

Arte e

Subjetividades:

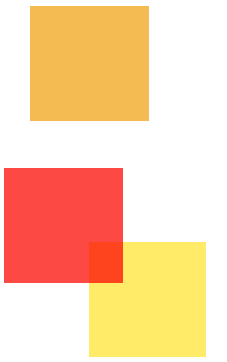
curadorias, leituras e identidades



Rosa Maria Blanca (Org.)



Ficha técnica



Conselho Editorial da Editora PPGART:

Prof.^a Dr.^a Andréia Machado Oliveira
Prof.^a Dr.^a Darci Raquel Fonseca
Prof.^a Dr.^a Gisela Reis Biancalana
Prof.^a Dr.^a Karine Gomes Perez Vieira
Prof.^a Dr.^a Nara Cristina Santos
Prof.^a Dr.^a Rebeca Lenize Stumm
Prof.^a Dr.^a Reinilda de Fátima Berguenmayer Minuzzi
Prof.^a Dr.^a Rosa Maria Blanca Cedillo
Tec. Adm. Camila Linhati Bitencourt

Financiamento: Observatório de Direitos Humanos (ODH/UFSM) e Fundo de Incentivo à Pesquisa (FIPE/UFSM)

Realização: Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB/CNPq-UFSM), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART/UFSM)

Coordenadora do Laboratório de Arte e Subjetividades:
Rosa Maria Blanca

Projeto de Extensão: III Exposição Internacional de Arte e Gênero

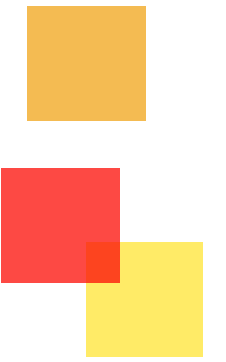
Projeto de Pesquisa: Arte nas margens: Estrangeiridades e (des)localizações

Apoio: Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGART/UFSM e Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades (NIGS/UFSC).

Apoio técnico: Amanda Pires de Deus Lima (Bolsista ODH/UFSM) e Bruna Malinowski (Bolsista FIPE/UFSM).

Capa: Amanda Pires de Deus Lima

Sumário



4 Apresentação

7 Lendo algumas imagens entre os bosques do tempo

Cláudia Zanatta

20 Corpos confinados e desejantes na pandemia

Leandro Colling

31 Arte, gênero e espaços de re-existências políticas

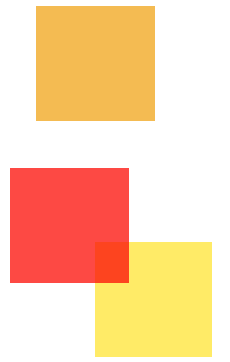
Juliana Crispe e Lorena Galery

44 Argumentos curatoriales: esbozo de una genealogía

Rosa Maria Blanca Cedillo

75 Informações sobre as/os autoras/es

Apresentação



A arte contemporânea encontra distintas interfaces para o seu desenvolvimento, como a pesquisa em história, teoria, crítica e curadoria da arte, poéticas visuais e ensino da arte. As suas metodologias se diversificam na sua complexidade para o entendimento e realização da sua investigação e prática, tornando as suas abordagens inter e transdisciplinares. A inserção da dimensão de gênero e feminista levou à consideração da subjetividade e da (des)identidade, ampliando o campo da sua pesquisa nos dias de hoje.

A arte feminista executou um deslocamento na maneira como se fazia a gestão dos espaços culturais e artísticos, emancipando-se de um sistema patriarcal para gerar um sistema de autonomia e confrontação. A atuação de artistas, curadoras, teóricas, historiadoras, críticas e/ou pensadoras feministas em distintas frentes possibilitou a criação de espaços autônomos na produção de conhecimento. O projeto da Exposição Internacional de Arte e Gênero surge na contemporaneidade retomando o legado, ação e ideais da arte feminista, em um contexto local e de mundialização. Neste âmbito, propõe-se o presente ebook *Arte e Subjetividades: curadorias, leituras e identidades*, a partir do Laboratório de Arte e Subjetividades (LASUB/CNPq) do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Universidade Federal de Santa Maria, Brasil.

Assim, a obra reúne estudos de autoras/es docentes, pesquisadores, artistas, críticas/os e/ou curadoras/es, que atuaram como membros da Comissão Julgadora da III Exposição Internacional de

Arte e Gênero, no marco do Seminário Internacional Fazendo Gênero 12, Florianópolis, Brasil. A publicação propõe pensar a importância do gênero, as (des)identidades e subjetividades com a finalidade de contribuir para a pesquisa em arte contemporânea, no seu diálogo com os estudos de gênero, feministas e *queer*, entre outros estudos não menos importantes.

O livro dá início com um escrito da artista Cláudia Zanatta, intitulado *Lendo algumas imagens entre os bosques do tempo*, que problematiza a figura feminina e masculina, através de uma análise comparativa entre as ações fotográficas e performativas coordenadas pela artista Alice Monsell, expostas na III Exposição Internacional de Arte e Gênero e obras canônicas da história da arte. Empregando categorias como índice, Zanatta principia com um estudo da pintura *Le Déjeuner sur l'herbe* (1862-63), de Édouard Manet, para rememorar *O Nascimento de Vênus* (1863) de Alexandre Cabanel, sem deixar de visibilizar neste tipo de obras clássicas da arte ocidental comentários de gênero, que também aludem a processos de racialização. Na sequência, Zanatta estuda a proposta não-binária da obra da artista Alice Monsell.

O docente e pesquisador Leandro Colling analisa, no seu capítulo *Corpos confinados e desejantes na pandemia*, obras de arte da III Exposição Internacional de Arte e Gênero que abordam a forma de viver a Covid-19. Na parte inicial, o autor descreve alguns elementos do quadro clínico de doenças, enfermidades e/ou epidemias históricas, como a Síndrome da Imunodeficiência Adquirida (AIDS). Na segunda parte do capítulo, Colling explica como as sensações e desejos corporais continuam latentes e vibrantes através de suas/seus artistas, mesmo no isolamento social. Usa trabalhos artísticos como os de Ana Maio, Chris, The Red, Inácio Saldanha, Nádia

Senna, Renata Sampaio e Silvana Macêdo.

No capítulo *Arte, gênero e espaços de re-existências políticas*, a docente, pesquisadora e curadora Juliana Crispe em coautoria com a artista e pesquisadora Lorena Galery apresentam o modo feminista como se estruturou o Espaço Cultural Armazém Coletivo Elza, em Florianópolis, Brasil, sede virtual da III Exposição Internacional de Arte e Gênero. As autoras estudam a importância da constituição dos acervos de coletivos de mulheres no espaço cultural. Visibilizam o caráter pluridisciplinar na configuração do local, como espaço para a escuta e troca de saberes de áreas tanto das artes visuais, como da música, do cinema e da psicologia, entre outros.

Rosa Maria Blanca, como pesquisadora e curadora, propõe uma genealogia para entender o projeto Exposição Internacional de Arte e Gênero, discutindo a primeira, segunda e terceira edição, no capítulo *Argumentos curatoriales: esbozo de una genealogia*.

Rosa Maria Blanca



Lendo algumas imagens entre os bosques do tempo

Cláudia Vicari Zanatta

Em 1863, a pintura *Le Déjeuner sur l'herbe*, de Eduard Manet, foi rejeitada pela Academia Francesa em sua exibição anual no Salão de Paris.¹ A obra scandalizou o júri, a crítica, o público do Salão, a Imperatriz Eugênia, o Imperador Napoleão III. O mesmo que nesta exposição se encantara com a pintura de uma Vênus nua feita por Alexandre Cabanel (Figura 1).



Fig. 1 - Alexandre Cabanel
O Nascimento de Vênus (1863)
Óleo sobre tela.
Museu de Orsay, Paris.

Diferentemente da Vênus de Cabanel representada como uma alegoria, uma criatura mitológica em sua

¹ *Le Déjeuner sur l'herbe* foi aceita no mesmo ano no Salão dos Recusados, com o título de *Le Bain*.

clássica beleza idealizada, Manet pintara uma mulher comum, uma *parisiense nua*, com outra diferença: ela estava em uma *cena pública cotidiana*. Além disso, a nudez realista desta figura feminina em um espaço público foi representada em meio a outras personagens vestidas de um modo moderno, sendo duas delas homens (Figura 2).



Fig. 2 - Eduard Manet
Le Déjeuner sur l'herbe (1862-63)
Óleo sobre tela.
Museu de Orsay, Paris.

Déjeuner sur l'herbe é composta por quatro personagens jovens, brancas, duas figuras femininas (uma delas vestida) e duas masculinas trajando sobretudos negros, camisas brancas, gravatas². As personagens estão em uma cena de ócio; em um dia de temperatura agradável fazem um

² Manet se valeu de modelos familiares para pintar as figuras na composição: Victorine Meurent, uma de suas modelos habituais, Suzanne Leenholf, companheira do pintor e os homens são seu irmão Eugène Manet e seu cunhado Ferdinand Leenhoff.

piquenique em um bosque: há pão, frutas, garrafa com água. As pinceladas apresentam cores que geram efeito da luz natural, embora a obra tenha sido realizada dentro de estúdio. Ninguém posou ao ar livre. Três das personagens estão sentadas; a mulher ao fundo está agachada em um espelho d'água. Um dos homens está reclinado e aponta o dedo para a mulher nua. Com a mão esquerda segura um bastão. Outra audácia da obra: diferentemente da Vênus apreciada por Napoleão III, a qual está languidamente deitada escondendo com o braço parte de seu rosto, a mulher pintada por Manet parece consciente de sua nudez, seu olhar sai da tela e encara-nos diretamente, com uma expressão, entre divertida e curiosa; há um desafio irônico, provocador. É como se ela dissesse, olhe para esta cena, veja como me posiciono aqui fazendo parte deste grupo, uma figura feminina sem nenhum pudor nesta cena pública e cotidiana na cidade de Paris. Repare nisto.

Almoço na grama em meio ao lixo



Fig. 3 - Fotografia de Rogger Bandeira
Almoço na grama: ação fotográfica/performativa 1 (2019)
Acervo pessoal artistas.

O ano agora é 2019. Título da obra: *Almoço na grama: ação fotográfica/performativa 1* (Figura 3). A imagem faz parte de um tríptico de fotografias digitais oriundas de uma performance colaborativa realizada na cidade de Pelotas, ao sul do Brasil.³ A cena é de piquenique em um bosque, em um dia aparentemente fresco. Há vinho, frutas, pão, cestas de palha. Nela observamos quatro personagens femininas brancas, vestidas, sendo três delas jovens. Uma pedra serve de apoio para a figura mais velha que está reclinada segura um bastão de tronco de árvore. Nesta fotografia, esta personagem substitui o homem que aponta para a mulher nua representada na pintura de Manet. Ela é uma figura feminina madura que indica com o dedo uma jovem vestida, de longos cabelos soltos que olha de modo pensativo para fora da fotografia; nos olha. Outra figura feminina, mais ao fundo, observa as outras jovens. As quatro reproduzem a cena da pintura de Manet não de um modo exato, mas a referência é indubitável. As participantes são Alice Monsell, Elisa Montagna Aguiar, Mara Nunes e Vivian Parastchuk.

Foi Rogger Bandeira quem realizou esta fotografia a partir da performance coordenada pela personagem feminina reclinada que aparece na imagem.

³ O tríptico provém da oficina, *Caminhada e Ação Fotográfica Coletiva Almoço na Grama*, realizada com alunos dos Cursos do Bacharelado e Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas durante a Semana Acadêmica das Artes do Centro de Artes da UFPel, em 2019. A coordenação foi de Alice Monsell, artista e docente em Artes Visuais na UFPel; colíder do Grupo de pesquisa *Deslocamentos, observâncias e cartografias contemporâneas* (CNPq/UFPel).



Fig. 4 - Fotografia de Alice Monsell.
Almoço na grama: ação fotográfica/performativa 2 (2019)
Acervo pessoal artistas.

Almoço na grama: ação fotográfica/performativa 2 (Figura 4). Esta fotografia digital pertencente ao tríptico é mais luminosa do que a da fotoperformance 1, as árvores estão banhadas por uma luz solar que confere uma ambientação verde clara ao fundo da cena. Também o enquadramento mudou em relação à ação performativa anterior, ocorrendo uma aproximação da câmera, o que nos possibilita, em parte, ver detalhes desta composição na qual observamos quatro figuras masculinas jovens, vestidas. Uma delas, ao fundo, trajando cores escuras, tem a cabeça inclinada, está ajoelhada, seus longos cabelos estão soltos. Sua posição não nos permite reconhecer se se trata de uma figura masculina ou feminina. Mas, conversando com a coordenadora da fotoperformance obtemos a informação de que é uma figura masculina.

O jovem que substitui a mulher nua da pintura de Manet não olha para o espectador fora do quadro. Parece, sim, estar olhando para a personagem masculina que está reclinada, a qual aponta o dedo

para ele e segura uma espécie de casca de árvore, simulando o bastão de madeira da pintura de Manet. Nenhum dos jovens olha para fora da imagem; o grupo que observa a si mesmo não nos inclui na cena. É como se esta imagem não nos convidasse a fazer parte diretamente dela; como se nos interrogasse de um outro modo.

Na fotoperformance 2, percebemos que o piquenique se mistura ao lixo existente no local. O jovem que está ao fundo parece tocar papéis e sacos plásticos presentes no chão.

Esta fotografia foi realizada por Alice Monsell, a figura feminina reclinada que aparece na fotoperformance 1. Os participantes desta imagem são Rogger Bandeira, Pedro Cini, Rodrigo Gomes e Rafael de Souza.



Fig. 5 - Fotografia de Rogger Bandeira
Almoço na grama: ação fotográfica/performativa 3 (2019).
Acervo pessoal artistas.

Almoço na grama: ação fotográfica/performativa 3 (Figura 5). O enquadramento é próximo ao da ação performativa 2. Desta vez temos quatro figuras

femininas jovens, vestidas. Ao fundo, uma figura com cabelos soltos está inclinada. A luz da cena não nos permite ver seu rosto. Sabemos que se trata de uma figura feminina novamente através de informação obtida com a coordenadora da fotoperformance. A jovem que está reclinada no primeiro plano da imagem aponta seu dedo para a figura feminina que está no lugar da personagem nua da pintura de Manet. Esta indicação direciona, em parte, o que talvez seja considerado mais importante a ser reparado, a ser observado. Nesta imagem o índice aponta para a jovem que tem os cabelos curtos, usa óculos e traja uma blusa vermelho vivo; ela olha diretamente para o espectador com um ar decidido. Nesta cena, duas das jovens olham para fora da fotografia, nos olham. Também aqui o lixo está presente e se mistura ao piquenique. O tecido azul à esquerda de quem observa a fotografia parece compor com a cor de dois sacos plásticos, um azul e um verde. Esta imagem foi realizada por Rogger Bandeira, o mesmo que fez a fotografia da fotoperformance 1. Nela aparecem Bella Kacelnikas, Dara Blois, Mirianne Monquelat e Paola Boldt.

