

**A EDIFICAÇÃO DE UMA IDENTIDADE DA ARTE FEMINISTA EM FRESNO E LOS ANGELES NA PRIMEIRA METADE DOS ANOS 1970**

***THE EDIFICATION OF AN IDENTITY OF FEMINIST ART IN FRESNO AND LOS ANGELES IN THE FIRST HALF OF THE 1970s***

Paulo Silveira / UFRGS

**RESUMO**

O estudo da inter-relação entre artes visuais e feminismo no sul da Califórnia, Estados Unidos, demonstra a condição de maioria de Los Angeles como centro artístico-cultural internacional, o que está intimamente ligado ao fato de a constituição da arte feminista ser, em aliança com as práticas universitárias, igualmente constituinte da arte contemporânea.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte feminista; Feminist Art Program; Womanhouse; Woman's Building.

**ABSTRACT**

*The study of the relationship between visual arts and feminism in Southern California, United States, demonstrates the majority status of Los Angeles as an international artistic-cultural center, which is closely linked to the fact that the constitution of feminist art is, in alliance with university practices, equally constitutive of contemporary art.*

**KEYWORDS:** *Feminist art; Feminist Art Program; Womanhouse; Woman's Building.*

Um dos principais distintivos da arte contemporânea está na relevância das artistas mulheres, por mérito natural, esforço programático ou mesmo movimentos do mercado. Impossível pensar os últimos sessenta anos sem considerar essa diferença em relação às escolas, movimentos e procedimentos anteriores hospedados na Europa. Foi principalmente fora do espaço europeu que o novo estatuto teve suas vozes mais eficazes: coube aos Estados Unidos, novo país hegemônico, sediar o mais importante palco da arte feminista e, adicionalmente, ter reconhecida a importância de Los Angeles em seu singular posicionamento como segundo centro das artes visuais, formando com Nova York uma situação de duplo polo em um só país.

O cenário sociopolítico em que as artes dos anos 1960 se movimentaram nos Estados Unidos é conhecido: movimentos pelos direitos civis, de igualdade perante a lei, contra o racismo, contra a Guerra do Vietnã, pelos direitos da mulher, pelos direitos *gays* (e em seguida LGB e LGBT), pelos índios, chicanos e outras minorias. Foi um período notavelmente combativo, destacando-se, em boa parte das ações, as posturas de não violência associadas ao pacifismo.

Na história estadunidense, a Califórnia pode ser considerada como um caso bem-sucedido de quase-deserto transformado em terra prometida ao empreendimento e à prosperidade individual. Com clima ensolarado e especulação imobiliária favorável, a partir da chegada dos primeiros grandes estúdios passaria a ser o principal endereço do cinema. Ao mesmo tempo, na base das expressões populares, era sítio rico, graças à conjunção entre culturas anglo-americanas e hispânicas. A condição de convívio do popular local, ameríndio, chicano e sincrético com bens e manifestações simbólicas comerciais, às vezes inautênticas, frequentemente de gosto duvidoso, fariam a região de Los Angeles ainda esperar para ser reconhecida ou aceita como segunda cidade de referência para as artes visuais internacionais.

Entre outros aportes irreversíveis à cultura contemporânea, a Califórnia faria uma contribuição notável, a *feminist art*, expressão que lá teve o seu endereço de institucionalização. O movimento de arte feminista estadunidense, braço mais visível do feminismo internacional, teve seu início na segunda metade dos anos 1960, sobretudo nos últimos anos, com seu auge na década de 1970, lado a lado com outros movimentos contra a guerra e pelos direitos civis. Está diretamente associado

à chamada “segunda onda” do feminismo. Era (e segue sendo) eminentemente político e abertamente programático. Nova York, já estabilizada como principal centro artístico internacional, hospedava grupos organizados, como o Art Worker’s Coalition (AWC, sem gênero, mas majoritariamente masculino, janeiro de 1969 a fins de 1971), sua secessão, o Women Artists in Revolution (WAR, de 1969 até 1972, em sua principal fase, prosseguindo até 1978), e a AIR Gallery (de “artists in residence” e da pronúncia do sobrenome de Jane Eyre, personagem-título de livro de Charlotte Brontë, fundada em 1972 e ainda atuante, primeira galeria e cooperativa de artistas mulheres nos Estados Unidos). Entretanto, na costa oeste o movimento teria ecos especiais.

