



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

CARINA DIAS DE BORBA

**“BIENAL12 | PORTO ALEGRE FEMININO(S): VISUALIDADES, AÇÕES E AFETOS”:  
UM ESTUDO SOBRE UMA PROPOSTA CURATORIAL FEMINISTA**

Porto Alegre  
2023

CARINA DIAS DE BORBA

**“BIENAL12 | PORTO ALEGRE FEMININO(S): VISUALIDADES, AÇÕES E AFETOS”:  
UM ESTUDO SOBRE UMA PROPOSTA CURATORIAL FEMINISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Maria Albani de Carvalho.

Porto Alegre

2023

CARINA DIAS DE BORBA

**“BIENAL12 | PORTO ALEGRE FEMININO(S): VISUALIDADES, AÇÕES E AFETOS”:  
UM ESTUDO SOBRE UMA PROPOSTA CURATORIAL FEMINISTA**

Dissertação apresentada ao Programa de pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Visuais.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Gabriela Motta (DMCOR/UFPEL)  
Universidade Federal de Pelotas

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Daniela Kern (PPGAV/UFRGS)  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Niura Ribeiro (PPGAV/UFRGS)  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Porto Alegre  
2023

À minha mãe, Miriam Benigna, uma  
mulher do teatro e a primeira feminista  
que conheci.

Eu lavo, limpo, cozinho, reformo, apoio, conservo, etc. demasiadamente. Além disso, (até agora separadamente, eu “faço” Arte. A manutenção – lavar, limpar, fazer compras, cozinhar, se alimentar, cuidar dos filhos, dos doentes, dos deficientes, dos idosos e assim por diante – ocupa toda a porcaria do tempo.

Mierle Laderman Ukeles

## AGRADECIMENTOS

Passar por essa etapa de mestrado foi desafiador e, ao mesmo tempo, revelador. Desafiou-me a colocar a minha pesquisa e os meus estudos como prioridade dentro dos afazeres da vida doméstica e dos compromissos profissionais. Desafiou-me a priorizar o tempo comigo mesmo, no meu crescimento e amadurecimento intelectual. Desafiou-me a impor limites para o filho, o ex-marido (pai do filho), o namorado, os chefes, os colegas de trabalho e até para o cachorro. Revelador, porque escancarou o fato de eu ser, ao mesmo tempo, âncora e vela dessas frotas. Desse modo, quero aproveitar essa oportunidade para agradecer as mulheres que me acompanharam e incentivaram, seja no percurso deste mestrado, seja na jornada da vida.

À minha mãe, Miriam Benigna, a primeira feminista que conheci, ao quebrar padrões sociais na escolha de sua profissão e nas suas escolhas de vida. Mãe de três filhas mulheres, divorciada, trabalhadora, professora de teatro, tornou-se Doutora em Arte-Educação. Obrigada por me apresentar a arte, o pensamento crítico, a beleza pela vida (a despeito de tudo) e a fé.

Às minhas amadas irmãs, Carla e Camila, parceiras de existência, de lutas, sofrimentos, mas também de alegrias, risadas e conquistas. Obrigada por me estenderam a mão, por estarem sempre perto, mesmo estando longe. Sem vocês, não seria quem sou.

À minha amiga-irmã, Livia Dávalos, pelo constante olhar cuidadoso, de incentivo, e deveras crítico, sempre importante para o meu amadurecimento.

À equipe feminina de produtoras culturais que enfrentaram comigo a tecedura da Bienal12.

Às colegas de mestrado, especialmente Aline Zimmer, por sua generosidade e por sempre me alcançar informações e datas importantes do mestrado, literalmente, até o final.

À professora Paula Ramos, que juntas vivenciamos um milagre em meu benefício, na certeza de que o seu também virá, Paula!

À minha orientadora, Ana Maria Albani de Carvalho, pelo suporte e por sua dimensão humana e encorajadora.

À Andrea Giunta, curadora geral da Bienal12, que deixou marcas no meu modo de pensar e agir, instaurando em mim um estado inédito de consciência sobre o papel

social das mulheres.

Às professoras das bancas de qualificação e defesa, pela disponibilidade e valiosas contribuições, Daniela Kern, Gabriela Motta, Niura Ribeira e Claudia Zanatta.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV), por manterem a universidade pública viva e com alta qualidade de ensino.

## RESUMO

A partir do estudo da proposta curatorial da *Bienal12 | Porto Alegre Feminino(s): Visualidades, Ações e Afetos*, o qual articula cinco eixos sobre a noção de feminino(s), o presente trabalho busca, com base em pesquisa empírica e documental, compreender e problematizar a discussão proposta sob a perspectiva do ativismo curatorial e do fenômeno da virada feminista no pensamento curatorial no novo milênio. Para isso, são relatados, de forma analítica e crítica, ações práticas feministas forjadas pela curadoria durante o processo de elaboração do evento, bem como as hipóteses conceituais abordadas pela curadoria. São analisados, do mesmo modo, a constituição da instituição Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul sob um ponto de vista de inclusão de gênero, as práticas ativistas feministas do coletivo *Nosotras Proponemos*, participantes da referida Bienal e o contexto de adaptação da mostra para meio digital, em função da pandemia do coronavírus em 2020.

**Palavras-chave:** bienal de arte; curadoria; curadoria ativista; feminismo; crítica institucional.

## ABSTRACT

Based on the study of the curatorial proposal of Bienal12 | Porto Alegre Feminine(s): Visualities, Actions and Affects, which articulates five axes on the notion of feminine(s), the present dissertation aims, based on empirical and documental research, to understand and problematize the proposed discussion, from the perspective of curatorial activism and the phenomenon of the feminist turn in curatorial thought in the new millennium. For this purpose, practical feminist actions forged by the curators during the process of preparing the event are reported, in an analytical and critical way, as well as the conceptual hypotheses addressed by the curators. In the same way, are still analysed: the creation of the institution Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul from a gender inclusion point of view, the feminist activist practices of the collective Nosotras Proponemos, participants of the mentioned Bienal and the context of adaptation of the exhibition to digital media, due to the coronavirus pandemic in 2020.

**Keywords:** art biennial; curatorial; activist curatorial; feminism; institutional criticism.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – I Bienal de Artes Visuais do Mercosul (1997).....	30
Figura 2 – II Bienal Mercosul .....	31
Figura 3 – III Bienal Mercosul .....	32
Figura 4 – 4ª Bienal do Mercosul.....	33
Figura 5 – 5ª Bienal do Mercosul.....	34
Figura 6 – 6ª Bienal do Mercosul.....	35
Figura 7 – 7ª Bienal do Mercosul.....	36
Figura 8 – 8ª Bienal do Mercosul.....	37
Figura 9 – 9ª Bienal do Mercosul.....	38
Figura 10 – 10ª Bienal do Mercosul.....	39
Figura 11 – 11ª Bienal do Mercosul.....	40
Figura 12 – 12ª Bienal do Mercosul.....	41
Figura 13 – 13ª Bienal do Mercosul.....	42
Figura 14 – Divulgação do Seminário Arte, feminismos e emancipação, realizado 6 de novembro de 2018, na Biblioteca do Clube do Comércio, em Porto Alegre, pela Fundação Bienal do Mercosul 64ª Feira do Livro .....	48
Figura 15 – Divulgação do Seminário Internacional Bienal12: Contra o Cânone – Arte, Feminismo(s) e Ativismos Séculos XVIII a XXI.....	50
Figura 16 – Instalação de Cecilia Vicuña, denominada de <i>Quipo</i> .....	51
Figura 17 – Histórias da Sexualidade (2018), vista da exposição.....	58
Figura 18 – Mulheres Radicais: arte latino – americana, 1960 – 1985, vista da exposição.....	60
Figura 19 – <i>Histórias Afro-Atlânticas</i> (2018), vista da exposição.....	62
Figura 20 – Jonathas de Andrade – Morder a língua / Língua maior que a boca   Instalação no Pavilhão Brasileiro da 59ª Bienal de Veneza (2022) .....	64
Figura 21 – Jan Van Raay – Faith Ringgold (à direita) e Michele Wallace (ao centro) no Protesto da Coalizão de Trabalhadoras da Arte, Museu Whitney (1971) .....	65
Figura 22 – 14ª Bienal de Dak’Art – vista da exposição .....	67
Figura 23 – Graciela Sacco (1956-2017) – Bocanada (1933-2014).....	87
Figura 24 – <i>Nosotras Proponemos</i>   Trenzar, 2019 Archiv, Cartaz feito para Bienal12 (2020).....	88

Figura 25 – Cartazes de <i>Nosotras Proponemos</i> , Centro Municipal da Cultura, Porto Alegre/RS.....	89
Figura 26 – <i>Nosotras Proponemos</i>   Bandeira produzida em Porto Alegre, em julho de 2019.....	90
Figura 27 – Depoimento da artista Rosana Paulino .....	97
Figura 28 – Depoimento de uma das artistas do coletivo Guerrilla Girls .....	97
Figura 29 – Imagem da artista Rosana Paulino .....	99
Figura 30 – Biografia da artista Rosana Paulino.....	100
Figura 31 – As Filhas de Eva, 2014   Colagem, lápis conté e acrílica sobre papel, 49,5 x 39,5, coleção da artista .....	101
Figura 32 – Olla común, 1973-1990, tecido e bordado, 34x48 x1,5cm, colección Rosemary Baxter. Museu de la Memoria y los Derecho Humanos.....	102
Figura 33 – Exercício #7 T TRAMAS, TECIDOS, FISSURAS.....	103
Figura 34 – Capas do Catálogo e Jornal digitais .....	104
Figura 35 – Pavimento Térreo – Memorial do Rio Grande do Sul .....	144
Figura 36 – 2º Pavimento – Memorial do Rio Grande do Sul.....	144
Figura 37 – 2º Pavimento – Memorial do Rio Grande do Sul.....	145
Figura 38 – 3º Pavimento – Memorial do Rio Grande do Sul.....	145
Figura 39 – Pavimento Térreo – Fundação Iberê Camargo .....	146
Figura 40 – 2º Pavimento – Fundação Iberê Camargo.....	146
Figura 41 – 3º Pavimento – Fundação Iberê Camargo.....	147

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>1</b>	<b>A FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL</b> .....	<b>25</b>
1.1	BREVE HISTÓRICO DA FORMAÇÃO DA INSTITUIÇÃO, A PRESENÇA DO EMPRESARIADO GAÚCHO .....	25
1.2	BREVE HISTÓRICO DOS MODELOS E TEMAS CURATORIAIS .....	29
1.3	REPRESENTATIVIDADE FEMININA NAS EQUIPES DE CURADORIA. ....	43
1.4	O SURGIMENTO DA BIENAL12 – AINDA ANTES DO(S) FEMININO(S).....	45
1.5	UNINDO OS ARTESÃOS DO AFETO – EQUIPE CURATORIAL .....	52
<b>2</b>	<b>CURADORIA</b> .....	<b>54</b>
2.1	DEBATES FEMINISTAS NA CURADORIA CONTEMPORÂNEA.....	54
2.2	PENSAMENTO FEMINISTA COMO UMA FORMA DE PRÁTICA – AÇÕES DE UMA CURADORIA .....	68
2.3	OS FEMININO(S) COMO DISCURSO CURATORIAL DA BIENAL12.....	81
<b>3</b>	<b>ARTISTAS ATIVISTAS DA BIENAL12</b> .....	<b>86</b>
3.1	<i>NOSOTRAS PROPONEMOS</i> – UMA PONTE ENTRE BUENOS AIRES E PORTO ALEGRE .....	86
<b>4</b>	<b>UM CORTE NA BIENAL</b> .....	<b>93</b>
4.1	PANDEMIA E ADAPTAÇÃO PARA O DIGITAL.....	93
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>106</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>113</b>
	<b>ANEXO A – PROGRAMAÇÃO DO SEMINÁRIO</b> .....	<b>121</b>
	<b>ANEXO B – DADOS DA BIENAL12 – FEMININO(S): VISUALIZAÇÕES, AÇÕES E AFETOS</b> .....	<b>123</b>
	<b>ANEXO C – PAÍSES</b> .....	<b>126</b>
	<b>ANEXO D – FICHA TÉCNICA</b> .....	<b>127</b>
	<b>ANEXO E – EQUIPES DE CURADORIA DA BIENAL DO MERCOSUL</b> ....	<b>132</b>
	<b>ANEXO F – CRONOLOGIA DE EXPOSIÇÕES – MASP</b> .....	<b>140</b>
	<b>ANEXO G – CRONOLOGIA DE EXPOSIÇÕES – INSTITUTO TOMIE OHTAKE</b> .....	<b>142</b>
	<b>ANEXO H – PROGRAMAÇÃO NP – NOSOTRAS PROPONEMOS</b> .....	<b>143</b>
	<b>ANEXO I – PLANTAS BAIXA</b> .....	<b>144</b>

## INTRODUÇÃO

Porto Alegre, 18 de agosto de 2021.

Compañera Andrea Giunta,

Espero que você, sua família e suas companheiras de ativismo feminista e de arte estejam todos bem! Foram tão duros e intensos os meses de trabalho durante a pandemia, na adaptação da Bienal12 para o virtual e segue sendo tão pesado o ambiente à nossa volta, que esta carta está sendo escrita tardiamente.

Apesar da convivência, nunca tive a oportunidade de contar que o meu primeiro momento de contato com você foi, na realidade, na icônica exposição Mulheres Radicais, de sua curadoria e Cecilia Fajardo, que aqui no Brasil foi apresentada na Pinacoteca de São Paulo. Ali, em meio àquelas potentes obras, todas feitas por mulheres latino-americanas e chicanas, me arrepiei, fui envolto por uma inebriante atmosfera e consegui vislumbrar um pequeno recorte do teu pensamento e força como pesquisadora e curadora. Foi ali também que senti angústia e insegurança ao pensar que trabalharia diretamente com aquela grande curadora. E esse desestabilizar não tinha a ver com o teu renome no meio da arte, mas por sentir que seria um projeto de intensidade, corpo, trabalho, esforço e conjugação. Conjugação de ideias, de resistências, de batalhas e de regozijos. E assim foi.

Entre os primeiros e-mails trocados, primeiras viagens, cafés e saladas, iniciamos o trabalho propriamente dito. Receber você em Porto Alegre e levá-la a conhecer lugares, artistas, agentes culturais e diretorias institucionais foi, em si, uma experiência, um aprendizado, um exemplo a ser seguido por uma vida toda. Não importava a situação, você sempre pontuava o seu verdadeiro interesse de pesquisadora, professora e curadora geral da Bienal12. De forma madura e assertiva afirmava e reiterava, pois quase sempre era preciso, o recorte feminista da Bienal que levaria a sua assinatura e a qual apresentaria, em sua grande maioria, obras feitas por mulheres! Mulheres-artistas, mulheres-artistas mães, mulheres-artistas ativistas, mulheres-artistas jovens e velhas, mulheres-artistas brancas, índias e mulheres-artistas negras, mulheres-artistas de todos os tipos de corpos, corpos que sangram e não sangram, de várias orientações sexuais, mulheres múltiplas, mulheres vastas,

todas *las compañeras mujeres* artistas.... Sim, haveria homens, você disse, alguns homens artistas, os quais você chamava de aliados.

No decorrer dos meses de trabalho, você elaborou ideias e projetamos alto. Sabíamos das dificuldades financeiras da instituição e da crise político-econômica que o país atravessava, mas não nos dávamos por vencidas: repensamos, adaptamos, negociamos, cortamos, dividimos, lutamos, e assim, avançávamos... Seria a primeira Bienal feminista da América Latina, isso é muito potente, me arrepio até hoje, e essa ideia atravessou-me de tal forma, que tornei, esse, o meu grande ideal também, o qual passou a nortear as minhas ações como gestora e produtora cultural da Bienal do Mercosul.

Pela sua mão, por me empoderar, por me ensinar a fazê-lo e praticar a sororidade, pude ocupar, individualmente, a função de Diretora de produção da Bienal do Mercosul; e juntas, montamos uma equipe majoritariamente feminina e feminista. Avançávamos todas na empreitada, lidando com inúmeras dificuldades, não somente financeiras, mas também burocráticas, institucionais, legais, logísticas, emocionais, egóicas.... todas essas camadas eram a sorte de questões a serem resolvidas, mas fomos destrinchando e desdobrando e resolvendo centenas delas... desde reuniões intermináveis sobre planilhas financeiras, a conversas acaloradas por telefone. Intensas, comprometidas e focadas, assim agíamos e contaminávamos as demais e os demais à nossa volta. Poucos foram os fortes guerreiros aliados que tivemos conosco, é preciso lembrar. Então, mesmo cortando, reduzindo, diminuindo, a Bienal iria começar a ser montada em março de 2020.

Então Andrea, o mundo foi assolado pela pandemia da Covid-19, e o que já estava tão difícil, tornou-se impossível. Era impossível montar a Bienal12, tudo foi interrompido, a terra fechou-se em *lockdown*. E na Bienal, obras ficaram paradas em aeroportos, obras foram guardadas na sede, passagens aéreas das artistas e curadoras foram canceladas, contratos começaram a ser cancelados. Nos coube a missão também, às pressas e na urgência, que o momento pedia, conseguir voo de retorno para uma artista do Zimbábue, que já estava em Porto Alegre, para que, em casa, pudesse estar protegida e resguardada da assustadora situação. Andrea, você lembra, logo em março, eu e outros membros da equipe tivemos reunião com uma das primeiras pessoas infectadas por Covid-19 em Porto Alegre. Tememos, tememos por nós mesmas e pelas outras.

Ainda embaralho os pensamentos e me brota um choro reprimido ao escrever

sobre tudo isso, sinto que ainda há muito a ser elaborado... E eu gostaria, Andrea, eu gostaria de conseguir falar apenas da nossa força, da nossa força em seguir, em conseguir, apesar de tudo, adaptar a Bienal para o formato virtual, gostaria de ter apenas boas lembranças e sentimento de realização profunda. Sim, sinto orgulho e satisfação por tudo que realizamos e me sinto exausta, até mesmo em lembrar, no duro trabalho que tivemos, nossa como fomos insistentes, fortes, incansáveis. Mas agora, Andrea, escrevo para contar que vou olhar a fundo o processo da Bienal virtual, vou pesquisar a fundo quais foram as reverberações para o sistema da arte. Você sabe, Andrea, você mesmo é pesquisadora e são diversos os aspectos, as instâncias e os contextos que atravessam esse tema. Você mesmo disse que, quando optamos em não cancelar a Bienal e em seguir com ela no formato online, haveria perdas e ganhos. Então, estou me propondo a investigar isso, de dentro, do ventre, com as vísceras, porque não tem como ser diferente. E novamente me sinto angustiada e insegura diante de você, pois não sei o que vou encontrar e tirar a partir dessa pesquisa, e temo descobrir mais perdas do que ganhos.

Mas Andrea, prometo tratar todos os aspectos, pessoas e fontes com afeto e respeito, prometo sempre tentar enxergar as coisas por todos os lados e ângulos, considerar aspectos negativos e positivos. Você me ensinou a rever conceitos, posturas, práticas e políticas... e me comprometo a utilizar todos esses vértices no meu trabalho como pesquisadora. Na verdade, eu também adoraria marcar uma entrevista com você, podemos combinar por e-mail? Queria também que você me enviasse, se possível, um dos seus livros, pois como a edição está esgotada, não encontro em lugar nenhum. Além disso, o valor dos livros está altíssimo aqui no Brasil, sempre foi, mas agora está pior, está tudo pior por aqui. Os meus colegas de mestrado falaram sobre isso em aula, sobre a dificuldade dos estudantes em comprar livros... há maior desmanche que esse a um país? Dificultar, a ponto de aniquilar e impedir o acesso ao conhecimento?

Bem, espero que nos mantenhamos em contato então. Desculpa o tom dramático e a maneira um tanto abrupta da carta, eu estava precisando tanto desabafar com você, contar da minha pesquisa. Talvez até poderia me sugerir algum autor relacionado, mas sei que a tua agenda é corrida. a entrevista já seria

incrível, seria uma honra. Fiquei feliz em saber que nem você, nem o seu marido estão com Covid. Continuem se cuidando. Sigo me cuidando por aqui também.

Gracias, Andrea, por tudo!

Quedo atenta,

Carina.

A *Bienal12 | Porto Alegre Feminino(s): Visualidades, Ações e Afetos* abordou em seu projeto curatorial o debate feminista, o qual foi o enfoque de pesquisa dessa dissertação. Dentro deste panorama são considerados aspectos relacionados à minha vivência<sup>1</sup> como agente realizadora da mostra, na qual estive na função de direção de produção executiva. Por esse motivo, exponho a minha motivação pelo tema da pesquisa que está ancorada no fato de eu ser uma agente inserida no sistema das artes de Porto Alegre, executando funções, em reconhecidas instituições culturais, cuja finalidade principal é a viabilização e a execução de exposições de artes visuais.

Ao longo de dezesseis anos, executei algumas funções nesses espaços, vivenciando experiências as quais nortearam e definiram a minha formação profissional como gestora e produtora cultural especializada em artes visuais. A seguir, traço breve repertório de minha trajetória profissional, a fim de contextualizar meu papel no referido sistema. No ano de 2002, iniciei o caminho profissional no âmbito das artes visuais, já que antes disso, atuava exclusivamente no ambiente das artes cênicas. Esse início ocorreu como mediadora da Ação Educativa do Santander Cultural onde permaneci por três anos nessa função. A partir dessa ocasião estreitou-se a minha relação com as artes visuais no que diz respeito à leituras, aos estudos e ao contato com curadores, artistas e produtores. Ainda nessa instituição fui assistente de supervisão da Ação Educativa da 5ª edição da Bienal do Mercosul, em 2005.

Já no ano de 2007, ingressei na Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul como coordenadora editorial dos catálogos da 6ª edição. Foi um ano profícuo de trabalho e aprendizado em relação ao funcionamento de um dos maiores eventos de artes visuais do nosso país. Nessa ocasião, absorvi e vivenciei como se dá a organização e o desenvolvimento da Bienal do Mercosul, entendendo seus atores, organogramas, cronogramas e etapas a serem executadas. A vivência nesse ambiente de trabalho, em que todas as equipes permaneciam na mesma sede, foi intensa; as trocas de conhecimento, trabalho e parceria, além de se tornarem duradouras, estimularam a minha continuidade profissional nessa área.

Então, no ano de 2008, entrei para a equipe de produção da Fundação Iberê Camargo, onde permaneci por oito anos, trilhando uma trajetória desde assistente de produção à coordenadora de produção de exposições e do Programa de Artistas

---

<sup>1</sup> Refiro-me aqui a minha função como Diretora e Coordenadora de Produção Executiva da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul (2017-2023).

convidados do Atelier de Gravuras. Durante esse período, aprofundi meu conhecimento e atuação como produtora cultural, onde toda a minha experiência anterior foi imprescindível. Acima de tudo, a permanência de oito anos na mesma instituição me trouxe uma experiência singular e bastante rara no ambiente nacional das artes. Esse período oportunizou que eu adquirisse um pensamento e um olhar voltado não somente à realização pontual das exposições, mas para a instituição como um todo. Em reuniões de equipe éramos envolvidos, em menor ou maior grau, com diversas questões da instituição: acervo, publicações, programação, educativo, marketing, assessoria de imprensa, elaboração de projetos junto aos fundos públicos, entre outras.

Essa experiência possibilitou que em 2017 assumisse a coordenação de produção executiva da 11ª Bienal do Mercosul – Triângulo do Atlântico, trabalhando junto a André Severo, que ocupava o cargo de Diretor Artístico e de Produção. Após o encerramento da mostra, em uma situação excepcional, endossada pelo então presidente da Fundação, Gilberto Schwartsmann, a minha contratação foi mantida pela instituição no período entre a preparação das Bienais. Então, na 12ª edição, com a saída de André Severo, e a pedido da curadora, tornei-me a Diretora de Produção Executiva da mostra. Ainda nesta instituição, após meu contato com a nova presidente da Bienal do Mercosul, a empresária gaúcha Carmen Ferrão, disponibilizando-me para trabalhar na próxima edição, minha contratação manteve-se em curso e segui no mesmo papel para a realização da 13ª Bienal – *Trauma, Sonho e Fuga*. Esses anos de trabalho na Bienal exigiram que eu desdobrasse a minha atuação para além das questões de execução e logística de produção, já que conduzi também a intermediação da equipe de produção, os fluxos entre as diversas equipes e a diretoria, e entre instituições. Desse modo, ao longo desses anos de experiência, compreendi que o sistema da arte é complexo, pois mobiliza inúmeras cadeias, de diversificadas relações e funções, as quais, por vezes, se sobrepõem e se complementam. A proximidade e a intersecção que tenho com artistas, curadores e instituições, por exemplo, exige que eu compreenda profundamente as dinâmicas do sistema. Dessa forma, surgiu a necessidade pessoal de aperfeiçoar teoricamente sobre a minha prática.

Assim sendo, minha motivação pela pesquisa também passa pelo interesse em criar um repertório intelectual, dividir experiências e colocar em discussão assuntos para os quais posso contribuir no ambiente acadêmico, afirmando-me também no

campo da pesquisa, para além da experiência empírica. Dito isso, fiz dois cursos de pós-graduação: Especialização em Gestão e Políticas Culturais, no Itaú Cultural, em São Paulo, e Especialização em Práticas Curatoriais, vinculada ao Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A participação nas referidas especializações, através de leituras, referências bibliográficas, elaboração de trabalhos acadêmicos e das aulas em si, propiciou a compreensão do complexo campo no qual estou inserida profissionalmente. Aproximar-se de teorias e autores, de forma a contextualizar e problematizar minha prática, foi de extrema riqueza e importância para que passasse a exercer minha função de forma mais crítica. Os estudos me proporcionaram a atualização de leituras e o contato com novos autores e teorias, possibilitando assim, um adensamento teórico sobre a minha atuação. O percurso profissional que tenho trilhado era baseado na prática, e entendo que a possibilidade do cruzamento com a teoria, na construção de conhecimento, é positivo também para a universidade e para o próprio campo da arte. Assim como eu, diversos profissionais inseridos nesse meio, acabam por não tomarem consciência quanto às complexas relações que ele engloba. Pesquisar, criar conteúdo e difundir as experiências e aprendizados apreendidos pode ser forte fomentador, fazendo com que os atores desse sistema se tornem mais conscientes sobre as posições que ocupam dentro dele. Entendo que na função de gestora cultural e coordenadora de produção executiva da Fundação Bienal do Mercosul se faz fundamental a minha instrumentalização, através do conhecimento de teorias, pois são a prática do meu trabalho, no dia a dia. Em contato com novos saberes, e para além do conhecimento técnico, poderei articular, de forma mais crítica, a minha função dentro da instituição, e nas operações da gestão institucional. O aperfeiçoamento neste aspecto amplia as condições na atuação crítica dentro da instituição, bem como no diálogo e no engajamento com outros equipamentos culturais, seja do setor público ou privado, fortalecendo os vínculos das relações sistêmicas da arte.

Ainda, o meu interesse pelo tema se fortalece por abordar uma perspectiva das práticas curatoriais contemporâneas com enfoque e engajamento político, como é o caso da proposição curatorial da Bienal12 e seu tratamento de viés feminista. Como uma mulher agente do sistema da arte, atuando por anos em instituições e suas respectivas grandes mostras, venho presenciando inúmeras ocasiões de desigualdades de gênero, ausência de diversidade e de inclusão de minorias, nas

esferas do sistema. As instituições e projetos onde atuo são, ainda, dirigidos e administrados, majoritariamente, por homens brancos e de classe alta da sociedade brasileira. Nas curadorias, nas funções e nos lugares de poder destes projetos, da mesma forma, encontram-se muito mais homens brancos do que mulheres, pessoas negras, pessoas trans e indígenas. A Bienal12, sob alguns aspectos, os quais serão investigados e destrinchados nesta pesquisa, acabou por descortinar as práticas patriarcais e sexistas que parecem reger a Fundação Bienal do Mercosul, lançando luz à uma discussão pertinente, a qual é forte motivador para a realização dessa pesquisa e a consequente reflexão a respeito, no campo onde atuo e também na inserção no âmbito acadêmico. De todos os projetos nos quais participei, especialmente na coordenação e na direção de produção executiva da Bienal do Mercosul, 11<sup>a</sup>, 12<sup>a</sup> e 13<sup>a</sup> edições; a do *Feminino(s): Visualidades, ações e afetos* mostrou-se a mais sensível, por parte de sua equipe curatorial, e pelo seu presidente na época, com aspectos de inclusão e de diversidade, nas suas práticas nas conduções de processos de trabalho, como a escolha das artistas e o diálogo com as equipes.

Já no ambiente acadêmico, ao cursar as disciplinas do mestrado, fui compreendendo de maneira mais consistente, a importância de pesquisar e registrar a minha vivência, cruzando-a com teorias e pensamentos intelectuais contemporâneos, os quais colocam em debate o *status quo* do sistema da arte, no qual a Bienal e suas políticas estão inseridas. Do mesmo modo, foi fundamental as referências bibliográficas a respeito do debate feminista, cujas leituras ampliaram o meu conhecimento e a capacidade de reflexão a respeito do tema. Especialmente, a disciplina Historiografia da Arte e a Virada Decolonial, ministrada pela professora Dra. Daniela Kern, que criou espaço amplo e permeável para as complexas discussões sobre uma história da arte desde a perspectiva do giro decolonial, possibilitando profícuas conversas a respeito. Ainda, outras duas disciplinas foram bastante propícias, até esse momento, da minha trajetória como pesquisadora, a de Seminário de análise e produção de textos em Arte e a de Metodologia da Pesquisa – História, Teoria e Crítica da Arte oferecidas, respectivamente, pelos professores Dra. Paula Ramos e Dr. Paulo Silveira. Na primeira, dentre os muitos pontos trabalhados em aula, foi bastante reforçado a importância do compromisso do pesquisador com o seu texto, a articulação dos autores, e a necessidade de colocá-los em diálogo com as suas reflexões e pensamentos, que devem ser aprofundados. Já na disciplina

de Silveira, tive a oportunidade de entrar em contato com o projeto de pesquisa de colegas, possibilitando uma benéfica comparação entre os estudos, expandindo interpretações e entendimentos do trabalho acadêmico. Sobretudo, nesta última cadeira, entendi que a academia possibilita um valioso espaço de compartilhamento de experiências, teorias e pensamento crítico, abrindo um verdadeiro lugar de fala e de poder.

Ainda no âmbito acadêmico, outras dissertações e teses discutiram a Bienal do Mercosul, problematizando os seus aspectos institucionais, organizacionais, artísticos, e educacionais. Gabriela Motta (1975, Pelotas, Brasil) curadora, crítica e pesquisadora de arte, já em 2005 concluiu sua pesquisa, a nível de mestrado (*Entre Olhares e Leituras: Uma Abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003*, 2005) discutindo aspectos das quatro primeiras edições da Bienal do Mercosul, no que concerne espaços históricos, transitórios e subjetivos das mostras, trazendo uma compilação de entrevistas das artistas locais participantes das referidas edições, constituindo um material referencial de pesquisa acerca do tema. Sob as questões institucionais, refletindo sobre o papel desempenhado pela Fundação no sistema local das artes e seu movimento de internacionalização no meio da arte, Bruna Fetter, curadora, professora e pesquisadora da arte, discorre sobre esses temas em sua dissertação *Mapas dentro de Mapas: estratégias de articulação entre o local, o regional e o global na Bienal do Mercosul*, 2008, desenvolvida e obtida pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC-RS. Fetter também foi agente realizadora de uma das edições da Bienal do Mercosul, ocupando a função de Coordenadora de produção executiva da 6ª Bienal do Mercosul – *A Terceira Margem do Rio*, em 2007.

Outra pesquisadora da arte e participante de expressiva relevância, no meio da arte e na realização do Projeto Educativo de diversas bienais, que tem contribuído para estudos acadêmicos a respeito da temática, é Mônica Hoff (1979, Porto Alegre, Brasil). Hoff que também é artista e curadora teve sua trajetória profissional firmada como coordenadora do Projeto Pedagógico da Bienal do Mercosul, entre os anos de 2006 e 2014. Em sua dissertação, *A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro*, 2014, abordou a experiência educativa da Bienal. Ainda outras pesquisas e estudos foram elaborados, tendo a Bienal e suas diversas edições como assunto de debate, reflexão e desdobramentos para o campo da pesquisa em arte. Finalmente, cito mais duas

dissertações desenvolvidas no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS: *Entre as tramas do discurso: a 8ª bienal do Mercosul e as políticas da memória*, 2016, de autoria de Helena Moschoutis e *Experiências de mediação na Bienal do Mercosul de 2007 a 2015*, de Carolina da Silva Mendonça.

As dissertações e pesquisas mencionadas acima trazem significativas contribuições para os estudos no campo da arte e da arte educação, contudo, o debate feminista não está no foco dessas análises. Posto isto, entendo que ao abordar a discussão de viés feminista, ao olhar para a linha curatorial da Bienal12, estou trazendo um novo debate para o tema no sistema local das artes, no qual a Bienal do Mercosul está circunscrita. A perspectiva revisionista no mundo das artes tem ganhado força e destaque, bem como os novos discursos, as novas narrativas e antigas reivindicações sociais, de cunho antirracista, feminista e de inclusão tem se fortalecido mundialmente perante as iniciativas hegemônicas, patriarcais e de cunho colonialista. É um chamado contundente atualmente para que os profissionais nas instituições, os artistas, os diretores, do meio artístico também operem como agentes de transformação perante as desigualdades.

Desse modo, os problemas de estudo, os quais conduziram-me aos propósitos da pesquisa, e sobre as quais pretendi problematizar no transcórre da dissertação, foram: As ações práticas dos curadores, nos processos de elaboração do evento, estavam em sintonia com pensamentos e premissas feministas? A seleção das artistas e obras responderam aos preceitos curatoriais abordados no argumento da exposição, acerca dos cinco eixos da noção de feminino(s)? A *Bienal12 online* configurou-se como evento artístico de viés feminista? Que tipo de mulheres foram inseridas nesses debates e práticas, e quais foram deixadas de fora? Para dar conta dessas perguntas foram estipulados os seguintes objetivos de pesquisa: 1) analisar se as práticas curatoriais, enquanto ações pessoais (sobretudo da curadora geral, Andrea Giunta) reverberaram atitudes e estratégias feministas; 2) conferir se as hipóteses conceituais, através da pluralidade de abordagens da noção de feminino(s), efetivamente, desdobraram-se na seleção de artistas e das obras da exposição. Ainda foram investigados o engajamento da curadora geral no coletivo argentino *Nosotras Proponemos*, observando a extensão de sua atuação e do teor ativista da comunidade, e por fim, a adaptação para a Bienal *online*, seu conteúdo e atividades paralelas, problematizando seus aspectos intrínsecos. À exemplo de instituições de arte brasileiras renomadas, como o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

(MASP), que vem apresentando um programa de exposições ancorado nas agendas sociais contemporâneas, como sexualidade, gênero, afro-brasilidades, antirracismo e de questões indígenas, importa colocar em discussão, sob a perspectiva da crítica institucional, as políticas e as estratégias adotadas e perpetuadas pela Bienal do Mercosul.

Quanto à estrutura e conteúdos, o texto que segue está assim dividido: no capítulo 1 traço um breve histórico da constituição da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, abordando sua estrutura administrativa. Então, procuro conferir os modelos e temas curatoriais das edições anteriores, de modo a contextualizar a discussão proposta pela Bienal12. Abordo também a problemática da representatividade feminina nas equipes curatoriais ao transcorrer das edições, bem como no Conselho e Diretoria da entidade. Em seguida, relato a conjuntura do surgimento da Bienal12 e a composição da equipe curatorial e seus interesses de pesquisa.

No capítulo 2, são levantados os debates feministas na curadoria contemporânea, apresentando outras bienais e exposições que cercaram esse debate. Neste mesmo segmento, transcorro sobre ações feministas forjadas pela equipe curatorial, sobretudo por Andrea Giunta, sinalizando sua ação feminista de cuidado, em sintonia com algumas vertentes do feminismo contemporâneo. Então, analiso o discurso curatorial da Bienal12, através da análise do texto de Giunta, relacionando-o à curadoria ativista, articulada por Maura Reilly<sup>22</sup> e circunscrevendo a proposta curatorial em um uma virada feminista (*feminist turn*) no pensamento curatorial nas últimas duas décadas, proposto por Elke Krasny<sup>33</sup>.

Adiante, no capítulo 3, trago a proposta ativista do coletivo argentino *NosotrasProponemos*, o qual participou da Bienal12 e também do 33º Festival de Arte de Porto Alegre e do qual Giunta é integrante fundadora. No episódio a

---

<sup>2</sup> Doutora pelo Instituto de Belas Artes de Nova York, curadora, escritora de artes e diretora executiva da *National Academy of Design* em Nova York. Como curadora fundadora do Centro Sackler de Arte Feminista no Museu Brooklyn, lançou a primeira exposição e espaço de programação pública nos EUA dedicada inteiramente a arte feminista, onde organizou várias exposições, incluindo a instalação permanente da obra *Dinner Party*, de Judy Chicago, e a mostra *Global Feminisms*. Escreveu e editou inúmeros livros e artigos sobre arte contemporânea, como o *Curatorial Activism – Towards an ethics of curating*, 2018.

<sup>3</sup> Doutora e professora de Arte e Educação, Chefe do Programa Arte e Educação da Universidade de Belas Artes de Viena. Elke Krasny é teórica cultural feminista, pesquisadora urbana, curadora e autora. Sua pesquisa e palestras internacionais abordam a justiça ecológica e social no presente global, com foco em práticas de cuidado em arquitetura, urbanismo, trabalho curatorial e arte contemporânea.

seguir, capítulo 4, passo pela adaptação do formato da Bienal para o meio digital, trazendo exemplares de conteúdos produzidos para a plataforma, abordando também, o contexto da pandemia do coronavírus (Covid-19), pelo qual a instituição deparou-se e as conseqüentes implicações desta na adaptação da exposição para uma versão online.

