 2012. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/apcg/edicao10/Luiz.Claudio.Costa.pdf>> Acesso em 04 de Dez. 2018

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 14 ed. Campinas: Papiрус Editora, 2011.

FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. **Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018.

GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2004.

Hammer Museum. **Arquivo Digital Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985**. Los Angeles. Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women>> Acesso em 16 de Nov. 2019.

JONES, Amelia. **“Presença’ ‘In Absentia’: A Experiência da Performance como Documentação”**. eRevista Performatus, Inhumas, ano 1, n. 6, set. 2013.

LAMONI, Giulia; ALVES, Margarida Brito. **Conexões Radicais: Feminismos, Curadoria e Colaboração**. Scielo Portugal. Faces de Eva, Estudos sobre a Mulher. Universidade Nova de Lisboa, n.38, p.40-55, 2017. Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-6885201700020005> Acesso em 16 de Nov. 2019.

LIMA, Diane. **Diálogos Ausentes e a Curadoria como Ferramenta de Invisibilização das Práticas Artísticas Contemporâneas Afro-Brasileiras**. Itau Cultural. São Paulo. 2017. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2017/01/di%C3%A1logos_ausentes_dianelima-rev_02.pdf> Acesso em 16 de Nov. 2019.

MATESCO, Viviane. **Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão**. Revista Poiésis, n 20, p. 105-118, Dezembro de 2012. Disponível em: <<http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis20/08.pdf>> Acesso em 04 de Dez. 2018.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MELIM, Regina. **A Fotografia como Documento Primário e Performance nas Artes Visuais**. Crítica Cultural, volume 3, número 2, jul./dez, 2008. Disponível em: <http://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/viewFile/123/134> Acesso em 04 de Dez. 2018.

MENDONÇA, Heloísa. **Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo**. São Paulo. Jornal Eletrônico El País. 13 set. de 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html> Acesso em 16 de Nov. 2019

MOUTINHO, Mário. **Definição evolutiva de Sociomuseologia. Proposta para reflexão.** Cadernos do CEOM, n. 41, v. 27, p. 423 - 427, Museologia Social. Lisboa: ULHT, 2007. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2617/1516>> Acesso em 16 de Nov. 2019

PINTO, Renato. **Museus e Diversidade Sexual: Reflexões Sobre Mostras Lgbt e Queer.** Campinas. Revista Arqueologia Pública. UNICAMP, n.1, v. 5, p. 44-55, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rap/article/view/8635750>> Acesso em 16 de Nov. 2019.

RECHENA, Aida. **Museologia Social e Gênero.** Cadernos do CEOM. Santa Catarina. Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina. Unochapecó, n. 41, v. 27, p. 154-174, 2014. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2601>> Acesso em 16 de Nov. 2019.

REILLY, Maura. **O que é Ativismo Curatorial?**. doiseum, tradução Vitor Sugimoto, 2017. Disponível em: <<http://doiseum.com/2017/12/15/o-que-e-ativismo-curatorial/>> Acesso em 04 de Dez. 2018.

RODRIGUES, B. C.; CRIPPA, G. **Registro/documento: fotografia na obra de arte contemporânea.** Transinformação, v. 30, n. 1, p. 15-26, 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2318-08892018000100002>> Acesso em 04 de Dez. 2018.

ROLNIK, Suely. **ARQUIVO-mania.** Cadernos de Estudos Culturais. Mato Grosso do Sul. Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens. UFMS, n.5, v.3. p.129-138, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4552/3494>> Acesso em 16 de Nov. 2019.

ROLNIK, Suely. **Furor de arquivo**. Revista Arte & Ensaios 19. Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. UFRJ, n.19. p.96-105, 2012.

SANTOS, José Mário Peixoto. **Breve Histórico da “Performance Art” no Brasil e no Mundo**. Revista Ohun. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia – PPG-AV-EBA-UFBA. Ano 4, n. 4, p.1-32 , 2008.

SOUZA, Milena Costa de. **Gênero, Sexualidade e as Relações Paradoxais da Construção de Arquivos no Mundo da Arte**. Art&Sensorium - Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais, Curitiba, n.2, v.5, p. 036-048, 2018.

TRIZOLI, Talita. **“Tina América” – O Feminino na Produção Conceitual de Regina Vater**. Santa Catarina. Fazendo Gênero 9: Diásporas, Diversidades e Deslocamentos. UFSC, p. 1-10, 23 a 26 de agosto de 2010. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277902850_ARQUIVO_TinaAMERICA-fazendogenero9-2010B.pdf> Acesso em 16 de Nov. 2019.

VINHOSA, Luciano. **Fotoperformance - Passos Titubeantes de uma Linguagem em Emancipação**. 23º Encontro da ANPAP – “Ecossistemas Artísticos”, p. 2876-2885, Belo Horizonte - MG, 2014. Disponível em <<http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio08/Luciano%20Vinhosa.pdf>> Acesso em 04 de Dez. 2018

WICHERS, Camila A. de Moraes. **Museologia, Feminismo e suas ondas de renovação**. Goiás. Museologia e Interdisciplinaridade, UFG. n. 13, v. 7, p. 138-154, 2018. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17781>> Acesso em 16 de Nov. 2019.