



Maria Cristina Simões Viviani

“PÓNGASE LAS PLUMAS”

A DECOLONIALIDADE NO SISTEMA DAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS PELAS
PERSPECTIVAS DE GÊNERO E CORPOS DISSIDENTES:
COMPLEXIDADES E CONTRADIÇÕES ENTRE BRASIL, COLÔMBIA E PERU

Belém, Pará

2024



Maria Cristina Simões Viviani

“PÓNGASE LAS PLUMAS”

A DECOLONIALIDADE NO SISTEMA DAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS PELAS
PERSPECTIVAS DE GÊNERO E CORPOS DISSIDENTES:
COMPLEXIDADES E CONTRADIÇÕES ENTRE BRASIL, COLÔMBIA E PERU

Defesa de Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Doutora em Antropologia
pela Universidade Federal do Pará.

Orientador: Prof. Dr. Fabiano de Souza Gontijo

Belém, Pará

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará

Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S593p Simões Viviani, Maria Cristina.
"Póngase las plumas" - A decolonialidade no sistema das artes visuais contemporâneas pelas perspectivas de gênero e corpos dissidentes : Complexidades e contradições entre Brasil, Colômbia e Peru / Maria Cristina Simões Viviani. — 2024.
xii, 275 f. : il. color.

Orientador(a): Prof. Dr. Fabiano de Souza Gontijo Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós- Graduação em Antropologia, Belém, 2024.

1. Decolonialidade. 2. Sistema das Artes. 3. Arte Contemporânea. 4. Gênero. 5. Corpos Dissidentes. I. Título.

CDD 700.98

Maria Cristina Simões Viviani

“PÓNGASE LAS PLUMAS”

A DECOLONIALIDADE NO SISTEMA DAS ARTES VISUAIS CONTEMPORÂNEAS PELAS
PERSPECTIVAS DE GÊNERO E CORPOS DISSIDENTES:
COMPLEXIDADES E CONTRADIÇÕES ENTRE BRASIL, COLÔMBIA E PERU

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Doutora em Antropologia
pela Universidade Federal do Pará.

Orientador: Prof. Dr. Fabiano de Souza Gontijo

Data de aprovação: 30/08/2024

Conceito: Aprovada

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fabiano de Souza Gontijo - PPGA/UFPA
Orientador e Presidente

Profa. Dra. Katiane Silva - PPGA/UFPA
Examinadora Interna

Profa. Dra. Marcia Bezerra de Almeida - PPGA/UFPA
Examinadora Interna

Profa. Dra. Michele Escoura Bueno - PPGSA/UFPA
Examinadora Externa

Profa. Dra. Danielle Parfentieff de Noronha - UFF
Examinadora Externa

Profa. Dra. Luisa Elvira Belaunde Olschewski - Universidad de San Marcos, Peru
Examinadora Externa

AGRADECIMENTOS

São muitas pessoas, lugares e coisas a serem agradecidos. São quatro anos de pesquisa, mas também de muitos encontros - e desencontros, com dois anos de pandemia. Foram três países e inúmeras cidades, estradas, portas atravessadas. Me parece impossível agradecer a tudo e a todos em tão poucas páginas.

Ao Éder, ao meu maior companheiro de vida, meu maior apoio. Obrigada por não ter soltado a minha mão durante essa jornada. Obrigada por ter me apoiado em cada passo, mesmo que fosse na direção contrária à nossa casa. Você é parte fundamental desta tese. Eu nunca vou esquecer todas as pequenas e grandes coisas que você fez por mim e pela gente. Eu te amo muito.

À mamãe e ao papai que me deram todas as condições possíveis e imagináveis para que eu pudesse chegar até aqui. Para que eu pudesse concluir um doutorado. Não apenas me apoiaram e me deram toda a segurança para eu seguir o meu próprio caminho, como ainda revisaram cada palavra desta tese, com todo o cuidado. Eu amo e admiro muito vocês - infelizmente os erros ortográficos ficarão nos agradecimentos, achei muito abuso pedir para vocês revisarem isso também.

À minha irmã e aos meus irmãos que me ajudaram a cada tradução, a cada dúvida de frase, a cada problema com qualquer tecnologia que fosse. Saber que tenho vocês ao meu lado deixa a vida mais leve. Muito obrigada por aguentarem cada mania chata e os dias de mau humor. Amo vocês tudinho.

Às minhas amigas. Brasileiras, colombianas e peruanas, que foram minha casa, foram meu apoio e foram meu colo por muitas e muitas vezes. Eu tenho muita sorte de ter me encontrado com cada uma e sei que sem vocês não teria conseguido ir tão longe. Vocês sabem exatamente quem são.

A todos que de alguma maneira me ajudaram, de forma direta ou indireta, ao longo desses quatro anos de pesquisa, meu muito obrigada. Vocês são muitos e contribuíram das mais diversas formas, seria impossível listar todos. Eu tenho muita sorte de ter uma rede de apoio tão maravilhosa como essa.

Ao meu orientador e às coorientadoras desta tese. Ao Prof. Dr. Fabiano Gontijo, muito paciente e sempre disponível para qualquer que fosse a aflição ou burocracia a ser resolvida. À Profa. Dra. Luisa Elvira Belaunde, que me recebeu com todo o carinho e atenção na cidade

de Lima. E à Profa. Tania Perez-Bustos, que me recepcionou e abdicou de seu tempo para debater a tese comigo em Bogotá. Agradeço também aos membros da banca examinadora por suas contribuições ao longo de toda a pesquisa. Meu muito obrigada, professoras e professores.

À todas, todes e todos que me cederam seu tempo para conversar comigo e me dar entrevistas longuíssimas. Que tiveram tanta paciência para me receberem em seus ateliers, trabalhos e casas. Relevaram o sotaque, as palavras trocadas, o choque cultural. Foi uma honra poder escutar vocês e esta tese existe graças às suas contribuições.

Por fim, agradeço ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e pela oportunidade de internacionalizar a pesquisa pelo Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE).

Deus salve a América do Sul
Desperta, ó claro e amado sol

Deixa correr
Qualquer rio que alegre esse sertão
Essa terra morena, esse calor
Esse campo, essa força tropical

Desperta América do Sul
Deus salve essa América Central

Deixa viver
Esses campos molhados de suor
Esse orgulho latino em cada olhar
Esse canto e essa aurora tropical

(“América do Sul”, 1975, interpretada por Ney Matogrosso)

RESUMO

O conceito de decolonialidade tem sido agenciado com frequência pelo sistema das artes visuais contemporâneas. O termo proposto pelo Grupo Modernidade/Colonialidade é utilizado principalmente para apontar curadorias com a presença de artistas dissidentes - indígenas, negras, *queer* e periféricas. Contudo, o campo realizado entre Brasil, Colômbia e Peru indicou que a “decolonialidade” foi apropriada pelo campo das artes, tornando-se um termo nativo das instituições do circuito artístico. A capitalização do conceito pelo mercado das artes resultou em uma abordagem exclusivamente a partir das identidades que apenas se refere à presença de produções de artistas não hegemônicas, sem as devidas transformações que a decolonialidade deveria acarretar a nível estrutural. Sendo assim, agentes das artes acusam de terem suas identidades, antes marginalizadas, agora instrumentalizadas pelo sistema das artes.

Diante de tal problemática, a pesquisa investigou o circuito das artes dos três países a partir de entrevistas com artistas, curadoras e galeristas mulheres (cis e transgênero), não binárias e homens transgênero. Considerando o sistema das artes uma estrutura porosa, formado por uma rede de relações de poder entre agentes, instituições e obras de arte, buscou-se evidenciar as complexidades e contradições inerentes a tal campo pela perspectiva de gênero e corpos dissidentes.

A conexão territorial, demarcada pela tríplice fronteira entre Brasil, Colômbia e Peru, marca também a perspectiva hegemônica do Norte Global sobre suas produções artísticas. Dinâmicas de hierarquizações de poder se repetem em um modelo colonial replicado nas instituições de artes dos três países. Os conflitos e disputas de quem decide o que é arte, quem vende arte e quem consome arte, revelam que a perspectiva decolonial está mais voltada ao discurso do que à prática no circuito artístico.

O avanço da decolonialidade propiciada pela pressão social por aumento da representatividade de grupos minoritários em espaços de poder, juntamente com produção acadêmica de alto impacto sobre decolonialidade e a demanda mercadológica, gerou a busca pelas identidades dissidentes que vive hoje o sistema das artes do Sul Global. As limitações sobre as produções das artistas demarcadas pela alteridade a partir da perspectiva hegemônica expõem a necessidade de novas estratégias para, de fato, decolonizar o sistema artístico.

A essencialização das identidades e a leitura reducionista como esses corpos e produções são absorvidos pelo sistema das artes indicam que há uma percepção simplista sobre vivências complexas. O questionamento e a resistência das agentes das artes apontam para a necessidade de uma reparação histórica em que as produções sejam localizadas e o sujeito “universal” seja contestado. Assim, as produções dessas agentes determinam por uma descentralização da rigidez imposta sobre as identidades dissidentes, permitindo um esgarçamento do imaginário sobre seus corpos e experiências.

PALAVRAS-CHAVE: Decolonialidade; Sistema das artes; Arte Contemporânea; Gênero; Corpos dissidentes.

RESUMEN

El concepto de decolonialidad ha sido agenciado con frecuencia por el sistema de las artes visuales contemporáneas. El término propuesto por el Grupo Modernidad/Colonialidad es utilizado principalmente para apuntar curadurías con la presencia de artistas disidentes – indígenas, negras, queer y periféricas. Sin embargo, el campo realizado entre Brasil, Colombia y Perú indicó que la "decolonialidad" fue apropiada por el campo de las artes, tornándose un término nativo de las instituciones del circuito artístico. La capitalización del concepto por el mercado de las artes resultó en un abordaje a partir de las identidades que solamente se refiere a presencia de producciones de artistas no hegemónicos, sin las debidas transformaciones que la decolonialidad debería acarretar a nivel estructural. Siendo así, agentes de las artes acusan de tener sus identidades, antes marginalizadas, ahora instrumentalizadas por el sistema artístico.

Frente de tal problemática, la investigación analizó el circuito de artes de tres países a partir de entrevistas con artistas, curadoras y galeristas mujeres (cis y transgénero), no binaries y hombres transgénero. Considerando el sistema de las artes una estructura porosa, formado por una red de relaciones de poder entre agentes, instituciones y obras de arte, se buscó evidenciar las complejidades y contradicciones inherentes a tal campo por la perspectiva de género y cuerpos disidentes.

La conexión territorial, demarcada por la triple frontera entre Brasil, Colombia y Perú, marca también la perspectiva hegemónica del Norte Global sobre sus producciones artísticas. Dinámicas de jerarquización de poder se repiten en un modelo colonial replicado en las instituciones de artes de los tres países. Los conflictos y disputas de quién decide lo que es arte, quién vende arte y quien consume arte, revelan que la perspectiva decolonial está más direccionada al discurso que la practica en el circuito artístico.

El avance de la decolonialidad propiciada por la presión social por el aumento de la representatividad de grupos minoritarios en espacios de poder, juntamente con producción académica de alto impacto sobre decolonialidad y la demanda mercadológica, generó la búsqueda de identidades disidentes que vive hoy el sistema de las artes del Sur Global. Las limitaciones sobre las producciones de las artistas demarcadas por la alteridad desde la perspectiva hegemónica exponen la necesidad de nuevas estrategias para de hecho, decolonizar el sistema artístico.

La esencialización de las identidades y la lectura reduccionista con esos cuerpos y producciones son absorbidos por el sistema de las artes indican que hay una percepción simplista sobre vivencias complejas. El cuestionamiento y la resistencia de las agentes de las artes apuntan para la necesidad de una reparación histórica en que las producciones sean ubicadas y el sujeto "universal" sea refutado. Así, las producciones de las agentes entrevistadas determinan una descentralización de la rigidez impuesta sobre las identidades disidentes, permitiendo un aflojamiento del imaginario sobre sus cuerpos y experiencias.

PALABRAS CLAVE: Decolonialidad; Sistema de artes; Arte contemporáneo; Género; Cuerpos disidentes.

ABSTRACT

The concept of decoloniality has frequently been mobilized by the contemporary visual arts system. The term, proposed by the Modernity/Coloniality Group, is mainly used to highlight curatorial practices that include dissident artists—Indigenous, black, queer, and marginalized individuals. However, fieldwork conducted across Brazil, Colombia, and Peru indicated that "decoloniality" has been appropriated by the arts field, becoming a native term within artistic institutions. The capitalization of the concept by the art market has resulted in an identity-based approach that merely refers to the presence of non-hegemonic artists' work, without the structural transformations that decoloniality should entail. Consequently, art agents accuse the system of instrumentalizing their identities, which were previously marginalized, for the benefit of the art system.

In light of this issue, the research investigated the art circuit in these three countries through interviews with women artists, curators, and gallerists (cis and transgender), non-binary individuals, and transgender men. Considering the art system as a porous system, formed by a network of power relations between agents, institutions, and artworks, the study sought to highlight the complexities and contradictions inherent in this field from the perspective of gender and dissident bodies.

The territorial connection marked by the tri-border region between Brazil, Colombia, and Peru also underscores the hegemonic perspective of the Global North on their artistic productions. Power hierarchies are replicated in a colonial model within the art institutions of these three countries. The conflicts and disputes over who decides what is art, who sells art, and who consumes art reveal that the decolonial perspective is more aligned with discourse than practice in the art circuit.

The advancement of decoloniality, driven by social pressure for increased representation of minority groups in positions of power, alongside high-impact academic production on decoloniality and market demand, has generated the search for dissident identities that the arts system of the Global South is experiencing today. The limitations imposed on artists' productions, marked by otherness from a hegemonic perspective, expose the need for new strategies to truly decolonize the art system.

The essentialization of identities and the reductionist reading of how these bodies and productions are perceived by the art system indicate a simplistic understanding of complex experiences. It is therefore necessary for art agents to question and resist, aiming for historical reparation where productions are contextualized, and the "universal" subject is challenged. This would decentralize the rigidity imposed on dissident identities, allowing for the expansion of the imagination surrounding their bodies and experiences.

KEYWORDS: Decoloniality; Art system; Contemporary art; Gender; Dissident bodies.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - “ <i>La señorita</i> ” de Julieth Morales, 2019	1
Figura 2 - Aplicativos utilizados durante o campo	13
Figura 3 - Localidades em que o campo foi realizado	18
Figura 4 - “ <i>Herida abierta 1</i> ” de Maria Abaddón, 2023	29
Figura 5 - “& se trans for mar” de Fefa Lins, 2022	41
Figura 6 - A artista Venuca Evanán	43
Figura 7 - Obra das Guerrilla Girls	53
Figura 8 – “ <i>Virgen Puta</i> ”, de Cecília Vicuña, 2021	60
Figura 9 - Artista Venuca Evanán	72
Figura 10 - <i>Tabla</i> de Sarhua	73
Figura 11 – Cidade de Sarhua	74
Figura 12 - “ <i>Añachallaw / Mi autorretrato erótico</i> ”, 2023, de Venuca Evanán	75
Figura 13 – Exposição “COLOR” no Museo de Arte Contemporánea de Lima	83
Figura 14 - “ <i>Los centauros comen carne cruda</i> ” de Maria Abaddón, 2022	83
Figura 15 - A artista Liliana Angulo	85
Figura 16 - Visita do Movimento Sem Terra à exposição “História Indígenas”	97
Figura 17 - Conversatório “ <i>Cuerpos de Papel</i> ”	90
Figura 18 - Vista da exposição “ <i>Paradiso</i> ” de María Abaddon e Wynnie Mynerva	91
Figura 19 - “ <i>The First Cut</i> ”, de Wynnie Minerva, 2023	94
Figura 20 - <i>Print Facebook Art Advisor</i>	98
Figura 21 - Eventos no ICPNA	100
Figura 22 - Visitas guiadas	101
Figura 23 - Obras de Elena Tejada-Herrera	102
Figura 24 - “ <i>El presente es em el origen, el curso y la desembocadura</i> ”, 2012, Nancy la Rosa	104
Figura 25 - Fotografia da intervenção “ <i>1st of May Camp</i> ”, 2012 de Daniela Ortiz	105
Figura 26 - “ <i>Autorretrato</i> ” de Rafael Matheus Moreira, 2019.	107
Figura 27 - “ <i>¿Historia Natural?</i> ”, 2016 de Rosana Paulino	111
Figura 28 - Série “ <i>Marcados</i> ” de Claudia Andujar	114
Figura 29 - “ <i>A Primeira Missa no Brasil</i> ”, 1860, de Victor Meirelles	115
Figura 30 - “ <i>Conquista do Amazonas</i> ”, 1907, de Antônio Parreiras	116
Figura 31- “ <i>Tupi or not Tupi</i> ” de Anita Ekman	120
Figura 32 - “ <i>El ABC de la Europa racista</i> ”, 2017 da peruana Daniela Ortiz	127
Figura 33 - “ <i>Resistencia</i> ” de Julieth Morales, 2018.	133
Figura 34 - “ <i>Brotheragem</i> ”, 2021, de Fefa Lins	139
Figura 35 - Exposição “ <i>Central de Abarrotes</i> ”	145
Figura 36 - Cena do filme “ <i>O Diabo Veste Prada</i> ” (2006)	146
Figura 37 - “ <i>Mikay</i> ”, 2009, de Arissana Pataxó	152
Figura 38 - “ <i>Cubo Branco</i> ”, 2016, de Luciana Magno	155
Figura 39 - Vista da exposição “ <i>A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016</i> ”	160
Figura 40 - Vista da exposição “ <i>Histórias Indígenas</i> ”	163
Figura 41 - Vista da exposição “ <i>Los Ríos Pueden Existir Sin Aguas Pero No Sin Orillas</i> ”	165
Figura 42 - Vista da exposição “ <i>Sembrar la duda: Indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia</i> ”	166
Figura 43 - Fachada do Pavilhão Central da Bienal de Veneza	168

Figura 44 - Manchetes da Folha e do The Guardian sobre a Bienal de Veneza _____	170
Figura 45 - Discussão na rede social X _____	171
Figura 46 - “ <i>Refugee Astronaut</i> ”, 2015, de Yinka Shinobare _____	174
Figura 47 - Fachada do Pavilhão <i>Hãhãwpuá</i> _____	176
Figura 48 - Instalação <i>Ka’a Pûera</i> de Glicéria Tupinambá no Pavilhão <i>Hãhãwpuá</i> _____	178
Figura 49 - “Polêmica sobre o projeto que representará o Peru na Bienal de Veneza 2024” _____	180
Figura 50 - Vista da exposição “ <i>Huellas Cósicas</i> ” _____	181
Figura 51 - “ <i>El poder de la mujer del arcoiris con energía de kene del Pueblo Shipibo</i> ”, 2022, de Olinda Silvano _____	183
Figura 52 - Vista da I Bienal das Amazônias _____	186
Figura 53 - Vista da 35ª Bienal de São Paulo, “ <i>Coreografias do Impossível</i> ”, 2023 _____	188
Figura 54 - “¿História Natural?”, 2016, de Rosana Paulino _____	191
Figura 55 - Obra “ <i>Bruma</i> ” de Beatriz González e piso de Doris Salcedo _____	192
Figura 56 - Obra de Sandra Gamarra Heshiki _____	194
Figura 57 - Juliana Xukuru produzindo pintura _____	197
Figura 58 - Julieth Morales com suas produções _____	199
Figura 59 - Obras de Venuca Evanán “ <i>Rikchari Warmi</i> ” e “ <i>Lesiones leves</i> ”, ambas de 2022. _____	201
Figura 60 - “ <i>Pørtsik (Chumbe)</i> ” de Julieth Morales, 2014 _____	203
Figura 61 - “ <i>Wobelle/Relicário</i> ” de Juliana Xukuru, 2021 _____	204
Figura 62 - “ <i>Autorretrato Art Lima</i> ” de Venuca Evanán, 2018. _____	206
Figura 63 - “ <i>Seios Fartos</i> ”, 2021, de Fefa Lins _____	209
Figura 64 - “ <i>Después del secreto</i> ”, 2023, de Lorena Torres _____	213
Figura 65 - “O Nascimento das Tupiniquins - Alice”, 2022 de Rafael Matheus Moreira _____	215
Figura 66 - “O Nascimento das Tupiniquins - Alice”, 2022 de Rafael Matheus Moreira _____	220
Figura 67 - Maria Abaddón em sua exposição “ <i>Paisajes de la Destrucción</i> ” _____	224
Figura 68 - “ <i>Perdida en el anhelo (me había vestido para ti)</i> ”, 2023, de Lorena Torres _____	228
Figura 69 - “ <i>Cabaret performance: Nadie sabe quién soy yo</i> ”, 2017 _____	230
Figura 70 - “ <i>Medición de racismo institucional y microagresiones</i> ”, 2021, de Liliana Angulo _____	233
Figura 71 - Obras de Juli Santa Putricia _____	235
Figura 72 - “O vendedor de amendoim”, 1990, de Luiz Braga _____	237
Figura 73 - “ <i>Fátima</i> ”, 2017, de Nay Jinkns _____	239
Figura 74 - “ <i>Medellín: Retrato de Lucy Rengifo</i> ”, 2007, de Liliana Angulo _____	241
Figura 75 - “ <i>Bela Yawanawá</i> ” de Sebastião Salgado _____	246
Figura 76 - “ <i>Autorretrato</i> ”, 2019 de Julieth Morales _____	247
Figura 77 - “ <i>De Espaldas II</i> ”, 2021, de Christian Bendayán _____	253
Figura 78 - “ <i>A Descoberta do Estranho</i> ”, 2017, de Rafa Moreira _____	255
Figura 79 - “ <i>RG – Tiana</i> ” e “ <i>RG – Rafa</i> ”, ambas de 2021, de Rafael Matheus Moreira _____	257
Figura 80 - “ <i>The Original Riot</i> ”, 2023, de Wynnie Minerva _____	259
Figura 81 - “ <i>Fazendo a barba</i> ”, 2021, de Fefa Lins _____	268

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
------------	---

PARTE I
SISTEMA DAS ARTES

1.	SISTEMA DAS ARTES	30
2.	SISTEMA DAS ARTES E CULTURA MATERIAL	37
2.1.	AGÊNCIA DOS OBJETOS DE ARTE	37
2.2.	CONSUMO DE OBJETOS DE ARTE	45
3.	CORPOS DISSIDENTES NO SISTEMA DAS ARTES	51
4.	SISTEMA DAS ARTES LATINO-AMERICANAS	62
4.1.	SISTEMA DAS ARTES BRASIL, COLÔMBIA E PERU: SEMELHANÇAS E CONTRASTES NO ENCONTRO DE UMA TRÍPLICE FRONTEIRA AMAZÔNICA	78
4.1.1.	QUEM DECIDE A ARTE CONFLITOS E DISPUTAS ENTRE INSTITUIÇÕES E CURADORIAS	81
4.1.2.	QUEM VENDE A ARTE RELAÇÕES E CONFLITOS ENTRE GALERIAS E ARTISTAS	88
4.1.3.	QUEM CONSOME A ARTE DISPUTAS E RELAÇÕES DA OBRA DE ARTE COM O PÚBLICO E COM OS COLECIONADORES	100

PARTE II
DECOLONIALIDADE NO SISTEMA DAS ARTES

1.	COLONIALIDADE E DECOLONIALIDADE PELA PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA	108
2.	COLONIALIDADE E DECOLONIALIDADE DE GÊNERO	128
3.	COLONIALIDADE E DECOLONIALIDADE NA ARTE: PRIMEIROS DEBATES	140
4.	O AVANÇO DA DECOLONIALIDADE NAS INSTITUIÇÕES DE ARTE	156
4.1.	LIMITAÇÕES E CONTRADIÇÕES GEOGRÁFICAS	190
4.2.	LIMITAÇÕES E CONTRADIÇÕES PELAS IDENTIDADES	195
4.3.	LIMITAÇÕES E CONTRADIÇÕES CRIATIVAS	207

PARTE III
DECOLONIZAÇÃO DO SISTEMA DAS ARTES E DIÁLOGOS DE RESISTÊNCIA

1.	QUESTIONAR E RESISTIR	229
2.	REPARAR A HISTÓRIA E SITUAR AS PRODUÇÕES LILIANA ANGULO	236
3.	DESCENTRALIZAR A RIGIDEZ DAS IDENTIDADES JULIETH MORALES	243
4.	COMPLEXIFICAR OS CORPOS E AS EXPERIÊNCIAS RAFAEL MATHEUS MOREIRA	251

CONSIDERAÇÕES FINAIS	259
----------------------	-----

REFERÊNCIAS	268
-------------	-----

GLOSSÁRIO	275
-----------	-----

INTRODUÇÃO



Figura 1 - "*La señorita*" de Julieth Morales. Serigrafia sobre lenço feminino Misak, 2019¹.

¹ Disponível em: <https://www.espacioeldorado.com/julieth-morales>.

Há quatro anos atrás, eu não pertencia ao mundo da arte contemporânea. Não era algo próximo a mim, apesar de sentir curiosidade. Minhas primeiras lembranças de contato com o meio foram no Centro Cultural de São Paulo. Fiz cursinho pré-vestibular ali perto, na estação São Joaquim. Eu e algumas colegas, após as aulas, íamos caminhando até o Centro Cultural para estudar no período da tarde. Lembro de ver pela primeira vez algumas obras que me chamaram atenção. Eu, aos meus 17 anos, observava esculturas, via telas, assistia vídeos, passeava pelas exposições sem entender muita coisa. Segui assim por bastante tempo, “trombando” com arte contemporânea uma vez ou outra, curiosa, mas sem me aprofundar naquele universo.

