



## Feminismo, o sistema de arte global e identidade: entrevista com Amelia Jones\*

Cláudia de Oliveira

 0000-0001-6625-7114  
olive.clau@gmail.com

Júlia Mello

 0000-0001-8454-2453  
juliaalmeidademello@gmail.com

### Resumo

Nesta entrevista, a historiadora da arte Amelia Jones compartilha reflexões em torno da emergência da arte feminista no campo da arte e do sistema que denomina arte global, considerando trabalhos que incluem a escrita feminista negra nos EUA e o feminismo indígena. Sua abordagem metodológica para análise de trabalhos artísticos é pautada na relação da cultura visual com políticas de identidade, incluindo o *queer*.

### Palavras-chave

Arte contemporânea. Feminismo. Sistema de arte global.  
Judith Chicago. Juliana Notari.

---

\* Amelia Jones é historiadora e teórica da arte, crítica de arte, autora, professora na Universidade do Sul da Califórnia (USC) e curadora. Suas especialidades de pesquisa incluem arte feminista, arte corporal, performance, videoarte, políticas de identidade e teoria *queer*. Dentre suas obras destacam-se *Essentialism, feminism, and art: spaces where woman 'oozes away'* (2019), *In between subjects: a critical genealogy of queer performance* (2021) e *Seeing differently: a history and theory of identification and the visual arts* (2012).

**Pergunta /** Dr. Jones, sendo a senhora uma das grandes pensadoras e estudiosas da arte feminista, gostaríamos de abrir esta entrevista colocando algumas questões que acreditamos ser extremamente esclarecedoras tanto para os estudiosos do campo como para a história da arte em geral. O que pensa sobre a emergência da arte feminista no campo da arte e dos estudos sobre as mulheres nas artes? Quais são as especificidades deste campo em termos de práticas e métodos de pesquisa? Qual a contribuição que a arte feminista e suas novas epistemologias podem ter trazido para a história da arte como um todo e para o estudo das mulheres artistas em particular?

**Amelia Jones /** Neste ponto da minha carreira, 20-30 anos depois de ter começado a desenvolver um método feminista para estudar histórias da arte e da performance – um método bastante ortodoxo dentro do pensamento acadêmico da época –, para mim, o feminismo não é mais um método (ou não é mais apenas um método), mas define minha visão de mundo e está profundamente enraizado em minha maneira de pensar. Dito isso, todo o meu trabalho e pensamento estão em dívida com o feminismo. Abordagens feministas e urgências políticas me forneceram um modo de pensamento crítico que questiona profundamente os efeitos cruzados das estruturas de poder dentro e além do mundo da arte. Isso me levou a abraçar a crítica pós e descolonial, métodos antirracistas e teoria *queer*, que, por sua vez, dependem de aspectos da análise crítica de classe (muitas vezes baseada em versões atenuadas do marxismo e do freudismo). Tudo isso, por sua vez, relaciono com uma abordagem histórica das ideias, sejam elas compartilhadas na forma escrita (história intelectual) ou pelo ativismo, ou por meio da arte e da performance.

Em última análise, para mim, o feminismo oferece uma política de ver, entender e articular que é profundamente informada pela compaixão e empatia, e uma preocupação com a equidade e a aceitação da diferença de todos os tipos. O feminismo oferece tanto uma abordagem crítica quanto uma abertura para a alteridade – uma consciência de que nem mesmo suas próprias reivindicações em qualquer ponto no tempo ou em qualquer lugar são inerentemente corretas ou inquestionáveis. Dessa forma, meu feminismo me ensinou que, em vez de agir com um senso de justiça baseado em minha visão de mundo particular, devo olhar, ouvir e ser humilde.

**P /** Em muitos de seus livros e palestras, você tem criticado a desigualdade do sistema da *global art*: um universo que abriga, em sua opinião, um discurso construído a partir das ideologias colonialistas de classe, raça e gênero. Por outro lado, temos visto que, aproximadamente desde os anos 1980, existe uma disputa de discursos entre as feministas essencialistas e as pós-essencialistas do norte global que, de certa forma, por um lado me parece uma disputa de poder entre as mulheres brancas euro-americanas que exclui as mulheres da diáspora: muçulmanas, asiáticas, africanas, indígenas e latinas. Essa disputa também acontece no mundo da arte. Como você vê a inclusão das mulheres artistas diaspóricas no sistema *global art*, se muitas estudiosas do norte global parecem reproduzir os esquemas de opressão da branquitude, capitalista e patriarcal?

**AJ /** Concordo com sua sugestão de que os debates ferozes sobre o essencialismo, que ocorreram principalmente no Reino Unido e nos EUA nas décadas de 1980 e 1990, eram estreitos e articulavam as preocupações de mulheres educadas principalmente de classe média alta nesses lugares. Dito isso, eles me ensinaram muito sobre como pensar sobre os efeitos da arte feminista (ou os efeitos da arte vista pela perspectiva feminista). Recentemente escrevi uma história do essencialismo em relação ao feminismo que me fez apreciar como essas estruturas podem nos ajudar a entender todas as questões da diferença. Terminei atendendo às questões levantadas para o feminismo por pessoas trans, identificações e obras. Então, ainda acho que, filosoficamente falando, nosso desejo de encontrar significados “essenciais” para as coisas pode ser importante e pode fornecer aberturas para entender como navegamos no mundo.

Do ponto de vista dos Estados Unidos, o feminismo desde o início dos anos 1990 – mesmo em suas formas dominantes (principalmente norte-americana, britânica e anglófona) – tem sido continuamente desafiado a abraçar questões centrais às culturas da diáspora. Nos Estados Unidos, especificamente, o feminismo tem se expandido cada vez mais para atender às preocupações das comunidades negras, latinas e asiático-americanas que compreendem a pluralidade de culturas urbanas americanas neste momento; muitas das teorias feministas mais importantes e influentes citadas na escrita acadêmica e artística hoje foram escritas por pessoas identificadas como mulheres dessas comunidades (incluindo mulheres trans).

