

## **PROFANAÇÃO E RESSACRALIZAÇÃO FEMINISTAS E QUEER NO ARTIVISTMO LATINO-AMERICANO**

**Ana Maria Veiga<sup>1</sup> e Sônia Weidner-Maluf<sup>2</sup>**

Universidade Federal da Paraíba e Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil)

---

<sup>1</sup> Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina, com estágio doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales. É professora do Departamento de História da Universidade Federal da Paraíba. Tem pós-doutorado (PNPD) pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da UFSC. Suas áreas de interesse são teoria da história, história visual, história da arte, imagem, cinema, estudos de gênero, estudos pós/decoloniais, história da América Latina. É editora da revista *Saeculum* (PPGH/UFPB) e editora de divulgação da revista *Estudos Feministas* (REF). Foi coordenadora de programação e de comunicação do 13o. Mundos de Mulheres e Seminário Internacional Fazendo Gênero 11. Orienta trabalhos acadêmicos com temáticas relacionadas às áreas mencionadas. Possui experiência profissional em roteiro, direção, edição e produção audiovisual.

<sup>2</sup> Professora Titular da Universidade Federal de Santa Catarina, docente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e pesquisadora 1D do CNPq. É formada em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1984), mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (1989) e tem DEA e doutorado em Antropologia Social e Etnologia pela Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, França (1996). Fez pós-doutorado na Nottingham Trent University e na London School of Economics (2004-2005) e na Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales (2011-2012). É pesquisadora associada do Institut de Recherches sur les Enjeux Sociaux (IRIS/EHESS). Publicou os livros *Encontros noturnos: bruxas e bruxarias na Lagoa da Conceição* (1993), *Les enfants du verseau au pays des terreiros: les cultures thérapeutiques et spirituelles alternatives au Sud du Brésil* (1998), e várias coletâneas, artigos e capítulos de livros. Foi editora da Revista *Estudos Feministas*. As principais áreas de atuação são em antropologia urbana e antropologia do contemporâneo, atuando principalmente nos seguintes temas: pessoa, indivíduo e sujeitos contemporâneos, antropologia política, Estado e políticas públicas, gênero e teorias feministas, corpo, saúde, saúde mental, religiosidades brasileiras. Foi vice-diretora do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da UFSC (2012-2016) e Diretora do Museu de Arqueologia e Etnologia (MARQUE/UFSC (2013-2016). Coordena o Núcleo de Antropologia do Contemporâneo (<http://transes.paginas.ufsc.br/>) e é Coordenadora Executiva do Instituto Brasil Plural/INCT/CNPq ([brasilplural.paginas.ufsc.br](http://brasilplural.paginas.ufsc.br)).

## Esboço de um panorama

A ideia da arte como modo de subversão e de ação política não é nova. Ela está presente desde os diferentes movimentos que, sobretudo no início do século XX, sugeriram uma ruptura com o que denominavam cânone da arte burguesa até as propostas de se ativar o que seria o poder transformador e revolucionário da arte. Os desdobramentos da ideia de arte política, engajada ou revolucionária, de acordo com diferentes movimentos artísticos desse período, tocam aspectos relacionados à criação de novos paradigmas estéticos e aos códigos da arte, às formas de produção e distribuição, mas também aos modos como os artistas poderiam contribuir para a transformação social - para a revolução.

A liberação da arte (dos cânones e regras, mas também do mundo limitado do indivíduo isolado) e a liberação dos oprimidos foram os dois *fronts*<sup>3</sup> de atuação dos artistas das chamadas “vanguardas artísticas” tal como se convencionou denominar aquelas que predominaram na Europa nas primeiras décadas do século XX. Esse processo não aconteceu sem conflitos, e o que observamos ao longo do século XX é uma certa reacomodação do campo artístico<sup>4</sup>, tanto a partir das tensões entre demandas políticas, sociais e dinâmicas internas do campo, quanto de um projeto mais agressivo e incisivo de esvaziamento das potencialidades transformadoras e revolucionárias<sup>5</sup>.

Em sua atualização, as manifestações artísticas contemporâneas se confundem com a emergência de novos movimentos sociais e políticos, permeados por questões identitárias que se desdobram em atravessamentos específicos ou interseccionalidades (de gênero, raça, etnia, sexualidade, localização, entre outros marcadores de diferença). O que sinaliza sua diferença das vanguardas artísticas latino-americanas do século XX é a centralidade dada a essa dimensão identitária interseccional. Aparecem as múltiplas identidades e experiências de sujeitos historicamente à margem dos discursos hegemônicos de Nação e do campo artístico - homens e mulheres negras, indígenas, mestiços/as; ‘chicanos’ (estadunidenses de origem mexicana ou latina) -, a articulação com movimentos sociais, políticos e culturais emergentes e a “desobediência epistêmica” em relação aos modos consolidados de luta política e aos cânones artísticos modernos.

Um aspecto comum a essa multiplicidade de movimentos, iniciativas, produções artísticas e políticas é a produção de uma arte muitas vezes tomada como exterior, menor ou marginal ao campo artístico estabelecido, produzida por pessoas à margem do reconhecimento, tal como mulheres, negras, lésbicas, pessoas LGBTQs, utilizando uma

<sup>3</sup> Ver a interessante reflexão trazida por Piellier (« Alors l’art se souleva ») no dossiê do *Le Monde Diplomatique* (outubro de 2017) sobre os 100 anos da Revolução de Outubro.

<sup>4</sup> Tensões e contradições que não são definitivamente resolvidas nem mesmo nos projetos mais engajados de arte política. Ver Belluzzo, *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*.

<sup>5</sup> Maria Amélia Bulhões analisa a ascensão da defesa dos valores estéticos em oposição à ação política no contexto da Guerra Fria. Para a autora, no Brasil é marcante nesse novo momento a predominância quase absoluta do Expressionismo Abstrato na I Bienal de São Paulo, em 1951, que deu destaque à obra de Max Bill mas também apresentou Pollock e Gorky. (Bulhões, “As correntes abstratas na América Latina: um duplo movimento”)

linguagem irônica que se apropria de elementos tanto da grande arte quanto das diferentes iconografias contemporâneas (cinematográficas, midiáticas, religiosas, mitológicas) desinvestindo e reinvestindo essas iconografias de novos significados.