No doutorado veio a oportunidade de me reaproximar desse campo que eu me interessava e nunca havia me aproximado. Com a dissertação de mestrado já voltada às discussões de gênero, comecei a investigar como as narrativas sobre o tema estavam apresentadas nas artes visuais. Comecei a buscar, então, quais artistas estavam produzindo e falando acerca das relações de gênero.

Inicialmente voltada às artistas cis e transgênero que estavam trabalhando com tal abordagem, fui percebendo que o recorte “mulheres” não abarcava todas as produções das quais pareciam ser interessantes para a compreensão do campo. Ao longo da pesquisa, artistas não-binários e artistas transgênero masculinos foram fazendo parte da tese. Também foram entrevistadas curadoras e galeristas que tinham intimidade com a produção das artistas com quem eu conversava, para discutir a linha de pesquisa e a materialidade que elas empregavam em suas obras.

Contudo, ao dar início às entrevistas, havia uma problemática frequente que as interlocutoras apresentavam que não poderia passar despercebida: a relação dessas² artistas, curadoras e galeristas com o sistema das artes. Era uma preocupação constante das entrevistadas, que surgia de maneira espontânea e que foi tomando conta dos meus diálogos no campo e desta tese. Ainda que a trajetória da artista e sua produção fossem o foco quando eu agendava as entrevistas, acontecia repetidamente dos desabafos sobre as relações com o mercado das artes ocuparem a conversa.

² Ao longo da tese a flexão de gênero será insubordinada à regra formal da língua portuguesa, em que irei me guiar pela maioria dos quais estou me referindo. No exemplo, como meu recorte consta com sua maioria feminina, irei aplicar seu plural no feminino. Em outros casos, quando a maioria se tratar de um público masculino será flexionado no masculino. A mesma lógica será empregada para conjugações em gênero neutro.

Assim, as questões que moveram esta pesquisa foram se transformando ao longo do campo. Iniciei me perguntando sobre as trajetórias e produções de artistas que trabalhavam com a temática de gênero e terminei me deparando com questões que acredito serem muito mais complexas no sistema das artes. As perguntas iniciais, de quais narrativas de gênero estavam no circuito artístico e como elas eram apresentadas dentro desse sistema institucional, me levaram a tantos outros questionamentos, os quais as próprias artistas, curadoras e galeristas me revelaram durante as entrevistas. De tal maneira que, percebi que havia questões mais relevantes para elas do que a minha pergunta inicial.

Concomitantemente, havia um fenômeno acontecendo nos últimos anos nas instituições de arte contemporânea que estava ressoando na pesquisa: a onda recente de inserção de artistas dissidentes³ no sistema das artes. É cada vez mais comum que as galerias e as exposições tenham interesse por artistas que fujam ao padrão hegemônico⁴ - masculino, branco, cisgênero, heterossexual, natural de grandes centros urbanos. O crescimento que estava ocorrendo da procura por tais produções no sistema das artes era evidente e as entrevistadas faziam parte disso. Ainda que se tratasse de um sistema tradicionalmente branco e patriarcal, essas artistas, curadoras e galeristas estavam inseridas nele e sobrevivendo dele. Fui percebendo, então, que talvez fosse mais interessante tentar compreender as complexidades dessas relações dissidentes com o sistema das artes hegemônico, do que seguir focada exclusivamente nas produções sobre gênero.

Com a perspectiva sendo ajustada, foram surgindo questões que eu busquei compreender junto às minhas interlocutoras acerca da relação do sistema das artes e suas identidades⁵. Inquietações que emergiam a partir do que elas comentavam durante as entrevistas, mesmo que esse não fosse meu foco inicial. Assim, foi me guiando pelas narrativas

³ Aqui, reconheço quanto “dissidente” todo corpo que não correspondente ao padrão hegemônico: masculino, branco e cisgênero. Nesta tese, o termo “dissidência”, muito utilizada antropologicamente para se referir às dissidências de gênero, está com seu entendimento alargado para abranger também as dissidências raciais e étnicas. Ou seja, aqui utilizo dissidência para me referir a todos os corpos marcados pela alteridade criada pela colonialidade. A colonialidade será abordada em maior profundidade no primeiro capítulo da segunda parte da tese.

⁴ Ao citar hegemônico em contraponto ao dissidente, estou delineando recortes generalizados sobre essas produções, em que, o hegemônico é, grosso modo, a partir de uma perspectiva dominante, e o dissidente é a partir da perspectiva divergente. Ainda que existam disputas sobre o que é hegemônico e o que é definido enquanto dissidente, ao longo do texto utilizo os dois termos de maneira a contrastar um ao outro.

⁵ As “identidades” têm sido tanto parte de análises sociológicas quanto de uso comum cotidiano. Para os autores Roger Brubaker e Frederick Cooper (2018), a “identidade”, para além de ser problematicamente essencializada na contemporaneidade, tem também sido banalizada enquanto categoria analítica. O uso da categoria pelo sistema das artes visuais será abordado durante a tese.

dessas artistas que cheguei às perguntas que norteiam a tese. Ao final, o que acredito ter reunido, são as perspectivas dessas artistas, curadoras e galeristas sobre o sistema das artes. Ou seja, suas inquietações quanto às lógicas e práticas mercadológicas artísticas, as vantagens e desvantagens em estar atuando nas artes visuais contemporâneas institucionalizadas hoje em dia a partir de suas identidades.

A antropóloga Mariza Peirano (2014) comenta como uma etnografia implica a “recusa a uma orientação definida previamente” (p. 381). No caso deste campo não foi diferente, considerando que houve ajustes metodológicos conforme seu desenvolvimento. Comecei a investigação acreditando que estava escrevendo sobre as trajetórias e produções dessas artistas sobre gênero, porém terminei com uma pesquisa sobre as complexidades e contradições do sistema das artes hegemônico a partir da perspectiva de agentes⁶ das artes de identidades dissidentes.

Assim, pensar o sistema das artes contemporâneas a partir de corpos e narrativas dissidentes de gênero, é perceber as complexidades e contradições que existem dentro do próprio sistema. Acompanhar esses corpos ocupando esses espaços é um local privilegiado para serem analisadas as disputas ali presentes. Entrevistar essas artistas, curadoras e galeristas foi uma oportunidade de buscar compreender um recorte específico, sobre uma realidade própria, daquelas que estão envolvidas e sobrevivem do mercado artístico institucionalizado.

O que me refiro aqui como “institucional” e “institucionalizado” são espaços credibilizados pelo próprio sistema das artes. Galerias comerciais, museus de arte moderna e contemporânea, espaços culturais reconhecidos, que fazem parte de um circuito específico e valorizado das artes visuais, ou seja, o que há de mais *mainstream*⁷ - convencional e dominante - no campo das artes contemporâneas. Com isso, tanto feiras de arte e espaços culturais alternativos quanto artistas independentes sem representação de galerias não fazem parte do sistema das artes institucionalizado e hegemônico. Ainda que evidentemente possuam produções relevantes e interessantes, no geral, não fazem parte da preocupação desta pesquisa.

⁶ Utilizarei o termo “agentes” para me referir aos trabalhadores inseridos no sistema das artes. Sejam artistas, curadores, galeristas, críticos, pesquisadores ou administradores envolvidos. Tanto a categoria “sistema das artes” quanto a categoria “agentes das artes” serão exploradas no próximo capítulo.

⁷ *Mainstream* é uma expressão em inglês para indicar que é algo convencional ou dominante, geralmente utilizado para se referir a manifestações culturais.

O circuito das artes, especialmente esse que comecei a investigar, de mercado e galerias comerciais, é bastante restrito. Muitos estabelecimentos não têm sequer letreiros para serem identificados por transeuntes desatentos, ficando abertos à visita apenas daqueles que têm conhecimento prévio sobre a galeria, em alguns casos necessitando agendamento com hora marcada. É um campo complexo para ser investigado, em que muitas galerias não se preocupam em ser acessíveis ao público, pelo contrário, buscam manter sua exclusividade para atingir um mercado específico. Dessa maneira, me apresentar enquanto antropóloga, pesquisadora ou crítica de arte era um distintivo de poder, do qual lançava mão sempre que julgava necessário para ter acesso ao campo.

Frequentar o sistema das artes tinha suas complicações próprias. Além de termos que nunca havia escutado antes, existe uma “bolha” que, apesar de porosa, é difícil de penetrar. Citar nomes de artistas, comentar curadorias, lembrar de exposições. São muitos códigos possíveis para sermos aceitos nesse meio. Há uma cobrança de sempre “saber do que está se falando” e ter de fingir quando não se sabe. Depois de passar por isso em algumas ocasiões, comecei a notar que essa acaba por ser uma prática habitual do campo, em que o “não saber” é malvisto. Dar a entender que conhecia o artista, a obra, a exposição, a feira ou publicação de arte apenas acenando com a cabeça, mesmo não sabendo do que ou de quem se estava falando, aparentava ser mais frequente do que eu poderia imaginar quando iniciei o campo e me via diversas vezes nessa situação.

Compreender as dinâmicas do campo era também descobrir as melhores estratégias para acessar esses espaços e as minhas interlocutoras. Muito do processo para ocupar o sistema das artes foi sendo desenvolvida com o próprio “fazer etnográfico”: aonde ir, com quem falar, como se comportar. Era preciso estar atenta em um campo elitizado em que as sutilezas são muitas, e meu acesso dependia diretamente da leitura daqueles que o frequentavam faziam de mim.

Entretanto, com o decorrer da pesquisa, mesmo tendo iniciado como “estrangeira” ao sistema das artes, finalizo a tese dentro do sistema. É um percurso incomum para uma etnografia. Embora saibamos que não nos tornamos “nativos” durante nosso processo de pesquisa (VIVEIROS DE CASTRO, 2002), é curioso perceber essa trajetória em que eu inicio fora e termino fazendo parte do meu campo. Tornar-me uma das agentes que legitimam e credibilizam arte contemporânea de forma institucional, por conta de meu vínculo com a universidade e por estar escrevendo a respeito de produções artísticas, transformou tanto a

minha posição em relação ao sistema das artes quanto a minha própria perspectiva sobre meu campo antropológico.

Além disso, pensando sobre minha relação com o campo, sinto que ele nunca terminou de fato, da mesma maneira que seria muito difícil especificar quando começou. Questiono-me se o campo teria se iniciado na primeira entrevista feita, ou na primeira vernissage⁸, ou ainda nas minhas primeiras memórias em contato com arte contemporânea no Centro Cultural de São Paulo. E quando foi que terminei o campo? Em minha última entrevista? Quando retornei da última exposição que visitei? Quando nomeei um documento no computador como “tese final”? Difícil determinar.

Em meu cotidiano o campo segue presente: postagens de agentes das artes, de galerias e museus no Instagram⁹, visitas a exposições, conversas com amigos que trabalham no meio, diversas situações que me remetem às artes visuais e conseqüentemente, à minha pesquisa. Não é possível dizer quando foi meu primeiro contato com o sistema das artes, da mesma maneira que me parece impraticável delimitar seu término. Peirano (2014) comenta sobre a dificuldade de identificar o início e a finalização do campo nas etnografias atuais:

fica claro que a pesquisa de campo não tem momento certo para começar e acabar. Esses momentos são arbitrários por definição e dependem, hoje que abandonamos as grandes travessias para ilhas isoladas e exóticas, da potencialidade de estranhamento, do insólito da experiência, da necessidade de examinar por que alguns eventos, vividos ou observados, nos surpreendem. E é assim que nos tornamos agentes na etnografia, não apenas como investigadores, mas nativos/etnógrafos (PEIRANO, 2014, p. 379).

Assumindo o campo como uma prática constante, em que o recorte tem que ser feito de forma arbitrária, foi me deparando com a quantidade enorme de artistas que poderiam participar da tese, que algumas decisões foram tomadas para a viabilidade da pesquisa. Este trabalho foi primeiramente pensado a partir de um recorte latino-americano. Com o tempo limitado, sua inoperabilidade foi ficando óbvia. Entretanto, o Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), o qual me candidatei e tive a oportunidade de participar, me possibilitava realizar parte do campo fora do Brasil. Comecei a pensar quais países seriam interessantes pesquisar a cena de arte contemporânea.

⁸ Vernissages são os eventos de lançamento de uma exposição, ou seja, a primeira vez que a galeria ou museu convida o público para ver uma nova mostra.

⁹ Rede social muito utilizada pelos agentes das artes. Será referenciada ao longo da tese diversas vezes. Disponível em: www.instagram.com.

As escolhas mais óbvias, pensando em grau de influência no sistema das artes latino-americano, seriam Argentina, Chile ou México. Porém, me parecia mais instigante buscar algo para além do esperado, já que dentro do território brasileiro também procurava trabalhar por essa lógica, focando o campo entre Norte e Nordeste. Eu sabia que a Colômbia deveria ter uma cena de arte contemporânea relevante apesar de não tão reconhecida. Parecia-me um país com produções interessantes e com fronteiras amazônicas, o que era oportuno considerando o recorte e a conexão territorial com o Norte brasileiro.

O Peru veio em seguida por conhecer o trabalho de algumas artistas por conta da visita de um curador limenho a Belém que, sabendo da minha pesquisa, me indicou alguns trabalhos que acreditava que me interessariam. Na época publiquei um artigo¹⁰ que tratava de teorias de gênero em diálogo com o trabalho de quatro artistas, sendo um brasileiro e uma brasileira (Fefa Lins e Maya Weishof) e outras duas peruanas (Wynnie Minerva e Sandra Salazar, hoje Salmo Suyo, após sua transição de gênero). Assim, me parecia pertinente também ir ao Peru, percebendo que havia uma cena de artistas *queer* acontecendo dentro do mercado das artes visuais.

O aspecto fronteiro amazônico também era relevante ao reunir os três países na tese. Eu havia passado pela tríplice fronteira do Brasil com a Colômbia e o Peru no ano de 2019, conhecendo Tabatinga, Letícia e Iquitos, respectivamente. Tive a oportunidade de visitar brevemente aquele ponto que seria futuramente, sem eu saber, o ponto de encontro de minha investigação de doutorado. A fronteira geográfica das realidades amazônicas, apesar de muito mais idealizada e construída do que real, me fez reconhecer as conexões tangíveis desses territórios.

Dessa forma, me candidatei à *Universidad Nacional de Colombia* (UNAL), em Bogotá, por um período de seis meses (novembro de 2022 a maio de 2023) e outros quatro meses (junho a novembro de 2023), à *Universidad Mayor de San Marcos* (UNMSM) em Lima. Acreditava ser tempo suficiente para mapear as agentes e realizar as entrevistas que fossem necessárias para o campo. Conforme o andamento da pesquisa, fui percebendo a importância de projetos que conectam as amazônias, como a curadora do *Museo de Arte Contemporânea*

¹⁰ O artigo “Diversidades de corpos, sexualidades e gêneros nas artes visuais contemporâneas”, foi publicado no livro “Corpo, sexo, gênero. Estudos em Perspectiva”, organizado pelo Prof. Dr. Fabiano Gontijo, publicado pela editora Lestu em 2021. Disponível em: <https://lestu.org/books/index.php/lestu/catalog/view/5/14/35>.

de Lima (MAC), Giuliana Vidarte¹¹ me disse: “precisamos pensar a região [amazônica] para além das fronteiras impostas¹²”.

Assim, foram quase dois anos de campo, em que fui tomando notas e refletindo sobre a complexidade do sistema das artes sob a perspectiva das minhas interlocutoras. Nessa etnografia multissituada¹³, para além das entrevistas, foram realizadas consultas *online* em sites de museus e galerias, páginas de Instagram, publicações de revistas digitais, discussões no X (antigo twitter) e demais fontes na internet, que me pareciam interessantes para avançar na pesquisa e descrever o contexto atual do sistema das artes.

Ainda, tendo em vista a abrangência do sistema das artes, foi necessário adotar critérios para um recorte mais específico da pesquisa. Primeiramente, considerando que estou focando o sistema das artes enquanto espaço de poder, era preciso que as agentes estivessem inseridas nesse sistema. Parti de alguns pontos importantes: se identificar como mulher (cis ou trans), trans masculino ou não binária (em suma, não ser homem cisgênero); estar morando em seu país de origem (pensando que priorizei realizar as entrevistas pessoalmente); ter o sistema das artes como fonte de renda principal; ter representação de ao menos uma galeria e ter realizado no mínimo uma exposição individual (no caso das artistas). Ao unir esses critérios, o número de agentes que estavam abordando a temática de gênero ficava bem mais limitado.

Como comentei, muitos dos critérios adotados não foram pensados desde o início do campo, sendo adaptados conforme eu adentrava o sistema das artes. O próprio recorte foi sendo definido com o passar do tempo, quando eu percebia que havia delimitações do próprio sistema que eu poderia utilizar. A artista estar representada por galerias e ter feito ao menos uma exposição individual são recortes que seriam impossíveis de serem considerados no início do campo, porque eu mesma não entendia as nuances dessas categorizações.

¹¹ Entrevistei a curadora Giuliana Vidarte em seu escritório no *Museo de Arte Contemporânea* de Lima em 25/08/2023.

¹² Optei por traduzir livremente os trechos das entrevistas para o português para que não houvesse confusão de termos e expressões na leitura do texto.

¹³ O antropólogo George Marcus (1995) defende que uma etnografia multissituada passa da convencionalidade de um único local para contextualizar construções em uma ordem social mais ampla com vários locais de observação e participação.

Quando considerada a predileção por artistas que estavam preocupadas por uma abordagem decolonial¹⁴ para se pensar as disputas de poder sobre corpos e narrativas dissidentes no sistema das artes, o recorte, além de ter ficado mais reduzido, também se tornou instantaneamente mais jovem. Artistas consolidadas eram em sua imensa maioria brancas e frequentemente estavam tratando sobre gênero de uma maneira que me parecia bastante hegemônica. Cheguei a entrevistar algumas quando tive a oportunidade, porém, não participam de maneira direta do que se tornou a questão da tese. Assim, o recorte geracional em que o próprio campo foi se delimitando, me fez perceber ainda com mais evidência, a suposta “nova onda” de identidades dissidentes que vinham sendo incluídas no sistema das artes.

Porém, mesmo com todas as ideias de inclusão de minorias que vêm sendo discursadas no meio do sistema das artes¹⁵, ainda é inquestionável a maioria branca. O meio artístico segue sendo elitista e mesmo que representantes racializados logrem entrar nesses espaços, geralmente são exceção. As mulheres brancas representam grande parte de minha pesquisa, mas majoritariamente enquanto curadoras ou galeristas, tendo em conta que artistas racializados estão cada vez mais presentes. Ainda, como o caminho mais comum para entrar no sistema das artes é pelo curso superior na disciplina ou pela tradição familiar, existe uma distinção que é feita previamente no percurso para a carreira. São muitas vezes ciclos permanentes de poder em que instituições elitizadas preparam as elites para ocuparem repetidamente tais espaços elitizados.

Entrevistando a artista Liliana Angulo¹⁶ em sua casa na Colômbia, ao explicar o recorte de minha pesquisa, ela disse: “mas o mais interessante está fora do sistema das artes”. Essa foi uma frase com a qual tendi a concordar, ao pensar que realmente, talvez, o mais fascinante da arte contemporânea não consiga se conformar com o formato institucional que o sistema das artes exige. Todavia, para se pensar o sistema das artes enquanto campo de poder, era necessário que as artistas estivessem dentro desse recorte.

¹⁴ O conceito e sua inserção no sistema das artes serão discutidos ao longo da tese. Optei por investigar a “decolonialidade” nas artes e não a “descolonialidade”, “pós-colonialidade” ou “contracolonialidade”, por exemplo, por ser o termo mais utilizado no campo, tornando-se, a meu ver, um termo nativo do sistema das artes, como será aprofundada na segunda parte do texto.

¹⁵ As narrativas de inclusão de identidades dissidentes pelas instituições artísticas serão exemplificadas e discutidas ao longo da tese.

¹⁶ Entrevistei Liliana Angulo na sua casa em Bogotá no dia 01/04/2023.

Diante de tais determinantes para o recorte da pesquisa, fui adotando estratégias para conseguir identificar as agentes que correspondiam ao que tinha proposto. Inicialmente eu visitava instituições pertencentes ao circuito das artes, como museus, galerias e espaços culturais, e conversava com os trabalhadores sobre a minha pesquisa. A abordagem servia para pedir indicações de artistas que estavam produzindo sobre gênero e sexualidade em suas obras ou curadoras que pesquisavam o tema. Geralmente, galeristas ou educadores e educadoras se mostravam dispostos a discutir as coleções e a me apontar colegas que julgavam poder me ajudar. Entretanto, ocorria com frequência, de me sugerirem qualquer mulher ou artista não-binária, independente de sua produção corresponder ao recorte da pesquisa ou não. Tinha a impressão de que era uma forma de demonstrar que não conheciam apenas artistas homens cisgêneros, o que seria uma vergonha diante de uma pesquisadora de arte e gênero. Também era muito comum a indicação de homens cis gays, primeiramente, acredito eu, por sua forte presença já consolidada dentro do sistema, mas também, novamente, para não parecer que não tinham alguma referência para recomendar.

Outro empecilho era a grande indicação de artistas que estavam fora do sistema institucional. A presença de artistas produzindo e expondo trabalhos sobre gênero em circuitos de feiras alternativas e redes sociais é enorme. Notava uma predominância dos tons vermelhos, dos bordados, serigrafias e diversas formas figurativas do corpo feminino. Artistas que trabalhavam de maneira autônoma ou que participavam de galerias periféricas ao circuito das artes institucional, e que, não faziam parte do recorte da minha pesquisa.

Uma estratégia adicional era prestar atenção quando alguma sugestão de nome era apontado mais de uma vez com interlocutoras distintas. Escutar alguém indicando uma artista para minha pesquisa era rotineiro, mas quando a mesma pessoa era citada de maneira repetida me parecia um bom sinal de que essa agente estava suficientemente inserida no sistema das artes e de que estava relacionada com a temática de gênero. Porém, nunca era de imediato que eu decidia tentar entrevistar uma agente. Precisava ter contatos espaçados com sua produção até me convencer de que ela estava dentro do recorte. Parecia necessário ver o trabalho algumas vezes, de maneira física ou online, até compreender que seria interessante aquela contribuição para a pesquisa.

Desse modo, as agentes contactadas para fazer parte da tese foram aquelas cuja produção acompanhei, presencial ou virtualmente, de forma repetida, a ponto de reconhecer sua relevância no sistema das artes e sua compatibilidade com a pesquisa. Conforme a poética

da artista, a linha de estudo da curadora, ou a curadoria da galerista, se firmavam em meu imaginário, eu conseguia me aprofundar sobre as imagens e conceitos que a agente desenvolvia em seu trabalho.

Foram “idas e vindas” nesse recorte entre possíveis agentes para contribuir com a tese e potenciais entrevistas. Alguns dilemas quanto a encontros impossíveis e tempos impraticáveis. Além das limitações práticas, havia também os aspectos subjetivos desse recorte final. Mesmo com critérios e parâmetros objetivos, existe a dimensão subjetiva da minha preferência pessoal, que acaba por influenciar, mesmo que de maneira involuntária. Com isso, o recorte proposto, apesar de buscar ter delimitações claras, conta com minha própria percepção de quais agentes seriam interessantes abordar na tese, pressupondo que é impossível tratar de todas que conheci.

É importante destacar que minha curadoria para esta investigação tinha como preferência outros suportes das artes visuais que não a fotografia e o audiovisual. Apesar de ter entrevistado algumas artistas que também trabalham com essas mídias, não as tinham como centrais em suas produções. O circuito das artes contemporâneas pode ter uma divisão sutil quanto a esses suportes de trabalho, que abordam outros conhecimentos para sua análise. Existem curadores e galerias especializados justamente nesses tipos de mídias, nos quais não me foquei na pesquisa.

Outro fator notável durante o campo que é relevante ser destacado, era a recorrência de uma mesma galeria representar mais de uma artista que poderia ser enquadrada no recorte da pesquisa. Os estabelecimentos de arte, geralmente, apresentam focos de interesse para se direcionar ao mercado, definindo um perfil de artistas e tipos de produções com as quais trabalham. Como, por exemplo, as temáticas abordadas nas obras (tradicionais ou vanguardistas); trajetória dos artistas (em ascensão ou renomados); suportes e materialidades (mídias clássicas ou mais contemporâneas), etc. Assim, além de ocorrer de entrevistar mais de uma artista da mesma galeria, também aconteceu de entrevistar a galerista daquele estabelecimento ou a curadora que realizou a última exposição no espaço, existindo dinâmicas relevantes relacionadas à instituição e à rede de agentes que colaboravam com aquele lugar para a pesquisa.

As curadoras e galeristas entrevistadas, em sua maioria, foram indicações das artistas com que eu conversava, que haviam sido chamadas para trabalhar em algum de seus projetos. Contudo, era frequente ocorrer uma rede de sugestões em que uma indicava a outra,

formando um circuito em que todas se reconheciam. A “bolha” das artes visuais nunca era tão grande assim, e todas acabavam por frequentar os mesmos espaços e eventos. Era uma dinâmica que tendia a se repetir independente da cidade onde eu estava.