Além da discussão do essencialismo como um quadro de investigação e daquela afirmação geral sobre os feminismos, meu próximo ponto aqui seria questionar a expressão arte global, já que a arte, do modo como entendemos esse termo hoje, é uma construção europeia, desenvolvida no início do período moderno em relação às culturas criativas das partes colonizadas do mundo que a Europa procurava dominar (“arte” era assim oposta a “artefato”); pessoas brancas faziam “arte”, pessoas de cor colonizadas faziam “artefatos”, e cidades europeias como Viena foram estruturadas em torno de museus construídos para acomodar arte ou artefatos – os museus de arte e história natural do mundo ocidental). Indiscutivelmente, então, qualquer mobilização do termo “arte” já é sempre eurocêntrica.

O que poderia ser mais interessante neste momento seria encontrar outros termos e estruturas por meio dos quais examinar e exibir ou circular a produção visual e criativa de pessoas de culturas não europeias (embora, neste momento, muitos tenham sido treinados em euroescolas de arte de estilo americano, então não é como se elas estivessem desconectadas desse sistema). O que estou argumentando aqui é que adicionar obras de mulheres do chamado sul global às mesmas estruturas – digamos, bienais ou feiras de arte – provavelmente muda pouco em termos do eurocentrismo desses sistemas. Também é preciso perguntar: quem está se beneficiando com essa inclusão? Geralmente colecionadores ricos e operadores do mundo da arte empoderados.

Dito isso, a solução para a exclusão é obviamente não recusar a inclusão de qualquer trabalho de mulheres de outras culturas/sociedades em bienais e outras exposições internacionais de arte. Em vez disso, estou sugerindo como um imperativo feminista que nos esforcemos para estar muito mais conscientes da lógica excludente embutida em todos esses sistemas associados ao mundo da arte, que surgiram do colonialismo (os encontros que os europeus tiveram com outros), industrialismo e capitalismo, patriarcado e outros sistemas europeus de crença e valor. Portanto, não são apenas os estudiosos (e acadêmicos, no modelo dos conceitos europeus de conhecimento) que replicam a branquitude. A branquitude, o patriarcalismo e o heteronormativo estão baseados em sistemas de classes e outros valores eurocêntricos implícitos ou explícitos, estão embutidos nos discursos e estruturas materiais do sistema de arte global, como você o chama.

**P /** Como historiadoras da arte do sul global consideramos a produção acadêmica euro-americana sobre arte feminista, especialmente a literatura produzida nos Estados Unidos e Reino Unido, extremamente instigante. Essa literatura, porém, parece muitas vezes reinventar e recuperar o discurso do privilégio que, segundo a artista negra portuguesa Grada Kilomba, assemelha-se a um feitiço, em que todos os Outros só podem existir se forem a imagem dos privilegiados. Por outro lado, analisando o campo das produções artísticas, uma das obras mais emblemáticas no campo da história da arte feminista é *The dinner party* da artista norte-americana Judy Chicago, obra, aliás, brilhantemente analisada por você. Como historiadoras do sul global, porém, entendemos que a obra parece conter os limites etnocêntricos do feminismo euro-americano, uma vez que as mulheres heroínas convidadas por Judy Chicago para sentar-se à mesa são todas brancas. Na obra não há nenhuma alusão às heroínas do Novo Mundo, e as mulheres negras são nomeadas em alguns ladrilhos, colados ao chão, parecendo encarnar o lugar que o feminismo branco euro-americano lhes destinou, o que, faz pensar, reafirma as opressões do patriarcado.

**AJ /** Seus sentimentos e suspeitas sobre as narrativas dominantes nos EUA sobre arte e teoria feministas estão bem colocados. Dito isso, deixe-me esclarecer alguns pontos. As 39 heroínas da mesa de Chicago não são todas brancas; a artista inclui figuras de deusas pré e não europeias (incluindo Kali, a deusa hindu), bem como Hatshepsut (o faraó egípcio), Sacajawea (certamente uma heroína do Novo Mundo!), e Sojourner Truth (a abolicionista feminista negra dos EUA). Apenas pontuando.

*The dinner party* foi concebido há 50 anos, então faz sentido honrá-lo como trabalho histórico e entender o lugar e os sistemas em relação aos quais foi desenvolvido – a própria trajetória de Chicago tentando abrir caminho no contexto do mundo da arte de Los Angeles, altamente dominada pelos homens e brancos, nos anos 1970, durante e após o desenvolvimento do Programa de Arte Feminista e outras instituições e discursos fundamentais para o movimento de arte feminista dos EUA. Chicago merece crédito total por seu trabalho independente na fundação de alguns desses locais-chave e por avançar com um modo alternativo de sustentar uma prática artística feminista sem depender dos centros dominantes do mundo da arte do Ocidente, que rejeitaram seu trabalho atacado até muito recentemente.



Figura 1

Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-79. Cerâmica, porcelana, tecido e mesa triangular, 1463 x 1463cm.

Fonte: Google Arts & Culture.

Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-dinner-party-by-judy-chicago/3wEk27VXwPOKGA?hl=pt-BR>. Acesso em: 23 set. 2022



Figura 2

Judy Chicago, *The Dinner Party*, Prato Kaly, 1974-79. Cerâmica, porcelana, tecido e mesa triangular, 1463 x 1463cm. Fonte: Brooklyn Museum. Disponível em: [https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner\\_party/place\\_settings/kali](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/kali). Acesso em: 23 set. 2022



Figura 3

Judy Chicago, *The Dinner Party*, Prato Hatshepsut, 1974-79. Cerâmica, porcelana, tecido e mesa triangular, 1463 x 1463cm. Fonte: Brooklyn Museum. Disponível em: <https://www.brooklynmuseum.org/open-collection/objects/166072>. Acesso em: 23 set. 2022

Em suma, não se vai a *The dinner party* por uma visão não centrada nos EUA ou não predominantemente branca da história de mulheres notáveis na história mundial. As obras de arte são sempre de seu tempo e lugar, e há pouco sentido em olhar para a arte feminista americana, britânica ou europeia em geral para exemplificar uma visão de mundo mais ampla de como o feminismo e a arte como estruturas e formas de pensar e fazer podem empoderar as mulheres criadoras identificados, digamos, com a América do Sul.