Visamos abordar essas novas manifestações artísticas a partir de algumas de suas dimensões, com foco na apropriação radical de elementos da iconografia religiosa no campo artístico, tomada como uma aproximação de elementos da cultura popular que remetem à herança católica da colonização e aos catolicismos populares, mas também como uma aproximação a elementos cosmológicos e rituais dos povos originários e afrodescendentes. Essas apropriações podem ser interpretadas em seu duplo sentido de *ressacralização* da arte não apenas a partir de seus elementos iconográficos, mas também pela dimensão ritual e de experiência nos modos com que se apresentam, e de *profanação* dos cânones religiosos e artísticos.

A questão é pensada juntamente com o diálogo entre a história da arte latino-americana e as teorias que se voltam para as estéticas decoloniais e para a interseccionalidade de categorias demarcadoras de diferenças e hierarquias sociais, trazidas por outros campos disciplinares e teorias. Os estudos de cultura visual são levados também em consideração, permitindo a ampliação do mapeamento de expressões artísticas ao aproximar o campo da história da arte ao dos estudos visuais, abarcando também fotografias, performances, vídeos, lidando com o conceito de visualidade.

Como objetos de análise tomamos o “ativismo” feminista e arte *queer*, pensando-os como meios de expressão artística que colocam em xeque o campo hegemônico da arte, possibilitando um tensionamento das relações entre arte e política, interrogando as possibilidades e o potencial crítico desse ativismo - termo que designa o trabalho de artistas que se entendem também como ativistas sociais - em seus distanciamentos e aproximações com a arte política latino-americana, também voltada a elementos do domínio popular<sup>6</sup>.

Profanação e ressacralização são tomadas aqui como duas dimensões do ato artístico-político. Profanação como deslocamento e apropriação do símbolo religioso; ressacralização como modo de reinstaurá-lo, não como objeto neutralizado em sua aura, mas como investido de uma nova potência - política. México e Brasil formam o eixo dessa cartografia, o México pela visibilidade e disseminação da simbologia religiosa nas manifestações artísticas, o Brasil pelo modo como essas profanações artístico-políticas mais recentemente têm sido alvo de críticas e ataques por parte de forças conservadoras e mesmo de censura. Como manifestações que denunciam as opressões e dominações de gênero e heterossexistas, as obras de artistas ativistas instauram sua presença para além do espaço restrito da galeria e do museu onde estão expostas, atraindo reações, polêmicas e controvérsias.

---

<sup>6</sup> Aqui vale resgatar a definição dada por Chela Sandoval e Guisela Latorre, do ativismo como um “neologismo híbrido, que significa o trabalho criado por indivíduos que enxergam uma relação orgânica entre arte e ativismo” (Sandoval; Latorre, “Chicana/o Activism”, 82).

## Circulações e apropriações do religioso

A iconografia religiosa na arte latino-americana contemporânea é usada por artistas engajados/as, que trazem a denúncia da opressão e da dominação e também a visibilidade de sujeitos marginalizados, em diálogo e concorrência com regimes artísticos tradicionais. Entre os símbolos católicos mais apropriados por essas expressões encontramos a Virgem e Jesus Cristo.

Observamos na arte mexicana e “chicana”<sup>7</sup> contemporânea diversas interpretações *queer* ou feministas da imagem da Virgem de Guadalupe. Eliana Ávila retoma o mito ameríndio em que Guadalupe era a tradução espanhola da divindade cultuada pelos povos originários, pré-astecas, de nome Coatloqueuh, transformada em virgem pelo sincretismo colonizador. A autora analisa a “mestiça ciborgue” da artista plástica chicana Marion Martinez, que faz da imagem de Guadalupe um cruzamento de metais pontiagudos. A imagem sagrada, construída com refugo de material eletrônico, explicita o lugar da América Latina na ponta oposta ao avanço tecnológico. O argumento de Ávila busca ressonâncias na imagem da “nova mestiça” de Gloria Anzaldúa e na denúncia do heterossexismo na “colonialidade” de María Lugones<sup>8</sup>. A autora toca ainda na questão mercadológica do suposto “atraso” na arte latino-americana, que se vê forçada a permanências que mantenham seu aspecto original e exótico.

Entendemos que a manutenção de características consideradas “primitivas” ou “artesanais” na arte latino-americana apresenta-se como forma de colonialidade do campo da arte, que distribui as modalidades específicas e imutáveis de cada localidade submetida. Enquanto a Arte dos grandes centros é entendida, ao mesmo tempo, como universal e singularmente genial, no sentido de uma produção altamente qualificada, com a predominância da lógica do “gênio” artístico individual mas com valor de universalidade, o espaço latino-americano continua a fornecer o exótico, o diferente, o localizado. Também é o que fornece matéria bruta para a “grande arte” em muitos de seus momentos.

De acordo com Ávila, desde os anos 1970, Guadalupe vem sendo reconfigurada por intervenções artísticas chicanas que a colocam no lugar da “nova mestiça”, explorando o hibridismo dessa mulher em situação de fronteira cultural. A “nova mestiça” é a mulher trabalhadora das camadas baixa e média, que pode ser vista exercendo profissões como faxineira, costureira, entre outras ocupações recorrentes das mulheres das classes populares<sup>9</sup>. Este aspecto pode ser observado em trabalhos de mulheres artistas chicanas como Yolanda López<sup>10</sup>, Ester Hernández e Amalia Mesa-Bains.

<sup>7</sup> Sobre as pessoas de origem mexicana ou latino-americana que nasceram ou vivem em território estadunidense, Canclini atenta para uma constituição cultural “híbrida” (Canclini, *Culturas híbridas*), enquanto o termo trabalhado por Anzaldúa é “mestiça” (Anzaldúa, “La conciencia de La mestiza/Rumo a uma nova consciência”).

<sup>8</sup> Ávila, “Do high-tech à azteca”, 196-197.

<sup>9</sup> Ávila, “Do high-tech à azteca”, 200.

<sup>10</sup> Yolanda López foi pioneira com o seu *Portrait of the artist as the Virgin of Guadalupe*, 1978.

Segundo Ávila, Arturo Aldama e Naomi Quiñonez (2002), Laura Pérez (2007), e Silvia Spitta (2009) são autores/as que vêm refletindo sobre essas novas manifestações artísticas. Adalma e Quiñonez pensam a decolonialidade das “vozes” dessas chicanas, Pérez analisa aspectos estéticos dessa produção artística, Spitta busca interrogar os deslocamentos que provocam. Quanto às reconfigurações lésbicas e *queer* de Guadalupe, Luz Calvo (2004) e Maurício de Bragança (2008) são autores que analisam a obra da artista plástica Alma López, conhecida por representar a santa em imagens polêmicas, como esta (figura 1), que levou à manifestação de pessoas religiosas pela proibição de sua exibição nos diversos museus por onde circulou<sup>11</sup>.