Nenhum movimento artístico singular pressagiu ou precipitou tanta exploração criativa ou repensou o papel da arte e dos artistas quanto o movimento de arte feminista. A gama desenfreada de forma, estilo e conteúdo que prevalece no mundo da arte atual foi indiscutivelmente lançada pela revolução feminista na arte. (Howard N. Fox, in GRENIER, 2006, p. 46).

Se é verdade que já vinham sendo montadas exposições coletivas marcantes exclusivamente com mulheres desde o final da Segunda Guerra Mundial (balizadas pelas exposições *31 Women*, em 1943, e *The Women*, 1945, na galeria Art of this Century em Nova York), também é verdade que tudo é tristemente muito recente. As primeiras exposições nada ou quase nada tinham de efetivamente reivindicatório ou programático, porém ganhavam força à medida que o tempo passava, até a consagração nos anos 1970, década em que as artistas acreditavam que a arte feita por mulheres feministas representariam um novo começo radical, a “Parte 2” na história da cultura ocidental, legando aos homens a “Parte 1”. O novo mundo que se seguiria, a “Parte 3”, era aguardado: o balanço entre gêneros (BROUDE; GARRARD, p. 10). As causas diretas da multiplicação de eventos expositivos ou práticas afins parecem surgir da ligação do feminismo com a autonomia universitária. No sul da Califórnia seriam notáveis o Feminist Art Program de Fresno, o Feminist Art Program da CalArts e o Feminist Studio Workshop (1973), os dois últimos em Los Angeles.

A primeira disciplina de arte feminista ministrada em uma universidade americana seria proposta por Judy Chicago (Judith Sylvia Cohen, 1939) em Fresno, a 350 quilômetros de Los Angeles, como visitante na Fresno State College, no outono de

1970 (ano letivo 1970-1971), para quinze alunas.<sup>1</sup> A Fresno State College era uma instituição pública, desde 1961 integrante do California State University System (em 1972 passaria a ser California State University, Fresno). A atividade recebeu o nome Feminist Art Program. Juntas as participantes alugariam um estúdio fora do *campus*, “sem interferência masculina”, no centro da cidade, 1275 Maple Avenue, como extensão de suas atividades, em tempo integral, com base conceitual ou social, sem limitação de meios, sem interferência masculina, fugindo da busca de desenvolvimento de habilidades nas técnicas tradicionais, mas “aprendendo a lidar com manifestações de poder”, nas palavras de Faith Wilding, aluna e artista performática, “descobrimo uma opressão comum, baseada em nosso gênero, que estava definindo nossos papéis e identidade como mulheres” (FIELDS, 2012, p. 45). Após a saída de Chicago em 1971 e sua ida para a CalArts, o Programa em Fresno foi continuado até 1973 por Rita Yokoi e daí até 1992 por Joyce Aiken (quando de sua aposentadoria), e seria referência para outras propostas semelhantes.

Os vínculos de Chicago com questões sociais provavelmente tiveram ligação com a figura do pai, marxista atuante no Partido Comunista Americano. O Programa de Arte Feminista de Fresno certamente guardava com afimco uma estrutura de base colaborativa, mas a autoridade de Chicago, que afinal era a professora, era reconhecida, e lembrada, como não exatamente “harmoniosamente democrática”, como apontado por algumas alunas (FIELDS, 2010, p. 46-47). Também entre elas poderiam surgir embates ideológicos mais intensos, confrontos de opiniões ou críticas comportamentais mútuas, situações reveladoras que poderiam exigir um pouco de coragem das participantes, especialmente em uma saleta por elas denominada *rap room* (sala da linguagem rude, do piparote, da discussão). Chicago encorajava os confrontos como parte integrante de seu método experimental, em que propunha às garotas “um ambiente em que pudessem crescer”, demandando que “elas fizessem rápidas mudanças na personalidade” (*idem*, p. 47).

