

GT 06 – Processos de identificação e desigualdade nas relações étnico-raciais, intergeracionais e de gênero

Artistas mulheres no sistema das artes: produções de imagens e narrativas decoloniais nas artes plásticas contemporâneas

Maria Cristina Simões Viviani (UFPA)

Artistas mulheres no sistema das artes: produções de imagens e narrativas decoloniais nas artes plásticas contemporâneas

Maria Cristina Simões Viviani (UFPA)

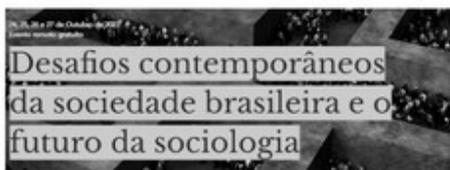
INTRODUÇÃO

A representação dos corpos femininos tem sido feita nas artes visuais desde a antiguidade. Na história da arte são frequentes os corpos femininos despidos pintados por artistas homens. Telas como “O Nascimento de Vênus” de Botticelli (Itália, 1485), “A Origem do Mundo” de Courbet (França, 1866) e “As Donzelas de Avignon” de Picasso (Espanha, 1907), são apenas alguns exemplos de obras que receberam grande notoriedade. Entretanto, apesar da imagem de mulheres ser frequentemente retratada nas artes plásticas, sua presença enquanto artista é escassa. Na contemporaneidade, o grupo artístico norte-americano *Guerrilla Girls*, questiona em uma de suas obras: as mulheres precisam estar nuas para entrar no museu? – apontando para a baixa representatividade sistêmica de mulheres artistas em museus de arte.

Figura 02: Obra da *Guerrilla Girls* exposta no Museu de Arte de São Paulo na exposição “*Guerrilla Girls*: gráfica, 1985-2017” em 2017.



Fonte: masp.org.br

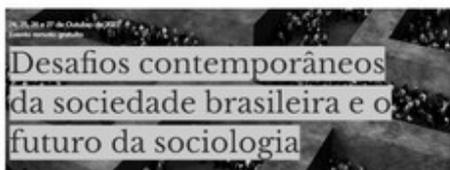


O ponto de vista único sobre a história da arte ocidental promove um apagamento das artistas mulheres contando o passado como apenas reservado à homens brancos, europeus e geniais. Na pergunta da pesquisadora Linda Nochlin (2006) “*Why Have There Been No Great Women Artists?*” (“Por que não houve grandes artistas mulheres?”, em tradução livre), a autora comenta o status da mulher na arte ao longo dos séculos. A autora conclui, em seu ensaio, que as raras oportunidades permitidas para as mulheres na área não as possibilitavam que chegassem ao mesmo nível técnico e de influência na arte como os homens.

Nesse sentido, Nochlin (2006) desconstrói uma percepção histórica em que a genialidade artística seria reservada exclusivamente aos homens. Apontando para a diferença no tratamento dos sexos nas instituições, a autora demonstra como a própria estrutura construída para a legitimação do mercado da arte impossibilitava mulheres de acessarem espaços privilegiados destinados à jovens artistas. As aulas práticas de desenhos anatômicos com modelos vivos, por exemplo, não eram permitidas mulheres a não ser como modelos para os homens. A autora comenta como era autorizado a mulher se revelar “nua-como-objeto” para um grupo de homens, mas proibida de participar dos estudos ativos e dos registros de homens ou mulheres “nus-como-objeto”. Esse argumento reforça o ponto levantado pelas *Guerrillas Girls* em suas manifestações acerca do espaço das mulheres artistas nas artes plásticas.

A historiadora da arte acrescenta de que a admiração deve ficar por parte das mulheres que, mesmo com toda o preconceito e ausência de apoio, conseguiram se destacar ao longo da história. Contudo, há um recorte claro dessas mulheres que tiveram a atípica oportunidade de exercerem a arte enquanto profissão:

Mas, na realidade, como sabemos, nas artes e em centenas de outras áreas, as coisas permanecem estultificantes, opressivas e desanimadoras para todos aqueles - mulheres incluídas - que não tiveram a sorte de nascer brancos, de preferência da classe média e, acima de tudo, homens. A falha não está em nosso horóscopo, nossos hormônios, nossos ciclos menstruais ou nossos espaços internos vazios, mas em nossas instituições e nossa educação - educação que inclui tudo o que acontece conosco desde o momento em que entramos, neste mundo de símbolos, sinais e significados. De fato, o milagre é que, dadas as enormes probabilidades contra mulheres ou negros, muitos

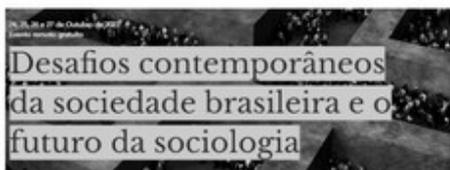


conseguiram alcançar tanta excelência - senão grandeza imponente - naqueles bastões de prerrogativas masculinas brancas como ciência, política ou arte. (NOCHLIN, 2006, p. 5, tradução minha).

Assim, a grande maioria das mulheres que conseguiu conquistar território no campo elitizado das artes era branca, vinha de classes econômicas privilegiadas e tinha homens como tutores. A pesquisa feita pela historiadora Isadora de Moraes (2021) acerca da artista paraense Julieta de França (1870-1951) demonstra esse padrão que as poucas mulheres que conseguiram ser reconhecidas pertencem a um recorte privilegiado. Ainda assim, é admirável que Julieta de França tenha conseguido se destacar por meio de suas obras em uma sociedade tão fechada para a profissionalidade das mulheres.

A curadora Julia Lima¹ conta como a partir do texto de Linda Nochlin é possível explicar o mercado de arte atual, o qual criou heroínas como Frida Kahlo para argumentar uma suposta igualdade de mulheres e homens no sistema das artes. A partir de exceções, tenta se esconder a disparidade que existe entre os gêneros nas artes plásticas. Lima escreveu em 2019 um artigo para a revista online “Arte que Acontece” no qual reúne dados e faz um mapeamento estatístico sobre as galerias brasileiras e as artistas representadas por elas. Segundo os dados de Lima, o “número de artistas representados é o dobro ou maior do que o número de mulheres artistas representadas – com algumas galerias chegando a ter apenas um quinto de mulheres em seu time” (LIMA, 2019, n.p.). A disparidade dos valores das obras entre mulheres e homens também segue sendo significativo. Os trabalhos de mulheres vendidos em leilão entre 2008 e 2019 representam apenas 2% do valor total gasto. Ainda, o mercado de arte para mulheres não é apenas menor, mas também desproporcionalmente concentrado em apenas algumas artistas. Apenas cinco artistas (Yayoi Kusama, Joan Mitchell, Louise Bourgeois, Georgia O’Keeffe e Agnes Martin – nenhuma latino-americana) têm uma participação de mercado de 40,7%. Por outro

¹ Entrevista cedida em 08/06/2022 na galeria Simões, em São Paulo, onde trabalha atualmente.

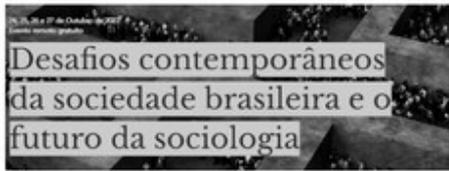


lado, as vendas são distribuídas de forma muito mais equitativa entre os artistas masculinos. Os cinco primeiros (Pablo Picasso, Andy Warhol, Zhang Daqian, Qi Baishi e Claude Monet) respondem por pouco menos de um décimo (8,7%) do total gasto em obras de homens em leilão de 2008 a 2019 (HALPERIN; BURNS, 2019).

As jornalistas Julia Halperin e Charlotte Burns (2019), após uma longa pesquisa sobre o mercado da arte e disparidade de gênero, chegam à conclusão de que a percepção de que o mercado das artes visuais avançou nas questões de equidade de gênero é apenas ilusória, ainda mais se tirarmos as cinco artistas vendidas por maior valor. Atores do mercado da arte citam muitas razões pelas quais a representação de mulheres permanece desproporcionalmente pequeno em relação aos homens: menos mulheres conseguiam trabalhar enquanto artistas até o século 20; mulheres fazem arte que de alguma forma é menos vendável; há menos pesquisas publicadas sobre o trabalho das mulheres, o que dificulta a criação de valor em torno delas. Mas também há ampla evidência de que as maiores diferenças de preços entre artistas masculinos e femininos se deve principalmente à discriminação.

