

Breve cartografia das correntes desconstrutivas feministas na produção artística da segunda metade do século XX¹

Paula Tavares

“Esta não é, nem será, uma revolução de veludo. A paisagem humana da libertação feminina está repleta de cadáveres de vidas destruídas, como acontece em todas as verdadeiras revoluções. Entretanto, apesar da violência do conflito, a mudança da consciencialização da mulher e dos valores sociais, que ocorreu em menos de três décadas em quase todas as sociedades, é impressionante e traz consequências fundamentais para toda a experiência humana, desde o poder político até à estrutura da personalidade.” (1)

“Ainda que o que continua a conhecer-se como o movimento das mulheres tenha – na sua encarnação mais recente – apenas três décadas de antiguidade, já foi descrito alternativamente como triunfante, superado e reemergente, e isto apesar de que, desde uma perspectiva mais contida, se possa afirmar claramente que ainda não começou a sua materialização em todo o seu potencial.” (2)

De saltos altos de sapatos vermelhos, cabelos ao vento, olhando por cima do ombro para o passado (3), as artistas deste século verificam que o mundo da arte moderna foi dominado pelo mito do herói vanguardista: Francis Picabia afirmava que a mulher era uma máquina animada, os surrealistas foram assumidamente sexistas e os futuristas no seu manifesto de 1909 gritavam “Queremos glorificar a guerra – o único acto de limpeza do mundo –, o militarismo, o patriotismo, o acto destrutivo dos anarquistas, as ideias bonitas que matam e o desprezo pela mulher. Queremos destruir os museus, as bibliotecas, combater o moralismo, o feminismo e todos aqueles actos oportunistas e utilitários da covardia.” (4) Teixeira de Pascoaes dizia que António Nobre era “a nossa maior poetiza”, menosprezando e minorando a poesia feminina.(5) Hans Hoffman (6) comentando a obra de Lee Krasner afirmava que a sua pintura era tão boa que não parecia feita por uma mulher, e Clement Greenberg costumava caracterizar como “efeminado” as obras que considerava ornamentais. A “condição” feminina foi considerada por Freud (7) e Jung como “energia natural” – o inconsciente, o irracional, frente à racionalidade masculina e lógica varonil...

Apesar da luta sufragista que inaugurou o século XX, os pensadores da modernidade, dando continuidade ao reforço do patriarcado, não deixaram espaço nem para a produção, nem para a recepção de obra feminina.

Em 1949, Simone de Beauvoir perguntava: “Mas é suficiente mudar as leis, as instituições, os costumes, a opinião pública e toda a estrutura social para que mulheres e homens se convertam em semelhantes?” (8) A resposta apenas chegaria algumas décadas mais tarde, com as feministas da chamada “segunda vaga” (considerando como primeira a das sufragistas), com um ‘sim’ e um ‘no entanto’... Resultado da consciencialização e conseqüente problematização do desejo de (real) igualdade, de paridade, ou antes e afirmativamente o desejo pelo respeito da diferença. As mulheres,

¹ Disponível em: <http://www.artecapital.net/opinio-64-paula-tavares-breve-cartografia-das-correntes-desconstrutivistas-feministas>. Acesso em 23/04/2014.

as feministas, descobriram há mais de três décadas que definitivamente não queriam ser homens (9).

Desde a sua génese, lado a lado com outras minorias designadas como alteridade (10), o feminismo funcionou (e funciona) como uma variante na luta pelos direitos humanos, especificamente pelos direitos das mulheres. Foi no momento em que o *pop* galopava para o Maio de 68, culturalmente identificado como posmodernidade e economicamente situado no capitalismo tardio, que ressurgiram as questões (aparentemente) adormecidas das mulheres. Inspiradas pelas revoluções culturais protagonizadas por estudantes, mulheres reunidas em grupos, principalmente do mundo académico, começaram a trabalhar no reposicionamento e reconstrução da sua "condição". Uma dessas mulheres, Griselda Pollock, partilha connosco a sua experiência (11), na tentativa de localização e caracterização da "segunda vaga" feminista, apresentando-a de forma evolutiva - do activismo (dos anos 70, suas campanhas e conferências, propiciadas pelo Movimento de Libertação das Mulheres) à institucionalização académica (dos anos 80, com a teoria feminista). Como estudante de história da arte, muito motivada pela constatação da ausência de nomes femininos na "grande narrativa" da arte, Pollock auto-propôs-se reformular e repensar a história da arte a partir da história das mulheres: "Havia já muito tempo que líamos sistematicamente a obra de Michel Foucault, e muitas mulheres reconheciam que o saber é também uma articulação de poder. Aquilo que ele decreta e aquilo que veta, afecta muitas artistas cuja obra é simplesmente ignorada pelo facto de serem mulheres, termo que a história de arte tornou antagonista com o de artista. Assim, o meu projecto na história de arte era escrever histórias de e para o presente, escrever na presença real e simbólica das pessoas do sexo feminino que, existindo sob o signo Mulher numa cultura falocêntrica, sofrem as ofensas reais e materiais de classe e raça através das configurações de género." (12) É com o materialismo histórico na perseguição da possibilidade de uma história social da arte que a autora começa; mas é com Foucault, Althusser e Lacan que estrutura a sua linha de pensamento, a par com a maioria das suas congéneres de então (Europa).