Figura 1: *Our Lady* - Alma López (impressão digital, 1999)

A imagem, tendo a própria artista como personagem central, traz elementos de culto à Virgem de Guadalupe, como o manto, as flores e a aura da santa. Vestida apenas com flores, em um biquíni que deixa exposta a maior parte de seu corpo musculado, ela lança um olhar desafiador e ousado ao público receptor, reforçado pela postura com mãos na cintura. Na parte de baixo da imagem, vemos a montagem com a foto de uma mulher nua que segura o pedestal, que remete ao mesmo tempo a um chifre e a uma lua negra (evocando Lilith no lugar de Eva), sobre o qual os pés descalços da “santa” se apoiam. A polêmica sobre a obra mobilizou tantas opiniões que acabou levando à organização de um livro que reúne artigos diversos em torno do tema<sup>12</sup>. Na capa do livro, a imagem é substituída por sua versão pictórica, que reforça traços andróginos de seu rosto e um olhar já quase ameaçador. As mãos na cintura ganham luvas de boxe e o abdômen torna-se definido, com músculos à mostra<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Ver <http://almalopez.com/ourlady.html>.

<sup>12</sup> Ver Gaspar e López, 2001.

<sup>13</sup> Ver <http://almalopez.com/ourladybook.html>.

Para Julia Antivilo Peña, artistas feministas latino-americanas criaram *hierofanías* para ressignificar o ideal mariano que historicamente as oprime. Suas manifestações aproximam-se do sagrado através de figuras das virgens. Ao mesmo tempo, um passado que se refere a práticas e experiências ritualísticas dos povos originários é retomado. Peña cita a artista chicana Yolanda López, que em 1978 já se autorretratava com o halo da Virgem de Guadalupe, segurando nas mãos os seus pincéis. Em outra obra, a artista se autorretratou em uma pintura que a mostra fugindo da aura da santa.<sup>14</sup> “Este último ejemplo no es casual en la acción de proponer una hierofanía feminista puesto que debido al poder histórico y fáctico de la religión católica en nuestra América post colonial, podemos otorgarle un peso subversivo a esta deconstrucción del sentido de lo religioso y resignificación de lo divino para llevarlo al lado de lo profano”<sup>15</sup>.

Outra obra, desta vez transfigurando a imagem de Jesus Cristo na cruz é a da argentina Liliana Marenca, *Cristo*, que fez parte da exposição *Mitominas 2*, de 1987. Resultado de oficinas coletivas envolvendo diversas mulheres artistas nos anos 1980, as *Mitominas* foram três exposições, consideradas as mais importantes na rebelião contra os papéis de gênero durante essa década na Argentina.



Figura 2: *Cristo* - Liliana Marenca - exposição *Mitominas 2* (1987)

Este *Cristo*, em que o sangue sacrificial é deslocado para o baixo corporal, escorrendo por entre as pernas através do pano que cobre a genitália, foi adequado à exposição *Mitominas 2*, que tematizava os “mitos do sangue”, e em que o HIV e a violência de gênero tiveram centralidade<sup>16</sup>. Entendemos que, da perspectiva da história da arte, essas diversas manifestações artísticas produzidas a partir das imagens religiosas por artistas/artivistas feministas e *queer* na contemporaneidade são, no mínimo, um chamado à investigação, que se dá na comparação entre as obras e sua análise minuciosa, para situá-las no conjunto mais amplo das artes latino-americanas.

<sup>14</sup> Peña, Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías, 158-160.

<sup>15</sup> Peña, Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías, 161.

<sup>16</sup> Rosa, “Fuera del discurso: las artistas em los bordes del canon de la historia del arte”.

## Profanações e controvérsias - disputas políticas no campo da arte

A cartografia do ativismo de temática religiosa envolve também um mapeamento das controvérsias, conflitos e reações geradas em torno dessa arte<sup>17</sup>. Esse foi o caso, em setembro de 2017, do fechamento compulsório de uma exposição que reunia mais de 270 obras de 85 artistas brasileiros sob o título “*Queermuseu - cartografias da diferença na arte brasileira*”, na cidade de Porto Alegre. A exposição completaria seu primeiro mês em cartaz no momento em que foi alvejada por um grupo conservador, alegando que as obras expostas promoviam um ataque “contra os bons costumes”. O debate avolumou-se nas redes sociais, mobilizando defensores de ambas as posições.

Encontramo-nos, assim, diante de dois fatos, sendo o primeiro deles a realização de uma exposição que visibilizava a expressão artística de diferenças sociais, com a constatação de uma produção artística de grande volume; o segundo acontecimento foi sua repressão, imposta por um grupo determinado, acatada pela instituição promotora da mostra<sup>18</sup>, diante das ameaças de boicote por parte de clientes mais conservadores. Um dos argumentos que fundamentaram a exigência de interrupção da exposição foi o desrespeito a figuras religiosas, como santos associados à religião católica, e à imagem de Jesus Cristo.

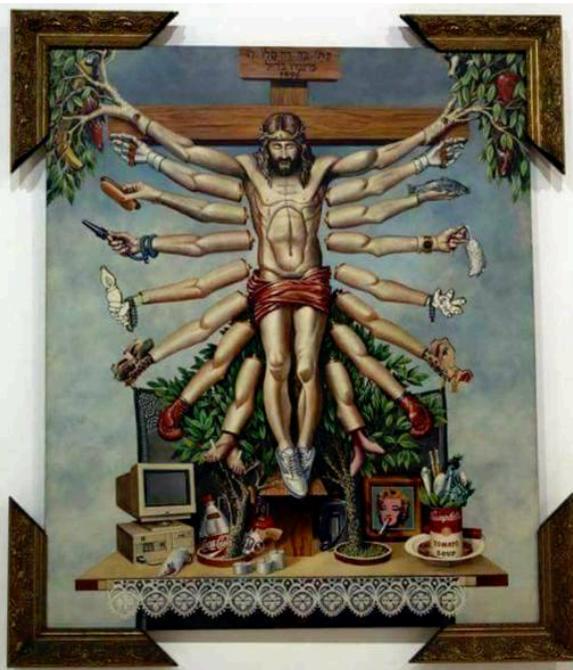


Figura 3: *Cruzando Jesus Cristo com Deusa Shiva* - Fernando Baril (1996)

<sup>17</sup> Podemos pensar em termos de uma iconoclastia dirigida não apenas à arte mas também às iconografias não cristãs. Diante da (re)emergência de tipos diversos e complementares de fundamentalismos, tornam-se corriqueiras e expressivas as manifestações iconoclastas que devastam monumentos, como o de uma conhecida Yemanjá numa praia da capital paraibana, ou que atacam casas religiosas de matriz africana em cidades brasileiras de maior ou menor vulto, com destaque para os casos registrados no Rio de Janeiro - notório campo de disputas religiosas na atualidade - tendo como alvo das agressões as esculturas de santos e orixás que compõem altares e espaços de ritos afrobrasileiros.