**P /** A imagem da vulva como elemento imagético principal em *The dinner party*, de Chicago, foi extremamente criticada pelas feministas não essencialistas, uma vez que se trata de imagem colada às concepções milenares do “ser mulher”. Assim, as não essencialistas procuravam em suas críticas desassociar a sexualidade do discurso biologizante. Em 2020, contudo, a artista plástica brasileira Juliana Notari apresentou ao público em suas redes sociais seu obra *Diva*: a escultura de uma grande vulva a céu aberto, em vermelho intenso, em Pernambuco, Nordeste do Brasil. A obra sofreu várias críticas provenientes de grupos masculinos da extrema-direita, de grupos identitários de orientação de gênero e também do Movimento Negro, uma vez que os operários que trabalhavam na construção de *Diva* eram negros. Ao entrevistar a artista, Juliana afirmou que aquela vulva não encarnava o “feminino”, mas os traumas de 500 anos de história do Brasil. A escultura *Diva* foi construída em uma área que durante mais de três séculos foi lugar das *plantations* de cana-de-açúcar. *Diva*, para Juliana Notari, é uma imagem traumática de nossa história. Assim, representa os traumas do colonizado impostos pelo colonizador branco e patriarcal. Comparando a imagem simbólica das vulvas de Chicago e de Notari, será que podemos pensar em uma expansão da imagem e da própria arte produzida por mulheres que, agora, abrange as pautas de todos os Outros oprimidos pela história colonial, uma vez que *Diva* representa os traumas dos negros escravizados, dos povos indígenas quase dizimados, dos grupos LGBTQIA+ e do lugar de todas as mulheres na sociedade brasileira – sociedade em que o feminicídio é dos mais elevados na América Latina?

**AJ /** Essa é uma questão complexa. Eu argumentaria contra a confirmação do significado de uma obra alinhando-a (pelo menos não inteiramente) com as palavras do artista. Notari sem dúvida tem todas essas complexidades em mente, mas as preocupações dos membros do Movimento Negro também me parecem legítimas e fazem parte do significado e valor do trabalho, especialmente dentro





**Figura 4**  
Niki de Saint Phalle e Jean  
Tinguely, *HON*, 1966.  
Escultura  
Fonte: NikideSaint-Phalle.org.  
Disponível em: [http://  
nikidesaintphalle.or-  
g/50-years-since-hon/](http://nikidesaintphalle.org/50-years-since-hon/).  
Acesso em: 23 set. 2022

de seu contexto de origem. Claro, a outra parte do contexto é a poderosa extrema-direita no Brasil sob o regime de Bolsonaro – e, como nos Estados Unidos e países europeus, o uso da luta feminista, *queer* ou negra para mobilizar sua base por meio de uma retórica odiosa. Nesse contexto, *Diva* parece fantástica como um gesto feminista radical, com certeza.

Dito tudo isso, adoro a descrição de Notari de 20 homens trabalhando sob o sol para “dar à luz” *Diva*. Esse projeto me remete aos homens envolvidos em *Hon*, de Niki de Saint Phalle, de 1968, um gigantesco corpo feminino nu reclinado com a vagina formando uma abertura para os visitantes do Moderna Museet, na Suécia, poderem ver suas várias exposições (ela produziu o trabalho sob a liderança de Pontus Hultén no museu e com a contribuição de Jean Tanguely e Per Olof Ultvedt). Envolver os homens na construção e no desenvolvimento da arte feminista me parece uma estratégia poderosa – seu “trabalho” torna-se a força que ativa uma peça que, no caso de Notari, simboliza a força da própria natureza (quer feminizemos ou não a natureza como “mãe”), bem como o poder da criatividade feminina.

**P /** Retomando Grada Kilomba, a artista diz que nosso desafio como o Outro da branquitude e do discurso feminista branco euro-americano, que ela considera racista, uma vez que não incorpora a vivência de outras mulheres, é investir em nossa singularidade, porque essa vai além dos discursos feministas do *mainstream*, já que, do seu ponto de vista, este último falhou ao não incluir a história colonial como parte da luta feminista. A pergunta que se coloca é: será a arte produzida por mulheres do sul global a arte do futuro?

**AJ /** Não tenho certeza de como responder a essa questão, pois sei muito pouco sobre a arte realizada no sul global – embora tenha sérias reservas em reivindicar futuros utópicos, enquanto ainda aplicamos a mesma terminologia (“arte”) e assumimos as mesmas estruturas existentes agora, a respeito de como o complexo da “arte global” pode mudar radicalmente os futuros. Acho que é necessário um trabalho mais duro – trabalho de historicização e questionamento no nível mais profundo de como essas estruturas funcionam, quais aspectos delas ainda retêm e replicam valores eurocêntricos. É claro que o “feminismo” como conceito também é eurocêntrico, como bem sei. E minha escrita em inglês não ajuda no problema!