No final dos anos 60, o impacto do estruturalismo em França servia de mote, também, para as norte-americanas, que apesar da "manta" da guerra fria e da consequente "castração" da tradição marxista na sociedade, desenvolviam teorias experimentalmente nos corredores da academia e das artes visuais. Nos Estados Unidos deve-se sobretudo ao Movimento de Libertação das Mulheres a reivindicação da urgência do corte com a invisibilidade em que o género feminino estava cativo e a preparação do terreno que estabeleceria as condições para a reciprocidade crítica com a teoria europeia. Aliás, as formas e fórmulas teóricas mais radicais (feministas) acabaram por se desenvolver no mundo anglo-saxónico (tanto nos EUA, como na Grã-Bretanha), entrando muitas vezes em colisão com as propostas de carácter essencialista oriundas de França.

Para um entendimento da desconstrução feminista na arte, directamente proporcional ao desenvolvimento da teoria (apesar de muitas vezes negado), há que considerar as várias tipologias dos movimentos feministas. Não constituindo um estilo, o feminismo não pode ser arquivado como tal, a sua transversalidade (também geográfica) traduz-se numa multiplicidade de identidades: "O feminismo não está para o género do mesmo modo que o marxismo está para classe e a teoria pós-colonial para raça." (13) Como foi referido, distinguem-se claramente a partir da sua génese diferentes linhas de acção, ideológica e interventivamente distintas. Por exemplo, o sociólogo Manuel Castells (14) identifica em análise seis categorias: o feminismo liberal e socialista (que apesar de ideologicamente

divergentes centram a sua luta num mesmo objectivo – o direito à igualdade, incluindo o direito de escolha sobre a reprodução); o feminismo cultural, que a partir da comunidade feminina pretende a revisão das instituições assentes historicamente nos valores patriarcais (esta forma de feminismo esteve na origem do movimento de “consciencialização” instituído através das academias e que esteve ligado ao feminismo radical); o feminismo essencialista, que advoga pela especificidade da mulher a partir da biologia (o qual sofreu fortes ataques dentro do movimento feminista, sendo acusado de redutor, como veremos mais à frente); o feminismo específico, relacionado com as etnias e nacionalidades (como por exemplo as feministas lésbicas negras); o feminismo lésbico, que tinha como objectivo a abolição do género pelo separatismo; e o que o autor denomina como feminismo pragmático, relativo aos movimentos de operárias e de mulheres agredidas, lutando pela conquista da dignidade e da sobrevivência.