<sup>18</sup> Santander Cultural, em Porto Alegre - Rio Grande do Sul, Brasil.

O quadro de Fernando Baril é composto por diversos elementos da *pop art*, como o retrato de Marilyn Monroe, um de seus ícones, parte de uma garrafa de coca-cola, um computador antigo, entre outros que compõem o “altar” representado. Os 14 braços sobressalentes do Cristo remetem à ideia de prótese - poderiam também estar associados ao Manifesto Cyborgue, de Donna Haraway (2009) -, com seus múltiplos usos (numa mão o peixe, na outra o *hot dog*), podendo ser substituídos de acordo com a necessidade do momento. O quadro, independentemente de seu conteúdo, apresenta elementos artísticos, seguindo, de modo indiscutível, determinadas “regras da arte”<sup>19</sup>.

Na imprensa, embates e antagonismos ganharam destaque. O jornal *Correio do Povo online* reproduziu, de forma editada, o comunicado da Arquidiocese de Porto Alegre, que alegava que a exposição utilizou “de forma desrespeitosa símbolos, elementos e imagens, caricaturando a fé católica e a concepção de moral que enleva o corpo humano e a sexualidade como dom de Deus” (Correio do Povo online, 2017).



Figura 4: Sem título - série Ecléticos - Marcos Chávez (2001)

A obra de Marcos Chávez (Figura 2) reproduz o estilo barroco de representação dos pés de santos e de Jesus Cristo crucificado, provocando por analogia imagética a menção religiosa, acrescentando a ela um toque de arte *queer*, com a aplicação da unha prolongada, pintada em vermelho vivo. Para a historiadora da arte Daniela Kern, a arte tem uma longa tradição, tanto de crítica à religião quanto de retratar cenas de nus e sexo explícito. “Na medida em que se inventa um símbolo religioso, aparece alguém para conspurcar aquilo de alguma maneira” (Kern, *Correio do Povo online*, 2017).

<sup>19</sup> Bourdieu situa as regras da arte e o campo artístico como espaços de disputas e campo de forças, com exclusões, estratégias de distinções, etc. Outros autores tomaram perspectivas menos críticas em relação ao que seriam as “regras da arte” (Bourdieu, *As regras da arte*). Para Berenson, por exemplo, a arte “maior” seria aquela da técnica aprendida, emanada pelos grandes centros, como a Grécia e a França. Entende a “arte periférica” como “tosca”. Quanto mais a arte se distanciava geograficamente desses locais, “menor” ela seria. O mesmo se aplicaria às pesquisas sobre arte (Berenson, *Estética e História*, 172 e 213).

Certamente isso não seria uma novidade. O catálogo da *31ª Bienal Internacional de São Paulo* (2014) traz também a interlocução crítica entre arte e religião, com a seção intitulada “Dios es marica (1973-2002)”, com a participação dos artistas Nahum Zenil (México), Ocaña (Catalunha), Sergio Zevallos (Grupo Chaclacayo - Perú) e a dupla Yeguas del Apocalipsis (composta pelos chilenos Pedro Lemebel e Francisco Casas). A intenção, de acordo com o catálogo da exposição, era teatralizar o gênero, promover o travestismo e a paródia de imagens associadas à religião, podendo “se apropriar, traficar e subverter os códigos da tradição católica, respondendo assim aos processos históricos de exclusão e marginalização de corpos, desejos e sexualidades não normativas” por parte dos discursos nacionais, religiosos e militares (Guia da 31ª Bienal online, p. 64). O corpo e o sangue entravam nas obras, como provocação às situações de morte e tortura dentro dos regimes militares. No Perú, Zevallos contesta o poder religioso colocando cores e dando leveza a imagens tradicionais. Desde os anos 1970, o espanhol Ocaña aposta na ludicidade de seus autorretratos, pintando seu rosto no lugar de santas, trabalhando com a iconografia da igreja em sua arte (Guia da 31ª Bienal online, p. 64-67). Em 2014, os debates e questionamentos abertos tinham lugar nas exposições, livres de um crivo moral de censura.

Rosa María Blanca, em artigo recente, traça um panorama de exposições *queer* que foram montadas em diversas partes do mundo a partir dos anos 1970, destacando o pioneirismo das mostras compostas em sua maioria por artistas lésbicas, como *Woman House* (1972), *Dinner Party* (1974) e *A Lesbian Show* (1978), todas nos Estados Unidos. Além dessas, a autora destaca uma mostra dos anos 1980, *Extended Sensibilities: Homosexual Presence in Contemporary Art* (1982), e duas dos anos 1990: *All but the obvious: A Program of Lesbian Art* (1992) e *Gender, fucked* (1996). Diversos trabalhos *queer* foram exibidos em exposições bienais no mesmo período, segundo Rosa Blanca<sup>20</sup>.

No debate virtual, o julgamento moral do tema e do conteúdo da obra parecem querer definir o potencial artístico dos trabalhos, de acordo com os opositores da exposição *Queermuseu*. Para seus defensores, a arte *queer* transborda os limites da heteronormatividade e da tradição patriarcal, onde a moral cristã predomina. Nesses debates nas redes sociais, onde os discursos do senso comum passam a girar em torno da acusação de pedofilia, zoofilia e do ataque ao cristianismo no conteúdo das obras, julgamentos de “gosto” também aparecem e são colocados por meio de argumentos conservadores: Afinal, isso é arte? Merece ser financiado? Assim, por caminhos tortuosos retornamos a uma questão clássica e central dentro do campo - O que é arte? -, já discutida por historiadores da arte e autores diversos, entre eles Aby Warburg, Erwin Panofsky, Bernard Berenson, Ernst Gombrich, Walter Benjamin e Pierre Bourdieu. Traçaremos a seguir alguns diálogos possíveis com teorias e campos disciplinares que têm abordado a arte política contemporânea e seus atravessamentos.