Conversar com curadoras e galeristas além das artistas, me auxiliava durante o percurso da pesquisa. Se, inicialmente, estava buscando essas agentes das artes para comentar sobre a produção das artistas, com o decorrer da pesquisa, as procurava para conversar acerca de suas relações com o sistema das artes e o que lhes parecia da inserção das artistas que eu havia entrevistado nesse mesmo sistema. Por vezes, eram curadoras e galeristas que demonstravam ter mais consciência das dinâmicas do sistema das artes do que as artistas que eram as responsáveis pelos seus produtos finais, as obras de arte.

O sistema das artes não é uma estrutura fixa e rígida, mas sim um sistema adaptável que possui uma dinâmica porosa, em que os agentes se movimentam dentro e fora de maneira ativa, disputando valores morais e financeiros todo tempo. Mapear essas agentes e identificá-las era uma tarefa complexa em que, mesmo com um recorte definido, havia casos difíceis de determinar se a artista, curadora ou galerista poderia ser uma possível interlocutora para a pesquisa. Nesse quesito, buscas online me ajudavam, principalmente a rede social Instagram. Caso decidisse pela entrevista, enviava uma mensagem para a agente me apresentando, contando sobre a tese e perguntando se ela estaria disponível para uma conversa.

Me parecia claro que quanto menos reconhecida a artista, mais disponibilidade para entrevistas ela tinha. Artistas consagradas, acostumadas com a mídia, muitas vezes não demonstravam tamanha prontidão. Porém, cheguei até a receber mensagens, quando estava morando em Lima, de uma artista fora do meu recorte de pesquisa me procurando dizendo que haviam escutado sobre meu trabalho e se colocando à disposição para uma possível entrevista. Achei melhor poupar o tempo dela e o meu, pensando que provavelmente ela me via como alguém que poderia credibilizar o seu trabalho, mas que eu mesma sabia que o impacto que eu poderia gerar no reconhecimento de sua produção certamente era abaixo de suas expectativas.

Quando a entrevista enfim era agendada, sempre buscava que fossem de acordo com as preferências da agente, para evitar cancelamentos e para que ela se sentisse mais à vontade para conversar. Habitualmente, as entrevistas eram realizadas nos espaços de trabalho ou em suas casas e, raras vezes, em uma cafeteria de sua escolha. Chegando ao local eu buscava ser

receptiva e deixar a entrevistada o mais confortável possível. Explicava mais detalhadamente sobre minha pesquisa e perguntava se haveria problema em gravar a entrevista, destacando de que seria um áudio utilizado apenas para uso pessoal e que não iria divulgá-lo. Ainda acrescentava que se houvesse algo que ela não se sentisse confortável em ser explicitado na tese, era apenas avisar e não seria publicado.

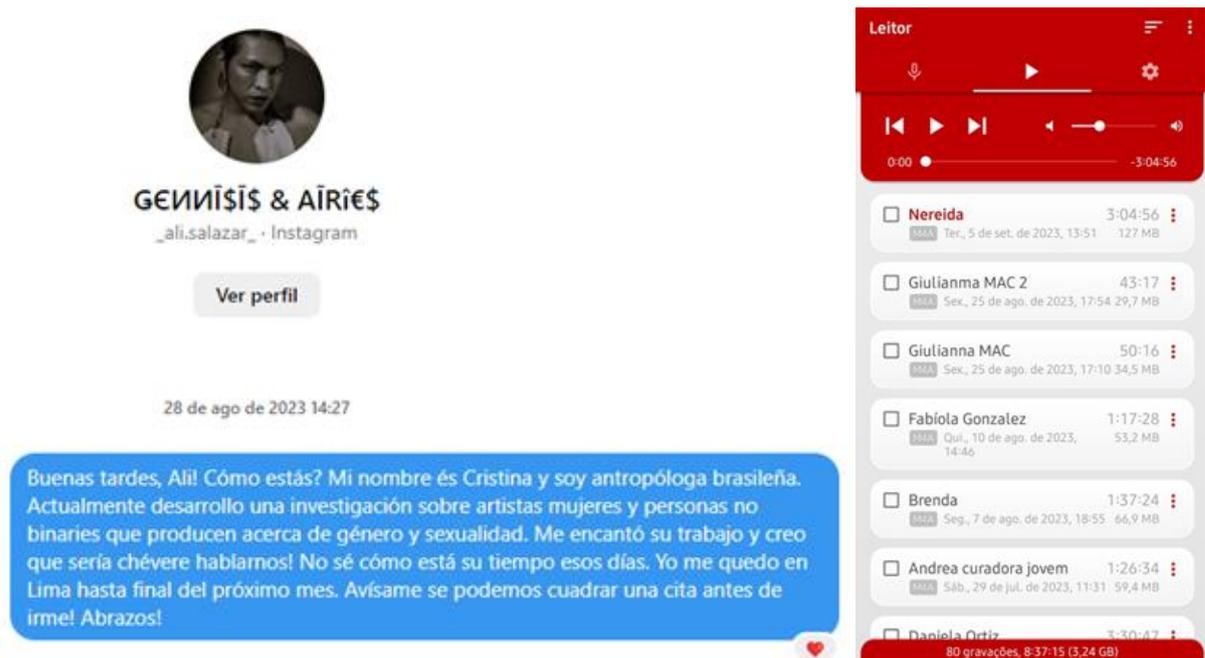


Figura 2 - Aplicativos utilizados durante o campo: Instagram para entrar em contato com as artistas que desejava entrevistar e Gravador de Voz para a gravação das entrevistas.

As entrevistas duravam o máximo que eu conseguia fazer com que durassem. Deixava as entrevistadas falar à vontade, norteando a conversa entre três eixos: sua trajetória pessoal, sua produção artística e sua relação com o sistema das artes. Eram três tópicos que eram relevantes à pesquisa, mas o foco maior era no terceiro. Conversava longamente, buscando algum tipo de segurança, para que elas me confessassem seus incômodos na relação com suas galerias ou problemas que tiveram em exposições. Não foi uma estratégia que usei desde o início, foi algo que foi se transformando ao longo da pesquisa, considerando que anteriormente meu foco era sobre trajetória e produção, e acabava por escutar as críticas sobre sua relação com o sistema, o que veio a se tornar o eixo central da investigação.

Mesmo com a distância geográfica concreta das entrevistadas, elas se encontram no abstrato que é o sistema das artes contemporâneas visuais. As artistas, curadoras e galeristas que colaboraram com esta pesquisa se entrelaçam entre as complexidades e contradições

desse sistema. As conversas gravadas realizadas pessoalmente renderam diversas declarações relevantes para buscar compreender as relações dessas agentes no sistema das artes. Ao todo foram cinquenta e sete entrevistas e muitas outras conversas informais. As gravações variaram entre cinquenta e oito minutos a três horas e trinta e dois minutos, mas geralmente duravam em torno de uma hora e meia a duas horas, totalizando aproximadamente noventa e duas horas de áudio.

Sabendo da impossibilidade de todas as entrevistas serem utilizadas, apenas irei referenciar e me aprofundar naquelas que foram chave para a formação do pensamento da tese. Entretanto, reconheço a importância que todas essas conversas, gravadas ou não, tiveram para a formação do argumento aqui desenvolvido. Esta pesquisa parte, principalmente, da conversa com as e os artistas: Rafael Matheus Moreira (BR), Juliana Xukuru (BR), Fefa Lins (BR), Julieth Morales (COL), Lorena Torres (COL), Venuca Evanán (PE), Maria Abaddón (PE) e Wynnie Minerva (PE). E das curadoras e galeristas: Julia Lima (BR), Thaís Schio (BR), Juli Santa Putrícia (COL), Carolina Chacón (COL), Jenny Diaz (COL), Liliana Angulo (COL), Andrea Mejia (PE), Brenda Ortiz Clarke (PE), Giuliana Vidarte (PE), Florencia Portocarrero (PE) e Claudia Pareja (PE). Apenas essas entrevistas foram transcritas em sua totalidade com auxílio do processador de texto *Microsoft Word* e revisadas manualmente. As entrevistadas somente serão identificadas quando o trecho citado não trouxer nenhum prejuízo às interlocutoras.

Todo esse tempo de conversa era necessário para buscar compreender as sutilezas de se fazer parte do sistema das artes. Existem particularidades que apenas quem é familiar ao sistema consegue notá-las. Por mais que frequente museus e galerias, quem não está convivendo diretamente nesse meio pode não reparar em informações institucionais que acabam por passar despercebidas, assim como não tem contato com as relações de poder desses espaços. Por isso também, parece um campo rico para ser realizada uma etnografia, em que a descrição densa coopera para uma maior compreensão de um sistema tão complexo como o das artes.

Conforme a pesquisa foi ocorrendo, fui percebendo que talvez fosse mais proveitoso focar mais nas galerias do que nos museus, mais nas exposições individuais do que nas coletivas e até um tanto mais nas conversas informais do que nas entrevistas. Muitos dos comentários que foram essenciais para compreender o campo surgiram de conversas não gravadas, em momentos mais voltados ao lazer do que ao trabalho – ainda que exista uma forte interação entre os dois quando se trabalha com indústria cultural. Assim, as “conversas

miúdas” que ocorriam em vernissages e mesas de bar, por vezes, forneciam mais informações do que as entrevistas. A desinibição em criticar o sistema das artes com a antropóloga era muito maior em um ambiente descontraído com bebidas e sem gravador. A “fofoca” acontecia de maneira natural quando contava sobre a minha pesquisa. Por isso, ocorre durante o texto, de invocar ou sugerir comentários, sem identificar qual agente conversou sobre tal tema comigo, por não ter a autorização formal para utilizar tal fala em minha pesquisa.

Dessa forma, grande parte desta tese é de pequenos momentos de desconforto das artistas, curadoras e galeristas, me revelando sua relação com o mercado, ou comentando sobre a última polêmica que escutaram de seus colegas. Sistematizar essas conversas tão presentes no âmbito informal das artes é uma maneira de registrar as disputas e tensões que surgem no campo e que geralmente perdem atenção para as obras de arte.

Começar a pesquisa no Brasil influenciou meu olhar para a Colômbia, da mesma forma que a junção do campo realizado no Brasil e na Colômbia induziu minhas análises no Peru. Nas entrevistas no Brasil eu buscava focar na produção das artistas. Ainda assim, desde as primeiras entrevistas, os incômodos em suas relações com o sistema das artes já surgiam. Durante o campo na Colômbia eu tinha a percepção de que, provavelmente, o final da entrevista seria o mais interessante, tentando provocar as entrevistadas para que comentassem mais sobre seu relacionamento com as galerias e museus com o quais tinham envolvimento. Ao final do campo, no Peru, a apresentação sobre minha pesquisa havia mudado, deixando claro que estava a par de que poderia ser desgastante estar no sistema das artes, e mesmo que não excluísse sua trajetória e produção, a ênfase era justamente, sobre como a agente se sentia inserida no mercado institucional das artes visuais.

Com isso, apesar de ter iniciado a pesquisa no Brasil, aos poucos a temática foi se transformando durante meu campo na Colômbia até estar consolidada na minha estadia no Peru. Em razão da própria trajetória de campo, de como a pesquisa foi se aprofundando com o decorrer do tempo e pelas questões da tese ficarem mais claras com o caminhar da pesquisa, trago mais exemplos peruanos do que colombianos. E, por sua vez, mais colombianos do que brasileiros. Isso porque, o campo fez o caminho inverso: Brasil, Colômbia e, por fim, Peru. Consonantemente, por conta do Peru ter um sistema das artes menor e talvez menos profissionalizado, tive uma maior facilidade em entrar no circuito e falar com as pessoas. Dessa maneira, fica evidente a trajetória do campo e do produto final da escrita, em que exemplos peruanos acabam por ser mais frequentes apesar de meu menor tempo no país.

Pensando no recorte, quando descobri que teria a oportunidade de ir à Colômbia e ao Peru, era mais coeso, pelas dimensões brasileiras, delinear prioridades no campo do Brasil para a pesquisa ficar mais concisa. Vivendo em Belém (PA), era coerente um maior destaque a artistas do Norte. E devido à minha familiaridade com o Nordeste, por ter realizado minha dissertação de mestrado em Aracaju (SE) e morado em Salvador (BA), consegui incluir artistas daquela região. O Centro-Oeste acabou por ser descartado por uma questão de inviabilidade logística, considerando que sempre tive a intenção de realizar as entrevistas presencialmente.

Dessa maneira, foram entrevistadas apenas agentes nortistas e nordestinas para a tese. Mesmo que elas participassem do sistema das artes hegemônico, tendo realizado exposições nos grandes centros sudestinos, suas origens e produções são a partir das regiões consideradas “periféricas” pela perspectiva dominante do país. Com isso, a busca por esses corpos marginalizados por suas localidades foi uma maneira de subverter o que está constantemente em destaque no sistema hegemônico brasileiro, historicamente concentrado no eixo Sul-Sudeste.

O sistema das artes no Brasil é mais consolidado e pulverizado quando comparado à Colômbia e ao Peru. Enquanto encontramos museus e galerias de arte nas cinco regiões brasileiras, tanto o sistema colombiano quanto o peruano são mais centralizados, com presença de instituições de arte apenas em algumas metrópoles. Com isso, não era viável realizar um recorte excluindo os grandes centros, restando muito pouco para ser analisado do sistema das artes fora das cidades mais populosas. Informações como essa não eram algo que eu tivesse clareza antes de chegar a Bogotá ou a Lima. Por conta de diferenças regionais entre os países e as cidades em que o campo foi realizado, os métodos adotados durante a pesquisa foram sendo desenvolvidos e adaptados conforme a evolução do trabalho e ao lugar onde eu estava investigando.

Percorrendo as cidades e entrevistando as agentes das artes, percebia que existia um tempo de maturação necessário para a pesquisa em cada lugar. Entender o protagonismo (ou não) dessas artistas em seus países de origem requeria um conhecimento dos lugares onde expuseram, reparar a quantidade de vezes em que são citadas, compreender em qual lugar elas estão consideradas no sistema das artes seja brasileiro, seja colombiano, seja peruano.

No Brasil, estar próxima e conviver com agentes das artes facilitou o caminho, de maneira que tinha referências de pessoas que poderiam ser interessantes para a tese antes mesmo de iniciar a pesquisa. Iniciei o campo a partir da cidade de Belém, lugar onde morava

e realizava o doutorado. A cidade de Recife não havia sido definida desde o início, mas havia algumas artistas pernambucanas que me pareciam relevantes. Depois de identificar três artistas (Juliana Notari, Juliana Xukuru e Fefa Lins) que estavam trabalhando com a temática de gênero a partir de suas próprias perspectivas, a capital pernambucana me pareceu indispensável para a tese. Considerar Belém como polo artístico da região Norte brasileira e Recife como um dos polos artísticos da região Nordeste foi uma maneira de criar um panorama sobre essas narrativas dentro do sistema das artes, porém fora dos eixos hegemônicos brasileiros.

Na Colômbia, por sua vez, foi apenas depois de dois meses em Bogotá, visitando museus, galerias e falando com pessoas do sistema das artes, que os nomes e produções foram ficando mais claros. Isso, com certeza, seria impossível apenas por pesquisas online. Reconhecer os espaços e se encontrar com pessoas foram primordiais para o desenvolvimento do campo. Consegui identificar três cidades com polos artísticos relevantes, que me parecia importante ser visitados: Bogotá (capital e maior cidade do país onde estava morando), Medellín (segunda maior cidade) e Cali (terceira maior cidade). As três têm museus de arte contemporânea que são referência no país. Infelizmente não tive tempo e recursos suficientes para também visitar Barranquilla e Tolima, que são cidades interessantes e com artistas emergentes que valeria a pena conhecer.

Identificadas as cidades, o próximo passo era conhecer as suas principais instituições de arte. Museus de arte contemporânea e moderna e espaços culturais. Em seguida, buscava me informar das galerias de arte mais relevantes da cidade, procurando visitar todas de que tomava conhecimento, fazendo itinerários longos, conhecendo de pequenos a grandes empreendimentos focados no mercado de arte contemporânea. Conhecendo esses espaços, tentava conversar com galeristas, contando sobre minha investigação e pedindo sugestões de contatos para entrevistas¹⁷.

Após os seis meses passados em Bogotá, cheguei a Lima esperando realizar um processo semelhante ao que tinha funcionado na Colômbia: 1. Identificar as cidades com polos culturais; 2. Mapear as instituições e galerias de arte contemporânea existentes; 3. Conhecer

17 Optei por não entrevistar coletivos porque imaginei que as entrevistas ficariam ainda mais difíceis. Primeiramente para reunir o coletivo e em segundo lugar para que pudesse conduzir a entrevista. Ainda, como a trajetória é uma parte que me importava para a pesquisa, o volume de material seria impraticável. Contudo, sei que perco por não abordar práticas coletivas, que muitas das vezes têm subsídios para relações menos hierárquicas e por conseguinte mais decoloniais dentro de sua própria produção.

e entrar em contato com as agentes que gostaria de entrevistar. Porém, desde o início fui alertada para o fato de que o sistema das artes peruano era muito centrado apenas em sua capital. Talvez, me dissessem, eu pudesse encontrar alguma coisa em Cusco, a cidade mais turística, mas provavelmente nada além disso.

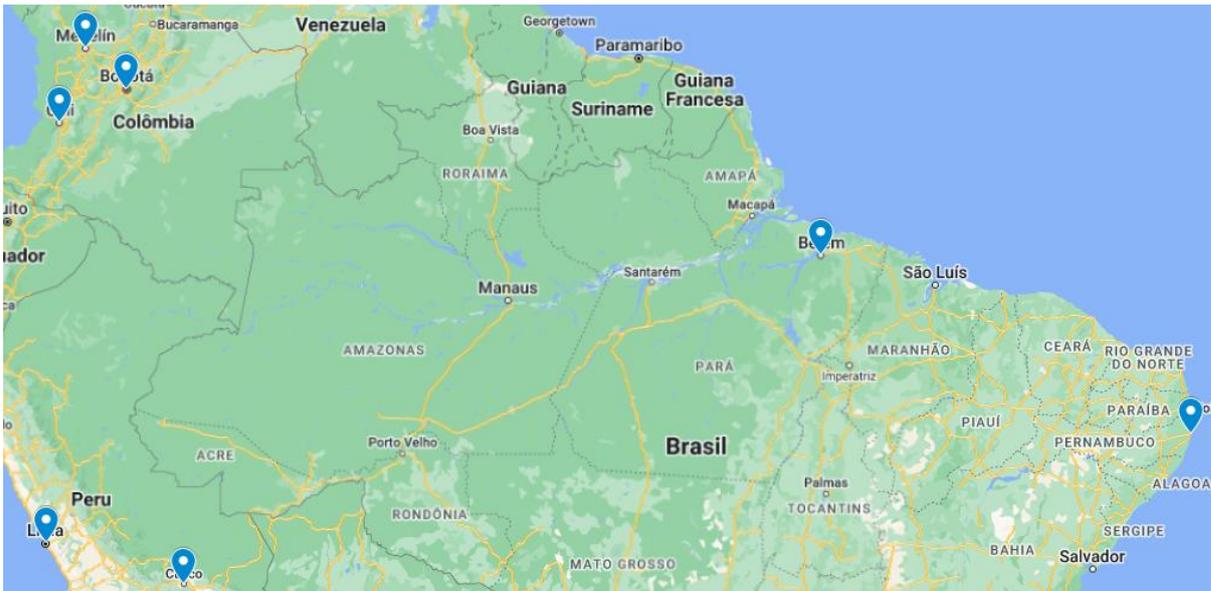


Figura 3 - Localidades em que o campo foi realizado entre janeiro de 2022 e setembro de 2023. Imagem feita com o auxílio do Google Maps.

Confesso que infelizmente os comentários sobre a centralidade peruana estavam corretos em muitos aspectos. Como afirmou um amigo nativo em uma conversa durante uma mostra de arte: “Lima é a exceção do Peru”. Depois de percorrer um pouco do país, compreendi o que ele queria dizer. Entretanto, apesar do sistema de arte contemporâneo estar muito bem delimitado, havia uma discussão pungente acontecendo, que respaldava outras impressões que eu estava tendo desde o início do meu campo. A singularidade do sistema das artes peruano me ajudava a explicar um fenômeno que me parecia mais generalizado: a circulação pelo mercado das artes visuais contemporâneas do conceito de “decolonialidade”. O termo, cunhado pelo Grupo Modernidade/Colonialidade¹⁸, tinha um de seus principais integrantes vindos da *Universidad Mayor de San Marcos* (UNMSM), o peruano Aníbal Quijano.

¹⁸ O Grupo Modernidade/Colonialidade foi constituído no final dos anos 1990 por diversos intelectuais latino-americanos situados em diversas universidades das Américas. Segundo a teórica Luciana Ballestrin em seu artigo “América Latina e o giro decolonial” (2013, p. 89) defende que o coletivo “realizou um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI”.

Não me lembro exatamente a primeira vez que escutei o termo “decolonialidade”, mas me recordo de estar em uma disciplina optativa do programa de pós-graduação em artes, na Universidade Federal do Pará em 2019 e perceber o quanto o conceito estava presente nas discussões. A partir de então, a perspectiva decolonial parecia ter se tornado obrigatória nos debates feitos principalmente a partir daqui, da Amazônia brasileira.

A decolonialidade se tornou conceito frequente nas abordagens que buscavam pensar a partir de uma outra perspectiva que não a hegemônica. O termo havia se tornado popular nas ciências sociais no Sul Global. É um conceito que de alguma maneira se tornou de fácil entendimento – mesmo que de maneira superficial – para que questões fossem tratadas a partir de nossa própria perspectiva, questionando as imposições do Norte Global. Com uma compreensão básica sobre o termo e uma rápida assimilação, a decolonialidade se tornou presente nas discussões não apenas antropológicas, como também nas artísticas e curatoriais.

O sistema das artes, por fatores históricos¹⁹, tem fortes ligações com a elite intelectualizada e, por conseguinte, com a comunidade acadêmica. Com o grande impacto das produções do Grupo Modernidade/Colonialidade no campo teórico, o termo “decolonialidade”, paulatinamente adentrou o sistema das artes. Somado à pressão histórica de movimentos sociais para ocuparem esses espaços de poder, o conceito passou a ser utilizado, principalmente, em textos curatoriais que reuniam obras de artistas dissidentes. Assim, foi se estabelecendo uma “onda decolonial²⁰” em que a perspectiva era cobrada para que instituições culturais historicamente coloniais refletissem sobre o conceito e apresentassem uma maior diversidade de representatividades em seus espaços²¹.

A alta procura das instituições de arte por produções de corpos dissidentes para suprir essa “demanda decolonial” influenciou as galerias, que passaram a representar esses artistas, anteriormente raros em suas curadorias. A alta interlocução entre espaços de arte institucionais e galerias comerciais resultou em uma admissão de artistas dissidentes inédita, em que o consumo por suas obras se tornou uma nova tendência no sistema artístico²².

¹⁹ O Sistema das artes e suas particularidades serão melhores discutidos no próximo capítulo.

²⁰ Usarei o termo diversas vezes no decorrer da tese para me referir a essa onda de novos artistas dissidentes que foram assimilados pelo pretexto decolonial no sistema das artes hegemônico.

²¹ O fenômeno será discutido em profundidade na Parte II da tese, no subcapítulo “O avanço da decolonialidade nas instituições de arte”.

²² O diálogo entre as instituições museais e as galerias é constante e repetitivo dentro do sistema das artes. Os três países visitados durante a pesquisa apresentavam essa tendência de ressonância entre artistas expostos nos museus sendo representados por galerias. Raramente havia uma exceção. Esse dado corrobora para a leitura de

Essa dinâmica instalou um fenômeno de comercialização das produções de artistas dissidentes, em que suas identidades se tornaram o principal foco de sua difusão. Esse processo despontou em diversas complexidades e contradições dentro do sistema. Artistas de corpos dissidentes e localidades periféricas, que têm entrado no sistema das artes institucionais, apresentam um conjunto de questionamentos e reclamações quanto ao tratamento dado às suas identidades e produções, que reúno aqui em três tópicos principais: 1. sentir sua identidade sendo utilizada de maneira comercial; 2. perceber uma obrigação de sua produção ser diretamente relacionada com sua identidade; 3. ter que ceder às pressões de material e formato de seus trabalhos para que sejam mais vendáveis.

O modo como as produções dissidentes têm se apresentado no sistema das artes corrobora com as impressões relatadas pelas interlocutoras, em que: 1. Estão, praticamente em sua totalidade, tratando de aspectos das identidades respectivas às artistas, não havendo espaço para abordar outros temas; 2. O grupo minoritário da artista, geralmente, é facilmente identificado em sua obra e em sua pesquisa artística; 3. Uma grande predominância de pinturas a óleo sobre tela, mídia mais comerciável do mercado das artes.

A impressão, ao ver reiteradamente pinturas figurativas de artistas pertencentes a grupos minoritários nas paredes das exposições, parecia comprovar que para entrar nesse circuito das artes visuais contemporâneas era necessário que os artistas comprovassem repetidamente o quanto são indígenas, o quanto são negras, o quanto são *queer*, o quanto são periféricas e marginalizadas. Assim, suas identidades devem ser de alguma maneira explícitas em sua obra e, paradoxalmente, sua resistência política acaba por ser capitalizada pelo mercado.