No tríptico das fotoperformances temos pixels no lugar da textura produzida pelos pincéis de Manet; passamos da pintura às fotografias digitais, as quais têm seu tamanho relacionado aos dispositivos em que serão vistas. Três fotografias de um mesmo local no qual diferentes personagens geram praticamente a mesma cena quanto ao número de pessoas representadas, a ambientação de um piquenique no bosque, a composição. Mas, ao mesmo tempo, estas fotoperformances coordenadas por uma professora/artista na qual ninguém está nu são completamente diferentes; em duas delas há somente figuras femininas, em outra, somente masculinas e nem todas as personagens são brancas. Também há em uma das imagens a

presença de uma figura feminina que não é jovem, o que traz outra perspectiva ao tema. O tríptico propõe um jogo que produz embaralhamentos. Segundo a coordenadora das fotoperformances,

O ato de encenar as figuras pictóricas naquela cena bucólica poluída constituía um meio para experimentar a não naturalização dos gestos heteronormativos. Ao recriar as disposições, gestos e poses das figuras masculinas e femininas do quadro, o grupo parecia cultivar maior consciência sobre a prática de encenar um ‘papel’. Habitualmente, as pessoas não pensam que performam um papel social. Remontar a cena da pintura obriga certa visibilidade da performatividade de papéis masculinos e femininos que entram em cena. Ainda mais porque não encenamos nosso próprio gênero, mas o da figura pictórica. Nos registros digitais, a qualidade congelada das pessoas fotografadas estabeleceu, de um lado, um efeito de estranhamento. Por outro lado, a proposta potencializou a criação de algumas imagens que apresentam uma ambiguidade de gênero (não planejada). Este efeito de ambiguidade na fotografia é mais marcado na figura no fundo central de um registro realizado somente com homens. (MONSELL, 2020: 12)

O que dizer sobre estas cenas estará sempre em relação ao que elas se referem, pois elas apontam o dedo antes de tudo é para a pintura de Manet. São índice e comentário sobre *Déjeuner*. Mas também são um comentário incisivo sobre gênero, raça, costumes, moral, ambiente. Estas obras apontam o dedo para si mesmas – para a arte e a história da arte –, possibilitando que estas se interroguem, se observem, se mostrem e, também se escondam. Há um jogo feito de luzes e sombras que oscilam a cada vez que um nu feminino é pintado, a cada vez que quem produz a imagem é uma personagem feminina

ou masculina (quem aciona a câmera, o dispositivo, quem maneja os pincéis, quem monta as cenas), a cada vez em que o dedo indicando o que devemos observar pertence a uma personagem feminina ou masculina.

Perspectiva, *perspicere* provém do latim e significa *olhar através de*. Olhar em perspectiva, olhar em relação. O que estamos fazendo aqui é olhar uma pintura por meio de outras pinturas. Olhar fotografias por meio de uma pintura. Olhar uma pintura por meio de fotografias. Olhar imagens por meio outras imagens. Sabe-se que também Manet observou outras imagens que o levaram a se apropriar de ao menos duas composições como referência para a realização de *Le Déjeuner sur l'herbe*: uma gravura em metal ao estilo de Rafael, intitulada *O Julgamento de Páris* (Figura 6), 1510-20 e *Concerto Campestre* (Figura 7), c. 1510, atribuída por alguns estudiosos a Ticiano e por outros, a Giorgione. Se observarmos com atenção estas obras veremos que também Manet, apesar de tê-las como referências, não as segue literalmente e, também ele “troca” o gênero das figuras que lhe serviram de inspiração para representá-las em *Déjeuner*. Em *Concerto Campestre*, por exemplo, temos duas figuras femininas nuas e a personagem mais ao fundo é representada por uma figura masculina⁴.

As fotoperformances, além de problematizarem a representação de gênero e raça, nos fazem olhar para a pintura de Manet que nos fez olhar para Rafael, Giorgione, Raimondi, Ticiano, Cabanel. São períodos, estilos, formas, artistas que se observam entre si, se interrogam e indicam que tais criações, a partir de determinadas perspectivas, geram um

⁴ Segundo a leitura que Patricia Egan faz de *Déjeuner*: “Manet não copiou, nem representou a composição de Rafael - ele meramente emprestou seus contornos principais e traduziu as figuras em termos modernos” (EGAN,1986, p.14).

tecido, uma trama de camadas de tempos, contextos e influências.⁵



Fig. 6 - Marcantonio Raimondi (a partir de Rafael)
O julgamento de Páris (c. 1517).
Gravura.
Museu Staatsgalerie, Stuttgart.

No caso das fotoperformances, há também a camada do trabalho colaborativo, que incluiu uma caminhada coletiva até o bosque, a ambientação e montagem das cenas ao ar livre e a troca da câmera fotográfica entre os participantes para a realização dos registros.

Há ainda algo a repararmos no tríptico de fotografias que no *Déjeuner* de Manet não está presente: o lixo. Ou seja, o *Almoço sobre a grama* de 2019 ocorre em meio ao lixo, compondo com o bosque. Ou seja, o *Almoço sobre a grama* de 2019 ocorre em meio ao lixo, compondo com o bosque. As cenas não trataram de escondê-lo, ao contrário. O

⁵ *Le Déjeuner sur l'herbe* tem sido repetidamente reinterpretada, relida, citada, reapropriada por diferentes artistas, coletivos, em diferentes tempos, contextos, linguagens.



Fig. 7 - Obra atribuída a Ticiano/Giorgione
Concerto Campestre (c. 1510).
Óleo sobre tela.
Museu do Louvre. Paris.

lixo está ali, fazendo parte e já estava ali antes dos participantes do tríptico chegarem ao local. Segundo Monsell: “Selecionei este quadro porque havia localizado um bosque semelhante àquele da paisagem pictórica, com a distinção importante: o bosque real estava cheio de lixo” (MONSELL, 2020: 11). Então, o tema ambiental surge com força nestas imagens contemporâneas.

Parece que o bosque de Manet ainda existe, em 2019, ao sul do Brasil, mas agora, mesmo que as pessoas não tivessem performado no local e que as fotografias tivessem sido produzidas de modo analógico, seria a presença de lixo que indicaria incisivamente que as imagens geradas pertencem ao nosso tempo.

Referências

DAMISH, Hubert. 2018. *Uma mulher, portanto: Le déjeneur sur l'herbe*. São Paulo: Revista ARS, 2018.

EGAN, Patricia (ed.) *History of art Janson*. 3rd ed. New York: Prentice-Hall, 1986.

MONSELL, Alice Jean. “A liberdade de performar identidades num almoço na grama.” Pelotas: Anais do VI SIGAM - Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória: Protagonismos de Pandora: mulheres artistas, professoras e pesquisadoras, 2019.



Corpos desejantes e confinados em tempos de pandemia

Leandro Colling

Artistas, escritores/as, historiadores/as, médicos/as e jornalistas, dentre outros/as profissionais, criaram imagens, representações e metáforas para as epidemias e pandemias que assolaram o mundo nos últimos séculos. E quais imagens estão sendo construídas em torno da pandemia de Covid-19? Em que medida elas se aproximam ou se afastam das históricas representações de outras doenças que também vitimaram (e ainda vitimam) milhares de pessoas?

Neste pequeno texto, pretendo apenas apontar algumas possibilidades de responder essas perguntas. A proposta é de apenas provocar o interesse em pesquisas futuras e aventar algumas possíveis diferenças nas imagens produzidas em torno da Covid-19 e os corpos das pessoas em relação às pandemias, epidemias e/ou endemias anteriores, tendo como foco seis obras que integraram a III Exposição Internacional de Arte e Gênero, que fez parte do Fazendo Gênero 12.

Pelo menos seis trabalhos trataram de forma direta da pandemia de Covid-19. Antes de abordar essas obras, proponho fazer uma rápida revisão, que deveria ser ampliada, de como algumas outras enfermidades foram representadas em outros períodos históricos. Se fizéssemos um estudo aprofundado sobre esse tema, certamente veríamos

que as representações sobre cada uma das doenças foram construídas de formas diversas, mudaram de acordo com o tempo, lugares e profissionais que as produziram, mas algumas imagens parecem ter sido hegemônicas em cada doença. Além disso, as representações ou metáforas oscilam entre a doença em si (Aids como câncer gay, por exemplo¹) e os corpos das pessoas acometidas pelas doenças.

Em relação a esse último aspecto, que mais nos interessa neste pequeno texto, o corpo da pessoa com lepra, por exemplo, desde Levítico, na Bíblia, é apresentado como impuro, malvestido, desgrenhado, barbudo (SOUSA, 2011: 224). Os quadros *Os aleijados* e *A luta entre o carnaval e a quaresma*, de Pieter Bruegel, do século XVI, são apenas duas das várias obras que tratam sobre a lepra. Sobre o primeiro, Figueiredo e Carvalho (2019: 41), dizem:

Na pintura, percebemos a existência de seis pessoas, três mantêm o olhar para o observador, seus rostos mostram dor e possível deficiência mental, cada um é representado com um chapéu diferente para identificar a sua classe social. Dessa forma, vê-se um rei, um guerreiro, um membro do clero, um comerciante e um camponês para representar como a doença atingia a todas as classes sem distinção. Ao fundo, pode-se ver uma freira de costas, afastada e se retirando do local para criticar a posição da igreja ao negligenciar ajuda a essas pessoas que estão em um único grupo, unidas e distantes da sociedade. Uma característica relevante da obra é a utilização das sombras em contraste a tons de ocre, utilizados para dar sensação de tristeza devido ao efeito da doença sobre a pessoa.

Já o corpo com cólera, por volta de 1833, era aquele que vai se decompondo até se reduzir a uma

¹ Ver SONTAG (1989).

múmia, um “cadáver de sangue quente”, com pele enrugada e olhos fundos, (SOUSA, 2011: 226). Quatro décadas depois, o corpo com varíola foi apresentado com erupções avermelhadas em toda a superfície. Em seguida, elas se transformavam em pústulas que provocavam dor e coceira (SOUSA, 2011: 240). A literatura produziu uma representação muito negativa para as mulheres com varíola, que teriam adquirido a doença como punição pela sua vaidade e vida desregrada (SOUSA, 2011: 242). Em algumas histórias, as mulheres acabavam sem olhos e mortas.

Na descrição do grego Arete da Capadócia, apontado como o criador da mais antiga descrição do corpo tuberculoso, ele aparece como “um cadáver vivo, com faces rosadas e salientes, olhos brilhantes encerrados nas órbitas” (SOUSA, 2011: 235). Dezoito séculos depois as descrições começaram a mudar, mas também apresentavam um corpo magro, em estado melancólico, desgastado. No século XX, os pacientes tinham um sentimento de vergonha e culpa (SOUSA, 2011: 237) e a tuberculose era vista por muitos como uma doença dos gênios, músicos e poetas, mas para a massa da população não existia nenhum glamour em torno da doença. Em relação à sífilis, as representações hegemônicas nas primeiras décadas do século XX, no Brasil, apresentavam corpos tidos como deformados e monstruosos. As imagens, produzidas por médicos, se baseavam em ideais eugênicos. “Os sífilíticos também eram comumente classificados como aleijões e como monstros, em teses de doutoramento e em jornais, especialmente quando se tratava da representação de crianças. (BATISTA, 2021: 107).

Nos jornais, essas representações eram significativamente construídas pelas propagandas de remédios que prometiam curar as pessoas doentes. Batista também destaca que, entre as razões do surgimento da doença, esteve a ideia de castigo

divino pelos excessos sexuais cometidos pelas pessoas. A perseguição às mulheres prostitutas também foi intensa, tidas como propagadoras da sífilis (BATISTA, 2014).

Em relação ao HIV-Aids, uma das imagens mais significativas foi produzida Therese Frare, que criou uma espécie de *Pietà* dos primeiros tempos da epidemia nos Estados Unidos. Na imagem, vemos David Kirby, um norte-americano infectado pelo vírus HIV, já em fase terminal, rodeado pela família. Inicialmente, em 1990, a foto foi publicada na imprensa e alcançou notoriedade dois anos depois, quando utilizada na polêmica campanha publicitária da Benetton.

Na releitura da *Pietà* feita pela fotógrafa, a imagem do sofrimento traz à tona a evidência do quanto a síndrome era percebida como uma sentença de morte (a magreza do enfermo soropositivo, nesse sentido, é lida como o símbolo máximo das consequências letais inevitáveis da doença. Assim, nessa representação da doença, não há espaço para a vida, para o sujeito que vive com a saúde e a doença. Há um desmembramento, como se o sujeito acometido pela aids fosse a personificação do que existe de mais sofrido (e que esse sofrimento fosse da responsabilidade do próprio sujeito infectado) (ALÓS, 2019: 2)

No Brasil, talvez uma das imagens mais significativas sobre o HIV-Aids foi a capa da revista *Veja* com o cantor Cazuza, publicada em 1989. Nela constava uma foto em que o artista aparecia magro, olheiras profundas, cabelos ralos, acompanhada na seguinte manchete: *Cazuza: uma vítima da Aids agoniza em praça pública*².

² Sobre o assunto, ler <https://medium.com/observatório-de-m%C3%ADdia/quando-a-veja-matou-cazuza-15933a4f909a> - Acesso 17 ago. 2021.

As imagens das seis obras que integram a exposição e que dialogam de alguma forma com a pandemia do Covid-19 produzem dois tipos de representações que ora se entrecruzam: a solidão do confinamento e o erotismo.

Ana Maio, da videoarte *Casa/Carta* (2021) (Figura 1), fez um trabalho muito sensível sobre o confinamento, de como passamos a ver a vida através do ato de olhar pela janela, em solidão. O sol muda de posição, as árvores mudam os seus galhos, o tempo vai passando e a angústia, acentuada pela opção em filmar em preto e branco, parece não ter fim.



Fig. 1 - Ana Maio
Frame de *Casa/Carta* (2021)
Videoarte.