A pesquisa *Is gender in the eye of the beholder? Identifying cultural attitudes with art auction prices* (“O gênero está nos olhos de quem vê? Identificando atitudes culturais com preços de leilões de arte” em tradução livre), realizada por Adams, Kräussl, Navone e Verwijmeren em 2017, sugere que o menor valor atribuído às artistas mulheres se deve menos à qualidade das obras e mais sobre o contexto de discriminação na qual estão inseridas. As autoras alegam que a diferença entre o valor das obras de homens e mulheres é proporcional às desigualdades de gênero vivenciadas em seus contextos de produção e venda.

Acreditamos ser difícil argumentar que nossas evidências de redução de valor de obras de arte ligada ao gênero que varia com fatores relacionados a cada país de acordo com a desigualdade de gênero, possam ser explicadas por uma genialidade natural. Enquanto a redução de preço relacionada ao gênero tende a diminuir com o tempo conforme a igualdade de gênero aumenta, o impacto de instituições sociais na participação das mulheres no mercado de arte provavelmente é de longa duração (ADAMS, Renée B.; KRAEUSSL, Roman; NAVONE, Marco A.; VERWIJMEREN, Patrick. Tradução minha).

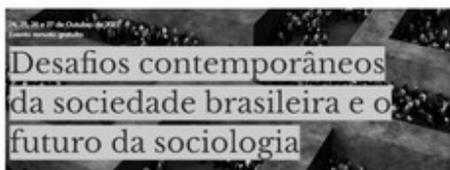


Na entrevista com Julia Lima ela destaca como o *status quo* se perpetua no mercado das artes: “Estamos há 50 anos falando disso no nosso meio contemporâneo sistematicamente e ainda assim a gente não andou nada”. O que mudou, segundo a curadora, foi a especulação em cima das obras produzidas por mulheres. Enquanto artistas homens constroem uma carreira sustentável e progressiva, a mulher é “descoberta” depois de muitos anos e ganha prestígio de repente. Com isso, “o percentual de ganho que se tem em cima de uma artista mulher é muito maior que o percentual de ganho que você tem em cima do artista homem”, argumenta Lima.

Halperin e Burns (2019) alegam que ao se debruçarem sobre os números de obras e artistas mulheres em museus e galerias norte-americanos percebem que as mudanças que essas instituições dizem estar ocorrendo são muito menores do que nos fazem acreditar. Para as autoras é evidente que exposições com obras de artistas mulheres, mesmo que tragam um tanto de público equivalente ou maior do que seus pares homens, são raramente consideradas para serem adquiridas pelo acervo do museu. Entretanto, são as coleções dessas instituições que formam o cânone e que registram a história para a posteridade.

No artigo escrito para a revista digital “Arte que Acontece”, citado anteriormente, Lima (2019, n.p.) deixa claro a necessidade de “refletir sobre o papel das práticas curatoriais, acadêmicas e comerciais no contexto da arte contemporânea na construção de um futuro de equidade”. Para a pesquisadora, no Brasil enfrentamos um problema duplo: de um lado, há uma desigualdade constante e gritante na presença de mulheres artistas nas exposições que não tem um recorte específico de gênero. E, de outro, uma construção equivocada de que políticas afirmativas “enfraqueceriam” a desconstrução dos paradigmas sexistas e enfatizariam uma visão de que essas artistas só podem estar presentes pelo recorte de gênero (LIMA, 2019).

Halperin e Burns (2019) acreditam que os compradores ainda estão relutantes em pagar preços altos pelo trabalho de artistas mulheres - e isso é ainda pior quando se trata de artistas racializadas -, a genialidade artística ainda é relacionada a corpos



brancos e masculinos. Até mesmo a forma que as obras são precificadas são diferentes para homens e mulheres. Enquanto o valor de obras de artistas homens é decidido por meio de uma comparação com artistas de épocas ou escolas semelhantes, as mulheres ficam isoladas nas transações de mercado sendo comparadas apenas entre si.

É surpreendente notar que mesmo com todo o impacto e influência que as mulheres tiveram nas artes visuais em geral, ainda são pouco reconhecidas por tal. Muitas vezes são consideradas como contribuidoras apenas em temas relacionados a gênero, e têm suas produções sistematicamente invisibilizadas. A falta de pesquisas sobre artistas mulheres também é um fator limitante, em que muitas vezes suas obras não foram coletadas por grandes instituições em vida, rastreadas por historiadores ou conservadas pelos seus compradores (HALPERIN; BURNS, 2019).

Embora tenham sido criados projetos e programas de estudos e formação voltados para mulheres, para Julia Lima “ainda estamos batendo na mesma tecla”, como declarou durante a entrevista. Ela conclui em seu artigo já em 2019:

Ainda há um longo caminho a percorrer, tanto em nosso país quanto no resto do mundo, e está claro que não basta apenas darmos às mulheres um espaço segregado, ou um ano de programação dentro de séculos de esquecimento. É preciso, porém, tomar cuidado com as formas que escolhemos para enfrentar essas batalhas, para que não perpetuemos visões monolíticas de raça e gênero e nem construções estáticas sobre o feminino (LIMA, 2019, n.p.).

Contudo, há um crescimento absoluto no número de mulheres participando do sistema das artes, artistas, curadoras, galeristas ou colecionadoras. Coleções compostas apenas por artistas mulheres era algo impensável e hoje em dia se tornou uma prática de alguns, ainda que poucos, acervos públicos e privados. A 59ª Bienal de Veneza em 2022 “*The Milk of Dreams*”, por exemplo, retratou esse crescimento de mulheres no sistema das artes. A curadora italiana Cecilia Alemani trouxe uma maioria expressiva de artistas mulheres e argumentou que queria reequilibrar a história masculina do evento internacional centenário. Com uma temática que não era diretamente

relacionada a gênero, Alemani recebeu questionamentos acerca de suas escolhas. Foram 213 artistas sendo apenas 21 homens – uma relação de gênero oposta a que ocorreu muitas vezes em outras edições, mas sem nenhum questionamento.

As premiações da primeira amostra com maioria de mulheres também tiveram pela primeira vez apenas mulheres sendo premiadas. Outro feito inédito foram duas mulheres negras sendo premiadas na mesma edição (Sonia Boyce do Reino Unido e Simone Leight dos EUA). A artista chilena Cecilia Vicuña recebeu o Leão de Ouro pelo conjunto da obra.

Figura 03: *Virgen Puta*, de Cecilia Vicuña, 2021. Óleo sobre tela. 157.5 x 132.1 cm, 62 x 52 in.



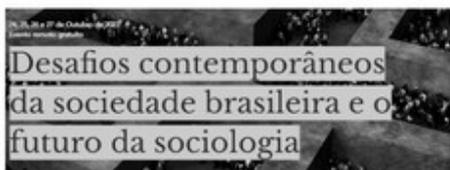
Fonte: <https://www.xavierhufkens.com/artworks/cecilia-vicuna-virgen-puta>

The Virgin Whore exists in a curvature of space where she protects misguided women such as me. She is propelled by Pre-Columbian textiles that used to be her UFO, supported by water snake guardian Spirits commanded by the moon.

In Greece there is an island where the snakes venerate the Virgin and are blessed by people and priests. Let the rule of the moon, the water snakes and the mother prevail.

The virgin is sacred not for her virginity, but because of her mothering.

She knows how to fly and reach the heart of her devotees, such as me. (Poesia de Cecilia Vicuña que acompanhava a legenda da tela na 59ª

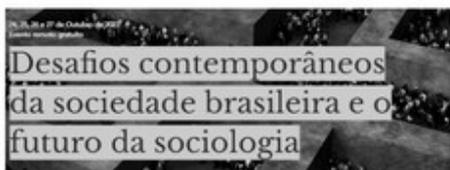


Bienal de Veneza).

