



MULHERES FORA DO CÂNONE: O DISCURSO SOBRE O CENTRO CULTURAL RICARDO ROJAS E A EXPOSIÇÃO *TÁCTICAS LUMINOSAS*

MUJERES FUERA DEL CANON: EL DISCURSO SOBRE EL CENTRO CULTURAL RICARDO ROJAS Y LA EXPOSICIÓN *TÁCTICAS LUMINOSAS*

Jeanne Drielle Santos Bezerraⁱ

Universidade de Brasília (UnB)

RESUMO

Em Buenos Aires, a década de 1990 foi um período de efervescência cultural cujo epicentro o Centro Cultural Ricardo Rojas. Ao longo dos anos que se seguiram, narrativas históricas foram tecidas sobre dito período e instituição, dentre elas, a associação das obras ali produzidas com o dito feminino. Entretanto, percebe-se maior destaque dos artistas homens nos tratamentos teóricos sobre o Rojas. Em resposta a esse fato, a exposição *Táticas Luminosas: artistas mujeres en torno a la Galería del Rojas* (2019) buscou frisar a atuação das mulheres artistas desse período. Este artigo investiga a exposição, seus discursos a partir da curadoria, das artistas participantes e suas obras, além de seu possível legado.

PALAVRAS-CHAVE

Táticas Luminosas. Centro Cultural Ricardo Rojas. Feminino. Artistas Mulheres. Arte Argentina

RESUMEN

*En Buenos Aires, la década de 1990 fue un período de efervescencia cultural cuyo epicentro fue el Centro Cultural Ricardo Rojas. En los años siguientes se tejieron relatos históricos sobre el período y la institución, incluyendo la asociación de las obras allí producidas con el dicho femenino. Sin embargo, los artistas varones han ocupado un lugar más destacado en los tratamientos teóricos del Rojas. En respuesta a esto, la exposición *Táticas Luminosas: artistas mujeres en torno a la Galería del Rojas* (2019) buscó enfatizar el trabajo de las mujeres artistas de ese período. Este artículo investiga la exposición, sus discursos desde la curaduría, las artistas participantes y sus obras, así como su posible legado.*

PALABRAS CLAVE

Táticas Luminosas. Centro Cultural Ricardo Rojas. Femenino. Artistas Mujeres. Arte Argentino



Nos primeiros anos da década de 1990, o cenário artístico de Buenos Aires é tomado pela apropriação de técnicas e procedimentos ligados ao decorativo, ao têxtil, ao manual, ao utilitário e ao doméstico. Ao longo da história, os discursos tecidos sobre o Centro Cultural Ricardo Rojas, fonte principal dessas apropriações, e sobre esse período relacionam esses mecanismos ao dito “feminino”.

Uma vez que o conceito de feminilidade se encontra em crescente instabilidade, abalado pela rejeição dos binarismos de gênero e por ser uma categoria relativa e culturalista (SOLOMON-GODEAU, 2006), compreende-se, aqui, “feminino” a partir de elementos histórico e socialmente relegados às mulheres em uma cultura ocidental e patriarcal. Isto é, as práticas que foram confinadas à esfera do doméstico, como as manualidades, as artesanias, as artes aplicadas, ornamentais e decorativas (PINEAU, 2011). Em contraste com a Arte (em maiúscula, masculina e universal), foram denominadas “artes menores”. Concebendo, ainda, que “a feminilidade não é uma condição natural dos indivíduos do sexo feminino”, mas “uma construção ideológica e variável de significados” (POLLOCK, 2003, p. 110 – tradução minha), dito aspecto é encontrado em obras feitas por homens e mulheres vinculados ao Rojas.