Fonte: <https://www.projetoarmazem.com/arteegenero-sala1>

Renata Sampaio, na fotoperformance *Confinamento* (2020) (Figura 2) também nos remete para a angústia do confinamento. O mesmo pode ser dito para as obras de Silvana Macêdo, na série de fotografias *Povoada de ausências* (2020) (Figura 3).

Outra obra que também trata sobre o confinamento produz um sutil diálogo com o segundo tipo de representações, em que o erotismo e o nudismo irão se fazer presente. Trata-se de trabalho de Nádia Senna, em duas obras produzidas com lápis de cor sobre papel, intituladas *Janela 1* (Figura 4) e *Janela 2* (2021), que também nos remetem ao trabalho de Ana Maio, mas agora aparece o corpo de quem olha através das janelas. É uma pessoa nua, em cores.



Fig. 2 - Renata Sampaio
Confinamento (2020)
Fotoperformance.

Fonte: <https://www.projetoarmazem.com/arteegenero-sala3>



Fig. 3 - Silvana Macêdo
Povoada de ausências (2020)
 Fotografia.

Fonte: <https://www.projetoarmazem.com/arteegenero-sala2>

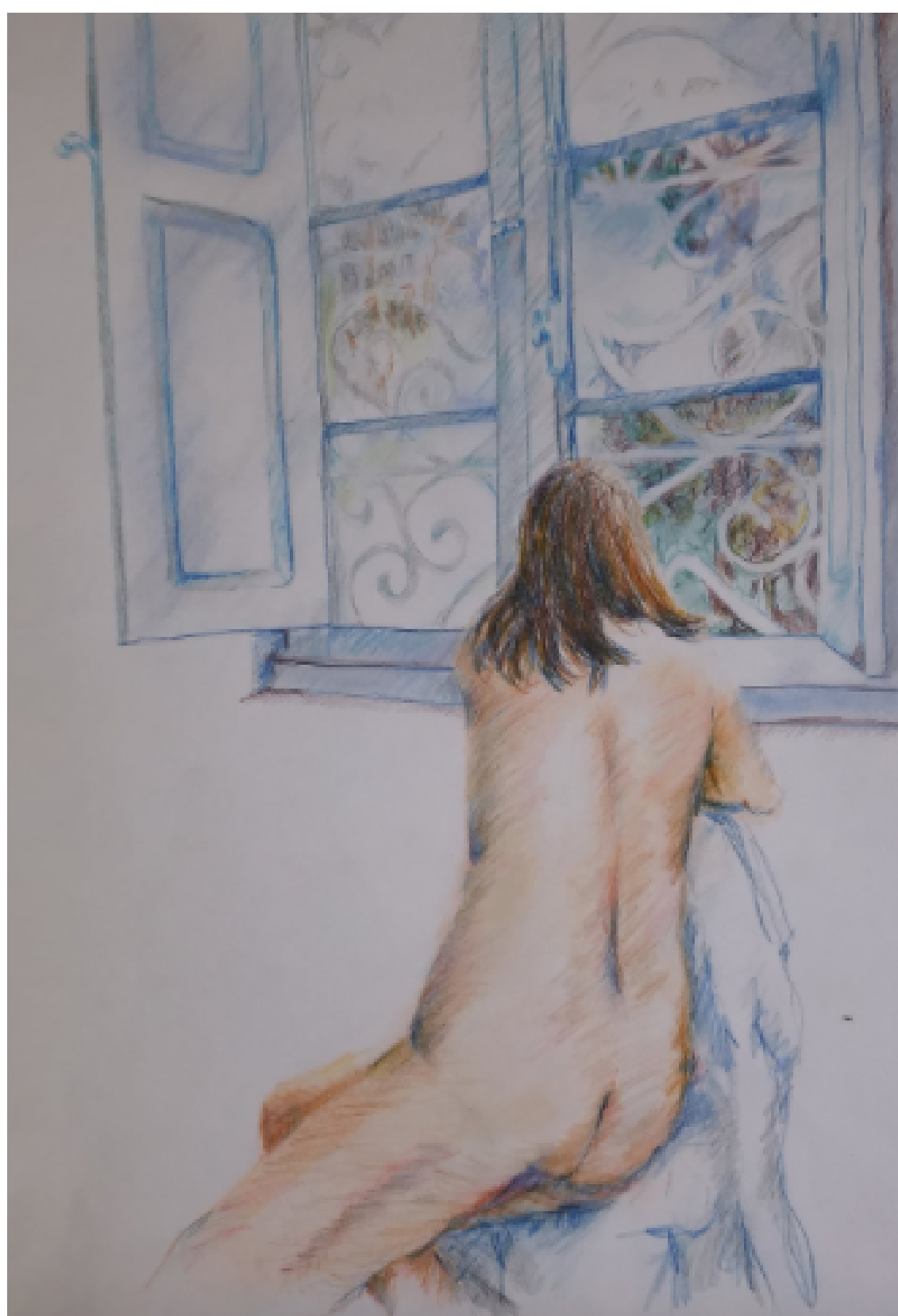


Fig. 4 - Nádia Senna
Janela 1 (2021)
 Lápis de cor sobre papel.

Fonte: <https://www.projetoarmazem.com/arteegenero-sala2>

O segundo tipo de representação também é produzido em confinamento, mas nele o erotismo e até o sexo explícito pode aparecer. Inácio Saldanha, com duas fotografias digitais intituladas *Claustropandemia* (2020) (Figura 5) torna o famoso *nudes*, que proliferou nessa pandemia³, em obra de arte.

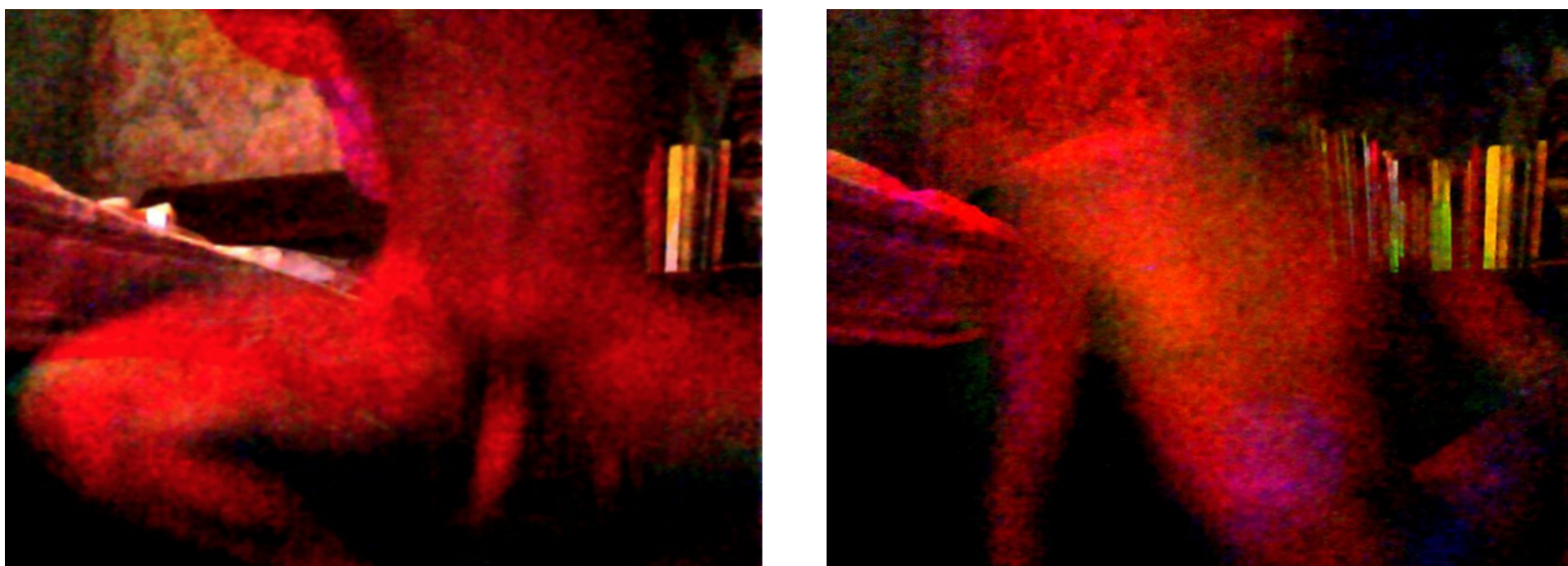


Fig. 5 - Inácio Saldanha
Claustropandemia (2020)
Fotografia digital.

Fonte: <https://www.projetoarmazem.com/arteegenero-sala2>

No entanto, foi o artista Chris, The Red, no seu trabalho *Corpos em quarentena* (2020-2021), quem radicalizou na proposta de produzir uma representação sexualizada para essa pandemia. Na III Exposição Internacional de Arte e Gênero, o artista apresentou três fotografias (Figura 6), mas ele já produziu dezenas de outras similares com cerca de 40 pessoas de vários países e que podem ser conferidas no site <http://www.thered.com.br/index.php/photography-corpos-em-quarentena>.

Influenciado pela pós-pornografia (ROJAS, 2017), o artista priorizou nessa série uma variedade de corpos, orientações sexuais e identidades de gênero

³ Ver <https://g1.globo.com/fique-em-casa/noticia/2020/04/13/manda-nudes-a-busca-por-prazer-na-internet-durante-a-quarentena.ghtml> - acesso 7 set. 2021

para produzir as suas fotografias. Minha hipótese é de que obras como essas podem ter produzido representações bem distintas daquelas que vimos em epidemias ou pandemias anteriores, inclusive aquelas em que a dimensão sexual estava muito presente, como a sífilis e o HIV-Aids. A pandemia de Covid-19 ocorre em um período histórico, social e cultural distinto das outras enfermidades citadas na parte inicial deste texto. Hoje vivemos fortemente marcados pela proliferação das redes sociais e novas tecnologias de comunicação, que possibilitaram outros modos de enfrentar um confinamento e ampliaram as representações possíveis para uma pandemia ou epidemia. Talvez por isso, os corpos desejantes e diversos, mesmo confinados, não sucumbiram.



Fig. 6 - Chris, The Red
Corpos em quarentena (2020-2021)
Fotografia.

Fonte: <https://www.projetoarmazem.com/arteegenero-sala2>

Referências

ALÓS, Anselmo Peres. *Corpo infectado/corpus infectado: aids, narrativa e metáforas oportunistas*. Florianópolis: Rev. Estud. Fem. 27 (3) - e57771, 2019.

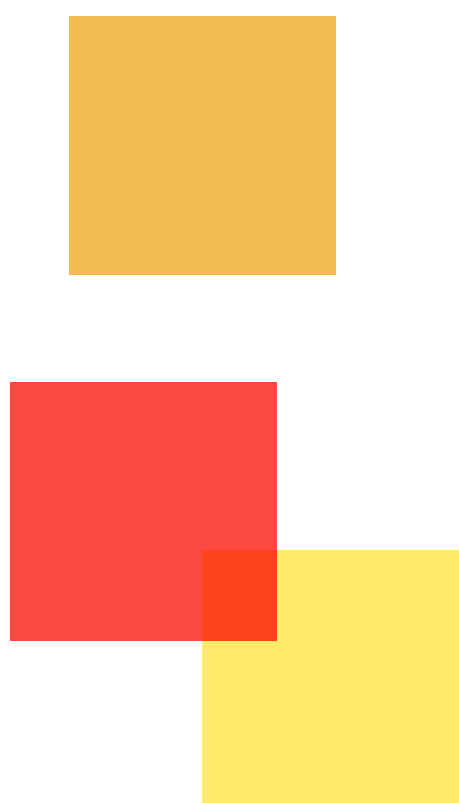
BATISTA, Ricardo dos Santos. *Mulheres livres: uma história sobre prostituição, sífilis, convenções de gênero e sexualidade*. Salvador: EDUFBA, 2014.

BATISTA, Ricardo dos Santos. *O estigma da sífilis: Bahia, 1920-1930*. Passo Fundo: História, debates e tendências. Volume 21, número 1, p. 100-119, jan/abr, 2021.

ROJAS, Lucía Egaña. *Atrinchadas en la carne. Lecturas en torno a las prácticas postpornográficas*. Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2017.

SONTAG, Susan. *Aids e suas metáforas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOUSA, Jorge Prata de. *A cólera, a tuberculose e a varíola: as doenças e seus corpos*. In: DEL PRIORI, Mary e AMANTINO, Marcia (Orgs). *História do corpo no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p.223 a 240



Arte, gênero e espaços de re- existências políticas

Juliana Crispe e Lorena Galery

"Aquilo que busco, como feminista, é a reorganização das instituições que nos governam, bem como aquelas que nós, em contrapartida, governamos. Assim, pensar na introdução do feminismo no museu não é uma questão de pouca importância."

Helen Molesworth

No texto "De que modo instalar arte como uma feminista" (2010), a curadora Helen Molesworth problematiza as estratégias e metodologias de inserção de obras de mulheres e de obras feministas (pontuando que de início, claramente, não são sinônimos), dentro do circuito de arte. Apesar de todas as conquistas alcançadas pelas lutas feministas dentro da academia de artes desde o texto fundamental de Linda Nochlin em 1971, "Por que não houve grandes artistas mulheres?", parece que a pergunta ainda não foi totalmente resolvida dentro dos espaços museológicos e culturais, ainda mais especificamente no Brasil.

Tanto o texto de Nochlin como o de Molesworth 40 anos depois, nos questionam como exibir e ler trabalhos feministas dentro de espaços convencionais de arte.

Reinserir artistas mulheres em salas que foram estruturadas justamente pela sua ausência seria de fato uma revolução profunda? O que significaria tomar justamente essa ausência como a própria condição

histórica a partir da qual as mulheres são produzidas e entendidas? Poderia o feminismo nos permitir justamente imaginar diferentes genealogias e, assim, diferentes formas de contar a história da arte feita por mulheres, bem como da arte feita sob a influência do feminismo? (MOLESWORTH, 2019: 340)

Esta proposta de imaginar diferentes genealogias – que Molesworth propõe, assim como diversas outras pensadoras de arte feminista - deu início a estruturação do local físico do Espaço Cultural Armazém.



Espaço Cultural Armazém - Coletivo Elza
Primeira casa do coletivo (2016 a 2017)
Acervo pessoal das artistas.