Uma razão para o meu firme e permanente compromisso com o feminismo é que seus princípios fornecem ferramentas valiosas para o empoderamento, e não apenas para as mulheres. Na minha opinião, os valores feministas estão enraizados em uma alternativa à visão predominante das relações de poder, que envolve *poder sobre outros*. Em contraste, o feminismo promove o *empoderamento pessoal*, algo que, quando conectado à educação, se torna uma

ferramenta poderosa para a mudança individual e social. (CHICAGO, s.d., p. 3; itálicos no original).

As duas principais estratégias pedagógicas eram: a busca por novos tipos de imagens do corpo feminino, ou a chamada *cunt art* (“arte de boceta”), e o uso de mídia “feminina” heterodoxa, incluindo figurino, *performance* e vídeo. Extremamente eficientes para a arte feminista dos anos 1970, na década seguinte essas estratégias seriam acusadas de reforçar uma visão que privilegiaria a essência das mulheres sobre sua existência (o que pode ser considerado como conivente com o esforço oitentista de defesa dos produtos expressionistas).

Desde a década de 1960, a sexualidade tem sido uma questão privilegiada na política libertária. Esse legado informa um segmento da cultura feminista em que as reivindicações das mulheres por uma sexualidade autônoma e autodefinida quase se tornaram uma metáfora para nossa luta total pela libertação pessoal. Nos trabalhos de Judy Chicago, por exemplo, o corpo sexualizado da mulher funciona como um sinal de recuperação da identidade e integridade essenciais das mulheres. A sexualidade é entendida dentro dessa tradição como uma qualidade ou atributo inato, essencial e libertador [...]. (POLLOCK, 1988, p. 221; comentando artigo de Mary Kelly, artista e teórica).

Griselda Pollock, ao comentar a possibilidade de o feminismo ser, por sua natureza, antimodernista, cita artigo de Lucy Lippard para a revista *Art Journal*, 1980, onde afirma que “a maior contribuição do feminismo para o futuro da arte tem sido, provavelmente, a sua falta de contribuição ao modernismo”, o que contribuiria para a compreensão do período.

O método e as teorias feministas ofereceram uma alternativa socialmente preocupada com evolução cada vez mais mecânica da arte sobre a arte. A década de 1970 poderia não ter sido “pluralista” se as artistas mulheres não tivessem emergido durante a década para introduzir os fios multicoloridos da experiência feminina no tecido masculino da arte moderna. (LIPPARD, 1980, p. 362).

No artigo citado por Pollock, escrito muito próximo dos acontecimentos, Lippard defende a produção dos anos 1970 das investidas classificatórias tradicionais.

É inútil tentar definir uma contribuição formal específica feita pelo feminismo, porque a arte feminista e/ou feminina não é nem um estilo nem um movimento, assim como isso pode afligir aqueles que gostariam de vê-la abrigada com segurança nas categorias e na cronologia do passado. Ela consiste de muitos estilos e expressões individuais e, na maior parte, consegue ultrapassar o sistema de estrelas. Naquilo em que é mais provocativo e construtivo, o

feminismo questiona todos os preceitos da arte como a conhecemos (não é por acaso que a história da arte “revisonista” também surgiu por volta de 1970, com as feministas compartilhando sua linha de frente). (LIPPARD, 1980, p. 362).

O ano de 1971 seria um marco para o movimento nos Estados Unidos, inclusive pelas publicações na área (como as duas versões do artigo “Why have there been no great women artists?”, de Linda Nochlin). O segundo sinal balizador daquele ano estaria na Califórnia, na extensão da pesquisa feminista em artes.

No outono de 1971, Chicago passaria para o California Institute of the Arts, CalArts, instituição privada que inaugurava a nova sede em Valencia, bairro de Santa Clarita, no condado de Los Angeles, voltada para artes visuais e performáticas.<sup>2</sup> Na CalArts, Chicago, agora com a companhia de Miriam Shapiro (1923-2015, canadense baseada nos Estados Unidos, casada com Paul Brach, reitor), formaria novo Feminist Art Program, também apenas por mulheres e para mulheres, mantendo as técnicas radicais anteriores, porém melhor instrumentalizado para a experimentação. Dez alunas do primeiro grupo vieram para o novo, que teria cerca de 25 membros. No mesmo ano e local teria início o Women’s Design Program, liderado por Sheila Levrant de Bretteville (1940), projetista gráfica e educadora, então a única professora mulher da CalArts School of Design, programa com um ano de duração, incluindo conscientização, leitura de literatura feminista e oficinas de *performance*. Os programas eram executados em conjunto, tendo a metodologia do FAP como referência e gerando relatos importantes, entre eles um artigo de Miriam Shapiro para a *Art Journal*, em 1972, final do primeiro ano.