A relação, interface, que se estabeleceu entre a teoria feminista e a arte pretendeu-se dialogante e reflexiva, não ilustrativa. Dentro da “segunda vaga” feminista aplicada à arte, e para além da amplitude da análise de Castells, com o apoio das artistas Helena Cabello e Ana Carceller (15), identificam-se claramente duas grandes vertentes do movimento, suas teóricas e principais artistas, são elas: a vertente essencialista (já citada), e a vertente construcionista [próxima (não só, mas também) ideologicamente do feminismo socialista]. Relativamente à primeira, que parte do essencialismo na procura da edificação de um imaginário e imagem da mulher próprios e positivos, tanto na exploração literária - *écriture féminine* (assunto que pela sua vastidão e especificidade não desenvolveremos aqui) como nas artes visuais, definiu o feminino por oposição ao masculino, a partir da sua especificidade biológica. Que na sua variante mais ortodoxa, de carácter universalista, pecou pela reificação do estereótipo que primeiro pretendia combater. Do outro lado do Atlântico, a partir da especificidade do feminino, encontramos Lucy Lippard na interrogação e tentativa de definição do “imaginário feminino” (16), lançando o debate que se tornaria intenso, frutífero e actual até hoje. Plataforma fundacional para o mundo da arte, onde são paradigmáticas as obras de Judy Chicago e Miriam Schapiro. Relativamente à segunda vertente, caracterizada como construcionista, mas também “aproximada” por Griselda Pollock à teoria da diferença, parte da afirmação fundacional de Beauvoir “Não se nasce mulher: tornamo-nos mulheres”, contradizendo e refutando o biologismo inerente à vertente de carácter essencialista, opondo-se claramente a uma qualquer definição de feminilidade como categoria inalienável às mulheres. Propondo a construção social do género como resposta à “natureza” inata dos seres, proposta que em muito ajudaria (também) na formulação das teorias *queer*. Júlia Kristeva, uma das mais influentes feministas francesas (17), afirmou numa entrevista com mulheres do grupo *Psychanalyse et politique*: “O acreditar que ‘se é mulher’ é quase tão absurdo como o acreditar que ‘se é homem’” (18). Rejeitando a literatura feita por mulheres sob a denominação *écriture féminine*, por considerá-la conivente com o mercado instituído patriarcalmente. A não aceitação do ser feminino intemporal, senão construído com o envolvente, potenciou a atitude crítica dos modos de representação e apresentação tradicionais do sistema artístico e da cultura dominante. A produção artística “influenciada” por esta teoria afastou-se radicalmente da procura de imagens positivas das mulheres, concentrando-se na reflexão dos processos de produção e recepção da arte, assim como nas imagens “ocultas”, não mostradas da mulher, sendo exemplos as obras de Martha Rosler e de Mary Kelly respectivamente.

Judith Butler (19), uma das teóricas mais relevantes para a produção artística contemporânea (relacionada com a alteridade), dizia no seu *Gender Trouble* que quando a cultura constrói o género, apresenta-se em termos de lei (definitiva), convergindo facilmente para o determinismo tal como o "naturalismo" proposto pelo essencialismo. Para Butler, a substituição da biologia pela cultura funciona como uma nova divisão imposta (ou adoptada), redutora e perigosa que, no final, pode resultar em mais uma variante do exercício de poder. Também Ana Gabriela Macedo e Luísa Amaral na introdução do seu Dicionário da crítica feminista concluem "Se o apelo a uma identidade feminina homogénea é cada vez mais impossível de encontrar no feminismo, a mudança para uma política de diversidade será uma alternativa inadequada, se ignorar desigualdades sistemáticas entre as mulheres, no que diz respeito ao poder, ao saber e aos recursos materiais." (20) Traduzindo-se esta *diferença* feminista integrada nas obras de artistas como Louise Bourgeois, Annette Messager, Valie Export, Adrian Piper, Carrie Mae Weems, Nancy Spero, Hanna Wilke, Suzanne Lacy, Laurie Anderson, Dara Birnbaum, entre tantas outras... Efectivamente, nos primeiros anos de afirmativa actividade feminista na arte, as relações entre teoria e prática artística estabeleceram-se a partir da reacção à exclusão feminina dos espaços institucionais artísticos. A parca representação como autoras (21) a que as mulheres estavam obrigadas impeliu um conjunto de artistas a rebelar-se e a reivindicar o seu espaço simbólico. Neste contexto, a teoria fílmica elaborada a partir do uso político da psicanálise, assim como da semiótica, desenvolvida por Laura Mulvey e Teresa de Lauretis (22) constituiu um dos campos mais frutífero da desconstrução feminista. A perspectiva crítica do prazer e da dor do cinema narrativo tradicional revê-se na tela, através da representação do feminino de Marguerite Duras em *India Song* (1974) e Chantal Akerman em *News from home* (1976) e *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, assim como nos vídeos de Martha Rosler, como por exemplo *Vital Statistics of a Citizen Simply Obtained* (1977), onde a artista associa a prática performativa ao uso do corpo como espaço político. A obra, adoptando a metodologia das câmaras de vigilância, mostra como um grupo médico mede e analisa o corpo de quem entra em cena (a própria artista), comparando-o com físicos standard. Reposicionando, desconstruindo e descontextualizando o "olhar" tradicional sobre o corpo da mulher, sujeito a uma normalização imposta por um poder patriarcal aparentemente científico. Esta obra, resultando como paradigmática do exercício do "desprazer do olhar" viria a influenciar grande parte das artistas feministas que trabalharam com vídeo posteriormente. No entanto, as práticas feministas videográficas também se ocuparam da construção de uma oposição alternativa do prazer visual instituído, Carolee Schneemann e a sua produção "porno" (praticamente desconhecida, em que a câmara funciona como se fosse o seu gato observando/registando a artista com o seu companheiro) é exemplo, assim como *Meat Joy* (1964), descrita pela artista como um "ritual erótico, excessivo, indulgente, uma celebração da carne como material".