Apesar do crescente reconhecimento de artistas mulheres e suas contribuições para as artes plásticas, ainda há muito o que ser conquistado para haver uma maior equidade no sistema artístico. A pressão social pelas pautas progressistas fez com que galerias de arte abrangessem seus artistas representados para além do homem branco, porém, isso se trata muito mais de um status atrelado ao adquirir a obra que está em voga do que a uma preocupação com as pautas abordadas por ela. Lima argumenta de que as artistas mulheres e racializadas sempre existiram, mas vêm conquistando seu espaço a muito custo. No entanto, existe a contradição do mercado estar olhando para essas artistas visando sua potência enquanto lucro, e não enquanto pauta. Por isso, para a curadora, apesar das conquistas isso ainda se apresenta como um terreno muito frágil. A curadora Julia Lima se pronuncia sobre essa questão:

É óbvio que eles (o sistema institucional das artes) estão instrumentalizando. É óbvio que eles estão vendo que essas pautas estão em ebulição e o museu não quer ficar para trás, mas a conquista que isso representa é real. Então de um lado a pauta até pode ser instrumentalizada, mas do outro lado é uma conquista real. Você não pode deixar isso ser só de fachada, isso tem que ser estruturante para o futuro (Entrevista cedida em 08/06/2022 na galeria Simões, em São Paulo).

A estruturação de mais mulheres em cargos de representatividade dentro de museus e galerias os forçam a serem mais plurais e diversos, trazendo outras perspectivas para dentro do sistema das artes e disputando as narrativas hegemônicas dentro das instituições. É através de estudos e do desmantelamento do *status quo* reproduzido dentro desse sistema que é possível visualizarmos uma maior valorização não só das artistas mulheres cis, mas também de outras vivências para além do homem branco cis.



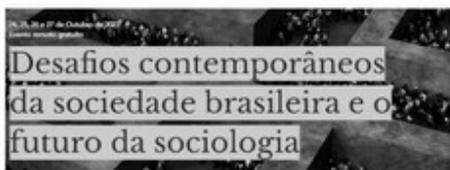
A PRODUÇÃO DE IMAGENS E NARRATIVAS E A DECOLONIALIDADE DE GÊNERO²

A arte vem abordando a temática de gênero principalmente por meio de artistas mulheres que ocupam cada vez mais os espaços que antes eram privilegiadamente masculinos. Assim, é também pela arte que o corpo da mulher vem sendo ressignificado. A partir de novas entradas no sistema das artes outros discursos puderam ser abordados com os corpos femininos passando a ser representados em um fluxo maior de imagens por uma outra perspectiva que não a masculina. Outras narrativas de corpos, realidades e vivências para além das hegemônicas começaram a surgir com maior frequência nos cubos brancos das galerias.

As imagens são parte fundamental das relações, responsáveis por atuar tanto na construção de imaginários quanto nas vivências práticas das pessoas e seus grupos. Entretanto, grande parte das imagens que consumimos, dentro do sistema das artes ou fora dele, faz parte de um campo hegemônico de produção cultural, que (re)produz determinados padrões e hierarquias típicos da colonialidade (QUIJANO, 2005). Narrativas imagéticas construídas de forma repetitiva historicamente são capazes de naturalizar diversos estereótipos e atuar na manutenção de relações de poder.

A produção de imagens passou grande parte de sua história sendo realizada quase que exclusivamente por homens brancos de classes média e alta que, no caso do Brasil, estavam principalmente localizados no eixo Rio-São Paulo. Em contrapartida, nos últimos anos, sobretudo a partir do advento do digital, que alterou os processos tanto da produção quanto da exibição de imagens e informações, passamos a ter uma tensão maior em termos de representações. Diferentes pessoas, que antes eram invisibilizadas ou representadas de forma homogênea na produção cultural, sempre

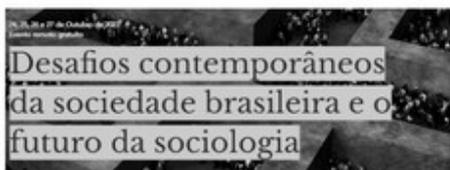
² Este capítulo é uma adaptação da discussão teórica do artigo “Práticas decoloniais: a representação dos corpos pelo olhar de Naiara Jinkns” anteriormente publicado na Revista Esferas em parceria com a Profa. Dra. Danielle Parfentief de Noronha.



sendo retratadas como a “outra”, começaram a produzir seus próprios olhares sobre si e sobre o seu entorno, ampliando as disputas em torno dos discursos e possibilitando a (re)produção de imagens mais plurais, tanto em termos de forma como de conteúdo (VIVIANI E DE NORONHA, 2021).

A maior parte dos padrões que encontramos no mundo ocidental hoje, que são reproduzidos na maioria das imagens que consumimos, começou a se desenvolver a partir do encontro e construção da outra/outro como inferior, processo iniciado com a invasão da América pelos europeus em 1492, que inventaram as raças, entendidas como construções políticas e culturais (GUIMARÃES, 2003). As hierarquias produzidas consequentes desse processo impuseram histórias, lógicas, visualidades e determinadas formas de compreender o mundo como verdades absolutas, racionais, universais. Desse modo, acreditamos que a matriz da colonialidade do poder (QUIJANO, 2005) foi o que geriu e continua a gerir até hoje algumas lógicas que criaram as diferenças e os fatores que justificam a opressão, as desigualdades e a dominação, a partir de classificações baseadas em marcadores sociais da diferença, como gênero, raça, trabalho, classe, nacionalidade, etc. Essas ganham contornos mais intensos quando interseccionadas, o que atua no desenvolvimento de nossas percepções sobre quem somos: nós e elas/eles (DE NORONHA, 2019).

Assim, as relações coloniais de dominação foram construídas e naturalizadas de forma heterárquica (KONTOUPOULOS, 1993) entre europeus e não-europeus, ou seja, entre seres, racionais e civilizados, e não-seres (FANON, 1968), irracionais e inferiores. Essa classificação social baseada em hierarquias binárias se expandiu a nível mundial, com o desenvolvimento de um sistema-mundo (QUIJANO E WALLERSTEIN, 1992) – moderno, colonial, capitalista, racista e patriarcal –, que ainda hoje, mesmo após o término formal do colonialismo, se mantém através das colonialidades do poder (QUIJANO, 2005), do ser (MALDONADO-TORRES, 2007), do saber (LANDER, 2000; CASTRO-GOMEZ, 2005), do ver (CUSICANQUI, 2015; BARRIENDOS, 2019; LEÓN, 2019) e, também, do gênero (LUGONES, 2014), que não ocorre apenas entre nações, mas nas próprias heterarquias internas.

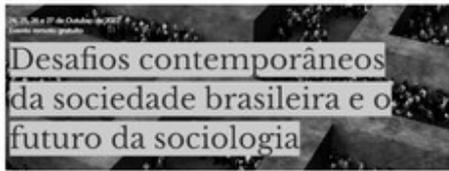


Essas relações objetivas e subjetivas se articulam em torno das desigualdades construídas que invisibilizam determinados corpos em detrimento de outros, em que há uma clara marcação de raça, etnia, gênero, sexualidade e região, entre outros, e as formas de existência e resistência que urgem. Os corpos foram colonizados por diferentes mecanismos atentos a hierarquização das diferenças, que promoveram processos de racialização, generificação e homogeneização, que vão implicar, do ponto de vista prático, nos acessos ao trabalho e à distribuição dos recursos e, do ponto de vista do imaginário, na construção dos processos identitários e nas possibilidades de representar e ser representada.

A racionalidade eurocêntrica, padrão de conhecimento imposto a partir de 1492, promove uma perspectiva binária (pré-capital/capital, não europeu/europeu, primitivo/civilizado, tradicional/moderno etc.) na qual o corpo se encontra como externo ao espírito. Desse modo, o corpo foi fixado como um “objeto” de conhecimento, fora do entorno do “sujeito/razão”, o que, para o filósofo peruano Aníbal Quijano (2005), possibilitou a teorização “científica” do problema da raça, a qual se torna objeto de estudo. Da perspectiva eurocêntrica, as raças não-brancas estariam mais próximas da natureza e mais distante da civilização, enquanto as raças brancas estariam na categorização oposta, representando a civilidade e distantes da natureza e do universo do “selvagem”. Para o escritor Ailton Krenak (2019, p. 11):

A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível. Esse chamado para o seio da civilização sempre foi justificado pela noção de que existe um jeito de estar aqui na Terra, uma certa verdade, ou uma concepção de verdade, que guiou muitas das escolhas feitas em diferentes períodos da história.