Por fim, nas considerações finais, pretendo propor uma reflexão acerca dos feminismos abordados na exposição, problematizando-os frente às correntes conceituais mais recentes dos feminismos contemporâneos, como a perspectiva do feminismo decolonial.

Quanto à metodologia aplicada, este estudo conjuga pesquisa teórica, empírica e documental. Está sendo realizada revisão bibliográfica, análise de documentos, publicações, catálogos, artigos e notícias os quais compõem, em si, o *corpus* de análise da presente arguição. Como resultado textual da Bienal12, foram produzidas inúmeras publicações elaboradas pelo time curatorial, artistas, equipe educativa e pesquisadoras. Estão disponíveis no site da Fundação Bienal do Mercosul as seguintes publicações digitais: o catálogo da mostra, com textos curatoriais, biografia das artistas, imagens e legendas das obras; o Jornal Bienal12, com artigos das próprias artistas participantes da exposição, um espaço oferecido e dedicado à palavra e o pensamento das artistas e uma compilação de artigos de pesquisadores a respeito de arte, feminismo e ativismos, de diversos locais do mundo, intitulado Seminário Internacional. No site oficial da Fundação<sup>44</sup>, ainda, encontra-se diversos conteúdos em vídeo, com falas e conversas entre curadores e artistas, uma vez que foram realizadas diversas transmissões ao vivo no período da exposição, a qual ocorreu no período da pandemia e teve sua programação adaptada para o ambiente digital.

A considerar que, para além de pesquisadora, sou também agente ativa na organização do evento, tenho acesso facilitado a demais dados que possam vir a ser pertinentes e úteis à construção da dissertação. Dando importância ao fato de que faço parte das questões processuais da instituição, entendo que a minha vivência e narrativa são fontes oportunas e apoiam significativamente na validação do texto a ser desenvolvido.

---

<sup>4</sup> <https://www.bienalmercosul.art.br/>

# 1 A FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL

## 1.1 BREVE HISTÓRICO DA FORMAÇÃO DA INSTITUIÇÃO, A PRESENÇA DO EMPRESARIADO GAÚCHO

A Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul é uma instituição cultural, de direito privado sem fins lucrativos, existente há vinte e seis anos, na cidade de Porto Alegre, extremo sul do Brasil. A origem de sua constituição ocorreu nos anos de 1994, resultante das articulações de algumas figuras da comunidade gaúcha, especialmente, uma produtora cultural, alguns artistas locais, empresários e políticos<sup>5</sup>. Esse grupo, liderado pelo empresário e mecenas Jorge Gerdau Johannpeter<sup>6</sup> e com suporte significativo do atual Governador, acompanhou a efetivação legal e jurídica da Fundação. Em seu Conselho Deliberativo inaugural, figuraram sete empresários e Justo Werlang<sup>7</sup>, que é também colecionador de arte, foi o primeiro presidente da instituição. A recente entidade cultural, desde então, deixou clara e explícita a sua principal premissa institucional: promover e difundir a arte latino-americana para o mundo, a qual se mantinha excluída do meio da arte, nos centros norte-americanos e europeus.

Três anos depois, em 1997, com a conformação da instituição por um conselho e uma diretoria cujos membros eram majoritariamente, empresários homens, e com o apoio político, através da criação de uma Lei Estadual<sup>8</sup> de dedução fiscal, a exemplo

---

<sup>5</sup> Maria Benites Moreno, produtora cultural, tornou público um anteprojeto para a formação de uma Bienal do Cone Sul. Na mesma época, um grupo de artistas gaúchos, discutia possibilidades de intercâmbio com países da América Latina, são eles: Cae Braga, Gustavo Nakle, Maia Menna Barreto, Nelson Jungbluth, Maria Tomaselli, Paulo Olszewski, Paulo Chimendez, Manolo Doyle e Wilson Cavalcanti. Políticos que tiveram participação decisiva na criação da Fundação Bienal, o Governador Antônio Britto e o Secretário de Estado da Cultura, Carlos Jorge Appel.

<sup>6</sup> Um dos maiores empresários brasileiros, acumula participações em diversos projetos importantes para o Rio Grande do Sul e para o País. Entre eles, a construção da Fundação Iberê Camargo e da Bienal do Mercosul, cuja constituição ocorreu em sua casa, no bairro Três Figueiras, em 1995.

<sup>7</sup> Empresário gaúcho, colecionador de arte, membro dos conselhos da Fundação Bienal de São Paulo, Fundação Bienal do Mercosul e Fundação Iberê Camargo.

<sup>8</sup> As leis estaduais de incentivo à cultura surgem no Brasil, a partir de 1991, como alternativa à medida do presidente Fernando Collor de Melo, que, ao assumir, em março de 1990, extinguiu a chamada Lei Sarney. Como contrapartida, Collor apresentou outra legislação, que instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura/PRONAC, aprovada antes mesmo das demais leis estaduais que se seguiram a Lei no 8.313, a qual instituiu algumas correções a Lei Sarney, tais como a análise prévia dos projetos aptos a buscarem incentivos na iniciativa privada. No Rio Grande do Sul, no ano seguinte, foi aprovada pela Assembleia Legislativa a lei gaúcha, subscrita por cinco deputados. O texto foi vetado pelo então governador Alceu Collares, cujo veto foi derrubado, restando a Assembleia promulgar a Lei no. 9.634, de 20 de março de 1992. Essa lei, no entanto, não foi regulamentada e acabou sendo engavetada. Somente com a posse do governador Antônio Britto, em 1995, é que ressurgiu a esperança da

da Lei Federal, que possibilitou a captação de recursos para a viabilização da mostra, inaugurou a I Bienal do Mercosul. Farei aqui, um breve comentário a respeito da criação e do funcionamento da Lei Estadual de Incentivo à Cultura (LIC). Se por um lado pode-se considerar a sua criação como um ganho para o setor cultural regional, já que articula empresas privadas no fomento da área, por outro lado, esse mecanismo de incentivo, faz com que a decisão e a promoção dos eventos culturais recaiam sobre o setor privado, eximindo o setor público de tal responsabilidade, até mesmo, contribuindo para uma redução de editais e fundos públicos para o setor cultural. Outro ponto crítico é o fato de que, o acesso aos setores de marketing das grandes empresas e aos patrocinadores, acaba por exigir um vínculo político, e até mesmo social, por parte daqueles que necessitam dos patrocínios. Sendo assim, artistas, produtores e captadores de recursos enfrentam grande dificuldade de se inserirem nesses meios para que, talvez, encontrem uma chance ou brecha para um possível apoio financeiro. Dificilmente esse vínculo ocorre. Por outro lado, o poder político dos membros do Conselho e da Diretoria da Bienal, configuram em si esse poder e a rede de membros com poder político e econômico. Uma parcela do setor cultural local ainda tece críticas mais severas, sobre essa circunstância, afirmando que a Bienal do Mercosul acaba por concentrar os recursos financeiros advindos dos patrocínios privados estaduais, prejudicando a fomentação de outros eventos.

Voltando à história de criação da Bienal, é importante comentar sobre a formação do seu próprio nome, o qual carrega o nome do acordo econômico mais expressivo da América Latina<sup>99</sup>. Sendo assim, uma das estratégias da instituição foi utilizar-se da associação diplomática entre os países do Mercosul, mirando na inserção da arte latino-americana nos sistemas internacionais. Na época de sua criação, havia um contexto político e econômico propício para a inauguração de uma bienal desde o Sul, que fizesse uso da integração entre esses países parceiros

---

comunidade cultural de ter um mecanismo de incentivo fiscal. Como havia prometido em sua campanha, Britto enviou à Assembleia Legislativa um novo texto para a criação de uma lei de incentivo à cultura. Esse projeto, tendo sido discutido e bem recebido pela comunidade cultural, foi aprovado por unanimidade dos deputados em 1996, resultando na Lei no 10.846, de 19 de agosto de 1996.

<sup>9</sup> Os participantes do Mercosul na atualidade são todos os países da América do Sul, que atuam no bloco como membros ou países associados. Os países-membros consistem nos países fundacionais (Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai) e a Venezuela, país-membro desde 2012, mas que se encontra suspenso por infringir regras do bloco.

Já os demais países da América do Sul (Chile, Bolívia, Equador, Colômbia, Guiana, Peru e Suriname) são os associados, por participarem do bloco de maneira regular, mas não possuem as mesmas vantagens dos membros, como a Tarifa Externa Comum (TEC).

(Argentina, Brasil, Paraguai, Uruguai e Venezuela). Esse fator foi determinante para as premissas da instituição e sua legitimação entre outros eventos semelhantes. A referência ao Mercosul atribuiu uma identidade e visibilidade mais amplas, vinculando o evento e a cidade às propostas do tratado em si (FETTER, 2008, p.26). Apesar do entusiasmo, na época, com a força política e econômica supostamente advindas do Mercosul, o bloco sustentou-se efetivamente por poucos anos, e para o evento local, pouco contribuiu na prática. A propósito, na 11ª edição (2018) desta Bienal, a palavra Mercosul é retirada de seu título, passando a chamar-se Bienal11. Nas 9ª<sup>10</sup> (2013) e 12ª (2020) edições do evento, além de suprimir-se a referência ao conjunto político-econômico, assumiu-se no título da mostra, o nome da cidade de Porto Alegre. Essa expressiva alteração sucedeu por conta da vontade da diretoria institucional, em torcer o eixo de importância e visibilidade, mirando o foco para a cidade, muito em função da desarticulação e enfraquecimento do Mercosul. A exemplo da Bienal de Veneza, Bienal de São Paulo e Bienal de Berlim, duas edições levaram o nome da capital gaúcha. No entanto, com as seguidas alternâncias de diretoria, essa e outras estratégias foram abandonadas. Essa situação diz muito sobre uma lacuna institucional quanto a uma visão mais perene de manutenção e continuidade de seus planejamentos e políticas institucionais. A partir da 13ª edição, então, retoma-se o nome Mercosul, enquanto o bloco, em si, parece apontar para um refortalecimento político, muito por intermédio das políticas de relações internacionais do atual presidente da república, Luis Inácio Lula da Silva.

Apesar do pequeno espaço reservado para tratar sobre o histórico da Bienal do Mercosul, visto que esse não é o foco do presente estudo, tendo sido contemplado em pesquisas anteriores, gostaria de trazer o aspecto de caráter formativo da Bienal do Mercosul. Ao longo de suas edições, a instituição mobilizou uma extensa rede de colaboradores e funcionários, que acabaram por se profissionalizar em diversos setores operacionais existentes dentro do circuito das artes. Um evento da envergadura da Bienal do Mercosul exige capacitações específicas em diversas áreas culturais, a começar pela própria elaboração do projeto de Lei, sem o qual não seria possível executar as bienais nos moldes da dedução fiscal, como de fato ocorre. A equipe de produção executiva exerce papel fundamental na preparação do evento, sendo a responsável por todos os processos e trâmites que dão corpo ao projeto

---

<sup>10</sup> A 9ª edição da Bienal teve o título de 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, se o clima for favorável.

desenhado pelos curadores.

Entre tantos outros itens necessários para a existência da mostra, o suporte de produção assume importância capital. Como em todo grande evento, a produção vai das reuniões iniciais dos curadores à distribuição de trabalhos por metro quadrado, das exigências e necessidades de cada artista à montagem e à iluminação, passando pela formação de monitores (Brites, 1999 apud Fidelis, 2005, p. 173).

Demais profissionais são agregados, fazendo-se necessários conhecimentos específicos, como a articulação dos captores de recursos, por exemplo, que por sua vez, trabalha em estreita relação com as equipes de comunicação, marketing e assessoria de imprensa. Equipes de comunicação são essenciais para a visibilidade e aderência de públicos ao evento. Para o momento da montagem das mostras, em si, muitos outros profissionais são necessários: montadores especializados em obras de arte, arquitetos especializados em projetos expográficos, designers, luminotécnicos, técnicos, seguranças do trabalho e assim por diante. Inclusive, alguns profissionais locais<sup>11</sup> passaram a ser absorvidos para as próprias equipes curatoriais, assim como, o curador geral da 10ª edição foi um agente local. Com efeito, é inegável, a importância na formação de uma rede de profissionais a qual estabeleceu-se e intensificou-se em função das bienais. Vale colocar que a Bienal é um evento sazonal, portanto os profissionais são contratados temporariamente através da prática de terceirização de prestação de serviços. Ainda que nos anos iniciais de seu funcionamento, havia alguns colaboradores permanentes, estes não eram contratados via carteira de trabalho, ou seja, contavam com nenhum direito trabalhista. Atualmente, esse continua sendo o modelo de contratação em vigor, com exceção de um ou dois funcionários do setor administrativo-financeiro, os quais são contratados de modo permanente, possuindo seus benefícios.

Para além da formação profissional, a Bienal do Mercosul operou igualmente como um polo difusor de debates acerca da arte e da arte educação, por intermédio

---

<sup>11</sup> São eles: Neiva Bohns (curadora assistente da 5ª Bienal do Mercosul), Fernanda Albuquerque (curadora assistente da 8ª Bienal do Mercosul), Mônica Hoff (curadora base da 8ª Bienal do Mercosul), Bernardo de Souza (curador espaço, 8ª Bienal do Mercosul), Mônica Hoff (curadora pedagógica da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre), Luísa Kiefer (assistente de direção artística, 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre), Gaudêncio Fidelis (curador geral da 10ª Bienal do Mercosul), Ana Zavadil (curadora assistente 10ª Bienal do Mercosul), André Severo (diretor artístico Bienal11), Igor Simões (curador Programa Educativo da Bienal12 | Porto Alegre), Laura Cattani (curadora adjunta da 13ª Bienal do Mercosul), Munir Klamt (curador adjunto da 13ª Bienal do Mercosul), Germana Konrath (curadora pedagógica da 13ª Bienal do Mercosul), Fernanda Medeiros (curadora assistente da 14ª Bienal do Mercosul), Ana Mattos (curadora Programa Público da 14ª Bienal do Mercosul), Marina Feldens (curadora Programa Público da 14ª Bienal do Mercosul) e Michelle Zeigt (curadora Educativa da 14ª Bienal do Mercosul).

de seu reconhecido Programa Educativo, da realização de seminários, oficinas, palestras, atividades coletivas e da volumosa publicação desenvolvida em suas treze edições. Tanto o Programa Educativo como essas atividades paralelas mobilizaram inúmeros estudantes, professores, pesquisadores, historiadores da arte e público espontâneo, na articulação com escolas, instituições e universidades, a ponto de ganhar visibilidade e reconhecimento internacional como referência em ações educativas em bienal de arte. Essa força educativa, no entanto, enfraqueceu após a 9ª edição da Bienal, com a saída da curadora e coordenadora do Programa Educativo, Mônica Hoff, e com o início de um processo que veio a revelar-se uma forte crise institucional, durante e depois da 10ª edição.

A despeito de suas crises, erros e acertos, a Fundação Bienal do Mercosul segue operando ativamente, em processo de construção de seu 14º projeto, com vistas a ocorrer em setembro de 2024. A instituição apresenta em seu histórico números expressivos<sup>12</sup>, como 7.250.741 visitas, 1.283.269 agendamentos escolares, 1.220.927 alunos atendidos, 1.893 mediadores formados, 75 exposições físicas e 1 virtual, 770 dias de exposições físicas aberta ao público, 219.002 m<sup>2</sup> de espaços expositivos preparados, edifícios e áreas urbanas redescobertos e revitalizados. Esses dados mostram que a Bienal do Mercosul além de ser um dos maiores eventos de artes visuais da América Latina, dedica-se ao acesso e à democratização das artes.

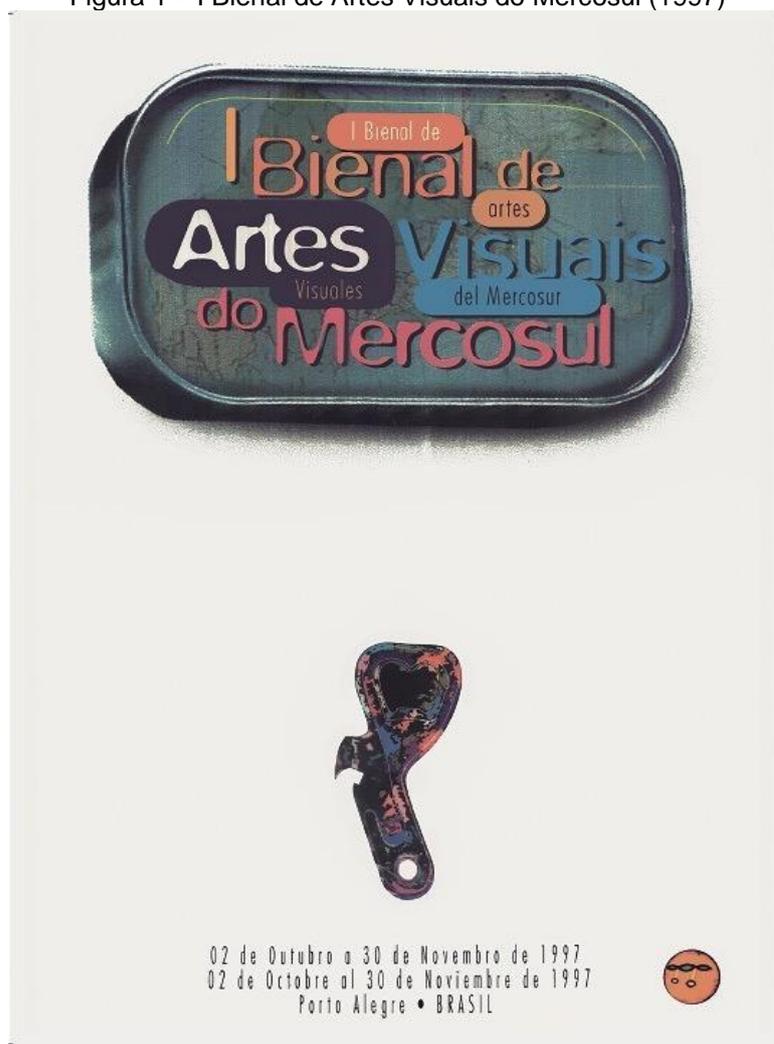
## 1.2 BREVE HISTÓRICO DOS MODELOS E TEMAS CURATORIAIS

A fim de alocar a discussão curatorial da *Bienal12*, diante dos modelos e temas curatoriais desenvolvidos nas edições anteriores à essa, abrangendo, dessa forma, o olhar da própria pesquisa, será realizado um breve traçado desses projetos. Como as equipes curatoriais, ao longo das 13 edições e dos 26 anos de existência da Fundação, somam diversos profissionais, focaremos aqui nos debates e panoramas articulados pelas curadorias, sem ênfase nos curadores em si.

---

<sup>12</sup> Informações obtidas no Relatório de Responsabilidade Social da Fundação Bienal do Mercosul, 2018, e através do setor Administrativo-Financeiro da instituição.

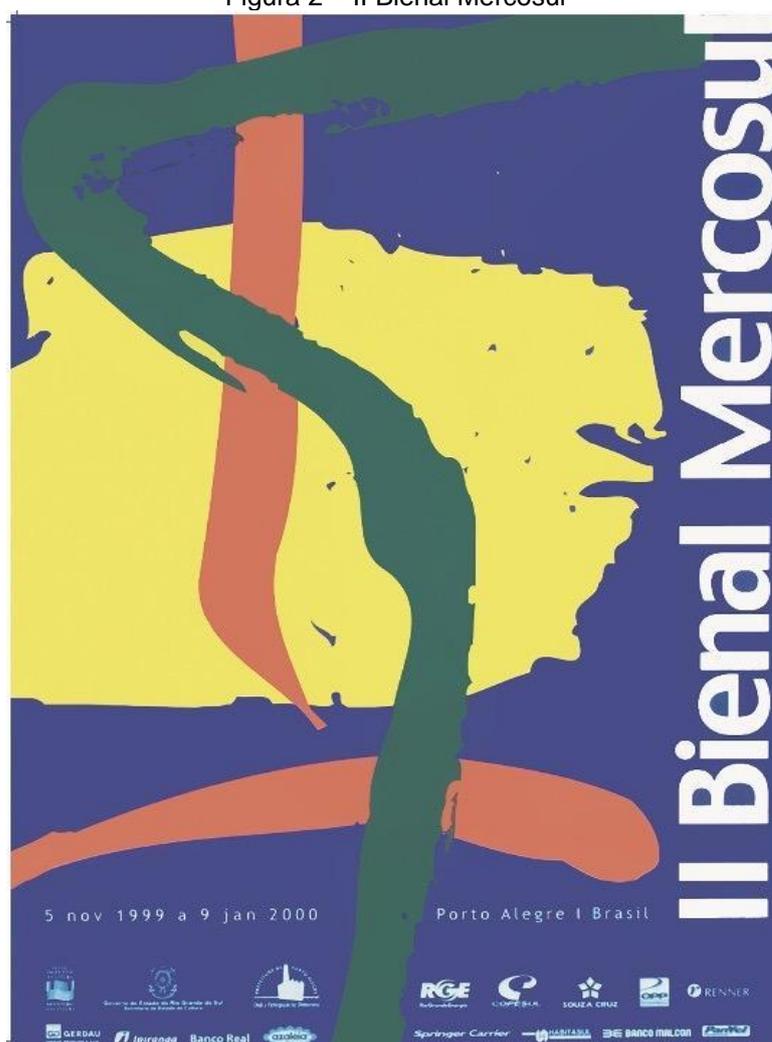
Figura 1 – I Bienal de Artes Visuais do Mercosul (1997)



Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (c2023)

A I Bienal do Mercosul (1997) (Figura 1) inaugurou com uma grande mostra, apresentando 275 artistas e mais de 800 obras e proposições artísticas, distribuídas por onze locais da cidade, incluindo o Parque Marinha do Brasil, o qual abrigou 11 esculturas legadas à cidade. O mote da edição de estreia, em sinergia com a missão institucional, foi o de reescrever a história da arte latino-americana sob o ponto de vista da região, em contraponto à historiografia da arte, centrada na perspectiva euro-norte-americana. Com efeito, a mostra restringiu uma forte marca retrospectiva da produção artistas dos países participantes e de aspecto revisionista. Foram articulados três recortes estruturantes: *Construtiva – a arte e suas estruturas*, *Política – a arte e seu contexto*; e; *Cartográfica – território e história*.

Figura 2 – II Bienal Mercosul



Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (c2023)

No ano de 1999 ocorreu então, a II Bienal do Mercosul (Figura 2), desta vez, sem a intenção de reunir as obras em torno de um tema, mas o diálogo com os conceitos de identidade e diversidade cultural, apontando para a pluralidade da produção de arte contemporânea. Essa foi uma mostra mais enxuta do que a anterior, em números de artistas (200) e obras participantes (370), bem como de valor total investido. A II Bienal do Mercosul dividiu-se em cinco mostras: *Iberê Camargo*, que foi o artista homenageado desta edição; *Picasso, Cubismo e América Latina*; *Julio Le Parc*; *Arte e Tecnologia* e *Arte e Espaços Urbano*.

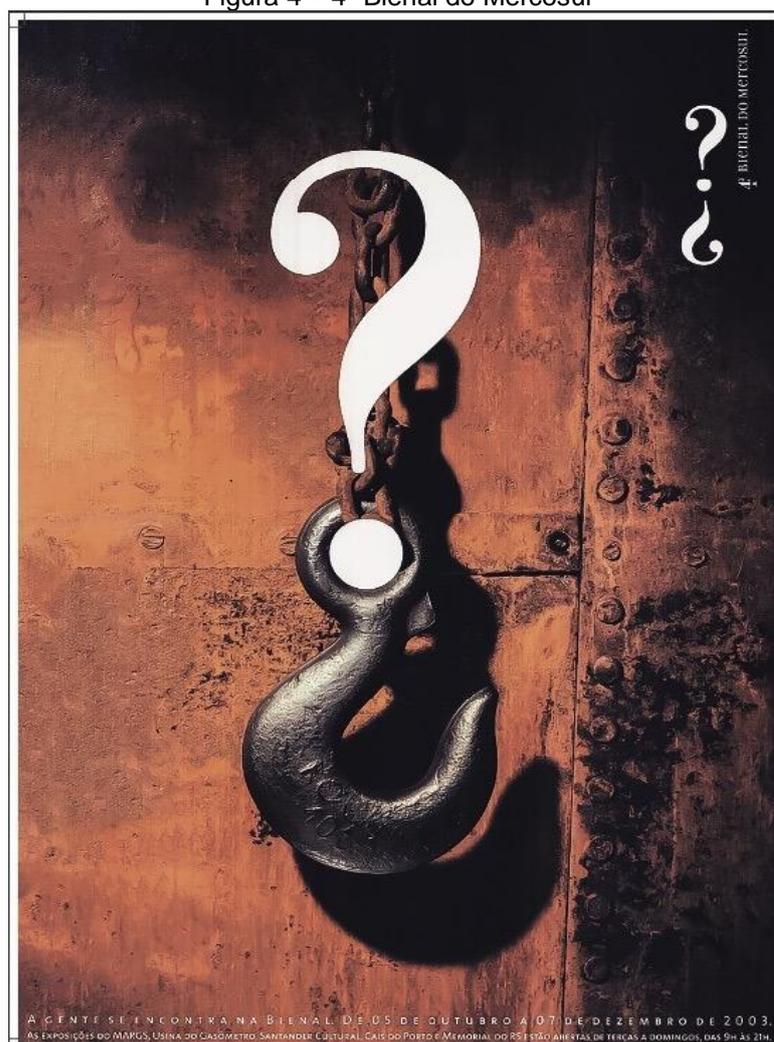
Figura 3 – III Bienal Mercosul



Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (c2023)

A “bienal dos contêineres”, assim popularizou-se a *III Bienal Mercosul – Arte por toda parte* (2001) (Figura 3), a qual manteve os mesmos curadores geral, adjunto e presidente da Diretoria. Assumidamente, sem um projeto curatorial específico, essa edição investiu na orientação da produção emergente e jovem daquele momento, acentuando, também, o caráter nômade da arte contemporânea. Além disso, nesta edição, o então desativado Hospital Psiquiátrico São Pedro teve uma intensa programação de performances, dando continuidade à tradição da Bienal do Mercosul de ativar espaços não utilizados para eventos culturais. Nesta edição, o acesso do público tornou-se gratuito, somando o maior número de visitantes em comparação às bienais anteriores.

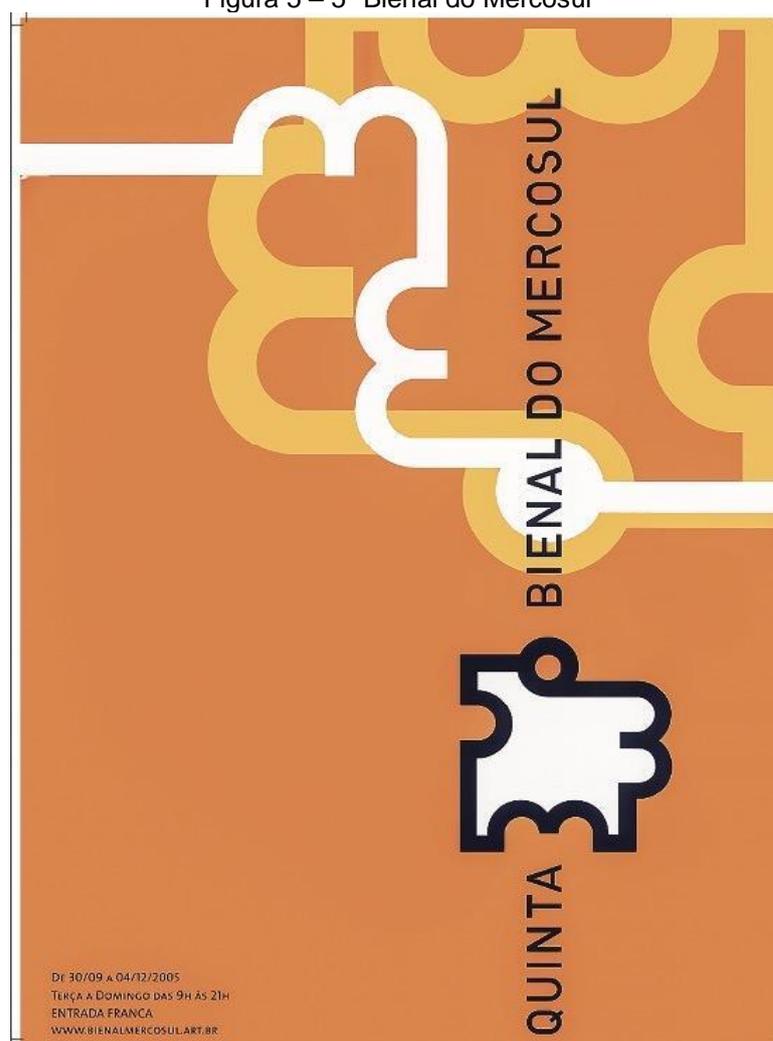
Figura 4 – 4ª Bienal do Mercosul



Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (c2023)

O projeto curatorial mais aberto à participação de artistas não latino-americanos, até aquele momento, se deu na *4ª Bienal do Mercosul* (2003) – *Arqueologia Contemporânea* (Figura 4). Essa edição contou com uma exposição transnacional com artistas de vários países, como Alemanha, Cuba e Estados Unidos, agregando no seu conjunto, 76 artistas e 588 obras. A poética curatorial buscou traçar os vínculos entre as origens e a condição das culturas latino-americanas, organizadas em sete mostras icônicas que destacavam a produção de um artista em relação a um país participante: Antonio Berni e Argentina, Pierre Verger e Bolívia, Roberto Matta e Chile, Livio Abramo e Paraguai, María Freire e Uruguai, José Clement Orozco e México, Saint Clair Cemin e Brasil. A 4ª Bienal do Mercosul recebeu mais de um milhão de visitas, marca inatingível por nenhuma outra edição na história das bienais.

Figura 5 – 5ª Bienal do Mercosul

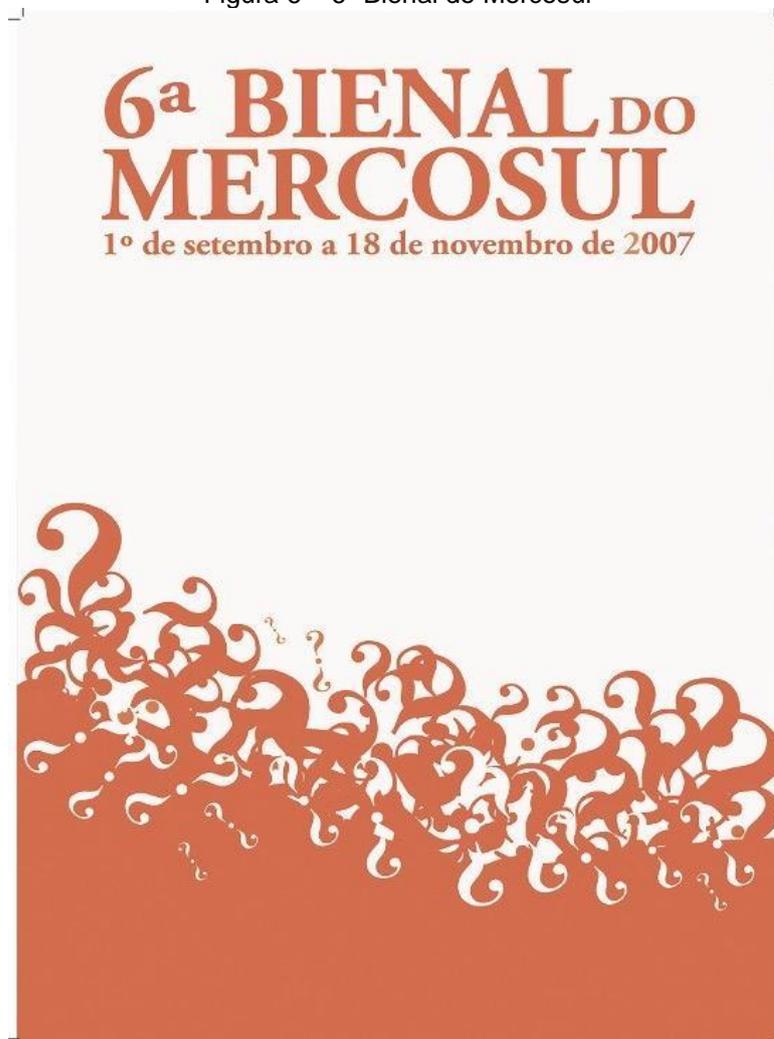


Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (c2023)

A 5ª Bienal do Mercosul (2005) – Histórias da Arte e do Espaço (Figura 5), por intermédio de sua proposição curatorial, estabeleceu diversos diferenciais no projeto como um todo. Sem nenhum valor temático, as obras foram distribuídas por afinidades de linguagem, exclusivamente; entre quatro grandes vetores: “Da Escultura à Instalação”, “Transformações do Espaço Público”, “Direções no Novo Espaço” e “A Persistência da Pintura”. Além disso, duas exposições complementaram a Bienal, a do artista homenageado Amilcar de Castro e a Fronteiras da Linguagem, composta por artistas de fora dos países do Mercosul. Essa edição caracterizou-se fundamentalmente por se propor a repensar o modelo em curso, ao levar em consideração os parâmetros internacionais de projetos curatoriais. O tema central desta edição foi a multiplicidade das experiências contemporâneas de espaço: desde o espaço subjetivo construído pelo corpo e no corpo, passando pelo espaço urbano dominante, até as novas noções de espaço impostas pela cultura digital. O número

de artistas e obras participantes nessa edição foi bastante expressivo, com o total de 169 e 597, respectivamente.

Figura 6 – 6ª Bienal do Mercosul

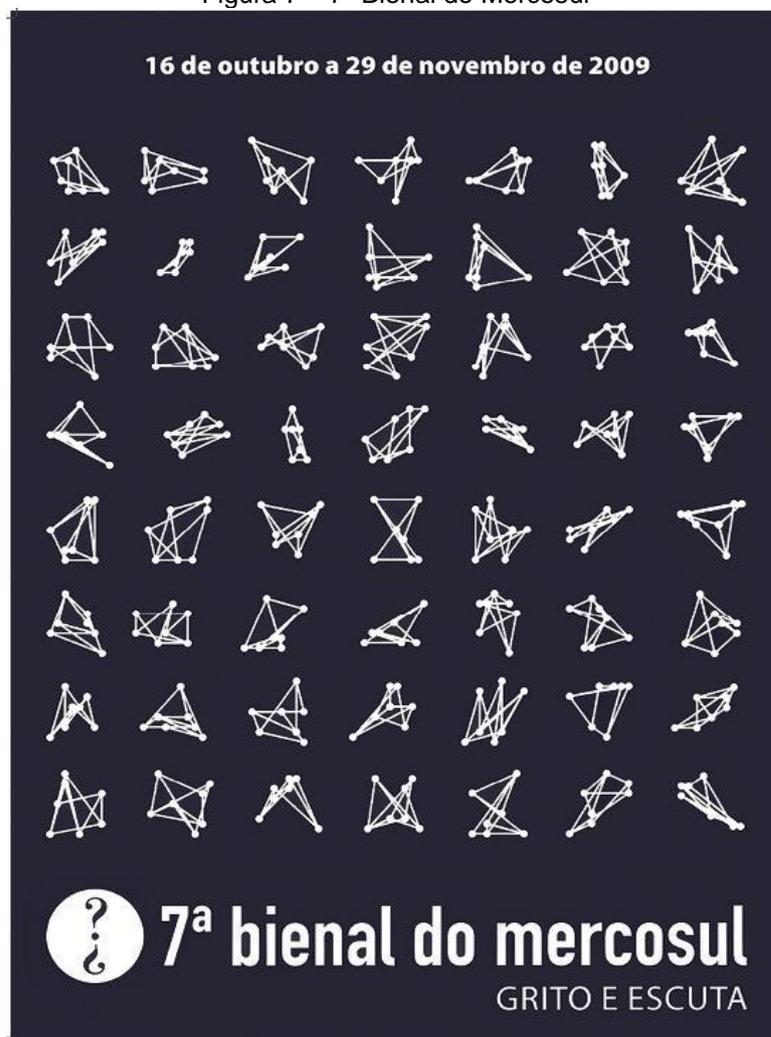


Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (c2023)

Assumindo a metáfora A Terceira Margem do Rio em seu título principal, a 6ª Bienal do Mercosul (2007) (Figura 6) consolida sua ação de internacionalização da mostra, ancorando-se no conceito de uma bienal a partir do Mercosul, com a intenção de fortalecer os vínculos entre os países do Mercosul com os do restante do mundo. Remetendo-se à possibilidade de criar um terceiro lugar, intermediário ao local e ao regional, esta edição organizou-se em três exposições monográficas: Francisco Matto, Jorge Macchi e Öyvind Fahlström e mais outras três mostras: “Conversas”, “Zona Franca” e “Três Fronteiras”, reunindo 334 obras, de 67 artistas. Fator marcante desta edição foi a criação da figura do curador pedagógico, incorporando plenamente o projeto pedagógico ao curatorial. Desde então, o Programa Educativo da instituição

passou a ser visto como uma contribuição para a discussão sobre a arte educação no país tornando-se uma referência mundial em eventos com o mesmo formato.