Do pessoal para o político dos setenta, nos anos oitenta as mulheres "emergiram" no meio artístico por oposição à revisitação masculina das grandes telas expressionistas, principalmente através da fotografia. O discurso de artistas como Sherrie Levine, Cindy Sherman, Louise Lawler e Barbara Kruger, alinhado com o posmodernismo, desconstruía em paralelo a autoria, a genialidade, a unicidade, a escala, assim como valores sociais e morais. Paradigmática é também a obra das Guerrilla Girls, que em 1987 invadiu Manhattan com cartazes anunciando "As vantagens de ser uma mulher artista". O grupo feminista que, estabelecendo um duplo jogo semântico com o seu nome e auto

definindo-se como a 'consciência da arte', apresentava com ironia cínica o desapossamento a que a mulher artista era (é) submetida pelo mundo da arte e pela sociedade em geral, ao longo da prática artística: "Trabalhar sem a pressão do êxito; ter 'escapadelas' do mundo da arte devido ao pluri-emprego; ter a oportunidade de escolher entre a carreira artística e a maternidade; não ter de padecer do embaraço de ser chamada de génio,..."

Na conservadora década de oitenta, a crítica ao paradigma social construído e reforçado no seio do patriarcado, constituiu motivo de associação - "luta" conjunta - reivindicativa de direitos e afirmação da obsolescência dos estereótipos, das feministas com outros grupos da alteridade. O progresso das teorias *queer* e do multiculturalismo, entre outras, serviu de plataforma de lançamento para a integração no sistema artístico. Exemplar e pioneira foi a exposição *El arte y su doble* (1986), comissariada por Dan Cameron, na Fundació 'la caixa' em Madrid, que tão perto e tão longe abeirou a Península Ibérica da "movida" da arte contemporânea feminista. Quando chegaram os noventa, com a viragem política, e a assunção do 'politicamente correcto', multiplicaram-se institucionalmente as exposições temáticas ao serviço da alteridade; como a famosa Bienal de Whitney (1993) em Nova Iorque, com aproximações à arte de carácter político e aclamada por vários críticos (Nina Felshin, Hal Foster e Dan Cameron) como motor apaziguador do conservadorismo de até então. Mas como assumidamente feminista destaca-se a exposição *Bad Girls* (1993), realizada em Londres no Institute of Contemporary Art, onde artistas como Nicole Eisenman, Sue Williams, Helen Chadwick, Nan Goldin, etc., reabilitando e reafirmando o espírito colectivista norte americano (Women Artist Coalition ou as Guerrilla Girls) e britânico reafirmaram a ocupação feminina de territórios antes masculinos, através do uso de materiais e representações tabus no mundo da arte. *Bad Girls* apresentou-se também em Nova Iorque, pela mão de Márcia Tucker, na qual foram integradas várias artistas procedentes do WAC, que através de uma multiplicidade de meios - performance, fotografia, vídeo, desenho, ilustração e BD- nas palavras de Tucker pretendiam "ajudar-nos a ver e a entender um novo conceito de género" (23)

As chamadas "radicalizações" dos noventa tiveram na sua origem o desejo transformador do género para além da eterna oposição ao masculino. Profundamente influenciadas por Donna Haraway, as mulheres artistas, em conjunto com outros grupos que realizaram a desconstrução da cultura dominante patriarcal, almejaram um corpo cibernético, transformado e transformador, ora andrógino, ora abjecta ou sublimemente sexuado, concebido segundo a vontade da(o) "portadora": "As feministas *cyborg* têm de argumentar que "nós" já não queremos uma matriz natural da unidade e que nenhuma construção é completa. A inocência a par da insistência corolária na vitimização como única base para o entendimento, já fez estragos suficientes." (24) Se a Internet é o campo privilegiado do "transgénico", também o meio artístico vem sendo conquistado, do que são exemplos as exposições realizadas na vizinha Espanha *El rostro velado* (25) (1997) e *Transgénic@s* (26) (1999), comissariadas, a primeira, por José Miguel Cortés e a segunda por José Vicente Aliaga/ Mar Villaespesa. Numa escala completamente diferente, introduzindo (institucionalmente) e problematizando a prática artística feminista em Portugal, encontra-se a recente *All My Independent Women* comissariada por Carla Cruz (2005) (27).

