

Sobre antimonumentos e colaboração feminista, uma análise da *Glorieta de las Mujeres que Luchan*

Sobre antimonumentos y colaboración feminista, un análisis de la Glorieta de las Mujeres que Luchan

On Anti-Monuments and Feminist Collaboration, an Analysis of Glorieta de las Mujeres que Luchan

Gabriela Traple Wieczorek

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

E-mail: gabrielatw@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7471-8582>

RESUMO:

Este artigo analisa a *Glorieta de las Mujeres que Luchan*, antimonumento e espaço de intervenções de arte e ativismo mantido por coletivos feministas na Cidade do México desde 2021 na rotunda que abrigava uma estátua de Cristóvão Colombo, a partir de noções da arte pública de novo gênero e intervenções feministas. Como aporte metodológico são utilizadas as reflexões de Suzanne Lacy e Mary Jane Jacob acerca de arte pública de novo gênero e feminismo, a produção de Chantal Mouffe sobre dissenso no espaço público e questões de antimonumento como trabalho de memória e resistência apresentadas por Márcio Seligmann-Silva. Também será demonstrada a influência de artistas feministas contemporâneas como Mónica Mayer e Lorena Wolffer na intervenção.

Palavras-chave: Antimonumento. Arte Feminista. Arte Pública.

WIECZOREK, Gabriela Traple. **Sobre antimonumentos e colaboração feminista, uma análise da Glorieta de las Mujeres que Luchan**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45470>>

188

RESUMEN:

Este artículo analiza la *Glorieta de las Mujeres que Luchan*, antimonumento y espacio de intervenciones artísticas y activistas mantenido por colectivos feministas en la Ciudad de México desde 2021 en la rotonda que albergaba una estatua de Cristóbal Colón, desde las nociones de arte público de nuevo género e intervenciones feministas. Como soporte metodológico se utilizan las reflexiones de Suzanne Lacy y Mary Jane Jacob sobre arte público de nuevo género y feminismo, la producción y Chantal Mouffe sobre el disenso en el espacio público y las cuestiones del antimonumento como obra de memoria y resistencia presentadas por Márcio Seligmann-Silva. También se mostrará la influencia de artistas feministas contemporáneas como Mónica Mayer y Lorena Wolffer en la intervención.

Palabras clave: *Antimonumento. Arte Feminista. Arte Público.*

ABSTRACT:

This paper analyzes the *Glorieta de las Mujeres que Luchan*, an anti-monument and space of art interventions and activism maintained by feminist collectives in Mexico City since 2021, in the traffic circle that housed a statue of Christopher Columbus, through themes of new genre public art and feminist interventions. As a methodological framework, we will use the reflections of Suzanne Lacy and Mary Jane Jacob about new genre public art and feminism, the works of Chantal Mouffe about dissent in public space, and the notions of anti-monument as a work of memory and resistance presented by Márcio Seligmann-Silva. The influence of contemporary feminist artists such as Mónica Mayer and Lorena Wolffer on the intervention will also be demonstrated.

Keywords: *Anti-monument. Feminist Art. Public Art.*

Introdução

Este artigo discute a *Glorieta de las Mujeres que Luchan* (Fig.1), uma *antimonumenta* realizada por coletivos feministas na Cidade do México a partir de 25 de setembro de 2021 na rotunda que abrigava uma estátua de Cristóvão Colombo, localizada na Avenida Paseo de la Reforma, uma das principais da capital mexicana. A ocupação do espaço ocorre em um contexto de escalada de repressão governamental às manifestações de famílias de vítimas de feminicídio, sobreviventes e militantes dos direitos humanos, que coincide com um período de questionamentos sobre a preservação de monumentos coloniais no país. Com a adesão de coletivos de mulheres indígenas, afro-latinas, migrantes, defensoras do meio ambiente e jornalistas, a amálgama de movimentos feministas envolvidos na intervenção passa a ser denominada Frente Amplio de las Mujeres que Luchan (FAML).

O antimonumento faz parte de uma iniciativa de ocupações do espaço público na região central da cidade e dos monumentos presentes na Avenida Paseo de la Reforma e Avenida Juárez, denominada *Ruta de la Memoria*.¹ Com a participação de cerca de 20 coletivos e organizações, desde 2002 foram instalados 30 antimonumentos e memoriais que representam diferentes mobilizações de vítimas do Estado por justiça, como o caso dos estudantes assassinados em 1968 no Massacre de Tlatelolco² e o desaparecimento dos normalistas da Escola Normal Rural Isidro Burgos de Ayotzinapa, na cidade de Iguala em 2014.³ A intervenção inaugural do projeto foi o *Memorial Cruz de Clavos*, uma parceria entre o Grupo Feminista 8 de março e o Sindicato dos Trabalhadores de Aço de Chihuahua, um dos estados com maior número de feminicídios na época. Em março de 2019 foi inaugurado

mais um antimonumento pelas vítimas de feminicídio, dessa vez em frente ao Palácio de Belas Artes na Avenida Juárez, local onde os coletivos precisaram organizar vigílias para que a polícia da capital não o destruísse.



Figura 1. FAML. Glorieta de las Mujeres que Luchan, 2021 – Cidade do México, México. Fonte: Instagram @antimonumenta_vivasnosquer.

Como aporte metodológico principal são utilizadas as reflexões de Suzanne Lacy e Mary Jane Jacob acerca de arte pública de novo gênero e feminismo, a produção de Chantal Mouffe sobre dissenso no espaço público e o artigo de Márcio Seligmann-Silva sobre antimonumentos como trabalho de memória e resistência. Também serão demonstradas as influências dos trabalhos de artistas como Mónica Mayer e Lorena Wolffer na intervenção.

É importante mencionar que Suzanne Lacy é creditada por criar o conceito de “arte pública do novo gênero” ou “novo gênero de arte pública”, que segundo Grant H. Kester (2011, p. 4), pesquisador da arte colaborativa, teve um papel essencial nas discussões sobre arte contemporânea, espaço público e estética relacional nos anos 1990. Lacy é um dos principais nomes da arte inserida na segunda onda do feminismo nos Estados Unidos⁴, fazendo parte do projeto *Woman’s Building*⁵ e posteriormente criando, em parceria com Leslie Labowitz, o coletivo *Ariadne (A Social Network)* que executou diversos projetos de arte comunitária sobre violência de gênero e feminicídio nos Estados Unidos em um período em que o conceito era pouco conhecido e essas discussões eram um tabu. Conforme a escritora e curadora estadunidense Mary Jane Jacob (1995, p. 53), em livro de artigos sobre o tema organizado por Lacy, esse novo gênero de arte pública, apesar de ter se tornado mais comumente discutido na década de 1990, não é novo, tendo sido praticado desde o final dos anos 1960 por artistas feministas em suas performances e por artistas chicanas⁶ em suas instalações.

Femicídio e memória coletiva no México

O México, assim como o Brasil, é considerado um dos países em que o feminicídio tem caráter epidêmico segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS) e pela Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS).⁷ De acordo com o Instituto Nacional de Estatística e Geografia do México (INEGI), 70,1% das mulheres mexicanas acima de 15 anos foi vítima de algum tipo de violência⁸ e estima-se que pelo menos 10 mulheres sejam assassinadas diariamente por motivações de gênero. O país chegou a ser condenado pela Corte Interamericana de Direitos Humanos em novembro de 2009⁹ pelo caso *González y otras vs. México*, mais conhecido como o caso do *Campo Algodonero*, é o processo mais notório sobre os feminicídios de Ciudad Juárez, no estado de Chihuahua, cidade que faz fronteira com os Estados Unidos.

Deflagrado em 2001 quando os corpos de oito vítimas foram encontrados em um terreno baldio, que havia sido uma plantação de algodão, na região industrial da cidade, o caso foi um ponto de mobilização após quase uma década de mortes e desaparecimentos sistêmicos de centenas de mulheres. Em sua maioria, as vítimas eram mulheres jovens que trabalhavam de forma precarizada no varejo ou na indústria, impulsionados pelo acordo de livre comércio North American Free Trade Area (NAFTA), criado em 1991. Durante o período de busca por justiça e conscientização sobre a questão do feminicídio de forma mais ampla, as famílias das vítimas e a comunidade local realizaram diversas intervenções na cidade com o uso de cruces cor-de-rosa, pintando murais e fixando as cruces nos locais em que corpos foram encontrados (Fig. 2). Em 2012, a partir do protocolo de reparações proposto pela CIDH, o governo inaugurou um memorial com um monumento em homenagem às vítimas. A estátua intitulada *Flor de Arena* foi projetada pela artista chilena Veronica Leiton e possui inscrições de 400 nomes de mulheres desaparecidas e presumidas mortas. Mesmo assim, a criação de antimonumentos através de organização comunitária perdura, e a prática pode ser verificada em demais regiões do México ao longo dos anos como Ciudad Nezahualcóyotl e Ecatepec de Morelos, por exemplo, cidades que atualmente possuem números altos de feminicídio e cujas intervenções são o foco do trabalho da artista e fotógrafa Sônia Madrigal.



Figura 2. Intervenção comunitária em Lomas del Poleo, Ciudad Juárez, México. Foto: Iose, 2007. Domínio Público.

Em 2020, durante mais uma onda de protestos contra a violência de gênero no país iniciada em 8 de março, Dia Internacional da Mulher, monumentos de diferentes cidades receberam intervenções com tinta vermelha ou mantos com os dizeres “México Feminicida”. Algumas das imagens divulgadas são das poucas estátuas representando figuras femininas, como a *Diana Cazadora*, localizada no Paseo de la Reforma na Cidade do México, e *La Minerva*, localizada em uma das principais rótulas da cidade de Guadalajara no estado de Jalisco (Fig. 3). Também foram feitas intervenções aos pés do *Ángel de la Independencia*, na capital, atentando para as vítimas de feminicídio e a questão dos órfãos deixados por elas. As manifestantes foram enfrentadas com intensa truculência pela polícia e as intervenções realizadas nos monumentos foram retiradas dando lugar a tapumes e andaimes para a proteção do patrimônio público. No dia seguinte, 9 de março, foi realizada uma greve geral com intuito de demonstrar o impacto das vidas das mulheres no funcionamento do país e atentar para a violência policial durante as manifestações.



Figura 3. Intervenção no monumento *Glorieta La Minerva* (obra de Joaquín Arias e projeto de Julio de la Peña, 1956), Guadalajara, México, 2020. Foto: Antonio Miramontes. Fonte: El Occidental.

Ainda em 2020, iniciativas populares em prol da retirada de monumentos em homenagem a colonizadores e escravagistas no México tomou força, no mesmo fluxo em que ocorriam mobilizações sobre o tema em diversos países. No Chile, temos o exemplo da ocupação da Plaza Itália, denominada *Plaza Dignidad* pelos manifestantes, durante o *estallido social* que se iniciou em 2019 e que culminaria na retirada da estátua do General Baquedano em março de 2021. No Brasil, o coletivo Grupo de Ação realizou intervenções em diversos monumentos da cidade de São Paulo durante o ano de 2020, colocando crânios que haviam sido parte de alegorias de escolas de samba e, posteriormente, descartados aos pés dos monumentos para conscientizar sobre o contínuo genocídio dos povos negros e indígenas no país. Em 2021 manifestantes atearam fogo em uma estátua do bandeirante Borba Gato

em São Paulo e integrantes da Comissão Guarani Yvyrupa realizaram intervenções com tinta vermelha no *Monumento às Bandeiras*, de autoria de Victor Brecheret, localizado no Parque do Ibirapuera, também na capital paulista.

A campanha que resultaria na retirada da estátua de Cristóvão Colombo, projetada pelo escultor francês Charles Courdier e inaugurada em 1877, foi intitulada *Lo vamos a derribar* e convidava a população para uma ação coletiva de derrubada do monumento no dia 12 de outubro de 2020 (MARLO, 2020), dia que supostamente marca a chegada do colonizador ao continente americano e é comemorado oficialmente em alguns países. A rotunda já era considerada, desde os anos noventa, um local de protestos questionando os discursos oficiais vigentes sobre a história do país, sentimentos de nacionalismo e o direito à memória sobre a resistência dos povos indígenas. Como forma de prevenção, o Governo da Cidade do México, chefiado por Claudia Sheinbaum, decidiu remover a estátua de Colombo e o conjunto escultórico que a acompanhava no dia 10 de outubro alegando que já planejava o seu restauro (CASO, 2020).

A Glorieta de Las Mujeres que Luchan

No contexto do 8M de 2021, a administração pública da capital mexicana instalou tapumes e cercas de metal como proteção em diferentes prédios do governo e monumentos, o que levou ao entendimento por parte de diversos coletivos de que a preocupação com o vandalismo – havia a preocupação de que as pichações, invasões e incêndios do ano anterior se repetissem (REFORMA, 2020) – era maior do que a preocupação em dialogar sobre o crescente número de denúncias de violência e o descaso por parte de funcionários e instituições governamentais. Sendo assim, a barreira de três metros de altura que protegia o Palácio Nacional foi transformada em memorial às vítimas de feminicídio no país, recebendo inscrições com os nomes de cerca de 1.250 mulheres e meninas, entre casos antigos ainda não solucionados e casos recentes, cartazes e flores. Também foram projetadas na fachada do

prédio diferentes frases em relação ao tema, como *México Femicida* (Fig.4), *Ni Una Menos* e *Aborto Legal Ya*. É necessário ressaltar que após a implementação de medidas de isolamento em relação à pandemia da Covid-19 houve uma escalada global dos crimes de violência de gênero, de acordo com alertas publicados pela organização Femicide Watch, que monitora casos de femicídio/feminicídio junto à ONU. Além do aumento de casos, ocorre a diminuição da transparência de dados.



Figura 4. Memorial das vítimas de femicídio, Palácio Nacional, Cidade do México, 2021.
Foto: Ixchel Cisnero Soltero. Fonte: ArchDaily.

Ao longo de 2021 a rotunda que abrigava Colombo seguia vazia enquanto o governo da capital recebia diferentes projetos e sugestões em torno da igualdade de gênero na arte pública da cidade. Um projeto que havia sido aceito no ano anterior, intitulado *Paseo de las Heroínas*, começou a ser implementado com a ideia de inserir ao longo do Paseo de la

WIECZOREK, Gabriela Traple. **Sobre antimonumentos e colaboração feminista, uma análise da Glorieta de las Mujeres que Luchan**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45470>>

Reforma 14 estátuas de figuras femininas importantes para a história do México.¹⁰ No dia 5 de setembro, Dia Internacional da Mulher Indígena, Claudia Sheinbaum anunciou que, após receber uma petição com cerca de cinco mil assinaturas pedindo a descolonização do local, a rotunda receberia um monumento em homenagem às mulheres indígenas, uma cabeça inspirada nas esculturas olmecas nomeada como *Tlalli*, realizada pelo artista contemporâneo Pedro Reyes. O anúncio gerou discussões sobre a unilateralidade da decisão e a falta de participação de entidades culturais e da população, a representação genérica alheia às identidades indígenas e a escolha de um artista homem branco que ocupa um lugar de prestígio na hierarquia da arte contemporânea mundial.

Após alguns dias de debate público acalorado, uma nova petição foi apresentada ao governo, dessa vez em formato de carta aberta com 400 assinaturas de trabalhadores da cultura, incluindo as artistas, escritoras e pesquisadoras Laureana Toledo, Tanya Huntington, Mónica Nepote, Mónica Mayer, Karen Cordero e Lorena Wolffer, além de representantes do Comitê de Monumentos e Obras Artísticas em Espaços Públicos da Cidade do México (COMAEP), que não havia sido consultado nas decisões anteriores. Dentre as demandas apresentadas estava a necessidade de uma consulta pública que abrangesse os povos originários, principalmente as mulheres dessas comunidades, sobre como gostariam de ser representadas de modo a diminuir a invisibilização e o apagamento sofrido no processo colonial contínuo (VEGA, 2021). Após a divulgação da carta, Sheinbaum afirmou que uma réplica da *Jovem de Amajac*, escultura pré-hispânica que integra acervo do Museu Nacional de Antropologia, seria erigida.

Enquanto as discussões sobre o destino do espaço seguiam, em 25 de setembro os coletivos que formariam a FAML ocuparam a encruzilhada do Paseo de la Reforma e fixaram uma silhueta feminina de madeira – posteriormente substituída por uma silhueta em aço – pintada de roxo com o punho esquerdo erguido, em suas costas a figura leva a inscrição “JUSTICIA” (Fig. 5). O roxo amora, em espanhol *morado*, é a cor da luta mundial contra o

feminicídio. Os coletivos utilizaram as barreiras de proteção para escrever o novo título da *glorieta*, acompanhado dos nomes de vítimas de feminicídio e os nomes das mães que buscam justiça por suas filhas. Durante a madrugada, o governo da capital enviou uma equipe de limpeza para remover as intervenções nas barreiras, pintando-as de cinza e deixando apenas a silhueta. No dia seguinte a FAML retornou ao local e refez o trabalho de intervenção, iniciando uma disputa pelo espaço que perdura até o momento.



Figura 5. FAML. Antimonumenta Justicia. Glorieta de las Mujeres que Luchan, 2021 – Cidade do México, México. Fonte: Instagram @antimonumenta_vivasnosquer.

Além da manutenção do antimonumento, os coletivos passaram a realizar diversas atividades no local, desde intervenções artísticas e performances até oficinas para diferentes públicos, exibição de documentários e lançamentos de livros sobre os temas relacionados à violência de gênero e ocupação comunitária do espaço público. O espaço verde disponível na rotunda foi semeado para o cultivo de um jardim, foram criados 18 mosaicos com nomes

de mais de mil mulheres e foi criado um *Tendedero*, ou varal comunitário, para receber denúncias. Uma cruz cor-de-rosa também foi adicionada na encruzilhada. Para a comunicação entre a Frente Ampla e a população, foram criadas páginas em diversas redes sociais, nas quais são divulgadas imagens, alertas, campanhas e comunicados oficiais. O espaço de memória e resistência também se tornou um lugar de produção de comunidades, no qual os participantes encontram apoio, respeito, orientação psicológica e jurídica e formas de articulação coletiva.

Práticas colaborativas da arte feminista

O uso do *Tendedero* (Fig. 6) como forma de denúncia das violências de gênero no espaço da *Glorieta de las Mujeres que Luchan* demonstra a influência direta da artista contemporânea Mónica Mayer. Em 1978 Mayer apropriou-se de um objeto ligado à domesticidade da mulher, o varal de roupas, para criar uma obra participativa acerca das experiências das mulheres no espaço urbano. *El Tendedero*, em sua primeira versão, consiste em um varal cor-de-rosa no qual a artista dispôs com prendedores de roupa os relatos coletados previamente nas ruas da Cidade do México em papéis também cor-de-rosa com o complemento para a frase “Como mulher, o que mais detesto na Cidade é.”.¹¹ As cerca de 800 respostas obtidas foram, em sua maioria, relacionadas aos episódios de violência e assédio vividos por mulheres no espaço público. A obra foi apresentada pela primeira vez durante o “Salón 77-78 Nuevas Tendencias” no Museu de Arte Moderna da Cidade do México (MUAC). Quando instalou o trabalho no espaço museal, o público também passou a incluir suas experiências durante a visita da obra. É válido pontuar que Mayer havia participado do *Feminist Studio Workshop* do Woman's Building, e, a convite de Suzanne Lacy, realizou uma versão do *Tendedero* nos Estados Unidos, em 1979. O trabalho integrou projeto colaborativo sobre a violência contra a mulher *Making It Safe*, idealizado por Lacy em conjunto com a comunidade de moradores do bairro de Ocean Park, na cidade californiana de Santa Mônica.

WIECZOREK, Gabriela Traple. **Sobre antimonumentos e colaboração feminista, uma análise da Glorieta de las Mujeres que Luchan**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45470>>



Figura 6. Mónica Mayer, *El Tendedero*. Reativação da obra participativa no Museu Universitário de Arte Contemporânea da Cidade do México, durante a exposição *Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva de Mónica Mayer*, em maio de 2016. Registro: Karen Cordero. Fonte: wikicommons.

Essa experiência de compartilhamento coletivo baseada na tensão entre doméstico e público produz um diálogo que se mantém atual e relevante. Diversas reiterações da obra continuam sendo feitas em diferentes partes do mundo, com a artista se disponibilizando a orientar e auxiliar no processo, sempre com foco em formular perguntas que façam sentido para o contexto da comunidade em que o varal será realizado. Infelizmente, e apesar das políticas públicas desenvolvidas na tentativa de desencorajar o assédio e a importunação em espaços públicos, as mudanças que ocorreram desde os anos 1970 até hoje não foram suficientes para eliminar as diferentes formas de violência de gênero a que mulheres e meninas são sujeitas diariamente.

A intersecção entre arte contemporânea, espaços públicos e ativismo feminista também são questões abordadas por Lorena Wolfffer. A artista realiza performances e intervenções correlacionando a violência presente na sociedade mexicana com a condição das mulheres desde a década de 1990. Em 2015, a exposição “Expuestas: registros públicos”, com curadoria de Octavio Avendaño no Museu de Arte Moderna da Cidade do México (MAM), reuniu registros de 13 intervenções realizadas pela artista sobre o tema da violência contra a

mulher entre os anos de 2007 e 2013. Algumas das obras abarcadas pela exposição foram *Encuesta de Violencia a Mujeres*, de 2008, na qual a artista, em parceria com o Instituto Nacional de las Mujeres (Inmujeres), instalou módulos em diferentes pontos de forte trânsito da capital mexicana para que a população feminina da cidade pudesse responder, anonimamente, sobre a questão da violência de gênero. Aquelas que se identificaram como sobreviventes receberam um botão com o sinal de igual, formado por dois traços paralelos, em vermelho, e atravessado ao meio. Aquelas que alegaram não terem sido vítimas, receberam um botão com o sinal intacto em verde. Os dados coletados pela pesquisa foram divulgados em projeções no MAM. Na exposição também foram apresentados cinco registros da intervenção *Muros de Réplica*, realizada no Zócalo, ponto central da capital, em 2008. Por meio de um *banner* instalado em um tapume na praça, foi feito o pedido para que as transeuntes escrevessem o que elas gostariam de dizer aos seus agressores a partir do enunciado “Sou mulher e fui vítima de violência por parte de um homem. Este é meu nome e isso é o que tenho a dizer ao meu agressor”.¹² A proposta foi inspirada na legislação mexicana sobre direito de réplica e durou quatro horas. A questão da réplica também informou outra ação, em que a artista entrevistou seis mulheres que haviam sofrido violência e coletou suas réplicas aos agressores. As *Réplicas* foram publicadas na edição do dia 12 de julho de 2008 do jornal *La Jornada*.

A mesma lógica do diálogo entre ativismo comunitário e arte contemporânea, do uso de estruturas presentes no espaço público para a conscientização pelo enfrentamento da violência de gênero, é visível na *Glorieta de las Mujeres que Luchan*. Sobre a já mencionada intersecção entre arte e ativismo comunitário, Suzanne Lacy descreve como foi expandida durante a segunda onda do feminismo e a pauta dos direitos humanos durante a Guerra do Vietnã – se pensarmos na América Latina, o mesmo fenômeno ocorre em relação às ditaduras civis-militares e governos repressivos. Para Lacy:

WIECZOREK, Gabriela Traple. **Sobre antimonumentos e colaboração feminista, uma análise da Glorieta de las Mujeres que Luchan**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45470>>

A arte ativista evoluiu da militância geral daquela era, e a política identitária foi parte disso. Mulheres e artistas racializados começaram a considerar suas identidades – essencial para a nova análise política – central para sua estética, ainda que para alguns de maneira indefinida. Ambos os grupos começaram a desenvolver a consciência de sua comunidade de origem como seu principal público (LACY, 1995, p. 26, tradução nossa).

Essa consciência sobre identidades e articulação comunitária é, de acordo com Lacy (1995, p. 19), o que propicia um dos fatores decisivos da arte pública de novo gênero, o engajamento do público. A isso, é somado o uso de suportes e abordagens não tradicionais e uma certa desvinculação do mercado de arte. A questão identitária nos processos artísticos coletivos persiste, ainda que seja alvo de críticas em nome de uma suposta “universalização” das pautas. O lema de que “o pessoal é político”, abraçado por artistas da geração de Lacy e Mayer ainda persiste nas práticas feministas e sociais da arte. Segundo Lacy:

A relação entre a experiência privada e a vida pública foi fundamental para o projeto artístico feminista inicial e continua sendo um aspecto importante, embora muitas vezes não mencionado, da prática social da arte. Como as realidades individuais, reveladas em um contexto público, dão origem a entendimentos novos e potencialmente fortalecedores? Destacar as interseções entre as narrativas privadas e públicas é, acima e além de qualquer questão específica, o foco da minha arte de performance pública em grande escala. Esses trabalhos geram plataformas públicas como locais de aprendizado mútuo, nos quais as pessoas estruturam narrativas coletivas contextualizando suas experiências em questões de patrimônio mais amplas (LACY, 2016, p. 239, tradução nossa).

Aprofundando as noções de arte pública de novo gênero, Mary Jane Jacob afirma que foi a partir dos anos 1990 que esse tipo de trabalho começou a ser aceito pelo sistema da arte e um número maior de artistas passou a explorar questões de identidade, a criação da arte como crítica social e a produção de arte como um instrumento de mudança. Jacob divide a questão da arte como instrumento de produção de mudanças em três tipos:

Um é emblemático: objetos ou ações que encarnam um problema social ou fazem algum tipo de afirmação política, e que pela sua presença em um contexto público esperam inspirar mudanças. O segundo é solidário: trabalhos concebidos e criados pelo artista e que, mediante apresentação, são dese-

nhados para serem ligados a outros, derradeiramente alimentando um sistema social de fato (por exemplo, mensagens de serviço público beneficiando um grupo em particular, ou esquemas para gerar lucro para a causa evocada pelo trabalho. O terceiro tipo é o participativo, através do qual o conceito do trabalho e talvez sua própria produção ocorreu por um processo colaborativo. Ele visa causar um impacto duradouro nas vidas dos indivíduos envolvidos, ser produtivo para a comunidade, ou contribuir para remediar um problema social (JACOB, 1995, p. 53-54, tradução nossa).

É um tipo de arte que, através de seu relacionamento com o público, segundo Jacob (1995, p. 54), reconecta cultura e sociedade a partir do reconhecimento de que esse tipo de arte é feito para as pessoas e não necessariamente para as instituições. Se pensarmos a *Glorieta de las Mujeres que Luchan* considerando o pensamento de Chantal Mouffe sobre arte pública como “uma arte que institui um espaço público – um espaço de ação comum entre pessoas” (MOUFFE, 2013, p.181), é possível compreender como ela abarca, através do antimonumento em si e das diversas práticas incluídas em seu espaço, as três definições propostas por Jacob (1995, p.54) para uma arte pública que não é assim classificada apenas por estar em um espaço público como monumentos ou obras *site-specific*, mas por abordar questões de ordem pública.

Mouffe (2013, p. 184) escreve sobre como a prática da arte crítica pode ser uma ferramenta de dissenso para desarticular discursos hegemônicos, através dos quais as diferenças entre grupos antagônicos sofrem um tipo de higienização, característica de uma noção de democracia supostamente neutra atrelada ao neoliberalismo e à lógica capitalista que nega a dimensão antagônica da política.¹³ Ou seja, existe a necessidade de esvaziar discursos ou cooptá-los de modo a apaziguá-los ou silenciá-los como manutenção do sistema dominante que renega os aspectos políticos presentes em todas as instâncias da vida do cidadão, apresentando o “debate político como um campo específico de aplicação da moral” (MOUFFE, 2013, p. 184). A teórica também aborda a questão dos agenciamentos coletivos de identidades como parte importante dessa disputa:

Uma vez que aceitamos que identidades nunca são pré-determinadas, mas que elas sempre são o resultado de um processo de identificação, que elas são construídas discursivamente, a questão que surge é o tipo de identidade que práticas artísticas críticas visam fomentar. Claramente aqueles que defendem a criação de espaços públicos agonísticos, no qual o objetivo é revelar tudo que é reprimido pelo consenso dominante, vão visualizar a relação entre práticas artísticas e seu público de uma maneira muito diferente daqueles cujo objetivo é a criação de consenso, mesmo que esse consenso seja visto como crítico. Segundo a abordagem agonística, a arte crítica é a arte que fomenta o dissenso, que torna visível o que o consenso dominante tende a esconder e a destruir. Ela é constituída por múltiplas práticas artísticas na tentativa de dar voz a todos aqueles silenciados dentro da estrutura hegemônica existente (MOUFFE, 2007, não paginado, tradução nossa).

O pensamento de Mouffe é analisado pela historiadora e crítica de arte britânica Claire Bishop em relação ao conceito de estética relacional proposto pelo curador francês Nicolas Bourriaud, avançando os debates sobre público e participação desenvolvidos por Lacy e Jacobs na década de 1990. Para Bishop (2004, p. 65) a ideia de antagonismo como algo integral à democracia que não pretende suprimir debates e apagar desavenças permite visualizar as práticas relacionais, participativas e sociais da arte de forma mais crítica. Bishop (2004, p. 54) também afirma que quando o público é visto como uma comunidade, não apenas um observador em relação individual com o artista, ele recebe os meios para produzir comunidade, ainda que de forma temporária ou utópica.

A perspectiva de arte crítica descrita por Mouffe e reforçada por Bishop pode ser identificada na produção prática e teórica do feminismo comunitário latino-americano, mais especificamente no contexto do coletivo boliviano Mujeres Creando, em atividade desde 1992, por meio de intervenções que exploram as práticas artísticas como um instrumento de luta e participação social. Julieta Paredes, uma das fundadoras do coletivo, define a criatividade como: “um instrumento de luta que nos permite sempre escapar da cooptação, do uso e manipulação, é um instrumento que permanentemente se renova e está sempre em movimento” (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 99). A teórica aymará também afirma que por um feminismo não racista, o coletivo propôs como metodologia “o entendimento da mulher

como um ser autobiográfico que recupera e escreve sua própria história a partir do corpo” além da “complementaridade de mulheres na diferença e a liberação em comunidade” (PAREDES; GUZMÁN, 2014, p. 51).

Antimonumentos e memória comunitária

Se a *Glorieta* pode ser lida através das noções de arte pública de novo gênero e práticas feministas da arte, sua relação com o trabalho de memória coletiva é mais explícita. Seligmann-Silva (2016) discute como a violência de Estado pode ser trabalhada pelo viés das artes e como, a partir dos processos de memorialização de eventos traumáticos causados pelo nazismo e pelas ditaduras latino-americanas, o antimonumento se torna um dispositivo de resistência e memória que passa a integrar, também, a produção de artistas contemporâneos. O pesquisador afirma que o antimonumento:

[...] funde a tradição do monumento com a da comemoração fúnebre. Desse modo, o sentido heroico do monumento é totalmente modificado e deslocado para um local de lembrança (na chave da admoestação) da violência e de homenagem aos mortos. Os antimonumentos, na medida em que se voltam aos mortos, injetam uma nova visão da história na cena da comemoração pública e, ao mesmo tempo, restituem práticas antiquíssimas de comemoração e rituais de culto aos mortos (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 50).

Seligmann-Silva (2016, p. 51) também afirma que o antimonumento surge de uma situação impossível, o desejo de recordar ativamente o passado e realizar um trabalho de memória permeado por esquecimentos devido ao fator traumático envolvido. Pensemos nas instalações do artista francês de origem judaica Christian Boltanski com fotografias e objetos de vítimas do Holocausto, nas obras da artista Graciela Sacco com fotografias e documentos sobre as vítimas do regime militar argentino, e nas intervenções urbanas da artista mexicana Elina Chauvet utilizando sapatos de mulheres e meninas vitimadas pelo feminicídio. Todos esses objetos e imagens surgem como fragmentos tanto das vítimas quanto da violência, tão intensa que é impossível de ser capturada em sua totalidade.

Na introdução do livro *Memory and Postwar Memorials Confronting the Violence of the Past*, os pesquisadores Marc Silberman e Florence Vatan levantam um questionamento importante sobre a ética dessa situação impossível:

A representação da violência permanece um desafio do ponto de vista estético e ético. Como devemos tornar a morte e o terror visíveis de maneira significativa e eticamente relevante? Se o dever de lembrar implica em uma obrigação em imaginar o que desafia a imaginação – de maneira a resistir ao desejo dos perpetradores pelo total apagamento das vítimas – quais são os canais apropriados para realizar essa tarefa? A comodificação da violência na mídia e na indústria do entretenimento gera sobrecarga sensorial e dormência emocional. É fácil olhar para imagens violentas sem vê-las ou ser afetado por elas. Observadores se tornam espectadores passivos de um espetáculo que não diz respeito a eles. Alternadamente, exposições complacentes de violência nutrem voyeurismo e sensacionalismo, prevenindo autorreflexão e atenção (VATAN; SILBERMAN, 2013, p. 4, tradução nossa).

A resposta para esses questionamentos é indicada pelos próprios autores (VATAN; SILBERMAN, 2013, p. 5), citando a relevância de projetos artísticos de construção de memória coletiva realizados em diálogo com as comunidades e com os espectadores, criando espaços de diálogo no cotidiano e gerando espaços de reflexão e nuance nos quais a amnésia coletiva é questionada e a barreira imposta por preconceitos transformada. Esses espaços também questionam a memória imposta verticalmente pelo Estado e suas instituições, considerando seu teor coletivo e de compartilhamento de experiências, o que nos remete ao conceito de arte pública de novo gênero elaborado por Lacy e Jacob.

Outra questão importante de ser pontuada sobre as relações entre a *Glorieta* e o trabalho de memória comunitária frente à violência estatal na América Latina é o uso das silhuetas. A utilização de silhuetas para materializar ausências é uma estratégia familiar na arte ativista da região, utilizada durante os movimentos contrários aos governos ditatoriais na década de 1980, com destaque para as manifestações realizadas em Buenos Aires contra o governo da Junta Militar, responsável pelo desaparecimento de milhares de pessoas. Os *siluetazos*,

como passaram a ser chamados, eram intervenções idealizadas pelos artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores e Guillermo Kexel realizadas em parceria com diferentes grupos da sociedade civil, principalmente o movimento de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo.

A estratégia das silhuetas permite representar e mensurar o irrepresentável, as ausências daqueles que foram retirados do convívio de suas famílias e amigos de forma tão brusca e violenta. Um dos artistas envolvidos no movimento, Júlio Flores (*apud* LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 100) classifica as intervenções como uma forma de possibilitar a presença da ausência. As silhuetas humanas traçadas em papel utilizando o corpo de voluntários, cortadas e fixadas nos muros ao longo da Avenida de Mayo e ao redor da Plaza de los Dos Congresos recebiam nomes, informações sobre os desaparecidos, datas e mensagens de amor e revolta, irritando os policiais que faziam ronda no centro da capital argentina e tentavam retirar as intervenções. Flores (*apud* LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 99) relata que as mães dos desaparecidos gritavam com os policiais, dizendo que, ao remover a intervenção, estavam lhes arrancando seus filhos novamente. Conforme a pesquisadora Laura Fernández:

A silhueta como signo visual, em seu caráter de contorno feito a partir de um original ou um estêncil à forma de gravura, quando o original deixa seu traçado, reforça ainda mais o conceito de ausência que passa a ser explicado e mensurado em toda a dimensão particular e universal que um signo possa sustentar desde a percepção. Reconstruir uma presença, um acontecimento, a partir de um rastro ou uma marca que identifique o ausente, é um modo de legitimação da verdade e de constatação inserido em nossa cultura que prima pelo visual. Neste sentido a Silhueta toma o lugar do ausente dando testemunho de sua existência (FERNÁNDEZ *apud* LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 402, tradução nossa).

Justamente por ser um tipo de intervenção cuja imagem central é baseada em um signo visual tão identificável, o uso de silhuetas foi empregado em diferentes situações, como em uma publicação da UNESCO sobre o Holocausto, que utilizava imagens de silhuetas de mulheres, homens e crianças como recurso visual para auxiliar o leitor a mensurar os dados

sobre as 2.370 pessoas mortas diariamente no período de 1.688 dias de funcionamento do campo de concentração de Auschwitz. Teria sido essa a inspiração para os três artistas argentinos em criar os *siluetazos* (AMIGO *apud* LONGONI; BRUZZONE, 2008, p. 210). Quando se vê o delineado de uma silhueta humana, é provável que se pense em seu referencial mais midiático, o traço em giz que marca o local em que um corpo foi encontrado. A silhueta nesse contexto de investigação criminal foi utilizada por Suzanne Lacy nas intervenções que integram a performance expandida *Three Weeks in May*, de 1977, para questionar as prioridades do departamento de polícia da cidade de Los Angeles e o descaso com crimes de motivação sexual e de gênero.

Considerações finais

Durante o trabalho de pesquisa e escrita deste artigo, mais um 8 de março de disputas pelo espaço ocupado pela *Glorieta de las Mujeres que Luchan* veio e se foi. Mais uma vez a população se uniu aos coletivos que formam da FAML para reivindicar a permanência dos antimonumentos com a temática da luta contra o feminicídio e a violência de gênero no país. A disputa entre o governo municipal e os coletivos segue, e o COMAEP vem realizando debates sobre a possibilidade de atender os pedidos de ambos os lados, manter a *Glorieta* e, de alguma forma, inserir a réplica da *Jovem de Amajac* em seu pedestal.¹⁴ Também foram realizadas avaliações técnicas no local para compreender a viabilidade dessa coexistência, que parece estar centralizada na encruzilhada entre discursos oficiais e discursos populares comunitários.

A experiência de mobilização coletiva em torno da ocupação do espaço público e da resistência em torno do antimonumento nos últimos anos demonstra a necessidade da população por espaços de comunhão e memória que não sejam transitórios e clandestinos, mas perenes. Também demonstra a necessidade de instituições e governos em envolver as comunidades afetadas nos processos de tomada de decisão sobre a cidade, além de expli-

citar que problemas sistemáticos envolvendo questões de gênero não podem ser apagados com uma demão de tinta cinza ou com a derrubada de uma intervenção. Mulheres e meninas seguem desaparecendo, sendo mortas e violentadas diariamente e, até que medidas eficazes sejam tomadas e o Estado entenda sua responsabilidade sobre essas violências e os discursos que culpabilizam as vítimas, as intervenções vão continuar sendo realizadas. Com essa consciência, o coletivo *Restauradoras con Glitter*, formado por mulheres especialistas na área de conservação e patrimônio, age buscando um entendimento da conservação de bens públicos priorizando o bem-estar de seus criadores e da população que convive e habita seu entorno. A conservação também depende dessa relação dos monumentos com o público, suas demandas, e o coletivo alerta para a necessidade de compreender as intervenções realizadas em forma de denúncia como parte da historicidade dos monumentos, devendo ser documentadas e preservadas antes de possíveis remoções e restauros. Para o coletivo, a urgência está no alinhamento entre a sociedade civil e as autoridades para “criar estratégias e soluções viáveis e eficazes, a curto e médio prazo, que reduzirão e eventualmente eliminarão por completo a violência baseada no gênero” (RESTAURADORAS CON GLITTER, 2019). A isso, podemos somar os apontamentos da antropóloga argentina Rita Segato sobre patrimônios culturais, decolonialidade e perspectiva de gênero. Segato (2021, p. 161) afirma que a importância do patrimônio está em ter sentido e função para a vitalidade das comunidades a quem pertencem, e que “o patrimônio está vivo enquanto as pessoas estão presentes, agindo, de posse dos objetos e da continuidade de sua vida e existência” (SEGATO, 2021, p. 162).

Talvez sejam essas as proposições que viabilizem um caminho que atenda as demandas da administração pública pela preservação do patrimônio e também reconheça a importância das intervenções comunitárias, claro que através da compreensão que não há um consenso absoluto possível entre os dois discursos. Não se trata de apagar a história ou os discursos oficiais, mas de aprender que eles podem e devem ser confrontados de maneira crítica. Se

a estátua de Colombo foi transferida para o Instituto Nacional de Antropologia e Historia (INAH), que administra o Museu Nacional de Antropologia, essa entrada no espaço institucional pode ser frutífera do ponto de vista educativo. Dependendo das abordagens escolhidas, tanto Colombo quanto a *Glorieta* podem figurar em uma narrativa que conte sobre a resistência e a luta das mulheres indígenas no país, a tomada de consciência sobre a manutenção dos processos coloniais que fazem com que elas sejam o grupo mais afetado pela violência de gênero séculos após a invasão de seus territórios, e sobre como a mobilização junto de outros grupos de mulheres, uma prática verdadeiramente interseccional, foi capaz de criar um espaço que simboliza, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma memória digna e a celebração pela vida e o futuro das mulheres.

REFERÊNCIAS

- BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. **October**, Cambridge, Mass., v. 110, p. 51-79, 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3397557>. Acesso em: 29 maio 2023.
- AMIGO, Roberto. Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos. *In*: BRUZZONE, Gustavo; LONGONI, Ana (org.). **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 203-239.
- CASO, Diego. ¿Por qué el Gobierno de la CDMX retiró el monumento a Colón? Sheinbaum lo explica. **El Financiero**, Cidade do México, 10 de out. 2020. Disponível em: <https://www.elfinanciero.com.mx/cdmx/por-que-el-gobierno-de-la-cdmx-retiro-el-monumento-a-colon-sheinbaum-lo-explica>. Acesso em: 20 fev. 2023.
- EXPERIENCIAS PARA LA MEMORIA. Site oficial do projeto. Cidade do México, 2021. Disponível em: <https://experienciasparalamemoria.mx/>. Acesso em: 20 fev. 2023.
- FEMICIDE WATCH. Site oficial. Berlim, 2021. Disponível em: <http://femicide-watch.org/>. Acesso em: 13 mar. 2023.
- FERNANDÉZ, Laura. La Silueteada: el signo y la acción. *In*: BRUZZONE, Gustavo; LONGONI, Ana (org.). **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 401-407.
- FLORES, Julio. Siluetas. *In*: BRUZZONE, Gustavo; LONGONI, Ana (org.). **El Siluetazo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 83-106.
- JACOB, Mary Jane. An Unfashionable Audience. *In*: LACY, Suzanne (org.). **Mapping the Terrain**: New Genre Public Art. Seattle, Washington: Bay Press, 1995. p. 50-59.

KESTER, Grant H. **The One and the Many**: Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Durham: Duke University Press, 2011.

LACY, Suzanne. Cultural Pilgrimages and Metaphoric Journeys. *In*: LACY, Suzanne (org.). **Mapping the Terrain**: New Genre Public Art. Seattle, Washington: Bay Press, 1995. p. 19-49.

LACY, Suzanne. Practical Strategies Framing Narratives for Public Pedagogies. *In*: KNIGHT, Cher Krause; SENIE, Harriet F. **A Companion to Public Art**. Oxford: Wiley Blackwell, 2016. p. 239-244.

MARLO, Mario. Lo vamos a derribar: colectivos convocan a la estatua de Colón. **Somoselmedio**, Cidade do México, 8 de outubro de 2020. Disponível em: <https://www.somoselmedio.com/lo-vamos-a-derribar-colectivos-convocan-a-la-estatua-de-colon>. Acesso em: 18 mar. 2023.

MAYER, Mónica. **El Tendedero**. Cidade do México, 2016. Disponível em: <https://www.pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra-viva/el-tendedero>. Acesso em: 22 fev. 2023.

MCCUTCHEON, Erin L. Monumental Interventions: Feminism, Art and Public Resistance in Mexico. **Archives of Women Artists**: Research and Exhibitions Magazine, 23 de dez. 2022. Disponível em: <https://awarewomenartists.com/en/magazine/interventions-monumentales-feminisme-art-et-resistance-publique-au-mexique>. Acesso em: 10 mar. 2023.

MOUFFE, Chantal. Artistic Activism and Agonistic Spaces. *In*: **ART & RESEARCH**: A Journal of Ideas, Contexts and Methods, Glasgow, v. 1, n. 2, 2007. Disponível em: <http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/mouffe.html>. Acesso em: 24 fev. 2023.

MOUFFE, Chantal. Quais espaços públicos para práticas de arte crítica? *In*: **Arte & Ensaios**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 27, p. 181-199, 2013.

PAN AMERICAN HEALTH ORGANIZATION. **Addressing violence against women in health policies and protocols in the Americas**: A regional status report. Washington, D.C.: PAHO, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.37774/9789275126387>. Acesso em: 20 fev. 2023.

PAREDES, Julieta; GUZMÁN, Adriana. **El tejido de la rebeldía** ¿Que es el feminismo comunitario? La Paz: Comunidad Mujeres Creando Comunidad, 2014.

REFORMA. AMLO y el llamado a las feministas que pintaron Palacio Nacional. **Debate**, Cidade do México, 17 de fev. 2020. Disponível em: <https://www.debate.com.mx/politica/AMLO-y-el-llamado-a-las-feministas-que-pintaron-Palacio-Nacional-20200217-0104.html>. Acesso em: 22 fev. 2023.

RESTAURADORAS CON GLITTER. **Nosotras**. Cidade do México, 2019. Disponível em: <https://restauradorasconglitter.com/nosotras>. Acesso em: 22 fev. 2023.

WIECZOREK, Gabriela Traple. **Sobre antimonumentos e colaboração feminista, uma análise da Glorieta de las Mujeres que Luchan**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.45470>>

SEGATO, Rita. Decolonialidad y Patrimonio Parte 1. In: ELBIRT, Ana Laura; MUNOZ, Juan Ignacio. **Los patrimonios son políticos**: patrimonios y políticas culturales en clave de género. Buenos Aires: Ediciones Tilcara, 2021. p. 155-164.

SELIGMANN-SILVA, M. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 27, n. 1, p. 49-60, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/114752>. Acesso em: 16 mar. 2023.

VATAN, Florence; SILBERMAN, Marc (org.). **Memory and Postwar Memorials**: Confronting the Violence of the Past. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

VEGA, Néstor Ramírez. Mónica Mayer: CDMX debe preguntar a comunidades cómo quieren ser representadas. **La Lista**, Cidade do México, 14 de set. 2021. Disponível em: <https://la-lista.com/cultura/2021/09/14/monica-mayer-cdmx-debe-preguntar-a-comunidades-como-quieren-ser-representadas>. Acesso em: 20 mar. 2023.

WOLFFER, Lorena. Site oficial da artista. Cidade do México, 2021. Disponível em: www.lorenawolffer.net. Acesso em: 22 fev. 2023.

NOTAS

- 1 É possível visualizar todas as intervenções através do site oficial do projeto, hoje com aporte da Fundação Heinrich Böll. Um livro digital contendo registros dos processos envolvidos em parte das intervenções também foi publicado, com o título *Antimonumentos*, e pode ser acessado gratuitamente através do site oficial da Fundação.
- 2 O Massacre de Tlatelolco ocorreu na Cidade do México em 2 de outubro de 1968, durante protestos realizados por estudantes na Praça das Três Culturas contra a realização dos Jogos Olímpicos no México.
O número de mortos, oficialmente 44, é contestado.
- 3 Também conhecido como Massacre de Iguala, ocorreu em 26 de setembro de 2014, quando 43 alunos da Escola Normal Rural Raúl Isidro Burgos em Ayotzinapa desapareceram na cidade de Iguala, Guerrero, no México. Os relatos oficiais são contestados e as famílias acreditam que todos os jovens tenham sido executados.
- 4 A segunda onda feminista é deflagrada na década de 1960 com a luta por direitos reprodutivos e autonomia corporal nos Estados Unidos e Europa e com movimentos de mulheres na luta pela democracia na América Latina.
- 5 Projeto educacional artístico feminista idealizado pela artista Judy Chicago, pela designer gráfica Sheila Levrant de Bretteville e pela historiadora da arte Arlene Raven. Funcionou, em diferentes endereços, de 1973 até 1991. A artista mexicana Mónica Mayer também integrou o projeto.
- 6 Termo utilizado como identificação por cidadãos estadunidenses de origem mexicana.
- 7 Informações do relatório *Addressing violence against women in health policies and protocols in the Americas*, publicado em 2022 pela OPAS.
- 8 Os dados podem ser verificados na plataforma do INEGI:
www.inegi.org.mx/tablerosestadisticos/vcmm.
- 9 A decisão pode ser consultada em www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_205_esp.pdf.
- 10 O projeto foi concluído com sucesso em março de 2023. As estátuas representam Dolores Jiménez y Muro; Gertrudis Bocanegra; Margarita Maza; Josefa Ortíz de Domínguez; Sor Juana Inés de la Cruz; Leona Vicario; Dolores Jiménez y Muro; Matilde Montoya; Juana Belén Gutiérrez; Carmen Serdán; Agustina Ramírez Heredia; Elvia Carrillo Puerto; Sara Pérez Romero e Hermila Galindo. Também há um monumento em homenagem às *Mexicanas Anónimas Forjadoras de la República*.
- 11 No original: “Como mujer, lo que más detesto de la Ciudad es:”.
- 12 Tradução nossa. No original: “Soy mujer y he sido víctima de violencia por parte de un hombre. Éste es mi nombre y esto es lo que tengo que decirle a mi agresor”.
- 13 Mouffe trabalha com os conceitos de antagonismo, pluralismo agonístico e discursos contra-hegemônicos na arte política, em parceria com Ernesto Laclau, desde os anos 1980.
- 14 As atas dos debates públicos podem ser consultadas no site oficial do COMAEP.