Figura 7 – 7ª Bienal do Mercosul

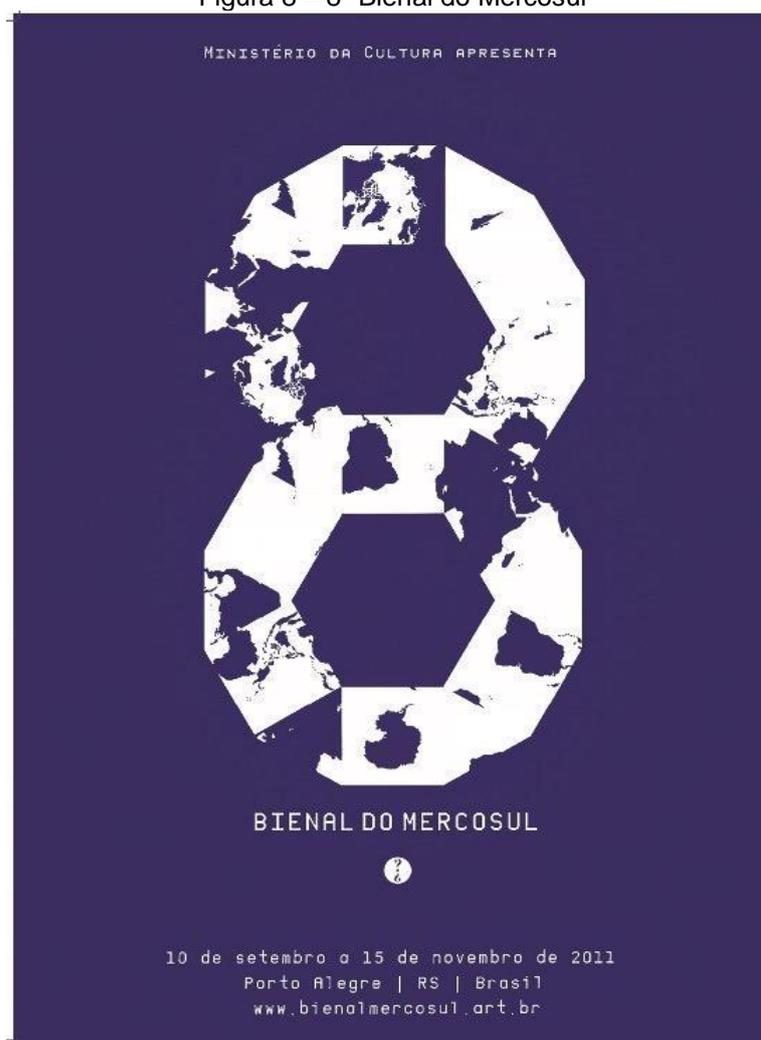


Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (c2023)

A 7ª Bienal do Mercosul – Grito e Escuta (2009) (Figura 7) trouxe um diferencial bastante marcante em seu formato, a escolha curatorial através de concurso público internacional, cuja proposta foi colocar artistas na função de curadores. Foram 67 propostas apresentadas, de 24 países. O argumento curatorial pretendeu chamar a atenção para uma reflexão sobre a própria Bienal do Mercosul, a crise do modelo Bienal em geral, a função do artista na sociedade e a gravidade das crises econômicas, sociais, políticas e culturais no mundo naquele momento. Os artistas-curadores atuaram também como coordenadores do projeto pedagógico, assim como conceituaram e coordenaram o projeto editorial, as publicações, a imagem e a comunicação da Bienal como um todo. A exposição foi configurada por 7 mostras,

Mostra Absurdo, Mostra Árvore Magnética, Mostra Biografias Coletivas, Mostra Desenho de Ideias, Mostra Ficções do Invisível, Mostra Projetáveis, Mostra Texto Público e contou também com a programação de uma rádio, ao longo de sua ocorrência, a Radiovisual.

Figura 8 – 8ª Bienal do Mercosul

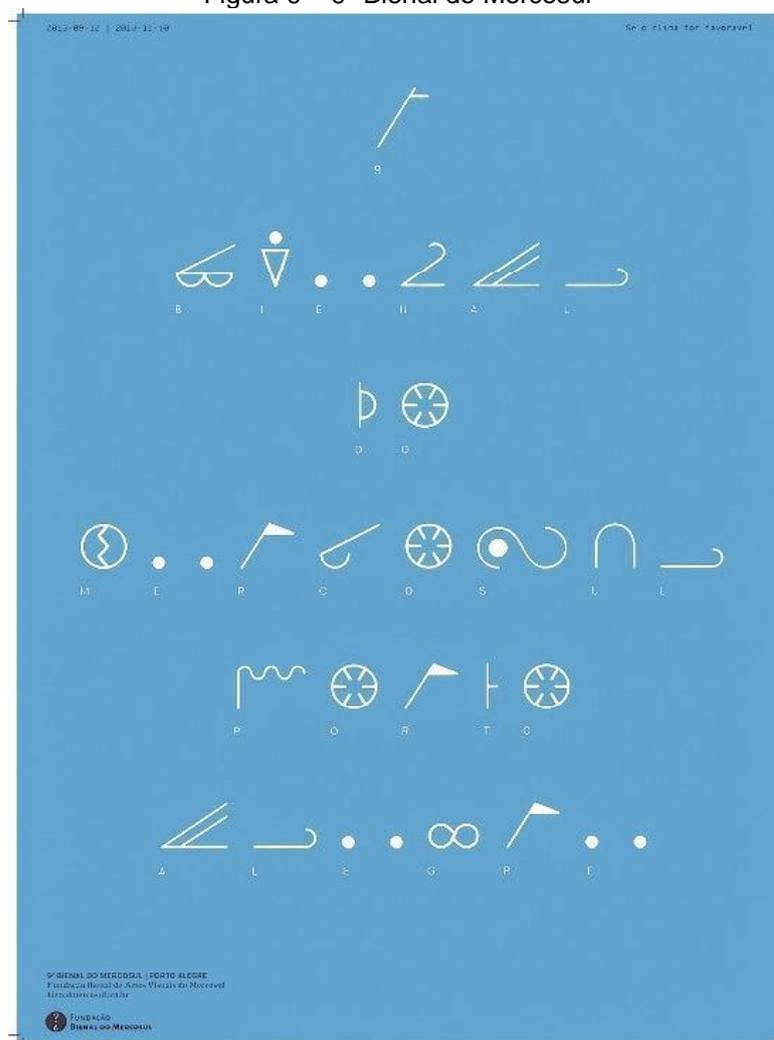


Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (c2023)

No ano de 2011 aconteceu aquela que foi a Bienal mais descentralizada entre todas até então. A 8ª Bienal do Mercosul – Ensaio de Geopoética (Figura 8), levou artistas, obras, exposições e atividades pedagógicas, para as cidades de Bagé, Caxias do Sul, Ijuí, Montenegro, Pelotas, Santa Maria, Santana do Livramento, São Miguel das Missões e Teutônia. O tema curatorial abordou a noção de territorialidade e sua redefinição crítica a partir de uma perspectiva artística, levantando debates relevantes para essa discussão, como: mapeamento, colonização, fronteira, aduana, alianças transnacionais, construções geopolíticas, localidade, viajantes científicos,

nação e política. Um dos projetos-chave desta edição foi a criação da Casa M, um espaço de encontro para a comunidade artística local, pessoas interessadas em arte e cultura, professores e estudantes de arte e áreas afins. O Projeto Pedagógico aqui volta também a integrar-se em toda a estrutura conceitual da mostra. As exposições foram: Geopoéticas e Cadernos de Viagem, Além Fronteiras, a exposição do artista homenageado, o chileno Eugenio Dittborn, e Cidade Não Vista, que ocupou nove locais do centro da capital.

Figura 9 – 9ª Bienal do Mercosul

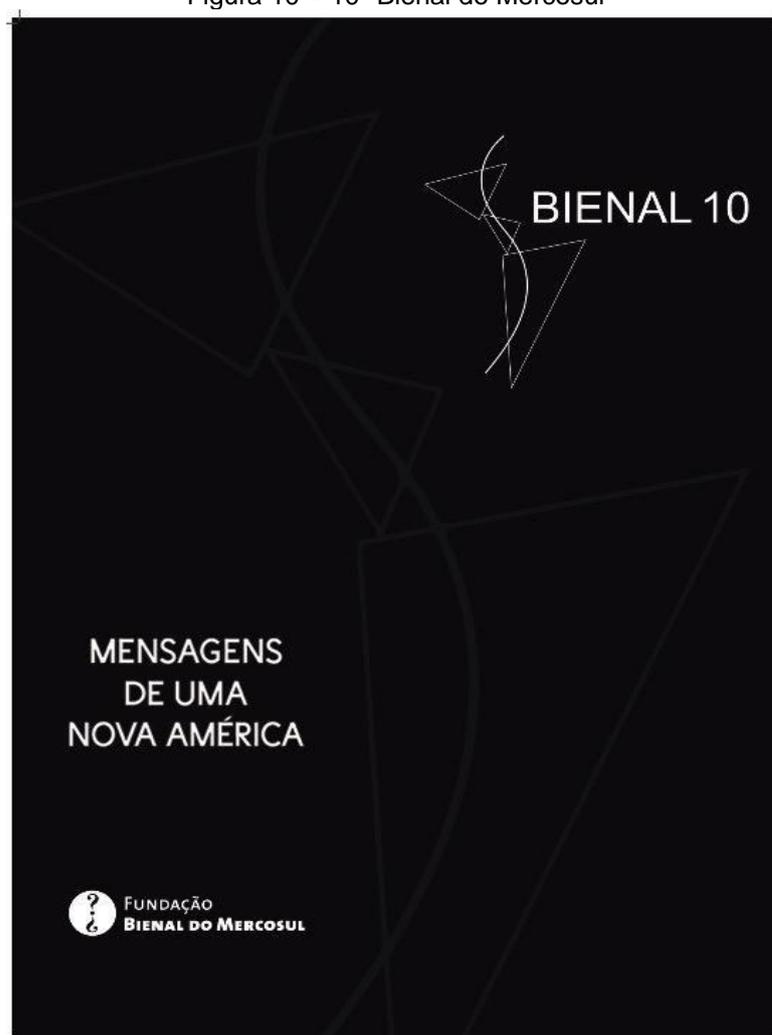


Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (c2023)

Em sua 9ª edição, em 2013, a bienal associa a seu título o nome da capital que lhe acolhe, passando a chamar-se, 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, *Se o clima for favorável* (Figura 9). Com o foco nas relações entre a natureza, a arte e a ciência, a mostra apostou em experimentação, imaginação e invenção, festejando a criatividade. Essa edição contou com um reduzido número de artistas, no total 59, dos

quais 15 brasileiros e 10 gaúchos. Na sua maioria foram projetos originais, desenvolvidos em parceria com empresas, centros de pesquisa e instituições brasileiras dispostas a subsidiar processos criativos por meio do seu capital tecnológico e intelectual. A 9ª Bienal foi organizada em três grandes eixos, “Portais, previsões e arquipélagos”; “Encontros na Ilha”, uma série de discussões e publicações; e “Redes de Formação”, um programa pedagógico em arte.

Figura 10 – 10ª Bienal do Mercosul



Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (c2023)

A 10ª Bienal do Mercosul (2015) – *Mensagem de Uma Nova América* (Figura 10), foi a segunda mais robusta, apenas atrás da 1ª edição, em números de artistas (263) e de obras (646) participantes. A mega mostra foi estruturada em sete recortes, Biografia da Vida Urbana; Modernismo em Parallaxe; Antropofagia Neobarroca; Olfatória: O Cheiro na Arte; Aparatos do Corpo; A Poeira e o Mundo dos Objetos e Marginália da Forma. Resgatando a intenção curatorial da edição de inauguração, a

qual era “reescrever” a história da arte da América Latina, a décima edição da Bienal centrou seu projeto em artistas latino-americanos. A construção de obras inéditas, metodologia recorrente em boa parte das edições da Bienal do Mercosul, foi substituída pelo empréstimo de obras ou por obras históricas que são reconstruídas a cada vez que são expostas.

Figura 11 – 11ª Bienal do Mercosul



Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (c2023)

Com um interstício inédito entre bienais, após severa crise institucional, a Bienal11 – O Triângulo Atlântico (Figura 11), ocorreu no ano de 2018. Com uma temática bem definida, a mostra orientou-se por cinco marcos: travessias do atlântico, matrizes africanas, cultura indígena, fluxos migratórios e diáspora e indivíduo e sociedade. A partir desses pontos e da seleção das obras, a curadoria pretendeu abordar conflitos e transtornos causados pelo embate de civilizações e classes sociais do triângulo atlântico. Esta edição ofereceu um panorama contemporâneo, com foco

na arte africana e afro-brasileira – ambas apresentadas com grande densidade na mostra, apresentando um conjunto de 70 artistas, advindos dos três continentes constituidores do triângulo: América, África e Europa.

Figura 12 – 12ª Bienal do Mercosul



Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (c2023)

Em função do início da pandemia, no ano de 2020, a Bienal12 | Porto Alegre – *Feminino(s): Visualidades, ações e afetos* (Figura 12), foi realizada somente de modo virtual, centrando-se nas propostas das artistas e de todas as sensibilidades não binárias, fluidas, não normativas. Reunindo em torno de 70 artistas, em sua grande maioria, artistas mulheres latino-americanas, esta curadoria propôs discutir política e esteticamente a noção diversa de feminino(s), lançando uma perspectiva revisionista para além do binário, olhando para a multiplicidade contemporânea das formas de existência. O Programa Educativo desempenhou papel fundamental nas atividades

com a comunidade escolar e nas ativações formativas, por intermédio de transmissões ao vivo e encontros online, durante a ocorrência da Bienal12 online.

Figura 13 – 13ª Bienal do Mercosul



Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (c2023)

A última bienal do Mercosul, até então realizada, foi a 13ª Bienal do Mercosul – *Trauma, Sonho e Fuga* (Figura 13), retomando uma configuração expositiva mais robusta em números de artistas (100) e obras (115), nas quais a maioria foi comissionada, bem como em valores investidos. Sob o trinômio trauma, sonho e fuga, a curadoria aventurou-se na busca por um retrato de como a arte pode encontrar uma maneira de se articular diante do estado de mundo fraturado e interrompido após a pandemia. A criação de uma chamada aberta para seleção de 20 projetos artísticos inéditos a serem desenvolvidos e acompanhados pela equipe curatorial e a retomada de ocupação, por diversos locais da cidade, foram os pontos fortes desta Bienal.

Ao percorrer por estas propostas curatoriais, podemos observar que, em sua maioria, houve o levantamento de questões sociopolíticas e artísticas, imbricadas em seus discursos. Com ênfase, na arte latino-americana, ainda que com uma forte tendência a uma abertura de internacionalização, parte significativa das curadorias apresentaram uma temática definida em torno das quais desdobraram seus projetos. E, por conseguinte, as escolhas de artistas e obras que vem compondo e perpetuando o evento ao longo de 26 anos.

A Bienal12, por sua vez, apresentou um argumento contundente em um período que o feminismo se articulou vigorosamente no campo da arte, procurando poéticas que se expressam em oposição às mais diversas formas da violência e que compreendem artistas afrodescendentes e indígenas, cuja presença inevitavelmente evoca reflexões críticas no mundo da arte, devido a composição do seu cânone excludente. A Bienal12 inscreve sua demanda numa reivindicação de mudanças essenciais, envolvendo articulações sutis de abuso, de diversas maneiras, que caracterizam as práticas patriarcais no campo artístico.

### 1.3 REPRESENTATIVIDADE FEMININA NAS EQUIPES DE CURADORIA

Trazemos agora dados estatísticos, no que diz respeito à participação de mulheres nas equipes de curadoria na trajetória da instituição. De modo geral, percebe-se uma diminuição de participantes curadores, tanto do gênero masculino quanto do feminino, demonstrando uma redução dessa equipe ao longo dos anos, se comparado, por exemplo, aos 18 membros da equipe curatorial da III Bienal do Mercosul (2001), aos 6 da Bienal12 (2020). Podemos associar esse fato às circunstâncias de crise político-econômica nacional, nas dificuldades, cada vez maiores de captação de recursos, bem como descaso de políticas públicas para o campo da cultura. Poder-se-ia aventar, do mesmo modo, uma perda de força política e de articulação da própria instituição, deflagrando uma perda da capacidade de manutenção dos valores investidos e seus projetos de continuidade.

No entanto, essa leitura não é o foco que nos interessa aqui, mas a gritante discrepância entre o número de homens e mulheres que fizeram parte das equipes curatoriais das bienais do Mercosul: são 76 homens para 46 mulheres<sup>13</sup>, ou seja, a

---

<sup>13</sup> Ver Anexo E, tabela com lista completa de curadores participantes das 14 edições da Bienal do Mercosul. Esta contagem considera a repetição dos nomes dos curadores entre as edições, uma

presença de mulheres é menos da metade da dos homens, 62,30% de participação masculina para ínfimos 37,70% de feminina. No total das 14 realizações das bienais, 10 edições trouxeram mais curadores homens do que mulheres, em apenas 4 essa lógica foi invertida.

Esses números advindos pela instituição não são nada animadores se contabilizados pelo viés feminista, ou de diversidade e/ou de inclusão. Ao se tratar de presenças femininas e de pessoas negras no corpo estruturante da instituição, seja no conselho, na diretoria, na equipe curatorial, no financeiro-administrativo, e nas equipes subsequentes, há uma discrepância de gênero e de raça significativa. Esses lugares são predominantemente ocupados por homens brancos. Durante a criação e a execução das primeiras seis edições da Bienal do Mercosul, num período de doze anos de existência, nunca houve uma mulher ocupando um cargo de poder como o de presidente da Diretoria Executiva ou de Curadora Geral da instituição.

A primeira Bienal a anunciar uma mulher na curadoria geral, ainda que ao lado de um curador homem, foi a 7ª edição – *Grita e Escuta* (2009), com a argentina Victoria Noorthoorn (1971, Buenos Aires, Argentina). A 9ª Bienal do Mercosul – *Se o clima for favorável* (2013) – é inédita, neste sentido, ao trazer, pela primeira vez na história da instituição, uma mulher como presidente da Diretoria Executiva, Patricia Druck ao lado de uma curadora geral, a mexicana Sofía Hernández Chong Cuy (1975, Mexicali, México). A próxima e única mulher a ocupar o cargo de curadora geral de uma Bienal do Mercosul foi Andrea Giunta (1960, Buenos Aires, Argentina), na Bienal12 – *Feminino(s): Visualidades, ações e afetos*, em 2020.

Se ainda arriscarmos, lançando o olhar para instâncias superiores da instituição, como o Conselho e a Diretoria, esse cenário fica ainda mais tensionado, uma vez que a presidência do Conselho nunca foi encarregada a uma mulher, mas tem alternado entre homens, alguns repetidamente. Quanto à representatividade feminina na presidência da Diretoria, essa situação se alterou, minimamente ao longo do tempo, especificamente em 3 edições: 9ª, 13ª e 14ª.

Nas recentes, 13ª e 14ª edições, Carmen Ferrão<sup>14</sup>, em feito inédito, permaneceu na presidência da Diretoria, e ainda que os curadores-gerais de ambas as bienais tenham sido homens, suas equipes curatoriais contaram com a presença

---

vez que a característica do gênero que nos interessa.

<sup>14</sup> Empresária gaúcha, Superintendente do Grupo Lins-Ferrão, responsável por administrar as marcas Pompéia e Gang.

de mais mulheres, situação essa que se repetiu apenas na Bienal12 (2020) e na 8ª Bienal (2011).

Vale observar as duas razões pelas quais optamos em levantar a inclusão de mulheres nas equipes de curadoria, do conselho e da diretoria. Primeiramente, porque o tema principal da presente pesquisa baseia-se nas premissas curatoriais da Bienal12 e sua abordagem com viés nos feminino(s) e na inclusão das artistas latino-americanas na mostra. Dessa forma, pareceu-nos relevante fazer a conferência da presença e da participação de mulheres nas funções de curadoria no histórico da instituição, resgatando e dando visibilidade aos desequilíbrios perpetuados por esta.

Agregado a isso, fez-se sentido cotejar também a representatividade feminina nos setores de maior poder da instituição, que são o Conselho e a Diretoria, revelando a presença mínima de mulheres nestes grupos. Essa análise poderia nos levar a uma proposição comparativa, inversamente proporcional, entre grau de poder e o número de mulheres, em determinadas equipes e setores. Me explico melhor, no Conselho e na Diretoria, escalas de alta hierarquia e poder da instituição, vemos a participação feminina em índices mínimos. Por outro lado, nas equipes de produção, educativo, comunicação (assessoria de imprensa e marketing), arquitetura e design gráfico, setores de grau muito inferior, no que diz respeito a poder e tomadas de decisão, encontramos um grande número de mulheres operando. Como a questão da representatividade e inclusão por parte da instituição, em si, não encerra o mote principal desta escrita, essa conjuntura suscita reflexões e desdobramentos, os quais não caberiam aqui. Contudo, traz evidências marcantes quanto ao fato de que o poderio e a autoridade da instituição permanecem nas mãos dos homens.

#### 1.4 O SURGIMENTO DA BIENAL12 – AINDA ANTES DO(S) FEMININO(S)

A *Bienal12 | Porto Alegre – Feminino(s): Visualidades, ações e afetos* configurou-se na esteira de proposições politicamente engajadas, do então presidente da Diretoria da Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Gilberto Schwartzmann, o qual havia presidido também a mostra anterior realizada pela instituição, a Bienal 11 – *O Triângulo Atlântico*. Com a intenção de uma temática de cunho crítico, a Bienal 11 contou com a curadoria-geral de Alfons Hug (1950, Hochdorf, Alemanha), curador, diretor internacional do Instituto Goethe e de

naturalidade alemã e com a curadoria adjunta de Paula Borghi (1986, São Paulo, Brasil), jovem curadora brasileira. Essa exposição ocorreu no período de 06 de abril a 03 de junho de 2018, trazendo em sua discussão central a diáspora africana e as complexas relações sociais e econômicas que envolvem esses continentes através do oceano atlântico.

Relações essas, baseadas em exploração, escravidão, dizimação e subjugação de países hegemônicos sobre a América Latina e a África, instituindo, dessa forma, a colonização, o colonialismo imperialista e a colonialidade, a qual ainda marca as sociedades atuais. A Bienal 11 teve um papel importante institucionalmente, uma vez que rompeu o período incomum de três anos, sem que a instituição realizasse a Bienal do Mercosul. Com efeito, a instituição passou por uma reconstrução após a forte crise institucional e financeira, a qual a Bienal do Mercosul enfrentou depois de sua décima edição.

Por outro lado, a Diretoria e seu presidente equivocaram-se na escolha de seus curadores, homem e mulher brancos, sobretudo no convite ao curador: que além de ser homem, é europeu e heterossexual. O fato de um homem europeu branco ser convidado para abordar um assunto, no qual, ele em si, representa a opressão e o fator das relações diaspóricas, não passou despercebido pela crítica dos públicos mais atentos, gerando revolta e descrédito por uma parcela de professores e estudantes de artes, artistas, críticos, curadores em relação à instituição.

A mostra também recebeu críticas negativas pela aguda semelhança conceitual e artística com outro projeto do curador, a exposição *Ex Africa*, que fazia pouco tempo, havia sido exibida no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte. Vale salientar que em se tratando de bienais de arte, uma das grandes expectativas do meio da arte e de seus públicos é em relação ao ineditismo dos artistas convidados, das obras escolhidas, bem como as ousadas articulações intelectuais e discussões artísticas, políticas, estéticas e éticas que dela podem ser suscitadas.

No que tange à Bienal12, mantendo-se fiel a sua linha de pensamento, no que diz respeito a importância dos debates sociopolíticos que uma bienal pode suscitar através da arte, o ainda, presidente da Diretoria, Schwartzmann, foi mais exitoso em seu convite aos curadores. O presidente efetivou pesquisa acerca de curadoras mulheres que trabalhassem com a temática do universo feminino. Como retorno dessa busca, ele chegou em dois nomes cujos perfis e trajetórias profissionais estavam em

sintonia com as premissas elegidas por ele e pelos membros da Diretoria, as quais deveriam ancorar o projeto da Bienal12. Um dos nomes foi o da curadora argentina Andrea Giunta, pesquisadora, professora, e autora cuja atuação se dá nos estudos e práticas sobre o feminismo e a arte latino americana. O outro nome foi o de Mia Locks, norte-americana oriental, curadora independente de arte contemporânea, cofundadora do *Museums Moving Forward*, uma iniciativa de investigação baseada em dados para apoiar a equidade nos museus de arte.

Após contato com ambas as curadoras, a conversa evoluiu com Giunta, a qual marcou sua posição enquanto curadora chefe da Bienal12, ganhando espaço e admiração do presidente por sua alta colocação e atuação acadêmica na Argentina, Estados Unidos e França. Por outro lado, a negociação com Locks arrefeceu-se, não indo adiante. Uma vez escolhida a curadora geral, endossou-se o tema da Bienal12, o qual havia sido divulgado sumariamente por Schwartzmann: o universo feminino. Lançando mão de diferentes fontes e perspectivas sobre o(s) feminismo(s), articulando e aprofundando esse debate, a mega mostra estava confirmada para ocorrer entre abril e julho de 2020 em Porto Alegre.

Ainda, voltando um pouco atrás nos processos de construção desse evento, cabe ressaltar que o primeiro título dessa bienal foi *Feminino(s): Participação e Cultura Democrática*. No entanto, por razões estratégicas, diante de uma situação política brasileira retrógrada e conservadora, instituída pelo então presidente Jair Bolsonaro, a curadora optou por realizar alterações no mesmo. No cenário político do então governo, a cultura e a democracia foram frontalmente atacadas e perseguidas pelos órgãos regularizadores dos projetos culturais de fundos públicos e políticos de ideologia fascista. Giunta, em seu entendimento pessoal, defendeu que um posicionamento político não precisa ser, necessariamente, representado e anunciado de forma literal e direta. Essas premissas vão acompanhá-la na criação, elaboração e no desenvolvimento de todo o projeto artístico da Bienal12. A mostra, então, foi intitulada Bienal12. Porto Alegre – Feminino(s): visualidades, ações e afetos.

A Bienal12, presidida pelo médico e escritor gaúcho Gilberto Schwartzmann, contou com a curadoria geral da pesquisadora argentina Andrea Giunta, (1960, Buenos Aires, Argentina) ao lado das curadoras adjuntas Dorota Briczel (1976, Varsóvia, Polônia) e Fabiana Lopes (1971, São Paulo, Brasil), e do curador do programa pedagógico, Igor Simões (1980, Pelotas, Brasil). Participaram desta edição 70 artistas de 25 países, apresentando um variado conjunto de obras, de diversas

linguagens e poéticas. A exibição estava programada para ocorrer entre os meses de abril e maio em museus e espaços culturais de Porto Alegre, mas em decorrência da pandemia do corona vírus, a exposição foi readequada para o formato online, ocupando as redes sociais e o site da instituição, ganhando o subtítulo de *Bienal12 Online*. Essa mudança drástica, do presencial para o digital, situação que se tomou naturalizada nos tempos da pandemia, e que ainda hoje, mostra suas sequelas em diferentes níveis na vida das pessoas, foi a única que o presidente e a curadora geral, entenderam ser menos prejudicial e destrutiva com o fruto do trabalho de uma grande equipe e de diversas artistas, minuciosamente dedicado e construído, pelo período de dois anos. Evidentemente que a Bienal12 não foi concebida para ser um evento online, antes da pandemia, essa opção seria, provavelmente, impensável. A situação exigia uma resposta rápida, ou se cancelava todas as atividades, se rescindia todos os contratos possíveis, devolviam-se investimentos e arcava-se com as consequências disso, ou arriscava-se em um formato outro.

Do esforço e do trabalho de muitas pessoas da equipe e das artistas, que conectaram-se a essa nova proposta, surgiu um material digital bastante rico nas plataformas virtuais e no site da instituição: vídeos-declarações das artistas, imagem e legendas de obras, imagem e biografia de artistas, além de inúmeras realizações de transmissões ao vivo – *lives* – realizadas, tanto pelo presidente, como pelo Programa Educativo, responsável pelas transmissões mais assistidas da programação da Bienal12 naquele momento. Mais adiante no texto, o tema da Bienal12 em formato online é percorrido de maneira mais extensa e detalhada, pois existem diversas informações, dados e interpretações a respeito desse contexto em específico que valem ser apresentadas.

A Bienal12 foi um evento que previu dois seminários, promovendo espaços para debates, construção de conhecimento e trocas construtivas, como se encontra nos âmbitos universitários e acadêmicos, como uma extensão de seu habitat familiar. Um ano antes da data de abertura da Bienal, Giunta concebeu o Seminário Arte, Feminismos e Emancipação (Figura 14), o qual reuniu artistas, curadoras, diretoras da Bienal, estudantes e professoras de arte em um dia profícuo de discussão.



publicação, então, de um livro digital do Seminário, conforme a ilustração de sua capa abaixo, o qual segue disponível no site da instituição (Figura 15).

Figura 15 – Divulgação do Seminário Internacional Bienal12: Contra o Cânone – Arte, Feminismo(s) e Ativismos Séculos XVIII a XXI



Fonte: Seminário Internacional Bienal 12 (2020)

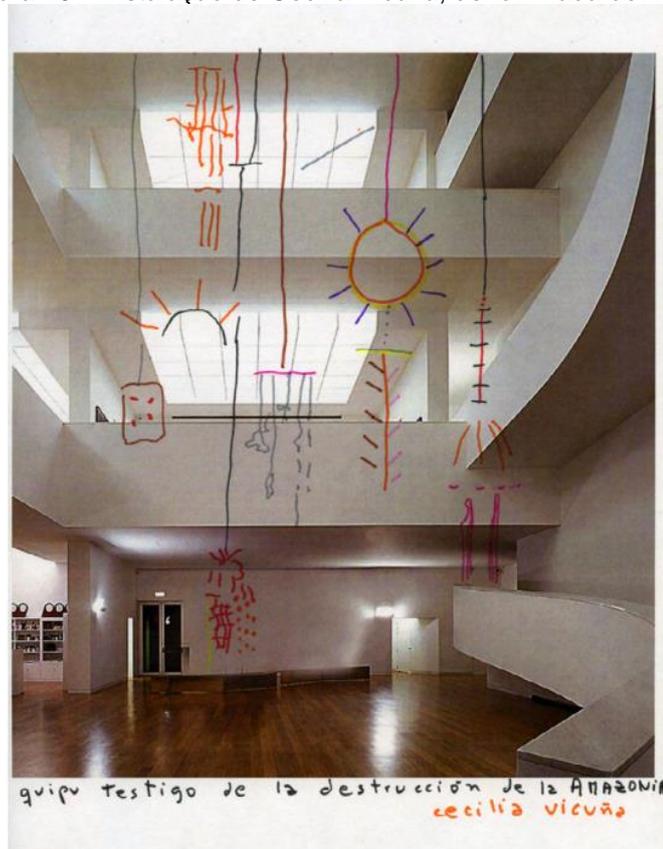
A 12ª edição da Bienal do Mercosul preparava-se para exibir obras, como pintura, esculturas, fotografias, tapeçarias, performances, instalações site-specific de 70 artistas, das quais a maioria eram mulheres. Essas obras e ações artísticas tomariam os equipamentos públicos como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS e o Memorial do Rio Grande do Sul, na praça central da cidade, a Fundação Iberê Camargo, com algumas ativações pontuais em espaços urbanos. A distribuição das obras seguia um recorte conceitual e sensível no que diz respeito às poéticas das artistas. O MARGS estava previsto para receber as propostas artísticas que traziam, segundo Andrea, uma afirmação em primeira pessoa (Giunta, 23). Obras de Rosana Paulino<sup>16</sup>, Judy Chicago, Esther Ferrer pontuaram poéticas do etário, poéticas negras, das percepções e denúncias do classicismo e do sexismo. Perto dali,

<sup>16</sup> Lista completa de artistas da Bienal12, Anexo B, com as respectivas datas de nascimento e países de origem (Anexo C).

obras de conduta ativistas, projetos de coletivos feministas, ações de denúncia contra os corpos femininos e a ilegalidade do aborto, ocupariam todos os andares do Memorial, lugar, o qual, foi sempre apreciado por Giunta, por suas características arquitetônicas e históricas. Artistas brasileiras, como Jota Mombaça, Musa Michelle Matiuzzi e Carmela Gross, bem como as estrangeiras Liuska Astete Salazar e Glwadys Gambie são algumas desse potente coletivo selecionado pela curadoria.

E por último, a Fundação Iberê Camargo, com seu espaço expositivo hegemônico e minimalista receberia a grande Cecília Vicuña, a qual instalaria uma espécie de móbile, o qual chama de *quipo* (o qual está representado no esboço do projeto da artista, na imagem a seguir) a partir do teto da instituição, com galhos, ervas, terra, penas e outros objetos precários que seriam recolhidos em algumas comunidades indígenas de Porto Alegre, colocando em debate a destruição desses povos e da própria Floresta Amazônica (Figura 16). Obras de Juliana Vidal e Lidia Lisboa nos apresentariam outras texturas, nas suas tapeçarias e cerâmicas. Ainda, Renata Felinto, Lungiswa Gqunta e Dana Whabira completariam os espaços, com seus vídeos, instalações e desenhos, respectivamente.

Figura 16 – Instalação de Cecilia Vicuña, denominada de *Quipo*



Fonte: Cecilia Vicuña (c2023)

## 1.5 UNINDO OS ARTESÃOS DO AFETO – EQUIPE CURATORIAL

A curadora geral da Bienal12, Andrea Giunta é de origem argentina, historiadora da arte, pesquisadora e professora da Universidade de Buenos Aires, bem como pesquisadora visitante da Universidade do Texas, Austin/EUA. Giunta é autora de diversos livros e tem inúmeros artigos e ensaios publicados, com destaque para seu livro *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, lançado em mais de uma edição. Sua pesquisa aborda discussões acerca de arte latino-americana, gênero e feminismo, questionando o cânone da História da Arte e as narrativas patriarcais dominantes. Também atua no coletivo *Nosotras Proponemos*, o qual promoveu 37 compromissos de natureza feministas a serem praticados por todos aqueles que atuam no meio da arte. O coletivo vem realizando ações ativistas, como assembleias, manifestações urbanas e ações artísticas com o intuito de reivindicar direitos iguais às mulheres artistas, pesquisadoras, críticas e diretoras agentes do âmbito artístico. O capítulo 3 abordará as ações do coletivo e a participação das argentinas em um festival de arte em Porto Alegre.

Entre algumas exposições curadas por Giunta, trago uma como destaque, pois revela previamente à Bienal12, uma linha de pesquisa e atuação por parte da curadora. Ela foi co-curadora, ao lado de Cecilia Fajardo-Hill (1963), historiadora da arte e curadora venezuelana britânica, da grande exposição coletiva *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960 – 1985*, a qual percorreu dois museus nos Estados Unidos e um no Brasil, com alta aderência de visitantes. As curadoras reuniram um conjunto de cerca de 120 artistas mulheres e coletivos femininos de 15 países, articulando obras conceitualmente, ao redor da noção de corpo político. No que diz respeito a sua atuação na Bienal12, Giunta mantém e atualiza algumas das discussões trabalhadas nesta exposição, integrando e articulando seus saberes intelectuais, como pesquisadora e professora, nas tomadas de decisão requeridas e na realização de algumas atividades. O aspecto de pesquisadora, feminista e ativista perpassa ações e posicionamentos de Andrea, ao longo da elaboração do projeto da Bienal12, seja nos aspectos intelectuais, como na dinâmica como conduziu o trabalho.

Para acompanhar a curadora chefe nas concepções desta Bienal, foram agregadas duas curadoras adjuntas e um curador pedagógico. A polonesa, Dorota Briczel, realizava pesquisa acadêmica sobre arte peruana e do Leste Europeu e havia trabalhado com Giunta, no contexto da Universidade do Texas, em Austin, onde a

mesma foi diretora fundadora do Centro de Estudos Visuais Latino-Americanos (2009-2013). Por sua vez, a brasileira radicada em Nova Iorque, Estados Unidos, Fabiana Lopes, trouxe sua bagagem acadêmica acerca da arte afro-brasileira, e seu conhecimento sobre a arte do Brasil, do Caribe e de África. Lopes, também atuante como curadora independente, juntou-se ao time curatorial a convite do presidente Gilberto, o qual chegou em seu nome através de pesquisa sobre curadoras brasileiras atuantes no exterior. Finalmente Igor Simões, gaúcho, professor de História, Teoria e Crítica da Arte, da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, assumiu a curadoria pedagógica. Simões fez-se presente através de um de seus diversos projetos de significativa relevância e abrangência para o campo da arte, o bem-sucedido Vozes negras no cubo branco – Encontros de História, Teoria e Crítica da Arte (UERGS/MARGS), o qual ocorreu em Porto Alegre, no ano de 2018. Giunta, ao pesquisar nas redes digitais sobre ações e intervenções sobre aracialização na arte brasileira e a visibilidade de sujeitos negros na artes visuais, na capital gaúcha, deparou-se com o nome de Simões em evidência.

Com o time completo, iniciou-se o extenso processo de trabalho o qual perpassou dois anos (2018-2020), em uma dinâmica intensa de trocas de e-mails, participações em reuniões (presencial e online), debates, idas e vindas; entre os quatro curadores, e deles para com os artistas, a presidência, as equipes de produção, expografia, comunicação, design gráfico e financeira, da instituição.

## 2 CURADORIA

Curadoria pode ser o ofício dos pequenos gestos  
(Paulo Herkenhoff)

### 2.1 DEBATES FEMINISTAS NA CURADORIA CONTEMPORÂNEA

Nas últimas duas décadas, o panorama sociopolítico e econômico mundial vem se alterando frente às diversas crises estruturais, como a ascensão de governos autoritários, crises sanitárias, ambientais, humanitárias, provocando reivindicações e revisões dessas e de outras agendas. O Feminismo está entre as agendas colocadas à prova, situando o início do século XXI, como um novo momento histórico de revisão de conceitos e posicionamentos, no que diz respeito ao engajamento com esse ideal. Foram as teorias feministas decoloniais<sup>17</sup> e o giro decolonial, sobretudo, que atravessaram os estudos e a epistemologia euro-centrados, problematizando verdades postas. Frente a este contexto mundial, com muitos países atravessando severas crises sociopolíticas e econômicas, a cultura e a arte tornam-se uma das potentes plataformas de expressão e discussão acerca de problemáticas como feminismos, diversidade, fluxos de imigrantes, combate ao racismo, povos originários e ética socioambiental. Questionar os discursos hegemônicos sobre arte, subverter condições dadas em uma sociedade marcada por desigualdades, preconceitos, discursos de ódio e ideais reacionários e retrógrados, como a negação da ciência, tem sido posição firme de alguns agentes do sistema da arte, como curadores, diretores, artistas, produtores; transformando, em alguma medida, as políticas institucionais.