As aulas começam sentando em círculo; um tópico para discussão é selecionado. Nós nos movemos pela sala, cada pessoa assumindo a responsabilidade de dirigir-se a si mesma ao tópico em seu mais alto nível de autopercepção. Na técnica clássica do Womens’s Liberation, o pessoal torna-se político. Sentimentos mantidos privadamente, imaginados para serem “aflições emocionais” pessoais, acabam se tornando sentimentos de todas e torna-se possível atuar juntas em sua solução, se houver uma solução. O nosso uso dessa técnica serve a um propósito diferente. Nós somos artistas. Procuramos por assunto. É com frequência cansativo lutar sozinha pela coragem de trazer material à superfície que seria adequado para a forma artística. Em nosso grupo, fazemos leis baseadas no consentimento estético mútuo, para encorajar e apoiar as necessidades artísticas mais profundas do grupo. (SHAPIRO, 1972, in GRENIER, 2006, p. 236).

O primeiro projeto colaborativo do FAP/CalArts foi a exposição *Womanhouse*, “casa de mulher”, iniciado em 8 de novembro de 1971, organizada por Chicago e Shapiro a partir de sugestão da historiadora da arte Paula Harper. O grupo de artistas alugou uma velha casa de Los Angeles (533 Mariposa Street), com 17 salas, montando nela durante dois meses o seu espaço para exibição de aspectos da experiência feminina traduzidos pela arte. Chicago e Shapiro apresentam seu método no catálogo.<sup>3</sup>

Estudantes de arte femininas frequentemente abordam o ato de fazer arte com uma estrutura de personalidade condicionada pela falta de disposição para se esforçar além de seus limites, uma falta de familiaridade com ferramentas e processos de produção artística, uma incapacidade de se verem como pessoas que trabalham e uma falta geral de assertividade e ambição. O objetivo do Programa de Arte Feminista é ajudar as mulheres a reestruturar suas personalidades para serem mais consistentes com seus desejos de serem artistas e para ajudá-las a construir suas atividades artísticas a partir de suas experiências como mulheres. A *Womanhouse* parecia oferecer o contexto perfeito para esse processo educacional. (WOMANHOUSE).

O término da montagem coincidiu com o início da West Coast Artists' Conference, com participantes de todo o país, oferecida pela CalArts. A conferência teve sua abertura exclusivamente para mulheres na noite da sexta-feira 21 de janeiro de 1972 com uma visita à *Womanhouse*, acompanhada de apresentação de *performances* na sala de estar. As conferências tiveram início na manhã seguinte, com grande participação. No dia 30, a *Womanhouse* abriu para o público em geral (incluindo homens), que teria atingido, dependendo das fontes, 4.000 visitantes (OAC, s.d.) ou até 10.000 visitantes (WOMANHOUSE, s.d.) no período de exibição até 28 de fevereiro. As 23 artistas, mais três artistas locais e as organizadoras,<sup>4</sup> distribuíam-se pela casa com obras e instalações compartilhadas. Entre os exercícios performáticos, permanecem muito lembrados *Cock and Cunt Play* (uma pequena e cômica peça de Chicago, anterior a *Womanhouse*, sobre exercício de poder entre um pênis e uma vagina, interpretados por Faith Wilding e Janice Lester) e *Waiting* (monólogo dramático de poema de e por Wilding).

[...]

Waiting for my breasts to fill with milk  
Waiting to feel my baby move  
Waiting for my legs to stop swelling  
Waiting for the first contractions  
Waiting for the contractions to end  
Waiting for the head to emerge

[...]⁵ (WILDING, s.d.)