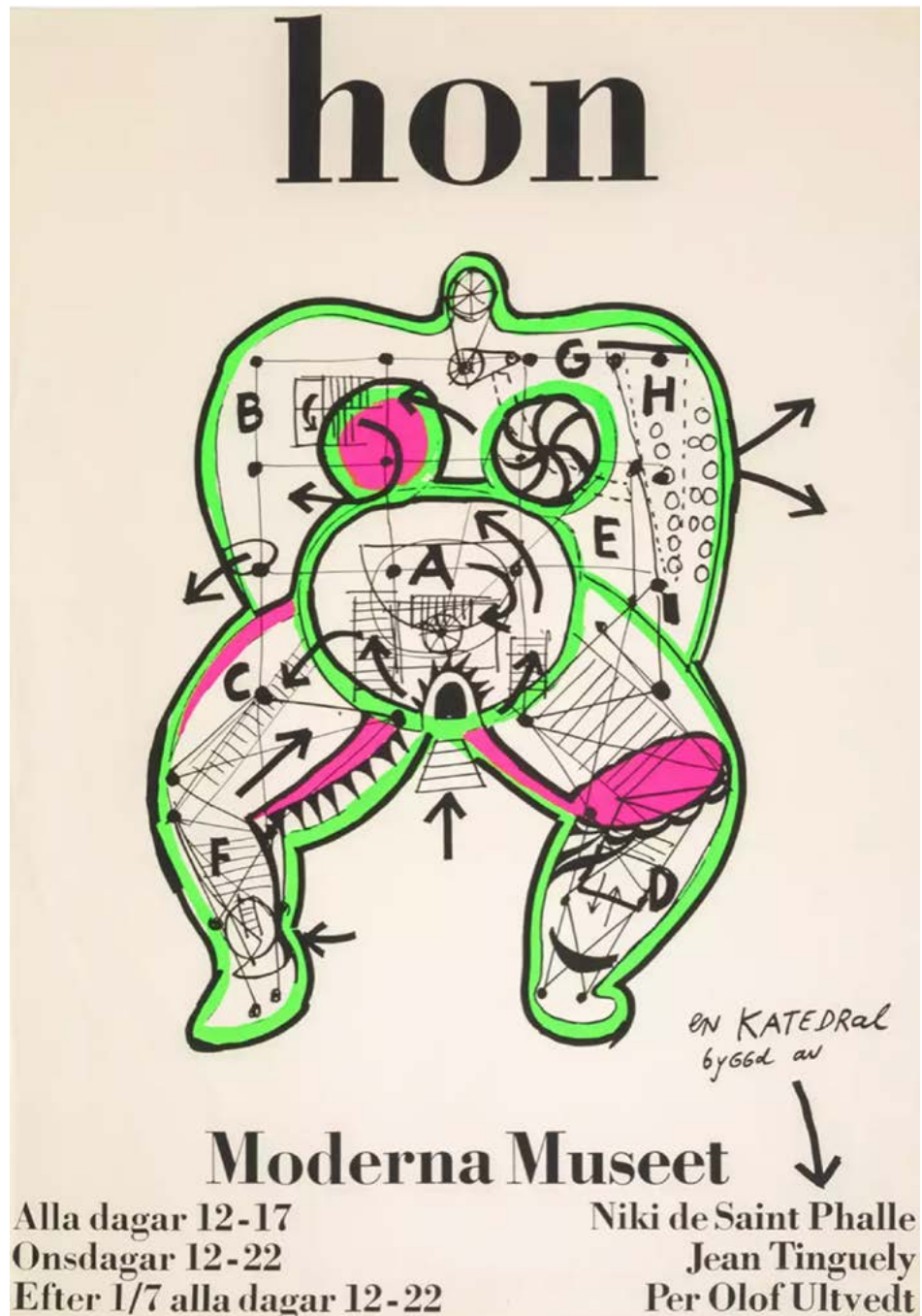


Figura 5  
Niki de Saint Phalle, *HON: Moderna Museet*, 1966.  
Litografia Fonte: Artsy.net.  
com. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/niki-de-saint-phalle-hon-moderna-museet>.  
Acesso em 23 set. 2022

Alla dagar 12-17  
Onsdagar 12-22  
Efter 1/7 alla dagar 12-22

Moderna Museet  
Niki de Saint Phalle  
Jean Tinguely  
Per Olof Ultvedt



**Figura 6**  
Juliana Notari, *Diva*, 2020.  
Intervenção na paisagem.  
Concreto armado, resina e  
pigmento, 33 x 16 x 6m.  
Fonte: juliananotari.com.  
Disponível em: <https://www.juliananotari.com/diva-intervencao/>.  
Acesso em 23 set. 2022

Pessoalmente, acho que a escrita feminista negra nos EUA e o trabalho feminista indígena são os mais empolgantes quanto à reformulação dos próprios termos pelos quais entendemos como corpos e produções culturais passam a significar socialmente em vários contextos. Essa área de investigação é, na minha opinião, a mais valiosa neste momento. Por exemplo, a linha de pensamento articulada por Linda Tuhiwai Smith e Lee Wallace em Aotearoa, Nova Zelândia, onde fiz algumas pesquisas sobre performance *queer* recentemente, não interroga apenas os binários ocidentais. A obra muda nosso quadro de referência ao argumentar que conceitos europeus como homossexualidade devem ser entendidos em relação às formas de incorporação sexual encontradas no Pacífico. Como Wallace argumenta em seu livro *Sexual encounters* (2003), os europeus não desenvolveram ideias heteronormativas de sexualidade binária (definindo sujeitos em termos de escolha de objeto hétero *versus* homossexual) até encontrar essas formas radicalmente diferentes de expressar sexo/identidade de gênero.

**P /** Sua abordagem metodológica para análise de trabalhos artísticos é pautada na relação da cultura visual com políticas de identidade, incluindo o *queer*. Reconhecendo a heterogeneidade desse conceito e o seu modo de leitura das imagens, como você tem percebido a manifestação do *queer* na arte no contexto da pandemia? Como você entende os conceitos “*queer*”, “*gender performance*” e “*performativity*”? Como percebe a relação entre feminismo e *queer*?

**AJ /** Aqui eu indico o livro que escrevi abordando genealogias de performance *queer* – *In between subjects: a critical genealogy of queer performance* – cujos dois últimos capítulos (“Other” e “Trans”) lidam mais diretamente com essas formas alternativas de sexo/experiência de gênero e corporificação encontradas no Pacífico entre os povos indígenas. Meu feminismo sempre foi aberto a articulações *queer*. E, desde o início dos anos 2000, teorias *queer* e trans e obras de arte e performance têm sido cada vez mais centrais para o meu feminismo. Na minha opinião, o feminismo não faz sentido a menos que compreenda e abrace as identificações interseccionais de cada corpo/gênero. Não há “mulher” sem sexo, raça/etnia, classe, nacionalidade, sem corpo – todas essas outras identificações, que tentamos nomear, nunca são separáveis ou discretas na forma como as vivenciamos e nos modos como funcionam culturalmente. Aqui, o feminismo negro tem sido pioneiro (a teórica Kimberlé Crenshaw, por exemplo, desenvolveu a teoria da “interseccionalidade” na década de 1980).