Na esteira desse cenário de questionamentos, no campo artístico contemporâneo, vem observando-se uma intensa proliferação de exposições de artes visuais, cujas temáticas e propostas artísticas estão engajadas com este revisionismo das narrativas canônicas e hegemônicas da historiografia da arte. Múltiplas foram as mostras, seja em âmbito nacional e internacional, que ocuparam instituições tradicionais, no intento de romper com anos de invisibilidade e esvaziamento de

---

<sup>17</sup> Feminismo decolonial, teoria elaborada por María Lugones (1944-2020), filósofa, ativista, autora e professora dos departamentos de Literatura Comparada e Women's Studies na Universidade de Binghamton, Nova York. Nascida na Argentina, obteve seu doutorado em Filosofia e Ciência Política da Universidade de Wisconsin, Estados Unidos. Foi reconhecida por seu trabalho pioneiro sobre feminismo decolonial.

representatividade nesses espaços legitimados pelo mundo da arte.

Aqui neste estudo, o que nos interessa refletir a respeito, são as exposições realizadas nas últimas duas décadas, as quais trouxeram como abordagens a agenda dos feminismos em suas proposições conceituais. Por isso, a seguir, o texto se aterá, brevemente, a um recorte sobre curadorias contemporâneas cujos projetos articularam as questões de gênero, dos feminismos e da mulher, destacando principalmente o contexto brasileiro, com algumas exposições realizadas no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP, na Pinacoteca de São Paulo e no Instituto Tomie Ohtake, durante os últimos anos. Cabe observar que ao longo da pesquisa, por consultas online, essas foram as três instituições, das quais o acesso aos seus projetos desenvolvidos, foi facilitado por contar com bom material disponibilizado digitalmente, bem como uma fortuna crítica mais adensada. Precisa-se levar em consideração, no entanto, o fato de todas as três instituições serem de grande porte e tradicionalmente consolidadas, não obstante, estão localizadas na maior e mais rica cidade do país e uma das mais influentes da América Latina. Portanto, essas instituições, através de seus recursos, são aptas a aportar e desenvolver projetos curatoriais de maior escala e alcance. Através de suas conexões, nacionais e internacionais, e seus lugares de poder institucional, inserem-se nos debates culturais contemporâneos, de modo a pertencerem a um sistema legitimado das artes. As decisões dos conselhos e dos comitês curatoriais dessas entidades, por configurarem uma programação em sintonia com as pautas contemporâneas, como é o caso da reivindicação feminista dentro do campo da arte, não devem ser tratadas de forma ingênua. À exemplo de muitos museus, instituições, galerias e centros de arte moderna e contemporânea com legitimação internacional, abrir as portas para curadorias e obras com viés inclusivos, como as discussões Feministas e LGBTQIAPN+, por exemplo, são estratégias de manutenção de seus poderes e de influências no sistema das artes.

Sendo a auto-legislação, ou a autonomia do campo, questão fundamental dos processos de legitimação artística na modernidade e uma das principais regras da arte apontadas por Bourdieu, ela torna-se essencial para a delimitação de sistema da arte. Isso porque indica quem tem capital simbólico (poder) para definir os critérios de consagração artística. Ou seja, a autonomia específica que rege a existência de um sistema de conhecimento estético requer a existência de um sistema de especialistas e instituições capazes de criar critérios de valoração, bem como julgar a produção artística segundo esses mesmos critérios. Nesse cenário, quem detém poder tende a buscar mantê-lo, perpetuando também seus critérios valorativos. A renovação de critérios somente pode ser feita por quem – em função de

reconhecida contribuição para o desenvolvimento do campo estético – adquire poder no campo para tal, interferindo o *status quo* estabelecido (Fetter, 2018, p. 106).

Então, a despeito das tensões e contradições do sistema, essas instituições acabam contribuindo para a transformação de seus próprios discursos e seus projetos curatoriais, alterando, assim, perspectivas de narrativas hegemônicas do âmbito artístico. Em se tratando de instituições legitimadas, serão revisitadas também, as mostras 59ª Bienal de Veneza (2022), a mais antiga e influente bienal de artes do mundo e *Nós Queríamos uma Revolução: Mulheres Negras Radicais 1965-85* (2017)<sup>18</sup>, concebida e apresentada pelo e no Museu do Brooklyn, contemplando, assim, o circuito euro-americano. Ainda, será abordada a 14ª Bienal de Dakar, representando um pequeno recorte da África ocidental e o pensamento curatorial deste evento. Penso ser importante comentar a maior dificuldade encontrada na pesquisa para acesso a dados sobre exposições e projetos curatoriais de recortes feministas, no contexto latino-americano. Os textos lidos ao longo dos estudos apontavam um maior número de exposições, com abordagem feminista e com debates de gênero, realizadas no território norte-americano, mesmo quando se tratava de projetos encabeçados por curadoras latino-americanas. Seria necessário mais tempo para aprofundar a pesquisa no cenário latino, refletindo sobre essa circunstância.

As exposições revistas abaixo não se comprometeram em esgotar um assunto tão complexo como a relação entre arte e feminismo, mas reacenderam uma discussão no âmbito das artes, a qual atingiu maior repercussão nos anos 1960 e 1970<sup>19</sup> (Rjeille, 2019) atualizando a agenda dos feminismos e reiterando reivindicações ainda não atendidas. Essas iniciativas partiram de premissas feministas para realizar um consistente levantamento da produção das artistas que foram sistematicamente apagadas de uma história da arte entendida como oficial. O fato de existir a necessidade de se conceber e viabilizar essas pesquisas e projetos, deflagra as práticas sexistas no campo das artes, o qual reproduz e corrobora com as desigualdades e injustiças de gênero como um todo na sociedade contemporânea.

---

<sup>18</sup> Título original da exposição: *We Wanted a Revolution: Black Radical Women 1965-85*.

<sup>19</sup> As discussões acerca do feminismo, da sexualidade, do corpo, relacionadas ao campo da arte foi um pouco diferente no Brasil, “que enfrentava um período de ditadura militar, entre as décadas de 1960 e 1980. Os debates sobre feminismo no âmbito das artes visuais ainda eram bastante incipientes ou malvistas mesmo dentro de movimentos progressistas que entendiam essas questões como menos prioritárias, quando não como algo advindo de um contexto imperialista estadunidense” (Rjeille, 2019, p.192).

A discriminação contra as mulheres em relação a uma posição de destaque encontra-se em todos os aspectos do circuito da arte: representação por galerias, diferenciais de preços em leilões, cobertura de imprensa, inclusão em exposições de coleção permanente e programas de exibição solo (Reilly, 2017, p. 107).

Não se pode dissimular, portanto, que há uma questão sistêmica, perpetuando o cânone masculinista e suas práticas de invisibilidade das mulheres em exposições, acervos, galerias, publicações de arte (livros, revistas) e na ocupação dos espaços de poder dentro do sistema das artes. Apesar de alguns sinais encorajadores de uma melhora na imagem e visibilidade das mulheres no mundo da arte, ainda existem grandes problemas sistêmicos, pois o sexismo ainda está tão traiçoeiramente costurado no tecido institucional, na linguagem e na lógica do mundo da arte dominante que muitas vezes não é detectado.

A realização dessas diversas exposições acerca dos feminismos e/ou das mulheres, circunscritas em um fenômeno de popularidade dessa agenda, a qual é tratada, muitas vezes de forma comercial e acrítica, não devem ser entendidas como uma nova onda do feminismo. A noção de “onda”, ao ser complexificada, revela seu caráter atenuante, ao mitigar as diferenças dos diversos feminismos e das lutas das mulheres, sobretudo, as diferenças dos marcadores sociais, como, raça, classe, etnia, geração, região, sexualidade e corporalidade (Rjeille, 2019). As ditas ondas feministas foram reiteradamente centradas na realidade e nas narrativas europeias e estadunidenses, desconsiderando as mulheres do sul global e de outras tradições culturais e religiosas. A noção de ondas passa por abordar os feminismos num modelo cronológico e linear, “enquanto narrativas construídas a partir de eventos selecionados e que contribuem para reprodução de um modelo de historiografia canônica e hegemônica, algo que os próprios feminismos se propõem a debater” (Krasny apud Rjeille, 2019, p. 189). Ainda assim, muitas foram as contribuições dessas vertentes feministas, as quais surgiram nos contextos norte americano e europeu e seus importantes desdobramentos de perspectiva feministas. Essas frentes abriram reivindicações pela liberdade do corpo feminino, da sexualidade e do papel da mulher, promovendo estratégias e ativismos, também, pela equidade entre homens e mulheres nas posições profissionais e nas consequentes remunerações no mercado de trabalho. Após essas digressões, será analisado o discurso curatorial da Bienal 12, colocando-o em diálogo com o conceito de ativismo curatorial circunscritos na abordagem de uma virada feminista nas práticas curatoriais contemporâneas,

aventada por Elke Krasny.

A seguir, como já foi dito anteriormente, e de modo a contextualizar a discussão levantada pela Bienal12, situando-a em outras exposições e bienais, serão apresentadas, sucintamente, instituições, exposições e bienais que tocaram nesta e outras pautas inclusivas (Figura 17).

Figura 17 – Histórias da Sexualidade (2018), vista da exposição



Fonte: MASP (2018c)

O Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, sob a direção artística de Adriano Pedrosa (1965)<sup>20</sup>, identifica-se como um museu “diverso, inclusivo e plural” a partir do ano de 2016, quando inaugura uma programação em torno da noção de história, abarcando contextos plurais e para além da história da arte. Através da realização de uma sucessão de exposições, de seminários, de oficinas e de publicações, o museu dá conta de agendas contemporâneas, posicionando seu interesse e compromisso com as narrativas abertas, processuais e polifônicas. As mostras realizadas sob esse enfoque foram: *Histórias da infância* (2016), *Histórias da sexualidade* (2017), *Histórias afro-atlânticas* (2018), *Histórias das mulheres*, *Histórias feministas* (2019), *Histórias da dança* (2020), *Histórias indígenas* (2021), *Histórias do Brasil* (2022) e *Histórias da loucura e do delírio* (2023).

A mostra *Histórias feministas* (2019) teve curadoria de Isabella Rjeille e reuniu artistas, coletivos e ativistas cujos trabalhos e pesquisas ocorrem a partir da

<sup>20</sup> Pedrosa é o atual curador da Bienal de Veneza.

compreensão feminista. Foram apresentadas aproximadamente 110 obras de 32 artistas mulheres com maior representatividade das artistas brasileiras e europeias, incorporando também artistas latino-americanas, norte-americanas e com menos presença, artistas asiáticas. O recorte simbólico configurado por essas artistas não foi um exemplar equivalente a um movimento feminista específico, tampouco foi esse o intento curatorial, mas, sim, o de situar o feminismo como uma prática. Para a curadora, “esta exposição tem o objetivo de reunir artistas que têm e não têm o feminismo como questão central de sua obra, mas que, de alguma maneira, abordam assuntos urgentes a partir de perspectivas feministas” (Rjeille, 2019, p. 189). A referida exposição também não se ocupou em realizar um recorte geracional e histórico da produção das artistas, como ocorreu em muitas das exposições entre os anos de 1990-2015, as quais também buscaram abordar a relação entre arte e feminismo. Aqui, a proposta foi articular o pensamento de que os feminismos têm sido, cada vez mais, utilizados como ferramenta na produção artística, para questionar concepções postas e reconstruir novas bases para as histórias que corroboram com os discursos e práticas machistas, racistas, classistas e colonialistas.

Com o entendimento de que a temática trazida em *Histórias Feministas*, desdobra-se para além do campo do simbólico, e que as próprias práticas feministas por vezes, transbordam e transgridem barreiras formais e institucionais, a instituição criou um forte programa público e de mediações, bem como oficinas e palestras. Através dessa iniciativa, pretendeu-se aproximar os diversos públicos com os processos e práticas das artistas, pesquisadoras e ativistas que também atuam para além do campo da arte<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> Ver Anexo F, tabela cronológica de exposições realizadas pelo MASP.

Figura 18 – Mulheres Radicais: arte latino – americana, 1960 – 1985, vista da exposição



Fonte: Fajardo-Hill e Giunta (2018)

Outra instituição que apresentou uma contundente curadoria foi a Pinacoteca do Estado de São Paulo com a icônica *Mulheres Radicais: arte latino – americana, 1960-1985*, entre 18 de agosto a 19 de novembro de 2018. Para além da instituição brasileira (Figura 18), percorreu dois museus nos Estados Unidos, conforme segue cronologicamente: o *Hammer Museum*, Los Angeles, Califórnia, de 15 de setembro a 31 de dezembro de 2017; o *Brooklyn Museum*, Nova Iorque, Nova York, de 13 de abril a 22 de julho de 2018. A mostra teve curadoria da historiadora de arte e curadora venezuelana britânica Cecilia Fajardo-Hill (1963) e da Andrea Giunta (1960), reunindo um conjunto de cerca de 120 artistas mulheres e coletivos femininos de 15 países.

A mostra derivou de uma pesquisa de sete anos, iniciada em 2010 pelas curadoras, em conjunto com a *Getty Foundation* e a Universidade do Texas, em Austin. O intuito original era de que a abertura ocorresse dois anos depois, mas conforme a pesquisa avançava, se percebia que o escopo do projeto era grande demais, e que seria necessário muito mais tempo e dedicação até que elas chegassem no formato final. A intenção inicial era trabalhar com um período entre 1945 e 1980, com o título original da mostra sendo “*Rethinking Modernism into Conceptual Art: Women Artists in Latin America, 1945-1980*”. No entanto, elas perceberam a necessidade de reduzir essa periodização, chegando no recorte final, de 1960 a 1985.

Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta apontam para uma dúvida que surgiu

durante a etapa de pesquisa e endurecimento do projeto, envolvendo a escolha de artistas. Se tornou uma questão fundamental a decisão de incluir ou não artistas latinas e chicanas estado-unidenses, juntamente das latino-americanas. Foi acordado, diante disso, que as perspectivas de todas essas artistas não só seriam semelhantes como se complementariam, introduzindo um tão necessário diálogo entre a arte de latino-americanas, chicanas e latinas.

Fundamentalmente, *Mulheres Radicais: arte latino – americana, 1960-1985*, é uma mostra de trabalhos de artistas latino- americanas, latinas e chicanas cuja visibilidade no campo artístico foi mínima ou não existente. Remete ao texto de Gayatri Spivak (1942), onde ela questiona acerca da possibilidade do subalterno falar, sendo o conceito de subalterno utilizado por ela remetente a figura da mulher. As curadoras tentam, portanto, dar voz a essa figura subalterna de mulheres que além de serem apagadas por conta do ser mulher, também são negadas sua importância devido ao contexto social de onde originam, sendo colocadas à margem em países do chamado Primeiro Mundo, ou nem ao menos pertencendo a esses. Um dos questionamentos que elas receberam por aqueles relutantes em aceitar a validade da mostra foi acerca do porquê de só haver mulheres, tanto numa perspectiva daqueles que simplesmente não consideravam esse recorte relevante quanto daqueles que, perante a disseminação da teoria *queer*, tomavam o recorte de gênero binarista como um discurso ultrapassado, já exaustivo para o campo da arte.

Na escolha de artistas, as curadoras realizaram o cuidado de procurar tanto por aquelas que já tivessem algum conhecimento no campo, quanto outras cuja trajetórias e trabalhos foram completamente ignorados dentro do campo da História da Arte. É por conta disso, também, a decisão por não focar tanto em artistas contemporâneas atuais – a intenção fundamental das curadoras foi agir com o intuito de realizar uma alteração no cânone da História da Arte. A elas o que mais importava era demonstrar como a arte não é somente produzida por homens, brancos e ocidentais. Exposições funcionam “como espaço de construção conceitual, que pode interferir na prática historiográfica e na elaboração de teorias” (Fetter; Gonçalves, 2017, p. 54) e as curadoras estavam cientes disso, o que mostra que qualquer impacto que essa exposição possa ter de fato na historiografia da arte foi gerado a partir de um esforço consciente das curadoras para tal. Ao invés de realizar uma exposição com o tema mulheres, se aproveitando de uma noção de diversidade para atrair o público, visto a visibilidade do tema atualmente, as curadoras tinham uma agenda de reformação do

cânone em mente. Elas tinham três perguntas fundamentais para responder; *o que aconteceu com essas artistas e seus trabalhos? Quais eram as circunstâncias culturais, políticas e ideológicas que tornaram possível o apagamento de suas obras? Qual foi a natureza de sua contribuição?*

Figura 19 – *Histórias Afro-Atlânticas* (2018), vista da exposição



Fonte: MASP (2018b)

O Instituto Tomie Ohtake, por sua vez, tem apresentado, nos últimos anos, uma grade de programação equilibrada no que diz respeito à representatividade de gênero. Traçando um arco mais distante de tempo, podemos remeter a primeira grande individual da artista plástica, mãe e mulher Louise Bourgeois (1911-2010)<sup>22</sup> na América Latina, recebida pela referida instituição, no ano de 2011. Em anos seguintes, outras exposições das artistas foram elaboradas e exibidas, mantendo um posicionamento institucional aparentemente atento aos debates de inclusão e diversidade.

Com efeito, no ano de 2014 a instituição inaugurou *Histórias Mestiças* (curadores Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz (1957)), reunindo artistas nacionais, africanos e ameríndios, instaurando a reflexão acerca da mestiçagem e a produção artística, debate esse, até então, bastante tímido nas curadorias contemporâneas.

---

<sup>22</sup> *Louise Bourgeois – o retorno do desejo proibido*, curadoria Philip Larratt-Smith, 2011.

Neste mesmo ano, Yayoi Kusama (1929)<sup>23</sup> ocupou todas as três grandes salas do andar superior do Instituto, configurando um panorama do trabalho da artista japonesa viva mais proeminente, por meio de aproximadamente 100 obras. Tratando-se de exposições de e com artistas mulheres, dois anos depois a entidade apresentou *Frida Kahlo – conexões entre mulheres surrealistas no México*, dessa vez, trazendo também, uma mulher curadora, a pesquisadora Teresa Arcq. Com cerca de 100 obras de 15 artistas, o recorte foi especialmente das artistas nascidas ou radicadas no México, protagonistas, ao lado de Kahlo, de potentes produções.

No ano seguinte, o instituto lançou o projeto *Nossas Artistas*, agora com uma ação estabelecida de mitigar a grande discrepância entre a representação feminina e masculina nos acervos, museus e publicações de arte relativos às produções modernas e contemporâneas. Assim sendo, três foram as grandes exposições dedicadas a artistas mulheres neste ano inaugural do projeto – *Leda Catunda, I love you baby*, curadoria de Paulo Miyada (1985), *Yoko Ono – o céu ainda é azul, você sabe*, curadoria Gunnar B. Kvaran (1955) e *Invenções da Mulher Moderna, para além de Anita e Tarsila*, curadoria de Paulo Herkenhoff. Muitas outras exposições das artistas têm sido apresentadas pela instituição, mantendo uma gestão institucional que parece coerente como ação responsiva às diversas reivindicações feministas do mundo artístico<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> *Yayoi Kusama – obsessão infinita* teve curadoria de Philip Larratt-Smith e de Frances Morris, curadora da retrospectiva de Kusama na Tate Modern de Londres.

<sup>24</sup> Ver Anexo G, tabela cronológica de exposições realizadas pelo Instituto Tomie Ohtake.

Figura 20 – Jonathas de Andrade – Morder a língua / Língua maior que a boca | Instalação no Pavilhão Brasileiro da 59ª Bienal de Veneza (2022)



Fonte: Arantes (2022)

No âmbito internacional, trazemos a Bienal de Veneza, que ao longo de seus 127 anos de história, deparou-se com a necessidade de adiamento da realização de suas exposições, em apenas três acontecimentos históricos, em função da I e II Guerras Mundiais e por conta da pandemia do coronavírus em 2020 (Figura 20). Sendo assim, a 59ª Bienal de Veneza, que deveria acontecer neste ano incomum, foi transferida para 2022, quando o mundo da arte retomava seus grandes eventos transnacionais-internacionais. Outro fator inédito desta edição, em diálogo com nossa questão feminista, foi o fato de trazer, pela primeira vez, uma mulher assinando a curadoria do evento. Italiana radicada em Nova York, Cecilia Alemani (1977-) utilizou o título do livro *O leite dos sonhos*, de Leonora Carrington (1917-2011) para conceituar e dar nome a sua própria mostra. Ela é também diretora e curadora do “High Line Art”, o programa de arte pública de Nova York, e já tinha assinado a exposição apresentada pelo Pavilhão Itália na Bienal de 2019. Na sua Bienal, Alemani reuniu 213 artistas, sendo que 180 deles participaram da mostra pela primeira vez e ainda trouxe mais representatividade de não brancos e mulheres, totalizando 80% de artistas mulheres na mostra.

O contexto da pandemia forçou que a pesquisa e a concepção curatorial se desse através de encontros online entre a curadora e os artistas, de modo que Alemani pudesse conhecer os projetos e acompanhar os processos de criação à

distância. Ao longo desses encontros, três temas apareceram, reiteradamente, nas obras dos artistas selecionados – a representação dos corpos e suas mutações, fato que explica privilegiar artistas mulheres e artistas não-binários, a relação entre o indivíduo e a tecnologia e a relação entre os corpos humanos e a Terra. Essa edição da Bienal de Veneza acabou assumindo um importante papel, ao evidenciar questões socioculturais e agendas que estão em debate no tempo presente do campo da arte, confirmando a intenção da curadora de trazer para esta edição obras que simbolizam contextos socioculturais historicamente marginalizados.

Figura 21 – Jan Van Raay – Faith Ringgold (à direita) e Michele Wallace (ao centro) no Protesto da Coalizão de Trabalhadoras da Arte, Museu Whitney (1971)



Fonte: Brooklyn Museum (2017)

No âmbito norte-americano, a exposição do Museu do Brooklyn, *Nós Queríamos uma Revolução: Mulheres Negras Radicais 1965-85* (Figura 21), trouxe obras de quase 40 mulheres negras, bem como algumas mulheres latinas e asiáticas e homens negros do período mencionado. A seleção dos trabalhos

configurou uma vasta gama de linguagens, com trabalhos que vão desde pintura, fotografia, gravuras, assemblagens e escultura até filme, vídeo e arte performática. Ao reunir esta coleção eclética, as curadoras Catherine Morris, do Museu do Brooklyn e Rujeko Hockley, do Museu Whitney de Arte Americana fornecem um contexto enraizado nas circunstâncias particulares das mulheres negras em meio às lutas de libertação nos Estados Unidos de 1965 a 1985. As curadores visaram reformular e refinar as narrativas estabelecidas desse período, no que se refere à arte americana, feminismo e mudança política, apresentando obras provocativas aos estreitos entendimentos de classe, gênero, raça, e sexualidade que garantiram as recorrentes opressões através do tempo. Com efeito, *Queríamos uma Revolução* sugere que as mulheres negras não poderiam desenvolver uma prática artística sem também desenvolver “um lugar para suas próprias vozes serem ouvidas e seu próprio trabalho ser feito e recebido”, porque inúmeras forças de opressão (sejam anti-negritude no *Women's Movement*, sexismo no *Black Power Movement*, ou ambos no mundo da arte) as envolveram e proibiram (Morris; Rujeko, 2017). Ao promover a realização de tal lugar no *Brooklyn Museum*, esta exposição abordou como as obras podem atuar como um agente de mudança nas comunidades onde inicialmente circulam. Evitando uma narrativa simplista ou grandiosa, *Queríamos uma Revolução*, acentua como seus artistas aproveitaram essas relações localizadas para reforçar o conteúdo revolucionário de seu trabalho. Como resultado, os visitantes tiveram a oportunidade de explorar uma série de táticas de luta coletiva e de uma produção artística consciente.

Figura 22 – 14ª Bienal de Dak'Art – vista da exposição



Fonte: Okereke (2022)

De modo a complementar as apresentações das exposições cujas atividades curatoriais gravitaram sobre temas feministas, inclusivos e diversos, olharemos, por fim, a 14ª Bienal de Arte Contemporânea Africana, sob o título de “Ĩ NDAFFA #” – Forger – Out of the fire” (Forjador – Fora do Fogo), inicialmente prevista para maio de 2020, mas adiada para 2022, por conta da crise do Covid-19, bem como ocorreu com a Bienal12. O tema da Bienal Africana foi mote para que a instituição e seus diretores artísticos, reinventassem os seus modelos institucionais e o formato da própria composição de sua equipe curatorial, assim como, os espaços que a Bienal ocuparia. A exposição apresentou 59 artistas, incluindo 4 coletivos, de 28 países de todo o mundo – 16 nações africanas e outras 12 da diáspora. O tema geral da exposição, referiu-se ao ato fundador da criação africana, que alimenta a diversidade da criatividade africana contemporânea, ao mesmo tempo que projeta novas formas de contar e compreender África. Denota a dinâmica e a ação de criar, recriar e amassar. Refere-se assim à forja que transforma, ao depósito de onde provém a matéria-prima e ao fogo que cria. Forjar consagra o ato de transformar um ou mais materiais levados à incandescência no fogo, com a finalidade de criar novas formas, texturas e materialidades e, com isso, um novo mundo.

A 14ª edição da Bienal propôs novidades, mas sem deixar de lado as

conquistas de todas as edições anteriores. Os organizadores ousaram na aposta de inovação para uma Bienal enraizada na esfera das artes visuais, sem romper com sua dinâmica inclusiva e holística. Para além das opções tradicionais – a exposição internacional e as exposições de curadores convidados – esta edição abriu as portas a novos projetos especiais e outras exposições, reforçando as manifestações ambientais conhecidas como exposições “Off” com uma diversidade de ofertas artísticas ao longo do Senegal.

A organização do evento fortaleceu ainda a exposição “Pavilhões do Senegal e dos Países Convidados” (com a China e a Costa do Marfim), que “reconciliou” artistas plásticos populares senegaleses com a Bienal de Dakar. Ainda sobre o conjunto de novas iniciativas que se propõe, esta edição estendeu suas ações aos recantos de Dakar e do interior, através de uma série de exposições de filmes, um espaço multimídia, um mercado de arte, um simpósio científico, bem como encontros profissionais e workshops educativos para jovens audiências. Ainda que o argumento curatorial da Bienal não traga diretamente uma discussão de gênero, o projeto da 14ª Bienal de Dakar tem em sua gênese uma forte interseccionalidade entre estudos feministas e anticoloniais, ao fomentar um universo simbólico inclusivo através da poética e a visibilidade de artistas africanos e da diáspora africana.

## 2.2 PENSAMENTO FEMINISTA COMO UMA FORMA DE PRÁTICA – AÇÕES DE UMA CURADORIA

De minha parte, entendo o estudo, a escrita, o ensino e a curadoria como formas de contribuir, a partir da ordem do simbólico, para a transformação do mundo (Giunta, 2020).

Como vimos anteriormente, por intermédio de um breve panorama, com alguns exemplares de curadorias contemporâneas, a Bienal12, estava em sintonia e conceitualmente circunscrita nas discussões contemporâneas do cenário mundial artístico, ao propor uma perspectiva feminina e feminista como cerne e campo de reflexão em seu projeto. Esse eixo central foi proposto pela própria instituição, através de seu presidente e diretoria, sobre o qual deveria ser desenvolvida a narrativa curatorial: o foco na obra de artistas mulheres. Uma circunstância a respeito da composição da Diretoria desta edição, válida de compartilhamento, foi o ineditismo da

presença de uma mulher negra trans, Gloria Crystal<sup>25</sup>, fato que não foi mantido nas bienais seguintes. Agregado ao tema, a curadoria optou também, por pensar um recorte sobre a arte latino-americana. Desse modo, o desafio era curar uma bienal sobre a arte latino-americana focada nos feminino(s), abordando principalmente duas situações: a ausência de artistas negras e indígenas na arte latino-americana e a possibilidade de pensar para além do binarismo, em outras formas de entender os femininos. Desse modo, esta parte do capítulo será dedicada a uma análise teórica-reflexiva ao procurar identificar em que medida as ações práticas desenvolvidas pela equipe curatorial nos processos de trabalho dialogaram com pensamentos feministas, e então, como o discurso curatorial reverberou na prática, ou seja, no que efetivamente ocorreu, no âmbito da escolha de artistas e obras – suas poéticas e linguagens, a questão da inclusão e da representatividade. Essa reflexão será entremeada pelo ativismo curatorial, proposto por Maura Reilly e pela ideia de inscrição da curadoria, desta edição, na virada feminista no pensamento curatorial contemporâneo, articulado por Elke Krasny.

Para dar conta, sucintamente, do que seria um pensamento feminista, já que para articular essa definição seria necessário pesquisa específica da Teoria Feminista, trago as noções de Krasny. Ela aponta os aspectos paradoxais dessa questão, pois, se, de um lado, há a impossibilidade de categorização e definição do pensamento feminista, pois esses são paradigmas essencialmente questionados por suas premissas, por outro lado, embora altamente contestáveis, tais categorias são ferramentas úteis para entender a multiplicidade de políticas e orientações em ação no pensamento feminista (Krasny, 2015, p. 54).

O que é feminismo? Esta questão ou questões semelhantes a esta foram levantadas e ainda estão sendo levantadas repetidamente. Eu até diria que o feminismo é a questão. Colocar a questão do que é o feminismo, como procuro demonstrar, leva a uma resistência estratégica a qualquer definição meramente descritiva ou simplesmente redutiva. Um método feminista, como alguém pode argumentar, é a resistência à definição, a recusa de ser amarrado por qualquer definição monolítica e definitiva. Por outro lado, a questão do que é o feminismo também impõe a necessidade de processos contínuos de negociação de redefinições e a busca por mudanças de definições. A pergunta sobre o que é o feminismo leva a estabelecer contornos para evitar que o feminismo seja muito facilmente entendido como uma espécie de ataque indiscriminado, como uma teoria do tipo 'escolha na hora' ou uma terminologia particularmente vazia, uma postura crítica sem

---

<sup>25</sup> É funcionária pública e participa ativamente na política. Neste ano assumiu o cargo de chefe da SJCDH (Divisão de Diversidade e de Combate à Intolerância da Secretaria de Justiça, Cidadania e Direitos Humanos). Em 2022, recebeu do Governo do Rio Grande do Sul, a Medalha Simões Lopes Neto, como forma de reconhecimento pelas suas contribuições para a cultura e para a sociedade de modo mais amplo.

crítica (Krasny, 2015, p. 54).

Essa articulação me conduz ao primeiro relato, entre outros a seguir, do que entendo como uma ação da curadoria, especialmente a figura de Andrea Giunta, de posicionamento feminista. Essa reflexão passa por uma possível explicação sobre a presença do termo feminino(s), em oposição à feminismo(s), no título da mostra. Debruço-me sobre esse questionamento, pois apareceu, recorrentemente, ao longo de situações que presenciei e/ou ouvi por terceiros, em palestras, oficinas e até mesmo em conversas informais sobre a Bienal12, sobretudo entre pesquisadores, historiadores e atores do âmbito acadêmico. A pergunta, que também me inquietava, era o porquê da escolha da palavra feminino(s), a qual, ao menos, em uma leitura mais rápida e superficial, parece-nos instaurar uma visão mais leve sobre a situação de ser mulher, e todas as problemáticas implicadas deste universo, frente aos feminicídios, transfobia, homofobia e misoginia. Por outro lado, a noção de feminismo carrega em si, um discurso mais explícito e radical, que poderia sugerir uma narrativa mais envolvida e envolvente com as questões afirmativas discutidas no campo da arte daquele momento. Claro, não devemos amenizar o fato que, ao mesmo tempo que o feminismo se popularizou, seu verdadeiro propósito arrefeceu-se. Afinal, a lógica do capitalismo tardio, e seus processos de globalização e massificação têm suprimido, através do mercado, as forças políticas de discursos e imagens culturais do século. Sendo assim, a própria causa do feminismo, plasmou-se esvaziada e acrílica.

Talvez fosse essa uma das razões pela supressão deste termo do título principal da mostra? Parece-me que não. Giunta mesmo nos diz, “Feminino(s), como palavra, como intervenção, foi uma articulação difícil de configurar” (Giunta, 2020, p. 24). Suponho dois possíveis motivos, os quais acabam por serem intrínsecos, como razões dessa tomada de posição da curadoria, especialmente por Giunta. O primeiro é que ela foi curadora da controversa exposição retrospectiva sobre as obras de León Ferrari (1920-2013), no Centro Cultural Recoleta, em Buenos Aires, em 2004. Essa polêmica exposição, foi fechada e reaberta, mais de uma vez, por decisões judiciais. Pois, segundo o parecer da Associação Cristo Sacerdote de Buenos Aires, Ferrari, apoiado e incentivado pela curadora e pela instituição, teria exposto, obras que continham “51 insultos a Jesus Cristo, 24 à Virgem Maria, 27 aos anjos e

santos, 3 diretamente a Deus e 7 ao Papa”; a maioria delas associadas ao inferno<sup>26</sup>. Em recorrentes relatos orais da curadora, os quais presenciei durante o período de trabalho, ela expôs, de forma contundente, a situação traumática pela qual passou, por ocasião desta exposição. Comentou, em descrições nervosas, como ela e sua filha, em diversos momentos naquele período, foram pessoalmente perseguidas e coagidas pelo referido grupo de religiosos argentinos.

Agora, remetendo-se ao ano de 2020, período previsto para a abertura da Bienal12, importa situar que o presidente do Brasil era um líder cujos enunciados e posturas eram bastante retrógrados, com ideais conservadores e discriminatórios. Neste sentido, é possível considerar que Giunta, ao decidir pela palavra feminino(s) ao invés de feminismo, estaria agindo com um ato de autopreservação, assim como, de preservação da equipe e da própria instituição Bienal do Mercosul. Ora, a obtenção dos recursos financeiros, que sustentam a fundação e suas exposições, dá-se através de mecanismos públicos, sendo assim, dependia-se fundamentalmente, do aval governamental para aprovação do projeto e consequentes empresários, dispostos a investir na Bienal. Dessa maneira, a conjuntura era propícia para uma estratégia conceitual e um bom jogo de palavras. Igor Simões, que atuou de maneira fundamental no papel de Curador Pedagógico do Programa Educativo dessa edição, programa que fomentou, praticamente, toda as ações da Bienal online, reunindo artistas, curadores, educadores e públicos variados, em suas exitosas sessões de *lives*, afirma:

Foi desde aqui, do Sul do Mundo ao Sul do Brasil, que se instaura a vontade e a realização de uma mostra que escolhe política e esteticamente a noção diversa de Femininos. Feminino(s): Visualidades, Ações e Afetos são o rumo da escolha de artistas de diferentes lugares, desde as Américas insubmissas até as Europas revistas para além do binário e olhando para a multiplicidade contemporânea das formas de existência (Simões, 2020, p. 62).

Podemos considerar, então, que a escolha de cada palavra mencionada no título, especialmente, feminino(s), foi criteriosamente selecionada e articulada, de modo a acolher e contemplar as premissas que seriam empenhadas e desdobradas

---

<sup>26</sup> “Faz poucos dias, militantes católicos atacaram tanto a exposição de León Ferrari como a conferência da representante holandesa de uma organização que presta assistência, no mundo todo, a mulheres que queiram abortar em nações onde isso é proibido [...] Esses militantes católicos irromperam no Centro Cultural Recoleta e no San Martín; sua violência não foi condenada pela Igreja em nome de cujos ensinamentos e princípios diziam atuar. [...] A Igreja converteu a exposição de Ferrari em um leading case não somente por seus conteúdos ideológicos, mas por seu caráter inaugural. A exposição de Ferrari é um teste da força do Estado e das instituições do campo artístico.”, cf. SARLO, op. cit., p.299.

conceitualmente no projeto da Bienal12, sem ferir a dimensão crítica e política da proposta. De fato, o argumento curatorial baseia-se em cinco fundamentos acerca da noção de feminino(s), os quais serão analisados pontualmente mais adiante, convidando-nos a uma compreensão mais expandida do termo, e talvez menos impregnada de preconceitos, intrinsecamente produzidos pelo sistema patriarcal, racista e colonialista no qual estamos inseridos.

Esse ato da curadoria, portanto está em sinergia com uma perspectiva feminista, deflagrando uma importante política de cuidado, ao optar pelo cuidado e preservação de si e do outro, considerando o contexto dado. Outro momento bastante marcante, que considero como uma intervenção feminista de Giunta, foi o seu pedido, ao presidente da Fundação, que, diante da saída do então diretor de produção executiva do projeto, essa posição fosse assumida por mim. Foi fundamental que houvesse essa solicitação, para que outros membros da entidade, passassem a me enxergar em tal função, então, endossada pelo presidente. Sem a palavra de ordem, tampouco, teria tido minha remuneração equiparada à do diretor anterior. Faz três anos desse acontecimento, mas minha remuneração e o meu “crédito institucional” ainda oscilam. Recentemente fui interrogada e criticada por algumas atitudes a respeito da minha gestão, embora estivesse agindo da mesma forma de meu antecessor. Do mesmo modo, sou exigida em responsabilizar-me por duas esferas diferentes dentro do escopo de trabalho, sobrepondo competências, mas ganhando apenas por uma, diferentemente do que ocorria com o outro profissional, que ocupava o mesmo cargo. “Vários foram os casos de diretoras de museus que argumentaram que a alta administração, predominantemente masculina, sufocavam as instituições, muitas vezes impedindo-as de instituir mudanças substanciais” (Reilly, 2017, p.106), sem que houvesse/haja espaço de diálogo, tampouco interlocutores para uma tentativa de mudança neste/naquele contexto em que me encontro/va. Lembro ainda que, nesta mesma conversa, entre Giunta e o presidente, na qual também estava presente, fui elogiada pelo mesmo, por minha aparência física, no que, imediatamente, Giunta acrescentou à fala dele, adjetivos sobre minha inteligência e capacidade profissional.