Após o encerramento da exposição, a casa foi devolvida, sendo demolida para construção de apartamentos, não sem influenciar diretamente toda uma geração.<sup>6</sup> Mesmo entre o público geral *Womanhouse* teve repercussão, ampliada inclusive pelo artigo “Bad-Dream House”, na revista *Time* de 20/3/1972, edição especial sobre a mulher americana.<sup>7</sup>

Como prosseguimento ou decorrência operativa do FAP, em 1972 foi buscada a consolidação das experiências adquiridas em três anos. Chicago e De Bretteville distribuíram impressos entre as alunas e interessadas, convidando-as a participar de nova etapa no ano seguinte. Buscavam a institucionalização e uma sede independente, coerente com os propósitos separatistas que se fortaleciam. Juntaram-se a Arlene Raven (1944-2006), historiadora da arte, somando experiências e a inquietação de se saberem em compromisso com seus pares (mulheres, mas também homens). O primeiro impresso apresentando a proposta é uma peça com projeto gráfico elegante (De Bretteville era muito ligada ao grupo de *design* italiano Superstudio), com fotos das coordenadoras e outras imagens, acompanhadas de pequenos e didáticos textos de Chicago, Raven e De Bretteville, individuais e das três juntas, e de citações de Sojourner Truth, George Eliot, Anaïs Nin, Simone de Beauvoir, Margaret Fuller, Emma Goldman, Georgia O’Keeffe, Mary Cassatt, Barbara Hepworth e Virginia Woolf.

O Feminist Art Program e o Women’s Design Program juntavam forças para criar o Feminist Studio Workshop, com o adjacente Women’s Graphic Center, em 1973, um programa feminista de dois anos de duração, calcado na pesquisa artística investigativa e crítica, que seria considerada a primeira escola independente para mulheres artistas no mundo. Precisando de espaço apropriado, o grupo do FSW buscava uma sede, o Woman’s Building, o Edifício da Mulher, um centro independente de criação e divulgação de arte feita por mulheres, alimentado de um “comunalismo utópico”. O prédio receberia essa designação em referência ao pavilhão de mesmo nome no World’s Columbian Exposition, de Chicago, 1893, projetado por Sophia Hayden (chilena, primeira arquiteta mulher dos Estados Unidos), então com 21 anos, para exibir trabalhos de mulheres artistas de todo o mundo.

SILVEIRA, Paulo. A edificação de uma identidade da arte feminista em Fresno e Los Angeles na primeira metade dos anos 1970, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018. São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2957-2969.

A primeira sede do Feminist Studio Workshop foi o edifício do antigo Chouinard Art Institute, South Grandview Avenue, MacArthur Park, alugado da CalArts por Sheila por três mil dólares ao ano (BERENSON; HONETH, 2016). O centro abriria suas portas em 3 de novembro de 1973, atraindo mulheres de todo o país. No ano seguinte a CalArts venderia o edifício, obrigando a busca de um novo local. No verão de 1975 passariam para um prédio em estilo *Beaux Arts* de três pisos, construído em 1914 para a Standard Oil Company, na North Spring Street, corredor industrial próximo ao centro da cidade. Este permaneceria sendo seu endereço até o fechamento em 1991.

O programa baseou-se em um princípio denominado *Consciousness-Raising*, ou *C-R*, levantamento (soerguimento) da consciência (também chamado de *awareness raising*, sensibilização ou conscientização), processo que concentra a atenção do grupo maior em alguma causa ou condição, reconhecendo as vulnerabilidades únicas e as pressões sociais enfrentadas pelas mulheres jovens. A organização era relativamente sem liderança, realizando exploração conduzida pelo grupo, com exercício de verbalização da experiência individual, sob o lema “a pessoa é política”. Utilizou a autoexpressão como o elemento primordial na criação (então atípico no ensino de arte).

Além disso, tratava-se de outra coisa mais do que ser uma artista: tratava-se de ser uma pessoa totalmente formada, capaz de lidar com o sofrimento e/ou a injustiça que ela experimentou anteriormente em sua infância de menina, por meio de sua família e/ou através de sua comunidade de origem. Durante a reforma de ambos os Woman’s Buildings [...] a ajuda de homens e crianças afiliados às mulheres de lá foi apreciada e bem-vinda. (BERENSON; HONETH, 2016).

Especificamente para as atividades em oficinas, como no Feminist Studio Workshop, meios eram buscados para atender demandas contemporâneas, assim como atingir público mais amplo. De Bretteville era especialmente atenta e preparada para o problema, articulando sua maestria com o projeto e a publicação em consonância tanto com o processo criativo do grupo como com as ambições de comunicação da rede de propostas que a cercavam. Ao meio gráfico somava-se o vídeo, recurso fundamental para o registro de atividades e performances ou para criações autônomas.