Ainda que a feminilidade seja elemento chave para os feitos do Centro Cultural Ricardo Rojas durante os anos 1990, percebe-se o predomínio dos artistas homens e de suas obras na construção discursiva sobre o período, enquanto as artistas mulheres são relegadas a meras citações. Mesmo tendo participado ativamente da concepção conceitual e teórica do Centro, elas não foram tão relacionadas nas narrativas históricas posteriores (VOGELFANG, 2019). Em resposta a essa constatação, Francisco Lemus retoma “os caminhos da historiografia recente acerca dos supostos históricos projetados sobre a Galeria do Rojas em relação a sua inclusão no cânone de arte argentina” (VOGELFANG, 2019, p. 3 – tradução minha) por meio da exposição *Tácticas Luminosas: artistas mujeres en torno a la Galería del Rojas*.

Situada no espaço Coleção de Arte Amalia Lacroze de Fortabat (Colección Amalita), em Buenos Aires, *Tácticas Luminosas: artistas mujeres en torno a la Galería del*



Rojas ocorreu entre 29 de março a 28 de julho de 2019. Alicia Herrero (1954-), Ana Lopéz (1955-), Ariadna Pastorini (1965-), Cristina Schiavi (1954-), Elba Bairon (1947-), Fernanda Laguna (1972-), Graciela Hasper (1966-) e Magdalena Jitrik (1966-) compuseram o corpo de artistas. A mostra teve curadoria de Francisco Lemus, professor da Universidade Nacional de La Plata, curador do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires e pesquisador em arte contemporânea argentina, com ênfase no período pós-ditadura do país.

O objetivo de Lemus era dar visibilidade e gerar diálogos entre as artistas mulheres, que de diversos modos foram associadas ao Centro Cultural Ricardo Rojas, além de repensar projetos que se desenvolveram na década de 1990 que buscavam novos modos de destaque a grupos subalternizados, o *underground* de Buenos Aires. Desse modo, a mostra não contou somente com obras das artistas, mas também com a apresentação de documentos, esboços e registros de exposições como *Violaciones Domésticas* (1994) e *Juego de Damas* (1995), de obras e das repercussões dos projetos desenvolvidos a partir do Rojas através de textos de catálogos e de revistas, posters, folders e vídeos de performances. A intenção seria aprofundar os discursos sobre o Rojas através de um olhar de destaque às artistas mulheres e às suas obras, que provocam indagações sobre os estereótipos do feminino, representações culturais e dissoluções entre o público e o íntimo (LEMUS, 2019).

As duas exposições citadas foram celebradas por Lemus, pois já evidenciavam que as artistas percebiam a necessidade de distinguir a questão de gênero no cenário artístico portenho. Ambas ocorreram em espaços reconhecidos no circuito de artes visuais, foram idealizadas e geridas por mulheres e trataram de temas no tocante ao feminismo (PINEAU, 2013). *Violaciones Domésticas* (1994) ocorreu no *Espacio Giesso*, com curadoria de Gumier Maier e a participação de Cristina Schiavi, Alicia Herrero e Ana Lopéz. *Juego de Damas* (1995) teve uma primeira versão no Museu Municipal de Belas Artes Juan B. Castagnino, uma segunda no *Espacio Nave* em Mar del Plata e a última, no Centro Cultural Recoleta em Buenos Aires. Foi curada por Adriana Lauria e o corpo artístico foi variado de acordo com a edição da



exposição. Destacamos a participação das artistas também presentes em *Táticas Luminosas*: Magdanela Jitrik, Graciela Hasper, Ana López, Ariadna Pastorini e Cristina Schiavi.

Em tom irônico e irreverente, *Violaciones Domésticas* buscou tensionar os papéis de gênero impostos às mulheres, entrecruzando o manual e o conceitual e tratando também das dinâmicas de consumo e desperdício de produtos. As obras foram marcadas pelo uso de signos disruptivos e de clichês culturais como as técnicas manuais (LEMUS, 2019), historicamente relegadas às mulheres.

Já em *Juego de Damas*, as artistas reivindicavam um lugar de igualdade no circuito artístico em relação aos artistas homens, contestando a separação do feminino do universal (lido como masculino). Isto é, refutar a nomenclatura “arte de mulheres” e a sua separação como um “Outro”, um particularismo, em relação à história da arte (SÁNCHEZ, 1996 apud PINEAU, 2013). Seu objetivo era romper as estruturas estabelecidas ao longo da história da arte, propor uma releitura de narrativas tanto pelo conteúdo, quanto pela forma, e que as artistas fossem assimiladas como agentes representativos da arte contemporânea argentina (PINEAU, 2013). Assim, *Juego de Damas* exhibe “o jogo de arte feito por um grupo de mulheres”, onde esse jogo “se trata de obter as melhores possibilidades para ganhar a partida”, através do laço entre semelhanças e diferenças de suas produções (LAURIA, 1996, p. 4 apud PINEAU, 2013, p. 170 – tradução minha).

Ao rememorar *Violaciones Domésticas* e *Juego de Damas*, *Táticas Luminosas* apresentou um discurso de revisionismo semelhante. Assim como as artistas percebiam as hierarquizações de gênero no campo artístico argentino nos anos 1990, percebe-se a marginalização das mesmas em relação aos discursos canônicos sobre o Centro Cultural Ricardo Rojas sob gestão de Gumier Maier.

A dinâmica do Rojas nos anos 1990 tem como berço a criação de circuitos *undergrounds* de arte durante o período da ditadura militar argentina (1976-1983) que se estenderam ao longo da década de 1980, isto é, propostas artísticas e espaços alternativos àqueles institucionalizados da época. Nesses espaços, artistas



privilegiavam a produção coletiva e interdisciplinar, além de formas alternativas de criação, exposição, recepção e consumo de seus trabalhos. Segundo Rosa (2016), as políticas sexuais socialmente estabelecidas entre homens e mulheres foram tensionadas, assim como suas dinâmicas de poder e de hegemonia, por meio do questionamento “da domesticidade e do disciplinamento imposto às mulheres” e da subversão dos “papéis de gênero tradicionais e da identidade como algo fixo e estável através do trabalho artístico” (ROSA, 2016, p. 3-4 – tradução minha). Vale ressaltar, houve forte atuação de grupos feministas e de ativismo gay, gerando ações de questionamento da heteronormatividade, “com o objetivo de desestabilizar o estabelecido” (ROSA, 2016, p. 15 – tradução minha).

Nesse contexto, Jorge Gumier Maier desenvolveu forte ativismo através de sua coluna no periódico *El Porteño* nos anos 1980 e do *Grupo Acción Gay*, do qual passou a formar parte em 1984. Cinco anos mais tarde, Gumier Maier passa a dirigir o Centro Cultural Ricardo Rojas, criado em 1988 com vínculo com a Universidade de Buenos Aires. Sob sua curadoria, o Rojas foi uma instituição chave para a difusão da atividade cultural e artística durante os primeiros anos pós-ditadura e para o desenvolvimento da arte contemporânea argentina (LEMUS, 2019).

O ponto inicial da trajetória artística das oito artistas expostas em *Tácticas Luminosas* é o que as une: o Rojas. Magdanela Jitrik se associou ao Rojas a princípios dos anos 1990, como curadora de algumas exposições ao lado de Gumier Maier. Ariadna Pastorini, Cristina Schiavi, Elba Bairon, Fernanda Laguna, Graciela Hasper e a própria Jitrik produziram obras que contribuíram para a construção discursiva do Rojas e participaram de exposições chaves para a inserção do Centro Cultural no contexto artístico portenho, como *El Rojas presenta: Algunos Artistas* (1992) e *El tao del arte* (1997). Ana López não participou do corpo artístico da instituição, mas integrou algumas exposições coletivas ao lado das outras artistas, além de manter um vínculo estreito com elas. Já Alicia Herrero foi incorporada ao círculo do Rojas durante a curadoria de Alfredo Londaibere, entre 1997 e 2002.

Em termos gerais, os artistas associados ao Rojas priorizavam obras de pequeno e médio formato e o uso de técnicas artesanais e tradicionais, manualidades,



assemblages, elementos socialmente associados ao feminino e ao *kitsch*, além de objetos industrializados de uso cotidiano, produzidos e consumidos em larga escala. Assim sendo, “a Galeria Rojas funcionou como uma matriz na qual se conjugaram experiências e posições artísticas distanciadas da pintura neoexpressionista dos anos oitenta e os temas de maior valorização social pelas agendas a arte latino-americana” (LEMUS, 2019 – tradução minha). Os artistas puseram “o gênero como problemática inerente a prática artística” por articularem as técnicas e objetos relegados à feminilidade com os procedimentos contemporâneos de arte, representando ou confrontando o universo feminino e refletindo “sobre a relação entre história de arte e feminilidade” (PINEAU, 2011, p. 214 – tradução minha). Além disso, foi característico o prosseguimento de condutas dissidentes em relação à heteronormatividade.

Não se sabe se todas as artistas mulheres envolvidas com o Rojas se identificam com uma sexualidade dissidente, apenas algumas expressaram abertamente sua orientação sexual, como Liliana Maresca, inesperadamente faltante na mostraⁱⁱ, e Fernanda Laguna. Entretanto, mesmo com essa postura disruptiva, o Rojas dos anos 1990 é majoritariamente recordado pela produção de seus artistas homens. A atitude *queer*, sintetizadora de gestos LGBTQ+, de muitos dos artistas, é reduzida a uma atitude somente gay. Isto é, o cânone discursivo relativo à produção associada ao Rojas enfatiza, no tocante ao gênero, a produção de artistas homens e consequentemente, no tocante à sexualidade, as produções relativas a experiências gay.

A exposição *Tácticas Luminosas*, viria, portanto, como um aprofundamento do olhar sobre o Rojas. O objetivo de Francisco Lemus foi:

pôr em evidencia a presença dessas artistas e, ao mesmo tempo, indagar em suas obras, que nos oferecem imagens potentes sobre as representações culturais e os estereótipos associados ao feminino, a soberania do corpo, a apropriação torcida da vanguarda histórica e, também, a dissolução política da barreira entre o público e o íntimo (LEMUS, 2019 – tradução minha)

Evidenciar a produção das mulheres artistas incluiria, portanto, expor um conjunto de suas obras produzidas no contexto dos anos 1990, vinculando-as com as



trajetórias e articulações coletivas das artistas e com o desenho discursivo do Rojas na época.

Essa mostra projeta um itinerário através de obras e documentos que materializam a posição anfíbia dessas artistas. Táticas e estratégias luminosas traçadas entre os critérios estéticos de Gumier Maier e os projetos de afirmação grupal entre elas, ou seja, entre os procedimentos que fizeram da Galeria Rojas uma marca distintiva e as traduções imperfeitas do feminismo como forma de visibilidade. (LEMUS, 2019, tradução minha)

Essa relação entre a produção das artistas nos anos 1990, suas participações em parceria com o Rojas e o pensamento feminista da época e do contexto atual também é perceptível com a programação que acompanhou a mostra. Esta consistiu em um plano de visitas e conversas abertas ao público voltadas para diferentes temas: “Máquinas críticas: chamados feministas à história da arte”, com o curador Francisco Lemus, as artistas Alicia Herrero, Ana López, Cristina Schiavi e a historiadora da arte Andrea Giunta, focando em debates sobre a exposição *Violaciones Domésticas*; “Cumplicidades Necessárias” com o colecionador Gustavo Bruzzone e Lemus; “Bem vindos à casa de Madonna e à minha”, com a ativista e pesquisadora do campo do feminismo Cecilia Palmeiro e Fernanda Laguna; e a última, “Mutualidades e estratégias feministas”, com Graciela Hasper, a historiadora Adriana Lauria, a socióloga María Laura Gutiérrez e a pesquisadora Natalia Pineau. Desse modo, discursos outros foram tecidos e/ ou evidenciados por meio do diálogo entre as artistas integrantes da exposição, suas reivindicações e ações nos anos 1990 ali rememoradas e as articulações de pesquisadores desse período artístico e de áreas correlatas.

Quanto às obras expostas em *Táticas Luminosas: artistas mujeres en torno a la Galería del Rojas*, faremos alguns destaques neste artigo. Da artista Ariadna Pastorini foram expostas esculturas monocromáticas de veludo, sem título e sem data. O tecido envolve objetos utilitários e decorativos do cotidiano doméstico como bancos, suportes e mesinhas, algumas com o revestimento rente à superfície, ainda revelando a silhueta dos objetos, outras com enchimento ou excesso de tecido, produzindo novas formas e texturas. A artista manipula o têxtil de modo a subverter



o caráter utilitário dos objetos-base, permitindo, ainda, sua identificação como pertencentes ao lar.

Graciela Hasper apresentou a obra *“Es Roja”* (1995), uma instalação composta por um conjunto placas de vidro pintadas com esmalte em tons vermelhos dispostas sem um padrão linear na parede da galeria. A obra tensiona os limites entre fotografia e pintura e as possibilidades de que uma exista na outra. A artista afirma que hoje percebe o teor feminista dessa obra, como não percebia na época em que foi produzida (HASPER, 2020), uma vez que as formas fluidas como líquidos diluídos dos diferentes tons de vermelho das imagens relembram sangue menstrual, um elemento tabu posto em questionamento por feministas ao longo dos anos.

Ana Lopéz apresentou três esculturas de massa com objetos de cerâmica e ferro. Uma delas, *“Corona de cabeça de casa”* (1994), consiste em um busto feminino, com um brinco circular na orelha e batom vermelho nos lábios. A figura tem o olhar assimétrico e voltado para o chão. Em sua cabeça, está fincada uma espécie de cumbuca de cozinha adornada com elementos florais coloridos, moldando uma auréola ou coroa em sua cabeça. Infere-se, a partir dos elementos citados e de sua relação com o título da obra, que Lopéz tratou de como, socialmente, o reconhecimento de mulheres é esperado a partir do trabalho doméstico.

Três obras de Cristina Schiavi estavam presentes na exposição. Entre elas, *“La torta”* (1993) é uma peça construída em forma de bolo de andares, porém constituída de pelúcias nas cores rosa e azul bebê. O “bolo” está sustentando por uma bandeja de quatro pés branca e cada um dos quatro “andares” está separado por bandejas planas de plástico. A obra trabalha a questão do doméstico e dos *ready-mades* a partir do uso de objetos de cozinha e das pelúcias produzidas em série. Ou seja, para além das questões formais, *“La torta”* trata de um sistema de produção e consumo de produtos industriais, destinados ao lar e esvaziados de significado, que se repetem persistentemente e são servidos ao público como um bolo.



A obra exposta de Alicia Herrero, *“sin título”* (1994), consiste em uma mesa branca e retangular, que tem sobre ela uma toalha de mesa plástica recortada na forma de uma silhueta humana. Se trata de um corpo feminino, uma vez que a artista recortou pedaços da toalha plástica e os costurou de volta, demarcando com a costura traços como a cintura, o quadril, a calcinha e o sutiã da figura. A toalha plástica é típica de mesas de cozinha popular: uma cor sólida ao fundo, estampas de flores e frutas tropicais de tons vibrantes dispersas em primeiro plano. Os braços, pernas e cabeça da figura pendem nas laterais da mesa, como um sujeito que se rende, descansa ou já está morto. A artista provoca um tensionamento entre a figura humana, e toda a subjetividade que ela vem a comportar, com sua função decorativa, doméstica e repetida pela produção em série.

Já em *“Repasando: para um juego más limpio”* (1991), Herrero apresenta um conjunto de suportes horizontais de metal e madeira para toalha dispostas lado a lado na parede. Nelas, as toalhas de algodão se encontram uniformemente dobradas e penduradas. Há um jogo entre o título e a obra: as toalhas, objetos manuseados nos processos de limpeza, socialmente incumbidos às mulheres e que, portanto, remetem ao jogo de papéis de gênero, são o apelo da artista por um jogo mais limpo, mais justo. Assim, essa seria uma demanda em relação às hierarquias sociais de gênero, ao circuito artístico e ao próprio Rojas. Além disso, a artista trata também da serialização. Dessa vez, relacionando *“repasador”*, nome em espanhol para o tipo de pano utilizado na obra, com o verbo *“repassar”*. A disposição em sequência lado a lado dos suportes com panos remete ao ato repetitivo de limpar ou secar as mãos, um repasso constante das reivindicações necessárias em busca de um jogo mais limpo.

Fernanda Laguna participou com a obra *“Vivir en la luz”* (1994), uma casinha de madeira, com o telhado marrom com estrelas e glitter, as janelas com canteiros de pequenas folhas de plástico e o interior da casa com luz elétrica e cortinas de pano florais. Laguna convida o espectador, que, diante da obra, busca a fonte de luz, a adentrar a intimidade do ambiente doméstico. Os elementos da obra coexistem em harmonia, sugerindo um olhar positivo, iluminado, em relação ao lar. A estrutura da



casinha, no entanto, remete à típica imagem que se tem de uma casa tradicional: teto duas águas, conferindo a forma triangular ao telhado, fachada frontal com uma janela grande e uma porta no primeiro piso e uma janela menor onde seria o sótão, além de outras janelas com canteiros de plantas nas laterais. Os materiais utilizados por Laguna na composição da obra, como o plástico e o glitter, revelam o caráter fictício e artificial desse sonho de um lar.

Percebe-se a heterogeneidade formal e discursiva entre as obras descritas. *Táticas Luminosas* rompe com o “estereótipo feminino homogeneizador das obras de mulheres”, reconhecendo as especificidades das artistas, e simultaneamente “evidencia o interesse que seu trabalho gerou no público e na crítica de arte durante a década de noventa” (VOGELFANG, 2019, p. 3 – tradução minha).

Considerações finais

O discurso cristalizado no circuito artístico argentino sobre o Centro Cultural Ricardo Rojas dos anos 1990 focaliza a produção dos artistas homens. *Táticas Luminosas: artistas mujeres en torno a la Galería del Rojas* veio como uma reafirmação da presença e da produção das mulheres artistas na efervescência cultural portenha na qual o Rojas atuou. Isto é, uma revisão sobre o olhar que se consagrou como a identidade do Centro Cultural em questão. Uma vez que o próprio Rojas partia do tensionamento do hegemônico, este trabalho buscou, a partir da análise de *Táticas Luminosas*, questionar esse cânone discursivo que um dia foi disruptivo em relação ao cânone da época.

As obras mencionadas evidenciam, portanto, a apropriação por parte das artistas de procedimentos e materiais heterogêneos determinados como feminino no sistema de hierarquização vigente, através do artesanal, do têxtil, do manual, do decorativo e de objetos domésticos e utilitários. Desse modo, as ações das artistas condizem diretamente com a proposta do Rojas, enquanto que a curadoria de Francisco Lemus buscou articular essa correspondência com os percursos discursivos e as demandas das artistas já na década de 1990.



Entretanto, é chamativa a ausência de obras de Liliana Maresca dada sua contribuição para a concepção discursiva sobre o Rojas. Maresca afirmava a posição do Centro Cultural como combativa, crítica, pertencente às minorias e que constrói algo belo a partir do feio, algo positivo a partir do drama (KROCHMALNY, 2013). Sua presença como artista integrante intensificaria a dissociação da dominação masculina verificada nas narrativas sobre homoafetividade no Rojas, evidenciando gestos relativos à sexualidade lésbica perante à perspectiva de gênero presente na exposição.

Ainda assim, ao expor registros de exposições passadas com envolvimento das artistas, como *Violaciones Domésticas* e *Juego de Damas*, a mostra revelou um papel de protagonismo dessas artistas. Pois evidenciou como suas contribuições se desenvolveram para além do Rojas, uma vez que suas ações estavam localizadas em um contexto maior de reivindicações sociais no tocante ao gênero.

Tácticas Luminosas testemunhou, portanto, as estratégias das artistas mulheres de se pôr à luz as demandas de gênero no cenário artístico portenho da década de 1990. O discurso tecido por Lemus pretendeu consagrar Alicia Herrero, Ana Lopéz, Ariadna Pastorini, Cristina Schiavi, Elba Bairon, Fernanda Laguna, Graciela Hasper e Magdalena Jitrik como parte essencial para o desenvolvimento da arte contemporânea argentina.

Referências

HASPER, Graciela. *Táticas Luminosas: artistas mujeres en torno a la Galería del Rojas* (Colección Amalita). Youtube, 28 de agosto de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GxXMEIDykOE> Acesso em: 12 abr. 2024

KROCHMALNY, Pablo. La Kermesse: arte y política en el Rojas. **Revista Caiana**, Buenos Aires, v.2, p. 1-15, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11336/28226>>. Acesso em: 08 nov. 2021



LEMUS, Francisco. Táticas Luminosas: artistas mujeres en torno a la Galería del Rojas. **Terremoto**, 23 jun. 2019. Disponível em: <https://terremoto.mx/online/tacticas-luminosas-artistas-mujeres-en-torno-a-la-galeria-del-rojas/> . Acesso em: 28 mar. 2024

PINEAU, Natalia. Artes visuales y "feminidad" en Buenos Aires durante la década de 1990. **Avances**, Córdoba, v. 18, n. 2, p. 205-216, nov. 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11336/194101> . Acesso em: 4 abr. 2024

PINEAU, Natalia. El feminismo en el campo de las artes visuales de Buenos Aires en la década del noventa. **Papeles de Trabajo**, Buenos Aires, v. 7, n. 11, p. 163-187, maio 2013. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7428558> . Acesso em: 4 abr. 2024

POLLOCK, Griselda. **Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art**. 2. ed. New York: Editora Routledge, 2003

ROSA, Maria Laura. Trasgrediendo los géneros. Activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la posdictadura. **Artelogie**, n. 8, jan. 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/638> . Acesso em: 5 abr. 2024

SOLOMON-GODEAU, Abigail. Provocação e fantasmagoria: táticas críticas em um modo "menor". 2006 In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (org.) **História das mulheres, histórias feministas**. Volume 2 antologia. São Paulo: MASP, 2019

VOGELFANG, Ana. Amazonas de la Para Ti. **Estudios Curatoriales**, 29 jul. 2019. Disponível em: <https://revistas.untref.edu.ar/index.php/rec/article/view/725> . Acesso em abr. 2024 . Acesso em: 14 abr. 2024

Notas

ⁱMestranda em Teoria e História da Arte no Programa Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, (UnB). Licenciada em Artes Visuais na mesma instituição. E-mail: jeannedrielle@hotmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-7110-8150>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/2846498564977377>. Brasília, Brasil.

ⁱⁱ Liliana Maresca (1951-1994) foi uma das primeiras artistas a se associar ao Centro Cultural. Esteve presente em *Lo que el viento se llevó* (1989), exposição que inaugurou a gestão de Jorge Gumier Maier no Rojas e muitas mostras posteriores. Suas obras, desde instalações e performances, formaram parte do clima contra cultural desde os anos 1980, uma vez que tratavam das experiências da ditadura argentina, do HIV e de sua vivência enquanto uma mulher lésbica. Em *Táticas Luminosas*, a artista é recordada a partir de vídeos e registros presentes na exposição, como da mostra de inauguração mencionada e de *Juego de Damas*. Maresca faleceu por consequência do vírus da AIDS. Caso participasse do corpo de artistas de *Táticas Luminosas*, seria a única artista já falecida da mostra.