Esse tipo de atitude afirmativa, por parte de Giunta, aconteceu outras vezes ao longo do processo de convívio e trabalho, nos quais ela encontrava brechas para empoderar as mulheres com quem trabalhava. Sentindo-me então, fortalecida com esse estímulo, decidimos formar uma equipe essencialmente feminina, no maior

número de áreas possível, envolvidas nas etapas de desenvolvimento do projeto. Essas ações e proposições tentaram imprimir, em alguma medida, mudanças estruturais, bastante enrijecidas da instituição, a Crítica Institucional visa transformar não apenas as manifestações substantivas, visíveis dessas relações, mas sua estrutura e em particular o que é hierárquico nessa estrutura e as formas de poder e dominação, de violência simbólica e material, produzidas por essas hierarquias (Fraser, 2014, p. 03). Tivemos pleno êxito neste objetivo nas equipes de produção executiva, design gráfico, comunicação e arquitetura. No entanto, foi bastante difícil encontrar profissionais mulheres para liderarem e constituírem equipes de pintura, cenografia, projetos de luminotécnico e montagem, logística e seguro. Mesmo nas equipes majoritariamente femininas, não fomos bem-sucedidas ao encontrar colaboradoras negras, trans e indígenas, provavelmente, por falta de articulação e contato das coordenações, das quais me incluo, em síntese, nós somos a instituição da arte: o objeto de nossas críticas, de nossos ataques, está sempre também dentro de nós (Fraser, 2014, p. 03). Chegamos a pensar em abrir chamadas públicas para o recebimento de currículos, renovando o banco de dados e contatos os quais a instituição conserva, mas não havia tempo nem equipe disponível para debruçar-se neste, que seria um processo mais democrático, de seleção de profissionais.

As diversas situações vivenciadas com Giunta, ao longo de dois anos, nas quais ela se manifestou em prol de si, da equipe e das artistas, com reivindicações e pontuações de viés feminista, foram muitas, não daria conta de manifestá-las aqui. Tampouco seria prudente apontar sob quais vertentes feministas atuava Giunta, considerando que são distintos desdobramentos deste pensamento.

[...] um terreno fértil para um grande número de diferentes vertentes do pensamento feminista, como o feminismo liberal, marxista, socialista ou anarquista,[9] ou cristão, islâmico, judaico, hindu, ou feminismo budista. Outras vertentes do pensamento feminista incluem “psicanalítica, focada no cuidado, existencialista, pós-moderna, mulheres de cor, global, ecofeminista,”[10] pós-estrutural, desconstrutivista, interseccional, negra, mestiça, pós-colonial, decolonial, transfronteiriça, transnacional, feminismo migrante urbano, queer ou feminismo transgênero (Krasny, 2015, p. 55).

Como dito anteriormente, Giunta manifestou sua preocupação e atenção em relação aos aspectos de cuidado com a equipe, princípio central do feminismo de vertente psicanalítica. Interessante observar que os estudos do campo psicanalítico são bastante avançados na Argentina, país de origem da curadora. Essas manifestações e pleitos ocorriam desde pequenos acontecimentos e esferas, às instâncias mais complexas. Explico-me melhor: Giunta, ela própria, precisou exigir,

mais de uma vez, que a instituição reservasse hotel com melhores condições para sua estadia em Porto Alegre. Ela reiteradamente foi hospedada em hotel bastante simples, mas minha observação não recai no número de estrelas ou na qualidade das acomodações do hotel, mas no fato de que os outros dois curadores, com quem trabalhei na mesma instituição, na bienal anterior e na posterior à Bienal12, não foram hospedados neste lugar. Essa ação pode ter ocorrido por falta de orçamento, desatenção? Em termos econômicos, a instituição encontrava-se na mesma situação quando da estadia dos outros dois curadores, por isso, esse e outros “pequenos” gestos não devem ser naturalizados, mas pontuados como possíveis intenções sexistas. “Há quem diga que as dificuldades para a realização da mostra, enfrentadas pela diretoria e pela curadoria, teriam sido intensificadas em função do comportamento misógino de parte importante da instituição” (Motta, 2016, p. 01). Essa afirmação refere-se à 9ª edição desta Bienal, mas em certa medida, ela é válida, de igual modo, para a 12ª edição. Giunta atuava também, de maneira bastante estratégica em situações formais, como reuniões para debater orçamentos do projeto, posicionando-se fisicamente em frente ao profissional, de gênero masculino, o qual possuía o domínio dos valores captados, e em alguma medida, decidia as operações financeiras. Eu mesma era taticamente localizada, também frontalmente, àqueles que pareciam não estar agindo em prol de algumas necessidades e urgências postas para a resolução e beneficência do projeto.

[...] em sua posição ativa, o curador assume plenamente sua responsabilidade nesta negociação, já que a materialização dos mundos virtuais que ele visa com suas ações se dá no território em que esta está operando e é nele que produzirão ou não uma diferença, e este território é atravessado por todas estas forças. Para isso, o curador-que-cria tem que negociar com a instituição em que seu trabalho se realizará, bem como com os investidores envolvidos no projeto, mas sabendo discriminar o que é negociável – e que ele poderá aceitar, readaptando seu projeto para contemplá-lo –, do que é inegociável, porque implicaria em abrir mão daquilo que é essencial nas proposições artísticas que ele reuniu: sua força poética portadora do poder de produzir um acontecimento gerador de contágio (Rolnik, 2017, p.70)

Dada a posição ativa e de assertiva seriedade (e de novo, de cuidado) com que Giunta tratava dos assuntos e encaminhamentos operacionais sobre a produção das obras das artistas, operava em reuniões de igual modo. Em diversas circunstâncias, em que Giunta esteve em reuniões presenciais em Porto Alegre, era comum reunirmos, nestes encontros, todas as colaboradoras envolvidas nos processos de trabalho, sem distinção de hierarquias, como geralmente ocorre. Se a pauta era tratar

da distribuição de obras em uma dada instituição, reunia-se, para além da equipe curatorial e de coordenação de produção, todas as profissionais envolvidas: arquitetas responsáveis, suas assistentes, as produtoras, suas assistentes, designers e também suas assistentes. Para além de serem encontrados com as portas abertas, todas as pessoas presentes tinham espaço de fala e escuta, as observações e sugestões eram acolhidas, mesmo que não fossem aceitas. Pode parecer desimportante e até mesmo questionável o relato acima, no entanto, nos circuitos de produção dos grandes eventos das artes visuais, como uma bienal, é comum que os profissionais se sintam acuados diante das figuras de poder, como são os curadores geral.

A importância que o curador assume, principalmente a partir dos anos 1980, estará relacionada justamente ao poder que lhe é conferido no sistema das artes. Esta figura toma vulto na medida em que os acadêmicos e críticos se tornam menos influentes nas decisões sobre o destino da carreira do artista (Oguibe, 2004 *apud* Motta, 2005, p. 17).

Contrariando esse vulto autoritário, nestas assembleias, por vezes, regadas a bolos e frutas, se instaurava, efetivamente, uma arena democrática entre as profissionais, proporcionando um processo de trabalho mais horizontal e afetivo. Com esse escrito, não pretendo positivar o andamento operacional do projeto, tampouco, as relações profissionais entre todos os colaboradores envolvidos. Conflitos, tensões e desentendimentos houve, visto que eram muitas pessoas trabalhando juntas, no mesmo ambiente (mesmo modo que como ocorre nas outras edições), lidando com um grande volume de trabalho, com prazos enxutos e orçamentos escassos. Tornou-se comum que se crie uma atmosfera tensa e estressante nos processos de produção que uma bienal exige, e na Bienal12, não foi diferente neste sentido. Todavia, existia também ali, um clima de colaboração, de cuidado e de muita resistência. Tornou-se piada interna, entre as 11 produtoras executivas, a pergunta que Giunta fez a uma delas, pelo *WhatsApp*<sup>27</sup>, a fim de identificá-la: *¿que chica eres tu?*<sup>28</sup> Com isso pretendo trazer a ideia de como a comunicação e as relações eram mais desierarquizadas, contribuindo com dinâmicas laborais mais fluídas e com uma organização em rede, ao invés de uma estrutura piramidal, geralmente instituída nesses projetos de grande porte. Do mesmo modo, em situações aflitivas, as quais ocorriam com frequência, principalmente, por conta da dificuldade de captação de recursos, mantinha-se os tratamentos respeitáveis entre as equipes.

---

<sup>27</sup> Adotou-se a ferramenta digital nos processos de operacionais de produção, para além de troca de e-mails institucionais, visando mais agilidade de comunicação entre as equipes.

<sup>28</sup> Livre tradução: que garota é você?

Abro um breve parêntese para tratar da questão da captação de recursos, que tem sido um constante desafio para a Fundação Bienal do Mercosul, a qual valeu-se de um mecanismo incipiente de financiamento (Motta, 2016), principalmente nos últimos anos, em decorrência de diferentes fatores. A própria instituição passou por uma crise bastante forte ao longo de sua 10ª edição, atravessando polêmicas curatoriais e institucionais, assim como, deficiências financeiras. Nesta emblemática edição, houve diversos adiamentos da abertura da mostra, artistas foram desconvidados, curadores se demitiram, entre outras polêmicas que não cabem aqui. Um episódio muito lamentável decorrente dessa crise, e que se perpetua até os dias de hoje, foi a demissão de profissionais permanentes, responsáveis pelo Núcleo de Documentação e Pesquisa, onde consta arquivos, imagens, slides e documentos com a história da Bienal. Este departamento encontra-se inativo.

Naturalmente, depois desse imbróglio todo, houve rumores entre o meio artístico, de que a Bienal do Mercosul fecharia suas portas, com a extinção da fundação. Não foi de se espantar com tal suposição, visto que a entidade decidiu por adiar, em um ano, a sua próxima edição, em um ato inédito, até então. Os fatores político-econômicos também atravessam as circunstâncias de captação de recursos, potencializando, positiva ou negativamente, o seu vigor, a depender das políticas públicas culturais implementadas no país, em determinado período. Contribuindo para um enfraquecimento na obtenção das verbas, a redução de investimentos do Grupo Gerdau, incentivadora majoritária do evento, desde sua criação, acabou por deixar profundas lacunas e carências econômicas na instituição. Esse afastamento pode ser atribuído ao fato do grupo siderúrgico, em 2017, ter se tornado alvo de investigação pelo Ministério Público Federal, na operação que ficou conhecida como Zelotes, referente à sonegação fiscal e lavagem de dinheiro.

Somada a essas crises, relatadas sucintamente, a Bienal12 enfrentava outros problemas na captação de recursos. Um dos maiores obstáculos para a cooptação de expressivos grupos empresariais que se dispusessem a financiar o projeto, foi o peso de um governo cujas políticas culturais eram ínfimas, as liberdades de expressão começavam a ser ameaçadas, por fervorosos fanáticos do governo, e o próprio presidente proferia discursos de ódio aos artistas, às mulheres, aos trans, aos nordestinos, aos indígenas, ou seja, a todas as minorias. Apresentar uma bienal de artistas mulheres, sobretudo, latino-americanas, com obras e poéticas que remetiam a pautas femininas, nas mesas de venda e negociações de patrocínio e *marketing*,

teve um peso extra. Uma grande marca de roupas, que usualmente aportava alguma cota de patrocínio às bienais do Mercosul, neste ano, expos sua indisponibilidade em vincular-se a uma bienal de cunho feminista. Cabe retomar aqui o debate sobre o título da bienal, pois, se houve tamanha resistência e dificuldade de apoio do empresariado gaúcho, para a arrecadação de verba, mesmo utilizando-se o termo, em alguma medida mais “ameno”, feminino(s), podemos imaginar que o feminismo afastaria ainda mais os investidores. A Bienal12 contava então, com um dos mais baixos valores investidos globalmente no evento, ao longo de sua história. Essa escassez de recursos fez com que algumas propostas artísticas tivessem de ser canceladas da mostra e muitas outras adaptadas, para que pudessem ser mantidas na Bienal.

Através do relato sobre a readaptação dos projetos artísticos, retomamos o apontamento das práticas feministas da curadoria, neste cenário. A readaptação dos projetos artísticos e de cortes de orçamentos é uma equação bastante trabalhosa, e ao mesmo tempo, envolve muita maestria na condução processual, especialmente, com pouco tempo antes da abertura da mostra. Essa situação de remodelagem não foi inédita da Bienal12, em outros momentos a Fundação passou por situações semelhantes. Contudo, vale comentar a forma incansável e cuidadosa que Giunta conduziu essas alterações junto às equipes e aos artistas. Esse momento foi extremamente exaustivo e trabalhamos incansavelmente para manter o maior número de artistas e propostas. Foram diversos estudos de possibilidade, calibrando e equilibrando, verbas, obras, artistas, sentimentos e egos. Nem todos os artistas estão abertos a readaptar seus projetos, nem todos os curadores acolhem bem a ideia de desconvidar seus artistas, nem todo patrocinador vê com bons olhos, a diminuição do número de artistas na exposição, bem como o fornecedor de transporte, seguro, marcenaria, tampouco, ficam satisfeitos com cortes de projetos. Neste momento, a equipe de curadoria também manifestou suas contradições e tensões internas. Depois de muitas reuniões, telefonemas, cálculos, planilhas, plantas, negociações, readaptações, conseguimos chegar em uma nova lista de artistas e de obras. Foi realmente um empreendimento colaborativo. Fomos tenazes, incansáveis, resistentes, fomos feministas! Feminismo como uma prática. Nesta situação de grave turbulência, o único colaborador homem da equipe de produção executiva, ao afirmar que essas adaptações e reduções não seriam possíveis, acabou saindo do projeto.

Com efeito, as alterações foram realizadas, e as equipes de curadoria e de

produção seguiram os encaminhamentos de trabalho, com vistas à abertura que se aproximava. Os fornecedores estavam contratados, empresas de transporte, seguro de obras, museólogos, montadores, iluminadores, técnicos de som, de luz e de projeção, andaimes, material das obras, fotografias impressas, molduras à entrega, cenografia e pintura. Tudo e todos a postos para iniciarmos a montagem. Aqueles artistas e seus assistentes, que viriam à cidade, para produzirem ou acompanhar a montagem de seus trabalhos estavam, todos, com suas passagens compradas. Uma artista, inclusive, já estava em Porto Alegre, iniciando a pesquisa de sua instalação comissionada pela Fundação. Então, notícias sobre um vírus começaram a chegar no Brasil, em Porto Alegre, e todo o cenário mudou. Não me deterei aqui, na tentativa de descrever o ambiente de horror que foi a pandemia do coronavírus, e como impactou a maneira de viver de toda a humanidade, principalmente entre os anos 2020-2021. Mas, ainda, discorrer com uma argumentação sobre as ações feministas praticadas pela curadora geral, em mais este momento de crise que atingiu a Bienal12.

Logo no início de março, uma semana antes das medidas de *lockdown* e da pandemia tomar o mundo, alguns colaboradores da produção e da montagem, tiveram contato precoce, com o diretor de uma das mais importantes instituições culturais da cidade. Este havia recentemente voltado de uma viagem à Europa e, de fato, estava infectado pelo vírus. Essa situação acendeu um sinal de alerta nas equipes da instituição, ao nos situar, logo no início da pandemia, em uma proximidade significativa com o grande risco do vírus. Sendo assim, diante da impossibilidade sanitária de seguirmos reunidos e iniciar a montagem da mostra internacional, a diretoria da instituição, em consonância com as recomendações médicas, aquelas que eram conscientes do risco real da pandemia, porque neste momento muitas pessoas e médicos ainda duvidavam da gravidade do vírus; determinou que as equipes assumissem o home office. Conseqüentemente a montagem foi adiada, enquanto os setores de diretoria, administrativo, curadoria e produção analisavam o cenário mundial e as condições postas para seguir, ou não, com o projeto.

Ampliando o olhar para outras exposições, originalmente programadas para o mesmo período da bienal do sul, como as duas bienais mencionadas anteriormente, a 59ª Bienal de Veneza e a 14ª Bienal de Dakar, constata-se que essas instituições decidiram e, tinham condições para isso, em adiar os seus eventos. O mesmo ocorreu na cena nacional, na 34ª Bienal de São Paulo, a qual teve condições de optar pelo adiamento de sua abertura, pelo período além de um ano. Aqui, a ideia de adiamento

não teve eco, em que pese, havia uma situação administrativa sobre o andamento legal do projeto da Bienal do Mercosul junto ao Ministério do Turismo, órgão responsável pela aprovação e controladoria dos projetos culturais na época. Os recursos públicos já haviam sido gastos, então deveriam de ser justificados, ou, em alguma medida readaptados, como assim o fizemos. Para além de uma decisão administrativa, todavia, existia um desejo de manutenção do trabalho, que vinha sendo realizado nos últimos dois anos, surgindo assim, a proposição de transformar a Bienal em uma mostra digital.

[...] suspensão de quase todas as atividades é a única forma de pensar criticamente sobre um presente no qual as relações sociais que conhecíamos entram em crise, desmoronam? O silêncio, parar, são caminhos reflexivos. Também podemos optar por intervenções críticas e afetivas em tempo presente, que permitam pensar, “entretanto”. A frase sintetiza a decisão de não abandonar o presente, um movimento que dá conta, também, de uma necessidade afetiva. ... Atender ao “entretanto” como possibilidade de gestar formas de intervir na urgência – a nossa, a de quem nos rodeia – ; pensar a partir dos instrumentos com os quais contamos hoje, no tempo presente, para elaborar alternativas, lugares reflexivos aos quais voltar, é outra opção (Giunta, 2020, p. 22-37).

Ainda que estivéssemos convencidas da necessidade de agir no presente, essa não foi uma decisão fácil a se fazer, nem unânime entre as equipes, pois sabia-se que havia muito a se perder. Os encontros, as trocas, os aprendizados, as vivências que ocorrem durante a montagem e então, no período de duração de uma bienal, sobretudo com o momento das obras vindo à público, são de grande valor intelectual, simbólico e educativo. Sim, seria uma grande perda.

O conjunto de ações que envolvem a atividade de visitar uma exposição inscreve-se na ampla gama de rotinas institucionalizadas que configuram nossa vida social – para empregar as noções de Giddens(2009) – isto é, tal atividade comporta uma sequência de atitudes corporais e intelectuais específicas. Embora utilizemos de forma recorrente e coloquial a expressão “ver uma exposição” para designar tal situação, é certo que para efetivar esta atividade empregamos nosso corpo no fluxo da ação, agenciando a totalidade de nossos sentidos em uma experiência do movimento corporal durante a qual “fazemos acontecer” a ação – consciente deliberada – de vivenciar uma exposição. Um aspecto aparentemente banal da ação de visitar uma exposição consiste no fato de que tal vivência ocupa uma duração de tempo no fluxo da vida, mas diferentemente de outras manifestações artísticas nas quais o tempo é pré-definido, um concerto, um filme –, a duração pode ser estabelecida pelo visitante-espectador (Carvalho, 2012, p. 51).

Essa experiência cultural, intelectual e corporal, de “ fazer acontecer” a ação de “ver uma exposição” em um tempo próprio, seria inexistente ao visitante-virtual. Por outro lado, o fato de seguir com a adaptação da mostra para o âmbito digital, implicava em manter o máximo de colaboradoras com seus contratos ativos, o máximo das artistas com seus cachês pagos, o máximo de respeito pelo trabalho que tinha

sido desenvolvido por diversos profissionais ao longo de dois anos. Implicava também um olhar de cuidado e afeto com essa rede de pessoas envolvidas com o pensamento e a construção da bienal, e por que não, com um público que aguardava por essa exposição? A opção pela manutenção da bienal desafiou a todos a trabalhar, produzir e interagir em tempos de severa tensão.

Uma das primeiras ações para a construção do site e do canal do YouTube da mostra, foi a exibição de vídeos curtos, os quais foram solicitados pela curadoria e produção a todos os envolvidos com a bienal: artistas, produtoras, diretores e figuras públicas. Para estes vídeos, as pessoas responderam perguntas sobre como estavam se sentindo, em qual cidade e com quem estavam, naquele delicado momento. E no caso das artistas, quais seriam as obras que apresentariam na suposta exposição presencial. Criou-se um repositório de diversos depoimentos, ricos em material humano e muitos com reflexões relevantes sobre os feminino(s), os feminismos e a arte. Não poderia deixar de trazer, contudo, os grandes obstáculos operacionais os quais atravessaram essas dinâmicas de manutenção da bienal. A começar pelo fato de que a prática do trabalho remoto ainda não era usual, e nem todas as colaboradoras tiveram facilidade de adaptação. Dependíamos de uma condição satisfatória de infraestrutura para seguir produzindo desde nossas casas, com boa internet, computadores, cadeiras, mesas e iluminação adequadas. Era importante também um ambiente minimamente conveniente, silencioso para que pudéssemos nos concentrar na execução de nossas tarefas e sobretudo para realizar inúmeras reuniões por videoconferência. Mais reflexões a respeito da bienal digital, serão desenvolvidas posteriormente nesta dissertação.

A questão central para ser considerada neste momento, sobre os processos de adaptação para uma ação expositiva digital, recai mais uma vez, na observação das tomadas de decisão e posicionamentos curatoriais. O aspecto do olhar cuidadoso e respeitoso dos curadores com as equipes envolvidas no projeto, a sensibilidade de compreender e acolher as diferenças, quando muitas pessoas estavam sobressaltadas, em um momento de desesperança, como foi a pandemia, são gestos humanos, e, sim, ações feministas. A capacidade de persistência, resistência e resiliência, especialmente, possibilitou, que juntas seguíssemos produzindo e trabalhando, enquanto, também, cuidávamos de nós mesmas e dos nossos.

Os meados de 2020 tornam claro como exige tempo e como é trabalhoso manter a vida. Eu sinto isso no meu corpo quando me ocupo das tarefas banais que devoram as horas em que estou acordada. Sinto isso sempre que

pondero se estou com alguma alergia sazonal ou apresentando sintomas de COVID-19. Ao mesmo tempo, de forma mais lúcida do que nunca, compreendo o valor intrínseco da pequena vida que construí para mim mesma. Não quero perdê-la (Biczel, 2020, p. 52).

Dorota Biczel em seu texto curatorial traduz precisamente como nos sentíamos. Não foi tarefa leve, mas, em alguma medida, foi tarefa compensatória e enriquecedora. Muitas de nós, evidentemente, seguimos porque precisávamos das remunerações, mas para além da necessidade financeira, havia também um clima bastante profissional de realizações próprias e de luta coletiva, apesar de tudo. Inspiradas por uma das artistas da Bienal12, Cecilia Vicuña (1948), que diz, “enquanto a vida persistir em nossas experiências individuais, porém unidas, nada irá nos incomodar”, seguíamos individualmente, isoladas em casa, mas, juntas na tecedura da Bienal. Somado a essa perspectiva humana, a Bienal online promoveu debates fundamentais do campo da arte, da educação, da sociologia e político.

### 2.3 OS FEMININO(S) COMO DISCURSO CURATORIAL DA BIENAL12

Após ter abordado essas reflexões sobre o que considero atos práticos, de ação feminista, forjados pela curadoria, debruço-me então, nos aspectos conceituais que veio a ser a plataforma da mostra. Os conceitos e ideais que ancoraram os textos curatoriais, valeram-se das proposições de algumas pensadoras e escritoras mulheres, como: Carolina Maria de Jesus<sup>29</sup> (1914-1977), Clarice Lispector<sup>30</sup> (1920-1977), Nelly Richard<sup>31</sup> (1948-) e Denise Ferreira da Silva<sup>32</sup>. A contribuição dos escritos e pensamentos dessas autoras permitiu introduzir nos debates curatoriais “reflexões sobre a necessidade de criar, sem deixar de lado os marcadores sociais, como classe, sexo, raça; sobre o conceito de diferença sem separação; e sobre gênero como construção e como identidade” (Giunta, 2020, p. 24). A curadora argentina vai articular, assim, com uma pluralidade de abordagens acerca do discurso em torno de

---

<sup>29</sup> Escritora, poetisa, compositora e cantora brasileira, figura essencial da literatura nacional, sua obra, para além da importância literária, tem relevância política. Autora de *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960).

<sup>30</sup> Autora de romances, contos e ensaios, é considerada uma das escritoras brasileiras mais importantes do século XX. Foi uma das mais destacadas escritoras da terceira fase do modernismo brasileiro, chamada de "Geração de 45".

<sup>31</sup> Teórica e ensaísta, autora de diversos livros sobre arte, feminismo e crítica cultural, como *Masculino / Feminino* (1993). Interlocutora de Andrea Giunta nas proposições conceituais da Bienal12.

<sup>32</sup> Filósofa e artista visual brasileira.

feminino. Essas noções, deveriam, então, configurar a Bienal12 como uma arena de diálogos e de permutas, ideais esses, fundantes da vida e da cultura democrática, e que do mesmo modo, que as noções de feminino e feminismos, são temas caros ao pensamento curatorial proposto.

Uma dessas seções destaca a importância da instância criativa do feminino, ao friccionar limites e condicionamentos postos, como disparador para a inserção da diferença como possibilidade. Sob essa acepção, foram feitas as escolhas das artistas e das obras, reunindo artistas mulheres, trans, gay, com identidades que transitam, raça, gênero, fluídas, localizadas, de diferentes formas empoderadas, e também artistas homens, envolvidos com as agendas do feminismo. Essa aproximação como intenção curatorial, que em alguma medida, está dialogando como tentativa de inserir artistas advindos de categorias entendidas, como minorias e dissidentes do sistema patriarcal hegemônico, vigente no mundo das artes está em forte sintonia com o ativismo curatorial, conforme nos diz Reilly

Diversos curadores que vêm trabalhando por uma representação igualitária, mesmo que suas estratégias de atuação sejam variadas, são, cada um, um curador ativista – termo que utilizo para descrever pessoas que tem dedicado seus esforços curatoriais quase que, exclusivamente, para cultura visual nas, das e desde as margens: isto é, para artistas que não são brancos, não são dos eixos EUA- Europa, bem como mulheres – feministas e com identidade queer. Esses curadores – e outros como eles, interessam-se pelas injustiças do mundo da arte. Esses curadores, e outros em campos similares, tem se comprometido com iniciativas para o nivelamento hierárquico, desafiando premissas, combatendo o apagamento, promovendo as margens em direção ao centro, a minoria sobre a maioria, inspirando debates inteligentes, disseminando novo conhecimento e encorajando estratégias de resistência – todos os quais oferecem esperança e afirmação<sup>33</sup> (REILLY, 2018, p. 21-22, tradução nossa).

Em estreita relação com o ativismo curatorial, a segunda leitura de feminino proposta é articulada, especialmente sobre as artistas mulheres, as não binárias, as fluídas, as não normativas, bem como as afrodescendentes e as indígenas, amalgamando-as em suas diversas vozes, narrativas e lutas. A questão etária foi igualmente contemplada neste conjunto, dado ao fato que muitas artistas convidadas tinham idade acima dos 40 anos. Nessa linha, são abordados os temas

---

<sup>33</sup> *Several curators have been working for equal representation. While their strategies vary enormously, each is a “curatorial activist” - a term I use to describe people who have dedicated their curatorial endeavors almost exclusively to visual culture in, of and from margins: that is, to artists who are non-white, non-Euro-US, as well as women-, feminist-, and queer-identified. These curators, and others in similar fields, have committed themselves to initiatives that are leveling hierarchies, challenging assumptions, countering erasure, promoting the margins over the center, the minority over the majority, inspiring intelligent debate, disseminating new knowledge, and encouraging strategies of resistance, - all of which offers hope and affirmation* (Reilly, 2018, p. 21-22).

de maior violência, a denúncia do sistema excludente do mundo da arte, trazendo artistas e obras que expressam suas oposições ao sistema monolítico patriarcal. Esse enfoque curatorial nos permite trazer outro conceito relacionado à atividade curatorial, o qual propõe o *fazer curatorial* como uma ação política, tensionando esseimbricamento entre arte e política.

Trata-se de pensar a produção curatorial e a produção de textos críticos como ações políticas (entendidas como estratégias de posicionamento dentro do espaço da produção de saberes), dado que são gestos responsáveis pela delimitação de um corpus e um olhar preciso sobre certos aspectos do mundo contemporâneo: constroem representações socioculturais de índole distinta, intervindo na formação de diversas noções identitárias de gênero, nação, região, classe etc (segundo os casos), que vão se instalando no imaginário de nossas sociedades (Wechsler, 2010, p. 70).

Os artistas homens, ou, “os sócios e aliados” (Giunta, 2020, p. 15), também integraram os desdobramentos do feminino, segundo a curadoria, mostrando que estes podem, e devem, marcar posicionamento contra as opressões e as subjugações de gênero e a favor da igualdade. Se bem observarmos, a lista de artistas da mostra apresenta 70 nomes, entre eles, 7 artistas homens. Há quem critique o método de contagem para delatar estruturas as quais perpetuam as exclusões e as subordinações das artistas mulheres no âmbito artístico, mas por outra ótica, podemos fazer uso da contagem como levantamento de estatísticas, e essas, falam por si mesmas. “E sim, precisamos continuar a contar os números. Contar é, afinal, uma estratégia feminista” (Reilly, 2017, p. 119). Fica evidente que o número de artistas homens na Bienal12 é significativamente inferior ao das artistas, mas a presença masculina reflete o incisivo discurso curatorial sobre a urgência da constituição de uma narrativa plural de vozes, como possibilidade de construção de uma sociedade diversa e democrática, justamente no reconhecimento e acolhimento das diferenças.

Na quarta parte das articulações conceituais, Giunta nos fala das linguagens artísticas, sem preconceitos e valorização de uma sobre a outra, tampouco distinção de materiais e técnicas que sejam atribuídas exclusivamente ao gênero feminino. Aqui, todas as linguagens são alusivas, sem hierarquias nem segmentação de conteúdos. Entre as linguagens artísticas que compuseram esta edição, para além das formas consideradas mais tradicionais da arte canônica, como pintura e escultura, havia bandeiras, cartazes, bordados, têxtil, bem como desenho, fotografias, performances, instalações sonoras e ativações em rodas de conversa e culinária. No que tange às temáticas e conteúdos das obras, foi interesse da curadoria investigar

artistas e suas criações, principalmente as que fossem frutos de um pensamento e de uma prática crítica.

Esse eixo nos conduz ao quinto desdobramento, o qual anuncia um feminino instigante aos exercícios coletivos, de múltiplas faces e vozes, do aprender juntos e assim imaginar novas formas de fazer e viver uma bienal, bem como em sociedade, reafirmando o compromisso curatorial de visão feminista e democrática. Essas proposições coletivas apareceram no modo de trabalho da curadoria, na realização do seminário, das publicações e nos programas e atividades do Programa Educativo. Ainda, essa ideia de coletividade e de criação compartilhada esteve presente no pensamento curatorial na escolha das próprias artistas e coletivos.

Essas artistas circunscrevem o fazer artístico ao processo de pesquisa em si, ao fazer coletivo, ao encontro, ao *gathering* ou *ajuntamento* e a seus modos de articulação próprios. O exercício que eu procuro fazer, então, é o de pensar alguns projetos a partir desses conceitos-tentativa de *gathering*, ajuntamento ou hábitos de assemblagem: *gathering* como encontro (ou aglomeração) de pessoas; *gathering* como ajuntamento de coisas, como acúmulo de objetos; *gathering* como aquilo que emerge da articulação de conceitos (ou teorias) quando trabalhos são colocados em diálogo (Lopes, 2020, p. 39).

Com este panorama posto, parece-me que os debates conceituais, por intermédio da compreensão dos múltiplos aspectos acerca do feminino, explorados por Giunta, estão bem alocados e inseridos nos debates contemporâneos feministas, ancorando teoricamente as pautas curatoriais da Bienal12. Enquanto material simbólico e estético, não arrisco a mencionar que a curadoria da Bienal12 propunha uma mostra de arte feminista ou de estéticas feministas, visto que “não há um consenso entre historiadoras, artistas e teóricas sobre a definição do que conformaria uma arte feminista, tampouco sobre a existência de modos de produção e estéticas essencialmente femininas” (Rjeille, 2019, p. 18). Como podemos perceber os feminismos, no mundo da arte, parecem operar como ferramenta e premissa como ideal e prática, como reivindicação à discriminação e ao apagamento das mulheres, perpetuados na sociedade contemporânea e por conseguinte, no mundo artístico. Esse conjunto de exposições, emergidas no final dos anos 1990 e no começo do novo milênio, incluindo a Bienal12 e que foram acolhidas por inúmeras instituições de grande porte, e até mesmo por galerias comerciais, foi tão contundente, em números de mostras e repercussão, que é possível questionar se não estaria ocorrendo uma virada feminista [*feminist turn*] no pensamento curatorial do campo artístico contemporâneo. Krasny sugere que há de fato uma virada feminista na curadoria,

defendendo que os pensamentos feministas e curatoriais compartilham premissas, ideologias e práticas incomum.

É especificamente a virada feminista na curadoria que coloca em primeiro plano como o pensamento feminista precisa abordar a política da curadoria. O pensamento feminista fornece os métodos de análise para descobrir como a curadoria está respondendo a condições históricas específicas e como a curadoria aborda ou não as mudanças sociais forjadas pelo feminismo dentro dessas condições históricas específicas. A curadoria como prática social faz parte das condições históricas que o feminismo busca mudar (KRASNY, 2015, p.57)

Com efeito, essa virada traduz precisamente como os feminismos vem influenciando as articulações no campo da arte, nos pensamentos e ações curatoriais, bem como na produção de artistas e coletivos. Ainda que haja as contradições sistêmicas e mercadológicas, as produções (curatoriais e artísticas) têm feito uso das discussões do feminismo como ferramenta de reflexão e trânsito entre as instituições, conferências, palestras e publicações de arte. O feminismo entendido a partir de seu potencial de transformação, não apenas material, mas simbólico, na proposição de outras narrativas e formas de conhecimento, de relação, de poder e imaginação, “o feminismo não é simplesmente um corpo de pensamento: é uma política voltada para a mudança social “ (Mann, 2010 *apud* Krasny, 2015, p. 62).

### 3 ARTISTAS ATIVISTAS DA BIENAL12

#### 3.1 NOSOTRAS PROPONEMOS – UMA PONTE ENTRE BUENOS AIRES E PORTO ALEGRE

27. Participemos em congressos, palestras e encontros, e proponhamos sessões sobre arte e feminismo. Tomemos a palavra e comparemos o que acontece com outras áreas de criação e conhecimento (Nosotras Proponemos, 2020, p. 61).

Um dos coletivos de artistas convidados para participar da Bienal12 foi o *Nosotras Proponemos* ou, nós Propomos, do qual a curadora geral Andrea Giunta é integrante desde a sua criação, em 2017. Outros coletivos fizeram parte da bienal feminista, como COCO<sup>34</sup>, Guerrilla Girls<sup>35</sup> e Mujeres Públicas<sup>36</sup>, agregando discussões entre arte, política e ativismo no campo da arte contemporânea. O enfoque, a seguir, se dará no coletivo do qual Giunta é integrante, articulando outro ponto de vista sobre as ações da curadora, a qual atua, ela mesma, como ativista feminista. Além disso, o referido coletivo foi uma das atrações do 33o Festival de Arte de Porto Alegre, estabelecendo uma troca rica entre as artistas dessas cidades, no compartilhamento de conhecimento e saberes em torno do ativismo artístico feminista. O coletivo tem origem na Argentina, reunindo aproximadamente 200 mulheres vinculadas ao campo das artes visuais: artistas, curadoras, pesquisadoras, teóricas, galeristas e trabalhadoras da arte. Atuando em formato de assembleia (*Assembleia Permanente de Trabalhadoras da Arte*), a comunidade criou por, via da rede social, *Facebook*, o *Compromisso com a prática artística feminista*. Esse compromisso, tecido por diversas mãos, é uma proposta de 37 tópicos em relação à estrutura e aos comportamentos no mundo da arte, à relação das mulheres com a carreira artística e a criatividade, ao feminismo artístico e à história da arte feminista e, por fim, à

<sup>34</sup> Coletivo formado em 2016 por quatro artistas uruguaias (Natalia de Leon, Lucia Ehrlich, Maria Mascaro e Carolina Sobrino). Curadoria, performance, fotografia, vídeo, pintura e instalação são as ferramentas que lhes permite questionar e reformular o relato artístico dominante e transformar o imaginário simbólico do mundo em que vivemos.

<sup>35</sup> Coletivo anônimo de artistas feministas e antirracistas de Nova York. Desde 1985, valendo-se de táticas de comunicação, denunciam com humor e eficácia a discriminação sofrida pelas mulheres no mundo da arte.

<sup>36</sup> Mujeres Públicas (Mulheres Públicas) é um coletivo feminista de ativismo artístico formado por Fernanda Carrizo, Lorena Bossi e Magdalena Pagano, criado em 2003, na cidade de Buenos Aires. O seu trabalho propõe questionar e alargar as fronteiras entre arte, política e ativismo, aspirando sempre a ser uma contribuição para as lutas feministas contemporâneas.

natureza inclusiva desses compromissos. O *Compromisso* foi lançado em homenagem à Graciela Sacco<sup>37</sup> (1956-2017), artista contemporânea e um dos principais nomes da produção argentina, a qual faleceu precocemente em decorrência de câncer. Sacco, reconhecida internacionalmente pelo seu trabalho, cuja poética traz agudas reflexões acerca da violência política e social, confrontou persistentemente comportamentos patriarcais do mundo da arte. Eis, abaixo, a imagem de sua intervenção urbana *Bocanada*, 1993-2014, a qual é uma série de diversos trabalhos que a artista começou a realizar ainda em 1993. Nesta intervenção, Sacco utiliza-se de fotografias em primeiro plano, de bocas escancaradas, remetendo a sentimentos como medo, indignação, incapacidade de comunicação, bem como às discussões sobre fome, contendo forte significado político e social

Figura 23 – Graciela Sacco (1956-2017) – Bocanada (1993-2014)



Fonte: Graciela Sacco (2019)

Como homenagem e maneira de dar continuidade às ações da Sacco, a criação da Assembleia teve como ideia principal a promoção de ativações entre mulheres do meio da arte para combater o regime patriarcal argentino, o qual agira de várias formas contra ela, como artista e como pessoa. Os Compromissos, em poucos dias, receberam milhares de seguidores e mantêm-se ativo nas redes sociais até hoje. Nas palavras das Nosotras:

Esse compromisso se identifica, em primeiro lugar, com a exclusão histórica e a desvalorização de artistas mulheres, mas suas propostas podem ser assumidas por mulheres, homens ou qualquer identidade não normativa. Trata-se de um guia de práticas pessoais e institucionais que convidamos todas as pessoas do meio a seguirem (Nosotras Proponemos, c2023, p. 1).