O vídeo surgiu como um meio crucial para o Workshop, tanto para processos pessoais como para processos comunitários. O vídeo estava aberto à exploração experimental da experiência individual e do corpo, como no trabalho contínuo de Lacy com corpos e violência. O meio também serviu como uma ferramenta crucial para explorar pedagogia, colaboração e comunicação em múltiplas formas. O vídeo era um meio de comunidade. (McFADDEN, p. 266).

Embora Chicago, De Bretteville e Raven ainda compusessem a diretoria do edifício em 1979, em 1974, logo após o primeiro ano do Workshop, Judy Chicago afastou-se dele, dizendo-se inadequada à burocracia crescente que envolvia a instituição que se consolidava. Retornou ao trabalho de estúdio, dedicando-se à complexidade de sua obra de cinco anos, e 400 eventuais colabores, *The Dinner Party*, 1979 (das mais importantes do século XX). Entre outras atividades, voltaria a lecionar em 1999, inclusive em uma experiência mista em 2002 com homens e mulheres, acompanhada do terceiro marido, o fotógrafo Donald Woodman (em Western Kentucky University).

Sheila Levrant de Bretteville e Arlene Raven prosseguiram por mais tempo, sempre envolvidas com o feminismo. De Bretteville participaria do *staff* do edifício ainda por algum tempo (participou da diretoria do Woman's Building muitas vezes, inclusive em 1981 e 1983). Em 1980, ela iniciaria o programa de *design* de comunicação do Otis College of Art and Design, entre outras atividades, inclusive arte pública; muito premiada, possui cinco doutorados honorários. Raven prosseguiu sua carreira de crítica notável, sobretudo na metodologia associada à apreciação da cena artística feminista em geral e lésbica em particular; em 1976 foi uma das fundadoras do The Lesbian Art Project; ministrou aulas em diversas universidades americanas, vindo a falecer em 2006, em Nova York, para onde havia se mudado em 1983, deixando sua companheira de 23 anos, a artista Nancy Grossman.

Miriam Shapiro retornaria para Nova York em 1975, dedicando sobretudo à pintura e às "femmage", colagens, assemblagens etc., realizadas com "técnicas tradicionais femininas", procedimentos como costurar, perfurar, enganchar, aplicar etc. Em 1998, mudaria para a região de Long Island com o marido. Sempre ligada às atividades e ao compromisso com a arte feminista, recebeu muitas homenagens, incluindo quatro doutorados honorários; faleceria em 2015.

O Woman's Building seria lembrado como a "Meca do Feminismo". Além do Feminist Studio Workshop, o edifício abrigou várias instituições semelhantes. Incluiu muitos projetos em sua existência, como a National Organization for Women (NOW), o Lesbian Art Project (LAP), 1977-1979, conduzido por Arlene Raven e Terry Wolverton, o Great American Lesbian Art Project (GALAS), especialmente atento para questões raciais e exclusão, os grupos de arte performática The Waitresses, Sisters of Survival e Feminist Art Workers e seções de encontros literários, como Writing Series. Tinha livraria, a Sisterhood Bookstore, e cafeteria, o Val's Cafe. A partir de 1981 os espaços seriam progressivamente ocupados por estúdios de artistas locais, mas com a casa mantendo seus espaços de galeria e *performance*. Em 1988, o Women's Graphic Center, que com seus serviços ajudava a sustentar o prédio, encerrou suas atividades.