Nos últimos anos, foram múltiplos os estudos e as obras que reflectiram sobre a presença das mulheres no meio artístico (28), assunto sempre presente na obra

“reivindicativa” das Guerrilla Girls, como ficou patente na última Bienal de Veneza (2005), considerada pela imprensa da especialidade como a primeira bienal feminista. Depois e com as obras de Zoe Leonard (ex.: *site specific* apresentado na Documenta de Kassel em 92, onde ao lado de retratos de mulheres dos séculos XVII e XIX figuravam fotografias a preto e branco expondo vaginas), de Sarah Lucas (ex.: *Bitch*), de Tracey Emin (ex.: *Psyco Slut*), de Karen Kilimnik (ex.: *Battles or the Art of war*), Catherine Opie (*Chicken*), Kara Walker (*Camptown Ladies*), Elija-Liisa Ahtila (*If 6 was 9*), das Zoina (colectivo português) e também Paula Rego, entre tantas e tantas outras, terminamos este texto com a sensação de que na arte, depois do amparo teórico feminista, *queer* e pós-colonialista, o atrito do caminho tende a diluir-se na reinvenção de conceitos e possivelmente no eclodir de uma terceira vaga transgenérica, transmoderna, mas sobretudo em transformação. Queremos acreditar que sim.

Paula Tavares

Artista Plástica e Professora do Ensino Superior

NOTAS

(1) Manuel Castells, *O Poder da identidade, A era da informação: economia, sociedade e cultura*, volume II, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2003, p. 169.

(2) Dan Cameron, “Sobre feminismo: post-, neo-, e intermedio”, *Zona F, Espai D’Art Contemporani de Castelló*, 2000, pág. 117.

(3) Valha-nos o estereótipo a nosso favor.

(4) Manifesto futurista, em AA.VV., *El arte del siglo XX, 1900-1949*, Salvat Editores, S.A. Barcelona, 1990, pág. 115.

(5) Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, sobre a análise de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos “O sexo dos poetas: A propósito de uma nova voz na poesia portuguesa”, em *Dicionário da crítica feminista*, Edições Afrontamento, Junho de 2005, pág. 30.

(6) Witney Chadwick, *Women, Art and society*, Thomas and Hudson, London, 1990, pág. 302.

(7) Veja-se o estudo de Luce Irigaray – *Speculun de l’autre femme*, sobre as definições de mulher a partir de Freud e Platão [a mulher como ser irracional e invisível, como homem inacabado (sem o falo, castrado)].

(8) Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, Siglo Veinte, tomo II, Buenos Aires, s.d., pág. 511. Tradução livre.

(9) Contrariamente ao que aparenta ser denominador comum em várias actividades profissionais até agora desempenhadas por homens, como por exemplo a política onde as mulheres são valorizadas perante as suas capacidades e atitudes masculinas no exercício da sua profissão, Margaret Thatcher, a dama de ferro funciona como paradigma da mulher masculinizada e racionalizada como homem.

(10) Tal como as noções de orientalismo ou de homossexualidade foram política e semioticamente construídas, também o conceito identitário “mulher” esteve sujeito aos códigos patriarcais fundadores e fundacionais da História. Sendo continuamente reificado, na contemporaneidade, através de contra investidas à conquista da almejada “paridade”, de que é exemplo a imagem da

mulher na publicidade, ou mesmo o lugar ocupado pela mulher no mercado de trabalho (e seus direitos).

(11) Griselda Pollock, "A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias de arte", AA.VV., *Género, identidade e desejo, antologia crítica do feminismo contemporâneo*, organização de Ana Gabriela Macedo, Edições Cotovia, Ltd., 2002, Lisboa, pp. 191-220.

(12) Griselda Pollock, *idem*, pág. 211.

(13) Griselda Pollock, *Ibid.*, pág. 193.

(15) Helena Cabello e Ana Carceller, "Sujetos imprevistos (Divagaciones sobre lo que fueron, son y serán)", *Zona F, Espai D'Art Contemporani de Castelló*, 3 Febrero – 9 de Abril de 2000, Castelló, pág. 31. Tradução livre.