---

<sup>20</sup> Blanca, “Artes visuais: diálogos com os estudos feministas, trans e queer”, 96.

## As abordagens do ativismo artístico na arte contemporânea

Mesmo sendo relativamente recente (o artigo de Chela Sandoval e Guisela Latorre que é referência para essa discussão data de 2008), o termo *artivismo* já estava presente na produção artística das últimas décadas do século XX, como no exemplo das Guerrilla Girls, grupo feminista em atividade desde 1985<sup>21</sup>, e suas intervenções usando máscaras de gorila. Sua prática artística e performática surge na rejeição do objeto tradicional da arte, seus suportes e técnicas.

Seguindo a pista dada por Paulo Raposo<sup>22</sup>, e em diálogo com Chela Sandoval e Guisela Latorre, e outros autores e autoras, usamos o termo *artivismo* para nos referirmos a essas novas formas de ativismo artístico instigada pelo modo como os próprios artistas-ativistas se autodefinem e também pela potencialidade do conceito em marcar a diferença entre esses novos movimentos e as formas vanguardistas históricas de articular arte e política. É interessante perceber a recorrência e a predominância nesse campo de uma arte feminista militante e de uma afirmação política identitária *queer*<sup>23</sup>.

Glauco Ferreira explora a atuação do coletivo colombiano Mujeres Al Borde, que utiliza o conceito de *artivismo* para definir sua produção, sobretudo videográfica, baseada em gênero e sexualidade, “tratando também de pertencimentos culturais e étnicos latino-americanos”<sup>24</sup>. As imagens são usadas na materialização de experiências e de projetos identitários e de desidentificação, questionando ainda os próprios espaços de marginalização de sujeitos, explica o autor. Pacha Mama, a deusa dos povos originários e ameríndios é reverenciada em um dos episódios da série de Mujeres Al Borde intitulado *Artivismos*. De acordo com Ferreira, as maneiras de produzir transformação social tomam a forma do que eles/as chamam de *artivismo* - “prática política e de criação que visa potencializar e visibilizar os processos de subjetivação e as posições de sujeitos transfigurados”; na junção das palavras arte e *artivismo* surge um neologismo híbrido, “denotando que ali fazer artístico e prática política são atividades indissociáveis”<sup>25</sup>. Seguindo com o autor, essas produções, que se originam no interior de movimentos sociais, “extrapolam as fronteiras do que pode ser pensado como ‘arte’ por circuitos institucionalizados no universo das artes visuais, aquele tipo de arte que geralmente é vista em museus, galerias e espaços tipicamente ‘artísticos’”<sup>26</sup>. Ferreira informa

<sup>21</sup> Ver <https://www.guerrillagirls.com/our-story/>.

<sup>22</sup> Na síntese crítica de Paulo Raposo: “Artivismo é um neologismo conceptual ainda de instável consensualidade quer no campo das ciências sociais, quer no campo das artes. Apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão.” (Raposo, “Artivismo”, 5).

<sup>23</sup> Ao contrário de pensar de que qualquer obra artística de denúncia ou mais evidentemente política seria precursora do *artivismo* (Guernica, de Picasso, por exemplo), consideramos que o termo marca uma especificidade da produção artística contemporânea dissidente ou de resistência, com ênfase nas interseccionalidades de gênero, raça, classe, etnia, localização e sexualidade, incluindo ainda questões de capacitismo, entre outros marcadores de diferença.

<sup>24</sup> Ferreira, “Margeando artivismos globalizados”, 210.

<sup>25</sup> Ferreira, “Margeando artivismos globalizados”, 215.

<sup>26</sup> Ferreira, “Margeando artivismos globalizados”, 215.

que o coletivo busca novos processos artísticos de criação marcados pela coletividade e as dimensões públicas e polêmicas do social.

Bem diferente é o circuito de exposições oficiais e patrocinadas, reservado a uma pequena minoria, como a dos e das artistas que participam de exposições como a *Queermuseu* ou a *Bienal Internacional de Artes de São Paulo*. Nesses espaços, a arte *queer* ou feminista se institucionaliza e encontra alguma estabilidade dentro do campo artístico<sup>27</sup>.

Sobre a utilidade e as potencialidades do conceito de artivismo, é necessário interrogar: de que maneira ele se expressa, no contexto latino-americano, nas relações entre arte produzida por sujeitos em situação de margem e religião?

### **História da arte, decolonialidade e teorias feministas**

Articulada ao campo da história da arte, a perspectiva decolonial pode contribuir com a elaboração teórica sobre a arte latino-americana contemporânea, em sua reelaboração crítica da própria classificação do objeto de arte, ditada pelas elites dos grandes centros de produção.

Como uma vertente dissidente dos estudos pós-coloniais<sup>28</sup>, a perspectiva teórica decolonial<sup>29</sup> considera, além das permanentes estratégias de recolonização ou de neocolonialismo, a situação geopolítica latino-americana, que tem como consequência uma sobreposição de opressões. Para além da luta de classes, os latino-americanos têm de enfrentar também os problemas da “colonialidade do poder”, que se afirma sobre a racialização dos sujeitos, dos povos e dos espaços que eles habitam<sup>30</sup>.

María Lugones aguça a crítica, apontando na conceitualização de Aníbal Quijano uma falha, ao não considerar o agravante gênero na perspectiva decolonial<sup>31</sup>. Sobre a interseccionalidade de opressões, o debate inaugurado por Kimberlé Crenshaw aponta para os efeitos sociais sobre uma mulher quando ela é negra, pobre e periférica<sup>32</sup>. Algumas autoras fazem a crítica, considerando a apropriação do conceito interseccionalidade por outros segmentos não interessados nas questões relativas às mulheres. Reflexões sobre opressões entrelaçadas também são colocadas por Chandra Mohanty<sup>33</sup> e Avtar Brah<sup>34</sup>. No que diz respeito ao território latino-americano e “chicano”, Lugones e Anzaldúa são referências

<sup>27</sup> Ver Bourdieu, *As regras da arte*. Ver também Wacquant, “Mapear o campo artístico”.

<sup>28</sup> Cujos ícones principais foram os trabalhos de Frantz Fanon sobre colonialismo, de Edward Said sobre o Ocidente e a predominância de sua visão sobre o Oriente, de Homi Bhabha sobre hibridismo cultural e de Stuart Hall sobre identidades, identificação e diáspora.