**P /** Você toma de empréstimo a expressão “vulnerabilidade radical” de Michelle Jarman (2005) ao analisar a produção artística de Laura Aguilar. Jarman estuda a deficiência a partir de teorias pós-coloniais e sugere “vulnerabilidade radical” como uma condição enfrentada por aqueles considerados monstruosos diante da medicina, vista pela autora como “colonizadora de corpos”. A monstruosidade, como também destaca a autora, carrega a potência de desestabilizar a ordem dos considerados normais. Nesse aspecto, como a “vulnerabilidade radical” pode ser entendida no confronto de discursos hegemônicos em torno do corpo e da diferença?

**AJ /** Acho que aqui vocês resumiram a situação e a utilidade da teoria de Jarman bem. Eu apenas acrescentaria (expandindo minha resposta à questão anterior) que capacidade física é apenas outra maneira de entender/avaliar as pessoas – então precisamos reconhecer isso, em vez de sucumbir aos ideais culturais de perfeição corporal (que na verdade são impossíveis de alcançar). Vou dar um exemplo de como é importante considerar nossa vulnerabilidade em relação aos ideais ou normas da função corporal – nunca me considerei deficiente, mas na verdade tenho vários problemas de saúde que restringem meu movimento físico e minha capacidade mental/emocional. (Tais limites são endêmicos ao ser humano, é claro!) Levei décadas vivendo em uma sociedade altamente competitiva (configurações acadêmicas predominantemente brancas e predominantemente Wasp,<sup>1</sup> principalmente nos EUA, mas também no Reino Unido e Canadá), que tende a nos envergonhar em termos de limites corporais/cognitivos, para começar a entender que minha vergonha é, na verdade, parte dos efeitos de viver em um regime hipercapitalista e competitivo. Ao me recusar a aceitar esse regime velado e internalizado e ser mais aberta a mim mesma e aos que me rodeiam sobre meus limites, posso finalmente viver uma vida menos ansiosa, mais conectada à comunidade e às alegrias que podem ser assim encontradas. O capitalismo tardio quer que sejamos atomizados uns dos outros – e consegue isso por meio de ideologias e mecanismos que envolvem sentimentos de vergonha. Trabalhos como o de Aguilar encorajam esse reconhecimento potente: aceitar a própria vulnerabilidade radical, recusar a fragmentação e conectar-se com os outros por isso constituem um ato radical.

---

<sup>1</sup> NT. Termo inglês que se refere a branco, anglo-saxão e protestante (*White, Anglo-saxon and Protestant*).

**P /** Como curadora, quais são os desafios da prática curatorial feminista no *global art complex*? Existe a possibilidade de repensarmos o papel da curadoria pelo feminismo? Qual seria o caminho para a curadoria de trabalhos de teor ativista?

**AJ /** Aqui posso apontar para o meu novo projeto de livro interrogando o complexo de arte global – sua estrutura eurocêntrica, racista, sexista/misó-gina, heteronormativa, pró-capital. Eu já articulei uma série de pontos-chave desse projeto nas respostas anteriores. Projetos curatoriais feministas neste nosso mundo hiperconectado são, a meu ver, convencionalmente entendidos como antirracistas, descolonizadores, antipatriarcais, anti-heteronormativos e encenados com uma consciência aguda da situação específica da curadoria, dos materiais/obras de arte e do(s) local(is) em que se posicionam esses materiais. Recentemente, fiz a curadoria de uma grande exposição que exemplifica como abordo essa proposta. Minha exposição *Queer Communion: Ron Athey* (que foi montada em 2021 na Participant Inc., Nova York e ICA Los Angeles) apresentou a carreira de mais de 30 anos desse grande artista performático *queer* de Los Angeles por meio de uma estrutura cultural mais ampla que posicionou sua carreira e performances como uma janela para a formação e empoderamentos comemorativos da comunidade *queer* dentro e fora de Los Angeles. Na minha opinião, o feminismo desse *show* estava em entender e abraçar o trabalho de Athey e a criatividade vivida, e o contexto radicalmente aberto de gênero/sexo de formas extremas de arte BDSM e performance em clubes, um contexto em que uma miríade de artistas feministas (incluindo, eu diria, o próprio Athey) exploram o empoderamento cultural por meio de desdobramentos diretos de seus corpos.

Dessa forma, peço a todas as pessoas envolvidas com curadoria e pesquisa, que buscam ativar os objetivos feministas, que ampliem nossa caixa de ferramentas conceitual e política para que possamos entender as complexidades de toda identificação. Meu trabalho atual – por exemplo, o capítulo final do meu livro *In between subjects*, que, como observado, é intitulado “Trans” – insiste em uma abordagem feminista que abraça qualquer artista, *performer* ou teórico/a que promova os objetivos de uma ampla visão feminista: interrogar e minimizar os efeitos das estruturas de poder, além dos mundos da arte e da performance.

**Cláudia de Oliveira** é doutora em história social (UFRJ), professora associada de História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É membro permanente do Programa de Pós-graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

**Júlia Mello** é doutora em artes visuais (PPGAV/EBA-UFRJ), professora no Núcleo de Design do Centro Universitário Faesa. É pesquisadora no Laboratório de Extensão e Pesquisa em Arte da Universidade Federal do Espírito Santo.

Dossiê submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.