<sup>37</sup> A artista foi integrante da I Bienal do Mercosul, em 1997.

O coletivo, então, atua de distintas formas no campo artístico, com o intuito, entre outros, de resgatar nomes de mulheres artistas excluídas e invisibilizadas pelo sistema, bem como o de promover a equiparidade de gêneros em acervos de museus e galerias, publicações, catálogos e em lugares de poder, os quais acabam por reger e dominar as relações do meio. Dentre as diversas ações do grupo em Buenos Aires, está a marcante proposição das manifestações ativistas em museus, em 8 de março de 2018, como apoio e adesão à Greve Internacional de Mulheres. As atividades do coletivo argentino ganharam repercussão internacional<sup>38</sup>, posicionando-se como referência de grupo feminista ativista do meio da arte internacional, apontando as demandas de equiparidade de gênero e sexismo neste âmbito. Em sintonia com suas ativações prévias, o coletivo havia planejado exibir na Bienal12, a emblemática trança verde, a qual foi tecida pelas próprias artistas ativistas e que ganhara força simbólica de resistência feminista, aludindo a um cordão de união e de força para enfrentar as investidas nas manifestações. A trança, então, quanto objeto de valor simbólico, seria localizada no primeiro andar do Memorial do Rio Grande do Sul, onde seria esticada de um lado ao outro do saguão, já que neste espaço, seriam mostradas as obras de perspectivas políticas e de discussões sociais. Devido a adaptação do formato da mostra, o coletivo então, produziu um cartaz inédito para a Bienal, eis imagem da trança e do cartaz, a seguir.

Figura 24 – *Nosotras Proponemos* | *Trenzar*, 2019 Archiv, Cartaz feito para Bienal12 (2020)



Fonte: Lozano (2021)

O *Nosotras Proponemos* tem participado ativamente em mobilizações e ações

<sup>38</sup> A publicação virtual de renome do meio da arte, Hyperallergic, de Nova York, vinculou as ações do 8M organizadas em museus pelo *Nosotras Proponemos*. Outros meios internacionais que cobriram as ações do coletivo foram *The Art NewsPaper Arts Life* e *El Pais*.

performativas pelo direito ao aborto legal, seguro e gratuito, juntamente com agrupações de mulheres, lésbicas, trans, travestis e não binárias. A comunidade tem se manifestado contra toda forma de violência física, simbólica, econômica e institucional, contra os corpos femininos e feminizados:

Na época das manifestações pelo direito ao aborto em 2018, o coletivo espalhou lambes pelo bairro de Buenos Aires em que os políticos do Congresso se reúnem. Os cartazes levavam a imagem de lenços verdes, acessório utilizado pelas manifestantes em todas as passeatas que ficaram conhecidas como “A Onda Verde” ou “A Maré Verde”. O público passante foi convidado a deixar suas mensagens escritas sobre os lenços nos cartazes (Baldissera, 2021, p. 150)

A prática das intervenções urbanas, ocorrem também por meio de confecção de bandeiras, e de projeções em fachadas de prédios, trazendo palavras ou frases de viés reivindicatório e feminista. O grupo esteve em Porto Alegre no ano de 2019, participando do 33o Festival de Arte de Porto Alegre, promovido pela Coordenação de Artes Visuais da Prefeitura de Porto Alegre, em parceria com a Bienal do Mercosul, Bienal12 – Feminino(s): Visualidades, ações e afetos. A participação da Nosotras se deu através da realização de uma exposição no Centro Municipal de Cultura, como mostra a imagem adiante.

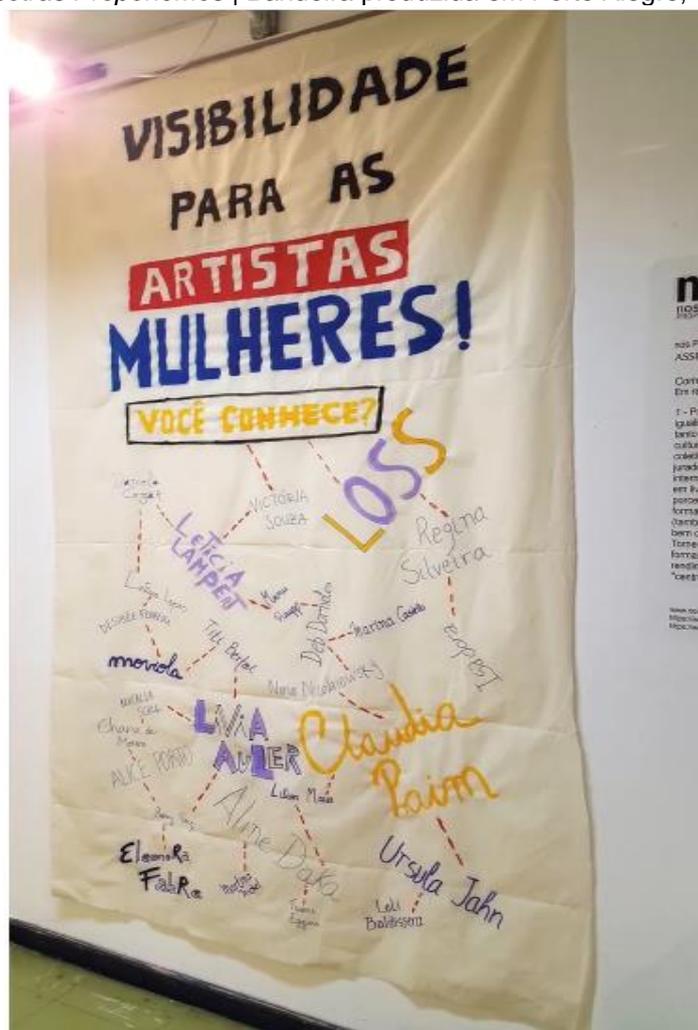
Figura 25 – Cartazes de *Nosotras Proponemos*, Centro Municipal da Cultura, Porto Alegre/RS



Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (2019)

Para além da exibição das bandeiras, elas realizaram, ações urbanas – por meio de colagem de cartazes- e assembleias com artistas mulheres locais. Uma das atividades propostas pelas argentinas foi a elaboração coletiva de uma bandeira forjada com nomes das artistas locais, ilustrada aqui, pela imagem a seguir.

Figura 26 – *Nosotras Proponemos* | Bandeira produzida em Porto Alegre, em julho de 2019



Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (2019)

A prática da colagem de cartazes no espaço urbano, bem como manifestações com bandeiras e distribuição de folders, estão entre as ações recorrentes da comunidade. Esse material carrega mensagens de cunho feminista as quais lembram a situação de desigualdade e violência que segue sendo perpetuada no meio da arte. Os cartazes trazem nomes das artistas, algumas já falecidas, outras subestimadas e muitas desfavorecidas. Desse modo, e de acordo com o seu compromisso, as *Nosotras Proponemos* (nP) carregam a luta e a reivindicação das mulheres pelo seu lugar de direito na participação neste mundo. Como nos lembra Giunta (2019):

Artigos e estatísticas recentes revelam as escassas percentagens de participação e prêmios que as artistas mundiais conseguem nos diferentes circuitos nacionais e internacionais, as dificuldades de acesso a cargos de gestão e direção, a desvantagem econômica no preço das suas obras, os comportamentos autoritários e de violência sexista com que vivem no local de trabalho, entre outras situações.

Seja em Porto Alegre, ou em Buenos Aires, las hermanas gritam para nos fazer lembrar de parceiras omitidas e silenciadas por relações sistêmicas fortalecidas pelo regime colonial, racializante e capitalista (Rolnik, 2018). Nos cartazes criados em Porto Alegre, utilizados na ativação artística do Festival, constam o nome de três artistas mulheres gaúchas falecidas, as quais são evocadas e homenageadas pelas artistas argentinas. Esses três nomes surgiram na assembleia realizada pelo grupo no Festival e escolhidos pela comunidade feminina porto-alegrense, como representativos para a ação a ser realizada.

Uma das artistas brasileiras lembradas foi Maria Lídia Magliani (1946-2012), pintora, desenhista, gravadora, ilustradora, figurinista, cenógrafa, cujo trabalho apresenta acentuado engajamento feminista. Heloisa Scheneiders (1955-2005), foi mais um nome evidenciado, artista de extensa e profícua produção artística, de uma obra que teve pouca visibilidade em virtude das idiosincrasias da artista e da miopia do mercado de arte (Zielinsky, 2010 apud Fabris, 2012, p. 110). E então, a terceira artista homenageada foi Claudia Paim (1961-2018), artista fundamental na produção e difusão da fotografia, do vídeo e da performance. Essas três artistas, estão reunidas nestes cartazes, pelo fato de não serem devidamente conhecidas e reconhecidas nos circuitos da arte contemporânea do restante do Brasil. Como afirmam as Nosotras,

[...] promovamos pesquisas e tornemos visíveis as formas de criação de artistas mulheres de outros grupos sociais e de outras culturas. Analisemos e destaquemos a exclusão de artistas de gerações intermediárias e o fenômeno recente e crescente de reconhecimento tardio, no final da carreira, que, em uma clara discriminação etária, a imprensa tem rotulado de “o tempo das avós” (Nosotras Proponemos, c2023, p. 1).

Como vimos no capítulo anterior, essas e outras reivindicações de vieses feministas, levantadas pelo coletivo, são cada vez mais frequentes na sociedade e no ambiente da arte, mediante à crescente inversão de posicionamento de alguns de seus agentes: curadores, artistas, diretores, galeristas, pesquisadores, colecionadores, entre outros. Com efeito, tem se observado diversas curadorias e exposições, que articuladas com as instituições de arte, realizam mostras, oficinas, debates e publicações de caráter revisionista quanto ao sistema e à história da arte canônica. Temas como as representatividades e suas lacunas em acervos e exposições, o tensionamento das hierarquias preestabelecidas, que reforçam as narrativas dominantes, a descolonização dos relatos eurocêntricos e discursos canônicos estão sendo discutidos amplamente no meio da arte. Cumpre observar o aspecto geopolítico que atravessam ambos os grupos apontados aqui, essas

mulheres artistas carregam, em comum, a identidade latina americana, posto que, são todas argentinas e brasileiras. Cidadãs de países de terceiro mundo em desenvolvimento, de nações que passaram por severas ditaduras militares, de governos ditatoriais e regimes políticos extremamente autoritários. Muitas dessas artistas protestaram e atuaram nessa época obscura da história. Valendo-se de seus corpos, corpos femininos, feminizados, precários e subjugados, operaram como dispositivo artístico e político, como corpo político vivo, em protesto e resistência. A militância feminina nas artes, nessa época, foi intensa, contundente, dramática e silenciosa; e nesse tempo, a ausência de representatividade das mulheres nos sistemas da arte ainda era mais aguda. Somado ao silenciamento histórico das mulheres regido pelo sistema heteropatriarcal, esses mecanismos ditatoriais prevaleceram no apagamento de centenas de mulheres artistas.

Ainda sobre essa marcante particularidade, essa comunidade divide com as gaúchas, a localização geográfica do sul global do mundo, área subjugada aos países hegemônicos política e economicamente. As dinâmicas e as configurações dos sistemas da arte na América Latina passam por se orientar e se conformar muito em função da influência e da entrada brutal do capital estrangeiro nesses países, como a Argentina e o Brasil. Afora a força econômica, é preciso ainda resistir ao apelo estrangeiro por obras de arte exóticas e fetichizadas comumente desejadas por instituições, colecionadores e galerias do exterior. Dito de outra forma, é requerido tenacidade e persistência em seguir criando artisticamente e manter-se fiel a sua ética, estética e liberdade.

Contudo, as redes mais recentes de mulheres ativistas feministas, atuando no mundo da arte, como é o caso das *Nosotras Proponemos*, tem apoiado o fortalecimento e a visibilidade dessas mulheres. Algumas das premissas entre os 37 pontos do Compromisso, são: o empoderamento de mulheres, a atitude de sororidade e a menção de outras mulheres e suas produções quando se está em posições de poder ou espaços de visibilidade. O próprio intercâmbio ocorrido entre as *hermanas* e as porto alegrenses, é exemplo de que as trocas e compartilhamentos podem ser enriquecedores, inclusivos e colaborativos promovendo espaço de escuta e enaltecimento entre as mulheres, propostas completamente opostas à ética de exclusão e do individualismo, valores patriarcais que ainda dominam a sociedade e o mundo da arte.

## 4 UM CORTE NA BIENAL

### 4.1 PANDEMIA E ADAPTAÇÃO PARA O DIGITAL

Neste ano, o mundo foi violentamente atravessado por um vírus letal, fazendo com que grande parte da humanidade fosse obrigada a encerrar-se em casa, para aqueles que tinham essa opção. O vírus SARS-CoV-2 foi identificado em dezembro de 2019 em Wuhan, China, de onde levou até hoje, em torno de 300 a 500 mil vidas (número de mortes não é preciso, pois há suspeita de subnotificação por parte do país). Na América Latina, que observava a calamidade de longe, o Brasil levou um pouco mais de tempo para ser afetado, mas, logo depois da Europa, confirmou seu primeiro caso, em março de 2020. Desde lá, são mais de 700.000 mil mortos, e a cada dia novas vidas são vencidas pela peste. Mudanças de hábitos radicais atravessaram a vida do brasileiro, que foi induzido ao isolamento social. Comércio, indústria, aeroporto, escola, diversos setores foram fechados ou passaram a funcionar com inúmeras restrições e imposições sanitárias.

As famílias, especialmente as de classe média, viram-se confinadas, obrigadas a conciliar o espaço e o tempo de todos dentro de casa. Repentinamente, pais e crianças conheceram o *home office* e o *homeschooling*, aliados às tarefas domésticas, financeiras, encarando e adaptando-se à nova rotina. Hábitos simples, como ir ao supermercado, à feira, ao parque, ao cinema, foram suspensos ou passaram a exigir condutas rígidas, como o uso de máscara, álcool em gel, além do cuidado redobrado com a limpeza e higienização de calçados, roupas e da própria morada. Salienta-se aqui que essas foram as condições de comunidades da classe média brasileira, pois, em um país de acentuadas desigualdades sociais, como o Brasil, torna-se perverso equiparar as circunstâncias das quais as pessoas dispõem para enfrentar a brutal crise. Enquanto uma parcela da sociedade tinha subsídios e meios para enfrentar a nova vida, a outra travava lutas para além do vírus, contra a fome e contra a violência, por exemplo. O surto do novo coronavírus, certamente, escancarou a diferença social dessa pátria, onde diversas pessoas perderam suas vidas à espera de um respirador, enquanto outros foram salvos por serviços médicos particulares, resgatados por helicópteros.

Ainda, se fizermos o exercício de voltarmos alguns anos atrás, observa-se que o início do século XXI foi igualmente conturbado, marcado por crises financeiras e

sociais em grande parte do mundo. No caso do Brasil, uma nação calejada e cansada, já vinha enfrentando outras tortuosas adversidades da realidade político-social, agravadas com a nomeação de Jair Bolsonaro (PSL) como presidente da república em janeiro de 2019. Bolsonaro foi líder de um governo irresponsável e criminoso, cujos setores não evoluíram em suas pautas e projetos – bem pelo contrário, retardaram direitos e avanços que haviam sido antes conquistados. Assim, uma parcela da sociedade, desanimada e desesperada, acompanhava a (não) condução do (não) destino do Brasil. O advento da peste terminou por revelar também o descaso desse governo para com a sua população, expondo o desastroso despreparo de uma figura que seria essencial para orientar a população diante de um mal como uma pandemia, tal como a figura do presidente da república. Descumprimentos de orientações da Organização Mundial da Saúde, tensionamento da relação com governadores, demissão de dois Ministros da Saúde e sua não reposição, ameaças à democracia e instabilidade governamental: essas foram as contribuições do ex-presidente para o combate à maior crise sanitária que o Brasil enfrentou em sua história.

Desse modo, as crises sociopolítico-econômicas e sanitária se sobrepuseram, criando um fardo bastante pesado para grande parcela da sociedade brasileira. Diversas foram as comunidades afetadas por esta decadência generalizada, salientando-se, aqui, a classe do segmento da cultura.

Seguindo uma reflexão sobre o contexto histórico brasileiro, pode-se afirmar que, após longos e duros vinte anos de ditadura militar, a partir da Lei Sarney – a qual foi pioneira no incentivo à cultura e então desdobrada na Lei Rouanet no governo Collor –, a cultura iniciou uma reconquista por aportes e espaços. Essa lei, cujo nome foi alterado no governo de Bolsonaro, para Lei de Incentivo à Cultura, propiciou a efervescência de eventos e projetos culturais no país. Esta ebulição ganhou ainda mais fervor nos mandatos do governo Lula e Dilma, quando diversos editais, programas e fundos também foram destinados ao fomento da cultura e da arte.

Tanto a Lei como as próprias ações dos governos presidenciais petistas apresentaram pontos críticos e deveriam ser debatidas e repensadas; todavia, é indiscutível a importância que tiveram para que a vida cultural brasileira voltasse a existir. Foram anos em que havia grande produção e difusão de produtos culturais e artísticos, e, por conseguinte, uma geração inteira foi profissionalizada no campo da cultura e das artes. Para além dos artistas, surgiram diversos outros atores dentro deste cenário, constituindo profissões, conhecimento e mercado, ou seja, um sistema

contínuo de relações prolíferas. No entanto, o país inicia uma vertiginosa queda com o impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff, no ano de 2016, a posse de Michel Temer e a calamitosa eleição de Jair Bolsonaro. Portanto, diversas foram as crises que atravessavam a vida do brasileiro, e muitos, como os trabalhadores da cultura, viram suas atividades financeiras reduzidas ou encerradas. Uma vez que a cultura, em grande parte de sua manifestação, acontece em aglomerações de pessoas, ela foi diretamente afetada pela crise e pela peste; e, com ela, os profissionais que a constroem.

Foi neste cenário sociocultural arrasado, no qual a Bienal12 precisou ser repensada, rapidamente. Lançando mão das possibilidades do âmbito virtual, com a intenção de construir pontes e fortalecer afetos, a instituição Bienal do Mercosul, na sua tomada de decisão, optou, portanto, em não cancelar a mostra, mas sim, transformá-la em uma exposição virtual. Na realidade, a ideia partiu primeiramente do presidente da instituição na ocasião, Gilberto Schwartsmann, a qual ganhou apoio de sua curadora geral e diretoria. Na época, atuava como coordenadora de produção executiva do evento, função que sigo exercendo na instituição, e igualmente fui favorável à continuidade e à adaptação da proposta. Tivemos como princípio consultar todas as artistas e colaboradoras da equipe a respeito de suas condições físicas e emocionais, já que a pandemia gerou desconfortos, dificuldades e impossibilidades em muitas pessoas ao redor. Abriu-se uma escuta na equipe como um todo, levando-se em consideração situações e condições de cada uma, no que diz respeito à continuidade de participação no projeto ou não. Os retornos foram os mais diversos e apesar de impasses e dificuldades, pessoais e estruturais, conseguimos criar um corpo dinâmico e ativo dando seguimento ao projeto com a maioria da equipe em home office.

Ao fazer a escolha por uma Bienal virtual sabia-se que haveria perdas e ganhos para o projeto, sobretudo porque a experiência presencial em uma exposição, com sua potência poética e subjetiva no contato obra – espectador, dificilmente será alcançada por uma prática virtual. Todavia a instituição e sua curadoria, decidiram correr o risco apostando em um novo formato, entendendo que a manutenção do evento, além de ter a capacidade de mobilizar expressiva comunidade, através da cultura e da arte, seria em si uma forma de resistência à outras crises que o país enfrentava. A atitude ativa, na intenção de manter e ampliar o contato e a troca entre artistas, instituições, pesquisadores, educadores, alunos e tantos outros públicos,

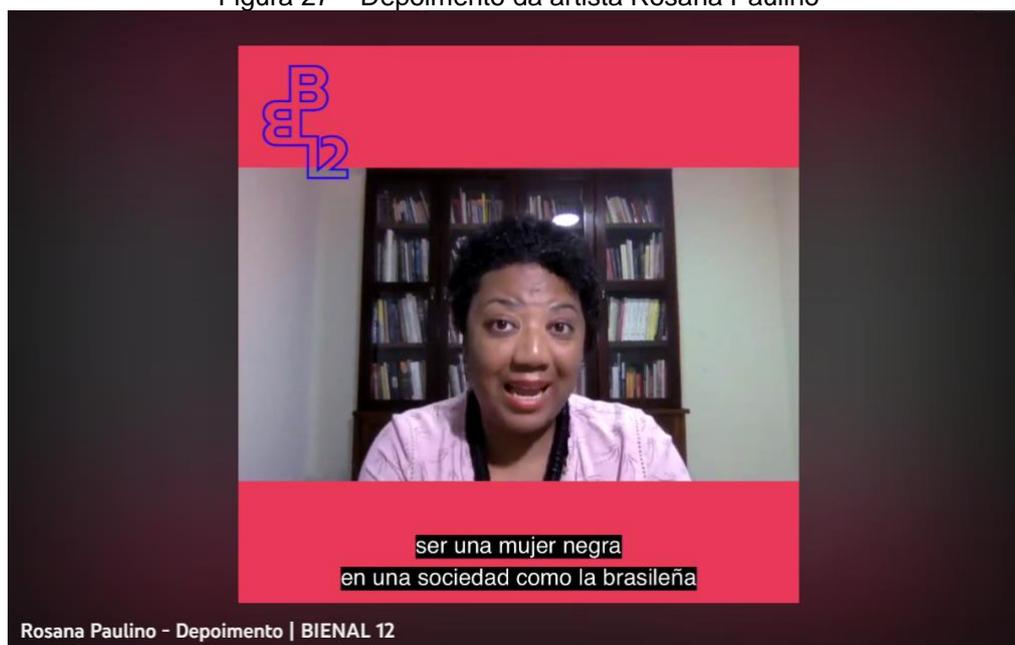
articulando conexão e movimentos, pareceu também uma forma de criar redes de solidariedade. Em termos de ação coletiva, a considerar a comunidade online, e a rede de afeto que se criou em seu entorno foi uma ação potente, importante e agregadora. As atividades do Programa Educativo, por exemplo, tiveram alta adesão, alcançando públicos diversos e contribuindo para debates profícuos sobre arte, feminismo, gênero, raça, e a situação pandêmica em si.

A Bienal12 online ocupou o site e as redes sociais da Fundação: *Facebook*, *Instagram* e canal do *YouTube*. A maior parte do conteúdo foi disponibilizado no site da instituição, reunindo vídeos com depoimentos das artistas, curadores, figuras públicas e de colaboradoras da equipe, imagens e breves biografias das artistas e ainda, registros das obras. Para a criação dos vídeos foi solicitado que as artistas compartilhassem onde e com quem estavam no período da pandemia e então que contassem qual seria o seu trabalho na exposição física. O vídeo poderia ser gravado do próprio celular, sem preocupações nem exigências técnicas, pois o formato doméstico, casual e rudimentar também compunham com a crise atravessada por todos, no período pandêmico. Os depoimentos conformaram um potente material humano, social e artístico, na costura de um tecido sensível e contundente, por intermédio das múltiplas vozes e enunciados. Um ativismo dos afetos. Temas políticos foram recorrentes nesses relatos, como mostra a imagem abaixo, de um fragmento do vídeo da artista Rosana Paulino (1967), no qual ela fala da temática de suas criações. Em suas obras, a artista busca discutir as origens do Brasil e a questão do que é ser mulher negra numa sociedade como a brasileira, e como o nosso país foi marcado pela questão da escravidão.<sup>39</sup>

---

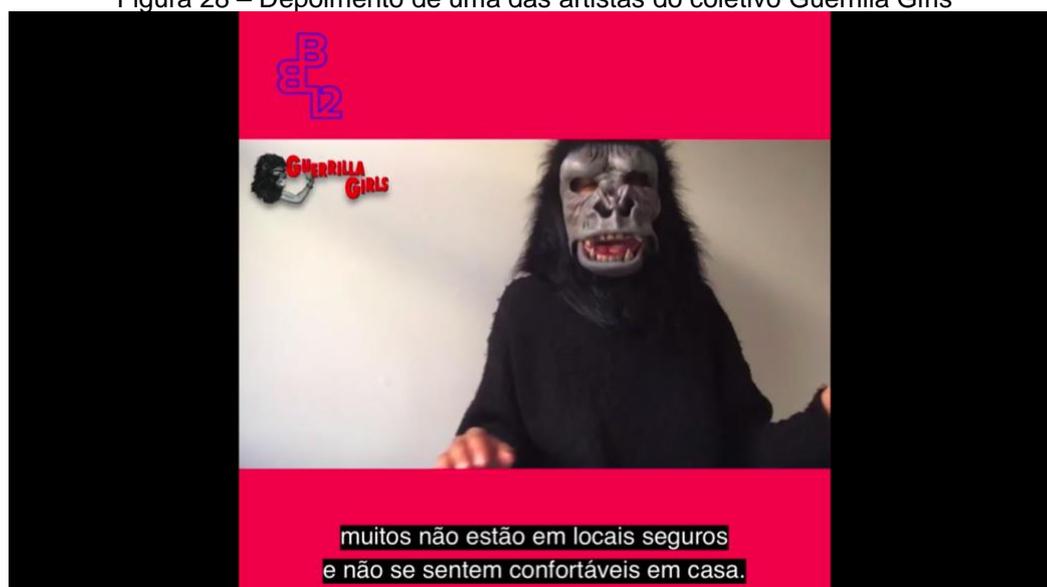
<sup>39</sup> As legendas estão no idioma espanhol, mostrando que todo o conteúdo (incluindo as publicações) da Bienal12 seguiu o “conceito do trilinguismo ( espanhol, inglês e português), que considera as três línguas nas quais se escreve, predominantemente, sobre arte latino-americana. Esta é uma forma de colocar em cena essa complexidade, que é imprescindível assumir quando se encara o estudo da região” (Giunta, 2020, p. 25).

Figura 27 – Depoimento da artista Rosana Paulino



Fonte: Rosana... (2020)

Figura 28 – Depoimento de uma das artistas do coletivo Guerrilla Girls



Fonte: Guerrilla... (2020)

Outro exemplo desse teor que permeou muitos relatos dos vídeos, pode ser visto através de uma parte da fala de uma das integrantes do seminal coletivo Guerrilla Girls, a qual também abordou um debate político-social, bastante presente na pandemia. A artista pontua a problemática dos lares terem se tornando locais inseguros para as mulheres, crianças e idosos, os quais lidavam com violência doméstica naquele momento. Outros depoimentos trouxeram falas sobre arte, cultura e feminismo.

Os demais conteúdos, a saber, as biografias, as imagens das artistas, e das suas obras foram reunidas em um espaço dedicado a cada uma delas. Para acessar esse universo particular, no entanto, o visitante-virtual era conduzido, anteriormente a página inicial do site, o qual apresentava um mosaico com o rosto de todas as artistas. Ao agrupar esses rostos, a Bienal12, ganhou uma “cara”, uma personalidade, na tentativa de aproximar as artistas do público, criar uma comunidade, ainda que através da tela cristalina dos computadores. Do mesmo modo, foram coletadas imagens das obras das artistas, para que, em alguma medida, o visitante-virtual conhecesse os trabalhos que haviam sido escolhidos, planejados e criados para a mostra. As obras já existentes, foram representadas por fotografias de outras exposições, ou de circunstâncias de atelier. E aqueles projetos que seriam inéditos ou comissionados pela Bienal, apareceram através de esboços e estudos espaciais. Com esse repositório estruturado, vislumbrava-se que o visitante-virtual pudesse, ele próprio, traçar o seu caminho por entre as obras e as artistas, estabelecendo suas próprias relações com este universo. Após acessar o site institucional e navegar pelo mosaico dos rostos das artistas, o internauta tinha acesso ao ícone do nome de cada uma. Nesse espaço individual, abria-se uma imagem da artista, a sua biografia, e então as imagens de suas obras, previstas para a exposição física. As artistas foram convidadas também a disponibilizarem outras referências acerca de sua criação artística, ao disponibilizar sites e suas redes sociais pessoais. Algumas imagens de obras, foram acompanhadas por legendas estendidas, que traziam descrições e leituras em torno das mesmas. A seguir, uma mostra de um agrupamento de conteúdo, assim como consta no site, imagem e biografia da artista e então imagem da sua obra.

Figura 29 – Imagem da artista Rosana Paulino



Fonte: Rosana Paulino (c2023)

Figura 30 – Biografia da artista Rosana Paulino

[← todos os artistas](#)

## **ROSANA PAULINO**

(São Paulo, Brasil, 1967)

---

Doutora em Artes Visuais e Bacharel em Gravura pela ECA/USP é especialista em gravura pelo London Print Studio, de Londres. Foi bolsista da Fundação Ford nos anos de 2006 a 2008 e CAPES de 2008 a 2011. Em 2014 foi agraciada com a bolsa para residência no Bellagio Center, da Fundação Rockefeller. Seus trabalhos têm como foco principal a posição da mulher negra na sociedade brasileira e os diversos tipos de violência sofridos por esta população decorrentes do racismo e das marcas deixadas pela escravidão. Possui obras em importantes museus tais como o MASP, Pinacoteca do Estado de São Paulo e UNM - University of New Mexico Art Museum, USA. Tem participado ativamente de diversas exposições, tanto no Brasil como no exterior e seu trabalho tem sido objeto de vários estudos acadêmicos, livros e revistas especializadas.

[mostrar menos](#)

---

Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (2020a)

Figura 31 – As Filhas de Eva, 2014 | Colagem, lápis conté e acrílica sobre papel, 49,5 x 39,5, coleção da artista



Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (2020f)

Somado a esse volumoso conteúdo, a Bienal online propôs uma intensa ativação por intermédio do Programa de *Lives*, concebido pelo Programa Educativo. Nesses profícuos encontros, os quais eram assistidos por um público bastante expressivo, foram reunidos grupos plurais, com as curadoras adjuntas, a curadora geral e alguns artistas, promovendo encontros com debates pertinentes ao campo da arte, articulando também os campos da política, sociologia, filosofia, educação, entre outros. O Programa Educativo desta edição, sob o título de Território Kehinde<sup>40</sup> retomou, em alguma medida, sua importância educacional ao estabelecer um diálogo mais estreito com os educadores, “estar junto, e juntos mirar no que importa para forjar um olhar imbricado em perscrutar o mundo e suas assimetrias (SIMÕES, 2020, p.64). Para além do *Programa de Lives* o Educativo constitui-se pela Câmara de professores, os encontros *Território Kehinde*, a criação coletiva de *12 exercícios coletivos de Dissenso*, o *Laboratório Coletivo Bienal12* e

<sup>40</sup> Personagem feminina, negra, retirada do livro *Um defeito de cor* (2008), da escritora brasileira Ana Maria Gonçalves (1970).

as 12 proposições para pensar a Bienal12. Adiante, a proposição de exercício número 7, com a imagem e as subseqüentes perguntas, provocações, que compunham as atividades das 12 proposições.

Figura 32 – Olla común, 1973-1990, tecido e bordado, 34x48 x1,5cm, colección Rosemary Baxter. Museu de la Memoria y los Derecho Humanos



Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (2020d)

Figura 33 – Exercício #7 T TRAMAS, TECIDOS, FISSURAS

[← todas as proposições](#)

**Ainda hoje, os atos de costurar, bordar, tramar são comumente associados a práticas de mulheres e às questões do ambiente doméstico.**

No entanto, na Bienal 12, diversas artistas se utilizam de costuras, bordados e alinhavos para dar voz a discussões sociais, políticas, de gênero e raça.

- **Trama, tecido e fissura:** Que tal visitar o site da Bienal 12 e conferir quais artistas se utilizam desses recursos em suas poéticas?

#### Quer compartilhar com a gente?

Publique em suas redes sociais utilizando a hashtag [#educativobienal12](#) e marcando a [@bienalmercosul](#).



Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (2020e)

O site da Bienal12 online agregou também, textos, publicações, materiais pedagógicos e o catálogo da mostra, na expectativa de manutenção da memória das experiências acumuladas e do compartilhamento de saberes produzidos em interação com agentes da arte, da educação, mediação e artes visuais no Brasil e no Mundo. O catálogo apresenta um formato tradicional, trazendo textos institucionais e curatoriais, biografia das artistas, imagens, legendas e descrições das obras. Adicionou-se também as plantas baixas dos espaços expositivos que haviam sido planejadas para a mostra física, possibilitando ao leitor uma pequena mostra do que teria sido a montagem da exposição. A publicação conta ainda com um caderno de imagens do Programa Educativo, documentando as diversas atividades realizadas ao longo do planejamento da Bienal e da mostra online. Ainda, foi elaborado um Jornal digital, o qual reúne textos de artistas que se referem a sua obra ou intervenções, assumindo um relato quase que de um manifesto. Em alguns casos, são ensaios ou entrevistas já publicados, em outros, são textos originais, documentos realizados para a publicação. Em seguida, imagens da capa do Catálogo e do Jornal digitais.

Figura 34 – Capas do Catálogo e Jornal digitais



Fonte: Fundação Bienal do Mercosul (2020b, 202c)

Sob uma perspectiva crítica, a Bienal12 online pode ser considerada uma plataforma de arquivo digital, de uma mostra, que de fato, não ocorreu. A adaptação para o universo digital parece não ter dado conta do fato de que as produções artísticas não foram pensadas para esse meio, já que não contou com trabalhos desenvolvidos para serem vistos especificamente nesses formatos. Ainda, na complexificação do tema, pode-se questionar, até mesmo, a relevância da programação artística online, de modo geral, durante a quarentena, na qual houve um excesso de manifestações online, através de lives, vídeos de YouTube, deflagrando o uso exacerbado das telas, streamings e redes sociais. Com característica de um projeto emergencial, a Bienal12 não apresentou nada além do que uma documentação, até mesmo simplificada, das artistas e das obras que já existiam ou seriam produzidas. Sendo assim, em relação à parte visual, para além da perda da relação direta com as obras, a Bienal12 parece ter se tornado um arquivo enrijecido nas imagens bidimensionais das telas frias.

Por outro lado, a Bienal12 se tornou um espaço de intercâmbio, instaurando outro tipo de contribuição. Através das Lives dos artistas, foi permitido interagir com os/as artistas que compareceram à mostra, muito embora o acesso às obras e aos artistas se dá por computadores, iPads e celulares, que permitem ver e ouvir, reunir

informações, conhecer. Não há o percurso físico, no espaço, mas há reflexão e diálogo. Podemos considerar, portanto, que a Bienal online teve um papel positivo porque distribuiu informações e conhecimento, abriu e contribuiu em importantes debates de temas sociais. Integrou artistas com o público de todo o país e dos países participantes do evento. Além das lives, a instituição, pelo trabalho da curadoria, das equipes de produção e do programa educativo criou profícuo material crítico e pedagógico, acessíveis pelo site da Fundação, constituindo em recurso muito útil para estabelecer relações entre as intenções curatoriais, os projetos artísticos, os princípios pedagógicos e os desdobramentos sobre o tema da exposição. O público interessado pôde conhecer, de perto, as preocupações dos expositores, encontrou informações diretamente ligadas tanto aos trabalhos presentes na mostra, como aos projetos que norteiam suas práticas artísticas em geral.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mas afinal, e o feminismo decolonial do(s) feminino(s)?

Uma nova história, novas solidariedades, novos territórios epistêmicos impõe urgência em ser sonhados (Hollanda, 2020).

A trajetória que me levou a debruçar-me sobre uma dissertação de mestrado teve início no encontro com a curadora, historiadora e professora de arte Andrea Giunta, figura que causou profundo desassossego no meu modo de pensar e que acaba por perpassar toda a minha escrita. À medida que me aproximei dos pensamentos e atitudes de Giunta, fui experimentando uma espécie de desestabilização e desequilíbrio em relação aos meus saberes e práticas sobre os feminismos. Fui marcada pela curadora, a qual criou uma marca, um estado de diferença no meu ser, um estado inédito, um devir-outro (ROLNIK, 1993, p.241-251). Essas marcas fizeram questionar o meu lugar enquanto profissional mulher implicada na organização e realização do evento Bienal, me levaram a questionar o meu papel social como mulher, circunscrita em uma sociedade misógina, a despeito dos privilégios os quais possuo. As marcas, irreversíveis, “tem a potencialidade de voltar a reverberar quando atraí e é atraída por ambientes onde encontra ressonância (aliás muitas de nossas escolhas são determinadas por esta atração)” (Rolnik, 1993, p. 241-251) e por esse motivo me senti impelida a adentrar numa pesquisa acadêmica acerca dos atravessamentos do feminismo no campo da arte, especialmente na curadoria.

Esse percurso acadêmico me fez compreender, e acredito que esteja explicitado e embasado, ao longo dessa arguição, que a Bienal12, em alguma medida, operou como plataforma feminista. Obtive resultados satisfatórios quanto às problematizações iniciais desse estudo. Conforme abordado no capítulo 2, no que tange as ações práticas da curadoria, essas responderam, em muitos aspectos, a um pensamento feminista, bem como a seleção das obras e artistas estavam em sintonia com as leituras propostas sobre o termo feminino(s), o qual, em si, desdobrou-se em eixos de pautas feministas: a importância do entendimento da diferença na constituição e manutenção de uma sociedade democrática, a visão expandida para além do binarismo, a inclusão (de pessoas e de linguagens formais) nos âmbitos sociais e artísticos e, por fim, a realização de práticas e exercícios coletivos. Do mesmo modo, cumpriu-se a conferência quanto ao envolvimento ativista de Giunta,

em um dos coletivos participantes da mostra, o *Nosotras Proponemos*, sobre o qual aponto o teor e as manifestações ativistas feministas realizadas pela comunidade e sua integração com artistas locais, conforme discorrido no capítulo 3. Ainda nestes textos intermediários, a saber, no capítulo 4, procurei problematizar a configuração e efeitos da Bienal12 online, cercando os assuntos sobre a construção do site para a versão online – que exigiu (ainda mais) uma política de cuidado e de atuar no presente, apesar de tudo –, o volumoso material textual produzido e a centralidade do Programa Educativo.