Em 2016 a equipe do Projeto Armazém se juntou para abrir as portas de um espaço aberto ao público que fosse capaz de abrigar o seu acervo que já vinha se constituindo desde 2011, através de exposições, feiras, oficinas e seminários. Permeados por esse desejo de proporcionar um novo espaço na cidade de Florianópolis/SC, que fosse mais propício e adequado à visitação, produção e armazenamento do acervo de obras do Projeto (em formato de múltiplo e publicação de artista, e que hoje conta com mais de 400 artistas e 3.000,00 obras).

Em 2018 a sede do projeto passou a habitar uma casa verde, antiga e mais ampla, em uma construção de 1851, carregada de histórias. Tombada pelo Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (Ipuf) e pelo Serviço do Patrimônio Histórico Artístico e Natural (Sephan) dentro dos conjuntos históricos da antiga freguesia de Santo Antônio de Lisboa e da Praia das Flores, no Sambaqui, a então nova sede do espaço integra a paisagem cultural como um dos elementos representativos da arquitetura residencial remanescente luso-brasileira colonial do século 19.





Espaço Cultural Armazém - Coletivo Elza
Casa/sede atual/ Fachada externa e Jardim do Casarão de 1851.
Acervo pessoal das artistas.

O local, idealizado inicialmente para abrigar o acervo do Projeto, se tornou desde seu início um espaço cultural muito mais amplo. Unindo forças com um grupo de artistas visuais, gestoras, produtoras, musicistas, psicólogas, doulas, educadoras e propositoras, um coletivo de mulheres foi formado para gerir o Espaço, e os ideais compartilhados passavam pelo desejo de transformar o lugar em uma plataforma propulsora de ações que contribuíssem para ampliação do acesso da comunidade à cultura local, ações que gerassem visibilidade à produção artística do Estado, e que também potencializassem ações para o fortalecimento de mulheres e crianças.

Dessa forma o Espaço Cultural Armazém foi instituído como um local cultural independente na cidade, para pôr em prática essas inquietações e também abrigar o coletivo de mulheres que surgia: o Coletivo Elza. Consequentemente, os termos sempre são mencionados juntos e chamamos toda essa empreitada de Espaço Cultural Armazém - Coletivo Elza.

O termo “Armazém”, idealizado e proposto para o Projeto anos antes e que irrompe como nome do local físico de forma nada proposital, não foi somente

reutilizado por questões institucionais. Há uma referência direta ao abrigo do acervo, mas o termo traduz também a intenção de sua própria episteme. “Armazém”, o local que guarda e distribui uma infinidade de matérias-primas. Seria ele o termo pertinente para agrupar tantas ideias, projetos, um conceito que adicionaria ao Espaço/Coletivo que surgiria, os múltiplos indicativos e potências que este termo pode gerar. Um local agregador, um organismo vivo, ativo, acionado por um grupo de mulheres, onde se possibilita a proposição, a reflexão, a publicação, a ação, o olhar e a escuta para as mulheres e questões de gênero, a possível interação e variação de um cenário cultural local, em dimensão estadual e nacional.





19a edição Projeto Armazém - Tipografia Substantivo Feminino
Exposição Coletiva do Projeto Armazém

Recorte de mais de 100 artistas mulheres que fez parte da 14a Bienal Internacional de Curitiba, realizada em 2019 na Galeria Choque Cultural em São Paulo.

Acervo pessoal das artistas.

Nos cinco anos de existência do Espaço Cultural Armazém - Coletivo Elza, diversas ações foram realizadas no local, como exposições, eventos artísticos, apresentações de música, cinema, projeção, rodas de conversas, encontros, bazares, oficinas artísticas e de apoio social, espaço para proteção e escuta de mulheres em medidas protetivas e em estado de violência, o olhar para a família, para as pessoas LGBTQIA+, para a infância e comunidade, entre outras atividades. Para entender a distinção dos termos empregados, o Espaço Cultural Armazém é para o Coletivo Elza, ao mesmo tempo, local de trabalho, encontro, reuniões, abrigo para proposições artísticas e sociais, berço de ideias e projetos emancipadores, espaço de troca social. Cada participante do coletivo possui, dentro do Espaço, um local de trabalho e área de atuação, um espaço horizontal, acolhedor que propõe o diálogo com o fora, com parcerias que se dão pelos encontros de nossos tantos disparadores.

Amparados pelo Espaço Cultural Armazém – Coletivo Elza estão as seguintes instâncias: Ateliês de artistas-etc (espaço de trabalho para a criação das artistas do Coletivo Elza), Grupo Compor, Projeto Armazém, Articulações Poéticas, Residência Artística, Cineclube, Biblioteca Feminista, Psicologia Social e Comunitária e Apoio a Gestação/Parto/Pós-Parto.

O Espaço Cultural abriga permanentemente diversas atividades, que configura a forma como o Espaço se mantém ativo. Algumas das ações são ativadas não só pelo Coletivo Elza, mas por pessoas, grupos e coletivos apoiadores de nossos projetos e que o espaço acolhe, em uma proposição de rede. E exponencialmente são muitos os interessados em apoiar as ações para a comunidade.

Os agentes parceiros do Coletivo são, de certa forma, a parcela alta da ativação das atividades. A organização e proposição intuitiva do Espaço Cultural Armazém – Coletivo Elza se consolida como um método potente para muitos. Pode-se pensar nesta ativação como fator emergente, uma proposta que como resposta teve a adesão voluntária de muitos agentes. Uma proposta que rompe com a lógica do *modus operandi* social defasado, que busca através da habilidade das pessoas e de seu crescimento reflexivo o contra-dispositivo para ativar como potência a coletividade na contemporaneidade. Na força da utilização do termo, o contra-dispositivo seria um conceito pertinente, tudo aquilo que nos coloca em contato com nossa própria vida, nos torna donos de nosso próprio saber, da própria subjetividade, exercitantes de uma reflexão própria e livre, atuantes de micropotências, do próprio poder. Nesta enunciação encontra-se o ponto convergente para pensar o processo de criação e desenvolvimento das atividades do Espaço Cultural Armazém – Coletivo Elza: um coletivo formado pela potencialidade individual de cada participante, de

cada apoio, de cada agente. Um espaço que pretende através da arte gerar um campo latente de atuação, que pensa suas atividades como exercícios de ativação de reflexões, empoderamento de saberes próprios, acessibilidade, visibilidade e que combate qualquer tipo de lógica anestésica dessa contemporaneidade por vezes incipiente.

Na Capital Catarinense, numa região fora do centro da cidade, na região sul cuja produção artística é quase invisível no circuito de arte brasileira, pelo modo de articulação humana, baseada em práticas coletivas, em memória e ativismo, o Espaço Cultural Armazém – Coletivo Elza desprende-se de convergências hegemônicas, adota um caminho particular, conduz-se como uma operação crítica, de desterritorialização, política, portanto.

O Coletivo Elza reafirma-se como força pulsante, sem fins lucrativos, independente, regida pelo convívio e afeto. A atuação dá-se na urgência do existir, nas dificuldades, na busca de empoderamento feminino, um desejo de existência, resistência, de escuta ao outro e de, em movimentos de micropolíticas, dar espaço e voz para grupos emergentes, que, no estado de Santa Catarina, são despotencializados e que não encontram lugares de apoio e inserção.

Amy Tobin, curadora inglesa, também desenvolve o conceito de “irmandade feminista” como possibilidade metodológica para pensar, fazer e exhibir arte. Em conferência no MASP em ocasião da exposição “Histórias das mulheres, histórias feministas”, ela localiza essa noção de irmandade no movimento feminista a partir dos anos de 1960. “Ao se tornarem irmãs, as mulheres podiam ser algo diverso do papel de esposa ou mãe” (TOBIN, 2019: 500), além de assumir uma perspectiva menos individual e mais coletiva e colaborativa de luta e

construção do que significa ser uma artista mulher.

Quero sugerir que ser parte da irmandade significa mais que formar laços estreitos, contudo ela pode retratar as dificuldades da intimidade, em particular com respeito à diferença. Assim, a irmandade pode ser politicamente poderosa, não simples força que une as mulheres em um movimento de massa, mas ainda uma inte-relação turbulenta entre mulheres politizadas. (TOBIN, 2019: 501)

No texto “reunindo feministas resistentes: curadoria de salões e jantares”, Elke Krasny reafirma a importância da curadoria feminista de exposições mas atenta para a necessidade de ir além das exposições quando se fala de curadoria feminista:

[...] pouca atenção tem sido dada a formatos diferentes daquele da exposição e aos métodos e políticas de trabalho, como, por exemplo, o ativismo feminista que, como defendo aqui, também tem inspirado o trabalho curatorial (KRASNY, 2019: 423)

Criar espaços outros de produção e exibição de arte, construir alianças e unir curadoria de arte com ativismo político é o que tem movimentado o Espaço Armazém Coletivo Elza desde seu início até o difícil momento atual de pandemia de Covid-19 junto a desincentivo completo a produção cultural no país.

Tanto o espaço físico do Armazém como o Coletivo de mulheres tem precisado se reinventar todos os dias para poder continuar existindo e resistindo.

Ao longo do ano de 2020 o coletivo produziu e abrigou de forma virtual um enorme conjunto de exposições de mulheres artistas que está atualmente disponível no website do projeto¹.

¹ As exposições atualmente fazem parte da programação do MULHER ARTISTA RESISTE no 8M-2021 e podem ser visitas em <<https://www.projetoarmazem.com/mar-no-8m>>

Em 2021 o Espaço Cultural Armazém – Coletivo Elza também teve a chance de participar da produção e exibição virtual da III Exposição Internacional de Arte e Gênero, no site do Projeto Armazém, em nossa aba que linca com o Espaço Cultural. Por nossa constante atuação desde o início da pandemia do Covid-19, bem como por realizar exposições virtuais, curadorias feministas e pelas proposições de nossos projetos, antenados com as questões de gênero, fomos convidadas por Rosa Blanca, curadora da mostra, a receber a exposição em nossos espaços virtuais. Duas membras do Coletivo Elza, Juliana Crispe e Lorena Galery, também participaram dos processos de exposição, como conselho curatorial na seleção dos artistas inscrites e também na produção cultural da exposição. Pudemos também promover e auxiliar numa sequência de *lives* em seu canal de YouTube com uma roda de conversa entre artistas, as curadoras, mediadores e o público, à respeito da produção artística que aborda questões acerca de gênero atualmente em 2021.

A exposição está dividida em três salas: “Cotidianas Críticas”, “O violento e o resiliente” e “Subjetividades íntimas e públicas”, que pretendem funcionar como espaços imersivos na diversificada produção de arte contemporânea a trabalhar com questões de gênero. De 89 artistas exibides, é possível perceber uma infinidade de temáticas subjacentes, técnicas distintas e narrativas pessoais múltiplas.

As obras acompanham também redes sociais e portfólios *online* dos artistas, funcionando também como uma grande fonte de pesquisa visual.

A exposição em espaços virtuais nos dá uma dimensão de extensão, intercâmbio, quebra de territorialidades. Ainda assim, mais do que nunca, é importante refletir sobre a manutenção da estrutura

física de nossos espaços culturais, sobre sua existência e re-existência.

Temos lutado insistentemente pela permanência de nossa sede física que, diante da pandemia e de um governo genocida, além dos processos financeiros de grande índice de inflação no Brasil e boicote à arte e cultura, tem se mostrado um grande desafio. Há um desejo pulsante para que possamos continuar a interrogar os sistemas hegemônicos da arte e provocar/promover micropolíticas que ressoam pelos corpos (individuais e coletivos), existências que atravessam nosso espaço e são por ele atravessados. Acreditamos que é cada vez mais urgente trazer para a luta política a relação entre arte e vida, criando espaços seguros de acolhimento de corpos e vozes minoritárias e vulneráveis, através do furor latente da arte, da cultura e da educação.

Referências

KRASNY, Elke. *Reunindo feministas resistentes: curadoria de salões e de jantares*. In: PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda, MESQUITA, André (Orgs). *História das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: MASP, 2019.

MOLESWORTH, Helen. *De que modo instalar arte como uma feminista*. In: PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda, MESQUITA, André (Orgs). *História das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: MASP, 2019.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. São Paulo: Edições Aurora/Publication Studio SP, 2016.

PEDROSO, Néri. *Arte e Vida na Urgência do Existir*. In: São Paulo: Revista SELECT – Arte e Cultura Contemporânea. Edição: COLETIVOS. Ano 08, Edição 43, Jun/Jul/Ago de 2019.

TOBIN, Amy. *Irmandade feminista: a diferença no movimento de arte das mulheres*. In: PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda, MESQUITA, André (Organização). *História das mulheres, histórias feministas: antologia*. São Paulo: MASP, 2019.



Argumentos curatoriales: esbozo de una genealogía

Rosa Maria Blanca Cedillo

El presente escrito intenta mapear discusiones en el arte contemporáneo que se consideran relevantes para la ideación del proyecto curatorial de la Exposición Internacional de Arte y Género. Se dialoga tanto con el campo de la historia, teoría y crítica del arte, como con la producción plástica y curatorial de exposiciones de artes visuales. Evidentemente, el objetivo no es hacer una historia del proyecto. En todo caso, se propone el esbozo de una genealogía. Además, el proyecto curatorial es autoral, por lo que se destacan episodios precisos que dicen respecto a incursiones y trayectorias personales, incluyendo el recorrido de una trayectoria académica.

Esferas internacionales

Había ido a visitar la exposición *elles@centrepompidou*¹, en París, Francia, con Miriam Pillar Grossi², que en la época actuaba como mi

¹ La exposición *elles@centrepompidou* estuvo en el Centro Georges Pompidou, en París, Francia, en el período de 27 de mayo de 2009 a 21 de febrero de 2011. Fueron seleccionadas 350 obras de 150 artistas. La muestra estuvo bajo la curaduría de Camille Morineau, coordinadora, y Cécile Debray, Emma Lavigne, Quentin Bajac, Aurélien Lemonier y Valérie Guillaume.

² Miriam Pillar Grossi es antropóloga. Es Profesora Titular del Departamento de Antropología y actúa en el Programa de Posgrado en Antropología Social y en el Programa de Posgrado Interdisciplinar en Ciencias Humanas de la Universidad Federal de Santa Catarina. Ocupó la Cátedra Ruth Cardozo en la Columbia University, en 2017.

tutora de doctorado³. Me impactó sobremanera encontrar obras de artistas mujeres reunidas en un mismo espacio, ocupando dos pisos del Centro Cultural Georges Pompidou, en 2010.