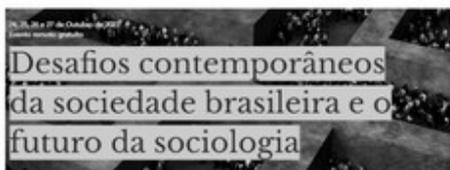
O “sistema-mundo” (QUIJANO E WALLERSTEIN, 1992), construído pela Europa determinava, além das vivências possíveis aos corpos, as novas identidades geoculturais das colonizadas e colonizados, o que os forçou a passar por um processo de reidentificação histórica. Com isso, a modernidade – e sua cara oculta, a



colonialidade (MIGNOLO, 2013) – impôs e expandiu seu domínio colonial sobre todas as regiões e populações do planeta, não apenas no que diz respeito a relações políticas e econômicas, mas também relativas às subjetividades. Quijano (2005, p. 121) pontua que a incorporação de tão diversas e heterogêneas vivências a um único modelo europeu significou para esse mundo uma outra configuração intersubjetiva. Para o autor “todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia europeia ou ocidental”, com isso, a Europa concentrou “todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento”.

Além da invenção e hierarquização das raças, Quijano (2005) explica que esse processo foi possível através de três ações principais dos colonizadores sobre as colonizadas e colonizados: expropriação de seus descobrimentos culturais; repressão das formas de produção de conhecimento; ensinamento da cultura dos dominadores para a reprodução da dominação. Essas ações, segundo o autor, implicaram em longo prazo uma “colonização das perspectivas cognitivas, dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva, do imaginário, do universo de relações intersubjetivas do mundo; em suma, da cultura” (QUIJANO, 2005, p. 121). Com isso, as relações dos processos históricos de poder geraram nos povos ameríndios e africanos, e nos demais que vieram a partir do processo de colonização, mudanças na subjetividade e intersubjetividade de todos que integravam gradativamente o novo padrão de poder mundial. Para o autor, os povos colonizados foram despojados de suas identidades históricas sendo colocados como inferiores e sua produção cultural como ultrapassada, gerando uma hierarquização das culturas e dos saberes, sendo aqueles relacionados ao domínio europeu considerados mais valorados em relação aos demais.

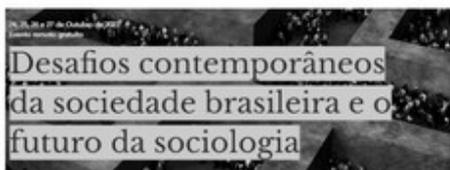
Essa vinculação do que seria uma cultura/conhecimento relevante com a branquitude ainda se percebe atualmente. As artes, particularmente, seguem elitizadas em seu acesso e formato, colando as perspectivas artísticas contra-hegemônicas em um



dilema, em que a sua produção, mesmo que questione o sistema vigente, para ser reconhecida e institucionalizada, deve ingressar em uma lógica elitizada e que reproduz o padrão da colonialidade. Por outro lado, é a partir desse conflito que os modelos são questionados e outras narrativas surgem. Nesse sentido, propostas de trabalhos como os aqui apresentados abrem a possibilidade de construções de novas visualidades, memórias e narrativas mais plurais e diversas, que tensionam com as práticas e imaginários dominantes. Nesse ponto, é importante ressaltar que os processos de dominação, de 1492 até hoje, tem uma estreita relação com a produção de imagens e construção de representações (que seguem as mesmas lógicas hierarquizadoras) de colonizadores, de um lado, e colonizadas e colonizados, do outro, que, como afirma Joaquín Barriandos (2019), também é parte constitutiva do sistema-mundo moderno/colonial. Em diálogo com a “colonialidade do ver” proposta por Barriandos, Christian León (2019, p. 63) sugere que:

As discussões sobre Cultura Visual no primeiro mundo partiram do abandono da abordagem histórica para um paradigma antropológico integrador que analise a imagem, as tecnologias, as instituições e as práticas cotidianas do ver como novas realidades do capitalismo globalizado (MITCHELL, [2002] 2003, p. 25). Os debates sobre Cultura Visual pensados a partir da América Latina são chamados a reintroduzir a história no pensamento da imagem e a propor a descontinuidade geográfica que cerca o campo da visualidade. Estudos visuais reconceitualizados a partir de nossa região exigem pensar a diversidade de histórias e a heterogeneidade estrutural que moldam a visualidade no patamar do sistema-mundo moderno.

E é justamente essa pluralidade que é possível encontrar nas imagens produzidas por artistas que subvertem a hegemonia de representações dentro das instituições das artes. É pela multiplicidade de pontos de enunciação geo-historicamente situados (LEÓN, 2019) que se promovem distintas formas de fazer e entender as imagens que contrariam as lógicas binárias da modernidade colonial. Como explica Rita Segato (2012), quando a modernidade encontra o mundo da multiplicidade, a captura e o modifica desde seu interior para o padrão da

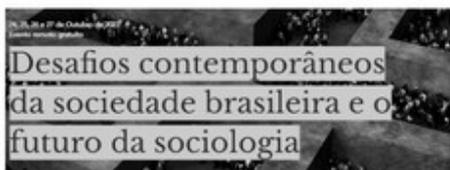


colonialidade do poder. Porém, há diversas manifestações de resistência contra as culturas hegemônicas. Nas palavras da socióloga argentina María Lugones (2014, p. 948):

Conforme a colonialidade infiltra cada aspecto da vida pela circulação do poder nos níveis do corpo, do trabalho, da lei, da imposição de tributos, da introdução da propriedade e da expropriação da terra, sua lógica e eficácia são enfrentadas por diferentes pessoas palpáveis cujos corpos, entes relacionais e relações com o mundo espiritual não seguem a lógica do capital. A lógica que seguem não é consentida pela lógica do poder. O movimento desses corpos e relações não se repete a si próprio. Não se torna estático e fossilizado. Tudo e todos/as continuam respondendo ao poder e na maior parte do tempo respondem sem ceder – o que não quer dizer na forma de desafio aberto, mesmo que às vezes seja em desafio aberto – de maneiras que podem ou não ser benéficas para o capital, mas que não são parte de sua lógica.

Lugones (2008) pensa a decolonialidade do gênero como prática de resistência. A filósofa sugere incluir na análise de Quijano o gênero como “constituído por e constituindo a colonialidade do poder” (p.81). A autora argumenta ser impossível haver decolonialidade sem haver decolonialidade de gênero intrínseca a essa prática, isto é, “descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social”. A autora defende que é pela colonialidade de gênero que é possível compreender “a opressão como uma interação complexa de sistemas econômicos, racializantes e engendrados, na qual cada pessoa no encontro colonial pode ser vista como um ser vivo, histórico, plenamente caracterizado” (LUGONES, 2014, p. 941).

Nesse sentido, para Lugones, a colonialidade de gênero foi peça fundamental na construção da lógica moderna/colonial, reduzindo as pessoas colonizadas a seres primitivos, as classificando enquanto machos ou fêmeas, e trazendo as lógicas patriarcais e diferenciações relacionadas ao gênero que já eram operadas nas sociedades europeias. Por essa perspectiva, Lugones responde a famosa pergunta feita

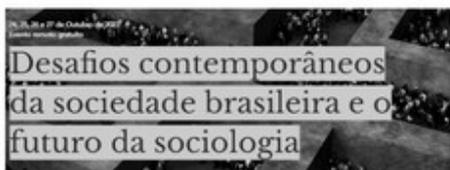


pela abolicionista Sojourner Truth³³, “não sou eu uma mulher?”, afirmando que não. Para a socióloga, nenhuma mulher colonizada é considerada mulher, pois nenhuma “fêmea” colonizada é classificada enquanto mulher.

A partir dessa provocação, Lugones (2014, p. 950) pontua a rejeição que as mulheres não-brancas têm aos “grupos de conscientização, conferências, oficinas e reuniões de programas de estudos de mulheres” nos quais percebem que o “nós” proferido pela mulher branca não as inclui, e que suas demandas não são escutadas. Diante dessa realidade única e universal proposta pelas feministas brancas do Norte global, a autora relembra novamente a pergunta de Sojourner Truth, mas dessa vez diz que aquelas marcadas pelo processo colonial estão prontas para rejeitar a resposta das que negarem a sua posição enquanto mulheres. Lugones conclui que esse é o momento de construir uma nova sujeita de uma nova geopolítica feminista de saber e amar, que são, na verdade, novas sujeitas, no plural, que trazem em si diferentes memórias e marcas relacionadas ao colonialismo, ao patriarcado, ao racismo, assim como distintos modos de resistência. Essas mulheres, ao trazerem visibilidade às diferentes opressões e realidades vivenciadas individualmente, atuarão também de forma coletiva para tensionar com as estruturas das colonialidades.

Dessa maneira, para além de pensar a opressão de gênero histórica na América Latina, é preciso lembrar a resistência daquelas que a sofreram desde a invasão. Lugones (2014) entende a resistência como o resultado da tensão entre a sujeitificação (formação e informação da sujeita) e a subjetividade ativa. Tal relação, segundo a autora, produz o agenciamento necessário para que a relação entre a opressão e resistência seja uma relação ativa. A análise dessa relação permitiria compreender aquela que resiste pela “construção colonizadora do lócus fraturado” (LUGONES, 2014, p. 940). Com a transformação do dualismo, como variante do múltiplo, no binarismo do “um” – universal, canônico, “neutral” – e seu outro – resto, sobra,

3 Sojourner Truth foi uma abolicionista afro-americana e ativista dos direitos das mulheres. A tradução completa de seu discurso chamado “Ain't I A Woman” pode ser lido em: <https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth>.

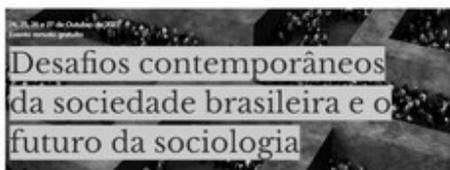


anomalia, margem – passam a encerrar-se os trânsitos, a disponibilidade para a circulação entre as posições, que por sua vez passam a ser todas colonizadas pela lógica binária. Em suas palavras:

[...] em vez de pensar o sistema global capitalista colonial como exitoso em todos os sentidos na destruição dos povos, relações, saberes e economias, quero pensar o processo sendo continuamente resistido e resistindo até hoje. E, desta maneira, quero pensar o/a colonizado/a tampouco como simplesmente imaginado/a e construído/a pelo colonizador e a colonialidade, de acordo com a imaginação colonial e as restrições da empreitada capitalista colonial, mas sim como um ser que começa a habitar um lócus fraturado, construído duplamente, que percebe duplamente, relaciona-se duplamente, onde os “lados” do lócus estão em tensão, e o próprio conflito informa ativamente a subjetividade do ente colonizado em relação múltipla. (LUGONES, 2014, p. 942).

Uma política de resistência, por sua vez, se faz por meio da infrapolítica com potencial à libertação pela construção de significados que recusam a organização social estruturada pelo poder. Lugones (2014, p. 940) diz “em nossas existências colonizadas, racialmente gendradas e oprimidas, somos também diferentes daquilo que o hegemônico nos torna. Esta é uma vitória infrapolítica”. Inspirada pelo pensamento de fronteira elaborado por Mignolo (2000), Lugones (2014) propõe um pensamento de fronteira feminista, no qual percebe a colonialidade de gênero agindo, mas também nota sua rejeição, resistência e resposta. É um movimento coletivo, em que se adapta à sua própria negociação a partir de dentro, de uma forma de compreender o mundo e de viver nele que é compartilhada:

O que estou propondo ao trabalhar rumo a um feminismo descolonial é, como pessoas que resistem à colonialidade do gênero na diferença colonial, aprendermos umas sobre as outras sem necessariamente termos acesso privilegiado aos mundos de sentidos dos quais surge a resistência à colonialidade. Ou seja, a tarefa da feminista descolonial inicia-se com ela vendo a diferença colonial e enfaticamente resistindo ao seu próprio hábito epistemológico de apagá-la. Ao vê-la, ela vê o mundo renovado e então exige de si mesma largar seu encantamento com “mulher”, o universal, para começar a aprender sobre as outras que resistem à diferença colonial. A leitura move-se contra a análise sociocientífica objetificada, visando, ao invés, compreender sujeitos e enfatizar a subjetividade ativa na medida em que busca o lócus fraturado que resiste à colonialidade do gênero no ponto

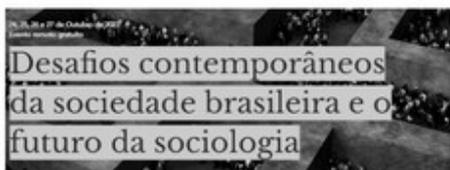


de partida da coalizão. Ao pensar o ponto de partida desde a coalizão, porque o lócus fraturado é comum a todos/as, é nas histórias de resistência na diferença colonial onde devemos residir, aprendendo umas sobre as outras. (LUGONES, 2014, p. 948).

A autora (2014, p. 949) ainda aponta que o movimento dos corpos que resistem à colonialidade de gênero é constante, entre a paralização da desumanização e a atividade criativa, gerando modos produtivos de reflexão, comportamento e relacionamento que são antiéticos à lógica do capital. Priorizam a “afirmação da vida ao invés do lucro, o comunalismo ao invés do individualismo, o ‘estar’ ao invés do empreender, seres em relação em vez de seres em constantes divisões dicotômicas, em fragmentos ordenados hierárquica e violentamente”. Esses modos de ser, valorar e acreditar têm persistido na oposição à colonialidade.

Lugones (2014) alega, em favor de uma lógica da coalizão, uma perspectiva desafiadora das lógicas dicotômicas, mantendo as multiplicidades das diferenças. Ou, como reforça Segato (2012, p. 128), vivências a serem respeitadas em suas multiplicidades, porque fora da lógica binária, o outro não representa um problema ser resolvido, “o imperativo da equiparação desaparece”.

As artistas aqui abordadas trazem novas representações e formas de olhar para os corpos e suas vivências, questionando os estereótipos e estigmas dos padrões de gênero. Ao entrar em contato com outras formas imagéticas de representação de pessoas e grupos normalmente invisibilizados ou estereotipados, se cria a possibilidade de reconstruir o nosso repertório sobre o mundo, em que é possível questionar as narrativas e significados que temos sobre o nosso entorno, tanto no plano do imaginário como da prática. Assim, práticas como as aqui apresentadas fortalecem novos imaginários e novas formas de existência que questionam e resistem à hierarquia dos corpos e vivências imposta pela colonialidade.



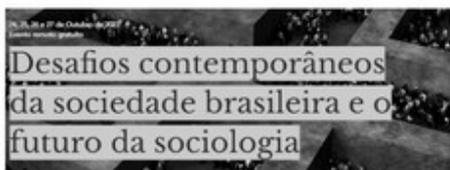
DISCUSSÕES FEMINISTAS E DECOLONIAIS NAS ARTES PLÁSTICAS LATINO- AMERICANAS

A arte decolonial vem como resposta à arte dita “universal”. Mesmo sendo julgada enquanto específica ou de menor qualidade, a resistência de artistas de países ditos de Terceiro Mundo irrompe de maneira plural a singularidade de um discurso etnocêntrico das Belas Artes. As imagens e o saber coloniais colocados enquanto normativos geram formas específicas de se perceber o mundo que excluem as demais. Situar a arte como um saber sem colocá-la sob sua perspectiva histórica é fortalecer o discurso hegemônico posto pela colonialidade.

Para Frederico Morais (1997), enquanto a influência europeia e estadunidense dominante sobre a arte mundial é interpretada como uma arte em “estado puro”, a América Latina tende à hibridização e à mestiçagem cultural, regionalizando movimentos europeus e provando que nada existe em estado puro, seja na arte erudita, seja na arte popular. Para o curador e crítico, com esse movimento devolvemos à Europa, renovada, a arte que dela importamos, e paralelamente redescobrimos nossas próprias especificidades.

Morais (1997) alega que construir uma história da arte latino-americana significa desconstruir a história da arte metropolitana. A história da arte tal qual como aprendemos é masculina, monocidental e eurocêntrica. Uma criação estético-simbólica em que o resto do mundo resulta diminuída, subvalorizada ou considerada parte da corrente principal. O curador denuncia: “o artista do centro desconhece a arte da periferia, mas o artista periférico precisa conhecer sua arte, a do centro e a relação entre ambas. Tem que ser o melhor e conhecer a arte do centro, para não ser dominado por ela” (p.12). Assim, o centro exige que o artista latino-americano prove, todo o tempo, sua identidade e afirme a importância de sua arte, sendo frequentemente acusado de ser muito ou pouco latino- americano.

A América Latina foi por muito tempo vista como exportadora de artistas, porém importadora de estética do Norte global. Frederico Morais (1997) argumenta

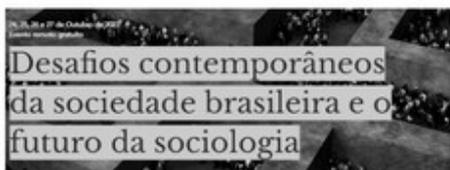


que a persistência de certos estereótipos latino-americanos em projetos curatoriais de exposições europeias e norte-americanas, reforçam como as culturas fora dos centros do “primeiro mundo” são vistas como periféricas e simples receptoras e reprodutoras. Morais conclui, que os circuitos internacionais, mesmo quando trazem em suas galerias artistas latino-americanos, mantém um critério hegemônico de uniformização histórica em que muitas vezes colocam nossas tradições culturais como se fossem troféus de caça. Dessa forma, excluem a nossa criação das grandes mostras internacionais e dos grandes acervos dos museus europeus e norte-americanos (MORAIS, 1997, p.4).

O movimento decolonial, que busca tirar sua atenção dos polos artísticos mundiais, amplia a consciência da autonomia criativa existente nos próprios artistas latino-americanos. Enquanto a Europa e os EUA foram reconhecidas por preocupações voltadas principalmente à forma, ou seja, com a estética, a América Latina propõe um foco político em sua arte contemporânea. As diferentes abordagens de arte no mundo são fruto de trajetórias distintas, mas tanto quanto a arte dos grandes centros, a arte latino- americana é plural, dinâmica, contraditória, híbrida e sincrética (MORAIS, 1997).

A arte decolonial expõe as contradições da colonialidade. Seu objetivo maior não é produzir um senso estético, mas sim de questionamento e reflexão sobre a realidade do Sul global. A arte latino-americana reconhecida pela sua ampla vertente política se coloca como resistência às culturas invasoras, com artistas valorando mais o conceito do que a estética propostas em suas obras. Desconstroem padrões antigos e produzem novos modos de perceber sua própria realidade e de fazer arte.

Ainda que a arte e o discurso decolonial estejam recebendo mais atenção das instituições e sendo recebida em mais espaços museológicos, se faz necessário que a própria estrutura artística se descolonize. Produto e dispositivo da narrativa colonial, as exposições e coleções pertencentes à museus permitem reforçar estruturas específicas de poder. Sobre essa problemática, a curadora mexicana Brenda Cocotle (2019) escreve para o projeto “Arte e descolonização” do Museu de arte de São Paulo (MASP):

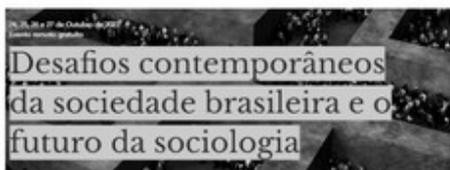


Temos de descolonizar o museu porque temos de justificar sua existência e permanência; temos de descolonizar o museu porque é uma instituição fossilizada, pesada, rígida, “envelhecida”; temos de descolonizar o museu porque nos incomoda. Temos de descolonizar o museu com a história; temos de descolonizar o museu com a cultura; temos de descolonizar o museu com os públicos; temos de descolonizar o museu com a arte; temos de descolonizar o museu porque, caramba, alguém deve descolonizá-lo, seja para limpar sua consciência institucional, seja para seguir uma tendência ou por convicção plena (COCOTLE, 2019, p.3).

A autora argumenta que as tentativas de descolonização das instituições artísticas partem principalmente de duas tendências: iniciativas que têm como foco de interesse políticas de identidade e representatividade; e a introdução da categoria “Sul” como solução epistemológica. Assim, houve um esforço por parte de museus de abranger uma maior pluralidade cultural com valorização de atividades e manifestações até então não consideradas dignas de serem institucionalizadas.

A exposição “*Estéticas Decoloniales*”, organizada por Gómez e Mignolo (2012) em Bogotá em 2012, firmava a categoria “Sul” nas artes plásticas latino-americanas. A mostra endossava o tom crítico à narrativa colonial frequente nos museus. Entretanto, há de se questionar, assim como faz Cocotle (2019), se há mudanças reais quando o museu segue operando sobre os mesmos mecanismos autoritários de legitimidade artística. A autora defende que esse museu do Sul, “descolonizado”, está mais preocupado em “não perder sua agência e seu status como principal instância de legitimação dos discursos artísticos e da historiografia da arte” (COCOTLE, 2019, p.9). Para ela, é como se “assistíssemos à construção de um museu descolonizado em seu discurso curatorial e museográfico, mas ansioso por ser recolonizado no que se refere ao seu arcabouço institucional.” (COCOTLE, 2019, p.9).

Cocotle (2019) conclui que a “tematização” sobre grupos subordinados muitas vezes caiu em uma fetichização museológica em que as políticas de inclusão deram lugar a uma certa “racialização” ou “folclorização” das comunidades. Uma pretensão de ruptura de clichês trouxe uma criação de novos rótulos, ou a simplificação e apropriação acrítica de manifestações culturais anteriormente estranhas aos espaços institucionais das artes. Com isso, frequentemente a multiculturalidade foi incluída nas



exposições sem aprofundamento, criando um discurso despolitizado em que o museu ao invés de dispositivo crítico se tornou um cenário voltado ao “exótico”.

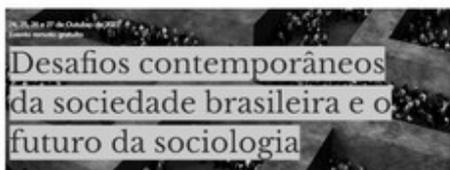
Por isso, pensar em um museu decolonial é pensar também nas suas contradições e limites. Não são as instituições artísticas por elas mesmas que conseguirão individualmente desconstruir a estrutura colonial, ainda que tenham um papel relevante quando comprometidas com discursos contra-hegemônicos. Walter Mignolo (2019), professor e curador citado anteriormente, defende que a perspectiva decolonial não aponta para um modelo único de resistência, mas sim para uma pluridiversidade de soluções para desvincular-se das imposições do Ocidente. Assim, há diversos caminhos de reconstruções dos saberes e de reexistências, como refere o autor.

Mignolo (2019) aponta que se faz necessário um resgate de memórias e legados enquanto projeto político para que se possa reafirmar modos de existência plurais e heterogêneos. O modelo único imposto pela estrutura colonial não é suficiente para a complexidade de vivências que existem fora dos padrões hegemônicos. A vinculação a uma perspectiva decolonial ampla e a recusa à lógica colonial delimitante recriam possibilidades de vida e de compreensão de mundo.

Assim, as dicotomias criadas pelo sentido colonial devem ser desobedecidas para que projetemos outros futuros possíveis fora da estrutura hegemônica de poder. Hierarquizações entre a razão e a emoção devem ser questionadas para que possamos conservar o papel fundamental da sensação e da emoção em nossa vida cotidiana. Daí a importância das artes para poder vislumbrar um horizonte decolonial.

A cientista política Luciana Ballestrin (2017) pontua que foi pela construção dos pensamentos binários que se regulou a modernidade ocidental. É por essa leitura que autoras decoloniais explicam “a brutalidade e a violência com que foram tratados indígenas, mulheres e escravizados desde o encontro colonial/moderno” (BALLESTRIN, 2017, p.1047).

O feminismo decolonial vem como uma intervenção teórica na colonialidade

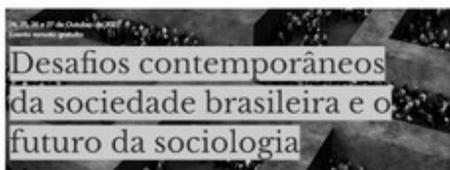


propondo um aprofundamento sob a perspectiva de gênero. O pensamento feminista também reconhecido como “feminismo do Sul”, relacionado ainda aos feminismos subalternos, permite às suas autoras refutar a cosmopolitização da agenda feminista com universalismos, eurocentrismos e ocidentalismos. Contudo, como Ballestrin (2017, p.1049) destaca, “é preciso notar que o feminismo latino-americano possui uma larga história de encontros e construções dos movimentos feministas e de mulheres, independentemente de suas rotulações conceituais e acadêmicas”.

A pensadora afro-dominicana Ochy Curiel (2019) tece uma crítica direta nesse sentido quando comenta sua suspeita sobre o que é produzido academicamente. Destaca de como feministas racializadas, afrodescendentes e indígenas têm teorizado desde os anos 1960 sobre o patriarcado e o racismo, considerando as imbricações de diversos sistemas de dominação a partir de uma crítica pós-colonial. Mesmo que não se utilizassem do conceito de “colonialidade”, seus pensamentos eram decoloniais e pouco se conhece dessas vozes. Para a autora, apesar do esforço de certos setores do âmbito acadêmico e político para tentar abrir brechas ao que se denomina “subalternidade”, ela se faz a partir de posições também elitistas e, sobretudo, de visões masculinas e androcêntricas. Em suas palavras:

Uma das coisas que aprendi com o feminismo foi a suspeitar de tudo, dado que os paradigmas que são adotados em muitos âmbitos acadêmicos estão sustentados em visões e lógicas masculinas, classistas, racistas e sexistas. Ainda que as novas tendências como os estudos subalternos, os estudos culturais e os estudos pós-coloniais, com suas diferenças e matizes, tenham aberto a possibilidade de que vozes silenciadas comecem a converterem-se em referências e em propostas de pensamentos questionando o viés elitista da produção acadêmica e literária, não deixo de me perguntar o quanto os chamados estudos subalternos, pós-coloniais ou culturais realmente descentralizam “o” sujeito como pretendem? Não será que esses novos discursos apelam ao que se presume como marginal ou subalterno para alcançar créditos intelectuais incorporando “o diferente” como estratégia de legitimação? (CURIEL, 2019, p.231).

Curiel (2019) complementa que as produções das feministas na maioria dos casos não fazem parte das bibliografias consultadas para tratar de críticas sociais que não abordam diretamente temáticas sobre gênero. Vista como “leituras

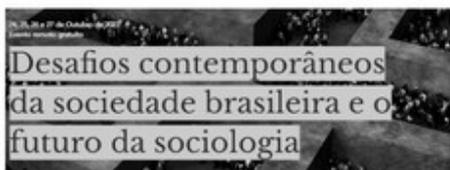


específicas”, apenas são citadas corriqueiramente e sem o aprofundamento necessário. Ainda, os feminismos subalternos são mais raros de serem referenciadas por acreditar-se que se trata de leituras próprias, sendo dada preferência às mulheres brancas de países do Norte.

Desde o surgimento do feminismo, as mulheres afrodescendentes e indígenas, entre muitas outras, têm contribuído significativamente para a ampliação dessa perspectiva teórica e política. Não obstante, têm sido as mais subalternizadas não só nas sociedades e nas ciências sociais, mas também no próprio feminismo, devido ao caráter universalista e ao viés racista que o perpassa. São elas (nós) as que não corresponderam ao paradigma da modernidade universal: homem-branco-heterossexual; mas são também as que a partir de sua subalternidade, a partir de sua experiência situada, têm dirigido um novo discurso e uma prática política crítica e transformadora (CURIEL, 2019, p.234).

A autora destaca como o modelo colonizante controla saberes, corpos, produções e imaginários. Nesse processo, “a outra” se homogeneiza em função de um modelo único. Dessa forma, decolonizar esse sistema implica, necessariamente, compreender a complexidade dessas relações e subordinações exercidas sobre aquelas consideradas “outras”. Curiel (2019) então comenta as importantes contribuições das feministas afrodescendentes latino-americanas e caribenhas em evidenciar as sequelas do colonialismo no corpo das mulheres racializadas como também suas resistências ao sistema hegemônico de poder. Assim, reconhecer e registrar as produções teóricas e práticas de mulheres subalternizadas, cujas lutas construíram teorias, é um passo relevante para questionar e propor novos projetos políticos ao combate da estrutura colonial.

Enfim, Curiel (2019) argumenta que os saberes das mulheres são frequentemente relegados a testemunhos que supostamente não alcançariam o nível de academicismo necessário para serem incluídos na bibliografia sobre seus temas de estudo. Incluir o pensamento político e teórico de forma sistemática e profunda de feministas subalternizadas tem sido um processo de descolonização da própria academia, que deve reconhecê-las enquanto leituras significativas para se compreender



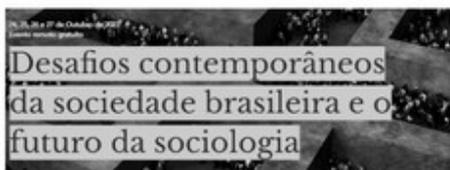
a complexidade social. É a partir dessas vertentes que se torna possível localizar culturalmente as experiências das mulheres e perceber que a categoria “gênero” não é universal nem tampouco fixa, e deve, obrigatoriamente, ser contextualizada.

Para se pensar nessas contextualizações e na fluidez das categorias acerca do gênero, o feminismo *queer* também nos auxilia a refletir sobre a influência da estrutura hegemônica do poder colonial nas performatividades dos corpos. Ainda que, em uma perspectiva distinta do feminismo subalterno, o feminismo *queer* pondera não só a contextualização da vivência dessas mulheres, como também analisa a própria binaridade entre as classificações de “mulher” e “homem”. A estadunidense Judith Butler (2018) é referência na teorização acerca da performance de gênero. Embora tenhamos autoras latino-americanas tratando também do tema a partir do pensamento do Sul global, Butler foi pioneira ao sistematizar a teoria.

A filósofa defende que o gênero é uma identidade instável e constantemente construída. A identidade generificada seria constituída performativamente pelos gestos corporais e estilização do corpo, podendo, inclusive, transformar-se. Para a autora, são justamente nos atos que se constrói a identidade e que se abre a possibilidade de questioná-la. Assim, a realidade de gênero é plural e só é real na medida em que é performada, não existindo uma definição determinante diante de tantas possibilidades.

Essa teoria implícita e popular sobre os atos e gestos como expressivos do gênero sugere que o gênero em si existe anteriormente aos diversos atos, posturas e gestos pelos quais ele é dramatizado e conhecido; desse modo, o gênero aparece no imaginário popular como um núcleo substancial que pode ser muito bem entendido como correlato espiritual ou psicológico do sexo biológico. No entanto, se os atributos de gênero não são expressivos, mas performativos, tais atributos constituem efetivamente a identidade que se diz que eles expressam ou revelam. A distinção entre expressão e performatividade é absolutamente crucial, porque se os atributos e atos de gênero, ou seja, as várias maneiras pelas quais um corpo mostra ou produz seu significado cultural, são performativos, não há nenhuma identidade pré-existente a partir da qual um ato ou atributo possa ser medido; não haveria nenhum ato de gênero verdadeiro ou falso, real ou distorcido, e a postulação de uma verdadeira identidade de gênero seria revelada como uma ficção regulatória. (BUTLER, 2018, p.13)

Butler (2018) se demonstra crítica quanto à categoria “mulheres” por poder ser

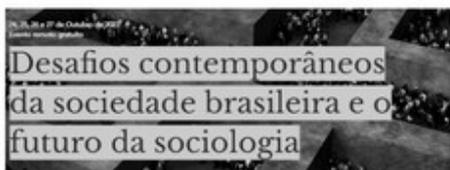


pouco representativa na vida concreta das mulheres e fortalecer binaridades de gênero. A autora demonstra preocupação quanto à diferença sexual “se transformar em uma reificação que preserve involuntariamente uma restrição binária da identidade de gênero ou em um quadro de referência implicitamente heterossexual de descrição do gênero, da identidade de gênero e da sexualidade” (BUTLER, 2018, p.16). Além disso, também defende que se trata de um tema que apresenta insuficiência ontológica, que pode articular uma visão normativa que promova uma realidade cultural comum impossível de ser encontrada.

A pesquisadora Luana Saturnino Tvardovskas (2015) nos lembra que, no polo oposto do pensamento feminista, ainda há a tradição em naturalizar as diferenças justificando nos corpos as hierarquias de valor. As esferas da existência tidas como femininas são frequentemente menosprezadas causando violência material e simbólica contra as mulheres. Práticas artísticas ligadas ao universo dito feminino como o crochê e o bordado, por exemplo, são historicamente menosprezadas em relação às demais. Porém, a autora em seguida complementa: “mas é bem sabido que onde há poder, há também resistências, e o campo artístico é um dos lugares de crítica contundente à misoginia” (TVARDOVSKAS, 2015, p.23).

A historiadora alega que a artista contemporânea trabalha com contornos autobiográficos em que expressa posições éticas, estéticas, políticas e afetivas. A autora defende que trazer à tona suas próprias experiências, expor seus corpos e desejos, confrontar a repressão ou violência sobre sua história e sexualidade podem ser pensados como “práticas feministas de si nas obras de arte” (TVARDOVSKAS, 2015, p.21). Com isso, Tvardovskas (2015) defende a arte contemporânea feminista como forma de autotransformação, desconstrução de modelos políticos autoritários e de representações misóginas sobre os corpos femininos. A autora acredita que por meio dessas práticas é possível ampliar o olhar para as resistências micropolíticas, no plano das subjetividades que aspiram também uma transformação cultural, social e política.

São muitas as artistas hoje ao redor do mundo que se utilizam de diferentes mídias, das artes visuais, do teatro, da música, do cinema ou da literatura



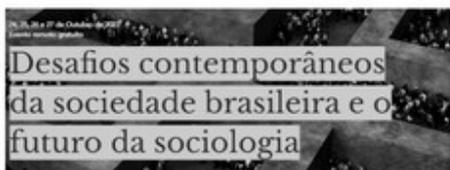
para discutir a constituição de subjetividades femininas, renovando o imaginário social e desconstruindo estereótipos e crenças culturais sobre as mulheres. A arte se compõe, assim, como um dos lugares do social em que são geradas múltiplas resistências e onde se tensionam complexamente os enunciados normativos. (TVARDOVSKAS, 2015, p. 3).

As imagens artísticas são, ainda, modos de tomar consciência sobre o que antes era considerado distúrbios femininos individuais, abordando esses temas enquanto processos culturais e sociais de opressão. No século XIX a sexualidade feminina foi patologizada, o prazer das mulheres negado e a histeria converteu-se no modo dominante de interpretar as reações indesejadas das mulheres perante a cultura masculina (TVARDOVSKAS, 2015).

Quando Foucault (1999) disserta sobre a História da Sexualidade, ainda que seja pela perspectiva eurocentrada, o filósofo discorre de como a sexualidade é reprimida pela burguesia e se torna tema proibido, precisando ser controlada. Por outro lado, a necessidade de se colocar regras fez com que o tema da sexualidade nunca fosse tão abordado como na modernidade. O sexo é voltado restritamente à procriação e, seus prazeres, negados. A mulher se transforma em incubadora da sociedade na qual sua função é reproduzir. Com isso, constrói-se um padrão de poder sobre os corpos femininos, os quais são vigiados e julgados por suas ações na esfera da sexualidade.

Histerização do corpo da mulher: tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado – qualificado e desqualificado – como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual, este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, através de uma responsabilidade biológica-moral que dura todo o período da educação): a Mãe, com sua imagem em negativo que é a “mulher nervosa”, constitui a forma mais visível desta histerização. (FOUCAULT, 1999, p.99).

Para se desfazer de tais preceitos, Tvardovskas (2015) argumenta a importância de uma multiplicidade das diferenças no sistema das artes. A infinita alteridade faz parte do projeto político e estético feminista que figura nas artes visuais um



compromisso voltado para a renovação do imaginário social e cultural. Assim, é relevante que os corpos dissidentes, ou seja, para além do corpo branco, masculino, cis e heterossexual, se façam presentes em espaços de poder para disputar as narrativas e construir novas imagéticas acerca de seus próprios corpos e vivências.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Renée B.; KRAEUSSL, Roman; NAVONE, Marco A. e VERWIJMEREN, Patrick. Is Gender in the Eye of the Beholder? Identifying Cultural Attitudes with Art Auction Prices. *SSRN – Social Science Research Network*. December, 2017. Disponível em: <<https://ssrn.com/abstract=3083500>>. Acesso em: 02/04/2022.

BALLESTRIN, Luciana Maria de Aragão. Feminismos Subalternos. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 25(3): 530, setembro-dezembro/2017.

BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. *Revista Epistemologias do Sul*, v. 3 n. 2, p. 38- 56. 2019.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Trad. Jamille Pinheiro Dias. *Caderno de leituras*. n. 78. Ed. Chão da Feira. Jun/2018.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. *La hybris del punto cero*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. 2005.

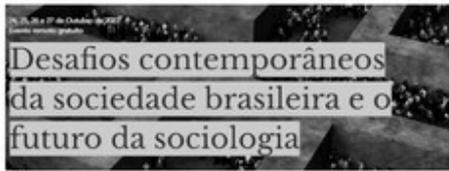
COCOTLE, Brenda Caro. Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. In: *Arte e descolonização*. MASP Afterall, 2020.

CURIEL, Ochy. Crítica pós-colonial a partir das práticas políticas do feminismo antirracista. *Revista de Teoria da História*. Vol. 22, No. 02, Dezembro de 2019.

CUSICANQUI, Silvia R. *Sociología de la imagen: ensayo*. Buenos Aires: Tinta Limón. 2015.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1968.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e. J. A Guilhon Albuquerque. 13ª Edição. Rio de Janeiro: Graal, 1999.



GÓMEZ, Pedro Pablo. MIGNOLO, Walter. *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá. Abril/2012.

GUIMARÃES, Antonio Sérgio. Como trabalhar com “raça” em sociologia. *Educação e Pesquisa*, v. 29, p. 93-107. 2003.

HALPERIN, Julia e BURNS, Charlotte. Women's Place in the Art World - Female Artists Represent Just 2 Percent of the Market. *Artnet*. September 19, 2019. Disponível em:
<<https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/female-artists-represent-just-2-percent-market-heres-can-change-1654954>>. Acesso em: 02/04/2022.

KONTOPOULOS, Kyriaks. *The logics of social structures*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. SP: Companhia das Letras. 2019.

LANDER, Edgardo. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales, perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clacso. 2000.

LEÓN, Christian. Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo a uma crítica decolonial dos estudos visuais. *Revista Epistemologias do Sul*, v. 3, n. 2, p. 5873. 2019.

LIMA, Julia. Recortes de gênero e a exclusão sistemática das mulheres artistas. *Arte que Acontece*, 2019. Disponível em: <<https://www.artequaacontece.com.br/recortes-de-genero-e-a-exclusao-sistematica-das-mulheres-artistas/>>. Acesso em: 02/04/2022.

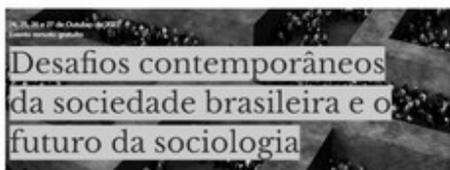
LUGONES, María. Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, nº 9, p. 75-101. 2008.

LUGONES, María. Rumo a um Feminismo Descolonial. Debate Colonialidade do Gênero e Feminismos Descoloniais. *Revista Estudos Feministas*, 22, 3. Dez/2014.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores. 2007.

MIGNOLO, Walter. *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal. 2013.

MIGNOLO, Walter. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. In: *Arte e descolonização*. MASP Afterall, 2019.



MORAES, Isadora Bastos de. Julieta de França: pioneira e esquecida escultora paraense (1872-1951) In: *Corpo, Sexo, Gênero. Estudos em perspectiva*. Org. Fabiano Gontijo. São Paulo, SP: Lestu Publishing Company, 2021.

MORAIS, Frederico. “Reescrevendo a história da arte latino-americana”. In: *Catálogo Geral da I Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 1997, pp. 7-15.

NOCHLIN, Linda. “Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After”. In: *Women Artists at the Millennium*. ARMSTRONG, Carol; ZEGHER, Catherine (Eds.). Cambridge, MA: MIT Press, 2006. P. 21-32.

QUIJANO, Anibal; WALLERSTEIN, Immanuel. *La Americanidad como concepto, o América en el moderno sistema mundial*. Rics, 44(4), p. 583-91. 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: Edgardo Lander (org.). *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires, Clacso, p. 201-246. 2005.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. *E-cadernos CES*, v. 18, p. 1-5, 2012.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. *Dramatização dos corpos: arte contemporânea e crítica feminista no Brasil e na Argentina*. São Paulo: Intermeios, 2015.

VIVIANI, Maria Cristina Simões; DE NORONHA, Danielle Parfentieff. Práticas decoloniais: a representação dos corpos pelo olhar de Naiara Jinkns. *Revista Esferas*, ano 11, vol. 3, nº 22, setembro-dezembro de 2021.