<sup>29</sup> Decolonial para distanciar-se da ideia do descolonial - conceito ligado ao movimento de descolonização durante as independências dos países africanos no período pós-segunda guerra mundial.

<sup>30</sup> Quijano, “Colonialidade do poder e classificação social”.

<sup>31</sup> Lugones, “Colonialidad y género”.

<sup>32</sup> Crenshaw, “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero”.

<sup>33</sup> Mohanty, “Bajo los ojos del Occidente”.

<sup>34</sup> Brah, *Diferença, diversidade e diferenciação*.

indispensáveis<sup>35</sup>. Nesse espaço, as mulheres negras, assim como grande parte das originárias, estariam na base de uma pirâmide de opressão, pois, sobre seus corpos racializados recaem, em conjunto, todos os tipos de opressão (raça/etnia, cor, gênero, classe, localização, geração, etc.).

Sobre o decolonial na arte, Pedro Pablo Gómez, em sua releitura de Walter Mignolo, aponta para uma linha de “desobediência epistêmica”, posicionada na contracorrente do mito moderno do progresso, do desenvolvimento e da civilização, que atravessa o campo da estética em arte, reforçando produções em escala hierárquica provindas de uma etno-classe branca, europeia e cristã. De acordo com seu argumento, os “países de cor” são, via de regra, racializados.<sup>36</sup> O mesmo podemos dizer de suas práticas artísticas e da própria história da arte, que coloca no “gosto” e na diferença entre o popular e o erudito limites que podem parecer intransponíveis. A proposta de(s)colonial leva à busca de um desligamento do controle da estética moderna colonial, que separa e hierarquiza arte e artesanato, alijando os movimentos sociais da possibilidade de fazerem uma “arte maior”. No entanto, essa linha horizontal de pensamento não irá buscar a competição entre o que torna-se inviável comparar - modalidades distintas de obras e estilos artísticos. O que se acolhe, ainda segundo Gómez, é um pluralismo de verdades<sup>37</sup>. Karina Bidaseca adverte que as subjetividades latino-americanas são constituídas frente a modos de normatização e de fetichização da diferença e isso se reflete na arte, que mostra-se heterogênea, rebelde e de resistência<sup>38</sup>. A perspectiva feminista da arte tem como referências, no caso das artes plásticas, os trabalhos de Linda Nochlin<sup>39</sup>, Griselda Pollock<sup>40</sup>, Gisela Ecker<sup>41</sup>, Lucy Lippard<sup>42</sup>, Felipa Vicente<sup>43</sup>, entre outras autoras e artistas importantes para se pensar o ativismo feminista. Essa abordagem tem alguns desdobramentos no diálogo com as teorias decoloniais.

O trabalho de Julia Antivilo Peña intitulado *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: Arte feminista nuestroamericano* faz um apanhado da arte feminista em diversos países, discutindo seus temas, modalidades, ferramentas e conceitos. A autora, também artista plástica, busca orientar seu público leitor sobre os rumos tomados pela arte nas últimas décadas, na perspectiva do ativismo feminista. A arte torna-se uma linguagem política, elaborada no sentido de conscientizar pessoas e provocar padrões sociais pré-estabelecidos. Ironia, sarcasmo e paródia seriam componentes determinantes da arte feminista, marcando suas táticas e estratégias de resistência e subversão aos padrões hegemônicos ocidentais, atuando “na periferia do hegemônico”, criando “zonas insubmissas”. Assim, essa crítica

---

<sup>35</sup> Outras autoras que se dedicam a pensar a América Latina sob essa perspectiva são as argentinas Karina Bidaseca (“Estéticas descoloniales, cuerpos, tempo y espacio: los selknam de Tierra del Fuego y las siluetas de Ana Mendieta”) e María Luisa Femenías (“Esbozo de um Feminismo Latinoamericano”), e a chilena Nelly Richard (Intervenções críticas).

<sup>36</sup> Gómez, *Arte y estética en la encrucijada decolonial*, 12-13.

<sup>37</sup> Gómez, *Arte y estética en la encrucijada decolonial*, 18.

<sup>38</sup> Bidaseca, “Estéticas descoloniales, cuerpos, tempo y espacio”, 133.

<sup>39</sup> Nochlin, *Women, Art and Power and Other Essays*.

<sup>40</sup> Pollock, *Vision and Difference*.

<sup>41</sup> Ecker, *Feminist Aesthetics*.

<sup>42</sup> Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*.

<sup>43</sup> Vicente, “História da arte e feminismo”.

feminista da arte entende que o popular na produção de arte dessas mulheres as coloca como parte de uma vanguarda de resistência ao esteticismo hegemônico<sup>44</sup>.

Para Julia Peña, há uma tensão que incide na história da arte, lançada pelas artistas feministas, uma vez que a disciplina tradicionalmente não se pensa vinculada ao social.<sup>45</sup> Resta uma fissura ainda aberta no contexto latino-americano, que é pensar nos termos de uma história *decolonial* da arte, agregando a ela a perspectiva dos estudos visuais, que ampliam o leque dos objetos de estudo para a cultura visual, que considera vídeos e performances, por exemplo, nas práticas artísticas contemporâneas, permeadas pela experiência dos e das artistas.

Entre os casos mais conhecidos, abordado na análise da crítica decolonial da arte, está a pintora, escultora e videoartista cubana radicada nos Estados Unidos, Ana Mendieta, cujo conjunto da obra é citado como referência da arte (e da arte feminista) na América Latina. Usando sangue e terra em seus trabalhos (a primeira vez foi em 1972, de acordo com Karina Bidaseca<sup>46</sup>), além de seu próprio corpo, Ana Mendieta evocava a ligação com a terra e com elementos orgânicos usados nos cultos e rituais da santería cubana; assim, sua arte revitalizava a cultura afrocubana e ameríndia. Algumas de suas peças mais conhecidas estão no San Francisco Museum of Modern Art, fazendo parte do *mainstream* artístico, do circuito internacional.

Álvaro Villalobos Herrera, ao discutir o sincretismo na obra de arte contemporânea e em seus elementos mais significativos - conceituais, formais e técnicos -, entende que os conceitos de cultura que prevaleceram na América Latina e em outros países colonizados foram importados do pensamento dos centros dominantes, colonizadores. O mesmo acontece com a arte, afetada por definições e correntes ideológicas estrangeiras, não raramente alimentando uma visão progressista e positivista. O “ser moderno” traria um desenvolvimentismo que não contempla mulheres, transexuais e excluídos em geral<sup>47</sup>. O consumo da obra de arte, neste sentido, é acessível apenas a um seletor público.