La última exposición que yo había visto donde participaban únicamente artistas mujeres había sido *Dulces Tabúes, Malas Pulgas*⁴, en Guadalajara, México, en 1995. La idea de la exposición era discutir lo femenino. La muestra estuvo bajo la curaduría de Guillermo Santamarina con quien aprendí en el Callo⁵, no sólo a entender y producir arte contemporáneo, sino también a curar muestras como una proposición conceptual.

Que fuese a encontrar quince años después una exposición donde volviera la idea de concentrar la obra de artistas mujeres, me inquietaba. Habían pasado alrededor de 30 años desde que Judy Chicago dio inicio al desocultamiento del arte femenino a través de su monumental instalación *The Dinner Party/La fiesta de la cena* (1974-79) y que Linda Nochlin escribiera su texto fundacional *¿Por qué no ha habido artistas mujeres?* (1971).

Para *elles@centrepompidou*, uno de los argumentos curatoriales había sido el de desmontar la noción de arte femenino y sin embargo, la crítica lo tomó como una guetorización.

Se entiende el concepto de guetorización, como la práctica curatorial de producir un espacio periférico del sistema del arte, con el objetivo de visibilizar artistas pertenecientes a grupos minorizados, a través de una exposición. Semanas antes, había

³ Viajé a Europa a través de una Misión de Estudios, coordinada por la antropóloga Carmen Rial, con recursos de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

⁴ *Dulces Tabúes, Malas Pulgas* fue una exposición curada por Guillermo Santamarina, en Maestranza 78, Guadalajara, México, en 1995.

⁵ El Callo o *Corpus Callosum* fue un espacio para la experimentación del arte contemporáneo, instalado en Guadalajara, México, coordinado por Guillermo Santamarina, en los inicios de los años noventa.

escuchado este tipo de preocupación en la boca de Beatriz Preciado, en su curso *Vida y Revolución*⁶. Preciado, quien más tarde sería Paul, decía que ese modelo de exposiciones serían confinadas a una arqueología del género. Por otro lado, en Madrid, en la Eskarela Karakola⁷, un centro de autogestión, en la época, en 2010, se hacía insistencia a la existencia de mujeres, mujeres inmigrantes, mujeres sin techo, mujeres silenciadas tanto en el arte y en la cultura, como en el espacio laboral, cuya precariedad era evidente⁸. Al mismo tiempo, la Eskarela Karakola era frecuentada por inmigrantes más *queer* que femeninas, o bien, más gays y/o bolleras que mujeres.

Aunque lo *trans* emergía con fuerza en España, no me instigaba⁹.

Mi mirada era atraída por la estética de lo inacabado, de lo indefinido, de lo extraño, que más tarde denominaría como ambigüedad. Pude tener acceso a la producción plástica de artistas que trabajaban con la ambigüedad, en la Biblioteca Tomás Navarro de Madrid, España, en el Centre d'Estudis i Documentació, del Museu D'Art Contemporani de Barcelona, Estado español y, en la Bibliothèque et Inathèque National François Mitterrand, en la Bibliothèque Marguerite Durand y en

⁶ El curso *Vida y Revolución* fue impartido por Paul Preciado en el Centro Cultural L'escorxador, Elx, Alacant, Estado Español, en los días 25 y 26 de enero de 2010.

⁷ La Eskalera Karakola se localiza en la calle Embajadores, No. 52, en el barrio de Lavapiés, Madrid, España. El proyecto surgió en 1995, en su antiguo espacio okupado en la calle Embajadores, No. 40.

⁸ Para una mayor profundización sobre la precariedad en el ámbito laboral, puede ser consultado el artículo de Carmen Romero Bachiller intitulado *De diferencias, jerarquizaciones excluyentes, y materialidades de lo cultural. Una aproximación a la precariedad desde el feminismo y la teoría queer*. Cuadernos De Relaciones Laborales, 21(1), 33 - 60, 2003.

⁹ Lo *trans* en España, en 2010, no exigía para la mudanza de género necesariamente una cirugía, bastaba con asumir el género deseado.

la Bibliothèque Publique d'Information del Centre Pompidou, en París, França. La ambigüedad, como concepto operativo, sería uno de los capítulos de mi tesis de doctorado.

Cuando volví a Florianópolis, Brasil, para terminar la tesis, Miriam Grossi me orientó a incluir artistas brasileñas en mi investigación. Pude verificar que si bien había artistas que trabajaban con lo femenino, eran pocas las que lo problematizaban como identidad construída. Cuestionar y desnaturalizar la producción de la identidad era lo que me importaba, me atraía lo *queer* que por lo menos en 2010, no localicé ningún/a artista, obra o exposición en Brasil, que lo tratara. Había artistas que tenían trabajos que delineaban lo femenino sutilmente, interrogando su representación sin desnaturalizarla, como Ana Miguel o Rosângela Rennó. También era importante el trabajo de Marcia X, cuyas propuestas tenían el objetivo de hacer provocaciones mediante lo femenino. No tuve acceso a la obra de Rosana Paulino, de quién sólo tuve conocimiento hasta 2012, mediante la internet, años después de que terminé la tesis *Arte desde lo queer* (2011). Si había exposiciones que investían en la manera como se producía el género, no estaban en la internet y tampoco en libros, por lo menos no los encontré. No es por acaso que Luciana Grupelli Loponte afirma que exposiciones como *Manobras radicais*, bajo la curaduría feminista de Heloisa Buarque de Holanda y Paulo Herkenhoff “enfrentaron el vacío de la crítica y produjeron una exposición memorable¹⁰” (LOPONTE, 2015: 151).

No obstante, es necesario reconocer que todas ellas son artistas pioneras en el arte contemporáneo, en lo que se refiere a la incursión de lo femenino, en Brasil.

Recuerdo el impacto que me causaron las

¹⁰ Traducción libre al español.

fotografías de 1995 de Fernanda Magalhães, cuya obra articulé en la investigación, porque era la única que contra-hacía lo femenino, como lo *queer*. Todo indicaba que el concepto *queer* era capaz de problematizar las formas de producción de identidades en el arte. No podía incluir a ninguna de las otras artistas, porque lo *queer* en el arte busca problematizar las concepciones esencialistas de la identidad, interrogando el carácter dicotómico de su producción y representación. La diferencia sexual o lo binario no se desnaturalizaba en las producciones artísticas de aquellos años, en el Brasil de 2010.

Usaba y uso lo *queer* desde la perspectiva de la poeta Gloria Anzaldúa. Para Anzaldúa, lo *queer* atraviesa los confines de lo normal, de sujetos que no pueden ser clasificados dentro de una dicotomía identitaria (1987). Como chicana, hija de inmigrantes mexicanos, Anzaldúa se desidentifica tanto de la cultura nacionalista que la precede, como de la que pretenden someterla, a saber, la cultura y suelo estadounidense. Anzaldúa piensa lo *queer* como sinónimo de lo que puede ser considerado como lo desnacional. Desde los márgenes, Anzaldúa propone lo *queer* como alteridad, pero entendiéndose como (ab)normalidad, como (de)formidad, llevándola a incluir personas con deficiencia, con algún tipo de locura o de mutación (1987).

Ensayo curatorial

Fue a partir de estas experiencias que en el año de 2012 surgió la idea de hacer la exposición Arte, Género y Activismo¹¹, en la Pinacoteca de la Universidad Feevale, en Novo Hamburgo. Decidí usar

¹¹ La muestra *Arte, Género y Activismo* tuvo lugar en la Pinacoteca Feevale, en el período de 09 a 27 de noviembre de 2012. Contó con la participación de Beth Moyses, Glauco Ferreira, Ninguén/Nadie, Rosana Bortolin y Tereza Lenzi.

género como concepto operativo, pues comencé a percibir que su conocimiento y uso tomaba cuerpo para una emancipación y empoderamiento de la identidad femenina que, mucho hacía y hace falta en la América Latina. Me acuerdo que entré en contacto con Rosana Paulino, le escribí y la invité a participar en la exposición. Me preguntó que cuánto dinero ganaría como retribución. Le dije que era un espacio expográfico sin fines lucrativos y que por lo tanto, la universidad no le pagaba a las/os artistas que mostraban su obra. Me respondió que entonces no participaría de la muestra¹². Organizar y curar exposiciones es una tarea muy difícil, cuando se trata de proyectos que surgen desde los márgenes.

Para esa exposición de la Pinacoteca, en Novo Hamburgo, viviendo en Porto Alegre, tuve que buscar la obra de Rosana Bortolin, en Florianópolis, quien gentilmente la prestó para que fuera expuesta, sin pedir nada a cambio. Inclusive, me invitó a comer y a tomar un café en una panadería en la playa de Armação para que viera las ballenas que, aunque yo había morado en la isla, no había tenido la suerte de verlas. Las otras obras incluídas en la muestra fueron en vídeo, lo que facilitó su "transporte", a través de la Web, como la de Beth Moyses o las fotografías de Tereza Lenzi. Ya tenía el dispositivo de Glauco Ferreira. El trabajo de Ninguém/Nadie era mío, lo había comprado en 2011.

Primera edición

Ese mismo año, en 2012, propuse la realización de la I Exposición Internacional de Arte y Género, para ser realizada en 2013 dentro del Seminario Haciendo

¹² Años después, introduje la modalidad de venta de obras en la universidad, pensando en la inserción de la universidad en el mercado de arte, llegando a vender varios trabajos.

Género 10 (FG10). El Seminario Haciendo Género es el mayor evento académico internacional del planeta, en su especie. Como el seminario es realizado por la Universidad Federal de Santa Catarina, Florianópolis, en la época, era un evento donde estaban incluídas las áreas de Ciencias Humanas y Sociales, Letras, Cine, Comunicación y Artes Escénicas, entre otras no menos importantes, que cuentan con cursos en esta universidad, pero no eran incluídas otras áreas como la de Artes Visuales, porque carece de un curso y como expliqué antes, las cuestiones de identidad no interesaban a las artes, en aquel momento. Quien trabajaba con Artes Visuales, tenía que someter su investigación en los simposios de literatura¹³ o de las escénicas del FG.

Por otro lado, el Seminário FG siempre ha contado con la Muestra de Fotografía¹⁴ y la Muestra Audiovisual, ambas coordinadas por Carmen Rial¹⁵, dónde propuestas artísticas pueden ser presentadas al lado de propuestas antropológicas y sociológicas, dentro de una discusión de género. Pero yo quería que hubiera arte contemporáneo.

El único seminario de investigación en arte con preocupaciones de género que existía en Brasil, en aquella época, era el organizado por las profesoras Nádia Senna y Úrsula Rosa da Silva, en la Universidad Federal de Pelotas, mediante el grupo de investigación de la Caja de Pandora. No que no existieran estas discusiones en otras universidades,

¹³ Cabe destacar la apertura para las propuestas de arte, en un simposio de literatura dentro del Seminario Internacional *Haciendo Género*, por parte de la Prof.^a Dr.^a Tânia Ramos, docente titular y coordinadora del Núcleo Literatura y Memoria, de la Universidad Federal de Santa Catarina.

¹⁴ En la edición del Haciendo Género 8, obtuve, como artista, el Primer Lugar en la Muestra de Fotografía.

¹⁵ Prof.^a Dr.^a Carmen Rial es antropóloga y actúa en el Departamento de Antropología de la Universidad Federal de Santa Catarina. Trabaja con antropología visual, por lo siempre ha mostrado interés por las imágenes y el arte.

las había, pero los objetos de estudio no eran de artes visuales, en todo caso, las imágenes del arte eran usadas para mostrar una hipótesis de otras áreas de conocimiento, por lo que funcionaban a manera de ilustración de teorías. Puede ser afirmado que las docentes doctoras y artistas Nádia Senna y Úrsula Rosa da Silva son pioneras en el campo de la investigación en arte y género, en Brasil. Es también importante la investigación de Luciana Gruppelli Loponte¹⁶ en el área de la educación, ya citada en párrafos anteriores, así como la de Luana Saturnino Tvardovskas¹⁷ en el área de la historia cultural que, sin duda son precursoras en la investigación de arte, género y feminismo, desde 2005, en Brasil. Pero en el área de las artes visuales, en los cursos de graduación o posgrado no existían ni preocupaciones con el feminismo ni con el género. Me llamó la atención que cuando participé como miembro externo en la banca de Maestría de Lino Alves Arruda —en la época era Lina Alves Arruda—, Tadeu Chiarelli¹⁸ hubiese afirmado que la disertación¹⁹ en cuestión se configuraba como la primera investigación feminista en el área de las artes visuales defendida en la Universidade de São Paulo (USP), siendo el año de 2013.

¹⁶ Es importante el artículo *Gênero, educação e docência nas artes visuais*, de Luciana Gruppelli Loponte, publicado en la revista *Educação & Realidade*, 30(2), 2005.

¹⁷ Destaca la disertación *Figuraciones feministas na arte contemporânea*, de autoría de Luana Saturnino Tvardovskas, bajo la orientación de Luzia Margareth Ragó, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2008, así como el artículo *Fernanda Magalhães: Arte, corpo e obesidades*, en coautoría con Luzia Margareth Ragó, publicado en la revista *Caderno Espaço Feminino*, v. 17, n. 01, Jan./Jul. 2007.

¹⁸ Tadeu Chiarelli es profesor e investigador del Curso de Artes Visuales de la Universidade de São Paulo (USP). Ha atuado como curador-chefe y como diretor de distintas instituciones de arte de São Paulo, SP.

¹⁹ El título de la disertación de Lino Arruda es *Estratégias desconstrutivas: a crítica feminista da representação*, defendida en la Universidade de São Paulo (USP), el 11 de octubre de 2013.

Dentro del FG10, Luciana Gruppelli Loponte y yo coordinamos un simposio de trabajo, el primero de artes visuales en el contexto del seminario internacional.

Fue en ese contexto que hice la curaduría de la I Exposición Internacional de Arte Género^{2º}. Era una propuesta curatorial que tenía el objetivo de mostrar producciones con preocupaciones de género, de diversidad y *queer*. Decir que se trataba de la primera muestra de género, de diversidad o *queer* sería un atrevimiento de mi parte, porque aunque durante el doctorado hice una investigación para saber qué era lo que se estaba produciendo en este ámbito y no encontré más que algunas obras, arriba supracitadas, la divulgación en la internet no podría ser del todo confiable. Además, se trataba de una curaduría *queer* feminista. Una tercera parte de las artistas participantes de esta primera edición pertenecían a cursos de artes visuales de graduación y posgrado. Las otras dos terceras partes eran artistas de otras áreas, o bien, activistas. Era lo que caracterizaba a esta primera exposición. Había obras que discutían cuestiones étnico raciales. Fue sorpresivo el gran número de artistas agradecidas por contar con un espacio para exponer sus afectos o posicionamientos, y de lo que les preocupaba como artistas marginalizadas/os.