Após quase duas décadas e ocupação, em 1991 operou-se o encerramento do Woman's Building. O prédio passou a ser ocupado por escritórios criativos e estúdios. Nunca foi esquecido, apesar de certa amargura: "Embora a história do Woman's Building tenha sido documentada em numerosas publicações e exposições, a sua casa de longa data não é protegida por nenhuma designação histórica", lamentou Laura Dominguez (2017), gerente na Los Angeles Conservancy. Mas a apreensão diante da possibilidade de perda de visibilidade pode ser tranquilizada. Uma demanda de reconhecimento como monumento histórico-cultural foi emitida em julho de 2017 e submetida ao Office of Historic Resources, Department of City Planning de Los Angeles, sob projeto denominado *Historic-Cultural Monument Application for the Standard Oil Company Sales Department Building/Woman's Building*, sendo requerente o Los Angeles Conservancy e preparador da documentação o Architectural Resources Group, de Pasadena. O documento da Cultural Heritage Commission foi disponibilizado em linha, informando o agendamento de audiência na prefeitura para o dia 18 de janeiro de 2018. A argumentação e documentação nas 93 páginas do documento é excelente. Como resultado, a demanda foi bem-sucedida. No dia 8 de junho de 2018, o Woman's Building foi declarado Monumento Histórico-Cultural de Los Angeles.

## Notas

<sup>1</sup> As estudantes eram Dori Atlantis, Susan Boud, Gail Escola, Vanalyne Green, Suzanne Lacy, Cay Lang, Karen LeCocq, Jan Lester, Chris Rush, Judy Schaefer, Henrietta Sparkman, Faith Wilding, Shawnee Wollenman, Nancy Youdelman e Cheryl Zurilgen.

<sup>2</sup> Com apoio dos irmãos Roy e Walt Disney, garantia do empreendimento. Antes da pré-estreia de *Mary Poppins*, em 1964, foi exibido o curta-metragem *The CalArts Story*, apresentando a instituição a ser fundada, em um triângulo de alto padrão *angelino* com o LACMA, Los Angeles County Museum of Art, e o Los Angeles Music Center (cf. Stephanie Crawford, WOMANHOUSE).

<sup>3</sup> Catálogo projetado por De Bretteville.

<sup>4</sup> As 27 participantes eram Ann Mills, Beth Bachenheimer, Camille Grey, Carol Edison Mitchell (artista local), Christine Rush, Faith Wilding, Jan Oxenburg, Janice Johnson, Janice Lester, Judy Chicago, Judy Huddleston, Karen LeCocq, Kathy Huberland, Marsha Salisbury, Mira Schor, Miriam Schapiro, Nancy Youdelman, Paula Longendyke, Robin Mitchell, Robin Schiff, Robin Weltsch, Sandra Orgel, Shawnee Wollenman, Sherry Brody (artista local), Susan Frazier, Vicky Hodgett e Wanda Westcoast (artista local). E, pela proposição, Paula Harper.

<sup>5</sup> “Esperando meus seios se encherem de leite / Esperando para sentir meu bebê se mexer / Esperando minhas pernas pararem de inchar / Esperando pelas primeiras contrações / Esperando as contrações terminarem / Esperando a cabeça emergir”.

<sup>6</sup> E seguiria influente. De outubro de 2017 a janeiro de 2018, a coletiva *Women House*, no museu da Monnaie de Paris, com curadoria de Camille Morineau e Lucia Pesapane, inspirada na experiência californiana, retomava concepções de gênero, espaço doméstico, corpo feminino e vivência pessoal. Na sala de entrada era exibido um documentário sobre a *Womanhouse* que, por seu natural protagonismo, prendia a atenção dos visitantes, roubando um pouco do tempo a ser dedicado às 39 artistas dos quatro continentes. A exposição seguiria para o National Museum of Women in the Arts, em Washington.

<sup>7</sup> Capa simplista, imagem de escultura transparente, uma cabeça feminina de perfil, cheia de objetos, de Stanley Glaubach (1923-1973), ilustrador (e homem).

## Referências

BERENSON, Izzy; HONETH, Sarah. Clearing the Haze: Prologue to Postmodern Graphic Design Education through Sheila de Bretteville. *The Gradient*, Walker Art Center, Minneapolis, 26 abr. 2016. Disponível em: <<https://walkerart.org/magazine/categories/design>>. Acesso em 5 jun. 2018.

BROUDE, Norma; GARRARD, Mary D. (Org.). *The power of Feminist Art: the American movement of the 1970s, history and impact*. New York: Harry N. Abrahams, 1994.

BUTLER, Cornelia; MARK, Lisa Gabrielle (Ed.). *Wack!: Art and the Feminist Revolution*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art; Cambridge: MIT Press, 2007

CHICAGO, Judy. *Feminist Art Education: Made in California*. Disponível em: <<http://www.judychicago.com/wp-content/uploads/2015/07/made-in-california.pdf>>. Acesso em: 5 jun. 2018. 9 p.

DOMINGUEZ, Laura. *The Woman's Building: L.A.'s "Feminist Mecca"*. Disponível em: <<https://www.kcet.org/shows/lost-la/the-womans-building-las-feminist-mecca>>. Acesso em 4 jun. 2018.

FIELDS, Jill (Org.). *Entering the picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*. New York: Routledge, 2012.

FINE, Adrian. *A query on Woman's Building*. 12 jun. 2018. Mensagem eletrônica para esta pesquisa, comunicando o reconhecimento em 8 jun. 2018 do Woman's Building como Los Angeles Historic-Cultural Monument (HCM). Inclui mensagem anexada de Jessica Hodgdon, *Meet L.A.'s Newest Landmark*, Los Angeles Conservancy, 11 jun 2018.

GRENIER, Catherine (Org.). *Los Angeles 1955-1985: birth of an art capital*. Paris: Centre Pompidou, 2006.

LIPPARD, Lucy R. *Seeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s*. *Art Journal*, College Art Association, New York, v. 40, n. 1/2, p. 362-365, 1980.

LOS ANGELES Department of City Planning. *Recommendation Report*. Cultural Heritage Commission. Case no.: CHC-2018-11-HMC; ENV-2018-12-CE. 2018. Disponível em: <[SILVEIRA, Paulo. A edificação de uma identidade da arte feminista em Fresno e Los Angeles na primeira metade dos anos 1970, In \*Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018\*. São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista \(UNESP\), Instituto de Artes, 2018. p.2957-2969.](http://planning.lacity.org/StaffRpt/CHC/2018/1-18-</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

- 2018/7\_StandardOilCompanySalesDeptBldgWomansBldg\_1727NSpring\_UC.pdf>. Acesso em: 4 jun. 2018.
- McFADDEN, Jane. Here, here, or there: on the whereabouts of art in the seventies. In: PEABODY, Rebecca; PERCHUK, Andrew; PHILLIPS, Glenn; SINGH, Rani (Org.). *Pacific Standard Time: Los Angeles Art 1945-1980*. Los Angeles: Getty Research Institute; J. Paul Getty Museum, 2011. p. 248-297.
- NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* São Paulo: Aurora, 2016. Livre tradução de parte do artigo original.
- NOCHLIN, Linda. Why Are There No Great Women Artists? In: GORNICK, Vivian; MORAN, Barbara K. (Org.). *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, New York: Basic Books, 1971. p. 344-366.
- NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? *Art News*, New York. Disponível em: <<http://www.artnews.com/2007/11/01/top-ten-artnews-stories-exposing-the-hidden-he/>>. Acesso em: 4 jun. 2018. Publicado em *Art News*, p. 22, jan. 1971.
- OAC [Online Archive of California]. California Institute of the Arts Feminist Art Materials Collection. Disponível em: <[https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt2199r38x/entire\\_text/](https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt2199r38x/entire_text/)>. Acesso em: 4 jun. 2018.
- OTTIS COLLEGE OF ART AND DESIGN. *Woman's Building: History Timeline*. Disponível em: <<https://www.otis.edu/old-ben-maltz-gallery/womans-building-history-timeline>>. Acesso em: 5 jun. 2018.
- POLLOCK, Griselda. Screening the seventies: sexuality and representation in feminist practice – a Brechtian perspective. In: \_\_\_\_\_. *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. New York: Routledge, 2003 [1988]. p. 212-268.
- WILDING, Faith. *Waiting*. Disponível em: <<http://faithwilding.refugia.net/waitingpoem.pdf>>. Acesso em: 4 jun. 2018.
- WOMANHOUSE. *Womanhouse 1972*. Disponível em: <<http://www.womanhouse.net/>>. Acesso em: 4 jun. 2018.

### **Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira**

Mestre e doutor em Artes Visuais, área de concentração em História, Teoria e Crítica da Arte, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor de História da Arte na UFRGS, onde leciona na graduação e na pós-graduação. Coordena o grupo *Fundar: grupo de pesquisa sobre instauradores da arte contemporânea*, UFRGS-CNPq. Membro da ANPAP, do CBHA e do CAA. Pesquisador do CNPq.