Quanto à arte latino-americana, podemos dizer que ela segue historicamente o estigma da subalternidade e da dominação estrangeira, diante da qual é endereçada por seu exotismo, se concordarmos com Herrera. Desta forma, resta a ela assumir esse papel ou então buscar formas, técnicas e conceitos que desafiem a doxa e descolonizem os saberes. Entendemos que o mesmo pode ser aplicado à teoria e à história da arte, se interrogadas à luz do ativismo latino-americano feminista e *queer*, agregado à perspectiva decolonial.

No sincretismo religioso da arte latino-americana as hierarquias se redefinem e a arte de ruptura vai surgir das ferramentas de artistas que, além do significado de suas “culturas híbridas” (Canclini, 2013), carregam na bagagem de seus corpos a justaposição de categorias

<sup>44</sup> Peña, Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldias, 153-154.

<sup>45</sup> Peña, Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldias, 111.

<sup>46</sup> Bidaseca, “Estéticas descolonialis, cuerpos, tempo y espacio”.

<sup>47</sup> Herrera, “El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano”, 394.

que marcam diferenças. Canclini aponta para as dificuldades de se definir o específico da arte, seja ela “cultura” ou “popular”, interpretando cada uma em seus vínculos com a outra<sup>48</sup>. A chilena Nelly Richard também sente falta de teorias que sejam flexíveis, capazes de se abrir à “multiplicidade articulatória das diferenças” que atravessam o espaço e os sujeitos latino-americanos<sup>49</sup>.

Partindo de desafios como esses, pode-se buscar nos recursos da cultura visual e dos estudos visuais pontos de entrelaçamento com uma história da arte que esteja aberta aos horizontes anunciados pelas abordagens decolonial e interseccional para pensar as relações entre arte e religião (e suas profanações) no contexto latino-americano contemporâneo.

Talvez o grande desafio da história da arte, hoje, seja escolher os caminhos a serem percorridos, em meio a uma vastidão de objetos empíricos e de ofertas teóricas. Mais do que isso, vivemos a urgência de mais uma redefinição do próprio estatuto de arte no tempo presente, considerando a multiétnica que incide sobre o pensar a história da arte em territórios como o latino-americano e o africano, por exemplo.

Seguindo uma trajetória que vem desde os anos 1970, com os debates no campo da história social da arte, que ampliam a análise para além dos objetos individuais, inserindo questionamentos sobre os elementos da produção e da recepção de objetos de arte - passando pelos desafios que autores como Michael Baxandall<sup>50</sup> e Svetlana Alpers<sup>51</sup> lançaram às narrativas artísticas do Renascimento italiano - depois com o intenso debate dos anos 1990<sup>52</sup> e 2000<sup>53</sup> sobre teoria visual e cultura visual, entendemos que a historiografia da arte ganha novo fôlego ao se aproximar/apropriar do campo da história das imagens e dos estudos visuais, podendo, assim, dar conta das discussões contemporâneas que não se limitam ao conceito de objeto de arte e que complexificam o campo ao abordar questões já levantadas pelos estudos culturais, que se atualizam em seus desdobramentos pós/decoloniais, assim como na perspectiva do ativismo - num movimento que aprofunda a atividade artística como política e estratégia identitária. Não é o mercado que vai interessar aos e às artistas que seguem essa linha, mas a expressão de sua (não)existência.

Tendo em vista as escolhas apresentadas, este artigo se propôs a refletir sobre a(s) arte(s) como um campo aberto de estratégias identitárias e de posicionamentos políticos que se afirmam na extensão da atividade artística. A ele não interessa o cânone como ponto de partida, pois, ao contrapor-se à ideia de arte como campo fechado, volta-se para a emergência de sujeitos expressivos e das formas populares e dissidentes de arte que fazem vir à tona esses sujeitos sociais.

---

<sup>48</sup> Canclini, *Culturas híbridas*, 227.

<sup>49</sup> Richard, *Intervenções críticas*, 151.

<sup>50</sup> Baxandall, *O olhar renascente*.

<sup>51</sup> Alpers, *A arte de descrever*.

<sup>52</sup> Ver Mitchel, *Picture theory*; Jenks, *Visual culture*; Jay, *Vision in context*; Mirzoeff, *An introduction to visual culture*.

<sup>53</sup> Ver Jay, “That visual turn: the advent of visual culture”; Elkins, *Visual studies*; Dikovitskaya, *Visual culture*; Knauss, “Aproximações disciplinares: história, arte e imagem”.

Acreditamos que o principal desafio para a atualização do debate seja a elaboração de um diálogo sobre o tema da arte feminista no Brasil, já que o principal trabalho encontrado é o da historiadora da arte argentina María Laura Rosa, que neste momento desenvolve uma pesquisa sobre artistas brasileiras, argentinas e mexicanas nos anos 1970 e 1980<sup>54</sup>. Considerando algumas incipiências - como o debate em torno da obra de Maria Auxiliadora, exposta em 2018 no MASP, mostrando o hibridismo cultural e religioso brasileiro - entendemos que no Brasil esse campo de estudos ainda está por ser trilhado.

Os atos artísticos do feminismo mexicano são abundantes, assim como a produção “chicana” nos Estados Unidos. Quanto à arte *queer*, e sua apropriação crítica de elementos religiosos, é uma modalidade que segue em sua potência de atualização da crítica social de sujeitos em situação de margem e das possibilidades de se pensar o endereçamento interdisciplinar entre história da arte, imagem e visualidade.

Tendo consciência de que apenas a produção artística mexicana já ofereceria elementos suficientes para uma boa análise histórica, insistimos na relevância da inserção do Brasil no contexto latino-americano, de compartilhamento de experiências e herança colonial, valorizado em seu conjunto ao integrarmos as produções artísticas mexicana, chicana e brasileira.

Lidando com as questões aqui propostas, buscamos trazer inquietações e sinalizar um caminho a ser explorado, tratando as fontes em suas múltiplas potencialidades, na compreensão dos elementos de sua produção como arte, imagem, mas também como ato criativo e narrativo de grupos dissidentes e de resistência, que se opõem aos poderes hegemônicos afirmados e reiterados pela história da arte.