En esa edición conté con el apoyo del Núcleo de Identidades de Género y Subjetividades, así como del

^{2º} En la I Exposición Internacional de Arte y Género (2013) participaron 36 artistas: Ale Mello, Alexandra Eckert, Alexandra Martins, Alice Monsell, Andressa Rosa, Barbara Bublitz, Cristhian Cajé, Consuelo Schlichta e Marília Diaz, Dulce Mazer, Edla Eggert & Ivone Junqueira, Elisa Riemer, Elo Vega, Fagnah Puñal, Isabel Sommer, Junior Ratts, Kethlen Kohl, Lehw Castro, Lia Jupiter, Lucia Gorosito Guajardo, Luciana Martins Coelho, Lucilia Alencastro, Marcela Alvim e Manuela Venâncio, Marcelo Chardosim, Milena Costa, Nadia Senna, Nizael Almeida e Stélio Constantino, Patricia Giseli, Roberta Stubbs, Rosana Bortolin, Rosa Santos, Rosimeire da Silva, Sylvana Lobo, Vera Junqueira, Talita Trizoli, Tamires Schmitt y Tati Bafo, sob curaduría de Rosa Blanca, actuando

Instituto de Estudios de Género, ambas entidades pertenecientes a la Universidade Federal de Santa Catarina. Me proporcionaron cintas adhesivas, reglas, lápices y otros materiales. La Biblioteca Central de la universidad se comprometió a guardar las obras que fueron llegando por correo. Parte de la exposición se hospedó en un recinto de esta biblioteca, la otra parte de la muestra fue realizada en el Museo de Arqueología y Etnología (MarquE), en Florianópolis. La profesora Tania Ramos me ayudó a conformar un equipo de monitoras/es para montar la exposición. El problema es que algunas/os de las/os miembros nunca habían tenido contacto con cuestiones museográficas. Varias de las cajas en las que venían las obras fueron reventadas y no pudieron ser usadas para devolver las obras. Nadie sabía lidiar con obras de arte. Compré clavos para colgar fotografías y pinturas. No hubo ayuda para estos materiales. Cuando acabó la muestra, compré yeso y tinta porque tuve que restaurar las paredes, ya que el museo no tenía tampoco funcionarios para eso. Fue un trabajo exhaustivo, pero satisfactorio. Era el inicio de una discusión.

como asistente curatorial Julia Moura Godinho. La Comisión de Selección estuvo integrada por: Rosa Maria Blanca (Universidade Feevale: Coordinadora da Pinacoteca; Universidade Federal de Santa Catarina/Núcleo de Identidades de Gênero e Subjetividades: Pesquisadora), Ana Maria Navarrete Tudela (Universidad de Castilla-la Mancha: Decana de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca), Luciana Gruppelli Loponte, (Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Professora Adjunta Faculdade de Educação), Teresa Lenzi (Fundação Universidade Federal do Rio Grande: Professora e Pesquisadora do Curso de Artes Visuais), Yuderkys Espinosa Miñoso (Grupo Latinoamericano de Estudio, Formación y Acción Feminista - GLEFAS). El FG10 tuvo en la coordinación general a Gláucia de Oliveira Assis, Luzinete Simões Minella y Susana Bornéo Funck. Todos los datos de las tres ediciones de las exposiciones fueron levantados por Bruna Malinowski, discente del Curso de Artes Visuais - Bacharelado de la Universidad Federal de Santa Maria, becaria del Fondo de Incentivo para la Investigación de la Universidad Federal de Santa Maria (FIPE/UFSM), dentro del proyecto *Arte en los márgenes: extranjeridades y (des)localizaciones*.

Al año siguiente, fui invitada a participar como artista en una exposición del Museo de Arte de Rio Grande del Sur, (MARGS), en 2014²¹. El día de la abertura me sorprendió encontrar una estufa vintage antes de entrar en la sala donde se encontraba la muestra, al parecer, según me informaran, había sido idea del director del museo que, no era el curador. Mi asombro cobró proporciones mayores al leer el título de la exposición en un panel colocado dentro de la sala de la exposición: *Útero, museo y domesticidad: generaciones de lo femenino en el arte*²². Evidentemente, el museo espejaba la falta de una investigación en historia, teoría y crítica del arte y estudios de género, feministas y/o *queer*, en los curso y posgrados de artes visuales del estado de Río Grande del Sur, lo cual vino a confirmar el comentario que Elaine Tedesco²³ había efectuado como miembro de mi Banca de Defensa de Doctorado²⁴: "En Río Grande del Sur no existe arte

²¹ El título de la obra con la que Rosa María Blanca participó en la exposición *Útero, museu e domesticidades: gerações de feminino na arte*, en el Museu de Arte de Rio Grande do Sul, es *Mi último sueño extraño-queer*. Blanca presentó la obra en el auditorio del MARGS, dentro del programa del Núcleo Educativo del MARGS, coordinado por Mariane Rotter y Carmem Lúcia Capra, el 5 de junio de 2014.

²² La exposición *Útero, museu e domesticidades: gerações de feminino na arte* tuvo la curaduría de Ana Zavadil, con la participación de más de 50 artistas mujeres, en el Museu de Arte de Rio Grande do Sul (MARGS), Porto Alegre, en el período de 21 de mayo a 10 de agosto de 2014.

²³ Elaine Tedesco es artista, docente e investigadora del Programa de Postgrado en Artes Visuales de la Universidad Federal de Río Grande del Sur.

²⁴ La Banca Final de Defensa de la tesis bilingüe de Rosa Maria Blanca intitulada *Arte a partir de uma perspectiva queer / Arte desde lo queer* tuvo lugar el día 25 de marzo de 2011, dentro del Programa de Pós Graduação Interdisciplinar en Ciencias Humanas de la Universidad Federal de Santa Catarina, contando con una bolsa doctoral de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Integraron la banca: Carmen Rial, Elaine Tedesco, Eliane Ávila, Luzinete Simões Minella, Richard Miskolci y Miriam Pillar Grossi, como presidenta y tutora. También participó Cláudia de Lima Costa, como co-tutora.

feminista y si lo hay es muy difícil que se acepte”. Luciana Gruppelli Loponte llegó a criticar la mentalidad de la curaduría de las exposiciones del MARGS de la época²⁵, afirmando que caía en en “clichés esencialistas (...) a partir de una concepción de un museo como un aparato reproductor femenino²⁶” (2015: 151).

Haber colocado una estufa en el museo a la entrada del espacio museográfico era un acto de violencia de género. ¿En estas ediciones de exposiciones femeninas había misoginia²⁷ por parte del director del MARGS? Las instituciones son responsables por la actualización de la historia del arte. El arte constituye una tecnología de género (DE LAURETIS, 1994). Las exposiciones de artes visuales producen y/o cuestionan las identidades, esto quiere decir que una muestra de artes visuales produce un tipo de sujeto (BLANCA, 2021). ¿Qué tipo de identidad femenina estaba proponiendo el entonces director del MARGS? Son varias cuestiones que deben ser atendidas. No es el objetivo de este ensayo profundizar en las responsabilidades que las instituciones museísticas tienen con la cultura y la sociedad que las sustenta económicamente. Tan sólo son delineados algunos aspectos para el entendimiento de proyectos curatoriales y de gestión como el del MARGS, por lo menos en el período de 2011 a 2014.

Primeramente, sería muy ingenuo de mi parte apostar por una función responsábel por parte de un

²⁵ La muestra a la que se refiere Luciana Gruppelli Lopente (2015) es *El museo sensible: una visión de la producción de artistas mujeres de la colección del MARGS*, que estuvo en exhibición en el período del 20 de diciembre de 2011 al 18 de marzo de 2012.

²⁶ Traducción libre.

²⁷ Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, misoginia significa aversión a las mujeres. "Procede del griego *misogynía*, de *miso* - 'odio' + *gyné* 'mujer'". Disponible en: <https://www.rae.es/dpd/misoginia>. Acceso en 11 de agosto de 2021.

director com los sujeitos que se propone a construir o mínimamente a representar, si de antemano se sabe que los museos integran el cuerpo de las instituciones que producen los procesos de subjetivación y que por lo tanto, hay una relación coherente y fiel con la tecnología de género y/o los modelos de sumisión identitaria que las instituciones pretenden imponer. Esto quiere decir que cualquier director o dirección de una institución artística, como el aparato museístico, produce identidades, proponiendo su inteligibilidad dentro de la norma a través de la gestión y de la curaduría. Hay un pacto viril. Aplicando las teorías queer de Judith Butler (2014) en el área del arte, puede inferirse que un proyecto de gestión y/o curatorial determina los parámetros y torna legibles los campos sociales de lo totalmente femenino — y lo totalmente masculino —. Recordando que no existe una visión normativa de género, lo que existen son dispositivos —como las curadurías y sus exposiciones— que producen géneros y establecen normas binarias impidiendo la posibilidad de su ruptura o desnaturalización (Ídem, 2014).

El problema se agrava cuando se ejecuta una agresión. ¿Puede llegar a existir violencia psicológica en determinados proyectos curatoriales? Se entiende por violencia psicológica cualquier acción que dañe o provoque el sufrimiento psicológico en el ámbito público — o privado —, “perpetrado o tolerado por el Estado o sus agentes” (Ley Modelo Interamericana, 2017: 44). El concepto de violencia psicológica recupera el derecho de mujeres de respeto a su integridad física, psíquica y moral (MACHADO & GROSSI, 2015). ¿Qué tipo de integridad psíquica y moral está siendo propuesta en exposiciones como esas y otras?

El problema es que las instituciones culturales y del arte escapan de las legislaciones que

condicionan los derechos humanos. El cuestionamiento que se está llevando a cabo a proyectos curatoriales que producen identidades blancas y heteronormativas, a partir de una investigación y revisión de la historia del arte canónica es reciente. Probablemente sea a partir de estos cuestionamientos que se pueda llegar a impedir que continúen siendo realizadas exposiciones que atenten a la integridad psíquica y moral tanto de sus artistas como de sus espectadores/as o de su cultura. ¿Es necesaria una legislación? ¿Debe instituirse una agenda política en el arte? Lo que sucede en el espacio museístico es un espejo del contexto local y mundial. La naturalización de la misoginia debe ser deconstruida y combatida. No se puede seguir compactando con lo que sucede en las instituciones culturales y de arte.

En el año de 2015, el artista Marcelo Chardosim organizó la muestra *Selfie*²⁸, la primera exposición de carácter subjetivo en el estado de Río Grande del Sur. Las fotografías hablaban de lo gay, de lo feminista, de lo *queer*, de lo *trans*. Chardosim escogió artistas y obras con mucha sensibilidad, era un artista haciendo curaduría sin que él mismo se lo propusiera. Aunque fuera una excepción, esa acción me dio la esperanza de que no todo estaba perdido.

Segunda edición

En el año de 2016, fui invitada a realizar la II Exposición Internacional de Arte y Género²⁹, en 2017,

²⁸ La exposición tuvo lugar en la Galería de los Arcos, en el Gasômetro, Porto Alegre, RS, Brasil, en el período del 15 de julio al 15 de agosto de 2015. Contó con la participación de artistas como: Alexandre Copês, Camila Machado, David Ceccon, Frozi, Glaucis de Moraes, Marcelo Chardosim, Mariana Silva da Silva, Mariane Rotter, Raphael Jacques, Rosa Blanca, Vivian Lockman e Viviane Gomes.

²⁹ La II Exposición Internacional de Arte y Género contó con la participación de 25 artistas: Agnes Vilseki, Alexandra Martins, Alice Monsell, Aline Daka, Ana Sabiá, Annie Gonzaga, Bruna Luisa, Cheyenne

dentro del Seminario FG11. El número elevado de visitas de la primera edición había llevado a la coordinación general del seminario a dar continuidad al proyecto de la muestra. Además, estaba constituyéndose un ambiente hostil en lo que se refiere al ataque a grupos minorizados. En el contexto local y mundial, se pretendía fortificar una crisis del Estado de derecho, lo que aumentaba la impunidad y lógicamente, el feminicidio.

Al FG11 se unió el Congreso Internacional Mundos de Mujeres, lo que llevó a la intensificación de la dinámica académica feminista y movimientos sociales, en el interior del Seminário FG11 y en consecuencia, repercutió en la configuración de la exposición.

El MarquE también demostró interés en acoger nuevamente la exposición. Sin embargo, la sala que fue concedida era menor, por lo que el número se restringió a 25 artistas participantes en la segunda edición de la exposición. Las obras proponían una nítida visión crítica de la violencia de género. También había trabajos que visualizaban una contraestética de lo femenino. Llamaba la atención la inclusión de lo *queer* y de lo idoso. Dos terceras partes de las artistas eran estudiantes de cursos de graduación y de posgrado de artes visuales del país. La producción de la investigación en arte y género estaba instalada en Brasil.

Luge, Clarissa Borges, Cláudia Paim, Consuelo Schlichta, Clarissa Silva and Elisete Machado, Diane Sbardelotto, Elisa Comandulli, Heloisa Angeli, Itamara Ribeiro, Larissa Schip, Letícia Lima, Livia Auler, Marielen Baldissera, Mirela Ferraz, Nadia Senna, Natália Rosa, Rosana Bortolin, Sophia Pinheiro y Waleska Timmen, sob curaduría de Rosa Blanca. Integraron la Comisión de Selección: Glauco Ferreira (Universidade Federal de Santa Catarina) Lin Arruda, (Universidade Federal de Santa Catarina), Luciana Gruppelli Loponte (Universidade Federal de Rio Grande do Sul), Patrícia Lessa (Universidade Estadual de Maringá), Sandro KA (Universidade Federal do Rio Grande do Sul) y Virgínia Villaplana Ruiz (Universidad de Murcia). El FG11 tuvo en la coordinación general a Cristina Scheibe Wolff, Marlene de Fáveri y Miriam Pillar Grossi.

Esta vez, estudiantes de los cursos de graduación y posgrado de la Universidad del Estado de Santa Catarina se propusieron a actuar como monitoras, por lo que el montaje fue más profesional³⁰. Actuaron también investigadoras/es del Curso de Museología de la Universidad Federal de Santa Catarina, por lo que fueron colocados los títulos en braille en las paredes. Me hicieron saber la importancia de dejar libre el tránsito en el espacio museográfico para la circulación de disfuncionales en sillas de ruedas. Sin duda, Gloria Anzaldúa hubiera quedado contenta al saber que se estaba *queerizando* el museo. Son pocos las/os artistas y las obras donde se visualice lo disfuncional, lo deficiente o lo anciano, en la historia del arte y en las muestras de arte contemporáneo.