Como citar:

MELLO, Júlia; OLIVEIRA, Cláudia de. Feminismo, o sistema de arte global e identidade: entrevista com Amelia Jones. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 261-276, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.13>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>




## *Feminism, the global art system and identity: interview with Amelia Jones\**

Cláudia de Oliveira

 0000-0001-6625-7114  
olive.clau@gmail.com

Júlia Mello

 0000-0001-8454-2453  
juliaalmeidademello@gmail.com

### *Abstract*

*In this interview, art historian Amelia Jones shares reflections around the emergence of feminist art in the field of art and the system she calls Global Art, considering works that include black feminist writing in the US and indigenous feminist work. Her methodological approach to the analysis of artistic works is based on the relationship between visual culture and identity politics, including queerness.*

### *Keywords*

*Contemporary Art. Feminism. Global Art system.  
Judith Chicago. Juliana Notari.*

**Question /** *Dr. Jones, as one of the great thinkers and scholars of feminist art, we would like to begin this interview by asking some questions that we believe will be extremely enlightening both for scholars in the field of feminist art history and for art history in general. What do you think about the emergence of feminist art and women's studies in the arts field? What are the specificities of this field in terms of research practices and methods? What contribution might feminist art and its new epistemologies have made to the history of art as a whole and to the study of women artists in particular?*

**Amelia Jones /** *At this point in my career, 20-30 years after I began developing a feminist method to study histories of art and performance – a method that was fairly orthodox within academic thinking of the time – feminism is no longer a method (or no longer only a method) for me but defines my world view and is deeply embedded in my way of thinking. That said, all my work and thinking is indebted to feminism. Feminist approaches and political urgencies have provided me with a mode of critical thinking that deeply questions the intersecting effects of structures of power in and beyond the art world. This has led me to embrace post- and de-colonial critique, anti-racist methods, and queer theory, all of which in turn rely on aspects of class-critical analysis (often based in attenuated versions of Marxism and Freudianism). All of this, in turn, I relate to a historical approach to ideas, whether they be shared in written form (intellectual history) or through activism or through art and performance.*

*Ultimately, for me, feminism offers a politics of seeing and understanding and articulating that is deeply informed by compassion and empathy and a concern for equity and an embrace of difference of all kinds. Feminism affords both a critical approach and an openness to otherness – an awareness that not even its own claims at any one point in time or in any one place are inherently correct or beyond question. In this way, my feminism has taught me that, rather than acting out of a sense of righteousness based on my world view, I must look, listen, and be humble.*

**Q /** *In many of your books and lectures, you have criticized the inequalities of the Global Art system: a universe that, according to you, harbors a discourse constructed from the colonialist ideologies of class, race, and gender. On the other hand, we have seen that since approximately the 1980s, there has been a dispute between essentialist and post-essentialist feminists in the Global North that, in a way, seems to us to be a struggle for power between white Euro-American women*

*which effectively excludes diasporic women: Muslim, Asian, African, indigenous and Latin-Americans. This dispute also happens in the art world. How do you see the inclusion of diasporic women artists in the Global Art system, if many scholars from the Global North seem to reproduce the oppressive, capitalist, and patriarchal schemes of whiteness?*

**AJ /** *I agree with your suggestion that the fierce debates about essentialism, which took place primarily in the UK and US in the 1980s and 1990s, were narrow and articulated the concerns of mostly white upper-middle class educated women in these places. That said, they taught me a lot about how to think about the effects of feminist art (or the effects of art seen from a feminist point of view). I have recently written a history of essentialism in relation to feminism which made me appreciate how these frameworks can help us understand all questions of difference.<sup>1</sup> I end by attending to the questions raised for feminism by transgender people, identifications, and works. So, I still think, philosophically speaking, our desire to find “essential” meanings to things can be noteworthy and can provide openings to understand how we navigate the world.*

*From a US point of view, feminism since the early 1990s – even in its dominant (primarily North American, British and anglophone) forms – has continually been challenged to embrace issues central to diasporic cultures. In the US, specifically, feminism has increasingly expanded to address the concerns of Black, Latinx, and Asian American communities comprising the plurality of American urban cultures at this point; much of the most important and influential feminist theory cited in academic and art writing today was written by women-identified people from these communities (including transwomen).*

*Beyond the discussion of essentialism as a frame of inquiry and that general assertion about feminisms, my next point here would be to question the term of “Global Art,” since art, as we understand this term today, is a European construct, developed in the early modern to modern periods in relation to the creative cultures of colonized parts of the world Europe sought to dominate (“art” was thus opposed to “artifact”; white people made “art,” colonized people of color made “artifacts,” and European cities such as Vienna were structured around museums built to*

---

<sup>1</sup> Amelia Jones, *Essentialism, Feminism, and Art: Spaces where Woman ‘Oozes Away’, Companion to Feminist Art and Theory*, ed. Hilary Robinson and Maria Elena Buszek (Oxford: Blackwell, 2019).

*accommodate either art or artifacts – the art and natural history museums of the Western world). Arguably, then, any mobilization of the term “art” is always already Eurocentric. What might be more interesting at this point would be to find other terms and structures through which to examine and display or circulate the visual and creative production of people from non-European based cultures (although at this point, many have been trained in Euro-American style art schools, so it is not as if they are disconnected from this system). What I am arguing here is that adding works by women from the so-called Global South to the same structures – say, biennials or art fairs – arguably changes little in terms of the Eurocentrism of these systems. One also has to ask: who is benefiting from this inclusion? Usually wealthy collectors and empowered art-world operators.*

*That said, the solution to the exclusion is obviously not to refuse to include any work by women from other cultures/societies into biennials and other international art exhibitions. Rather, I am suggesting as a feminist imperative that we strive to be much more aware of the exclusionary logic built into all these systems associated with the art world, all of which grew out of colonialism (the encounters Europeans had with others), industrialism and capitalism, patriarchy, and other European-based systems of belief and value. So, it’s not just scholars (and scholarship, in the model of European concepts of knowledge) who replicate whiteness. Whiteness, patriarchal, heteronormative, class-based, and other implicit or explicit Eurocentric values are built into the discourses and material structures of the Global Art system, as you call it.*

**Q /** *As art historians from the Global South, we find the Euro-American scholarly production on feminist art, especially the literature produced in the US and UK, extremely thought-provoking. However, this literature often seems to reinvent and reproduce a discourse of privilege that, according to the black Portuguese artist Grada Kilomba, resembles a spell, where all Others can only exist if they are in the image of the “Privileged”.*

*On the other hand, analyzing the field of artistic productions, one of the most emblematic works in the field of feminist art history is The Dinner Party by North American artist Judy Chicago – a work brilliantly analyzed by you. However, as a historian of the Global South, we understand that the work seems to contain the ethnocentric limits of Euro-American feminism, since the heroines invited by Judy Chicago to sit at the table are all white. In the work there is no allusion to the heroines of the New World and black women are only named on some tiles, glued*

*to the floor, which seem to embody the place that white Euro-American feminism has destined for them, apparently a reaffirmation of the oppressions of patriarchy. What is your opinion on that?*

**AJ /** *Your feelings and suspicions about US-dominant narratives on feminist art and theory are well placed. That said, let me clarify a few points. The 39 heroines at Chicago's table are not all white; the artist includes pre- and non-European goddess figures (including Kali, the Hindu goddess), as well as Hatshepsut (the Egyptian pharaoh), Sacajawea (certainly a heroine of the New World!), and Sojourner Truth (the Black feminist abolitionist from the US). Just worth noting.*

*The Dinner Party was conceived 50 years ago so it makes sense to honor it as a historical work and to understand the place and systems in relation to which it was developed – Chicago's own trajectory trying to make her way within the highly male dominated and white Los Angeles art world, the larger context of c. 1970s Los Angeles, during and after the development of the Feminist Art Program and other institutions and discourses key to the US feminist art movement. Chicago deserves full credit for her maverick work in founding some of these key sites, and for forging ahead with an alternative way to sustain a feminist art practice without dependence on the dominant art world centers of the West, which rejected her work wholesale until very recently.*

*In sum, one does not go to The Dinner Party for a non-US-centric or non-white-dominant view of the history of notable women in world history. Art works are always of their time and place, and there is little point in looking to American or British or European feminist art in general to exemplify a broader world view of how feminism and art as frameworks and ways of thinking and making might empower women-identified creators in, say, South America.*

**Q /** *The image of the vulva as the main visual element in Chicago's The Dinner Party was highly criticized by non-essentialist feminists, as an image fixed to millenary conceptions about "Being a Woman". In their criticism the non-essentialists sought to disassociate sexuality from the discourse of biology.*

*However, in 2020 the Brazilian artist Juliana Notari presented on social media her work Diva: a sculpture of a large vulva dug into an open field, in intense red, in Pernambuco, Northeast Brazil. This work was criticized by extreme right-wing male groups, gender-oriented identity groups and also by the Black Movement, since the workers who worked on the construction of Diva were black.*

*When I (Claudia de Oliveira) interviewed the artist, Juliana stated that that vulva did not embody the “feminine”, but the traumas of 500 years of Brazilian history. The Diva sculpture was built in an area that was for more than three centuries the site of sugar cane plantations. Diva, for Juliana Notari, is a traumatic image of our history. Thus, it represents the traumas of the colonized imposed by the white and patriarchal colonizer.*

*Comparing the symbolic image of the vulva in Chicago and Notari, can we think of the latter as an expansion of both the image and of feminist art itself, in that it now encompasses the concerns of all Others oppressed by colonial history, since Diva represents the traumas of enslaved blacks, decimated indigenous peoples, victimized LGBTQIA+ groups and the place of all women in Brazilian society—society in which femicide is among the highest in Latin America?*

**AJ /** *This is a complex question. I would argue against confirming the meaning of a work by aligning it (at least not entirely) with the words of the artist. Notari no doubt has all these complexities in mind, but the concerns of members of the Black Movement also seem legitimate to me and form part of the meaning and value of the work, especially within its home context. Of course, the other part of the context is the powerful far right in Brazil under Bolsonaro’s regime – and, as in the US and European countries, the use of feminist, queer, or Black struggle to mobilize their base through hateful rhetoric. In that context Diva looks pretty fantastic as a radical feminist gesture for sure.*

*In short, I love Notari’s description of 20 men laboring under the sun to “give birth” to Diva. This project brings to my mind the men involved in Niki de Saint Phalle’s Hon of 1968, the gargantuan reclining nude female body with vagina forming the opening for visitors to the Moderna Museet in Sweden to view the various displays inside (she produced the work under Pontus Hultén’s leadership at the museum, and with the input of Jean Tanguely and Per Olof Ultvedt). Involving men in the construction and development of feminist art seems like a powerful strategy to me – their “labor” becomes the force activating a piece, in Notari’s case, which symbolizes the force of nature itself (whether or not we feminize nature as “mother”) as well as the power of female creativity.*

**Q /** *Returning to Grada Kilomba, the artist says that our challenge – as the Other of whiteness and of the white Euro-American feminist discourse, which she considers racist since it does not incorporate the experience of Other women – is to*

*invest in our own uniqueness, which goes beyond mainstream feminist discourses since, from her point of view, the latter has failed to include colonial history as part of the feminist struggle. Do you think that the art produced by women from the Global South can be the art of the future?*

**AJ** / *I'm not sure how to answer this since I know very little about art being made in the Global South – although I have grave reservations about claiming utopian futures while still applying the same terminology (“art”) and assuming the same structures existing now as the “global art” complex can radically change futures. I think harder work is needed – work historicizing and questioning on the deepest level how these structures function, what aspects of them still retain and replicate Eurocentric values. Of course, “feminism” as a concept is also Eurocentric, as I am well aware. And my writing in English doesn't help the issue!*

*I personally find Black feminist writing in the USA and indigenous feminist work the most exciting in terms of actually reshaping the very terms by which we understand how bodies and cultural productions come to mean socially in various contexts. This area of inquiry is to my mind the most valuable right now. For example, the line of thought articulated by Linda Tuhiwai Smith and Lee Wallace in Aotearoa New Zealand, where I've done some research on queer performance recently, not only interrogates Western binaries. The work shifts our frame of reference by arguing that European concepts such as homosexuality must be understood in relation to forms of sexual embodiment found in the Pacific. As Wallace argues in her book *Sexual Encounters* (2003), Europeans did not develop heteronormative ideas of binary sexuality (defining subjects in terms of hetero versus homosexual object choice) until they encountered these radically different ways of expressing sex/gender identity.*

**Q** / *Your methodological approach to the analysis of artistic works is based on the relationship between visual culture and identity politics, including queer. Recognizing the heterogeneity of this concept and your way of reading the images, how have you perceived the manifestation of queer in art in the context of the pandemic? How do you understand the concepts “queer”, “gender performance” and “performativity”? How do you perceive the relationship between feminism and queer?*

**AJ** / *Here I would refer you to the book I wrote addressing queer performance genealogies – In Between Subjects: A Critical Genealogy of Queer Performance – the last two chapters of which (“Other” and “Trans”) increasingly directly grapple*

*with these alternative forms of sex/gender experience and embodiment found in the Pacific among its indigenous people.<sup>2</sup> My feminism has always been open to queer articulations. And, since the early 2000s, queer and trans theories and art and performance works have been increasingly central to my feminism. To my mind, feminism makes no sense unless it understands and embraces the impossibly complex intersectional identifications of every gendered body/self. There is no “woman” without sexual, race/ethnic, class, national, able-bodiedness – all these other identifications, which we try to name, but which are never separable or discrete in the way we experience them and in the ways they function culturally. Here, Black feminism has been pioneering (the legal scholar Kimberlé Crenshaw, for example, developed the theory of “intersectionality” in the 1980s).*

**Q /** *You borrow the expression “radical vulnerability” from Michelle Jarman (2005), when analyzing the artistic production of Laura Aguilar. Jarman studies disability parting from post-colonial theories and suggests “radical vulnerability” as a condition faced by those considered monstrous in the face of medicine, seen by the author as a “colonizer of bodies”. This monstrosity, as the author highlights, also carries the power to destabilize order in those considered normal. In this aspect, how can “radical vulnerability” be understood in the confrontation of hegemonic discourses around the body and difference?*

**AJ /** *I think here you’ve summed up the situation, and the usefulness of Jarman’s theory, well. I would only add (expanding on my previous answer) that relative able-bodiedness is just another way in which we articulate ourselves and understand/evaluate those we encounter – so we need to recognize that, rather than succumbing to cultural ideals of bodily perfection (which in fact are impossible to achieve). I’ll give an example of how important it is to consider our vulnerability relative to ideals or norms of bodily function – I have never thought of myself as disabled, but in fact I have multiple health issues that constrain my physical movement and my mental/emotional functioning. (Such limits are endemic to being human, of course!) It has taken me decades of living in a highly competitive society (white dominant and predominantly WASP academic settings, mostly in the US, but also in the UK and Canada), which tends to shame us in terms of our*

---

<sup>2</sup> Amelia Jones, *In Between Subjects: A Critical Genealogy of Queer Performance* (London/New York: Routledge, 2021).



*bodily/cognitive limits, to start to understand that my shame is actually part of the effects of living in a hyper-capitalist and competitive regime. By refusing to accept this covertly applied and internalized regime any longer and being more open with myself and those around me about my limits, I can finally live a less anxious life, one more connected to community and connection and the joys that can be found through these. Late capitalism wants us to be atomized from each other – and it achieves this through such ideologies and shaming mechanisms. Work such as Aguilar’s encourages this powerful recognition – that accepting one’s own radical vulnerability, refusing fragmentation, and connecting with others not in spite of it but through it – is a radical act.*

**Q /** *As a curator, what are the challenges of feminist curatorial practice in the “global” art complex? Is there a possibility of rethinking the role of curatorship through feminism? What would be the way forward to curating works with activist content?*

**AJ /** *Here I can point to my new book project interrogating the “global” art complex – its Eurocentric, structurally racist, sexist/misogynistic, heteronormative, pro-capital structures. I’ve already articulated a number of key points from this project above. Feminist curatorial projects in this hyper-connected world of ours are, to my mind, best understood as always already anti-racist, decolonizing, anti-patriarchal, anti-heteronormative, and staged with an acute awareness of the specific situatedness of oneself as a curator, of the materials/artworks one curates, and of the venue(s) in which one positions this material. I have recently curated a major exhibition that exemplifies how I approach this mandate. My exhibition *Queer Communion: Ron Athey* (which showed in 2021 at Participant Inc., New York, and ICA Los Angeles) presented the 30+ year career of this major queer performance artist from Los Angeles through a larger cultural framework that positioned his career and performances as opening a window onto the formation and celebratory empowerments of queer community in and beyond Los Angeles. To my mind the feminism of this show was in understanding and embracing Athey’s work and lived creativity, and the radically open gender/sex context of extreme forms of BDSM art and club performance, a context wherein myriad feminist artists (including, I would argue Athey himself) explore cultural empowerment through direct deployments of their bodies.*

*In this way, I would urge all curators and researchers seeking to activate feminist goals to broaden our conceptual and political toolbox so that we*

*understand the complexities of all identification. My current work – for example, the final chapter of my book In Between Subjects, which, as noted, is entitled “Trans” – insists on a feminist approach that embraces any artist, performer, or theorist who furthers the goals of a broad feminist mandate: interrogating and minimizing the effects of structures of power in and beyond the art and performance worlds.*

**Cláudia de Oliveira** is PhD in social history (UFRJ), associate professor of History of Art at the School of Fine Arts at the Federal University of Rio de Janeiro. Is a permanent member of the Fine Arts Post-graduate Program of the Federal University of Rio de Janeiro.

**Júlia Mello** is PhD in visual arts (PPGAV/EBA-UFRJ), professor at the Center of Design of FAESA University Center of Design FAESA. Is researcher at the Art Extension and Research Laboratory of the Federal University of Espírito Santo State.

Artigo submetido em agosto de 2022 e aprovado em novembro de 2022.

Como citar:

MELLO, Júlia; OLIVEIRA, Cláudia de. Feminism, the global art system and identity: interview with Amelia Jones. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-UFRJ, v. 28 n. 44, p. 277-286, jul.-dez. 2022. ISSN-2448-3338. DOI: <https://doi.org/10.37235/ae.n44.14>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/ae>