(16) O trabalho de Lippard, mais do que estabelecer fronteiras, ou muros à volta de uma determinada teoria, levanta questões, fez e faz pensar, reflectir... Como apontam Cabello e Carceller, é exemplar a resposta de Linda Nochlin: "A minha primeira reacção é de raiva pelo restritivo da expressão. Eu sou um ser humano, não definido por concepções prévias, andrógino, não programado para ilustrar nenhuma imagética específica. Mas a minha segunda reacção é a de fazer um esforço e meditar. Vivo numa sociedade, e quem eu sou está determinado pela estrutura vivencial que se supõe duma mulher. A minha experiência está filtrada através de uma complexa interacção entre eu mesma e as expectativas que o mundo tem para mim." Helena Cabello e Ana Carceller, citando a Nochlin em resposta a Lippard em "What is the female imagery?", *idem*, pág. 51. Tradução livre.

(17) Juntamente com Cixous e Irigaray, apesar de discordar piamente do determinismo biológico proposto pelas primeiras.

(18) Julia Kristeva, citada por Helena Cabello e Ana Carceller, *idem*, pág. 63. Tradução livre.

(19) Judith Butler, *Feminism and the subversion of Identity*, Routledge, Nueva York, Londres, 1990.

(20) Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral (org.), *Dicionário da crítica feminista*, Edições Afrontamento, Junho de 2005.

(21) "Conhecemo-nos a nós mesmas através das mulheres feitas pelos homens" Sheila Rowbotham, *Woman's Consciousness, Man's World*, Penguin Books, London, 1973, pág. 40. Após séculos e séculos de objecto de contemplação e desejo, de servilmente ser modelo do autor, masculino, equilibrado e bem resolvido, que com a sua pena-falo percorria, ora docilmente, ora febrilmente, as páginas em branco do corpo feminino, eis que o "sujeito" mulher reivindica criar, ou antes, o reconhecimento da sua criação. Não segundo o modelo dominante, mas ao lado da alteridade, em conjunto com os negros, os gays, o terceiro e quarto mundo, e todos os que não tinham lugar cativo nos mais importantes museus e colecções. Para este assunto veja-se a obra de Sandra Gilbert e Susan Gubar *The Mad Woman in the Attic*, de 1979, sobre a produção literária feminina no século XIX. Onde as autoras problematizam a autoria comparativa entre homens e mulheres, metaforizando e associando a pena ao pénis como elemento tradicionalmente associado à criação.

(22) Laura Mulvey, "Placer visual y cine narrativo", em *Eutopías* vol.1, Ediciones Episteme, Valencia, 1998. Teresa de Lauretis, "Estética y Teoría Feminista: Reconsiderando el cine femenino", em Mar Villaespesa (ed.) 100% Instituto Andaluz de la Mujer / Museo de Arte Contemporáneo, Sevilla, 1993.

(23) Marcia Tucker, "Preface", *Bad Girls*, Nova York, New Museum of Contemporary Art, 1993, pág. 5.

(24) Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Ediciones Cátedra, S. A., Madrid, 1995, pág. 269.

(25) *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*. Exposição realizada em San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturenea, 12 de Junho a 6 de Setembro de 1997, com as e os artistas: Robert Gober, Nan Goldin, Michel Journiac, Zoe Leonard, Pierre Moliner, Cindy Sherman, Andy Warhol, entre outros.

(26) *Transgenéric@s, Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*. Exposição realizada em San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturenea, 3 de Dezembro de 1998 a 6 de Fevereiro de 1999, com as artistas: H. Cabello, A. Carceller, N. Canal, R. Cotanda, T. Fontalba, C. Navarrete, LSD, Ch. Matesanz, entre outras.

(27) Realizada na Galeria SMS do Museu Martins Sarmiento em Guimarães, entre 10 de Setembro de 2005 e 11 de Outubro do mesmo ano.

(28) Citamos um exemplo: a estatística de Jorge Luís Marzo, publicado no artigo "La revisión feminista de la historia del arte", apontava: «"Informalismo en Catalunya", Centre d'art Sta. Mónica, Barcelona, 1990 – 25 artistas, una mujer; "La vanguardia de la cultura catalana", (ídem) 1990 – 41 artistas, una mujer; etc.», demonstrando a precariedade da presença das mulheres na arte em relação aos homens, na revista *Lápiz, Revista Internacional de Arte*, año IX, número 78, Junho de 1991.