Propuse un simposio de trabajo, junto con Ana Maio³¹, lo que propició una discusión acalorada de arte y género, en esta edición del FG11. Varias de las investigadoras del simposio también estaban actuando como artistas en la exposición. Todas participaron en la Marcha Mundos de Mujeres por Derechos. La participación activa por parte de artistas en los movimientos sociales demandando derechos de género estaba ganando fuerza en todo Brasil. La situación misógina, feminicida y racista, lo estaba exigiendo.

En una mesa redonda³² del FG11, presenté el

³⁰ Entre las personas que colaboraron se encuentra Maria Helena Rosa Barbosa, quien actualmente es Doctora por el Programa de Posgrado Interdisciplinar en Ciencias Humanas, así como docente en la Fundación Catarinense de Cultura (FCC), en el ejercicio de la función de arte-educadora en el Museo de Arte de Santa Catarina (MASC). La colaboración de Maria Helena Rosa Barbosa en la organización de la II Exposición Internacional de Arte y Género fue muy importante.

³¹ Ana Maio es docente, artista e investigadora de la Universidad Federal de Río Grande, posee Pos-doctorado en Poéticas Visuales, por la Universidad Federal de Río Grande del Sur, también actúa en el Posgrado de Artes Visuales de la Universidad Federal de Pelotas.

³² Trátase de la mesa redonda Arte y género: subversiones, resisten-

proyecto de la exposición. Recuerdo que 32 cuando terminé la ponencia, una participante que se identificó como argentina, dijo que la exposición continuaba estructuralmente en el marco de una estética del arte por el arte, al ser realizada en un cubo blanco. Lo cual era verdad. Le di la razón. Justifiqué esa realidad argumentando que las obras necesitaban ser resguardadas y que si no contaban con un apoyo como el del museo, sería inviable la muestra.

Puedo reflexionar que en esa curaduría, apliqué cuestiones de la museología feminista, como dialogar con el equipo de montaje para la disposición y diálogo entre las obras, así como con Jacks Selistre³³, que actuó como asistente curatorial. La disposición de las obras permitía crear ángulos de visión personalizados. Podían hacerse distintas lecturas. Había libertad en el movimiento de las/os espectadoras/es. Eso era también lo que me interesaba, propiciar una percepción ambiental de las obras y sus imágenes. Había una coherencia entre el abrir espacios del arte y abrir espacios en la galería.

En la misma mesa redonda, otra de las participantes protestó contra el proyecto curatorial por el hecho de no haber representatividad *trans* en la exposición. El tema de la representatividad también estaba tomando fuerza. El punto es que el proyecto curatorial que vengo realizando para las exposiciones internacionales de arte y género, aunque haya un comité de selección, incluye el lanzamiento de una convocatoria con la finalidad de que cualquier artista pueda submeter su propuesta

cias y afirmatividad, ocurrida el día 10 de agosto de 2017, con la participación de Ana Maio, Rafael Siqueira de Guimarães y Rosa Blanca, actuando como mediadora Roberta Stubs.

³³ Jacks Ricardo Selistre artista e investigador en el campo de la historia, teoría y crítica del arte, actualmente es doctorando del Programa de Postgrado en Artes Visuales de la Universidad Federal de Río Grande del Sur.

democráticamente. Si no había artistas *trans* en la muestra, no es porque hubieran sido excluidos/as. Lo *trans* en Brasil comenzaba a ser discutido. Sin embargo, en ese momento, hice consciencia de que el argumento curatorial en la convocatoria tenía una posición implícitamente feminista. Yo lo sabía y lo comuniqué a la persona que protestó. Las mujeres estaban siendo violentadas discursiva, física, psicológica y moralmente, en el país. En ese momento esa fue mi posición. La verdad es que siempre he tenido esa posición *queer* feminista. La participante cuestionó si un/a *trans* no podía ser feminista. Evidentemente podía serlo, para eso está el transfeminismo. ¿Es posible llevar a cabo un proyecto curatorial que englobe todas las identidades? ¿Es necesario hacer esto?

Tercera edición

Cuando recibí la invitación para hacer la curaduría de la III Exposición Internacional de Arte y Género³⁴, estaba coordinando el proyecto de investigación Arte en los márgenes: extranjeridades y (des)localizaciones, el mismo que desarrollo actualmente. Había efectuado la maestría en la Universidad Federal de Río Grande del Sur investigando *La crisis de la identidad nacional en el*

³⁴ La III Exposición Internacional de Arte y Género ocupa tres salas en la galería virtual del Espacio Cultural Armazém Colectivo Elza, denominadas de la siguiente forma: Cotidianas Críticas, Lo violento y lo resiliente y, Subjetividades íntimas y públicas. Tuvo como artistas participantes en la Sala Cotidianas Críticas: Adriana Martinez, Alice Monsell, Aline Daka, Ana Maio, Bruno Novadvorski, Carla Angelini, Coletivo Mulher do Mundo, Desirée Santos, Emiliano Freitas, Imma Mengual, Jade Sapucahy, Josemar Souza, Juçara Gaspar, Juh Moraes, Juliana Veloso, Kathleen Oliveira, Kellyn Batistela, Maria José Zanón, Maria Luiza Degan, Marta Mencarini, Rosana Siqueira, Rosane Bezerra, Roseli Nery, Rosilene Souza, Shayda Cazaubon, Sylvana Lobo, Tatiana Reis y Zenilda Cardozo; en la Sala Lo violento y lo resiliente: Amora Ju, Audrian Cassanelli, Bárbara Paul, Bethânia Carolina Hardt, Camila Almeida, Chris, The Red, Christine Gryscek, Coletivo Arte y

*territorio mediado*³⁵, por lo que comencé a analizar la noción de identidad a través de un lente mayor. Además, estaba y estoy coordinando el Laboratorio de Arte y Subjetividades. Por lo que la curaduría de la tercera edición ha sido realizada a través del prisma de los estudios de subjetividades. Quería crear una muestra con una perspectiva más amplia. Me he dado cuenta, en el transcurso de mis investigaciones conceptuales, plásticas y curatoriales, que la subjetividad es una categoría operativa que permite pensar y producir dimensiones más allá de la identidad, en el arte. Pero también deseaba incluir aquellas propuestas artísticas que se posicionan por una vertiente afirmativa, en la tercera edición.

Había diversos desafíos a vencer.

Para comenzar, realizar una muestra de arte en la que fuese posible incluir artistas que están preocupadas con su identidad, que se niegan a asumir una identidad determinada dentro de la estricta clasificación científica o bien, que quieren

Activismo Fem, Diane Sbardelotto, Duda Gonçalves, Elidayana Alexandrino, Gaya Rachel e Letícia Coelho, Guerrilha Mamas, Inácio Saldanha, Isabela Vida Moreno, Leonardo Sanchez, Leticia Honorio, Li Vasc, Liége Budziarek, Lua Angioletti, Mau Monleón Pradas, Muriel Bossard, Nádia Senna, Olívia Godoy, Paola Zordan, Rogério Melo, Rosana Bortolin, Sandra Gonçalves, Shay Rodriguez, Silvana Macêdo y Vinicius Santos Almeida; en la Sala Subjetividades públicas: Alberto Escobar, Cláu Paranhos, DeAlbacete, Dhara Carrara, Eco, Elisa Iop, Fava da Silva, Felipe Fernandes, Georgia Zampieri, Giovana Guedes, Jéssica Rodrigues, Kael Betun, Khetllen Costa, Lu Vieira, Luísa Prestes, Marcelo Eugenio, Maurício Igor, Monique Burigo, Nestor Varela, Pedro Reis, Renata Sampaio, Renna, Ro Cechinel, Sandra Favero, Sergio Augusto Medeiros, Thais Oliveira, Thiago Goya, Tinha, William Hart y Yago Gustavo. Actuaron en la Comisión Organizadora: Amanda Pires de Deus Lima, Bruna Malinowski, Ketelen Oliveira, Thais Oliveira, Tainan Silva do Amaral y Yago Gustavo Lima. En la galería virtual actuou Lorena Galery. La muestra está en cartaz del período del 26 de julio al 29 de octubre de 2021: <https://www.projetoarmazem.com/exposicoes-virtuais>

³⁵ La disertación La crisis de la identidad nacional en el territorio mediado fue defendida por Rosa María Blanca en el Programa de Posgrado en Artes Visuales del Instituto de Artes de la Universidad Federal de Río Grande del Sur, en 1999, contando con una bolsa de la

afirmar su identidad como posicionamiento político, es difícil, pero no imposible. En un mundo como el de hoy es innegable que diversos circuitos del arte intentan apagar obras, artistas o exposiciones que problematizan la(s) identidad(es) dominantes y no dominantes. Es evidente que la inclusión estratégica de algunas obras o muestras en la agenda de las instituciones museísticas, a la manera de *tokenismo*, diluye el agenciamiento de sus obras. Estoy refiriéndome al concepto de *tokenismo* como el acto de inclusión de algunas obras o muestras en las agendas de los museos o galerías, con la finalidad de dar una apariencia de diversidad a la institución. La mayoría de los espacios expositivos dispensan la apertura a proyectos curatoriales que discutan cuestiones de grupos minorizados en su relación con las violencias sistémicas que los vulnerabilizan, pero no los desaparecen, con la finalidad de continuar produciendo supremacías raciales y de mantener la mano de obra abaratada legitimada y naturalizada discursivamente, en un mundo neoliberal, sin entrar en los detalles de las fobias y las misoginias, o de cuestionar los modos de producción de conocimiento en las artes visuales. Aunque el arte contemporáneo se niegue a dar continuidad a las pretensiones universalistas del arte canónico, académico, moderno y/o occidental, la mayoría de las veces su argumento curatorial se empecina en blanquear y/o nortearse por una percepción formal, sensorial, pós-sensorial o acrítica, tanto para la realización de sus muestras, cuanto para curar sus acervos. A veces se visualizan miedos instalados en sus presentaciones, informes, propuestas, catálogos, ruedas de prensa e

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), bajo la orientación de Maria Amélia Bulhões, Presidente de la Asociación Brasileña de Crítica de Arte (ABCA) y Profesora Titular del Departamento de Artes Visuales y del Posgrado en Artes Visuales de la Universidad Federal de Río Grande del Sur.

investigaciones. Sus artistas higienizan sus propuestas de modo a parecer más neutras en lo que se refiere a concepciones identitarias o de lo político, en Brasil y en otros países.

Es por eso que el proyecto curatorial de la III Exposición Internacional de Arte y Género se centra en la concepción del arte a partir de la noción de subjetividad.

Entiéndase que las subjetividades son un producto de los procesos de subjetivación generados por instituciones médicas, judiciales y educacionales, como explica Michel Foucault (2007), incluyéndose también instituciones culturales como museos, artes y redes mediáticas, en la actualidad³⁶.

En el arte, sugiero la noción de subjetividad como una posibilidad de producción de sí —y de los/as otros/as—, a través de una proposición artística y/o conceptual, ampliando perspectivas y afectos entre lo íntimo y lo público y problematizando el discurso y la realidad biopolítica, o bien, sugiriendo (des)identificaciones estéticas (BLANCA, 2018). Proponer la noción de subjetividad, en estos términos, intenta evocar una percepción del mundo a partir de una sensibilidad personal y crítica.

En la convocatoria o edital, como argumento curatorial, fueron retomadas las teorías de la estética de lo performativo de Erika Fischer-Lichte (2011). Fueron propuestos enunciados visuales y estéticos para prefigurar afectos y gestos de modo a pensar en las subjetividades como posibilidad de la proposición artística, evitando condiciones de los procesos de subjetivación institucionales. La convocatoria, como discurso curatorial, produce la subjetividad que anhela proponer: "A partir del arte contemporáneo, la III Exposición Internacional de

³⁶ Se hace necesario hacer este énfasis, recordando que el pensamiento de Foucault pertenece a la década de los años 70s y 80s.

Arte y Género pretende mostrar la condición del/x/a artista en su subjetividad, en su identidad, en su dimensión íntima o pública, en su extranjería, en su extrañamiento, en su perplejidad, en su *queeridad* y/o en su sensibilidad”³⁷.

Otro desafío era contribuir para el convívio de distintas identidades y desde luego de (des)identidades, deseando desplazarse de cualquier posicionamiento identitario de carácter fascista, debido a la cultura del cancelamiento que el país y el mundo vive en los días de hoy. Estoy denominando como cultura del cancelamiento al comportamiento que poseen determinados grupos identitarios que actúan en diferentes frentes. La primera forma cómo proceden los grupos identitarios de la cultura del cancelamiento es evaluando el modo cómo intelectuales, investigadoras/es y/o artistas se posicionan o se refieren a una identidad, intentando apagarlas/os o borrarlas/os del espacio público, llegando incluso a querer descalificar su trayectoria y/o investigación académica científica o artística. La segunda forma se refiere al ostracismo que los identitarios construyen controlando e impidiendo cualquier tipo de diálogo de sus miembros con otros grupos, obstaculizando iniciativas de discusión o de creación de acciones en conjunto. Se trata de una práctica que se alimenta negando el pensamiento y el discurso de las/os Otras/os³⁸, pero que al encerrarse en sí mismos/as, los/as identitarios/as terminan por convertirse en una esfera separatista que puede llegar a anularse a sí misma y a desaparecer,

³⁷ La Convocatória de la III Exposición Internacional de Arte y Género está disponible en: https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/conteudo/view?ID_CONTEUDO=583&impressao&printOnLoad Acceso en 20 de agosto de 2021.

³⁸ Estoy refiriéndome a las/os Otras/as no como sinónimo de alteridad, sino como una categoría que objetiva englobar al resto de los grupos o no grupos detentores de una identidad fija.

debilitando cualquier articulación en red. El aislamiento y comportamiento de identitarios debilita el potencial de los grupos minorizados como un todo, mientras que el discurso dominante se organiza cobrando fuerza discursiva a cada día. Es una situación muy delicada, porque hasta el momento no ha habido proyectos curatoriales que realmente logren solucionar las divisiones identitarias. Es un problema político.