### Referências bibliográficas:

- ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999.
- ANDERS, Gunter, George GROZ, John HEARTFIELD & Wieland HERZFELDE. *La canaille de l'art [1925]. L'art est en danger*, Paris: Allia, 2012.
- ANZALDÚA, Gloria [1987]. “La conciencia de La mestiza/Rumo a uma nova consciência”. *Estudos Feministas*, Vol.13, nº 3, 2005.
- ÁVILA, Eliana de S. “Do high-tech à azteca?: descolonização cronoqueer na ciberarte chicana”. *Estudos Feministas*, Vol. 23, nº 1, 2015.
- BALLESTRIN, Luciana. “América latina e o giro decolonial”. *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº 11, maio-agosto, 2013.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

---

<sup>54</sup> Rosa, texto inédito cedido às autoras.

- BELLUZZO, Ana Maria. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial, Ed. UNESP, 1990.
- BERENSON, Bernard. *Estética e História*. São Paulo: Perspectiva, 2014 [1948].
- BIDASECA, Karina. “Estéticas descolonialis, cuerpos, tempo y espacio: los selknam de Tierra del Fuego y las siluetas de Ana Mendieta”. En Marcos A. M. ROCHA (org.), *Gênero, cultura e mídia*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2016.
- BLANCA, Rosa M. “Artes visuais: diálogos com os estudos feministas, trans e queer”. *Estudos Feministas*, Vol. 23, nº 1, 2015.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRAH, Avtar. “Diferença, diversidade e diferenciação”. *Cadernos Pagu* (26), janeiro-junho, 2006.
- BULHÕES, Maria Amélia & Maria Lucia KERN (org.). *Artes plásticas na América Latina contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 1994.
- CANCLINI, Néstor G. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2013.
- CRENSHAW, Kimberlé W. “Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero”. *Estudos Feministas*, Vol. 10, nº 1, 2002.
- DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*. Cambridge: The MIT Press, 2005.
- ECKER, Gisela (ed.). *Feminist Aesthetics*. London: Women's Press, 1985.
- ELKINS, James. *Visual studies: essays on verbal and visual representation*. New York/London: Routledge, 2003.
- FEMENÍAS, María Luisa. “Esbozo de um Feminismo Latinoamericano”. *Estudos Feministas*, Vol. 15, nº 1, jan./abr. 2007.
- FERREIRA, Glauco B. “Margeando artivismos globalizados: nas bordas do Mujeres Al Borde”. *Estudos Feministas*, Vol. 23, nº 1, 2015.
- GASPAR DE ALBA, Alicia & Alma LÓPEZ (ed.). *Our Lady of Controversy: Alma López's Irreverent Apparition*. Austin: University of Texas Press, 2011.
- GÓMEZ, Pedro Pablo. “Introducción: trayectorias de la opción estética decolonial”. En P. P. GÓMEZ (ed.). *Arte y estética en la encrucijada decolonial II*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2014.
- HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. En HARAWAY, D. (et al.) *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009 [1985].
- HERRERA, Álvaro V. “El sincretismo y el arte contemporáneo latinoamericano”. *Ra Ximhai*, vol. 2, nº 2. Universidad Autónoma Indígena de México, 2006.
- JAY, Martin. “That visual turn: the advent of visual culture”. *Journal of visual culture*, Vol.1, nº 1, 2002.
- JAY, Martin. “Introduction: Vision in context: reflections and refractions”. In Teresa BRENNAN & Martin JAY (eds.). *Vision in context: historical and contemporary perspectives on sight*. New York/London: Routledge, 1996.
- JENKS, Chris (ed.). *Visual culture*. London/New York: Routledge, 1995.
- KNAUSS, Paulo. “Aproximações disciplinares: história, arte e imagem”. *Anos 90*, Vol. 15, nº 28, 2009.

- LIPPARD, Lucy From the Center: *Feminist Essays on Women's Art*. New York: Dutton, 1976.
- LUGONES, María. “Colonialidad y género”. *Tabula Rasa*, n° 9, julio-diciembre 2008.
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- MIGNOLO, W. “Desobediência epistêmica. A opção descolonial e o significado de identidade em política”. *Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n° 34, 2008.
- MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.
- MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London/New York: Routledge, 1999.
- MOHANTY, Chandra T. “Bajo los ojos del Occidente. Academia Feminista y discurso colonial”. En Liliana NAVAZ Suárez & Aída HERNÁNDEZ (eds.). *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde las márgenes*. Madrid: Cátedra, 2008.
- NOCHLIN, Linda. “Why have there been no great women artists?” En L. NOCHLIN, *Women, Art and Power and Other Essays*, Westview Press, 1988.
- PEÑA, Julia Antivilo. *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías: Arte feminista nuestroamericano*. Bogotá: Arte desde abajo, 2015.
- PIELLER, Evelyn. “Alors l’art se souleva”, *Le Monde Diplomatique*, Octubre 2017, p. 16-17.
- POLLOCK, Griselda. *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art Histories*. New York: Routledge, 1999.
- POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference*. New York: Routledge, 1989.
- QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder e classificação social”. En Boaventura de Sousa SANTOS & Maria Paula MENESES (org.). *Epistemologias do sul*. São Paulo: Cortez, 2010.
- RAPOSO, Paulo. “Artivismo: articulando dissidências, criando insurgências”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol.4, n° 2, 2015.
- RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- ROSA, María Laura. “Un triángulo posible. Redes de relaciones entre el arte feminista argentino, brasileño y mexicano durante los años 70 y 80”. Inédito.
- ROSA, M. L. *Legados de Libertad: el arte feminista en la efervescencia democrática*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2014.
- ROSA, M. L. “Fuera del discurso: las artistas en los bordes del canon de la historia del arte. Estudio de caso: Mitomina I y II (1996-1989)”. Seminario Historia del Arte y Feminismo. Museo Nacional de Belas Artes, Argentina, 2012.
- SANDOVAL, Chela & Guisela LATORRE. “Chicana/o Artivism: Judy Baca’s digital work with youth of color”. En Anna EVERETT. *Learning race and ethnicity. Youth and digital media*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2008.

VICENTE, Felipa. “História da arte e feminismo: uma reflexão sobre o caso português”. *Revista de História da Arte*, nº 10, Lisboa, 2012.

WACQUANT, Loïc. “Mapear o campo artístico”. *Sociologia, problemas e práticas*, nº 48, 2005.