No entanto, parece-me que uma de minhas perguntas suscitou-me ainda mais problemas e reflexões: Que tipo de mulheres foram inseridas nesses debates e práticas, e quais foram deixadas de fora? Nesse sentido, carrego a sensação de que há algo que deixamos escapar, até mesmo, porque uma Bienal não consegue dar conta de tudo, embora tenhamos dado conta de muito.

Preciso então, antes de mais nada, expressar a angústia que hoje me atravessa, Vocês compreenderão que, enquanto feminista, fui formada e passei a compartilhar os conceitos básicos que agora quero desfazer. Penso que minha angústia não deve ser menor que aquela sentida por qualquer mulher que se autonoma feminista. Não é fácil enfrentar o monstro, sobretudo quando se descobre que você é parte dele (Espinosa Miñoso, 2016 *apud* Holanda, 2020, p.11)

Então, de algum modo, ainda me sinto também parte do monstro, talvez porque a marca em mim impressa, pela própria curadora, exija que siga atualizando novas composições no meu modo de sentir, de pensar e de agir. É neste sentido que se fez essa abertura em meus questionamentos, que me parece, nunca irão cessar, pois as marcas são sempre gênese de um devir (Rolnik, 1993, p. 242-251). Dito de outra forma, o fato de Giunta provocar em mim um olhar crítico sobre a prática do feminismo e de nossas situações de mulheres trabalhadoras, implicadas no mundo excludente e sexista da arte, fez com que meu olhar se tornasse crítico, também, sobre o nosso próprio trabalho na Bienal12 e em relação aos feminismos abordados. Para dar conta desta reflexão, aprofundando-a brevemente, nestas páginas finais do meu texto, parece-me primordial fazê-la sob a perspectiva do feminismo decolonial, articulado por María Lugones (1944-2020) e amplamente discutido nos campos sociais e também artísticos atualmente.

O feminismo decolonial acadêmico surge a partir do texto *Colonialidade e gênero* (2008) da filósofa argentina María Lugones (1944-2020) na esteira ideológica e epistêmica da noção de *giro decolonial*, a qual surgiu em torno dos anos 1990 com

ativistas e intelectuais latino-americanos e caribenhos. O projeto decolonial, situa-se como um movimento de resistência política e epistemológica à lógica da modernidade/colonialidade, instalando novos conceitos e perspectivas a respeito da relação de viés eurocêntrica, capitalista e racista que perdura e perpetua-se nas relações sociais contemporâneas.

O grande diferencial desses estudos vem da construção dos conceitos colonialismo e colonialidade, o eixo da passagem dos estudos pós-coloniais para os decoloniais. Enquanto o colonialismo denota uma relação política e econômica de dominação colonial de um povo ou nação sobre outro, a colonialidade se refere a um *padrão de poder* que não se limita às relações formais de dominação colonial, mas envolve também as formas pelas quais as relações intersubjetivas se articulam a partir de posições de domínio e subalternidade de viés racial. A distinção entre decolonial e descolonial segue a mesma lógica. A supressão da letra “s” marcaria a diferença entre a proposta de rompimento com a colonialidade em seus múltiplos aspectos e a ideia do processo histórico de descolonização (Hollanda, 2020, p. 16).

Segundo a teórica feminista afro-dominicana, Ochy Curiel (1963, Santiago, República Dominicana) Lugones bebe na fonte da teoria decolonial, evidenciando a colonialidade como fator intrínseco da reprodução de desigualdades. Ela se vale, do mesmo modo, de diversas correntes feministas que criticam o feminismo hegemônico branco, o qual universaliza a condição de ser mulher, ignorando as instâncias de raça, classe e sexualidade. Esses feminismos críticos, como o *Black Feminism*, de mulheres de cor, chicanas, pobres, o feminismo latino-americano, o feminismo materialista francês e as feministas indígenas influenciam as articulações de Lugones que alarga a discussão feminista e decolonial. Essa visão ácida e contundente tem ressonância com os pensamentos de outra feminista decolonial radical, a cientista política francesa Françoise Vergès (1952, Paris, França) que afirma a real urgência de reconectar o poder utópico do feminismo, cujo potencial pode alimentar uma transformação drástica na sociedade. A sua escrita marca e destaca a crucial importância de o feminismo ser antirracista, anticapitalista e anti-imperialista, no qual, classe, raça e sexualidade estão na questão central de um pensamento que se opõe ao feminismo civilizatório, das mulheres ocidentais, brancas e burguesas. O feminismo decolonial, de Vergès, denuncia o feminismo ocidental cujo propósito de suas mulheres é integrar o mundo capitalista, ocupar os lugares do mundo dos homens predadores, perpetuar a obsessão pela sexualidade dos homens racializados e vitimizar as mulheres racializadas.

Segundo a autora, os homens e as mulheres racializados são todos aqueles não brancos e não ocidentais. As mulheres racializadas são as empregadas

domésticas, as faxineiras do sul global, que vivem na Europa e nos Estados Unidos, como imigrantes e refugiadas. São as mulheres subjugadas por suas marcas sociais, como cor, costumes, religião e língua. É sobre a precária condição de vida e sobrevivência dessas mulheres que Vergès levanta a voz ao posicionar-se criticamente contra o feminismo liberal e defender uma perspectiva que vai além do feminismo interseccional, de Kimberlé Crenshaw (1959, Ohio, Estados Unidos). Inegável são as contribuições das feministas negras americanas, a partir dos anos 1970, à problematização do feminismo hegemônico, o qual reproduz o racismo, o classismo e o heterossexismo. No entanto, a abordagem da teórica francesa, não se limita às discussões do *Black Feminism*, porque tece críticas mais severas ao capitalismo e ao seu projeto de humilhação, exploração e exclusão para com essas mulheres. Lugones e Vergès se encontram no feminismo decolonial ao levarem em conta as marcas indelévels da colonização que perduram na modernidade ocidental e que corroboram com a reprodução da desigualdade social advindas do projeto capitalista, racista e heteropatriarcal. O discurso moderno ocidental criou a ilusão de um feminismo como proposta emancipadora para todas as mulheres, sendo que essa igualdade é inexistente, já que o marcador da raça da mulher, será determinante para o tratamento que irá receber do heteropatriarcado e do neoliberalismo, o mesmo ocorre sobre a classe econômica a qual ela pertence, e que lugares têm o direito de circular com segurança e dignidade. Do mesmo modo, se essa mulher é heteronormativa ou não.

Uma posição decolonial feminista significa entender que tanto a raça, quanto o gênero, a classe, a heterossexualidade etc. são constitutivos da episteme moderna colonial; elas não são simples eixos de diferenças, são diferenciações produzidas pelas opressões, de maneira imbricada, que produzem o sistema colonial moderno (Curiel, 2020, p. 133).

Por isso, ainda que esteja encerrando essa jornada acadêmica, carrego comigo mais dúvidas do que certezas a respeito do quão, efetivamente, a Bienal12 foi feminista, sob o ponto de vista decolonial. Ao conferir, ao longo do capítulo 2, as hipóteses conceituais curatoriais, por intermédio de uma abordagem plural acerca do(s) feminino(s), e contrapô-lo, agora, à noção de um feminismo decolonial, articulados por algumas teóricas, poderíamos supor um certo afastamento crítico. E aqui sinto-me levada a reacender a própria discussão do título da Bienal, que ao final desse estudo, parece-me que o uso da palavra feminino(s) em detrimento de feminismo, gera um possível apaziguamento da radicalidade que os feminismos,

especialmente, ancorados no giro decolonial trazem consigo, suas reivindicações e denúncias. Ainda que no argumento curatorial da mostra, cita-se as propostas das artistas e de todas as sensibilidades não binárias, fluídas e não normativas, sobretudo daquelas que se expressam em oposição às mais diversas formas de violência, a discussão das manobras de opressão social, como o racismo, o capitalismo e a lógica imperialista das hierarquias sociais, ainda vigentes, são implicados de maneira breve na problematização curatorial.

Ainda nesta plataforma conceitual da Bienal12, há menção ao desejo compartilhado entre as mulheres, por uma ordem social menos opressiva e discriminatória em termos de gênero. No entanto, nega-se a complexidade do fato que, nem todas as mulheres sofrem as mesmas subordinações, ou seja, as mulheres racializadas, empobrecidas, travestis, lésbicas, periféricas estão muito pouco inseridas no debate do *statement* curatorial. A curadoria pretende destacar a relevância da criatividade para friccionar limites e condicionamentos, enriquecer-se com a criação daqueles que trabalham com materiais e técnicas tradicionalmente atribuídos às artes do feminino e compartilhar o exercício coletivo de inventar novas formas de fazer, dizer, pensar e criar na vida democrática. Essas são questões sensíveis e caras ao pensamento feminista contemporâneo, mas, novamente, não descortina suficientemente as violências sistêmicas advindas da colonialidade contra as mulheres negras empobrecidas. O discurso aponta para supostos caminhos em direção a uma vida mais igualitária e harmoniosa, mas não questiona, nem discute os fatores de reprodução dessas desigualdades e opressões.

Portanto, não é necessário dizer que somos negras, pobres, mulheres, trata-se de entendermos por que somos racializadas, empobrecidas e sexualizadas. É isso que nos interessa, enquanto feministas decoloniais, porque assim conseguimos mostrar que essas condições foram produzidas pela colonialidade (Curiel, 2020, p. 128).

Ao reconhecer a potência das denúncias e as narrativas contundentes das feministas decoloniais, parece-me que se abre uma lacuna em relação ao feminismo abordado conceitualmente na Bienal. Todavia, o feminismo é uma pedagogia em construção para todas e todos feministas decoloniais que vem trazendo novas posições e potência para o debate. Yuderkys Espinosa (1967, Santo Domingo, República Dominicana), afro-dominicana, lésbica, feminista autônoma e decolonial, começou a sistematizar um feminismo decolonial na América Latina e no Caribe. Para

ela, trata-se de um movimento em pleno crescimento e maturação, que se proclama revisionista da teoria e da proposta política do feminismo – ocidental branco burguês (Espinosa Miñoso, 2013 apud Curiel, 2020).

Em sintonia com esse pensamento espero que o presente estudo possa contribuir para o debate sobre o feminismo nos âmbitos do mundo artístico, seja no campo da produção do conhecimento, no meio acadêmico, seja nas instituições e projetos nas quais atuo, ao apontar alguns caminhos para estudos mais adensados e outras pesquisas ainda por vir. Vislumbro seguir com o estudo posto, para que possa persegui-lo e cercá-lo de maneira mais aprofundada e extensa, pois parece-me, há muito ainda deixado de fora, e há muito a ser debatido sobre a ação dos feminismos no campo da arte contemporânea, nas esferas de equiparidade salarial, na ocupação dos cargos de poder dentro das instituições, da representatividade de mulheres artistas, nos acervos museais, de galerias, e a presença de artistas e de obras de mulheres em publicações de arte, ainda, na distribuição, consumo e valoração de sua obras, no mercado de arte. Como enunciado anteriormente, na dissertação, podemos observar uma virada feminista no pensamento curatorial nos últimos anos, (feminist turn), mas cumpre fazermos a manutenção dessa agenda circunscrita no campo. Espero que esse novo momento dos feminismos siga nos desestabilizando e trazendo novas reflexões, para que em alguma medida, possamos ser agentes de transformação e denúncia da exclusão e da violência simbólica reiterada e perpetuada em nossas sociedades. Pessoalmente, após os aprendizados e marcas as quais Giunta deixou em mim, não posso mais atuar de forma imparcial no que diz respeito ao sexismo racista, capitalista e imperialista. Cumpre que esteja atenta às questões democráticas das equipes que virei constituir na instituição Bienal, ou mesmo das artistas e suas realidades diversas. Cumpre estar atenta às mulheres que fazem a Bienal funcionar, mas não me refiro aqui às diretoras, curadoras, produtoras, arquitetas e designers, mas as mulheres que abrem os museus, as porteiras, as mulheres que mantêm os museus, os escritórios e as nossas casas limpas, as faxineiras, as mulheres que atuam, em pé, por doze horas seguidas, nos espaços expositivos, as seguranças, as mulheres que cuidam dos filhos das outras mulheres, cuidando, cozinhando, limpando, para que essas possam ir trabalhar no evento da Bienal, as empregadas domésticas. As motoristas de ônibus, as operadoras de caixas de supermercado, as garis, todos os dias, em todo lugar, milhares de mulheres negras, racializadas, “abrem” a cidade (Vèrges, 2020), e a todas nós pelo trabalho doméstico

não remunerado. Como incorporar todas essas mulheres nos feminismos? Como dialogar com essas mulheres, que se situam, para além do campo acadêmico e da arte? Como a arte e a cultura podem ser também dispositivos para amparar e mitigar essas violências? Como podemos ser agentes de mudança nesse sistema discriminatório? Ao tornar-se feminista, é preciso, antes de mais nada, problematizar o feminismo (Rios, 2020, p. 7). Parece-me ser fundamental estarmos todas, sempre conscientes das nossas produções de conhecimento, posicionamento e voz ativa para que possamos combater, para além de todas as violências e assédios, o feminismo branco privilegiado, bastante presente no ambiente artístico e suas instituições, que acaba por reproduzir e corroborar com o paradigma moderno ocidental eurocêntrico.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Fernanda; MOTTA, Gabriela. **Curadoria em artes visuais**: um panorama histórico e prospectivo. São Paulo: Santander, 2017.

ALVES, José Francisco (coord.). **Bienal 12 – Feminismo(s)**: visualidades, ações e afetos: catálogo da 12ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2020. Disponível em: [https://21cf08b2-90b0-4b83-97f9-807117bee408.filesusr.com/ugd/ae5dfe\\_d622ffbee4e24c2188de308b1ef3f404.pdf](https://21cf08b2-90b0-4b83-97f9-807117bee408.filesusr.com/ugd/ae5dfe_d622ffbee4e24c2188de308b1ef3f404.pdf). Acesso em: 29 ago. 2023.

ALVES, José Francisco (org.). **Bienal11 – O triângulo atlântico**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2018.

ARANTES, Amanda. Jonathas de Andrade: 'I like to think that art offers a certain freedom'. **Ocula Magazine**, [s. l.], 27 jul. 2022. Disponível em: <https://ocula.com/magazine/conversations/jonathas-de-andrade/>. Acesso em: 01 set. 2023.

BALDISSERA, Marielen Intervenções feministas nas ruas da América Latina: as artistas se apropriam de seus corpos. **Illuminuras**, Porto Alegre, v. 22, n. 59-1, p. 127-154, dez. 2021.

BICZEL, Dorota. Atividades de cuidado: trabalhos de amor, fúria e luto. *In*: ALVES, José Francisco (coord.). **Bienal 12 – Feminismo(s)**: visualidades, ações e afetos: catálogo da 12ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2020. p. 51-61. Disponível em: [https://21cf08b2-90b0-4b83-97f9-807117bee408.filesusr.com/ugd/ae5dfe\\_d622ffbee4e24c2188de308b1ef3f404.pdf](https://21cf08b2-90b0-4b83-97f9-807117bee408.filesusr.com/ugd/ae5dfe_d622ffbee4e24c2188de308b1ef3f404.pdf). Acesso em: 29 ago. 2023.

BISHOP, Claire. O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 16, v. 2, n. 27, p. 270-282, dez. 2015.

BISHOP, Claire. **Radical Museology**: Or What's Contemporary' in Museums of Contemporary Art? Londres: Koening Books, 2013.

BOLCATTI, Valentina. Movimientos feministas en el campo de las artes visuales. Aproximaciones a la asamblea "Entre Nosotras Proponemos". *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL BIENAL 12: CONTRA O CÂNONE – ARTE, FEMINISMO(S) E ATIVISMOS SÉCULOS XVIII A XXI, 12., 2020, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2020. p. 101-107. Disponível em: [https://sites.utexas.edu/clavis/files/2020/12/BIENAL-12.-PUBLICACIONES.-SEMINARIO\\_FINAL-1.pdf](https://sites.utexas.edu/clavis/files/2020/12/BIENAL-12.-PUBLICACIONES.-SEMINARIO_FINAL-1.pdf). Acesso em: 04 set. 2023.

BROOKLYN MUSEUM. We Wanted a Revolution: Black Radical Women, 1965–85. **Brooklyn Museum**, New York, 21 abr. 2017. Disponível em: [https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/we\\_wanted\\_a\\_revolution](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/we_wanted_a_revolution). Acesso em: 28 ago. 2023.

CAETANO, Ester. A trajetória de Maria Lídia Magliani, artista pioneira que

questionou as imposições ao corpo feminino. **Nonada**, [s. l.], 18 nov. 2021. Disponível em: <https://www.nonada.com.br/2021/11/a-trajetoria-de-maria-lidia-magliani-artista-pioneira-que-questionou-as-imposicoes-ao-corpo-feminino/>. Acesso em: 30 ago. 2023.

CARVALHO, Ana Maria Albani de; SCHENKEL, Camila Monteiro; VERAS, Eduardo Ferreira; CARDOSO, Sandro Ouriques (org.). Caderno de Textos. **O que resta após**. Porto Alegre: UFRGS, 2020.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. A exposição como dispositivo na arte contemporânea: conexões entre o técnico e o simbólico. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 1, n. 2, p. 47-58, jul./dez. 2012.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. Dois mil dias e um pouco mais: o perfil curatorial da FVCB nas exposições realizadas entre 2014 e 2020. **Revista Pomares**, Porto Alegre, n. 5, p. 7-43, 2021.

CECILIA VICUÑA. Biography. Cecilia Vicuña, [s. l.], c2023. Disponível em: <http://www.ceciliavicuna.com/biography>. Acesso em: 29 ago. 2023.

CECILIA Vicuña. **Wikipédia**, [s. l.], 2022. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cecilia\\_Vicu%C3%B1a](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cecilia_Vicu%C3%B1a). Acesso em: 29 ago. 2023.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 120-138.

FABRIS, Annateresa. Heloisa Schneiders da Silva: obra e escritos, organização de Mônica Zielinsky. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 19, n. 32, p. 108-110, maio/2012.

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

FETTER, Bruna Wulff. Das reconfigurações contemporâneas do(s) sistema(s) da arte. **MODOS. Revista da Arte**, Campinas, v. 2, n. 3, p. 102-119, set. 2018.

FETTER, Bruna Wulff. **Mapas dentro de Mapas: Estratégias de articulações entre o local, o regional e o global na Bienal do Mercosul**. 2008. 134 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

FETTER, Bruna; GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. “Exposições e suas histórias”. *In*: *In*: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 26., 2017, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: ANPAP, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 54-63.

FIDELIS, Gaudêncio. **Uma história concisa da Bienal do Mercosul**. Porto Alegre: Habitasul, 2005.

FRASER, Andrea. O que é Crítica Institucional? **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 15, v. 02, n. 25, p. 01-04, dezembro de 2014.

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. Arquivos. Bienais. Galeria. **Fundação Bienal do Mercosul**, Porto Alegre, c2023. Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/bienais>. Acesso em: 28 ago. 2023.

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. Artistas. Biografia Rosana Paulino (São Paulo, Brasil, 1967). **Fundação Bienal do Mercosul**, Porto Alegre, 2020a. Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/bienal-12-artistas/Rosana-Paulino>. Acesso em: 04 set. 2023.

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. Bienal 12 online – Feminino(s): visualidades, ações e afetos. **Fundação Bienal do Mercosul**, Porto Alegre, 2020b. Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/online>. Acesso em: 03 set. 2023.

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. **Jornal Bienal 12 – Feminino(s)**: visualidades, ações e afetos. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2020c. Disponível em: [https://issuu.com/contato-bienalmercosul.art/docs/01\\_af\\_digital\\_jornal\\_bienal12](https://issuu.com/contato-bienalmercosul.art/docs/01_af_digital_jornal_bienal12). Acesso em: 29 ago. 2023.

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. Nosotras Proponemos. **Fundação Bienal do Mercosul**, Porto Alegre, 5 jul. 2019. Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/post/nosotras-proponemos>. Acesso em: 29 ago. 2023.

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. Obras. Arpilleras MMDH – Olla común 1973-1990. **Fundação Bienal do Mercosul**, Porto Alegre, 2020d. Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/bienal-12-obras/Olla-com%C3%BA>. Acesso em: 04 set. 2023.

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. Proposições. #7 Tramas, tecidos e fissuras. **Fundação Bienal do Mercosul**, Porto Alegre, 2020e. Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/7-tramas-tecidos-fissuras>. Acesso em: 04 set. 2023.

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. Proposições. #9 Colonialismo. **Fundação Bienal do Mercosul**, Porto Alegre, 2020f. Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/9-colonialismo>. Acesso em: 04 set. 2023.

FUNDAÇÃO BIENAL DO MERCOSUL. Seminário Arte, feminismos e emancipação. **Fundação Bienal do Mercosul**, Porto Alegre, 30 out. 2018. Disponível em: <https://www.bienalmercosul.art.br/post/semin%C3%A1rio-arte-feminismos-e-emancipa%C3%A7%C3%A3o>. Acesso em: 28 ago. 2023.

GIUNTA, Andrea; BRICZEL, Dorota; LOPES, Fabiana; SIMÕES, Igor. Equipe curatorial da Bienal12. **Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul**, Porto Alegre, 2020.

GIUNTA, Andrea. O feminismo no presente. *In*: PEDROSA, Adriano. CARNEIRO, Amanda. MESQUITA, André. **Histórias das mulheres, histórias feministas**: antologia. São Paulo: MASP, 2019. p. 412-421.

GIUNTA, Andrea. Pensar tudo de novo. *In*: ALVES, José Francisco (coord.). **Bienal 12 – Feminismo(s)**: visualidades, ações e afetos: catálogo da 12ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2020. p. 21-37. Disponível em: [https://21cf08b2-90b0-4b83-97f9-807117bee408.filesusr.com/ugd/ae5dfe\\_d622ffbee4e24c2188de308b1ef3f404.pdf](https://21cf08b2-90b0-4b83-97f9-807117bee408.filesusr.com/ugd/ae5dfe_d622ffbee4e24c2188de308b1ef3f404.pdf). Acesso em: 29 ago. 2023.

GRACIELA SACCO. Series de trabajos. Bocanada. **Graciela Sacco**, [s. l.], 2019. Disponível em: [https://gracielasacco.com/series\\_de\\_trabajos/bocanada/](https://gracielasacco.com/series_de_trabajos/bocanada/). Acesso em: 01 set. 2023.

GUERRILLA Girls. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (2min40s). Publicado pelo canal Bienal do Mercosul. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sUMAZNo7usM>. Acesso em: 29 ago. 2023.

HARAWAY, Donna J., Manifesto ciborgue Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. *Revista Socialista*, 1985.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

INSTITUTO Tomie Ohtake apresenta "Louise Bourgeois: o retorno do desejo proibido". **Jornal Jovem**, [s. l.], jun. 2011. Disponível em: <http://www.jornaljovem.com.br/edicao21/exposicao74.php>. Acesso em: 28 ago. 2023.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **A exposição “Histórias afro-atlânticas” acontece no mesmo ano em que a Lei Áurea completa 130 anos [...]**. São Paulo, 14 set. 2018a. Facebook: [inst.tomie.ohtake](https://www.facebook.com/inst.tomie.ohtake). Disponível em: <https://www.facebook.com/inst.tomie.ohtake/photos/a.248424791876839/2001362996583001/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **Anna Maria Maiolino - pssiiiiuuu...** Instituto Tomie Ohtake, 2022. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/anna-maria-maiolino>. Acesso em: 28 ago. 2023.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Frida Kahlo – conexões entre mulheres surrealistas no México. **Instituto Tomie Ohtake**, São Paulo, 2016a. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/frida-kahlo-conexoes-entre-mulheres-surrealistas-no-mexico>. Acesso em: 28 ago. 2023.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Histórias afro-atlânticas. **Instituto Tomie Ohtake**, São Paulo, 2018b. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/historias-afro-atlanticas>. Acesso em: 28 ago. 2023.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Histórias Mestiças. **Instituto Tomie Ohtake**, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/historias-mesticas>. Acesso em: 28 ago. 2023.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Invenções da Mulher Moderna, Para Além de Anita e

Tarsila. **Instituto Tomie Ohtake**, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/invencoesdamulhermoderna#:~:text=est%C3%A9tico%20ou%20social,-,Inven%C3%A7%C3%B5es%20da%20Mulher%20Moderna%2C%20Para%20Al%C3%A9m%20de%20Anita%20e%20Tarsila,de%20diversas%20mulheres%20artistas%20brasileiras>. Acesso em: 28 ago. 2023.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Iole de Freitas: Colapsada, em pé. **Instituto Tomie Ohtake**, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/iole-de-freitas-colapsada-em-pe>. Acesso em: 28 ago. 2023.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Karin Lambrecht – Entre nós uma passagem. **Instituto Tomie Ohtake**, São Paulo, 2018c. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/karin-lambrecht> Acesso em: 28 ago. 2023.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Leda Catunda – I love you, baby. **Instituto Tomie Ohtake**, São Paulo, 2016b. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/leda-catunda-i-love-you-baby> Acesso em: 28 ago. 2023.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Quando a vida é uma euforia. **Instituto Tomie Ohtake**, São Paulo, 2018d. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/quando-a-vida-ac-uma-euforia> Acesso em: 28 ago. 2023.

INSTITUTO TOMIE OHTAKE. Yayoi Kusama: Obsessão Infinita. **Instituto Tomie Ohtake**, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.institutotomieohtake.org.br/exposicoes/interna/obsessao-infinita-de-yayoi-kusama> Acesso em: 28 ago. 2023.

KRASNY, Elke. Feminist Thought and Curating: On Method. **Curating Degree Zero Archive: Curatorial Research**, [s. l.], n. 6, p. 51-69, set. 2015.

LAVIGNE, Nathalia. Bienal do Mercosul é o arquivo online de mostra que não ocorreu. **Elle**, São Paulo, 11 jun. 2020. Disponível em: <https://elle.com.br/cultura/bienal-do-mercosul-e-o-arquivo-online-de-mostra-que-nao-ocorreu?amp=1>. Acesso em: 06 set. 2023.

LOPES, Fabiana. Sobre *gatherings*, ajustamentos e hábitos de assemblagem. In: ALVES, José Francisco (coord.). **Bienal 12 – Feminismo(s): visualidades, ações e afetos: catálogo da 12ª Bienal do Mercosul**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2020. p. 38-50. Disponível em: [https://21cf08b2-90b0-4b83-97f9-807117bee408.filesusr.com/ugd/ae5dfe\\_d622ffbee4e24c2188de308b1ef3f404.pdf](https://21cf08b2-90b0-4b83-97f9-807117bee408.filesusr.com/ugd/ae5dfe_d622ffbee4e24c2188de308b1ef3f404.pdf). Acesso em: 29 ago. 2023.

LOZANO, Daniela. Natureza, tempo e feminismo. **Caras y caretas**, [s. l.], 5 fev. 2021. Disponível em: <https://carasycaretas.org.ar/2021/02/05/naturaleza-tiempo-y-feminismo/>. Acesso em: 06 set. 2023.

MORRIS Catherine; RUJECKO, Hockley. Revolutionary Hope: Landmark Writings, 1965–85. In: MORRIS Catherine; RUJECKO, Hockley (ed.) **We Wanted a Revolution**: Black Radical Women 1965–85. A Sourcebook. Brooklyn, NY: Brooklyn Museum, 2017.

MOTTA, Gabriela Kremer. **Entre olhares e leituras**: uma abordagem da Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MOTTA, Gabriela Kremer. **Entre olhares e leituras**: uma abordagem da Bienal do Mercosul 1997-2003. 2005. 350 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

MOTTA, Gabriela. Notas sobre a Bienal do Mercosul. **Canal Contemporâneo**, [s. l.], 10 fev. 2016.  
<https://www.canalcontemporaneo.art.br/arteemcirculacao/archives/006828.html>. Acesso em: 03 set. 2023.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP). Exposições. Guerrilla Girls: gráfica, 1985-2017. **MASP**, São Paulo, 2018a. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>. Acesso em: 28 ago. 2023.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP). Exposições. História feministas: Carla Zaccagnini. **MASP**, São Paulo, 2016a. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-feministas-carla-zaccagnini>. Acesso em: 28 ago. 2023.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP). Exposições. Histórias brasileiras. **MASP**, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-brasileiras>. Acesso em: 01 set. 2023.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP). Exposições. Histórias da infância. **MASP**, São Paulo, 2016b. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-infancia>. Acesso em: 01 set. 2023.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP). Exposições. Histórias afro-atlânticas. **MASP**, São Paulo, 2018b. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>. Acesso em: 01 set. 2023.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND (MASP). Exposições. Histórias da loucura: desenhos do Juquery. **MASP**, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-loucura-desenhos-do-juquery#:~:text=A%20mostra%20re%C3%BAne%20cerca%20de,meados%20da%200d%C3%A9cada%20de%201970>. Acesso em: 01 set. 2023.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. Exposições. Histórias da Sexualidade. **MASP**, São Paulo, 2018c. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-da-sexualidade>. Acesso em: 28 ago. 2023.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. Exposições. Histórias das Mulheres: artistas até 1900. **MASP**, São Paulo, 2019a. Disponível em:

<https://masp.org.br/exposicoes/historias-das-mulheres>. Acesso em: 28 ago. 2023.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. Exposições. Histórias Feministas: artistas depois de 2000. **MASP**, São Paulo, 2019a. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-feministas>. Acesso em: 28 ago. 2023.

NOSOTRAS PROPONEMOS. **Una trenza verde recorrió la ciudad [...]**. [S. l.], 8 mar. 2019. Facebook: NOSOTRASPROPONEMOS. Disponível em: <https://www.facebook.com/NOSOTRASPROPONEMOS/posts/559148491271526/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

NOSOTRAS PROPONEOS. Home. **Nosotras proponemos**, [s. l.], c2023. Disponível em: <http://nosotrasproponemos.org/>. Acesso em: 05 set. 2023.

OKEREKE, Emeka. At Dak'Art 2022, Art Pulsates Through the City. **Ocula Magazine**, [s. l.], 15 jun. 2022. Disponível em: <https://ocula.com/magazine/features/dakar-biennale-2022-art-pulsates-through-the-city/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

PAVILHÃO do Brasil na Bienal de Veneza traz instalação inédita de Jonathas de Andrade. **DASARTES**, [s. l.], 19 abr. 2022. Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/pavilhao-do-brasil-na-bienal-de-veneza-traz-instalacao-inedita-de-jonathas-de-andrade/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

PORTUGAL, Francisca. The Milk of Dreams: O mesmo, diferente – Bienal de Veneza. **Umbigo Magazine**, Lisboa, 9 jun. 2022. Disponível em: <https://umbigomagazine.com/pt/blog/2022/06/09/the-milk-of-dreams-o-mesmo-diferente-bienal-de-veneza/>. Acesso em: 28 ago. 2023.

REILLY, Maura. **Curatorial Activism**: towards an ethics of curating. London: Thames & Hudson, 2018.

REILLY, Maura. Medindo o sexismo: fatos, dados e ajustes. **Revista-Valise**, Porto Alegre, ano 7, v. 7, n. 14, p. 105-121, 2017.

RIOS, Flávia. Por um feminismo radical. In: VÈRGES, Françoise. **Um Feminismo Decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

RJEILLE, Isabelle. Histórias Feministas: artistas depois de 2000. In: PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; LEME, Mariana (org.). **História das mulheres, histórias feministas**. São Paulo: MASP, 2019.

ROLNIK, Suelly. O saber-do-corpo nas práticas curatoriais – driblando o inconsciente colonial-capitalístico. MOTTA, Gabriela; ALBUQUERQUE, Fernanda (org.). **Curadoria em artes visuais**: um panorama histórico e prospectivo São Paulo: Santander, 2017. p. 47-76.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir. Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 241-251, set./fev. 1993.

ROSANA Paulino – Reflexos e costuras da negritude. **ArteVersa**, [s. l.], 28 abr.

2015. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/arteversa/rosana-paulino/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

ROSANA Paulino. [S. l.: s. n.], 2020. 1 vídeo (1min15s). Publicado pelo canal Bienal do Mercosul. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=dqa1jEC\\_TIA](https://www.youtube.com/watch?v=dqa1jEC_TIA). Acesso em: 29 ago. 2023.

ROSANA PAULINO. Sobre. **Rosana Paulino**, São Paulo, c2023. Disponível em: <https://rosanapaulino.com.br/sobre/>. Acesso em: 29 ago. 2023.

SEMINÁRIO INTERNACIONAL BIENAL 12: CONTRA O CÂNONE – ARTE, FEMINISMO(S) E ATIVISMOS SÉCULOS XVIII A XXI, 12., 2020, Porto Alegre. **Anais** [...]. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2020. Disponível em: [https://www.bienalmercosul.art.br/\\_files/ugd/af02ce\\_25e71233bb4b4c42877ad2ac1b95b75b.pdf](https://www.bienalmercosul.art.br/_files/ugd/af02ce_25e71233bb4b4c42877ad2ac1b95b75b.pdf). Acesso em: 29 ago. 2023.

SIMÕES, Igor. Ensaio sobre o provisório ou a insistência em estar junto: programa educativo Bienal 12. In: ALVES, José Francisco (coord.). **Bienal 12 – Feminismo(s):** visualidades, ações e afetos: catálogo da 12ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2020. p. 62-69. Disponível em: [https://21cf08b2-90b0-4b83-97f9-807117bee408.filesusr.com/ugd/ae5dfe\\_d622ffbee4e24c2188de308b1ef3f404.pdf](https://21cf08b2-90b0-4b83-97f9-807117bee408.filesusr.com/ugd/ae5dfe_d622ffbee4e24c2188de308b1ef3f404.pdf). Acesso em: 29 ago. 2023.

VÈRGES, Françoise. **Um Feminismo Decolonial**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WESCHLER, Diana Beatriz. Relatos curatoriais, relatos políticos. In: JAREMTCHUCK, D.; RUFINONI, P. **Arte e política: situações**. São Paulo: Alameda, 2010.

## ANEXO A – PROGRAMAÇÃO DO SEMINÁRIO

PROGRAMAÇÃO DO SEMINÁRIO ARTE, FEMINISMOS E EMANCIPAÇÃO (2019)
<p><u>Primeira sessão 10h30 -12h30 Políticas do conhecimento</u> O seminário começa por abordar os discursos da lei, o ativismo trans e a história da arte escrita em primeira pessoa para analisar o lugar das mulheres e do feminino na sociedade e na cultura.</p> <p><b>Apresentação do Seminário:</b> <b>Andrea Giunta</b> Curadora da Bienal12, professora e pesquisadora, Universidad de Buenos Aires/CONICET</p> <p><b>María Berenice Días</b> Presidente da Comissão de Diversidade Sexual do Conselho Federal da OAB. Vice-Presidente do IBDFAM – Instituto Brasileiro de Direito de Família</p> <p><b>Gloria Crystal</b> Artista, foi secretária adjunto da Livre Orientação Sexual de Porto Alegre, sendo a primeira representante da comunidade LGBT a ocupar uma posição como esta no país</p> <p><b>Roberta Barros</b> Artista e pesquisadora, autora de Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira (2016)</p> <p><b>Coordenação: Andrea Giunta</b></p>
<p><u>Segunda sessão 13h30-15h Poéticas do corpo. Arte, ativismo e performance</u> Esta sessão lida com a política do corpo, formas de ativismo artístico e a relação entre feminismo e performance.</p> <p><b>Alice Porto</b> Artista e ativista. Marcha dos Vadios, Parada Gráfica y Zines</p> <p><b>Julha Franz</b> Artista sensorial. Diretora artística de drag queens no Workroom bar, em Porto Alegre</p> <p><b>Claudia Paim</b> Artista visual</p> <p><b>Coordenação: Carmen Lucía Capra</b> Professora e Coordenadora da Graduação em Artes Visuais: licenciatura Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS. Líder do Grupo de Pesquisa Flume Educação e Artes Visuais (CNPq/UERGS)</p>
<p><u>Terceira sessão 15h30-17h Reconfigurando o conceito da Arte</u> A história da arte brasileira e a história da arte em geral foram escritas a partir de critérios exclusivos que tornaram as artistas invisíveis por razões de gênero e raça. Esses critérios estão em processo de mudança?</p> <p><b>Rosana Paulino</b> Artista, professora e pesquisadora autônoma</p> <p><b>Coordenação: Andrea Giunta e Igor Simões</b> Doutorando em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica da Arte pela UFRGS,</p>

professor assistente na UERGS e curador

**Performances de Claudia Paim e Julha Franz 17h**

\*Roberta Barros autografa seu livro Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira (2016) às 18h30, na Praça de Autógrafos.