Fue así que, en este contexto, en la propia convocatoria intenté abrir un espacio para la participación de artistas de cualquier identidad o de cualquier territorio, sin importar "el origen" o lo nacional: "Pueden participar artistas de cualquier subjetividad, identidad, territorio o nacionalidad"³⁹. Esto ha sido muy importante, porque en la III Exposición Internacional de Género participan artistas de distintas identidades y/o subjetividades, inclusive, con preocupaciones étnico-raciales. La cuestión de la etnicidad en el arte contemporáneo brasileño es poco visible. La tercera edición lo manifiesta y cuenta con artistas afrodescendientes.

Invité a Felipe Fernandes⁴⁰ para integrar la coordinación del simposio de trabajo dentro del FG12. Lo hice porque Fernandes mantiene una posición crítica y abierta en las discusiones identitarias.

Juliana Crispe⁴¹, coordinadora del *Espacio*

³⁹ Ídem 31.

⁴⁰ Felipe Bruno Martins Fernandes es docente de la Universidad Federal de Bahía, en la Licenciatura en Estudios de Género y Diversidad; Doctor en Ciencias Humanas, área de Estudios de Género, de la Universidad Federal de Santa Catarina (2011) ; tiene e un postdoctorado en Estudios de Género (PPGICH / UFSC), en Anthropologie Sociale (EHESS / Toulouse) y en Antropología de la Educación (PPGAS / UFSC).

⁴¹ Juliana Crispe es curadora, docente e investigadora. Además de ser la Coordinadora del Espacio Almacén: Colectivo Elza, realiza el Postdoctorado en el Programa de Posgrado de la Universidad del Estado de Santa Catarina.

Cultural Armazém: Coletivo Elza, aceptó acoger la III Exposición Internacional de Arte y Género, lo cual ha significado la potencialización de la acción, debido al histórico de exposiciones albergadas en este espacio. En función de la pandemia del CoVID-19, la muestra ha sido virtual.

Una vez lanzada la convocatoria, he de reconocer que en un momento de crisis sanitaria mundial como el que se vive, no tenía muchas expectativas. Contraí la CoVID-19 en el fin del verano y el comienzo del otoño austral de 2021⁴². Fue un intervalo en el que me di cuenta que el oxígeno, la respiración y las personas eran lo más importante en la vida.

Fueron inscritas/os 102 artistas, un número sorprendente. El comité seleccionó 89 artistas. La mayoría de las/os artistas seleccionadas/os, por no decir que alrededor de noventa por ciento, actúa en un curso de graduación en artes visuales o en un posgrado en artes visuales. También hay artistas independientes. Hay un número significativo de artistas docentes que actúan en posgrados de artes visuales y de otras áreas. Es una confirmación de que la producción de arte y género se intensificó. El CoVID-19 está presente en los trabajos.

Curatorialmente, la exposición ha sido dividida en tres salas: Cotidianas críticas, Lo violento y lo resiliente y, Subjetividades íntimas y públicas, las mismas se sobreponen. No desearía que las/os espectadoras/es clasificaran las obras luego, que clasificaran a sus artistas. La plataforma virtual de la galería permitió conectar las proposiciones de modo a visualizar puntos en común, diálogos en las semejanzas.

Otro factor importante de la tercera edición fue

⁴² Durante la CoVID-19, fueron mis hij@s Maria Fernanda y León Francisco quienes me cuidaron y me salvaron la vida.

que el Observatorio de Derechos Humanos⁴³ de la Universidad Federal de Santa Maria apoyó la exposición, lo que también colocó el proyecto en otro nivel de discusión.

Con la finalidad de dar voz a las/os artistas participantes fue realizado el Seminario Exposición Internacional de Arte y Género⁴⁴. Durante los encuentros se estableció un diálogo entre artistas y participantes y con las/os mediadoras/es.

En uno de los encuentros se retomó el tema de la legislación, presentando el Portal de la Igualdad⁴⁵. El Portal de la Igualdad es una iniciativa por parte de un grupo de artistas e investigadoras de España que proponen regular las instituciones culturales y del arte, para que sean divididos equitativamente los cargos de gestión, los acervos museísticos, el número de participantes de una exposición, etc, exigiendo un porcentaje de 50% tanto para mujeres, cuanto para hombres. Evidentemente el Portal de la Igualdad se ampara en legislaciones de la Unión Europea, como el Tratado de la Unión Europea y la Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea, entre otros no menos importantes.

⁴³ El Observatorio de Derechos Humanos de la Universidad Federal de Santa Maria depende de la Pro-Rectoría de Extensión, regida por el Prof. Dr. Flavi Ferreira Lisboa Filho. Amanda Pires de Deus Lima, discente del Curso de Artes Visuais - Bacharelado de la Universidad Federal de Santa Maria, actuó como becaria del Observatorio de Derechos Humanos, para la ejecución del Proyecto de Extensión III Exposición Internacional de Arte y Género.

⁴⁴ El Seminario Internacional de Arte y Género fue transmitido en el canal de Youtube del Espacio Cultural Colectivo Elza, teniendo en los controles a la artista Lorena Galery: <https://www.youtube.com/c/EspaçoCulturalArmazémColetivoElza>.

⁴⁵ El Portal de la Igualdad es liderado por la artista, curadora, docente e investigadora Mau Monleón Pradas, de la Universitat Politècnica de València, España. La artista participa en la III Exposición Internacional de Arte y Género.

Consideraciones finales

Pienso que una curaduría como la de la III Exposición Internacional de Arte y Género inspira un espacio de convívio de propuestas de artistas de distintas identidades y/o subjetividades. Considero que ese ha sido uno de los objetivos principales, imaginando una exposición como una heterotopía y que, al relacionar obras desde la subjetividad, se posibilitan articulaciones estéticas y plásticas pensando en la organicidad de la cultura sin presumir jerarquías identitarias o dicotómicas y, mostrando la flexibilidad y la (re)inventividad identitaria, en lo colectivo, propiciando una intersubjetividad.

Ha habido obras que nos invitan a pensar en la fragilidad humana, sin vulnerabilizar condiciones de género o sexual. En un mundo pandémico y de riesgo ambiental, la muestra virtual sensibiliza el nuevo paisaje en el que estamos siendo forjadas/os, muy probablemente en función del Covid-19.

Pensar a partir de subjetividades y extrañamientos permite escoger materiales, técnicas y lenguajes artísticos inusitados, desafiando su estudio e investigación. Hay obras que evocan distintas maneras de imaginar el tiempo y los espacios. Urge visitar la figura humana, sus metáforas, metonimias, alegorías, fragmentaciones, imanencias y conceptualizaciones. Las imágenes que se desprenden de exposiciones a partir de proyectos curatoriales subjetivos, como el discutido, sugieren reconsiderar el campo de arte.

En los trabajos de las muestras existe la intención de diálogo, un modo de intersubjetividad.

Las muestras revisitadas hablan de la necesidad de repensar el estatuto del/a artista en la contemporaneidad, así como del/a curador/a.

La discusión de iniciativas internacionales en el seminario desdoblado de la exposición, como el del

Portal de la Igualdad, puede ayudar a pensar formas democráticas del mundo y del sistema del arte en el país. Y sin embargo, ha sido analizado que no basta con una distribución o división equitativa. Legislaciones semejantes a la Ley Maria da Peña pueden ser pensadas para evitar la desvalorización de identidades violentadas histórica, social, cultural, artística y curatorialmente, al ser aplicadas en el interior de las instituciones culturales y de arte.

Se hace necesario también pensar en una reflexión étnico racial, en el contexto brasileño, en lo que se refiere a una legislación de acuerdo a la realidad étnica del país, de sus localidades, territorios y aldeas.

Han sido las universidades federales o públicas en Brasil, a través de los cursos de graduación y de posgrado y de sus consejos y coordinaciones de apoyo las que han tornado posible la investigación en artes y, consecuentemente, la producción de curadurías y prácticas artísticas con preocupaciones subjetivas, de género y de identidad. Sin los recursos públicos se torna inviable la ejecución de eventos científicos y/o culturales, prácticas curatoriales y obras de arte que problematicen la producción de la identidad y, por lo tanto, la producción de los sujetos. Es necesario que se continúe preservando la libertad de cátedra y la artística en las instituciones educativas.

El proyecto curatorial, como proposición conceptual, cumplió su función en la tercera edición de la exposición, la de proponer una reflexión artística a partir de la subjetividad de sus artistas, problematizando categorías más allá de la representatividad o de la identidad. Al proponer una intersubjetividad de índole fenomenológica y existencial, reconoce y amplía diversas percepciones y diálogos con lo ancestral, con lo étnico racial, con el espacio ambiental, con lo colectivo, con lo cotidiano,

con lo pandémico, con lo resiliente y con otras dimensiones reconoce y amplía diversas percepciones y diálogos con lo ancestral, con lo étnico racial, con el espacio ambiental, con lo colectivo, con lo cotidiano, con lo pandémico, con lo resiliente y con otras dimensiones que sólo el arte es capaz de activar. Es el deseo de recomenzar en un mundo lesionado, pero que continúa vivo.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. *La conciencia de la mestiza. Towards a new consciousness* (1987). En: CONBOY, K. et al. *Writing the body: female embodiment and feminist theory*. New York: Columbia University Press, pp. 233-247, 1997.

BLANCA, Rosa Maria. *Subjetividades en arte contemporáneo: Lo proscrito y lo utópico*. Contemporânea: Revista do PPGART/UFSM. 1(1), 2018.

BUTLER, Judith. *Regulações de gênero*. Cadernos Pagu (42), pp. 249-274, 2014.

DE LAURETIS, Teresa. *A Tecnologia do Gênero* (1987). In: BUARQUE DE HOLLANDA (Org.). *Tendências e Impasses. O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Artes visuais, feminismos e educação no Brasil: a invisibilidade de um discurso*. Universitas humanística. 79, pp: 143-163, 2015.

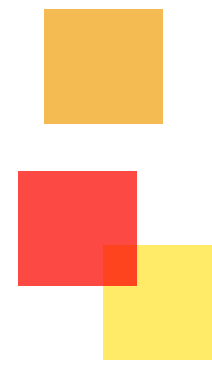
FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Ley Modelo Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra las Mujeres en la Vida Política / [Preparado por el Comité de Expertas del Mecanismo de Seguimiento de la Convención de Belém do Pará (MESECVI). Comisión Interamericana de Mujeres]. p. ; cm. (OAS. Documentos oficiales ; OEA/Ser.L/II.6.17), 2017.

MACHADO, Isadora Vier & GROSSI, Miriam Pillar Grossi.
Da dor no corpo à dor na alma: O conceito de violências psicológicas da Lei Maria da Penha. Estudos Feministas.
23(2), pp. 561-576, 2015.

Das/os autoras/es



Cláudia Vicari Zanatta

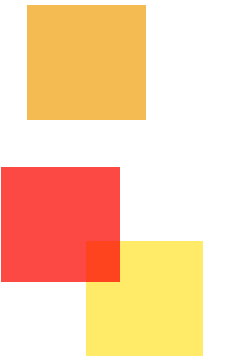
Artista. Professora do Departamento de Artes Visuais/IA/UFRGS, onde atua no Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Possui doutorado em Arte Público y Poéticas Visuais - Universidad Politécnica de Valencia (Espanha) e Universidade Federal do Rio Grande do Sul (co-tutela). É líder do Grupo de Pesquisa CNPq Arte pública participativa: articulação entre poética e cidadania, onde desenvolve a pesquisa Poéticas da Participação. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.



Leandro Colling

Professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo. Integrante do NuCuS - Núcleo de Pesquisa e Extensão em Culturas, Gêneros e Sexualidades.





Juliana Crispe

É Curadora, Pesquisadora, Professora, Arte-educadora e Artista Visual. Pós-doutora pela UDESC. Doutora em Educação pelo PPGE/UFSC. Mestre em Artes Visuais pelo PPGAV/UDESC. Licenciatura em Artes Visuais pela UDESC e Bacharelado em Artes Plásticas pela UDESC.

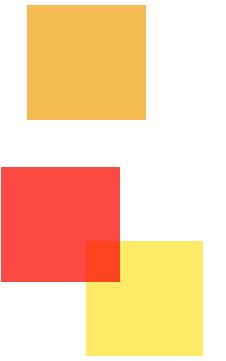
Desde 2016 é membra e coordena o Espaço Cultural Armazém – Coletivo Elza estado de Santa Catarina. É membra da ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte. É membra do Conselho Deliberativo do Museu de Arte de Santa Catarina – MASC. Nasceu em Florianópolis/SC em 1982. Mora em Florianópolis SC.



Lorena Galery

Membra do Coletivo Elza, Artista Gráfica e fotógrafa. Mestre em Artes Visuais, UDESC (2021), Graduada em Artes Visuais, UFMG (2013), com especialização em artes gráficas e fotografia. Pesquisa arte feminista e brasileira a partir da leitura descolonial e interseccional. Nascida em Belo Horizonte/MG em 23/05/1988. Mora em Florianópolis SC.





Rosa Maria Blanca Cedillo

Rosa Maria Blanca nació en la Ciudad de México, México. Es docente, investigadora, artista y curadora. Tiene Doctorado en Ciencias Humanas (UFSC) y Maestría en Artes Visuales (UFRGS). Actúa en el Programa de Posgrado y en el Departamento de Artes Visuales y, como Coordinadora del Laboratorio de Arte y Subjetividades (LASUB / CNPq), en la Universidad Federal de Santa Maria, Brasil. Es la Curadora de la Exposición Internacional de Arte y Género (2013 - MARquE, 2017 - MARquE y 2021 - Espaço Cultural Armazém Coletivo Elza). Participó en exposiciones colectivas como Rotas / Rutas (Centro Cultural Érico Veríssimo, Porto Alegre, 2020). Actualmente vive en Santa Maria, Brasil.



A786 Artes e subjetividades [recurso eletrônico] : curadorias, leituras e identidades / Rosa Maria Blanca (organizadora). – Santa Maria, RS : Ed. PPGART, 2021.
1 e-book : il.

ISBN 978-65-88403-37-2

1. Arte – Subjetividades 2. Curadorias 3. Exposição arte e gênero 4. Identidades I. Blanca, Rosa Maria

CDU 7.041.7

Ficha catalográfica elaborada por Shana Vidarte Velasco CRB-10/1896
Biblioteca Central - UFSM



Todos os direitos desta edição estão reservados à Editora PPGART.
Av. Roraima 1000. Centro de Artes e Letras, sala 1324. Bairro Camobi.
Santa Maria/RS - Telefones: 3220-9484 e 3220-8427
E-mail: editorappgart@ufsm.br e seceditorappgart@gmail.com
<http://coral.ufsm.br/editorappgart/>

Realização:

