

América Latina feminina ou masculina?

Maria de Fátima Morethy Couto, Professora Associada Instituto de Artes/UNICAMP

O artigo discute a presença de três pinturas de representações cartográficas na exposição *Histórias da sexualidade*, realizada no MASP no final de 2017 e início de 2018, relacionado-as a outros trabalhos das artistas em questão (Anna Bella Geiger e Cristina Lucas) e a discussões de gênero e de poder na arte contemporânea.

Palavras-chave: Anna Bella Geiger. Cristina Lucas. Representação Cartográfica. Arte e poder.

*

The paper discusses the presence of three paintings of cartographic representations in the exhibition *Histórias da sexualidade*, held at MASP in late 2017 and early 2018, and relates them to other works by the artists in question (Anna Bella Geiger and Cristina Lucas) and to the debate about gender and power in contemporary art.

Key-words: Anna Bella Geiger. Cristina Lucas. Cartographic Representation. Art and power.

Em uma das salas da exposição *Histórias da sexualidade*, realizada no MASP entre outubro de 2017 e fevereiro de 2018, três pinturas de representações cartográficas foram colocadas lado a lado, em um painel único: *Ideologia*, da brasileira Anna Bella Geiger e *Latinoamérica feminina* e *Latinoamérica Masculina*, duas telas de autoria da espanhola Cristina Lucas [Fig.1].



Fig. 1. Visão de uma das salas da exposição *Histórias da Sexualidade*, com as obras de Anna Bella Geiger e Cristina Lucas. Foto: autora

A exposição reuniu cerca 300 obras de tempos e lugares distintos, incluindo desenhos, pinturas, esculturas, filmes, vídeos e fotografias, além de documentos e publicações. Dividia-se em núcleos temáticos, não cronológicos, que ocupavam três espaços do museu, com forte concentração de obras no primeiro andar do edifício. Neste andar, estavam montados oito dos nove núcleos estruturantes da mostra: *Totemismos*; *Corpos nus*; *Religiosidades*; *Voyeurismos*; *Performatividades de gênero*; *Jogos sexuais*; *Mercados sexuais* e *Linguagens*. Na galeria do primeiro subsolo encontravam-se as obras do núcleo *Políticas do corpo* e *Ativismos*, além da sala de vídeo.

As pinturas mencionadas acima participavam do núcleo *Linguagens*, que, segundo a descrição dos curadores, abrigava trabalhos que se serviam da escrita para "criticar a sociedade moderna e desconstruir estereótipos e ideias pré-concebidas", relacionando imagem e texto, arte e performatividade de gênero (BECHELANY; PEDROSA: 2017). Em sua maioria, os trabalhos expostos neste núcleo foram realizados a partir dos anos 1960 e tinham forte caráter conceitual. Nesta seção podiam ser vistas fotografias da série *A portfolio of models*, de Martha Wilson e *Gay Semiotics* de Hal Fischer, que questionavam a objetividade de códigos de comunicação visual referentes a gênero, ou ainda as fotografias e o

vídeo da série *Deaf Dude*, de Dean Sameshima, em que o protagonista fala sobre práticas sexuais em língua de sinais.

Evidentemente, os arranjos em núcleos não eram estanques nem tampouco restritivos ou claramente delimitados. Contudo, a intenção classificatória que presidiu a mostra foi objeto de críticas, bem como o excesso de obras expostas e a pouca reflexão conceitual sobre o tema. Fábio Cypriano, em sua coluna do jornal *Folha de São Paulo*, condenou a montagem asséptica, frígida, pouco ousada. A seu ver, "o conteúdo, apesar de vibrante na individualidade de cada uma das obras, no conjunto se torna[va] superficial" (CYPRIANO: 2017)¹. Jorge Coli, por sua vez, ressaltou que a mostra estava "vazada em museografia saturada, que dificulta[va] a concentração. Criticou, além disso, inclusão artificial de obras do acervo do MASP e a aposta curatorial em uma relação direta entre nudez e sexualidade:

(...) Uma perspectiva minimamente histórica teria proporcionado alguma profundidade e coerência a um conjunto bem desconexo. Tanto as roupas quanto a nudez podem ser marcadas pela sexualidade. Há roupas eróticas como há nus castos, e vice-versa. No MASP, a mostra supôs que um nu, qualquer nu, por si só, liga-se ao sexo (COLI, 2017).

Dessa seleção de fato heterogênea e bastante diversa, as obras citadas, entre tantas outras com relação mais direta com o tema em questão, despertaram minha atenção, ao final de meu percurso como visitante da mostra, por empregarem o mapa como recurso crítico. Nos últimos anos, com apoio do CNPq, dedico-me a investigar como as noções de América latina e de arte latino-americana foram assimiladas, difundidas e criticadas em diferentes contextos geográficos, artísticos e institucionais. Viso com isso discutir como se deu uma articulação global sobre a ideia de arte latino-americana, em especial a partir da década de 1970.

Um dos tópicos de minha pesquisa diz respeito ao trabalho de artistas latino-americanos que recorreram a mapas com o intuito de transgredir representações convencionais, questionar sua neutralidade e discutir o lugar atribuído aos países considerados periféricos no concerto internacional de nações. Como observou Iceia Cattani em artigo dedicado ao tema, "as cartografias possuem efetivamente significado simbólico especial na América Latina, pois elas criaram uma espécie de representação do real, ou do imaginário, sobre esse continente desconhecido". Ao mesmo tempo, ressalta a autora "as cartografias permitem um olhar crítico, ou reflexivo, sobre nós mesmos: quem

¹ Cabe lembrar, porém, que o grande debate suscitado pela exposição se deu por conta da decisão, por parte da diretoria do MASP, de proibir a entrada de menores de 18 anos, como resposta ao fechamento da mostra Queermuseu, em Porto Alegre, e à polêmica provocada pela performance *La Bête*, de Wagner Schwartz, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na sequência, após parecer do Ministério Público Federal, o museu voltou atrás, permitindo a entrada de menores acompanhados por pais ou responsáveis.

somos nós, latino-americanos, e qual nosso lugar no mundo; como fomos constituídos pela descoberta e pelas migrações” (CATTANI, 2007, p. 191).

Cabe ressaltar que a noção de América Latina foi forjada na segunda metade do século XIX, no contexto do Imperialismo europeu, da disputa de território e de influência entre França (país predominantemente latino) e Inglaterra, e foi rapidamente assimilada e difundida pelas elites mestiças aqui atuantes. Na visão de Walter Mignolo, a invenção da América, enquanto continente “novo”, é inseparável da ideia de modernidade, “ambas são a representação dos projetos imperiais e dos designios para o mundo criados por atores e instituições europeias que os levaram a cabo”.

Um momento crucial na difusão (e aceitação) na Europa da ideia do *descobrimento* da América, um continente *novo* e por isso *sem* história, foi por ocasião do traçado dos primeiros mapas do mundo moderno, elaborados por Gerardus Mercator e Abraham Ortelius no século XVI [Fig. 2] e que serviram de base às representações cartográficas atuais. Neles, a América (dividida em América do Norte e do Sul) aparece separada dos outros três continentes então conhecidos (Ásia, África e Europa). Consolida-se então um corte, uma cissura entre a história da Europa e a de suas colônias americanas, em que estas passam a ser consideradas entidades independentes que foram “arrastadas pela marcha triunfal da história europeia, supostamente universal”.

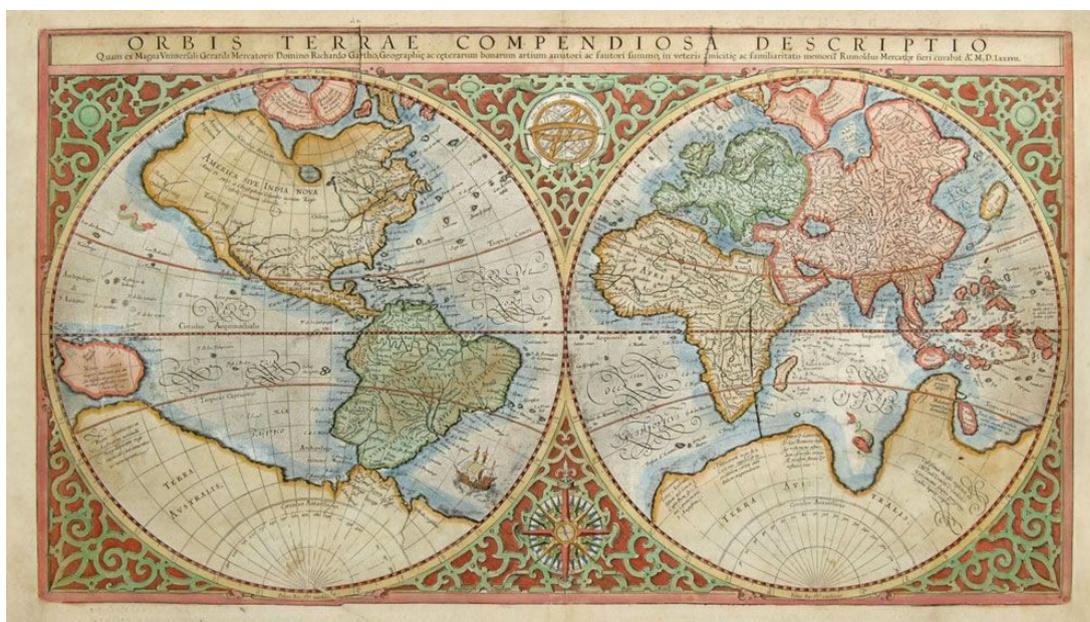


Fig. 2. Mapa Mundi de Gerardus Mercator. Primeira edição 1587

Certamente uma das imagens mais conhecidas (ou mais reproduzidas) de nosso modernismo é o pequeno desenho *El Norte es el sur*, no qual Torres García inverte a posição do mapa do continente sul-americano, colocando o norte no lugar do sul. Realizado, em 1935, quando Torres García voltou a seu país de origem (Uruguai) após residir por mais de quarenta anos na Europa e nos

Estados Unidos, este desenho serviu de referência conceitual para diversos outros artistas, que também recorreram aos mapas, esporádica ou sistematicamente, como uma estratégia para evidenciar as desigualdades sócio-político-econômicas da região e denunciar jogos de poder. A lista é extensa e ganha corpo a partir dos anos 1960/70, quando, face à interferência crescente dos Estados Unidos na região após a Revolução Cubana, a ideia de uma América Latina unida, integrada e resistente, emerge em diferentes campos do saber, a despeito de ser uma construção artificial que foi forjada na metrópole. Naqueles anos, pós-revolução Cubana, “reconhecer-se como latino-americano passou a significar a afirmação de um descontentamento com a configuração político-econômica e o desejo de reverter uma realidade opressora e injusta” (JAREMTCHUK, 2007, p. 134).

Evidentemente, o uso de mapas no contexto da arte não é uma prática circunscrita à América Latina ou a um período histórico específico, mas se tornou mais acentuada a partir da segunda metade do século XX. Desde então, artistas de diversas nacionalidades, criaram novas representações cartográficas com o intuito de colocar em evidência a relação intrínseca entre divisões geopolíticas e interesses econômicos, a partir da manipulação de escalas, do deslocamento de signos, da omissão de detalhes, da distorção das convenções vigentes...

Nesse contexto, destacam-se os trabalhos da artista palestina, nascida no Líbano, Mona Hatoum, que concebe representações cartográficas como potente manifesto contra a injustiça social e as desigualdades político-econômicas mundiais. Na série *Baluchi*, por exemplo, Hatoum se utiliza de antigos tapetes orientais dos quais raspa ou arranca uma camada de lã para criar mapas-mundis na superfície alterada. Em *Map* (1999) [Fig. 3], constroi um gigantesco mapa-mundi com bolas de gude transparentes dispostas sobre o piso expositivo. Aparentemente estático, o mapa se movimenta a cada passagem de um visitante, alterando gradualmente seu formato. De modo semelhante, o artista de Gana, El Anatsui, em *Dissolving Continents* serve-se de materiais de descarte, como tampas de garrafa, para criar imagens instáveis e precárias de mapas mundi e o norte-americano Hank Willis Thomas posiciona-se de modo crítico frente a história ao substituir o continente sul-americano pelo africano na obra *A place to call home*.

Trata-se de intervenções aparentemente banais, mas de forte carga reflexiva pois desconfiguram convenções e representações que são tomadas como naturais e nos levam a refletir sobre “a violência ocultada nas convenções cartográficas e suas relações territoriais” (PALADINO, 2016, p. 197-198).

Voltando às obras por mim escolhidas, suas autoras são artistas de gerações, origens e interesses distintos. Ambas, porém, procuram denunciar em seu trabalho, cada uma a seu modo, as relações de poder vigentes na sociedade ocidental. Neste caso específico, servem-se de mapas para discutir questões de ideologia e de gênero e o fazem de maneira simples e direta. Não há

rebuscamento nas imagens, não há jogos elaborados de perspectiva nem estilizações sedutoras.. Por outro lado, a alusão ao sexo, à sexualidade, ocorre indiretamente.



Fig. 3. Mona Hatoum, *Map*, 1999, em exposição no Museu Nacional de Arte Moderna de Paris (2015). Foto da autora

A primeira obra a ser aqui discutida [ver Fig. 1], de Anna Bella Geiger, pertence à série *Sobre a Arte*, de 1976. Nela vemos duas figuras humanas nuas, de costas, a desenhar um mapa do Brasil. Já o segundo trabalho, de Lucas, é composto por dois grandes mapas da América Latina nos quais são registradas as diferentes palavras com que se denominam, em diferentes regiões e países, os órgãos sexuais femininos e masculinos. Para tanto, a artista perguntou a várias pessoas como era o modo mais popular de se referir aos órgãos sexuais em sua região natal.

Os corpos nus da obra Geiger, que aparecem uniformizados em uma aquarela sobre o mesmo tema, também de 1976 [fig. 4], revelam-se, a meu ver, assexuados, infantis. Têm sua origem em uma imagem retirada de uma cartilha escolar empregada no período, de plena ditadura militar no Brasil, e lançam luz sobre os processos de disciplinarização, de submissão, dos corpos. São Ofélia e Hipólito e realizam exercícios escolares ligados ao processo de alfabetização. A nudez causa estranhamento, pois a imagem pintada não rompe com o ambiente escolar, ao contrário. No caso, Ofélia e Hipólito decompõem as palavras quadro e Bra-sil, com ênfase nas chamadas "sílabas complexas", derivadas de encontros consonantais. Assim, vemos escritas sobre uma superfície plana, em colunas separadas, as famílias silábicas: dra-dre-dri-dro-dru e bra-bre-bri-bro-bru. Se nas cartilhas escolares atuais ainda encontramos fichas de leitura construídas de

modo semelhante, a seleção das palavras-chave é, aqui, evidentemente proposital. Como aponta Luiz Cláudio da Costa, *Ideologia* “dá certa luz à problemática cultural e suas relações de poder no contexto do país”, colocando em questão o “sistema político que organiza e condiciona a hierarquia dos signos na cultura [e que] também envolve o espaço e o sistema de representação da arte”:

No auge do contexto da crise dos suportes tradicionais na arte, Geiger ironizava simultaneamente dois campos da cultura no Brasil com a palavra “quadro”, a educação e a arte, uma vez que o termo remete ao suporte tanto da pintura como o da escrita comum à sala de aula (COSTA, 2011: 2057).

Geiger é uma artista multimídia e é uma das pioneiras da vídeo-arte no Brasil. Como relembra em entrevista concedida a Sheila Cabo, seus primeiros trabalhos em vídeo foram realizados no início dos anos 1970 e logo apresentados em mostras nacionais e internacionais. Naquele momento, “o ambiente era inóspito (...) e o uso desse meio era considerado ameaçador” (CABO, 2004: 67). A vídeo-arte apresentava-se como uma estratégia crítica em relação aos meios de comunicação de massa e ao contexto sócio-político repressivo, sendo um meio experimental por excelência. Geiger fez vários trabalhos exclusivamente em vídeo, mas também traduziu/adaptou algumas de suas obras bidimensionais para este novo meio. *Burocracia*, também da série *Sobre a arte*, é uma desses casos, bem como *Mapas elementares 3*, obra na qual Geiger alude aos estereótipos e mitos latinos ao desenhar, ao som do bolero *La virgen negra*, quatro imagens anamórficas: um amuleto, uma mulata, uma muleta e um mapa da América Latina. Progressivamente, o território latino-americano se transforma em um amuleto representando o misticismo, uma mulata, representando a mistura racial, e uma muleta, representando negligência e dependência econômica. Também *Ideologia* será traduzida para este novo formato, em vídeo de 27 segundos, finalizado em 1982, no qual dois jovens atores fazem as vezes de Ofélia e Hipólito e vocalizam as sílabas e palavras escritas.

Talvez estimulada por seu casamento com o geógrafo Paulo Geiger, a artista faz uso sistemático de material cartográfico ao longo de sua carreira, desde os anos 1970. Busca demonstrar que o planeta não é estruturado apenas por meridianos e paralelos, mas por complexos jogos econômicos e de poder. Em seus cadernos dos anos 1970, por exemplo, desenhava ou construía mapas em que abordava questões políticas e de dominação econômica. No caderno *Novo Atlas n. 1*, a artista desenhou sete imagens de mapas associadas a textos. Na primeira delas, vemos um mapa-mundi no qual os oceanos do hemisfério sul são representados pelas palavras: correntes culturais dominantes, correntes culturais dependentes, correntes culturais recessivas. A relação desigual entre culturas periféricas e culturas dominantes será novamente retomada pela artista em *Variáveis*. Os quatro mapas, agora costurados, bordados, trazem cada qual uma legenda que determina a proporção dos continentes ali representados. Assim, enquanto o primeiro mapa, na porção esquerda superior do slide,

intitulado *Mundo*, respeita a representação convencional, o segundo, à direita, *the world of oil*, altera o tamanho dos continentes para indicar as forças políticas em jogo na produção do petróleo (anos 1970).

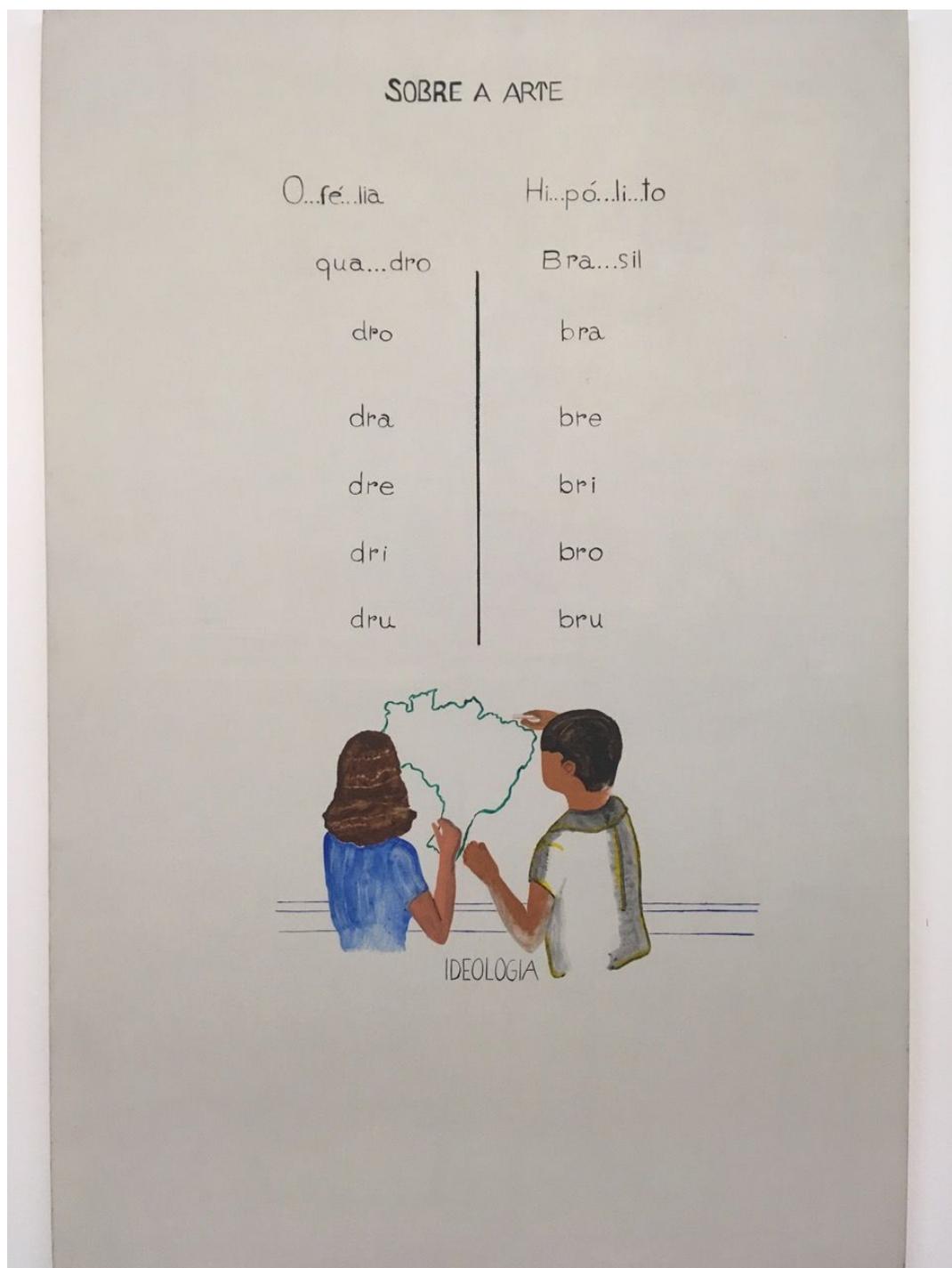


Fig. 4. Anna Bella Geiger, Sobre a arte, aquarela, 1976.

Cristina Lucas, por sua vez, nasceu em 1973 em Jaén, Espanha, e é hoje uma artista de renome internacional. Assim como Geiger, Lucas é uma artista que lança mão de diferentes meios de expressão, com ênfase na performance, fotografia e vídeo. Interessante ressaltar que as obras aqui em análise, escolhidas

para participar da exposição *Histórias da sexualidade*, são pinturas em óleo sobre tela, sendo que as duas artistas não privilegiam este meio.

O interesse de Lucas pela representação cartográfica é também concreto e constante, tendo ganhado maior destaque a partir de 2007. Para a artista, "fazer mapas no século XXI é fundamental para entender as questões que vão além dos conflitos territoriais, analisando os instrumentos de poder" (SÁNCHEZ, 2018). Em entrevista concedida em 2009, Lucas afirma que "o importante da cartografia é que ela é sempre falsa, uma representação que ajuda a entender algo desconhecido e, portanto, revela as coisas. Uma vez descoberta, a coisa estará à vista para sempre" (BARENBLIT, 2009: 75).

Em *Pantone -500 +2007*² [Fig. 5], vídeo de 2007 realizado com manchas de cores geradas por computador, sobre um fundo branco, sem nomes ou textos indicativos, a artista reflete sobre a relação entre nação e identidade ao criar imagens sequenciais das transformações dos mapas políticos, da construção e derrocada de impérios, do ano 500 a.C. até a atualidade. As manchas aparecem e desaparecem, crescem, diminuem e se fundem, criando assim fronteiras voláteis entre os países de acordo com os marcos temporais assinalados em um canto da tela. Como descreve Lucas:

Estas transformações foram feitas por alianças, herança ou mais comumente com o uso da força. Neste trabalho, guerras violentas se assemelham a coloridas pinturas abstratas em movimento. (...). Como se tivesse vida própria, como um organismo viral, que se espalha e ocupa toda a superfície do planeta Terra, tudo acontece no mesmo momento, sem hierarquia. O que é muito importante em termos de nossa própria história pode ser relativamente pequeno em uma escala global. É impossível para nós apreender o esforço incansável das sociedades para mover as fronteiras e criar novas identidades nacionais (CARBONO, 2014).

Em mais de uma ocasião, performances foram realizadas na sala em que *Pantone* era apresentada: no Encuentro Internacional de Arte de Medellín (MEDO7) de 2007 quatro historiadores discorriam simultaneamente sobre o que se passava na tela, concentrando-se em uma região distinta; no Centro de Artes Santa Mònica, em Barcelona, em 2015, alunos da Faculdade de Belas Artes liam depoimentos de imigrantes ou refugiados de guerra³.

Corpo e poder estão conectados de modo claro no trabalho de Lucas. Nesse contexto, destaca-se sua série de fotografias *Invisible Nudes*, realizada entre os anos de 2010 e 2012. Nela, vemos homens e mulheres nus percorrerem salas de grandes museus europeus, interagindo com o nus congelados das pinturas e

² O título da obra, *Pantone*, remete, obviamente, à escala de cores, usada por várias indústrias, sobretudo a gráfica, para especificação de tintas de impressão, em que cada cor se encontra identificada por um sistema numérico.

³ Sobre a segunda performance, ver <https://www.youtube.com/watch?v=ej7CuTfjrws>.

esculturas. Na realidade, as performances foram realizadas rapidamente, de surpresa, sem que a artista tivesse solicitado permissão institucional (à exceção da performance realizada no Museu do Prado), e provocaram reações diversas dos seguranças e demais visitantes.

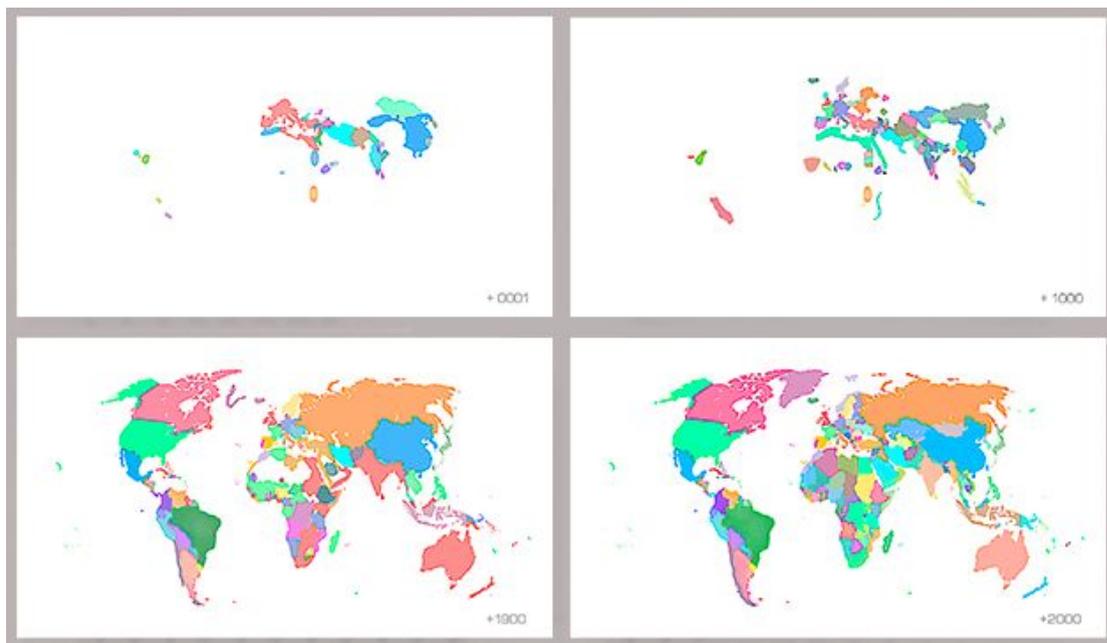


Fig. 5. Cristina Lucas. Pantone -500 +2007, vídeo

Em *Alice*, instalação realizada em diferentes cidades da Europa e da América Latina, partes do corpo superdimensionado da personagem de Lewis Carroll (braços, pernas, cabeça) irrompe nas ruas, talvez reagindo a um espaço doméstico opressor. Mais do que uma artista feminista, Lucas considera-se uma "pessoa feminista". A seu ver,

O feminismo é uma necessidade da democracia, da razão, do humanismo. E seu nome é amaldiçoado. O feminismo nada mais é do que a necessidade de que todos os cidadãos de uma nação tenham os mesmos direitos e deveres. E como poderia ser de outra forma? Com que desfaçatez nos atrevemos a não manter essa lógica justa e óbvia? Desvendar esse emaranhado também faz parte do meu trabalho (ARQUISCOPIO).

As obras de Cristina Lucas (vídeos, instalações, fotografias, animações, performance) procedem portanto do desejo de desvelar os mecanismos das estruturas de poder, sejam eles ligados ao Estado, à Igreja, às ideologias em geral. Questionam as convenções sociais, as "verdades" oficiais. Assim, a questão sexual aparece diretamente ligada a discussões de gênero, às relações hierarquicamente desiguais entre homens e mulheres.

No caso de *América Latina feminina* e *América Latina masculina* [ver Fig. 1], as palavras se fazem potentes, ordenando e articulando identidades flutuantes a

partir do campo semântico de denominação. Ao contrário de Cy Twombly, que joga de modo intenso com a ambiguidade entre suporte e texto, inscrição e indefinição, Lucas ressalta o poder da fala, relacionando as palavras a "lugares" que se constroem, que se fundem de acordo com as práticas linguísticas. As delimitações ou definições geográficas existem mas não são fixas, é o uso da palavra que define os "povos", as comunidades identitárias e não o contrário. Conforme apontado por outros autores, Lucas cria uma cartografia linguística e de gênero.

Como aponta Michel Foucault, em *A palavra e as coisas*,

Um "sistema dos elementos" — uma definição dos segmentos sobre os quais poderão aparecer as semelhanças e as diferenças, os tipos de variação de que esses segmentos poderão ser afetados, o limiar, enfim, acima do qual haverá diferença e abaixo do qual haverá similitude — é indispensável para o estabelecimento da mais simples ordem. A ordem é ao mesmo tempo aquilo que se oferece nas coisas como sua lei interior, a rede secreta segundo a qual elas se olham de algum modo umas às outras e aquilo que só existe através do crivo de um olhar, de uma atenção, de uma linguagem (...). [Mas], entre o olhar já codificado e o conhecimento reflexivo, há uma região mediana que libera a ordem no seu ser mesmo: é aí que ela aparece, segundo as culturas e segundo as épocas, contínua e graduada ou fracionada e descontínua, ligada ao espaço ou constituída a cada instante pelo impulso do tempo, semelhante a um quadro de variáveis ou definida por sistemas separados de coerências, composta de semelhanças que se aproximam sucessivamente ou se espelham mutuamente, organizada em torno de diferenças crescentes etc. Assim, em toda cultura, entre o uso do que se poderia chamar os códigos ordenadores e as reflexões sobre a ordem, há a experiência nua da ordem e de seus modos de ser (FOUCAULT, 2000: XV-XVII).

Lucas parece constantemente agir neste intervalo, nesta região indefinida, borrada, na qual a ordem se revela como constructo e não como dado natural.

Segundo a artista, que também realizou outros mapas a partir do mesmo princípio de *América Latina feminina* e *América Latina masculina* [Fig. 6], ela desenvolveu especial interesse em construir mapas mundi sem se basear em informações institucionais ou oficiais, como as que regem os mapas tradicionais:

Em vez disso, pergunto às pessoas que conheço ou que busco em cada um dos países do mundo. E isso é difícil, pois há muitos territórios em que não somente eu não conheço ninguém, como também as comunicações são muito difíceis. A informação que eu cartografo abrangem vários aspectos sociais, como gênero, economia, relacionamentos amistosos (aliados) e relacionamentos de enfretamento (inimigos), tudo do ponto de vista da linguagem. Pergunto às pessoas sobre as definições coloquiais desses conceitos transcendentais e desenho as fronteiras com base nisso. A informação é absolutamente extra-oficial, porque o normal é que essas palavras, que são compartilhadas por todos os cidadãos desse território,

nem sequer apareçam refletidas em seus dicionários (BARENBLIT, 2009: 76).



Fig. 6. Cristina Lucas: "Mundo Masculino" y "Mundo Femenino", 2010

As palavras vulgares, empregadas por Lucas, não estão associadas a jogos de prazer nem ativam desejos eróticos ou sexuais da parte daquele que olha. Contudo, nos fazem pensar sobre nossas diferenças e similaridades, sobre tabus e regras, sobre o que nos une e nos distancia em nossos modos de pensar e falar sobre gênero e sexo na América ou mesmo no mundo.

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio*. São Paulo: Ed. 34, 2006, vol. 2.

ARQUISCOPIO. "Cristina Lucas, hija de Eva".

<http://arquiscopio.com/cristina-lucas-una-hija-de-eva/?lang=pt#ixzz5S7Kt2Tco>

BARENBLIT, Ferran. Entrevista com Cristina Lucas. In: *Light Years. Cristina Lucas*. Madri: CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, 2009, pp. 73-83.

BARTHES, Roland. *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1982.

- BEHELANY, Camila; PEDROSA, Adriano. *Histórias da sexualidade. Catálogo*. São Paulo: MASP, 2017.
- CABO, Sheila. "Conversa com Anna Bella Geiger", *Concinnitas. Revista do Instituto de Artes da UERJ*, ano 5, n. 6, 2004, pp. 65-67.
- CATTANI,ICLEIA. "Mundialização e criação de utopias na arte contemporânea – cartografias de Anna Bella Geiger e Guillermo Kuitica. In: BERTOLI, Mariza e STIGGER, Verônica. *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA e Imprensa Oficial, 2007, pp. 189-197.
- CARBONO. "Pantone – Cristina Lucas". *Revista Carbono*, vol. 6, outono 2014. Disponível em <http://revistacarbono.com/artigos/O6pantone-cristina-lucas/>. Acesso: 10 de outubro de 2018.
- CHIARELLI, Tadeu. "Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra". *Revista Ars*, vol.5, n.10, São Paulo, 2007.
- COLI, Jorge. "Mostra do Masp sobre sexualidade supõe que qualquer nu liga-se ao sexo". *Folha de São Paulo*, 12 de novembro de 2017.
- CYPRIANO, FABIO, "Masp trata sexualidade como pornografia em mostra superficial". *Folha de São Paulo*, 31 de outubro de 2017
- COSTA, Luiz Cláudio da. "A arte da cartografia na obra de Anna Bella Geiger". *Anais do 20º Encontro Nacional da Anpap: Subjetividades, utopias e fabulações*. Rio de Janeiro, 2011, pp. 2048-2064.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. "Para além das representações convencionais: a ideia de arte latino-americana em debate". *Pós: revista do programa de pós-graduação em artes da EBA/UFMG*, vol. 7, nº 13, 2017, pp. 124-144.
- FABRIS, Annateresa. "Duas cartografias da América Latina: Joaquín Torres García e Anna Bella Geiger". In: BULHÕES, Maria Amélia e KERN, Maria Lúcia (org.). *América Latina: territorialidade e práticas artísticas*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2002, pp. 76-89.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FREIRE, Cristina (org.). *Terra incógnita*. São Paulo: MAC USP, 2015.
- JAREMTCHUK, Dária. *Anna Bella Geiger: passagens conceituais*. Belo Horizonte, C/Arte, 2007.
- MELENDI, Maria Angélica. "Da adversidade vivemos ou uma cartografia em construção". *Revista do Instituto Arte das Américas*, Belo Horizonte, ano 2, vol. I, 2004.
- PALADINO, Luiza Mader. "O uso de mapas como proposições conceituais: as cartografias do artista argentino Horacio Zabala". In: FREIRE, Cristina. *Estética da história e (re)construção das memórias. Arte e arquivos em debate*. São Paulo: MAC USP, 2016, pp. 195-200.
- SÁNCHEZ, Guiomar. "The Symbolic Importance of Colour. Cristina Lucas". *Cultius Culturals*, 30 de setembro de 2015. Disponível em: <https://cultiusculturals.wordpress.com/2015/09/30/1963/>. Acesso: 10 de outubro de 2018.

TRINDADE, Mauro. "A recriação do mundo: cartografias poéticas de Anna Bella Geiger". *Anais do XXXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em ação*. Campinas, 2016, p. 658-665.

VENEROSO, Maria do Carmo F. *Caligrafias e escrituras: diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.