**Realização:** Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul e 64ª Feira do Livro

**Patrocínio:** CMPC Celulose Riograndense

## **ANEXO B – DADOS DA BIENAL12 – FEMININO(S): VISUALIZAÇÕES, AÇÕES E AFETOS**

Dados da *Bienal12 – Feminino(s): Visualidades, ações e afetos*

### **LISTA DE ARTISTAS**

(com local e ano de nascimento)

Alejandra Dorado (Cochabamba, Bolívia, 1969)  
Aline Motta (Niterói, Brasil, 1974)  
Ana Gallardo (Buenos Aires, Argentina, 1958)  
Ana Lira (Caruaru, Brasil, 1977)  
Marta Supernova (Rio de Janeiro, Brasil, 1994)  
Ola Elhassan (Khartoum, Sudão, 1990)  
Suelen Mesmo (Porto Alegre, Brasil, 1996)  
Brígida Baltar (Rio de Janeiro, Brasil, 1959)  
Carmela Gross (São Paulo, Brasil, 1946)  
Carole Condé (Hamilton, Canadá, 1940)  
Karl Beveridge (Ottawa, Canadá, 1945)  
Cecília Vicuña (Santiago, Chile, 1948)  
Leo Chiachio (Buenos Aires, Argentina, 1969)  
Daniel Giannone (Córdoba, Argentina, 1964)  
Claudia Paim (Porto Alegre, Brasil, 1961-2018)  
Natalia de León (Uruguai, 1983)  
Lucía Ehrlich (dados em consulta)  
María Mascaró (Uruguai, 1971)  
Carolina Sobrino (dados em consulta)  
Cristina Schiavi (Buenos Aires, Argentina, 1954)  
Dana Whabira (Harare, Zimbábue, 1976)  
Daniela Ortiz (Cusco, Peru, 1985)  
Eliana Otta (Lima, Peru, 1981)  
Elina Chauvet (Casa Grande, México, 1959)  
Élle de Bernardini (Itaqui, Brasil, 1991)  
Eneida Sanches (Salvador, Brasil, 1962)

Esther Ferrer (San Sebastián, Espanha, 1937)  
Eugenia Vargas-Pereira (Chillán, Chile, 1949)  
Fátima Pecci Carou (Buenos Aires, Argentina, 1984)  
Geta Brătescu (Bucareste, Romênia, 1926-2018)  
Gladys Kalichini (Chingola, Zâmbia, 1978)  
Gonzalo Elvira (Patagônia, Argentina, 1971)  
Grete Stern (Wuppertal, Alemanha, 1904-1999)  
Guerrilha Girls (Nova York, Estados Unidos, 1985)  
Gwladys Gambie (Martinica, 1988)  
Helô Sanvoy (Goiânia, Brasil, 1985)  
Janaina Barros (São Paulo, Brasil, 1979)  
Janet Toro (Osorno, Chile, 1963)  
Jessica Kairé (Cidade de Guatemala, Guatemala, 1980)  
Joiri Minaya (Nova York, Estados Unidos, 1990)  
Jota Mombaça (Natal, Brasil, 1991)  
Judy Chicago (Chicago, Estados Unidos, 1939)  
Juliana dos Santos (São Paulo, Brasil, 1987)  
Juliana Góngora (Bogotá, Colômbia, 1988)  
Juliana Vidal (Cuenca, Equador, 1993)  
Julieta Hanono (Buenos Aires, Argentina, 1962)  
Kan Xuan (Anhui, China, 1972)  
Kimiko Yoshida (Tóquio, Japão, 1963)  
La Vaughn Belle (Moriah, Trindade e Tobago, 1974)  
Lídia Lisbôa (Guaíra, Brasil, 1970)  
Liliana Porter (Argentina, 1941)  
Ana Tiscornia (Uruguai, 1951)  
Liuska Astete Salazar (Santiago, Chile, 1984)  
Lorraine O'Grady (Boston, Estados Unidos, 1934)  
Lucia Laguna (Campo dos Goytacazes, Brasil, 1941)  
Lungiswa Gqunta (Port Elizabeth, África do Sul, 1990)  
Marcela Astorga (Mendoza, Argentina, 1965)  
Maruch Santiz Gomez (Cruztón, México, 1975)  
Mirella Maria (São Paulo, Brasil, 1990)  
Mónica Mayer (Cidade do México, México, 1954)

Fernanda Carrizo (dados em busca)  
Lorena Bossi (dados em busca)  
Magdalena Pagano (dados em busca)  
Musa Michelle Mattiuzzi (São Paulo, Brasil, 1983)  
Natalia Iguíñiz (Lima, Peru, 1973)  
Nosotras Proponemos (Buenos Aires, Argentina, 2017)  
Nury Gonzalez (Santiago, Chile, 1960)  
Pau Delgado Iglesias (Montevideú, Uruguai, 1977)  
Paz Errazuriz (Santiago, Chile, 1941)  
Pedro Lemebel (Santiago, Chile, 1952)  
Priscila Rezende (Belo Horizonte, Brasil, 1985)  
Rahima Gambo (Abuja, Nigéria, 1986)  
Renata Felinto (São Paulo, Brasil, 1978)  
Rosana Paulino (São Paulo, Brasil, 1967)  
Sandra de Berduccy (Oruro, Bolívia, 1976)  
Santarosa Barreto (São Paulo, Brasil, 1986)  
Sebastián Calfuqueo (Quinta Normal, Chile, 1991)  
Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, Brasil, 1938)  
Zorka Wollny (Cracóvia, Polônia, 1980)

**ANEXO C – PAÍSES****Países**

África do Sul

Alemanha

Argentina

Bolívia

Brasil

Canadá

Chile

China

Colômbia

Equador

Espanha

Estados Unidos

Guatemala

Japão

México

Martinica

Nigéria

Peru

Polônia

Romênia

Sudão

Trindade e Tobago

Uruguai

Zâmbia

Zimbabué

**ANEXO D – FICHA TÉCNICA**

Ficha Técnica

DIRETORIA EXECUTIVA

PRESIDENTE

Gilberto Schwartzmann

VICE-PRESIDENTE

Arthur Bender Filho

DIRETORES

André Jobim de Azevedo

Carlos Carrion de Britto Velho

Cláudia Laitano

Eduardo Sferra Brunelli

Gloria Crystal

José Luis Pardo Santayana Cardoso

José Rivair Macedo

Maria Berenice Dias

Maria Lúcia Bastos Kern

Mario Englert

CONSELHO ADMINISTRATIVO

PRESIDENTE

Renato Nunes Vieira Rizzo

VICE-PRESIDENTE

Mathias Kisslinger Rodrigues

CONSELHEIROS

Adelino Raymundo Colombo

Ana Luiza Mariano da Rocha Mottin

Carlos Alberto Chateaubriand

Gilberto Schwartzmann

Hélio da Conceição Fernandes Costa

Hermes Gazzola

Ivo Abrahão Nesralla

Jayme Sirotsky

Jorge Gerdau Johannpeter

Jorge Polydoro

José Antônio Fernandes Martins

Justo Werlang

Manoel Marcos Madureira

Maria Amélia Bulhões Garcia

Mauro Knijnik

Patricia Fossati Druck

Péricles de Freitas Druck

Renato Malcon  
Ricardo Russowsky  
Sérgio Silveira Saraiva  
Silvana Pretto Zanon  
William Ling

#### CONSELHO FISCAL

Alessandro Gasperin Barreto  
Jarbas Lima da Silva  
Mário Fernando Fettermann Espíndola  
Rafael Dias Toffanello  
Rogério Costa Rokembach  
Wilson Ling

#### CURADORIA

##### CURADORA GERAL

Andrea Giunta

##### CURADORES ADJUNTOS

Dorota Maria Biczal  
Fabiana Lopes  
Igor Moraes Simões

#### PRODUÇÃO EXECUTIVA

##### DIREÇÃO DE PRODUÇÃO

Carina Dias

##### COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Adauany Zimovski  
Nelson Azevedo

##### SUPERVISÃO

Carolina Grippa

##### PRODUTORAS

Fernanda Almeida  
Liege Ferreira  
Taís Cardoso

##### ASSISTENTES

Bruna Anele  
Debora Plochanski Borges  
Isabella Mendonça  
Kailã Isaias  
Laís Werneck  
Renata Signoretti

#### DESIGN DAS EXPOSIÇÕES

Ceres Storchi  
Laura Hagel

COLABORAÇÃO  
Natan Arend

RENDERIZAÇÕES  
Giana Flores da Rocha  
Nathalia Danezi

MONTAGEM  
Coordenação  
Alexandre Moreira

CENOTÉCNICO  
FAKE Cenografia

PROJETO LUMINOTÉCNICO  
André Domingues  
Maurício Moura

LOGÍSTICA/TRANSPORTE  
FINK Mobility

SEGURO  
Affinité Corretora de Seguros

PROGRAMA EDUCATIVO

ASSISTENTE E PRODUTOR GERAL  
Lucas Vilela Souza

COORDENADORA DE MEDIAÇÃO  
Renata Sampaio

PRODUÇÃO  
Katiana Ribeiro

PESQUISA DE CONTEÚDO ARTÍSTICO  
Cristina Barros

PESQUISA DE MATERIAIS EDUCATIVOS  
Carolina Mendoza

Câmara de professores  
TITULARES

Cristina Barros, Ilana Peres Azevedo Machado, Juliana de Lima Veloso, Maria Margarita Santi de Kremer, Natalia Brock Reginato, Raquel Sampaio Alberti, Rejane Reckziegel Ledur, Renan Silva do Espírito Santo, Silvana Taquatia Ribeiro e Walter Karwatzki

**SUPLENTES**

Celi Teresinha Reinhardt, Claiton Gonçalves da Silva, Débora Stifelmann Sukster, Lenira Costa dos Santos e Mari Lucie da Silva Loreto

**COMUNICAÇÃO****ASSESSORIA DE IMPRENSA**

Liege Heck

Roger Lerina Ferreira

Thais Leidens

**REDES SOCIAIS**

Thais Leidens

Liege Heck

**WEB DESIGN E VÍDEOS**

EROICA conteúdo

**CRIAÇÃO DO LOGOTIPO DA BIENAL12**

Márcia Valadão

**FOTOGRAFIA**

Thiéle Wiest

**DESIGN**

Néktar Design

**GESTÃO DE PARCERIAS****COORDENAÇÃO**

Roberta Manaa

**ASSISTENTE DE MARKETING**

Viviane Kuhn

**CATÁLOGO****COORDENAÇÃO EDITORIAL**

Andrea Giunta

José Francisco Alves

**DESIGN GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO**

Néktar Design

**ADMINISTRAÇÃO****COORDENAÇÃO GERAL**

Volmir Luiz Gilioli

**FINANCEIRO**

Ana Carolina Verdun

Jéssica Tairine Rodrigues

Liverson Renan Quadros Souza

Luisa Schneider  
ASSESSORIA JURÍDICA  
Faraco de Azevedo – Advogados

CONSULTORIA JURÍDICA EM PROPRIEDADE INTELECTUAL  
Rodrigo Azevedo – Silveiro Advogados

AUDITORIA  
Capital Auditores e Consultores Empresariais S/S

**ANEXO E – EQUIPES DE CURADORIA DA BIENAL DO MERCOSUL**

<b>REPRESENTATIVIDADE FEMININA NAS EQUIPES DE CURADORIA DA BIENAL DO MERCOSUL</b>	
<p><b><u>I Bienal de Artes Visuais do Mercosul (1997)</u></b></p> <p><u>Curador Geral</u> Frederico Moraes (Brasil)</p> <p><u>Curadores-adjuntos</u> Irma Arestizabal (Argentina) (1940-2009) Pedro Querejazu (Bolívia) Justo Pastor Mellado (Chile) Tício Escobar (Paraguai) Angel Kalenberg (Uruguai) Roberto Guevara (Venezuela) Frederico Magalhães (Brasil)</p>	<p>Número total equipe: 8 Número de mulheres: 1 Número homens: 7</p>
<p><b><u>II Bienal do Mercosul (1999) -</u></b></p> <p><u>Curador-geral</u> Fábio Magalhães</p> <p><u>Curadora-adjunta</u> Leonor Amarante</p> <p><u>Curadores- adjuntos</u> Sheila Lerner (Mostra Julio Le Parc) Lisette Lagnado (Mostra Iberê Camargo) Diana Domingues (Mostra Arte e Tecnologia) Fabio Magalhães (Mostra Picasso, Cubismo e América Latina) Jorge Glusberg (Argentina) Pedro Querejazu (Bolívia) Justo Pastor Mellado (Chile) Tício Escobar (Paraguai) Angel Kalenberg (Uruguai) Eduardo Serrano (Colômbia)</p>	<p>Número total equipe: 12 Número de mulheres: 4 Número homens: 8</p>
<p><b><u>III Bienal do Mercosul (2001) – Arte por toda parte</u></b></p> <p><u>Curador-geral</u> Fábio Magalhães</p> <p><u>Curadora-adjunta</u> Leonor Amarante</p>	<p>Número total equipe: 15 Número de mulheres: 3 Número homens: 12</p>

<p><u>Comissário Especial</u> Jens Olesen</p> <p><u>Curadores internacionais</u> Angel Kalenberg (Uruguai) Gustavo Buntinx (Peru) Jorge Glusberg (Argentina) Justo Pastor Mellado (Chile) Pedro Querejazu (Bolívia) Ticio Escobar (Paraguai)</p> <p><u>Curadoria Sala Especial</u> Carmen Arellano Juan Coronel Rivera</p> <p><u>Curadoria Exposições Paralelas</u> Chang Tsong-zung – Artistas Chineses Mikael Andersen – Tal R Per Hovdenakk Jens Olesen – Edvard Munch</p> <p><u>Curadora da Mostra Rafael França</u> Vitoria Daniela Bousso</p> <p><u>Curadoria de Performance</u> Fábio Magalhães Leonor Amarante Luciano Alabarse</p>	
<p><b><u>4ª Bienal do Mercosul (2003) – Arqueologia Contemporânea</u></b> <u>Curador geral</u> Nelson Aguilar</p> <p><u>Curador adjunto</u> Franklin Espath Pedroso</p> <p><u>Curadoria México (país convidado)</u> Edgardo Ganado Kim</p> <p><u>Curadoria Argentina</u> Adriana Rosenberg</p> <p><u>Curadoria Bolívia</u> Cecilia Bayá Botti</p> <p><u>Curadoria Brasil</u> Franklin Espath Pedroso</p> <p><u>Curadoria Chile</u></p>	<p>Número total equipe: 15 Número de mulheres: 3 Número homens: 12</p>

<p>Francisco Brugnoli</p> <p><u>Curadoria Paraguai</u> Javier Rodríguez Alcalá</p> <p><u>Curadoria Uruguai</u> Gabriel Peluffo Linari</p> <p><u>Curadoria Arqueologia das Terras Altas</u> Eduardo Góes Neves</p> <p><u>Curadoria Adjunta Arqueologia das Terras Altas</u> Adriana Schmidt Dias</p> <p><u>Concepção Arqueologia Genética</u> Ary Perez</p> <p><u>Coordenação Científica Arqueologia Genética</u> Sergio Danilo Pena</p> <p><u>Curadoria O Delírio de Chimborazo</u> Alfons Hug</p> <p><u>Curadoria José Clemente Orozco</u> Augustin Arteaga</p> <p><u>Curadoria Antonio Berni</u> Nelson Aguilar</p> <p><u>Curadoria Saint Clair Cemin</u> Nelson Aguilar</p> <p><u>Curadoria Pierre Verger</u> Alex Baradel</p> <p><u>Curadoria Roberto Matta</u> Francisco Brugnoli</p> <p><u>Curadoria Lívio Abramo</u> Javier Rodríguez Alcalá</p> <p><u>Curadoria María Freire</u> Gabriel Peluffo Linari</p>	
<p><b><u>5ª Bienal do Mercosul (2005) – Histórias da Arte e do Espaço</u></b> <u>Curador-geral</u></p>	<p>Número total equipe: 12 Número de mulheres: 4 Número homens: 8</p>

<p>Paulo Sergio Duarte</p> <p><u>Curador-adjunto</u> Gaudêncio Fidelis</p> <p><u>Curador-assistente</u> José Francisco Alves</p> <p><u>Curadora-assistente para Mostras Históricas</u> Neiva Bohns</p> <p><u>Curadoria Argentina</u> Eva Grinstein</p> <p><u>Curadoria Bolívia</u> Cecilia Bayá Botti</p> <p><u>Curadoria Chile</u> Justo Pastor Mellado</p> <p><u>Curadoria México</u> Felipe Ehrenberg</p> <p><u>Curadoria Paraguai</u> Ticio Escobar</p> <p><u>Curadoria Uruguai</u> Gabriel Peluffo Linari</p> <p><u>Assistentes de Curadoria</u> Giovana Ferrer Vazatta Rafael Rachewsky</p>	
<p><b><u>6ª Bienal do Mercosul (2007) – A terceira margem do Rio</u></b> <u>Curador-geral</u> Gabriel Pérez-Barreiro</p> <p><u>Programa Educativo</u> Luis Camnitzer</p> <p><u>Mostras Monográficas</u> Gabriel Pérez-Barreiro</p> <p><u>Mostra Conversas</u> Alejandro Cesarco Gabriel Pérez-Barreiro</p> <p><u>Mostra Zona Franca</u> Moacir dos Anjos</p>	<p>Número total equipe: 7 Número de mulheres: 1 Número homens: 6</p>

<p>Inés Katzenstein Gabriel Pérez-Barreiro Luis Pérez-Oramas</p> <p><u>Mostra Três Fronteiras</u> Ticio Escobar Gabriel Pérez-Barreiro</p>	
<p><b><u>7ª Bienal do Mercosul (2009) – Grito e Escuta</u></b> <u>Curador geral</u> Camilo Yáñez Victoria Noorthoorn</p> <p><u>Programa Educativo</u> Marina de Caro</p> <p><u>Curadoria Editorial</u> Bernardo Ortiz Erik Beltrán</p> <p><u>Radiovisual</u> Artur Lescher Lenora de Barros</p> <p><u>Mostra Absurdo</u> Laura Lima</p> <p><u>Mostra Árvore Magnética</u> Mario Navarro</p> <p><u>Mostra Biografias Coletivas</u> Camilo Yáñez</p> <p><u>Mostra Desenho de Ideias</u> Victoria Noorthoorn</p> <p><u>Mostra Ficções do Invisível</u> Victoria Noorthoorn</p> <p><u>Mostra Projetáveis</u> Roberto Jacoby <u>Mostra Texto Público</u> Artur Lescher</p>	<p>Número total equipe: 10 Número de mulheres: 4 Número homens: 6</p>
<p><b><u>8ª Bienal do Mercosul (2011) – Ensaios de Geopoética</u></b> <u>Curador geral</u> José Roca</p>	<p>Número total equipe: 7 Número de mulheres: 4 Número homens: 3</p>

<p><u>Curador pedagógico</u> Pablo Helguera</p> <p><u>Curadores adjuntos</u> Alexia Tala Cauê Alves Paola Santoscoy</p> <p><u>Curadora assistente</u> Fernanda Albuquerque</p> <p><u>Curadora convidada para a mostra além fronteiras</u> Aracy Amaral</p>	
<p><b><u>9ª Bienal do Mercosul – Porto Alegre (2013) – Se o clima for favorável</u></b> <u>Direção Artística e Curadoria Geral</u> Sofía Hernández Chong Cuy</p> <p><u>Curador do Tempo</u> Raimundas Malašauskas</p> <p><u>Curadora de Base</u> Mônica Hoff</p> <p><u>Curador do Espaço</u> Bernardo de Souza</p> <p><u>Curadores da Nuvem</u> Sarah Demeuse Daniela Pérez Júlia Rebouças</p> <p><u>Curador Pedagógico da Nuvem</u> Dominic Willsdon</p> <p><u>Assistente de direção artística</u> Luísa Kiefer</p>	<p>Número total equipe: 9 Número de mulheres: 7 Número homens: 2</p>
<p><b><u>10ª Bienal do Mercosul (2015) – Mensagem de Uma Nova América</u></b> <u>Curador-chefe</u> Gaudêncio Fidelis</p> <p><u>Curador-adjunto</u> Marcio Tavares</p> <p><u>Curadores-assistentes</u> Ana Zavadil</p>	<p>Número total equipe: 7 Número de mulheres: 1 Número homens: 6</p>

<p>Fernando Davis Ramón Castillo Inostroza Raphael Fonseca</p> <p><u>Dialogante – Curador do Programa Educativo</u> Cristián G. Gallegos</p>	
<p><b><u>Bienal 11 – O triângulo atlântico (2018)</u></b> <u>Curador chefe</u> Alfons Hug</p> <p><u>Curadora adjunta</u> Paula Borghi</p>	<p>Número total equipe: 2 Número mulheres: 1 Número de homens: 1</p>
<p><b><u>Bienal12 – Feminino(s): Visualidades, ações e afetos (2020)</u></b> <u>Curadora chefe</u> Andrea Giunta</p> <p><u>Curadoras adjuntas</u> Dorota Maria Biczal Fabiana Lopes</p> <p><u>Curador do Programa Educativo</u> Igor Simões</p>	<p>Número total equipe: 4 Número mulheres: 3 Número de homens: 1</p>
<p><b><u>13ª Bienal do Mercosul – Trauma, Sonho e Fuga (2022)</u></b></p> <p><u>Curador geral</u> Marcello Dantas</p> <p><u>Curadores Adjuntos</u> Carollina Lauriano Laura Cattani Munir Klamt Tarsila Riso</p> <p><u>Curadora Pedagógica</u> Germana Konrath</p>	<p>Número total equipe: 6 Número de mulheres: 4 Número homens: 2</p>
<p><b><u>14ª Bienal do Mercosul</u></b></p> <p><u>Curador Geral</u> Raphael Fonseca</p> <p><u>Curadores adjuntos</u> Tiago Sant´Ana Yina Suriel</p>	<p>Número total equipe: 8 Número de mulheres: 6 Número homens: 2</p>

<u>Curadora Assistente</u> Fernanda Medeiros <u>Curadoras Programa Público</u> Ana Mattos Marina Feldens  <u>Curadoria Educativa</u> Michelle Zeigt Andrea Hygino	
<b>TOTAL</b>	<b>Total curadores/curadoras: 122</b> <b>Total de mulheres: 46</b> <b>Total de homens: 76</b>  *considerando nomes repetidos entre edições

## ANEXO F – CRONOLOGIA DE EXPOSIÇÕES – MASP

CRONOLOGIA DE EXPOSIÇÕES – MASP		
Exposição	Curadoria	Período
<i>Histórias da Loucura: desenhos do Juquery</i>	Adriano Pedrosa – diretor artístico, MASP Luiza Proença – curadora-assistente, MASP.	De 26.06.2015 a 11.10.2015
<i>História Feministas: Carla Zaccagnini</i>	Fernando Oliva – curador, MASP	De 13.11.2015 a 13.03.2016
<i>Histórias da Infância</i>	Adriano Pedrosa – diretor artístico, MASP Fernando Oliva – curador, MASP Lilia Schwarcz – curadora-adjunta de histórias, MASP	De 8.04.2016 a 31.07. 2016
<i>Histórias da Sexualidade</i>	Adriano Pedrosa – diretor artístico, MASP Camila Bechelany – curadora-assistente, MASP Lilia Schwarcz – curadora-adjunta de histórias, MASP Pablo León de la Barra – curador-adjunto de arte latino-americana, MASP	De 20.10.2017 a 14.02.2018
<i>Guerrilla Girls: gráfica, 1985-2017</i>	Adriano Pedrosa – diretor artístico, MASP Camila Bechelany – curadora-assistente, MASP	De 29.09.2017 a 14.02.2018
<i>Histórias afro-atlânticas</i>	Adriano Pedrosa – diretor artístico, MASP Ayrson Heráclito – curador Hélio Menezes – curador Lilia Moritz Schwarcz – curadora-adjunta de histórias, MASP Tomás Toledo – curador,	De 26.06.2018 a 21.10.2018

	MASP.	
<i>Histórias das Mulheres: artistas até 1900</i>	Julia Bryan-Wilson – curadora-adjunta de arte moderna e contemporânea Lília Schwarcz – curadora-adjunta de histórias Mariana Leme – curadora assistente, MASP	De 23.08.2019 a 17.11.2019
<i>Histórias Feministas: artistas depois de 2000</i>	Isabella Rjeille – curadora-assistente, MASP	De 23.08.2019 a 17.11.2019
<i>Histórias Brasileiras</i>	Adriano Pedrosa – diretor artístico, MASP Lília M. Schwarcz – curadora convidada Amanda Carneiro – curadora assistente, MASP André Mesquita – curador, MASP Clarissa Diniz – curadora convidada Fernando Oliva – curador, MASP Glauce Brito – curadora assistente, MASP Guilherme Giufrida – curador assistente, MASP Isabella Rjeille – curadora, MASP Sandra Benites – curadora convidada Tomás Toledo – curador convidado	De 26.08.2022 a 29.10.2022

## ANEXO G – CRONOLOGIA DE EXPOSIÇÕES – INSTITUTO TOMIE OHTAKE

<b>CRONOLOGIA DE EXPOSIÇÕES – INSTITUTO TOMIE OHTAKE</b>		
<b>EXPOSIÇÃO</b>	<b>CURADORIA</b>	<b>PERÍODO</b>
<i>Louise Bourgeois – o retorno do desejo proibido</i>	Philip Larratt-Smith	De 08.07.2011 a 28.08.2011
<i>Histórias Mestiças</i>	Adriano Pedrosa Lília Schwarcz	De 16.08.2014 a 05.10.2014
<i>Yayoi Kusama – obsessão infinita</i>	Philip Larratt-Smith Frances Morris	De 22.05.2014 a 27.07.2014
<i>Frida Kahlo – conexões entre mulheres surrealistas no México</i>	Teresa Arcq	De 27.09.2015 a 10.01.2016
<i>Leda Catunda, I love you baby</i>	Paulo Miyada	De 10.11.2016 a 22.01.2017
<i>Yoko Ono – o céu ainda é azul, você sabe</i>	Gunnar B. Kvaran	De 01.04.2017 a 28.05.2017
<i>Invenções da Mulher Moderna, para além de Anita e Tarsila</i>	Paulo Herkenhoff	De 14.06.2017 a 20.08.2017
<i>Quando a vida é uma euforia por Joana Lira</i>	Mamé Shimabukuro	De 23.01.2018 a 04.03.2018
<i>Histórias Afro-Atlânticas</i>	Adriano Pedrosa Lília Schwarcz Ayrson Heráclito Hélio Menezes, curadores convidados Tomás Toledo, curador assistente.	De 30.06.2018 a 21.10.2018
<i>Karin Lambrecht – entre nós uma passagem</i>	Paulo Miyada	De 2.11.2018 a 10.03.2019
<i>Anna Maria Maiolino – Pssiiiiuuu</i>	Paulo Miyada	De 07.05.2022 a 24.07.2022
<i>Iole de Freitas – Colapsada, em pé</i>	Paulo Miyada	De 08.07.2023 a 17.09.2023

## ANEXO H – PROGRAMAÇÃO NP – NOSOTRAS PROPONEMOS

<p><b>PROGRAMAÇÃO NP – NOSOTRAS PROPONEMOS, ASSEMBLEIA PERMANENTE DE TRABALHADORAS DE ARTE NO 330 FESTIVAL DE ARTE DE PORTO ALEGRE</b></p>
<p><u>1º de julho, das 14h às 22h e de 02 a 05 de julho, das 9h às 22h</u>          Exposição – <i>Nosotras Proponemos: Artistas Argentinas En Acción</i>          Atelier Livre, Centro Municipal de Cultura Lupicínio Rodrigues (Av. Erico Veríssimo, 307, Menino Deus)          Exposição de bandeiras e posters realizados por Nosotras Proponemos para as marchas feministas e uma seleção de fotos de arquivo.</p>
<p><u>3 de julho, quarta-feira, das 14h às 16h</u>          Oficina de criação de bandeiras          Atelier Livre, Centro Municipal de Cultura Lupicínio Rodrigues (Av. Erico Veríssimo, 307, Menino Deus)          Oficina para criação coletiva de bandeiras, que serão somadas à exposição. O grupo irá trabalhar com pintura sobre tecido para o desenvolvimento conjunto e colaborativo de slogans</p>
<p><b>Realização:</b> Prefeitura Municipal de Porto Alegre, Secretaria Municipal de Cultura, Coordenação de Artes Plásticas e Atelier Livre Xico Stockinger.</p>
<p><b>Apoio Cultural:</b> PUCRS / Delfos – Espaço de Documentação e Memória Cultural</p>
<p><b>Apoio:</b> Algo Mais, Via Collor e Maison Forestier</p>
<p><b>Apoio Institucional:</b> AAPIPA e BIENAL DO MERCOSUL</p>

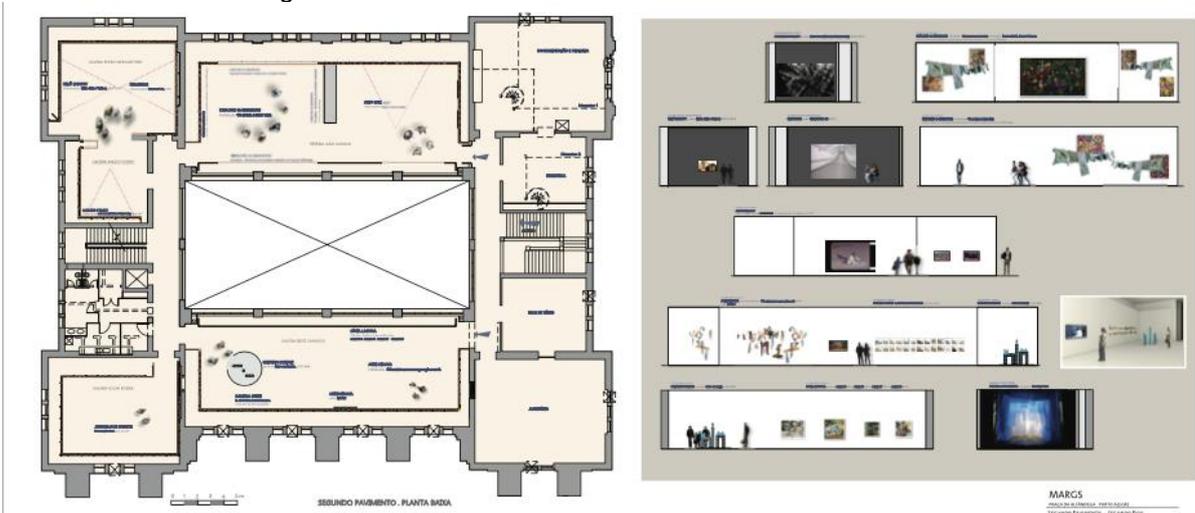
## ANEXO I – PLANTAS BAIXA

Figura 35 – Pavimento Térreo – Memorial do Rio Grande do Sul



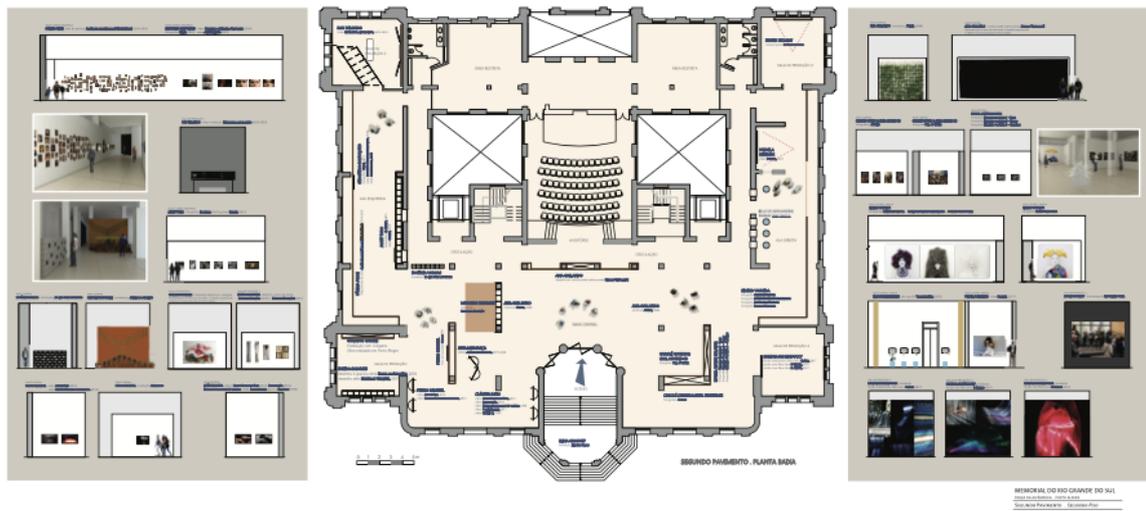
Fonte: Acervo pessoal

Figura 36 – 2º Pavimento – Memorial do Rio Grande do Sul



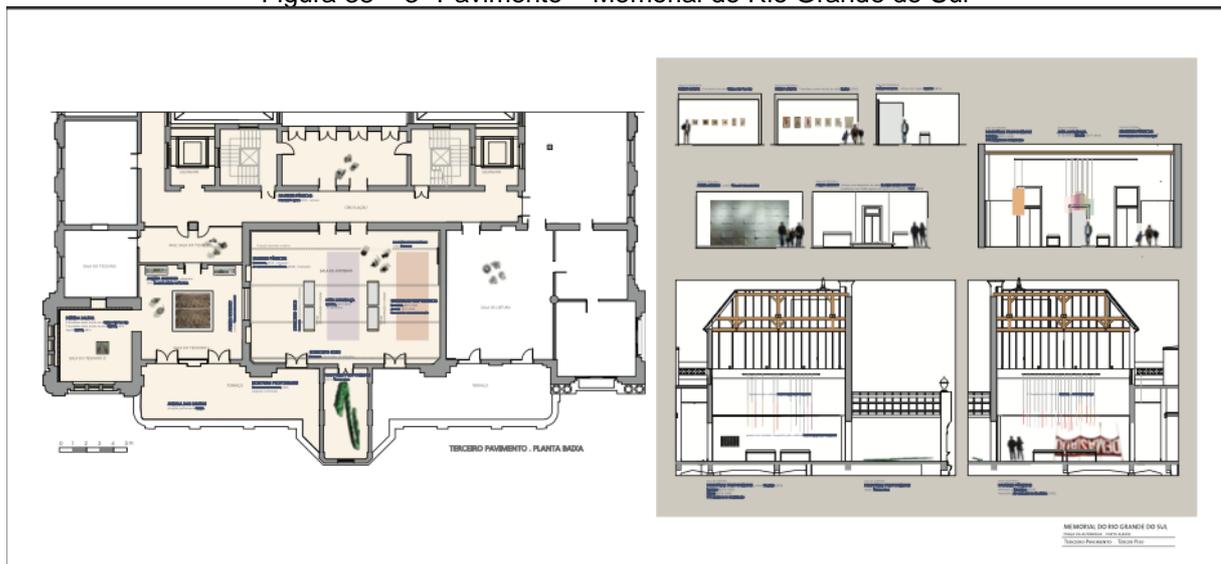
Fonte: Acervo pessoal

Figura 37 – 2º Pavimento – Memorial do Rio Grande do Sul



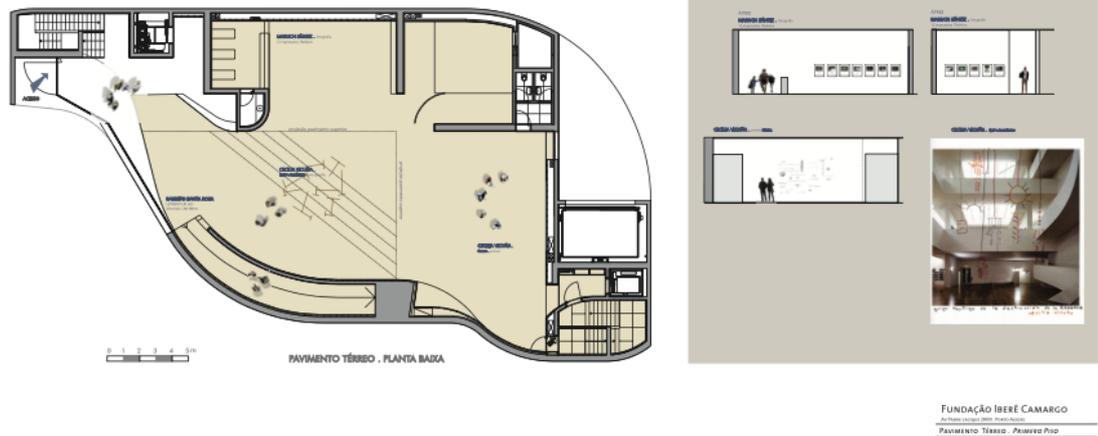
Fonte: Acervo pessoal

Figura 38 – 3º Pavimento – Memorial do Rio Grande do Sul



Fonte: Acervo pessoal

Figura 39 – Pavimento Térreo – Fundação Iberê Camargo



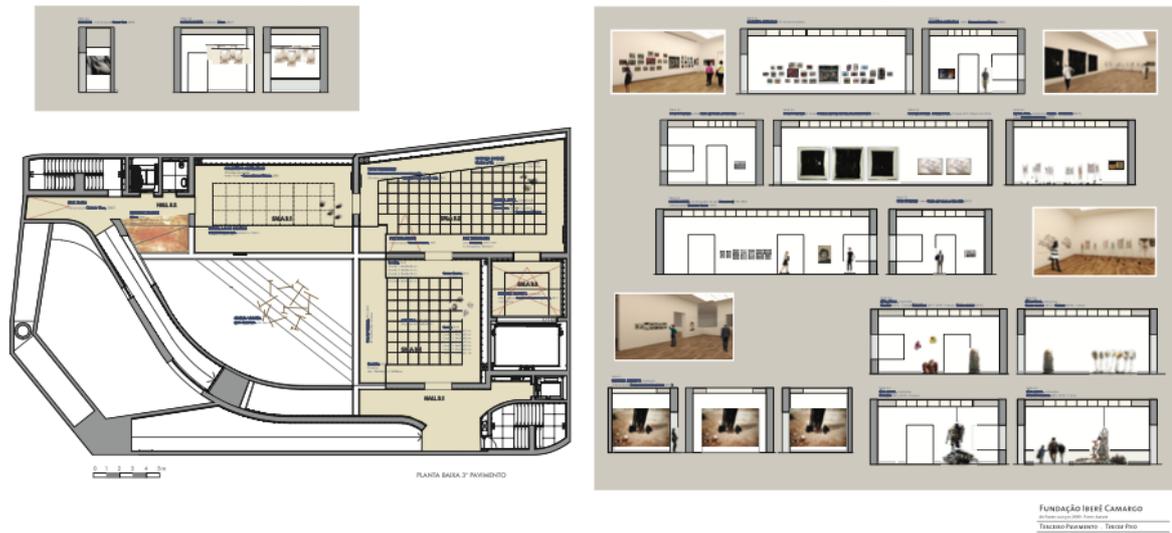
Fonte: Acervo pessoal

Figura 40 – 2º Pavimento – Fundação Iberê Camargo



Fonte: Acervo pessoal

Figura 41 – 3º Pavimento – Fundação Iberê Camargo



Fonte: Acervo pessoal