É evidente a relevância da absorção de vivências e corpos diversos dentro do sistema das artes visuais, na produção e amplificação de narrativas outrora ausentes nesses espaços de poder. Resistências presentes na prática de artistas, curadoras e galeristas dissidentes trazem novas abordagens à produção e ao consumo das artes visuais. Contudo, é necessário pensar também nas contradições do mercado das artes, que demonstra tendência de especulação, a partir de experiências percebidas como periféricas pelos grandes centros hegemônicos. Da mesma forma que foi difícil abrir espaço para a presença desses corpos,

que o mercado das artes tem tido um papel importante dentro do sistema, influenciando e sendo influenciado pelas curadorias museológicas contemporâneas.

agora parece que o desafio é fazer com que esses não sejam vistos por uma mirada exotizante, em que reduz e estereotipa experiências dissidentes.

Com isso, percebo a introdução da decolonialidade no mercado das artes de maneira paradoxal: ao mesmo tempo que pode representar avanços em um sistema historicamente branco e patriarcal, pode ser problemático pelo seu uso indiscriminado, tornando o conceito um mero acessório discursivo. A presença do conceito fica restrita apenas às representatividades dos artistas, em que raramente há a participação dessas identidades em posições de poder nas mesmas instituições que estão sediando esses discursos.

A partir de observações de campo e relatos escutados de minhas interlocutoras, percebo o conceito da decolonialidade sendo utilizado pelo sistema das artes de maneira distintiva ao proposto pelo Grupo Modernidade/Colonialidade. O termo vem sendo aplicado de tal forma dentro do sistema que o proponho enquanto termo nativo do campo estudado, tendo em vista que não é mais apenas um conceito produzido pela academia, mas sim, um termo em disputa, que constrói e é construído pela prática daqueles que o ativam em suas narrativas.

É curioso observar que meu próprio interesse por entrevistar artistas dissidentes veio dessa mesma “onda decolonial” que invadiu, não apenas o sistema de artes, mas também a academia. A demanda do conceito que atingiu meu campo de estudo me levou a questões improváveis de ser pensadas no início desta pesquisa, em que não havia o conhecimento de como a própria “decolonialidade” estava sendo tratada pelas instituições de arte em diálogo com as produções dissidentes.

O aspecto predatório do mercado das artes, forte influência na carreira de agentes do sistema artístico, deixa pouco espaço para práticas de fato decoloniais. São estruturas construídas de maneira profundamente elitista e colonial, buscando desde sua gênese beneficiar um só grupo, em que é difícil imaginar outras lógicas que possam valorizar identidades não hegemônicas. Segundo diversos relatos formais e informais recebidos nesta etnografia, a pressão pelo uso da perspectiva decolonial no sistema das artes teve seus ganhos, mas também gerou um esvaziamento do próprio termo, em que as práticas museais e de galerias, geralmente hierárquicas e coloniais, tentaram e seguem tentando se apropriar de um conceito que é inerentemente oposto e contraditório às suas práticas.

Enquanto as galerias se declaram atualizadas sobre as pressões sociais politicamente progressistas, seu desempenho mercadológico segue uma lógica essencialmente comercial. É

notório que produções têm sido constantemente enquadradas a partir de um olhar exotizante, em que, mesmo por trás do argumento da representatividade, existem métodos de uma perspectiva hegemônica sendo aplicados para a obra tornar-se mais “vendável”. Ou seja, apesar dos discursos produzidos de forma engajada, em que citam uma suposta decolonialidade em seus estabelecimentos, suas práticas seguem profundamente coloniais.

Os museus de arte contemporânea, por sua vez, mesmo não possuindo uma preocupação comercial, também apresentam contradições similares às galerias. Apesar de frequentemente adotarem discursos decoloniais, mantêm práticas institucionais coloniais. Com curadorias esporádicas abordando o tema de maneira superficial, o conceito repetidamente se resume a uma representatividade de produções de corpos dissidentes que, muitas vezes, sequer têm qualquer diálogo umas com as outras para além da identidade dos artistas convidados. Ainda, não há uma revisão das políticas da própria instituição, a fim de repensar suas dinâmicas hierárquicas e relações de poder. Dessa maneira, o agenciamento da decolonialidade apenas como ferramenta narrativa, aponta para uma apropriação do conceito sem, de fato, haver uma tentativa de estabelecê-lo institucionalmente, tratando-o como um tema passageiro ou como uma “moda”.

Há também uma outra contradição intrínseca ao sistema das artes, que parte de quem, em geral, sustenta esse sistema: os colecionadores. Predominantemente formado por homens brancos cisgêneros, são eles os compradores das obras, inclusive as que abordam decolonialidades a partir das identidades. Para esses artistas, ser comercializado nesse mercado é também lidar com a contradição de que, quem sustenta sua produção, muitas vezes, são justamente aqueles criticados por eles. A classe predominantemente posicionada à direita conservadora pouco está alinhada às reivindicações políticas das produções dissidentes, encarando suas aquisições, mais sob a perspectiva de patrimônio do que de arte. Com isso, é possível identificar uma especulação do mercado da arte contemporânea sobre produções de identidades dissidentes.

Assim, diante do fenômeno de apropriação e comercialização dessas produções no mercado das artes sob o pretexto da decolonialidade, impõe-se uma questão-chave: afinal, a decolonialidade presente no sistema das artes visuais institucionalizadas é uma moda ou uma preocupação?

As interlocutoras desta pesquisa estão inseridas no contexto do sistema das artes, sendo um meio com alto predomínio de corpos masculinos e brancos, repetidamente um

espaço patriarcal e colonial. São corpos dissidentes inseridos em um sistema hegemônico, criando e disputando suas narrativas. São elas que me contam das suas relações com os museus e galerias e quais as pressões e resistências sobre suas produções. Paradoxalmente, ao mesmo tempo que essas agentes estão construindo criticamente seu espaço nesse meio, sua própria presença fortalece essas instituições.

Diante de tal cenário, tenho como objetivo geral compreender o fenômeno de inserção e ascensão de produções dissidentes no sistema das artes, descrevendo como essas obras e narrativas circulam pelo mercado e instituições artísticas. Assim, identificar as relações de poder construídas nessas dinâmicas, entre as agentes interlocutoras, obras de arte, instituições e galerias a partir do que chamo de “onda decolonial”.

Desse modo, observando as complexidades próprias desse recorte particular do sistema das artes institucionais, chego aos seguintes objetivos específicos que nortearam a escrita da tese: 1. Identificar o sistema das artes visuais contemporâneas institucional e suas dinâmicas próprias de circulação e consumo de obras de arte; 2. Compreender a entrada e atuação de produções de artistas dissidentes no sistema das artes brasileiro, colombiano e peruano e suas especificidades; 3. Delinear como o termo “decolonialidade” foi apropriado pelo sistema das artes e qual seu impacto nas produções artísticas que tem sido institucionalizadas; 4. Apontar quais os avanços e limitações a partir da adoção de tal perspectiva nas produções artísticas; 5. Reconhecer resistências e os caminhos trilhados por obras de arte para que a decolonização do sistema das artes avance.

Pesquisar o sistema das artes é aprofundar-se na complexidade de um sistema que é difícil de ser definido justamente por não apresentar uma unicidade, em que não está fechado em si mesmo e que influencia e é influenciado por dinâmicas próximas ou distantes. Marcado repetidamente pela contradição, em que dispõem de discursos progressistas, porém mantem práticas conservadoras, o sistema das artes é um campo rico para compreender relações que podem ser observadas tanto dentro dele quanto fora dele.

Considerando que o sistema das artes apresenta uma dinâmica de relação centro/periferia inerente a ele, estudar esse sistema é pensá-lo, majoritariamente, a partir de Europa e Estados Unidos. As produções de arte identificadas como “universais” partem de locais bem determinados ao Norte Global, enquanto outras formas e modelos artísticos de países considerados “periféricos” são percebidos como menores em técnica e relevância. Dessa forma, a disputa de poder constante para que esses artistas entrem nos grandes

circuitos artísticos, são modos de questionar as práticas hegemônicas que são instauradas historicamente pelos grandes centros.

Com isso, colocar a América Latina no centro da pesquisa torna-se uma ação de transgressão ao próprio sistema, em que não apenas os corpos *per se* são classificados a partir de demarcadores como raça, gênero e sexualidade, mas também hierarquizados por sua localização geográfica. É a partir de leituras de intelectuais latino-americanos como Aníbal Quijano, Walter Mignolo, Frederico Morais e Maria Amélia Bulhões, que proponho investigar essas problemáticas que o sistema sul-americano das artes, mais especificamente como os países com fronteiras amazônicas Brasil, Colômbia e Peru vêm apresentando em suas próprias relações de poder.

Olharmos para o sistema das artes a partir das narrativas de corpos dissidentes é uma maneira de compreender um fenômeno relativamente recente do sistema das artes, de permitir a entrada de artistas em um mercado institucionalizado, em que as obras atingem valores muito maiores quando comparados aos trabalhos que permanecem periféricos ao sistema. Ou seja, uma investigação a partir da perspectiva desses corpos em um sistema que pode apresentar-se tão hegemônico, faz-se relevante tanto para o campo da Antropologia quanto para o próprio sistema das artes.

Com a sistematização desses relatos pode-se compreender e registrar um fenômeno que não é escrito, mas está sendo constantemente falado. São conversas que acontecem apenas em círculos de conhecidos, comentários confidenciais. Ninguém quer ser “cancelado²³” ao questionar a presença de um ou outro artista dissidente em uma exposição. Nenhum agente quer admitir que talvez esteja conseguindo entrar no mercado por conta de fazer parte de uma minoria que está sendo exotizada e colocada como “moda” por uma perspectiva hegemônica. Em algumas ocasiões, escutei (ou até mesmo pensei), que certos artistas pareciam estar ali “apenas por serem negras/indígenas/queer”, para cumprir a suposta “cota decolonial”.

São esses tipos de comentários que dificilmente seriam feitos com um gravador ligado que fazem parte das inquietações que construíram esta tese. Desacordos entre o que se espera de um discurso decolonial e sua prática. O embate do paradoxo entre o

²³ “Cancelado” é uma expressão frequentemente utilizada na atualidade para referir-se a alguém que, publicamente, apresentou um comportamento ou uma fala reprovável por parte da sociedade e que é insultado e/ou excluído por aqueles que foram ofendidos.

reconhecimento dos ganhos do conceito presente nas instituições e as contradições de sua apropriação e ressignificação pelo próprio sistema. Uma curadora brasileira comemorou quando falei sobre a tese: “que bom que você está escrevendo sobre isso, porque todo mundo comenta, mas falta gente esquematizando como isso tem acontecido”.

Assim, é relevante se atentar, para além das obras de artes expostas, o que ocorre no cubo branco²⁴. Buscar o que está ademais das narrativas curatoriais de instituições e galerias de arte. Compreender sua estrutura mais adiante do que é formalizado e relatar as especificidades de suas relações. Para isso, é necessário realizar uma pesquisa sobre o sistema das artes pela perspectiva de percebê-lo enquanto um espaço de poder elitizado.

Castilho, Lima e Teixeira (2014, p. 4), na introdução do livro “Antropologia das práticas de poder”, discutem as dificuldades e limitações que pesquisas realizadas sobre elites e redes de poder encontram, principalmente por serem relativamente recentes e pouco exploradas. Para eles, o padrão etnográfico ainda alicerçado no imaginário romântico colonialista é muitas vezes descontextualizado do momento histórico em que foi produzido. Assim, conceitos inaplicáveis da antropologia clássica pouco ajudariam em trabalhos atuais que buscam delinear as variadas formas de relação com instâncias de poder.

O antropólogo Eric Wolf (2003) discorre sobre o termo “poder” nas ciências sociais, no qual, segundo o autor, é uma das palavras mais carregadas de sentido e polimorfos do repertório das ciências sociais. O antropólogo avalia que a noção de poder estrutural é útil precisamente porque nos possibilita delinear como as forças do mundo influenciam o que estudamos. A ratificação do poder sempre cria fricção e nunca está livre de contestação, assim como cenário da arte institucional, que, por mais que esteja bem alicerçada historicamente, é constantemente questionada em sua hegemonia.

Laura Nader (2020), por sua vez, defende a relevância de pesquisas que estudem as dinâmicas de poder, não apenas pela perspectiva da miséria e da precariedade, mas também em meios elitistas. Sobre etnografias produzidas em espaços socialmente privilegiados, a partir de sua realidade norte-americana, a antropóloga alega:

Se olharmos para a literatura baseada no trabalho de campo nos Estados Unidos, encontramos uma literatura relativamente abundante sobre os pobres, os grupos

²⁴ O “cubo branco” é uma maneira de referenciar o espaço expográfico tradicionalmente utilizado em museus e galerias, em que suas paredes, teto e chão brancos, buscam minimizar ao máximo a interferência do ambiente com a obra, a fim de “isolar” a observação e análise de um objeto de arte de seu contexto.

étnicos, os desfavorecidos; há relativamente pouca pesquisa de campo sobre a classe média e muito pouco trabalho sobre as classes superiores. Os antropólogos podem, de fato, se perguntar se a totalidade do trabalho de campo não depende de uma certa relação de poder em favor do antropólogo e se, de fato, tais relações dominantes-subordinadas podem estar afetando os tipos de teorias que estamos tecendo. E se, ao reinventar a antropologia, os antropólogos estudassem os colonizadores em vez dos colonizados, a cultura do poder e em vez da cultura do impotente, a cultura da influência e não aquela cultura da pobreza? (NADER, 2020, p. 333).

Colocando minha experiência situada enquanto mulher cisgênera, branca, classe média e paulistana, entro em diálogo com essas agentes das artes para que elas me contem sobre suas vivências nesse meio de poder. Recuso a suposta “neutralidade científica”, para me colocar no texto e na análise dos relatos das interlocutoras. Reconhecer e compartilhar a pesquisa com aquelas que cederam seu tempo para conversar comigo formal ou informalmente, é também ratificar a importância de uma construção de conhecimento crítico coletivo que vai além do sistema das artes e da academia.

Uma ciência que se posiciona com presunção de neutralidade em seus métodos e análises esconde mecanismos de poder coloniais. A artista e pesquisadora Grada Kilomba (2008), citando outras/os intelectuais negras/os²⁵, defende um discurso lírico e teórico que transgride o academicismo clássico. Um discurso que possa ser “tão político, quanto pessoal e poético” (p. 59), preocupado com a “produção de subjetividade e não com a produção de conhecimento universal” (p. 90).

A historiadora Luana Saturnino Tvardovskas (2015, p. 21) destaca a necessidade de se construir um conhecimento situado e incorporado que deixe de lado os pseudo-universalismos. Ela destaca: “é preciso ensaiar propostas mais múltiplas e fragmentadas, que tomem em conta a diversidade de experiências culturais e históricas e não apenas a do sujeito masculino, branco e ocidental”. Construindo, assim, um novo imaginário social e cultural das realidades que ainda não foram contadas ou expostas.

Assim, com a finalidade de valorizar um conhecimento subjetivo e localizado em contraponto a um suposto conhecimento objetivo e universal, busco um recorte visto como “periférico” pelo sistema das artes hegemônico. Também opto por escrever conjugando os plurais de acordo com a maioria vigente em cada situação da escrita, como citado

²⁵ Aqui sou fiel ao padrão de linguagem inclusiva usado pela própria Grada Kilomba em sua escrita.

anteriormente. Anular a presença de mulheres ou pessoas não binárias para se adequar aos padrões formais da língua portuguesa seria incoerente com os objetivos da pesquisa.

Outras autoras optaram pela escrita no feminino em seus trabalhos (DINIZ, 2012; DE NORONHA, 2018; NASCIMENTO, 2019), alegando a importância em provocar um estranhamento na língua para refletir sobre o apagamento sistêmico e estrutural das mulheres dentro dos espaços de poder. Da mesma forma, utilizo um modo de flexão de gênero insubordinado à regra formal da língua portuguesa, assim como Danielle de Noronha (2018, p. 69), enquanto uma escolha “epistemológica, crítica e questionadora, com o objetivo de provocar e gerar reflexão”. Ainda que os programas de escrita tendam a sublinhar esses trechos como erro ortográfico por não estarem no masculino, insisto em driblar a norma para dar visibilidade àquelas e aqueles apagados sistematicamente pela história da arte colonial.

Dessa maneira, escutando minhas interlocutoras, circulando pelos espaços pertencentes ao sistema das artes, entrando em contato com as obras e identificando as relações de poder, escrevi esta tese. Esmiuçando as dinâmicas próprias do campo, o consumo das artes pela perspectiva da cultura material e como o conceito da decolonialidade tem sido empregado nesse meio, busco evidenciar que são as próprias contradições que constroem, regem e fortalecem o sistema das artes. Sem as contradições, seria impossível o sistema das artes acontecer.

A tese está organizada a partir de dois grandes eixos: sistemas das artes e decolonialidade. A partir desses dois temas, irei debater o que as minhas interlocutoras me contaram e o que eu vi nesses meses de campo entre Brasil, Colômbia e Peru. Os capítulos se entrecruzam e se complementam, sendo que não há uma linearidade possível para se tratar um sistema tão complexo.

Na primeira parte, discuto as definições sobre o sistema das artes e como o campo buscar ser delimitado por um conjunto de objetos, instituições e agentes específicos. Em seguida, faço uma reflexão de como os objetos de arte agem no campo das artes e criam rede de relações. Depois, comento a presença de corpos dissidentes que historicamente tem disputado espaço no sistema das artes. A partir de tais discussões, embaso as particularidades do sistema das artes latino-americanas, abordando exemplos do campo realizado no Brasil, Colômbia e Peru, de relações formadas entre quem decide, quem vende e quem consome a arte. Finalizo o capítulo apontando as particularidades dos conflitos e disputas entre artistas, curadorias, instituições, galerias, colecionadores e público.

Na segunda parte, debato a colonialidade e o conceito da decolonialidade pela perspectiva antropológica e de gênero. Apresento também os primeiros debates do termo no sistema das artes e como ele avançou nas instituições. Com isso, identifico as limitações presentes nas produções de artistas dissidentes que têm entrado no sistema pela perspectiva decolonial.

Na terceira e última parte, aponto caminhos possíveis presentes nos discursos de minhas entrevistadas para a decolonização do sistema das artes. Exponho diálogos entre produções consolidadas no sistema com produções das artistas entrevistadas, distinguindo similaridades e diferenças nas obras de arte produzidas a partir da perspectiva hegemônica em contraste à dissidente.

Obras de arte estarão presentes durante todo o texto, dialogando e construindo juntamente com a escrita as argumentações apresentadas na tese. Diferentemente de imagens em tamanhos reduzidos, geralmente colocadas durante pesquisas acadêmicas, elas não são exemplos do que está sendo discutido, mas sim fazendo parte da composição, construindo juntamente as análises propostas. Assim, não há hierarquia de importância entre texto e imagem, em que ambos estão formulando o campo do sistema das artes, suas complexidades e contradições.

PARTE I
SISTEMA DAS ARTES



Figura 4 - "*Herida abierta 1*" de Maria Abaddón, 2023²⁶.

26 Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/maria-abaddon-herida-abierta-1>.

1. SISTEMA DAS ARTES

O sistema das artes, na verdade, é formado por vários. Apesar de configurar-se como um poder hegemônico, ele é bastante amplo e fragmentado, com disputas internas em que se fricciona e se fissa nele mesmo. Esse sistema comporta vários sistemas que podem, inclusive, ser contraditórios entre eles. Assim, o sistema das artes é plural, podendo ser interpretado como vários sistemas e sob inúmeras perspectivas.

O sistema das artes visuais contemporâneas que abordo nesta pesquisa trata de produções artísticas determinadas, credibilizadas por instituições específicas. Esse sistema está apenas referenciando um recorte diminuto dentro das possibilidades de práticas e manifestações artísticas, ancorado em uma classificação hierárquica em que, por vezes, subjuga outras produções de maneira colonial. Aqui, me refiro a esse sistema institucionalizado que comporta um mercado formal de obras das artes visuais contemporâneas, sendo as principais delas: pintura, escultura, objeto, instalação, performance, fotografia e vídeo, entre outras.

A pesquisadora Maria Amélia Bulhões (2014, p. 16) define o sistema da arte como um “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites das artes para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico”. Esse sistema, segundo a autora, é constante e diretamente relacionado ao meio social em que se encontra inserido, em que a manutenção do seu característico elitismo ou a sua maior democratização dependem, em grande parte, do curso seguido pela história.

Assim, Bulhões (2014) discorre como o sistema das artes serviu tradicionalmente como um meio de distinção de classe, em que foram utilizados critérios particulares da elite para definir o que seria classificado enquanto prática ou produto artístico e o que seria subjugado a artesanato ou a uma arte menor. Em suas palavras:

o sistema da arte surgiu como um mecanismo de dominação, na medida em que seus integrantes impuseram ao conjunto da sociedade padrões que eram de uma minoria; no caso do mundo colonial, essa imposição ocorreu por parte dos colonizadores sobre os povos colonizados. Ao apresentar os seus critérios particulares como definidores dos produtos e práticas a serem considerados artísticos, dando a este um *status* superior às demais produções plásticas, designadas artesanato ou artes menores. Dessa forma, o sistema da arte impôs uma hierarquização que legitimava simbolicamente o poder político e econômico de seus

integrantes. A ordem resultante da interação daqueles que tinham acesso ao sistema da arte passou a impor uma dominação simbólica sobre os demais, excluídos desta participação. Marginalizava-se, assim, a elaboração simbólica dos extratos sociais não integrados ao sistema, estabelecendo-se mecanismos de distinção que legitimavam a dominação social preexistente, da qual o sistema era também resultante (Bulhões, 2014, p. 19).

Dessa forma, a apropriação de um segmento específico das artes pelas elites é parte das condições da distinção cultural e social. Essa distinção passa a funcionar como uma estratégia de poder mascarada, que socialmente não é percebida, mas seu poder é exercido (Bulhões, 2014). Com isso, a partir da contextualização do sistema da arte e apontando seus mecanismos de controle social, fica evidente que não se trata de um suposto fenômeno universal permanente, mas sim de um fenômeno historicamente datado que constitui uma rede de relações de poder próprias a ele.

Nas instituições artísticas, essa relação pode ser constatada tanto pela falta de acessibilidade do grande público à estrutura do museu - transporte para as regiões centrais e valor dos ingressos - quanto ao seu conteúdo - dificuldade de compreensão das obras. Dessa forma, o sistema das artes exerce seu poder simbólico, elitizando o conhecimento e legitimando poucos a fazer parte dele.

A curadora Julia Lima²⁷ defende a importância de o sistema das artes abranger um maior número de pessoas. Para a curadora, uma quantidade maior tanto de público quanto de artistas e colecionadores seria benéfica para o desenvolvimento cultural e social. Porém, compreende a complexidade e contradição de seu pensamento, já que o próprio sistema das artes precisa ser restritivo para operar. Um maior número de produtores e consumidores de arte significaria uma diminuição na escassez da oferta desses objetos, diminuindo seu valor de compra e consequentemente seu valor social, tornando-se artigo ordinário. “Tudo isso são contradições que o mercado cita todo dia, mas eu gostaria de acreditar que a gente caminha para um lugar de mais acessibilidade”, aponta a curadora.

Contudo, o sistema das artes foi construído e segue fundamentado em relações colonialistas que afastam o grande público, a partir da exclusividade que necessita para atuar. Permitir que objetos artísticos sejam mais acessíveis diminuiria seu capital cultural, fazendo

27 Entrevista cedida em 08/06/2022 na Galeria Simões, em São Paulo, na qual trabalha. A curadora e pesquisadora foi a única entrevistada e citada na tese que não é natural do Norte ou Nordeste. A exceção foi feita por conta de Julia Lima desenvolver sua pesquisa curatorial principalmente voltada à temática de gênero, que era essencial para se pensar a entrada de artistas dissidentes no sistema das artes.

com que a discriminação entre classes, possível por meio de tais peças, se perca e as obras se tornem banais na hierarquização social.

Sendo assim, as instituições artísticas se utilizam de uma tomada de posição ideológica dominante como estratégia de reforço na crença da legitimidade da dominação de classe. As instituições de arte hegemônicas fazem parte de um universo simbólico de imposição de definição sobre o mundo social, frequentemente em conformidade com os interesses daqueles que regem esses espaços. Entretanto, há uma disputa desses elementos e narrativas, para que esses espaços de poder sejam mais plurais e diversos em suas composições materiais e sociais.

Bulhões (2014) aponta como a construção do sistema das artes, de acordo com os interesses das classes dominantes, além de determinar quais são as produções valoradas, certifica também que estas não sejam cooptadas e apreendidas pelas demais classes sociais, para que assim garantam que os objetos de arte assegurem seu *status*²⁸ por meio de um capital cultural e financeiro. Segundo a autora:

No mundo moderno e contemporâneo ocidental, observam-se mudanças que constituem, pouco a pouco, formas de renovação. Na sociedade de consumo, o novo passou a ser a garantia de permanência e de continuidade da estrutura social capitalista. A continuidade interessa aos grupos dominantes, garantindo seus privilégios, também, por meio da renovação constante dos signos de distinção, entre eles o sistema da arte. Essa circunstância estabelece uma necessidade de constantes renovações, para evitar a apropriação dos códigos da elite pelo grosso da população, o que determinaria sua dessacralização e a perda de seu *status*. A renovação permanente responde, portanto, às exigências da sociedade de consumo em seu constante atualizar-se, mas também às necessidades de renovação para manter a elite fora de um consumo generalizado. Este processo, porém, não é uma farsa premeditada como poderia parecer. Ela se realiza a partir de um conjunto de referenciais dos integrantes do meio artístico, que agem segundo seus *habitus*, decorrentes das suas posições sociais e também das posições que ocupam na estrutura do sistema. O processo de construção de uma história da arte é permeado pela introjeção que os integrantes do sistema fazem de seu papel. Eles acreditam, realmente, que a arte é produto de uma evolução histórica da humanidade, sentindo-se herdeiros e responsáveis pela continuidade dessa produção especializada (BULHÕES, 2014, p. 12).

Dessa forma, Bulhões (2014) ratifica a importância dos agentes que atuam no meio artístico, em que, seja na ocupação de seus cargos, seja seguindo seus interesses, dão seguimento e fortalecem um sistema construído historicamente a partir das ficções necessárias para a manutenção do próprio sistema.

28 Indica a posição ou a condição em relação a algo ou alguém.

As considerações de Maria Amélia Bulhões têm diálogos com as teorias de Pierre Bourdieu (1989), que discorreu sobre o campo artístico em diversos de seus textos. Em seu ensaio “Gênese histórica de uma estética pura”, o sociólogo discorre sobre quais as dinâmicas características que formam o campo artístico. Para o autor, o campo artístico cria uma atitude estética própria, sem a qual não conseguiria operar, devendo haver um empenho de agentes que compõem o campo para que haja uma reprodução incessante do interesse na instituição de arte e a crença no valor daquelas obras. Apenas por tais mecanismos, que se repetem e se complementam por agentes especializados e pelas instituições credibilizadas, é que se torna possível a consolidação do campo artístico. O autor define:

Da mesma forma que as oposições que estruturam a percepção estética não são dadas *a priori* mas sim historicamente produzidas e são indissociáveis das condições históricas da sua aplicação, assim também a atitude estética – que constitui em obra de arte e objectos socialmente designados para a sua aplicação, estabelecendo ao mesmo tempo que é da sua alçada a competência estética, com as suas categorias, os seus conceitos, as taxinomias – é um produto de toda a história do campo que deve ser reproduzido em cada potencial consumidor da obra de arte, por uma aprendizagem específica (BOURDIEU, 1989, p. 295).

Assim, Bourdieu (1989, p. 189) alega que é o conjunto de condições sociais do campo artístico que possibilita “a personagem do artista como produtor desse feitiço que é a obra de arte”. Pois, como defende o autor, “enquanto a pintura for medida em unidades de superfície ou em campos de trabalho, ou pela quantidade e pelo preço dos materiais utilizados, ouro ou silicato, o artista pintor não difere radicalmente de um pintor de paredes”. Por isso, o autor argumenta que é o próprio campo artístico que viabiliza a valoração da arte e do artista:

à medida que o campo se vai constituindo como tal, o <<sujeito>> da produção da obra de arte, do seu valor e também do seu sentido, não é o produtor do objecto na sua materialidade, mas sim o conjunto dos agentes, produtores de obras classificadas como artísticas, grandes ou pequenos, célebres, quer dizer, celebrados, ou desconhecidos, críticos de todas as bandas, eles próprios organizados em campo, colecionadores, intermediários, conservadores, etc., que têm interesses na arte, que vivem para a arte e também da arte (em graus diferentes) que se opõem em lutas nas quais está em jogo a imposição de uma visão do mundo, e também do mundo da arte, e que colaboram por meio dessas lutas na produção do valor da arte e do artista (Bourdieu, 1989, p. 190).

Bourdieu (1980, p. 189), então, defende que a autonomia do campo artístico se dá a partir de suas instituições como “locais de exposição (galerias, museus, etc.), instâncias de consagração (academias, salões, etc.), instâncias de reprodução dos produtores e dos

consumidores (escolas de Belas-Artes, etc.)” e de seus agentes especializados como “comerciantes, críticos, historiadores da arte, colecionadores, etc.”, que são capazes de condicionar o funcionamento de uma economia própria impondo o valor do artista e de sua produção.

Assim, à medida que o campo se consolida a partir de conhecimentos específicos inscritos nas obras, que são exaustivamente “passadas e registradas, codificadas, canonizadas por um corpo de profissionais da conservação e da celebração, historiadores da arte e da literatura, exegetas, analistas” (BOURDIEU, 1989, p. 298), os artistas que surgem, para não ser tachados de “*naifs*²⁹”, têm de situar-se em relação ao campo. Esse ciclo faz com que o campo esteja cada vez mais ligado à sua própria história específica. Sabidamente, o campo vive em constante autolegitimação pelos seus próprios mecanismos.

Pensar o sistema das artes, então, para além dos agentes e das instituições, é também analisar e contextualizar como as obras de arte fazem parte dessa rede de relações. Bourdieu (1989, p. 283) se atenta à indispensabilidade de se considerar o objeto de arte de maneira conjuntural, em que sua crítica é dependente de seu panorama histórico. O sociólogo argumenta que não existe “o pensador puro de uma experiência pura da obra de arte”. Toda a reflexão sobre um objeto parte de sua própria experiência localizada e que a falsa aparência de uma suposta “universalidade” deve ser questionada. Ainda que esse olhar se coloque enquanto universal, parte de condições extremamente particulares, como a formação escolar e o costume em frequentar museus. Ou seja, uma análise que omite essas condições, buscando universalizar algo que na realidade é particular, omite o privilégio da experiência, que é o ponto de partida daquela crítica da obra. Bourdieu (1989, p. 293) justifica:

embora as classificações ou os juízos divergentes ou antagonistas dos agentes envolvidos no campo artístico sejam indiscutivelmente determinados ou orientados pelas atitudes e pelos interesses específicos associados a uma posição no campo, a um ponto de vista, o certo é que eles são formulados em nome de uma pretensão à universalidade, ao juízo absoluto, que é a própria negação da relatividade dos pontos de vista.

29 *Naif*, que em sua tradução para a língua portuguesa significa “ingênuo”, é uma categoria utilizada para classificar artistas autodidatas, que geralmente são percebidos como pouco conhecedores do campo das artes, produzindo obras de forma julgada como “natural” ou “inocente”. Muitos dos artistas que foram classificados sob tal categoria eram, não coincidentemente, de fora das elites artísticas e intelectuais.

O autor argumenta que para a obra ser dotada de sentido e de valor é necessário que haja uma experiência específica a partir daquele olhar, caso contrário, se torna um objeto ordinário perante àqueles que não tiveram “o ensejo nem a oportunidade de adquirir as atitudes objectivamente exigidas pela obra de arte” (BOURDIEU, 1989, p. 285). Dessa forma, a identificação de “obra de arte” é completamente dependente de quem está observando o objeto, pois de outra maneira não haveria o reconhecimento daquela peça enquanto algo de valor, sendo sua própria qualificação subjetiva.

Em suma, segundo Bourdieu (1989, p.285), os objetos do campo artístico apenas existem enquanto tal se forem apreendidos por “espectadores dotados da atitude e da competência estéticas tacitamente exigidas” pelo próprio campo. Assim, é o olhar com uma condição específica que faz acontecer a obra de arte, não sendo ela natural ou objetiva. Sem essa autoridade e autonomia construídas pelo campo e para o campo, ele seria incapaz de validar as produções e os objetos de arte, tornando-se impossibilitado de operar. Podemos afirmar então que o sistema das artes se constitui por crenças apreendidas, formando um “jogo social” de instituições que provêm de uma ficção para garantir seu próprio funcionamento, em que reproduzem incessantemente a crença no valor daquilo que pertence ao sistema.

As considerações sobre o “campo artístico” de Pierre Bourdieu (1989) apresentam relações com as definições de “sistema da arte” de Maria Amélia Bulhões (2014). Apesar de Bourdieu optar por “campo” e Bulhões adotar o termo “sistema”, ambos convergem em diversos pontos, sendo possível analisar esta pesquisa por ambos os autores. Optei por tratar esse conjunto de agentes, instituições, publicações e obras de arte, partindo do conceito de Bulhões de “sistema da arte”, com uma pequena alteração: usarei “das artes” para dar uma maior percepção de abrangência e pluralidade, e por ser o termo mais utilizado em meu campo, inclusive pelas minhas interlocutoras. Contudo, usarei o conceito de “agentes das artes” de Bourdieu para me referir a todos aqueles que fazem parte da rede que institucionaliza o sistema das artes, como os próprios artistas, os curadores, galeristas, *art advisors*, produtores culturais, museólogos, colecionadores, etc.

Em diversos momentos, minhas interlocutoras, agentes das artes, demonstravam como é possível circular pelo sistema de variadas formas, a depender da situação e da instituição em que se estava associada. Havia a possibilidade de ser lida como uma agente relevante, estando no sistema de modo central, em que suas colaborações seriam pouco

refutadas, ou percebida como alguém de pouco impacto, com uma produção vista como alternativa, paralela ou marginalizada, tendo sua autoridade e autonomia questionadas pelo sistema. Ainda, era capaz de se estar “às vezes se sentindo dentro, às vezes se sentindo fora”, segundo as circunstâncias de cada momento.

O sistema das artes é complexo e não é fechado em si mesmo, assim, em certas ocasiões, depende da perspectiva e do interesse sugerido para definir se um agente está dentro ou não do sistema das artes. Por exemplo, para um artista contemporâneo, há casos em que ele não está sendo representado por nenhuma galeria, isto é, não tem contrato com nenhuma instituição de arte, porém, está presente em grandes coleções e acervos. Ou artistas que sim, são representados por alguma galeria, mas que ainda não vendem o suficiente para sobreviver apenas de sua produção artística. São as especificidades de cada caso que levam os agentes das artes a considerar ou não outros agentes como participantes desse sistema.

Nesse sentido, o sistema das artes visuais contemporâneas trata-se de uma estrutura porosa que permite movimentação dos agentes das artes, sendo sua própria circulação codependente da dinâmica de seus colegas. O mesmo agente pode ser considerado relevante ou irrelevante, central ou periférico, dentro ou fora do sistema, a depender da relação e perspectiva de quem está julgando. Não se trata de uma estrutura estática, mas sim, um sistema que apresenta nuances, em que disputas de poder estão ocorrendo a todo momento.

Agentes, instituições e obras de arte estão em constante relação, em que influenciam e são influenciados pelas dinâmicas do sistema. Galeristas, por exemplo, estão intimamente ligados à forma como sua galeria é vista pelo circuito das artes, podendo ser considerada consolidada, jovem ou até mesmo decadente. Um curador é relacionado ao sucesso e à repercussão das mostras que curou, e seu vínculo com as instituições que o convidaram. Quando um curador ou galerista realiza um trabalho ou exprime uma opinião, as instituições e agentes com os quais ele esteve relacionado e ainda se relaciona são levados em consideração, tanto para o aspecto positivo quanto para o negativo, podendo servir para que outros agentes concordem ou contestem suas alegações.

Desse modo, a rede formada pelo sistema das artes permite diversas configurações, ainda que limitadas, em que suas relações são dependentes dos contextos e perspectivas do momento. Quanto mais centralizado e reconhecido um agente das artes, mais respaldo e legitimidade ele recebe do sistema. É a sua função dentro do sistema e a aceitação de seus pares que determinam sua posição e poder dentro da estrutura das artes visuais. Essas

relações são dependentes de sua trajetória e das instituições a que esteve ou está vinculado, não se configuram em um *status* fixo, nem para os agentes, nem para as instituições. Da mesma forma que um agente pode ser bem ou malvisto por ter estabelecido um vínculo com alguma instituição de arte, seja galeria e museu, seja espaço cultural, o *status* da instituição também é afetado pela influência de seus agentes. É comum escutar o nome do ou da agente seguido pelo da instituição à qual está vinculado, em que a referência ao local de trabalho torna-se um sobrenome no meio artístico: “Cláudia da Ginsberg”, “Maria do Museu Nacional”, “Notari da Vermelho”, “Priscyla do Tohmie Ohtake”, são exemplos corriqueiros usados para localizar sobre quem e de onde está se falando no sistema das artes.

Na atualidade, o sistema das artes torna-se cada vez mais complexo, composto por inúmeros agentes que fortalecem a ficção necessária para a própria operação do sistema. A genialidade artística, os valores subjetivos, as obras primas. Artistas, galeristas, museólogos, *art advisors*, colecionadores, e claro, obras de arte, cada qual desempenhando sua função a partir de sua posição e poder, compõem uma complexa rede que sustenta o sistema institucional e constroem as dinâmicas das artes visuais contemporâneas.

O sistema das artes é um sistema muito específico, que funciona de maneira complexa, a fim de que poucos tenham acesso a ele e ainda menos o compreendam. Bulhões (2014) argumenta que “para compreender as artes visuais, é preciso ir além do artista” (p. 15), investigando concomitantemente os demais agentes da arte, espaços dedicados ao tema, como também as publicações voltadas ao assunto. Em consonância com a autora, também acredito ser importante partir de várias perspectivas para contextualizar o sistema das artes, por conta das complexidades e contradições que o próprio sistema apresenta, percebendo que não se trata apenas de um produto passivo de seu contexto, mas que esse conjunto de agentes, instituições e obras também constrói sua história.

2. SISTEMA DAS ARTES E CULTURA MATERIAL

2.1. AGÊNCIA DOS OBJETOS DE ARTE

Pensar o sistema das artes visuais é intrinsecamente olhar para os objetos. Perceber como as obras são negociadas, disputadas e como são capazes de transformar narrativas a

depender do contexto. Assim, para além das agentes e instituições, é preciso se atentar também às materialidades do campo.

As artistas institucionalizadas no sistema das artes criam coisas para sair de seus ateliês e circular por outros espaços. Nessa dinâmica, as coisas são o principal produto no sistema, são o motivo da produção e comercialização. Há uma disputa sobre essas coisas, quanto elas valem e para onde vão. Entender a trajetória das coisas nesse contexto, importa tanto quanto a trajetória dos artistas. As coisas, ou seja, as obras, têm relevância central no sistema das artes visuais contemporâneas.

As coisas não humanas compõem a humanidade, e também com elas nos comunicamos. Os objetos falam sobre e produzem relações. Por isso, a importância em identificar os vínculos entre pessoas e objetos dentro do sistema artístico. É a perspectiva da cultura material que irá evidenciar como as obras de arte estão constantemente construindo redes tanto entre elas quanto com agentes e instituições.

O antropólogo Alfred Gell (2005) defende um estudo teórico das relações sociais dos objetos de arte, em que esses são dotados de agência tanto quanto as pessoas. Ou seja, não há uma hierarquia entre objetos e pessoas no estudo das relações. Assim, o autor (1998) propôs uma teoria da arte radical, em que pessoas ou “agentes sociais” são, em certos contextos, substituíveis por objetos de arte.

Segundo este conceito de agência desenvolvido por Gell (1998), os objetos têm o poder de impor significado dentro de seu contexto cultural, não como veículos simbólicos, mas por meio de agência própria que atua em suas relações com as pessoas. Dessa forma, não haveria uma natureza “intrínseca” ao objeto independente do contexto relacional. Existiria, obrigatoriamente, uma rede dinâmica de relações, à qual o objeto está inserido, em que a percepção sobre ele pode ser alterada a depender da circunstância.

Ainda, o autor rejeita a ideia de que qualquer coisa, exceto a própria linguagem, tenha “significado”, ou seja, que “comunique” algo. Segundo Gell (1998), podemos usar a linguagem para falar sobre objetos e atribuir “significados” no sentido de falar sobre eles, mas os objetos de artes visuais em si não fazem parte da linguagem nem constituem uma linguagem alternativa. Ele explica:

Objetos de arte visual são objetos sobre os quais podemos falar, e comumente falamos, mas eles próprios não falam ou emitem linguagem natural em código

grafêmico. Falamos de objetos através de signos, mas os objetos de arte não são, exceto em casos especiais, signos em si, com “significados”; e se eles têm significados, então eles são o termo da linguagem (isto é, sinais gráficos), e não uma linguagem “visual” separada (GELL, 1998, p. 6, tradução minha).

Dessa forma, o autor não reconhece o que seria entendido como uma “comunicação simbólica”, porém coloca toda a ênfase na relação com os objetos na agência, na intenção, na causalidade, no resultado e na transformação. Para ele:

Vejo a arte como um sistema de ação destinado a mudar o mundo, em vez de codificar proposições simbólicas sobre ele. A abordagem da arte centrada na “ação” é inerentemente mais antropológica do que a abordagem semiótica alternativa, porque está preocupada com o papel mediador prático dos objetos de arte no processo social, e não com a interpretação dos objetos “como se” fossem textos (GELL, 1998, p. 6, tradução minha).

Em suma, a teoria da arte desenvolvida por Gell (1998) tem como objetivo analisar as perspectivas de produção e circulação de objetos de arte em função do seu contexto relacional. Assim, perceber as obras enquanto agentes e não como objetos passivos do sistema das artes nos traz outra dimensão das relações de poder inerentes a um mercado de consumo da elite, em que seus valores são construídos subjetivamente.

O valor de uma obra dentro do mercado institucional hegemônico da arte é dependente de sua rede de relações. Desde qual artista a produziu, por qual galeria passou, quem a comprou e para que acervo ela foi adquirida. A obra, quando é comercializada, não vai só, mas carrega em si uma rede e uma trajetória, dela e das pessoas e instituições envolvidas com ela. Uma só obra pode, inclusive, ter diversas narrativas, que serão diferentes entre si. Quando escutamos a artista falar sobre uma obra, é distinto de quando o galerista a está comercializando e também haverá outro discurso caso seja perguntado a quem a comprou.

Esse discurso é construído a partir do que se acredita que possa vir a valorizar a obra – o que é, de maneira geral, distinto para artista, galerista e colecionador. Enquanto o processo criativo é valorizado na narrativa artística, o galerista dará maior atenção à trajetória do artista, os materiais e técnicas utilizados, enquanto o colecionador provavelmente irá se gabar do valor, objetivo e subjetivo, da obra no mercado. Ou seja, a obra de arte, longe de ser um objeto terminado em si mesmo, possui tamanha subjetividade, que é possível (e provável)

que a narrativa sobre ela se desloque mesmo ela aparentando estar estática. A obra constrói e é construída pelo seu entorno.

Então, partindo do princípio de que não apenas os artistas produzem obras, mas que também as obras produzem os artistas, é interessante observarmos a relação dessa construção mútua, em que obras são concomitantemente processo e produto. Objetos artísticos são parte da construção de narrativas e identidades de agentes. Tanto produzir quanto adquirir uma obra contribui sobre quem se é e no que se acredita.

A produção de Fefa Lins, por exemplo, teve enorme relevância para sua própria construção enquanto homem transgênero, como ele mesmo relata³⁰. O artista pernambucano ganhou alcance nacional com suas pinturas em que se autorretratava passando pelo processo de transição de gênero. Para ele, a produção cria possibilidades que não são apenas imagens, mas existências, uma ideia que “passa a acontecer”, que faz com que ele se transforme também. A prática de se autorretratar serve, nesse sentido, como exercício de observa-se e imaginar-se no futuro.

Lins relata que percebeu que embora pintasse autorretratos, não tinha o costume de se olhar no espelho. Para ele, isso se explica pela possibilidade de construir uma narrativa pela pintura, fazendo com que as telas sejam parte e projeção de sua trajetória.

Eu tenho vários trabalhos que de alguma forma andam junto com o processo meu pessoal, na verdade todos. Então muitas vezes, pra mim, eu pinto algo pra poder ver, criar, pra que aquilo exista pra eu poder me espelhar naquilo que muitas vezes que o espelho não corresponde (Fefa Lins em entrevista cedida em seu ateliê em Recife/PE no dia 23/02/2022).

Entretanto, a prática do autorretrato, recorrente em suas telas, tem perdido o protagonismo em sua produção. Segundo Lins, a partir do momento em que ele se apropria do seu corpo e consegue intervir nele mesmo, pintar sua autoimagem deixa de ser uma urgência. Assim, o artista está em troca constante com seu trabalho, em que constrói e é construído por suas obras, em que atravessa e é atravessado pelo seu próprio processo criativo.

³⁰ Fefa Lins me recebeu em seu ateliê em Recife/PE para entrevista em 23/02/2022.



Figura 5 - “& se trans for mar” de Fefa Lins, 2022. Imagem cedida pelo artista.

a pintura sempre carrega consigo uma ficção. não é a primeira vez que falo disso aqui, até porque esse é um mote do meu trabalho. fui entendendo ao longo dos anos que muito da necessidade que tenho da autorrepresentação parte do desejo de criar e/ou revelar em tela universos, narrativas e corpos possíveis para mim e para tudo o que me cerca. é impossível realizarmos algo que não conseguimos imaginar. e daí vem também toda aquela discussão sobre a pintura clássica realista como imagem de controle e dominação dos corpos não-hegemônicos. as imagens têm poder de construir imaginários e vivi quase 30 anos da vida com a ausência de referências de corpos como o meu. preciso pintar, criar uma realidade pictórica para daí então conseguir visualizar isso como possibilidade para o meu corpo. entendo o que faço

também como uma pequena contribuição ao repertório visual de quem acessa a minha arte. eu gosto de pintar imagens que eu gostaria de ter visto ao longo da minha vida. não sei se essa pesquisa fará sentido ainda por muito mais tempo já que meu corpo tem cada vez mais me causando alegria e prazer a partir das transformações que tenho me proposto. essa obra tem a ver com esse momento, com o seu olhar, se acolher, se reconhecer (ou não), se matar, fazer um luto, renascer (legenda da postagem na rede social Instagram do artista com a imagem da tela “& trans for mar” em 25/04/2022).

Quando entrevistei Fefa em Recife, a tela “& trans for mar” estava em processo em seu ateliê. Lins comenta que, para ele, aquela pintura era sobre se acolher, de se colocar no colo. Comentei que para mim me parecia mais uma relação de confronto. Ele concordou e disse que a princípio poderia também ser esse o sentimento dele, mas que durante o processo, a sensação foi se transformando, assim como ele. Complementa dizendo que essa confrontação com si mesmo tem uma relação direta com o luto constante no processo de transição de gênero, presente em sua vida e obra. O cartaz em sua sala com os dizeres “mais forte que furacão. Amor de sapatão” marca essa identidade que se transformou.

Pelo trabalho do artista Fefa Lins é possível perceber como a obra faz parte de sua construção própria e o auxilia em seus processos pessoais, tendo com o objeto artístico uma troca constante em que um constrói o outro concomitantemente. O artista interfere no objeto e o objeto interfere nele, sendo uma agência de via dupla. Entretanto, essa construção não é feita apenas entre artista e obra, como também por aqueles que entram em contato com a produção e constroem narrativas acerca dela.

Quando a obra chega à galeria, as narrativas sobre ela e a sua construção serão voltadas para sua comercialização. A galeria irá apresentar a obra e a artista da maneira que acreditar ser a mais atrativa ao cliente, destacando pontos que considera que serão mais interessantes para concluir sua venda. A presença da obra constrói a proposta mercadológica da galeria, assim como o galerista irá construir sobre a obra quando for comercializá-la.

A artista peruana Venuca Evanán pode ser citada como exemplo dessa prática. Venuca é nascida e criada em Lima, porém sua mãe e seu pai provêm do povoado de Sarhua, comunidade andina a 600 km da capital. A artista, com traços e costumes andinos, é percebida enquanto sarhuína pela comunidade limenha, mesmo que não o seja. Ela conta que também se sente um pouco assim, uma mulher andina, por sua forte ligação com a comunidade de seus progenitores.



Figura 6 - A artista Venuca Evanán posa com suas obras para o jornal peruano El Comercio em 2019. Foto de Víctor Idrogo. Disponível em: <https://elcomercio.pe/artlima/fotos/venuca-evanan-plasmo-vida-migrante-visualizo-mujer-noticia-621468-noticia/>.

Entretanto, Venuca não se reconhece enquanto uma mulher indígena, apesar de ser identificada dessa maneira pelo sistema das artes. A identidade indígena construída a partir de uma perspectiva hegemônica limenha era acreditada como a mais adequada para sua inserção no mercado das artes. Suas obras, supunham aqueles que geriam sua carreira artística, não seriam tão interessantes para comercialização se fossem reconhecidas como produzidas por alguém da capital do país. Assim, a venda do seu trabalho foi construída sob o olhar branco discriminativo, que estabeleceu sua identidade da maneira que acreditava ser mais atraente às instituições de arte e aos colecionadores.

Fica evidente, então, que o mercado reconhece que a narrativa adotada na comercialização produz valor na obra, e que é capaz de influenciar não apenas a perspectiva sobre uma produção, como também o próprio artista. É possível assim, pelas práticas mercadológicas no sistema das artes, torcer realidades e ficções da maneira que se acredita valorizar mais a obra produzida. Essa relação característica do mercado das artes entre pessoas e objetos é tensionada por números que surgem de maneira subjetiva, mas que precificam os trabalhos de maneira objetiva.

Enfim, por essa lógica de relacionamento direto do sistema das artes entre o que é produzido e quem o produz, o mercado acaba por ditar o valor da artista no processo de avaliação de seu trabalho. Com isso, a artista busca produzir de maneira que não apenas o

valor da obra seja mais alto, mas o seu próprio também. E é esse valor da artista e sua obra, em que uma influencia e é influenciada pelo outra, que é comercializado para o colecionador.

Isso explicaria por que, quando colecionadores contam que possuem uma determinada obra, se utilizam da expressão “eu tenho uma Varejão³¹”, por exemplo. A referência direta à artista pressupõe uma posse da artista, e não de algo que ela produziu. Por isso, a construção da narrativa sobre uma obra é importante, porque não se trata apenas da obra. A obra carrega consigo a sua trajetória própria e a do artista. Não apenas onde ela já foi exposta, mas também por quais instituições a artista passou. A história que é contada a partir daquela obra, para além da materialidade do objeto em si. Quando o curador ou colecionador for discorrer sobre uma peça de arte, não será apenas falando sobre os materiais e as técnicas utilizadas, mas também o que está subjetivo a ela. E a identidade da artista e sua trajetória são essenciais para a construção desse discurso sobre o objeto artístico.

Então, a partir das obras presentes em um museu, galeria ou coleção, é possível construir uma percepção sobre o acervo e os agentes responsáveis por ele. Possuir o objeto produzido por artista x ou y, pode dar mais ou menos *status*, a depender de como é lido a artista naquela determinada situação. Apesar da posse de um objeto artístico geralmente melhorar a reputação do colecionador e de sua coleção pelos seus pares e demais agentes das artes, há também situações em que o oposto pode ocorrer.

Conversando com um curador peruano, ele me contou que havia escutado comentários negativos entre colecionadores, desdenhando do colega por possuir uma obra de Venuca Evanán. Segundo o curador, o colecionador teria questionado a presença de uma obra da artista, exposta na casa a que havia sido convidado, invocando o posicionamento político voltado à esquerda que Venuca compartilhava em suas redes sociais. Ou seja, a obra sozinha, sem a presença da artista, remetia diretamente à suas crenças políticas contrárias às dos colecionadores, causando incômodo e aversão pela sua agência naquele espaço.

Nesse sentido, é possível evidenciar como as coisas são capazes de agir na reputação dos agentes das artes. O antropólogo Arjun Appadurai (2008), refletindo sobre as dinâmicas sociais e culturais das mercadorias, tece uma comparação utilizando o exemplo dos *Kula* de Malinowsky (1922). Appadurai (2008, p. 34) aponta que os objetos de valor do sistema de trocas relatado em “Os Argonautas do Pacífico” criam biografias específicas conforme se

³¹ Adriana Varejão é uma das artistas brasileiras vivas com maior valor no mercado das artes atualmente.

movem de um lugar a outro, da mesma forma que os homens que trocam conchas ganham e perdem reputação ao adquirir, possuir ou se desfazer destes objetos de valor. Assim, a “rota tomada por esses objetos de valor simultaneamente reflete e constrói parcerias e conflitos sociais por proeminência”.

Dessa forma, apesar de parecer à primeira vista que os homens são os agentes na definição de valor das conchas, são essas também que definem o valor dos homens, formando uma rede de agenciamento mútuo na definição do valor de um e de outro, isto é, o movimento das coisas movimenta as posições dos homens. De uma maneira semelhante, pode-se perceber a dinâmica das coleções e dos colecionadores. A depender das obras que possuem em seus acervos, o seu valor também é alterado dentro do sistema das artes. Ou seja, os objetos de arte não são passivos de ser apenas valorados pelos agentes das artes, mas também geram valor àqueles que os adquirem.

Assim, colecionadores disputam suas reputações a partir da lógica de venda e aquisição de obras, que se tornam patrimônios em suas coleções. O objeto torna-se um distintivo de poder e de reputação. Objetos produzem as pessoas, mas em especial nesse caso dos objetos artísticos, produzem também colecionadores e coleções. Podemos afirmar, então, que o prestígio de coleções particulares ou públicas é diretamente relacionado às coisas que estão ali presentes em seu acervo, ao mesmo tempo que, uma obra fazer parte de uma coleção específica também constrói sobre sua história e reputação.

Em suma, a agência de uma obra cria contextos e disputas que também constroem as posições dos sujeitos. O objeto artístico pode ter uma agência plural, em que as narrativas sobre ele e as narrativas construídas por sua presença são múltiplas. Sua agência irá depender não apenas dos agentes envolvidos em sua rede, mas também de outros objetos de arte que fazem parte de suas relações. Essa dinâmica é fluida e instável, estando continuamente relacionada ao contexto em que a obra está inserida.

2.2. CONSUMO DE OBJETOS DE ARTE

O antropólogo Daniel Miller (2007) defende que estudos da cultura material criam uma compreensão mais aprofundada da especificidade de uma humanidade inseparável de sua materialidade. Para o autor, o consumo foi geralmente estudado sob uma perspectiva moral e antimaterialista, em que julga o acúmulo de mercadorias como vulgares e de mau-gosto

quando relacionado às massas, em contraste àquelas consumidas pela elite. Porém, ele argumenta que “a história de uma postura moral do consumo não deve ser confundida com a história do consumo em si. As pessoas sempre consumiram bens criados por elas próprias ou por outros” (p. 40).

Para Miller (2007), há que se perceber que o objeto é dominante na formação das relações sociais. A mercadoria produz relação entre ela mesma e as pessoas que trabalham com ela, como também constrói relações entre pessoas ao longo da cadeia. Se anteriormente houve uma tradição marxista em estudar o objeto apenas pela perspectiva da produção, para em seguida haver um foco em pesquisa sobre o consumo, o ideal para a atualidade seria uma abordagem que enfatize a relação entre os dois, buscando “desfetichizar” a mercadoria.

Em suma, Miller (2007) defende que é necessária uma abordagem de cultura material que foque no objeto, para que se ganhe um senso de humanidade mais apurado, já que não fica separado de sua materialidade intrínseca. Assim, é viável reconhecer as relações humanas que são criadas a partir do consumo de mercadorias e as redes de relações formadas entre pessoas e coisas.

As relações criadas com obras de arte são históricas e plurais na humanidade. Aqui, irei me ater apenas ao consumo de uma arte específica, institucionalizada, classificada como “contemporânea” por agentes da arte, que foram credibilizados pelo sistema das artes com tal poder. Contudo, a relação econômica própria do mercado de arte é complexa pois subjetiva, não se esgotando em sua materialidade. Ou seja, a precificação das obras não é apenas um valor direto intrínseco ao objeto, mas também um valor moral, produzido pela trajetória e reputação do artista que produziu a obra. Dessa maneira, o valor está correlacionado a uma rede de relações que estão de maneira subjetiva ligadas àquela mercadoria.

O antropólogo Arjun Appadurai (2008, p. 16), ao pensar sobre as dinâmicas sociais e culturais do fluxo de mercadorias, propõe que essas, como as pessoas, têm uma vida social. O autor defende que a troca econômica é o que cria o valor da mercadoria e não o contrário. A mercadoria, tendo um tipo particular de potencial social, “não tem um valor absoluto como resultado da demanda que suscita, mas é a demanda que, como base de uma troca real ou imaginária, confere valor ao objeto”.

Segundo Appadurai (2008), analisando as trajetórias dos objetos, podemos interpretar situações de suas vidas sociais, entendendo seu potencial mercantil desde a produção,

passando pela troca e até o seu consumo. Conforme o decorrer da trajetória, as coisas entram e saem do estado de mercadoria e variam o seu valor conforme a situação. Portanto, a mercantilização é uma fase da vida de algumas coisas que reside na “complexa intersecção de fatores temporais, culturais e sociais” (APPADURAI, 2008, p. 30). O valor dos objetos de arte e sua mercantilização é dependente desses fatores.

A pesquisadora Bettina Rupp (2014) argumenta nesse sentido quando diz que o valor artístico na arte contemporânea está para além do objeto em si. Por isso mesmo, é um segmento da arte caracterizado por ter valores financeiros flutuantes, em que a legitimação do artista dentro do sistema pode ser incerta e passível de riscos. Um cálculo assertivo de todas as variáveis parece improvável, já que muitas delas são subjetivas.

Em entrevista com a curadora Julia Lima³², suas considerações convergem com os de Rupp, sobre as dificuldades em se valorar um objeto artístico. Para ela: “a arte vive numa contradição que ela é algo que você não consegue atribuir valor no sentido cultural, mas ela também é mercadoria. [...] É uma contradição e uma idiosincrasia dela ser e não ser mercadoria ao mesmo tempo”. A curadora conclui: “a arte é da ordem do belo e do sublime ou do horror e do abjeto, mas ela tem uma dimensão poética que não é a financeira. E essas duas coisas têm que conviver dentro de um mesmo objeto”. Ainda, há a peculiaridade de que os objetos de arte, ao contrário de outras mercadorias que perdem valor com o passar dos anos, são valorizadas com o tempo.

A historiadora Bruna Fetter (2014) alega que, para se compreender o valor de uma obra de arte, há que identificar quais são as relações de legitimação que conformam o próprio sistema. Assim, discernir quem tem autoridade e credibilidade para participar do processo de valoração (subjetivo e financeiro) e quais os critérios e ferramentas que são utilizados para tal, nos fornece parâmetros mais próximos, ainda que não absolutos, dos rumos do mercado das artes. Para a autora:

Para além da compreensão de mercado como a instância em que se realizam trocas comerciais diretas – ou seja, compra e venda de obras de arte –, podemos compreendê-lo como uma esfera que perpassa praticamente todas as relações estabelecidas no âmbito do sistema da arte. Em menor ou maior escala, instâncias legitimadoras institucionais ou de caráter independente, críticas ou comerciais, colaboram na constituição de valor para diferentes artistas e obras. Ou seja, tais instâncias situam artistas em um mapa de valoração de acordo com sua forma de atuação dentro do sistema e suas possíveis repercussões históricas, estéticas,

³² Entrevista cedida em 08/06/2022 na Galeria Simões de Assis em São Paulo, local em que a curadora trabalha atualmente.

culturais, sociais e comerciais (Fetter, 2014, p.106).

Fetter (2014) aponta que o poder dos compradores de objetos artísticos está na própria compra, em poder converter o valor simbólico em financeiro. Em seu estudo a pesquisadora argumenta como a arte contemporânea brasileira foi reconhecida como um bom negócio a ser explorado comercialmente. Corroborando a alegação da autora, a Pesquisa Setorial de Mercado de Arte Contemporânea no Brasil, de 2018, afirma que “o mercado de arte contemporânea brasileiro está cada vez mais amadurecido e vem crescendo, seja nacional ou internacionalmente” (PESQUISA SETORIAL, 2018, p. 73).

Essa consolidação do mercado de arte contemporânea, mesmo crescendo em múltiplos países, não apenas no Brasil, tende a ficar reservada a uma parcela restrita da população. Appadurai (2008) alega que o consumo por bens de luxo, como as artes visuais, deve-se a diversos fatores que não se limitam apenas ao poder aquisitivo. O desejo por bens, primeiramente, estaria ligado à cultura, e o seu consumo seria “eminentemente social, relacional e ativo” (p. 48), afastando-se de uma ideia de consumo “privado, atômico ou passivo” (p. 48).

Por essa perspectiva, a aquisição de objetos de arte não pode ser vista como uma reação mecânica à disponibilidade de bens e dinheiro para comprá-los, mas sim, como uma forma de regulamentação coletiva de demanda e consumo, que faz parte de uma estratégia consciente das elites para manter as diferenciações de classe e poder. Portanto, o fluxo restrito das coisas ficaria à disposição da reprodução de sistemas hegemônicos, tal qual o das artes visuais institucionalizadas.

Appadurai (2008, p. 56) argumenta que há uma série de questões que rondam o consumo de objetos artísticos. A autenticidade e a “expertise” amparadas em um conhecimento especializado, a avaliação de sua originalidade, o suposto bom gosto e a distinção social relacionada à aquisição desses objetos distinguem seu consumo de outros produtos e mercadorias. Segundo o autor, os bens de luxo, como as artes visuais, não são exatamente o contraste com objetos relacionados a necessidades, mas bens cujo uso principal é retórico e social, bens que são “simplesmente símbolos materializados”.

O antropólogo aponta que faz mais sentido analisar mercadorias de luxo como um “registro” especial de consumo, do que analisá-los como uma classe especial de coisas. Os traços de distinção que esses objetos carregam, não sendo necessária a coexistência de todos

os fatores, são relacionados a: sua restrição, sua complexidade de aquisição; uma virtuosidade semiótica (capacidade de assinalar mensagens sociais complexas com legitimidade); um conhecimento especializado como pré-requisito para que sejam usados de maneira apropriada e/ou um alto grau de associação entre seu consumo e corpo, pessoa ou personalidade.

A partir desses parâmetros propostos pelo autor, podemos identificar as obras de arte como pertencentes à qualificação de mercadorias de luxo, já que seu consumo é restrito, de aquisição complexa, frequentemente possuindo virtuosidade semiótica (ainda mais se tratando de arte contemporânea), sendo requerido um conhecimento especializado sobre artes visuais para adquiri-las e, por fim, havendo um alto grau de associação entre seu consumo e o colecionador ou coleção à qual a obra se destina.

Todavia, há uma dinâmica intrigante que ocorre no sistema das artes, se considerarmos a contradição política entre quem compra e quem produz a obra de arte. Já argumentei no sentido de que a subjetividade do objeto artístico é tamanha, que é possível transformar sua narrativa de diversas formas. Aqui, venho reiterar como essas narrativas estão em disputa sobre o mesmo objeto, o que, conseqüentemente, faz sua agência ser outra, a depender do espaço que ocupa. Afinal, se o objeto é agente em seu meio, ele certamente age de maneira distinta para quem o produz e para quem o adquire.

Considerando que grande parte dos artistas contemporâneos institucionalizados têm produções voltadas a temas progressistas, quando são adquiridos pelos colecionadores, geralmente de posições conservadoras, o objeto de arte muda de agência, pois passa a participar de uma outra rede de relações, ainda que isso não elimine sua trajetória. Enquanto as preocupações do artista sobre sua produção, geralmente, estão ligadas a um ideal, os colecionadores, muitas vezes, possuem motivações distintas quando adquirem uma obra. Inclusive podendo ser antagônicos como, por exemplo, enquanto o artista faz uma crítica ao consumo o colecionador gaba-se de sua aquisição.

Conversei sobre essa contradição do sistema com um colecionador brasileiro, pois muitos de seus colegas, claramente pertencentes a uma ala conservadora, compravam obras alinhadas a ideias opostas às que defendiam. O colecionador alegou que, para eles, a obra além de arte é patrimônio. Levando em consideração tal perspectiva, enquanto o artista percebe o objeto artístico como agente político, os colecionadores, amiúde, percebem sua agência enquanto capital. Ele ainda argumentou que a especulação que pode acontecer após

sua compra é um prazer para o colecionador, que vê seu patrimônio sendo valorizado, mesmo que não tenha a intenção de vendê-lo. Depois, ele pode se gabar aos seus colegas de ter “um olho bom” e saber identificar quais artistas serão futuramente valorizados no mercado das artes.

Um crítico de arte da revista *ARTnews* publicou um comentário sobre a última Bienal de Veneza, curada pelo brasileiro Adriano Pedrosa, destacando essa complexidade, entre a intenção da obra que é produzida e a finalidade da obra quando comercializada. Considerando, justamente, a problemática do curador ter levado tantos artistas dissidentes para a Bienal mais tradicional do sistema das artes hegemônico, o colunista pondera como será a dinâmica entre as produções apresentadas e os maiores colecionadores do mundo:

Neste momento o mercado domina o mundo da arte e está afetando o que vemos em todo o mundo. Para que os artistas vivam do seu trabalho, ele tem que ser vendido. Quem está comprando? Os ultra ricos, cujas políticas podem não estar alinhadas com as do artista. Portanto, se um colecionador muito rico de alguma forma conseguir comprar mais tarde uma obra que estava em exibição aqui, ele pode estar recebendo mais do que esperava. Então, quem ri por último? Mal posso esperar para descobrir (Maximiliano Durón para a *ARTnews* em “The 2024 Venice Biennale: Our Critics Discuss Their First Impressions of a Show Unlike Any Other”. Tradução minha. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/reviews/the-2024-venice-biennale-our-critics-discuss-their-first-impressions-1234703858/>).

Essa dissonância entre a produção e o consumo do objeto artístico foi pautada por Appadurai (2008, p. 60) a partir do conhecimento especializado requerido para a aquisição das artes. O autor indica como o conhecimento que integra a produção da mercadoria (técnico, social, estético etc.) e o conhecimento que abrange a ação de consumir apropriadamente a mercadoria são discrepantes. Assim, ele destaca que “o conhecimento de produção interpretado em uma mercadoria é bem diferente do conhecimento de consumo que é interpretado a partir da mercadoria”, em que se cria uma divergência interpretativa, mesmo que a partir do mesmo objeto.

Considerando então que algumas mercadorias têm “histórias de vida”, é possível refletir sobre os conhecimentos produzidos e partilhados em diversos momentos de suas carreiras. Os objetos artísticos, por tal perspectiva, atuam de modos distintos durante suas trajetórias, transformando-se com seus contextos sociais e históricos. Ou seja, a obra não ficará estática, preservada, enquanto a humanidade está em mutação constante. O objeto de arte, assim como as coisas, irá acompanhar, à sua maneira, as mudanças de seu entorno.

Mesmo que haja intervenções em sua materialidade para conservá-la, e ainda que ela pareça inerte, ela estará se modificando tanto material quanto culturalmente. Por conseguinte, não apenas a agência da obra de arte irá se transformar ao longo do tempo, como também o olhar e as interpretações sobre ela.

Para o antropólogo e curador Hélio Menezes Neto (2018, p. 25), é a correlata relação entre o olhar e a constituição dos processos sociais das coisas, que permite a contextualização da obra de arte. Ainda que a forma “importa, revela, encarna, autoriza”, pouco diz sem seu contexto. Será a própria análise contextual que irá condicionar e possibilitar a experiência estética da obra de arte, assim, não sendo possível uma separação entre “forma” e “conteúdo”. O autor pontua que a separação dos dois domínios atende a funções didáticas, no entanto, são fruto mais de “disputas de fronteira entre distintos campos do conhecimento do que fenômenos separados”.

Com isso, o curador defende que, estando forma e conteúdo unidos, não é possível partir da premissa de que a obra seja apenas resultado de seu contexto, refletindo-o. Não que a reflexão esteja equivocada em sua totalidade, apenas incompleta, como alega Menezes Neto (2018, p. 42). Para além de reproduzir seu tempo, “a obra também produz seu tempo, dele se apropriando”. A obra de arte então é produzida e também produz, em diálogo constante com seu meio e sua rede de relações.

Obras de arte constroem ficções e realidades. São agentes sociais que estão no centro do sistema das artes e de suas relações de poder. Estão em circulação e determinam reputações, hierarquizando posições sociais, dentro e até mesmo fora do sistema. Assim, objetos artísticos formam redes e agenciam espaços. São tão impactantes e relevantes na humanidade, que há um sistema contemporâneo apenas delas: o sistema das artes.

3. CORPOS DISSIDENTES NO SISTEMA DAS ARTES

A predominância de uma presença masculina branca cisgênera no sistema das artes é irrefutável. Assim como outras esferas de poder, as artes visuais contemporâneas, mesmo que estejam buscando se diversificar, mantêm um escopo hegemônico histórico. Aos poucos, mulheres brancas cisgênero têm conseguido ocupar esse espaço, ainda que paulatinamente, mas com uma incisão constante nas últimas décadas. Artistas racializados ou de gêneros

dissidentes têm aumentado sua presença mais recentemente, porém ainda de uma maneira muito diminuta se comparada aos outros grupos.

Aqui neste capítulo, apesar de buscar durante a tese abarcar todos os corpos dissidentes que vêm ocupando o sistema das artes, trago especialmente a experiência de mulheres brancas e cisgêneras, as primeiras a quem foi permitida a entrada nesse sistema de poder, ocupado exclusivamente por homens. Se anteriormente eram apenas convidadas a falar de gênero em mostras voltados ao tema, num recorte único, agora pulverizam cada vez mais suas produções. Ainda assim, há uma trajetória longa a ser percorrida para compará-las de maneira equitativa a homens brancos cisgênero. Contudo, é sobre seus trabalhos, a maioria de pesquisas produzidas quando estamos buscando dissidências dentro do sistema das artes hegemônico. Por isso, trago sua experiência como exemplo de como tem sido essa disputa de poder dentro do campo artístico.

A representação dos corpos femininos tem sido feita nas artes visuais desde a antiguidade. Na história da arte, são frequentes os corpos de mulheres cisgêneras despidos, pintados por artistas homens cisgêneros. 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 figura de mulheres ser frequentemente retratada nas artes visuais, 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 espaços institucionalizados de arte.



Figura 7 - Obra das Guerrilla Girls exposta no Museu de Arte de São Paulo na exposição “Guerrilla Girls: gráfica, 1985-2017” em 2017. Disponível em: masp.org.br.

Em consonância com a produção das *Guerrilla Girls*, a pesquisadora de arte Luana Saturnino Tvardovskas (2015) alega que a arte contemporânea feminista pode ser fonte de autotransformação, desconstrução de modelos políticos autoritários e de representações misóginas sobre os corpos femininos. A autora defende a importância da multiplicidade das diferenças em sua infinita alteridade como parte do projeto político e estético feminista comprometido com a renovação do imaginário social. Dessa forma, seria possível ampliar o olhar para as resistências micropolíticas, no plano das subjetividades que aspiram por uma transformação cultural e política.

Entretanto, o ponto de vista único sobre a história da arte ocidental promoveu um apagamento de artistas dissidentes, contando um passado apenas reservado a homens brancos, europeus e geniais, excluindo e descredibilizando produções não hegemônicas. 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 possibilitavam que chegassem ao mesmo nível técnico e de influência na arte que os homens.

Nesse sentido, Nochlin (2006) desconstrói a percepção histórica de 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 acessar espaços privilegiados destinados a jovens artistas. Nas aulas práticas de desenhos anatômicos

com modelos vivos, por exemplo, não era permitida a presença de mulheres, a não ser como modelos para os homens. A autora comenta como era autorizado à 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 visuais.

A historiadora da arte acrescenta que a admiração deve ficar com 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 exercer 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 tenham conseguido alcançar tanta excelência - senão grandeza imponente - naqueles bastiões de prerrogativas masculinas brancas como ciência, política ou arte (NOCHLIN, 2006, p. 5, tradução minha).

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, em que as poucas mulheres que conseguiram ser reconhecidas, ainda que em aspectos mínimos, na comparação com seus pares homens, pertenciam 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 profissionalização de produções artísticas que não as masculinas hegemônicas.

A curadora Julia Lima³³ conta como, a partir do texto de Linda Nochlin, é possível explicar o mercado de arte atual, que criou heroínas como Frida Kahlo para defender 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 visuais. Lima escreveu em 2019 um artigo para a revista online “Arte que Acontece”, no qual reúne dados e faz um

33 Entrevista cedida em 08/06/2022 na Galeria Simões, em São Paulo, na qual trabalha.

mapeamento estatístico sobre as galerias brasileiras e as artistas representadas por elas. Segundo os dados da curadora, 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. A pesquisa norte-americana das jornalistas Julia Halperin e Charlotte Burns (2019) sobre o mercado da arte e disparidade de gênero, demonstrou que 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 algumas artistas. Somente 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 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).

Diante dos dados, Halperin e Burns (2019) chegam à conclusão 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 pequena em relação aos homens: menos mulheres conseguem 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 que as maiores diferenças de preços entre artistas masculinos e femininos se devem 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 (2017, p. 27), sugere que o menor valor atribuído às artistas mulheres se deve menos à qualidade das obras e mais ao 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. Para elas, é difícil argumentar que as evidências encontradas de valores menores em obras de mulheres variando conforme os fatores relacionados à disparidade de gênero de cada país possam ser explicadas por uma “genialidade natural” constantemente reservada aos homens.

Dessa maneira, pode-se afirmar que, o mercado da arte, por mais exclusivo que seja, não opera em uma lógica distante do contexto em que está inserido. Se a desigualdade de gênero é alta onde as obras estão sendo comercializadas, provavelmente os valores dos trabalhos irão corresponder a essa discrepância, com as produções masculinas sendo vendidas por um custo maior que as femininas. É importante destacar que todas essas pesquisas apenas investigam a partir de determinantes de homens e mulheres cisgêneros, sem sequer citar artistas de gêneros dissidentes, minoria no mercado das artes institucionalizadas.

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.

Helperin 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 aparentam em seus discursos. Para as autoras, é evidente que exposições com obras de artistas mulheres, mesmo que tragam um público equivalente ou maior do que seus pares homens, são raramente consideradas para ser adquiridas pelo acervo do museu. Entretanto, são as coleções dessas instituições que formam o cânone e que registram a história da arte para a posteridade.

No artigo escrito por Lima (2019, n.p.), a curadora deixa clara 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 ela, no Brasil enfrentamos um problema duplo: de um lado, há uma desigualdade constante e gritante na presença de mulheres artistas nas exposições que não têm um recorte específico de gênero. De outro lado,

a construção equivocada de que políticas afirmativas “enfraqueceriam” a desconstrução dos paradigmas sexistas e enfatizariam uma visão de que essas artistas só podem estar presentes em mostras dedicadas à discussão de gênero (LIMA, 2019).

Diante de tal cenário, as jornalistas 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 -, pois a genialidade artística segue sendo relacionada a corpos brancos e masculinos. Até mesmo a forma como as obras são precificadas é diferente 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.

As autoras apontam como 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. Muitas vezes suas obras não foram coletadas por grandes instituições em vida, tendo que ser rastreadas por historiadores e conservadas de maneira privada pelos seus compradores.

Além disso, as práticas artísticas relacionadas à um suposto universo feminino tende a ser menos valorizadas. Técnicas como tecelagem, bordado e cerâmica, ainda que estejam aos poucos sendo inseridas sob a classificação de arte contemporânea e abandonando as categorizações racistas, seguem sendo raramente credibilizadas. Quando finalmente recebem atenção do mercado das artes, as produções geralmente escolhidas para ocuparem os espaços institucionais são masculinas.

No Peru, com uma forte vertente de artes anteriormente julgadas enquanto “artesanato” ou “populares” migrando para as artes contemporâneas, isso ocorre de forma frequente. Os nomes com maior reconhecimento são masculinos: Máximo Laura com tecelagem, Pablo Seminario com produção em cerâmica, Joaquín López Antay com *retablos de Ayacucho*. Ainda que claramente haja uma quantidade superior de mulheres produzindo tais obras, e que fossem, inclusive, práticas ligadas a um imaginário feminino, são homens que estão sendo valorizados pelo sistema das artes.

Quando comentei com um amigo peruano sobre esse padrão que observava, ele me fez um adendo: não é apenas a demarcação de gênero por si só, que alça os homens ao sistema das artes, mas também porque, para entrar em um sistema tão fechado e masculino, são necessários contatos, é preciso ser conhecido e que conheçam o seu trabalho. Os homens, por estarem mais presentes nos espaços públicos, têm maiores chances de conhecer agentes influentes que possam credibilizá-los enquanto artistas contemporâneos.

Dessa maneira, ainda hoje, parece que permanece a ideia de que as práticas artísticas que foram construídas e relacionadas ao doméstico, apenas migram para a esfera pública pelas mãos masculinas. Mulheres produzem por *hobbie*, para ocupação de tempo, enquanto homens produzem para o público, por sua genialidade. Assim, práticas historicamente marginalizadas no sistema das artes por serem consideradas femininas, começam a ser valorizadas desde que realizadas por homens³⁴.

A pesquisadora Luana Saturnino Tvardovskas (2015) argumenta que, práticas artísticas ligadas ao imaginário hegemônico feminino e doméstico, são historicamente menosprezadas em relação às demais. Assim, as esferas da existência tidas como particulares às mulheres são frequentemente desprezadas causando violência material e simbólica. Para a autora, a tradição em naturalizar e hierarquizar as diferenças de gênero, justificaria a discrepante valoração entre técnicas relacionadas ao feminino e ao masculino.

Embora existam iniciativas que buscam mudar esse cenário, com projetos e programas de estudos e formação voltados para a produção de mulheres, para a curadora Julia Lima “nós ainda estamos batendo na mesma tecla”, como declarou durante a entrevista. Ela conclui em seu artigo 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.).

34 Essa não é uma dinâmica exclusiva do sistema artístico, a gastronomia, por exemplo, tão reconhecida no Peru com um *chef* considerado o melhor do mundo no momento, segue pelo mesmo caminho. Cozinhar é uma prática sistematicamente realizada por mulheres, mas os grandes *chefs* reconhecidos mundialmente são homens em sua maioria.

Entretanto, é evidente o crescimento no número de mulheres participando do sistema das artes: artistas, curadoras, galeristas ou colecionadoras. Coleções públicas e privadas compostas apenas por artistas mulheres dificilmente seriam consideradas possíveis e atualmente vem sendo identificadas, mesmo que sejam exceção. 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 centenário. Com uma temática que não era diretamente relacionada a gênero, Alemani recebeu críticas 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.

A primeira Bienal de Veneza com mulheres em sua maioria também teve de maneira inédita apenas mulheres sendo premiadas - outro feito que nunca havia ocorrido, com duas mulheres negras sendo contempladas na mesma edição (Sonia Boyce do Reino Unido e Simone Leigh dos EUA). A artista chilena Cecilia Vicuña recebeu o Leão de Ouro pelo conjunto da obra. A sua obra “*Virgen Puta*” era acompanhada da seguinte poesia da artista:



Figura 8 – “*Virgen Puta*”, de Cecilia Vicuña, 2021. Óleo sobre tela. 157.5 x 132.1 cm, 62 x 52 in.
Disponível em: <https://www.xavierhufkens.com/artworks/cecilia-vicuna-virgen-puta>

A Virgem Puta existe em uma curvatura do espaço onde protege mulheres equivocadas como eu. Ela é impulsionada por tecidos pré-colombianos que costumavam ser seu OVNI, apoiados por espíritos guardiões de cobras d'água comandados pela lua.

Na Grécia existe uma ilha onde as cobras veneram a Virgem e são abençoadas por pessoas e sacerdotes. Deixe o governo da lua, das cobras d'água e da mãe prevalecer. A virgem é sagrada não por sua virgindade, mas por causa de sua maternidade. Ela sabe voar e alcançar o coração de seus devotos, como eu³⁵.

35 Texto original: 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 na 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

(Poesia de Cecilia Vicuña que acompanhava a legenda da tela *“Virgen Puta”* na 59ª Bienal de Veneza, tradução minha).

A corporeidade tornou-se um recurso relevante nas artes visuais pelo levante feminista nas últimas décadas. Anteriores a Cecilia Vicuña, artistas latino-americanas como a colombiana Débora Arango (1907-2005), a brasileira Tereza Costa Rêgo (1929-2020), a cubana Ana Mendieta (1948-1985) e a peruana Johanna Hamann (1954-2017) têm produções de grande relevância acerca do corpo e da sexualidade das mulheres.

A historiadora Tvardovskas (2015, p.21) argumenta que as experiências femininas são capazes de confrontar enunciados falocêntricos, sendo pensadas novas configurações dos prazeres e uma multiplicidade de ações e saberes produzidos pelos corpos. A autora comenta como as artistas contemporâneas que trabalham com contornos autobiográficos, expressam posições éticas, estéticas, políticas e afetivas. Com isso, 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”.

Além de rejeitar os binarismos, as feministas politizaram o corpo, denunciando como o poder patriarcal trabalhava por meio de normas culturais sobre o feminino. Em outras palavras, suas reflexões mostraram que o poder afeta diretamente os corpos, convergindo para uma compreensão de que as questões da subjetividade são inseparáveis das questões do corpo (TVARDOVSKAS, 2015, p. 14).

Apesar do crescente reconhecimento de artistas mulheres e suas contribuições para as artes visuais, ainda há muito a ser conquistado para haver uma maior equidade no sistema artístico. Quando gêneros dissidentes também são levados em consideração nas discussões sobre artes visuais institucionalizadas, as informações e exemplos são ainda mais rarefeitos. Contudo, mais recentemente, galerias de arte têm incluído artistas para além do homem branco cisgênero em suas representações institucionais. Ainda que haja desconfiança sobre uma real preocupação sobre esses corpos e vivências, são notórios os avanços no aumento da representatividade de artistas dissidentes no sistema das artes.

Lima argumenta que artistas não hegemônicas sempre existiram, mas vêm conquistando seu espaço a muito custo. No entanto, existe a contradição do mercado estar

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.

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. Ela se pronuncia sobre essa questão:

É óbvio que eles [do 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).

Estruturar as instituições de forma mais diversa para o futuro, como aponta Julia Lima, parte não apenas de um maior número de artistas dissidentes inseridos no sistema das artes, como também a inserção de agentes não hegemônicos em cargos de poder em museus e galerias. A ocupação nessas funções possibilita perspectivas outras em que as narrativas sobre o que é arte e quem produz arte são disputadas. Assim, é através de estudos e do desmantelamento do *status quo* reproduzido dentro desse sistema, que é possível visualizarmos uma maior valorização de outras vivências para além do homem branco cisgênero.

4. SISTEMA DAS ARTES LATINO-AMERICANAS

As artes latino-americanas, frequentemente classificadas como específicas ou de menor qualidade pelo sistema das artes institucionais hegemônicas, irrompem de maneira plural a singularidade do discurso dominante das Belas Artes. O poder atuante do sistema das artes legitima através de suas instituições o que é e o que não é arte, quem está apto a produzi-la e quem pode fazer esse julgamento. Esse sistema, repleto de colonialidade³⁶, tem o poder de decisão, por meio de uma estrutura que elitiza o acesso ao seu espaço e às suas discussões, de forma historicamente excludente e etnocêntrica.

Durante uma reunião de chanceleres no Chile, em 1969, Henry Kissinger, representante dos Estados Unidos, afirmou: “nada de importante pode vir do Sul. A história nunca é feita no Sul”. Quase dez anos depois, um conterrâneo do ex-chanceler, Dale McConaty, alegaria que “a América Latina tem artistas, mas não tem arte”, em uma reunião

³⁶ O termo será mais bem aprofundado nos capítulos seguintes.

de críticos de arte em Caracas em 1978. Relembrando tais declarações, o curador brasileiro Frederico Morais dá início ao seu texto mais conhecido “Reescrevendo a História da Arte Latino-americana”, de 1997.

A América Latina foi por muito tempo vista como exportadora de artistas, porém importadora de estética do Norte Global. Morais, em seu texto de 1997, argumentou que a persistência de certos estereótipos latino-americanos em projetos curatoriais de exposições do Norte Global reforçava como as culturas fora dos centros do “primeiro mundo” eram vistas como periféricas e simples receptoras e reproduzidas. O curador concluiu, ainda naquela época, que os circuitos internacionais, mesmo quando traziam em suas galerias artistas latino-americanos, mantinham um critério hegemônico de uniformização histórica.

As considerações de Morais (1997) evidenciaram os mecanismos por meio dos quais a influência europeia e norte-americana dominante sobre o “restante do mundo” era interpretada como uma arte em “estado puro”, enquanto a América Latina tendia à hibridização e à mestiçagem cultural. Para o curador, a arte latino-americana vinha regionalizando movimentos europeus e provando que nada existe em estado puro, seja na arte erudita, seja na arte popular. Com esse movimento, era devolvida à Europa, de maneira renovada, a arte que dela havíamos importado, paralelamente redescobrimos nossas próprias especificidades. Muitas das análises de Morais podem ser observadas ainda nos dias de hoje.

Há quase trinta anos, Morais (1997, p.13) já alegava que construir uma história da arte latino-americana significava desconstruir a história da arte metropolitana. Consistia em incluir, na história da arte universal, o outro, a diferença, o contraste, a contradição. O curador, ao lado de colegas, como o cubano Gerardo Mosquera, denunciava a história da arte tal qual a aprendemos, monocidental e eurocêntrica, em uma criação estético-simbólica em que o resto do mundo resultava diminuído, subvalorizado ou considerado parte parcela da corrente principal. O curador afirma que se, por um lado, é dada autoridade à história como consagradora, por outro, essa mesma história é contada segundo os valores consagrados. Dessa forma, “a história torna-se juiz e parte”.

Morais (1997, p. 12) apontou essa contradição colonial do sistema das artes hegemônico, citando o curador uruguaio Luis Camnitzer: “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”. Ainda hoje, 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.

Morais (1997, p. 14) alegou, em conjunto com o curador espanhol Octavio Zaya, que os questionamentos de identidade e autenticidade sobre a arte latino-americana são modos de perpetuação de um paternalismo do Norte Global, que supõe uma suposta incapacidade da diversidade criativa do Sul Global, negando aos artistas da região o direito à subjetividade e à autonomia. Contudo, os curadores apontavam que o sucesso da arte latino-americana no circuito internacional “já nos permite recusar toda forma de tutela e a lutar contra a discriminação cultural imposta pelo centro” e notavam que, na verdade, era o centro que começava a ser transformado pelas margens.

Artistas latino-americanos eram (e as vezes ainda são) acusados de se desconhecem mutuamente, porque mantinham seus olhos voltados para o Norte Global. Entretanto, Moraes (1997, p. 12) já indicava que esse panorama estava mudando. Artistas, cada vez mais seguros da importância de seu trabalho, sentem que podem encontrar a partir de seus territórios “os temas, as formas e os materiais de que necessitam para poder avançar em seus processos criativos”. Não se trata mais de mimesis ou reprodução, mas de transversalidade de conhecimentos.

Assim, os movimentos artísticos latino-americanos buscam tirar a atenção dos polos artísticos do Norte Global, ampliando a consciência da autonomia criativa que existe localmente. Enquanto a Europa e os EUA estão tradicionalmente preocupados principalmente com a forma e com a estética, a América Latina historicamente propõe um foco político em suas produções artísticas. Para Moraes (1997, p. 9):

O cotidiano da América Latina está contaminando pela política, pelos problemas sociais e econômicos. Conversamos todo o tempo sobre inflação, recessão, desemprego, fome no campo e na cidade, dívida externa, corrupção, esquadrões da morte, extermínio de índios e crianças, prostituição infantil, sobre os sem-terra e os sem-teto, seqüestros, violência policial, etc. Acima das diferenças regionais e históricas, o que temos em comum é este carácter emergencial dos problemas. Assim, para os artistas latino-americanos, é muitas vezes impossível abandonar o contexto em nome de uma linguagem pretensamente universal, a-temporal e a-histórica. Arte e política na América Latina sempre andaram de mãos dadas.

Enfim, Moraes (1997, p. 13) defende que devemos evitar o complexo de inferioridade que tem marcado nossas relações no sistema das artes com o Norte Global. O curador compara a exigência sobre o artista latino-americano às minorias marginalizadas que, “para

sobreviverem numa sociedade competitiva e racista, precisam provar todo o tempo que são melhores”. As diferentes abordagens de arte no mundo são fruto de trajetórias distintas, mas tanto quanto a arte dos grandes centros globais, as artes latino-americanas são plurais, dinâmicas, contraditórias, híbridas e sincréticas.

Ainda hoje, a condição latino-americana no sistema das artes parte de uma premissa marginalizada em relação ao Norte Global. Um dos grandes indicativos de sucesso de um agente das artes é conseguir internacionalizar-se em instituições da América do Norte e/ou da Europa. Muito geralmente, os locais que concentram maior capital econômico também possuem maior relevância no mercado das artes, e essa lógica se repete em pequenas e grandes instâncias: quanto mais próximo ao centro hegemônico, maior a influência no sistema.

O pesquisador Nei Vargas da Rosa (2020, p.99) destaca como dentro do sistema das artes há uma dinâmica centro/periferia implícita nas relações. Para o autor, existem “fronteiras borradas” que definem quem está no centro e quem está na periferia, dependendo do contexto. Nas palavras de Rosa, “há centros hegemônicos em condição de periferias de outros mais hegemônicos ainda, e todos produzem zonas centrais e periféricas em si mesmos”.

Dessa maneira, é possível o mesmo sistema ser considerado central ou periférico, a depender da perspectiva. Por exemplo, o Brasil geralmente é considerado periférico no sistema das artes em relação ao Norte Global, porém é considerado central se pensado no sistema das artes latino-americanas. O sistema das artes brasileiro tem maior destaque em comparação com o da Colômbia, e essa, por sua vez, maior relevância no sistema em contraste com o Peru.

Assim, também é possível pensar essas relações internamente em cada país. A cena artística de Lima, por exemplo, ganha mais atenção do que a de Cusco, outra cidade peruana reconhecida na produção das artes visuais. Da mesma maneira, Bogotá, capital colombiana, em relação a Medellín, segunda maior metrópole do país. No caso brasileiro é possível identificar os processos hegemônicos semelhantes, em que há uma “forte dependência de reconhecimento e consagração ligado a São Paulo” (ROSA, 2020, p. 99). Rosa argumenta sobre o sistema das artes paulistano:

Cidade com maior número de galerias do mercado primário, museus, espaços positivos e eventos, a capital paulista exerce forte papel judicativo na definição do que se entende e é inscrito como arte contemporânea na atualidade. No entanto, há muitos colecionadores e agentes fora deste eixo central que estão ocupados na construção das histórias da arte locais, produzindo um movimento de centralidade no que pode ser chamado de bordas (ROSA, 2020, p. 99).

O que observei durante o campo e percebi em minhas conversas com agentes das artes foi que, muitas vezes, o Sudeste replica lógicas coloniais em relação às outras regiões brasileiras. Pensando nas dinâmicas abordadas por Rosa (2020) entre periferia e centro, e considerando que a cidade de São Paulo é central a partir de uma leitura latino-americana - porém periférica pela perspectiva do Norte Global - parece ser necessário que a produção artística passe por um crivo paulista para que o artista seja credibilizado nacional e internacionalmente.

No caso de artistas nordestinos ou nortistas, é a partir da perspectiva sudestina que as produções de suas regiões são analisadas. Isso faz com que muitas vezes as produções sejam exotizadas, ditando o que pode e o que não pode ser categorizado como arte. Pensando ainda que São Paulo é um dos maiores polos artísticos do continente, sua influência também é primordial na classificação do que é arte brasileira e, conseqüentemente, latino-americana³⁷.

Rosa (2020, p. 106), em seu estudo sobre colecionismo de arte contemporânea no Brasil, argumenta nesse sentido refletindo como seus interlocutores eram predominantemente paulistas:

Na distribuição territorial dos respondentes do questionário, das 201 respostas 109 vieram de São Paulo capital e nove do interior. Este é um dado para discutir a hegemonia de São Paulo na definição do que é arte contemporânea no Brasil. Pela pesquisa, pode-se dizer que há uma arte contemporânea legitimada por São Paulo, outra de significados locais para outras regiões que não é conhecida e reconhecida naquela Cidade. São Paulo serve de índice para compreender as desigualdades no campo das artes visuais, no acesso e no reconhecimento de artistas e, inclusive, de colecionadores. Enquanto colecionadores de outras regiões mostravam suas coleções nas entrevistas, apareceu de forma expressiva e espontânea a frase “este artista já expôs em determinado museu de São Paulo” ou “este artista já expôs ou é representado por tal galeria de São Paulo”. Este dado leva a se considerar que ter artistas reconhecidos em São Paulo acaba sendo uma forma de legitimar a coleção para o colecionador e, possivelmente, no seu meio local.

³⁷ Morais (1997) aponta como Buenos Aires exercia hegemonicamente influência no continente sul-americano, porém, a partir da Bienal de São Paulo, o eixo de dinâmicas internas passou a mudar, colocando a capital paulista em destaque no sistema das artes.

Essas lógicas de credibilização entre periferia e centro não são exclusivas da realidade brasileira. Elas são replicadas em maior ou menor grau no sistema das artes latino-americano de forma muito semelhante, em que é preciso que o agente das artes seja reconhecido pelos grandes centros para avançar em sua carreira. Rosa (2020) aponta como os sistemas usam simultaneamente “mecanismos muito similares em circunstâncias diferentes e desiguais, funcionando em um todo estruturado por membros interdependentes que operam de forma local, almejando atingir com menor ou maior grau múltiplos contextos legitimadores nacionais e internacionais” (ROSA, 2020, p. 99). Ou seja, o sistema das artes age muitas vezes de forma totalizante, em que a lógica hegemônica opera a partir das grandes metrópoles com tradição artística consolidada até os pequenos centros culturais localizados à margem desse sistema. O que se espera dos agentes e das instituições, afinal, é alcançar o reconhecimento e receber a suposta credibilidade que vem, principalmente, do Norte Global.

É relevante se atentar que, como Frederico Morais (1997, p.2) apontou, a questão do pouco reconhecimento à arte latino-americana não é ontológica, mas sim política e econômica, configurada pelas relações de poder. Até porque, como argumenta o curador, temos arte e teorias estéticas próprias que não se aplicam somente ao contexto regional, mas que “podem servir como instrumentos indispensáveis à compreensão de todo o processo da arte moderna e contemporânea³⁸”. Enquanto isso, voltamos constantemente à busca de uma validação pelo sistema de arte do Norte Global que nunca vem de forma absoluta, esperando sermos escolhidos individualmente para sermos tratados como exceção, enquanto o hegemônico identifica frequentemente grandes talentos em seu próprio território. Morais (1997) critica:

A arte internacional flutua como uma nuvem acima dos países e continentes. Não finca raízes nem cria tradições locais. Como a nuvem, modifica-se a cada instante, numa série contínua de metamorfoses. Esta arte internacional existe antes de tudo para a glória de um clube selecto e fechado de países, artistas, curadores, galeristas e colecionadores. Atuando de um modo perverso, de acordo com interesses

38 O autor cita vários exemplos como “a antropofagia de Oswald de Andrade, o regionalismo crítico de Pedro Figari, o universalismo construtivo de Torres García, o real maravilhoso de Alejo Carpentier, a teoria de não-objeto de Ferreira Gullar, o tropicalismo de Hélio Oiticica, a estética da fome de Glauber Rocha, a arte de resistência de Marta Traba, às quais poderíamos acrescentar as formulações de intelectuais, poetas, artistas plásticos, críticos de arte, políticos e revolucionários como, entre outros, Enrique Rodó, Torres García, Pedro Figari, Xul Solar, José Martí, José Vasconcelos, José Carlos Maritegui, Simon Bolívar, Vicente Uidobro, Roberto Matta, Mário Pedrosa e Darcy Ribeiro, que pensaram a América Latina como um continente inaugural, fraterno, justo e libertário, não importa se a realidade atual sugere exatamente o contrário” (MORAIS, 1997, p. 2).

econômicos e de política cultural, invade os países, submetendo os circuitos locais de arte às suas exigências e dogmas e desaparece rapidamente, deixando órfãos os artistas, que seguirão, assim, até que apreçam novas tendências. Atua, enfim, como o capital especulativo internacional, que entra e sai das bolsas, sem criar riquezas nos países em que atua e o que é pior, aumentando freqüentemente a miséria e a desigualdade econômica (MORAIS, 1997, p. 5).

Bulhões (2014, p. 12) destaca que “para a compreensão do mundo da arte no Brasil é necessário considerar sua condição de região periférica no circuito internacional e de sua elite enquanto segmento não hegemônico da burguesia internacional”. Essa posição complexa do Brasil no sistema das artes, a depender da perspectiva, tem relações tanto com seu passado colonial, sendo subjugada até hoje pelo Norte Global, como também pelo seu passado recente, de como se deu o processo de construção das artes visuais no território nacional.

O sistema das artes brasileiro teve grande influência internacional a partir de agentes da arte que vinham, em sua maioria, da Itália e da França, no pós-guerra da década de 1960, para o Sudeste. Foi no Rio de Janeiro, no início dos anos 1960, que surgiu a primeira galeria de arte “com padrão empresarial”, como conta Bulhões (2014, p. 25). O surgimento desse tipo de empreendimento com vernissages e eventos culturais, impulsionou o mercado de arte como conhecemos hoje, e desempenhou “um papel fundamental na comercialização, na determinação de valores artísticos e na consolidação do trabalho de artistas vivos e atuantes”. Anteriormente, relata a pesquisadora, a comercialização voltada à arte era similar à venda de antiguidades e outros objetos de luxo.

Junto ao processo da consolidação do sistema das artes no Brasil surge também uma vanguarda emergente que disputava espaços buscando outros públicos, mesmo que seu alcance fosse limitado. Geralmente sua circulação ficava restrita e sua divulgação ocorria de maneira secundária nas publicações sobre arte voltadas ao grande público. Mesmo assim, artistas buscavam disputar as pautas dentro do sistema preocupados em produzir obras mais engajadas e politizadas que pudessem ser acessadas por camadas mais amplas da população (BULHÕES, 2014).

A década de 1970, por sua vez, apresenta uma tendência geral de aumento no volume e na dimensão do mercado de arte, contudo, “afastada de preocupações democratizantes mais amplas e fortalecendo o elitismo desse tipo de produção” (BULHÕES, 2014, p. 33). Por conta dessa dinamização da comercialização, a compra de obras de arte começa a ser vista como uma possível aquisição patrimonial e a se tornar fundamentalmente um investimento.

Dessa maneira, os valores passam a ser determinados pelo mercado por meio das galerias emergentes. Bulhões (2014, p. 33) pondera:

O valor da obra não era estabelecido pela concorrência de mercado e aceitação do público, mas pela sua inserção no circuito de difusão que o legitimava. Consolida-se uma condição do consumo das artes visuais que sujeita o comprador e o artista às ingerências dos difusores (*marchands*, críticos, diretores das instituições). Diferentemente do que acontece, por exemplo, na literatura e no cinema, onde é a aceitação do público que define o sucesso de determinada obra ou artista.

É a partir dessa dinâmica característica do mercado das artes visuais que, segundo Bulhões (2014), o consumo artístico se torna mais um *status* social do que um capital cultural. O desenvolvimento do mercado de artes visuais, justamente por ser uma comercialização restrita, servia ao fortalecimento da classe dominante hegemônica que estava no poder naquele período por meio do Estado autoritário. A exclusividade característica necessária para a manutenção de um sistema elitista como o sistema das artes auxiliava a conservar o capital simbólico que alicerçava o poder de um estrato privilegiado durante o regime ditatorial.

Enquanto a censura atuava severamente em diversos setores da sociedade, curiosamente as vanguardas das artes visuais seguiam produzindo, contradizendo as restrições impostas pelo regime político naquele momento e de certa forma confirmando o alcance limitado de suas obras. Esse grupo de artistas atuava no sentido de dinamizar o meio artístico por meio de uma linguagem hermética, que exigia uma série de informações e uma erudição para sua apropriação que não estava ao alcance da maioria da população, reforçando, de maneira indireta, seu caráter elitista (BULHÕES, 2014).

Ao passo que Bulhões (2014) denuncia como a produção artística visual da época reiterava seu próprio elitismo, Morais (1997) defende que essa mesma linguagem hermética, apontada pela autora, era a única maneira de seguir produzindo durante o regime ditatorial. O curador discorre:

Nos anos 60/70, quando a maioria dos países do Cone Sul estava em poder dos militares golpistas e a repressão era muito dura, foi preciso usar reiteradamente a metáfora ou linguagens cifradas e herméticas para se dizer aquilo que não se podia falar abertamente. O que se tornara indispensável nos meios de comunicação massiva e na prática política, acabou por penetrar o universo da arte. Será preciso estudar em profundidade o modo como as ditaduras militares acabaram por gerar formas específicas de criação plástica e, também, como certa parcela da crítica acabou por introjetar em seu discurso o autoritarismo militar então vigente (MORAIS, 1997, p. 10).

Entretanto, Bulhões (2014) pondera que foi o próprio Estado o responsável por interferir, naquele período, para a adequação do sistema das artes a uma lógica de mercado, estancando propostas democratizantes, apoiando apenas uma arte formalista e conceitual e aumentando a concentração de renda. Assim, favoreciam o fortalecimento do mercado das artes e garantiam a manutenção do elitismo, o que era útil à legitimação de um regime político autoritário que beneficiava as próprias classes dominantes.

Mesmo após a redemocratização do país, a estrutura do sistema das artes do Brasil não mudou muito. Segue sendo dominada pelas elites, ainda que existam brechas e respiros de resistência. Como Bulhões (2014, p.42) afirma, o mercado das artes visuais permanece “compatível com o avanço das relações capitalistas monopolistas dominantes no País”. São principalmente as empresas privadas, por meio de segmentos especializados, que assumiram o comando e estimulam a progressiva setorização da produção e comercialização de arte na atualidade.

A partir dessas práticas do mercado da arte, as galerias ficaram cada vez mais participativas na constituição do valor das obras, com sua responsabilidade aumentada na legitimação dos produtos e processos artísticos que vinculava, a depender das relações com demais agentes e instituições. O prestígio associado a determinadas galerias e galeristas tornou-se capaz de credenciar e credibilizar produções, podendo alterar exponencialmente seu valor de venda. Como Bulhões (2014, p. 43) pontua, “expor um artista, com a apresentação de um crítico (muitas vezes por ele contratado), divulgar o evento nos meios de comunicação e referendá-lo com sua tradição acrescentavam à obra um valor artístico que se constituía também em valor de mercado”.

Existe então uma relação direta do artista com outros agentes específicos do sistema, para a legitimação de seu trabalho no mercado de arte. Com isso, colecionadores buscam apoio desses agentes envolvidos na comercialização, para orientar suas aquisições. Essa dinâmica criou uma lógica em que a validação de produções artísticas por determinados galeristas e curadores influencia como essas obras serão enxergadas dentro do mercado. As estratégias de venda auxiliam na definição de qual será a abordagem dada ao trabalho do artista e de seus possíveis compradores, delineando a rede formada por agentes, instituições e produções. Assim, a administração da carreira artística é perpassada por sutilezas e subjetividades que irão determinar como se sua produção será recebida ou negada dentro do sistema das artes.

Um exemplo dessa dinâmica é o caso da artista peruana Venuca Evanán, citada anteriormente, que mesmo não se reconhecendo enquanto mulher indígena, assim ficou identificada pelo sistema das artes. A artista conta que nunca tinha refletido sobre sua própria identidade dessa forma, até que sua produção começou a ser inserida no circuito das artes visuais contemporâneas. Foi o próprio sistema que necessitava rotulá-la enquanto “artista indígena”. Partindo de uma perspectiva branca hegemônica, o sistema reconheceu a artista a partir de sua alteridade.

Cheguei a comentar essa especulação acerca da identidade de Venuca com outros agentes do meio artístico peruano. A historiadora Gabriela Germaná³⁹, estudiosa das *tablas de Sarhua*, produção artística tradicional que o pai de Venuca ensinou à filha, me contava das dificuldades encontradas no sistema das artes contemporâneas quando os que eram classificados enquanto artesãos acessavam esse mercado. A divisão racista dos artistas e de suas produções historicamente classificadas como artesanato ressoava mesmo quando as artes hegemônicas tentavam superá-las. Contudo, uma galerista, que inclusive havia sido representante do trabalho de Venuca, alegou que a própria artista buscava e se beneficiava dessa categorização, argumentando como ela se vestia com as roupas típicas sarhuínas em eventos de arte.

A discussão sobre a identidade de Venuca Evanán que rondava o sistema das artes peruano, questionava se a artista seria “indígena o suficiente” para ser vendida como tal, já que ela mesma declarava não se reconhecer dessa maneira. Contudo, o mercado das artes parecia acreditar que seria mais atrativa a venda de seu trabalho, caso se tratasse da produção de uma mulher com tal marcador de distinção. Considerando ainda, que a categoria “andina”, a qual Evanán reivindicava, não é usualmente aplicada na perspectiva do Norte Global.

39 Não entrevistei formalmente Gabriela Germaná, sendo suas informações vindas de conversas informais em encontros casuais de eventos de arte e na viagem que fizemos à Sarhua que será contada mais adiante.



Figura 9 - Na esquerda a artista Venuca Evanán em seu ateliê em Lima segurando uma de suas tablas. Foto minha em 27/06/2023.

Na direita a artista no MASP posando junto de suas obras em foto divulgada em seu Instagram pessoal. Disponível em: <https://www.instagram.com/venucaevananperu/>.

Venuca havia se tornado reconhecida no sistema das artes contemporâneas pela prática artística típica sarhuína. As *tablas de Sarhua* são uma tradição própria da comunidade, em que essas tábuas de madeira são pintadas na vertical com cenas da vida cotidiana para ser apresentadas a um ente querido. As obras, lidas de baixo para cima, são penduradas perpendicularmente ao teto e reservadas ao cômodo particular do casal. Assim, as pinturas sobre madeira contam uma pequena história familiar e de sua comunidade.



Figura 10 - *Tabla de Sarhua* pendurada de maneira tradicional dentro de uma casa da comunidade. Foto pessoal em visita realizada em agosto de 2023.

As *tablas* atualmente têm recebido tanta atenção de pesquisadores e turistas que artistas sarhuínos têm suas próprias lojas em casa, vendendo peças, inclusive sob encomenda, não apenas de modo tradicional, na madeira, como também em capinhas de proteção de celulares ou qualquer objeto desejado pelo cliente. Com a divulgação da produção em Lima, não apenas por conta de Venuca Evanán, mas de tantos outros, inclusive seu pai que vem promovendo há décadas a tradição, as *tablas de Sarhua* tornaram-se uma espécie de *souvenir* para viajantes que passam pela cidade. Todavia, existem artistas que recebem maior

reconhecimento do que outros, dentro e fora de Sarhua, com o valor de suas obras podendo variar substancialmente.



Figura 11 - Rua de Sarhua e foto tirada no ateliê e loja do artista Maximiliano Ramos, respectivamente. Foto pessoal em visita realizada em agosto de 2023.

O pai de Venuca, Primitivo Evanán, sarhuíno radicado em Lima, ficou conhecido na capital enquanto artista, pintando e divulgando as *tablas de Sarhua*. Juntamente com sua esposa, Valeriana Vivanco, ensinou a prática à sua filha. Apesar de ser uma tradição geralmente reservada aos homens da comunidade, mãe e filha produziam suas próprias *tablas*. Com o passar do tempo, Venuca começou a trazer também temáticas não tradicionais para as obras, como erotismo, sexualidade, pautas feministas e da comunidade LGBT+.

Tal rompimento com a tradição não agradou os sarhuínos, tornando a artista alvo de críticas por ser uma mulher limenha pintando as *tablas* com temáticas que fugiam ao que a comunidade estava acostumada, como a colheita e seus rituais. Germaná me contou como uma imagem na rede social Facebook da artista, com uma de suas produções, foi mal avaliada pelos sarhuínos, recebendo comentários negativos na postagem. Embora os moradores de Sarhua não aprovassem sua produção, Venuca a essa altura já tinha certa visibilidade no meio artístico limenho e seu trabalho ganhava relevância no sistema das artes visuais. Assim,

enquanto suas *tablas* estavam sendo criticadas pela comunidade que tradicionalmente as produzia, elas também estavam sendo celebradas pelos limenhos que tinham o poder de alçá-las da categoria de artesanato à de arte contemporânea.



Figura 12 - “Añachallaw / Mi autorretrato erótico”, 2023, de Venuca Evanán.

As relações de poder abordadas na pesquisa de Rosa (2020), citadas anteriormente, entre agentes das artes, instituições e produções, em centros e periferias no sistema das artes, ficam nítidas em processos de credibilização de obras de arte. A produção de Venuca Evanán exemplifica que mesmo quando se abre espaço para o periférico, deve haver uma permissão do centro para que isso ocorra. Ao final, quem decide o que é arte contemporânea e o que deve entrar no mercado da arte é a perspectiva central em relação àquela produção. O centro

credibilizou o trabalho de Venuca, a ponto de atualmente ela ser a artista que vende as *tablas* pelo maior valor, justamente por ter sido inserida no mercado de arte contemporânea.

Assim, para um conjunto de obras ser aceito no sistema das artes institucionalizado e ser identificado enquanto arte contemporânea, necessita do reconhecimento de uma parcela específica da comunidade artística, não sendo relevante a opinião de pessoas que não estão legitimadas pelo sistema, por mais que essas sejam conhecedoras dos processos envolvidos na produção.

O debate gerado dentro do sistema das artes sobre a produção e identidade de Venuca Evanán era recorrente no meio artístico limenho. Ainda assim, ela era uma das artistas jovens mais procuradas pelo meio institucional, entre as que entrevistei. Adriano Pedrosa, diretor do Museu de Arte de São Paulo (MASP), um dos mais importantes da América Latina, e atual curador da Bienal de Veneza, uma das mais relevantes do mundo, foi pessoalmente adquirir o trabalho da artista em seu ateliê para o acervo do museu. Apenas em 2023, Venuca participou concomitantemente da Bienal das Amazônias em Belém do Pará, da Bienal de São Paulo e da exposição “Histórias Indígenas” do MASP. Mais uma vez, sob a identificação indígena que ela mesma recusa, mas à qual parece ceder em certas ocasiões.

A artista, que já expôs várias vezes tanto na Europa como na América do Norte, assim como outras entrevistadas nesta tese, demonstra como a arte latino-americana tem sido consumida também pelo Norte Global. Frederico Morais, em 1997, já indicava uma expansão de arte latino-americana no sistema das artes hegemônico: “podemos dizer que a criatividade plástica de América Latina não se restringe mais ao seu próprio território, na medida em que vem se expandindo por todo o mundo, exercendo uma influência considerável” (p. 6).

Conversei com a galerista peruana Claudia Pareja⁴⁰ sobre esses movimentos da América Latina em relação ao sistema de artes hegemônico. Para ela, ao contrário das alegações de Frederico Morais, nós superestimamos o interesse do EUA e da Europa nas produções latino-americanas. O mercado do Norte Global, segundo Pareja, não se importa o suficiente com o que é produzido aqui, nem sequer se apropria das vertentes do Sul Global. Fica sabendo de maneira marginal o que está sendo produzido e conhece “um ou outro artista”. Contudo, caso alguém individualmente lhes interesse, o absorvem para o seu mercado e para as suas “regras do jogo”. E geralmente, segundo a galerista, esse artista fica

40 A entrevista foi realizada em 13/09/2023 na galeria em que Claudia Pareja trabalha em Lima.

feliz em dar esse salto e começar a fazer parte de uma conversa muito mais ampla, com muito mais agentes das artes.

Pareja reafirma que mesmo que EUA e Europa não sejam os principais consumidores das obras latino-americanas, possuem uma influência direta nas produções daqui. Para a galerista, há mais influência do que interesse por parte do Norte Global no sistema das artes latino-americano. Segundo ela, “os artistas e os galeristas e todos nós que estamos deste lado do mundo estamos olhando para eles o tempo todo. [...] Artistas produzem olhando o tempo todo para o que está sendo produzido lá fora. Os artistas hoje estão conectados e sabem o que seus pares estão fazendo. Aí há uma influência real”.

Em contraste à opinião de Pareja, Morais (1997) apontava como, na verdade, havia uma influência histórica latino-americana no sistema das artes hegemônicas que não é admitida. Para ele, a “onda neoconservadora”, como denominou, que começava a envolver parte da crítica de arte, especialmente norte-americana - e que se estende até hoje - tratava-se de uma reação ao potencial criativo latino-americano.

A partir dos anos 60, Nova York tornou-se o principal centro emissor e consumidor de arte em todo o mundo, o que, por sua vez, permitiu aos Estados Unidos revisitarem sua história da arte, obrigando a Europa a fazer o mesmo. Contudo, nessa revisão, não se tem considerado suficientemente a influência ponderável que a arte latino-americana exerceu e ainda exerce nos dois continentes.

Morais (1997, p. 7) alegava que a história da arte contada por aqueles que tinham o poder de contá-la, apenas valorizava a vanguarda, os fundadores dos momentos de ruptura, suprimindo “os desdobramentos desses mo(vi)mentos e sua revitalização em outros países”. Para o curador, caso fosse analisada sua continuidade, veríamos que “esses desdobramentos resultam frequentemente em produtos híbridos, o que não os torna menos importantes”. E conclui, em protesto, que uma história ampla de um movimento da arte “não pode deixar de considerar sua persistência e renovação na América Latina”.

Ainda que com um reconhecimento aquém do merecido e percebido como uma produção periférica, as artes visuais contemporâneas latino-americanas são potentes e próprias. Trazem nossas demandas e especificidades. As nuances do sistema das artes latino-americanas perpassam identidades e produções que não são estanques ou estáticas, trazendo dilemas e preocupações que raramente aparecem no sistema das artes do Norte Global. A semelhança contextual de países que têm em seu histórico a colonialidade, com a dizimação de povos indígenas, o racismo e períodos ditatoriais, colocam o mercado das artes latino-

americano de maneira específica em relação ao sistema hegemônico. Os conflitos e contradições são muitos e são outros, de maneira que é necessário olhar para suas particularidades, não apenas em relação à Europa e aos Estados Unidos, mas também de forma interna, pois há contrastes e complexidades em nossas próprias fronteiras.

4.1. SISTEMA DAS ARTES BRASIL, COLÔMBIA E PERU: SEMELHANÇAS E CONTRASTES NO ENCONTRO DE UMA TRÍPLICE FRONTEIRA AMAZÔNICA

Os sistemas das artes dos três países em que o campo foi realizado apresentam diferenças, mas acima de tudo, muitas semelhanças. Isso porque a lógica do sistema se adapta e se aplica de maneira similar nesses países. A superestrutura entre museus, galerias, espaços de arte e seus agentes é guiada pelos parâmetros do Norte Global, onde essas instituições artísticas foram pensadas a partir do modelo colonial.

Por mais que haja esforços para que sejam questionadas essas organizações e a maneira como as relações de poder são construídas dentro desses espaços, são inegáveis seus resquícios históricos. Galeristas, curadores e artistas seguem sendo avaliados sob a perspectiva de sucesso do Norte Global, em que o êxito em sua carreira no sistema das artes é relacionado à internacionalização das instituições e das produções em que se está vinculado nos EUA e na Europa.

Para as artistas, suas produções chegarem ao Norte Global significa tanto uma maior circulação de seu trabalho quanto um aumento na valorização de suas obras. Para que isso ocorra, o caminho mais comum que uma artista percorre desde fora até ser absorvida pelo sistema das artes hegemônico segue os seguintes passos, mesmo que possam ser invertidos em alguns casos: realizar exposições coletivas e individuais em instituições de arte; ser representada por uma ou mais galerias de arte contemporânea; ter obras adquiridas por coleções privadas e acervos institucionais; repetir esse ciclo internacionalmente. Não é a única opção de percurso, porém é uma trajetória comum a muitas artistas contemporâneas, que conseguiram tornar suas produções a sua principal fonte de renda.

Isso posto, pode-se afirmar que existem variáveis complexas para uma artista seguir o caminho das artes visuais e conseguir entrar no sistema das artes. Expor seu trabalho ou ser representada por uma galeria depende de muitos fatores, como por exemplo, conhecer

contatos que viabilizem tais processos. Também é possível aplicar para residências artísticas⁴¹ e concorrer a editais, para a partir daí, com sua produção, buscar a representação ou até mesmo ser procurada por algum galerista interessado. É a movimentação por esses espaços institucionais – museus, galerias, espaços culturais, residências e editais – que irá construir a trajetória da artista para que esse seja reconhecida no sistema das artes visuais.

É interessante notar que o currículo de uma artista não é apenas formado pelos lugares em que ela esteve presencialmente, mas, principalmente, pelos lugares por onde suas obras passaram e para quais acervos foram adquiridas. É a circulação de sua produção que irá construir a maior parte de sua carreira, ficando a cargo da artista e do galerista que representa seu trabalho fazer as melhores opções para sua trajetória. De maneira estratégica, é necessário considerar quais convites aceitar, para quais instituições e em quais exposições, e qual a melhor maneira para que a obra, por fim, seja adquirida por grandes acervos. Quanto mais suas obras ocuparem espaços relevantes do sistema das artes, mais valorizada ficará sua produção.

Para ter sua produção circulando nas instituições do sistema das artes, outra condição frequente nas entrevistas com as artistas, foi a de ter passado pelo ensino superior, geralmente em Artes Visuais ou algum curso relacionado. Com exceção apenas de Venuca Evanán, todas as artistas com as quais conversei tinham esse ponto em comum na sua trajetória. Esse dado tanto aponta para uma tendência do sistema em reconhecer agentes que possuem a formação específica quanto uma probabilidade de que aquelas que passam pela formalidade do curso em Artes têm uma maior compreensão do funcionamento do sistema e conseguem se inserir com maior facilidade no mercado. Contudo, a quantidade de artistas formadas todos os anos pelas universidades é muito superior ao que seria possível o sistema das artes - tão exclusivo - suportar. Com isso, torna-se um mercado muito competitivo para aquelas que desejam seguir a carreira artística de forma institucional.

No Peru, escutei diversas reclamações nesse sentido, em que se argumentava que para conseguir sucesso enquanto artista era necessário sair do país. Pude constatar que,

41 Residências artísticas são programas oferecidos por museus e espaços culturais ao redor do mundo para que artistas desenvolvam suas pesquisas por um determinado período de tempo. Existem tanto chamadas abertas para qualquer tipo de produção e artista, quanto chamadas com recortes específicos, que determinam quais tipos de produções ou de artistas podem se candidatar. Durante as residências há convívio com outros artistas e curadores, buscando que haja uma troca de conhecimento e um andamento em suas produções. Algumas residências pedem alguma obra como produto final do ciclo.

realmente, muitos dos artistas consolidados haviam partido em busca de um maior reconhecimento internacional, fazendo parecer que é uma demanda intrínseca da própria carreira para os peruanos. Na Colômbia também ouvi algo parecido, comentando a importância de se internacionalizar, por conta do mercado local ser muito pequeno, sem que isso significasse necessariamente precisar se exilar. No Brasil, no entanto, não escutei tais comentários, apenas que “é bom vender para fora” ou “ter uma [representação de] galeria fora”, mas no sentido de ser um caminho atrativo para um sucesso artístico e apontando as vantagens de uma comercialização em moeda estrangeira, não de uma exigência para que a carreira se tornasse viável. Assim, parece que quanto mais consolidado o sistema do país de origem, menor a necessidade de afastar-se de sua terra natal para seguir como agente no sistema das artes institucionais.

O sistema das artes do Brasil, Colômbia e Peru estão em momentos distintos, apesar de serem regidos pelo mesmo padrão hegemônico importado do Norte Global. A situação de cada um dos sistemas corresponde ao seu contexto histórico e presente, em que a política e o domínio das elites têm grande influência no desenvolvimento do mercado das artes de cada país. Enquanto o Peru se esforça para se profissionalizar, Colômbia e Brasil têm sistemas mais consolidados, ainda que se comparados o sistema colombiano tenha um impacto menor no mercado das artes latino-americano.

O Brasil, de alguma maneira, se percebe afastado do restante da América Latina. Enquanto há comunicações muito mais constantes entre os demais países, talvez até mesmo por compartilharem da mesma língua, os brasileiros pouco se reconhecem enquanto latino-americanos. Como me disse uma curadora peruana: “O Brasil é um monstro distinto”. No meu tempo na Colômbia eu já havia conseguido contatos no Peru. As galeristas, curadoras e artistas se conheciam. Tanto colombianas me indicavam peruanas quanto peruanas me perguntavam se eu havia conhecido suas colegas colombianas. Cheguei até mesmo a levar presentes de uma galerista bogotana para uma limenha. Contudo, sobre Brasil, talvez por conta de suas dimensões e do português, as referências próximas de amigas, eram poucas, mas as famosas, de grande impacto, eram muitas.

De toda forma, mesmo com o isolamento brasileiro em relação à América Latina, as semelhanças são evidentes. O modelo importado rege as relações, formando conflitos em torno das instituições, agentes e obras de arte que disputam autonomia e relevância no sistema das artes institucionais. Para compreender as particularidades de um sistema tão

complexo e contraditório é necessário olhar para quem decide a arte, para quem vende a arte e para quem consome a arte.

4.1.1. QUEM DECIDE A ARTE:

CONFLITOS E DISPUTAS ENTRE INSTITUIÇÕES E CURADORIAS

É compreensível o movimento latino-americano buscar credibilidade no Norte Global, se olharmos para a quantidade de instituições voltadas à arte contemporânea que lá existem, em comparação ao Sul Global. Espaços voltados para exposição são poucos, e geralmente realizados por iniciativas privadas, locais em que o lucro provavelmente será levado em consideração. No Peru, por exemplo, ambos os museus públicos, o *Museo de Arte de Lima* (MALI) e o *Museo de Arte Contemporânea* (MAC), as duas instituições mais importantes do país que exibem arte contemporânea, são regidas por iniciativas privadas e cobram entrada. Quando estive em Lima, a parte contemporânea do MALI estava desativada, enquanto o MAC exibia uma exposição sobre cores - um tema que não soa muito contemporâneo.

A exposição "*Color – El conocimiento del invisible*", idealizada e patrocinada pela operadora telefônica espanhola Moviestar, tratava das cores por uma perspectiva positivista, com vídeos de cientistas espanhóis contando sobre seus estudos acerca do tema central da exposição. A mostra contava com espaços interativos voltados para que os visitantes tirassem fotos para suas redes sociais. O ingresso, especificamente para essa exposição, era gratuito, porém era obrigatório realizar um cadastro para ter acesso ao museu. O valor, afinal, eram nossos dados, fornecidos para a patrocinadora do projeto. Em seu site a descrição da mostra dizia:

Cor. O conhecimento do invisível é uma viagem através de artistas, criadores, investigadores e tecnólogos, do passado e do presente, para descobrir o que é a cor. A exposição explora as diferentes facetas científicas, econômicas, sociais, culturais e artísticas que procuram compreendê-la e que a utilizam nas pesquisas mais vanguardistas e inovadoras do momento (Disponível em: <https://www.fundaciontelefonica.com.ar/exposiciones/color-el-conocimiento-de-lo-invisible/>. Tradução minha).



Figura 13 - Museu cheio e ambientes “instagramáveis”. Foto pessoal em 29/07/2023.

O tema modernista no único museu voltado exclusivamente à arte contemporânea de Lima me causou estranhamento. Quando conversei com a curadora do MAC, Giuliana Vidarte⁴², sobre a mostra, ela relatou a dependência de investimentos de empresas privadas para as exposições. Segundo a curadora, o trabalho é duplo, pois “não trabalhamos apenas para produzir a exposição, mas temos que trabalhar para gerar dinheiro para continuar trabalhando”.

Visitei a exposição em um domingo pela tarde e o museu estava com filas até a rua para entrar, algo extremamente incomum tratando-se de um museu de arte contemporânea. Entretanto, não era uma exposição estritamente de arte, mas algo mais voltado para tecnologias e curiosidades, o que costuma ser muito mais atrativo para o grande público. A escolha da Moviestar por um tema e uma abordagem distantes de discussões políticas ou polêmicas conseguia alavancar a marca enquanto atraía os visitantes.

Vidarte argumentou que, de alguma maneira, essa acabava por ser uma forma estratégica de acessar o grande público para um primeiro contato com o museu. Também comentou do esforço para, ao menos, ter um setor de arte contemporânea local dentro da

42 Entrevista realizada em seu escritório no *Museo de Arte Contemporânea* de Lima em 25/08/2023.

exposição, a fim de contextualizar a mostra em solo peruano. Dentre as obras selecionadas para o pequeno espaço reservado à arte contemporânea, estava a obra de um dos artistas que entrevistei para a tese. Uma escultura de Maria Abaddón, homem trans, que trabalha com estruturas antropomorfas fabricadas principalmente com lãs coloridas, discutia a partir das cores usadas na obra as violências sobre o corpo:

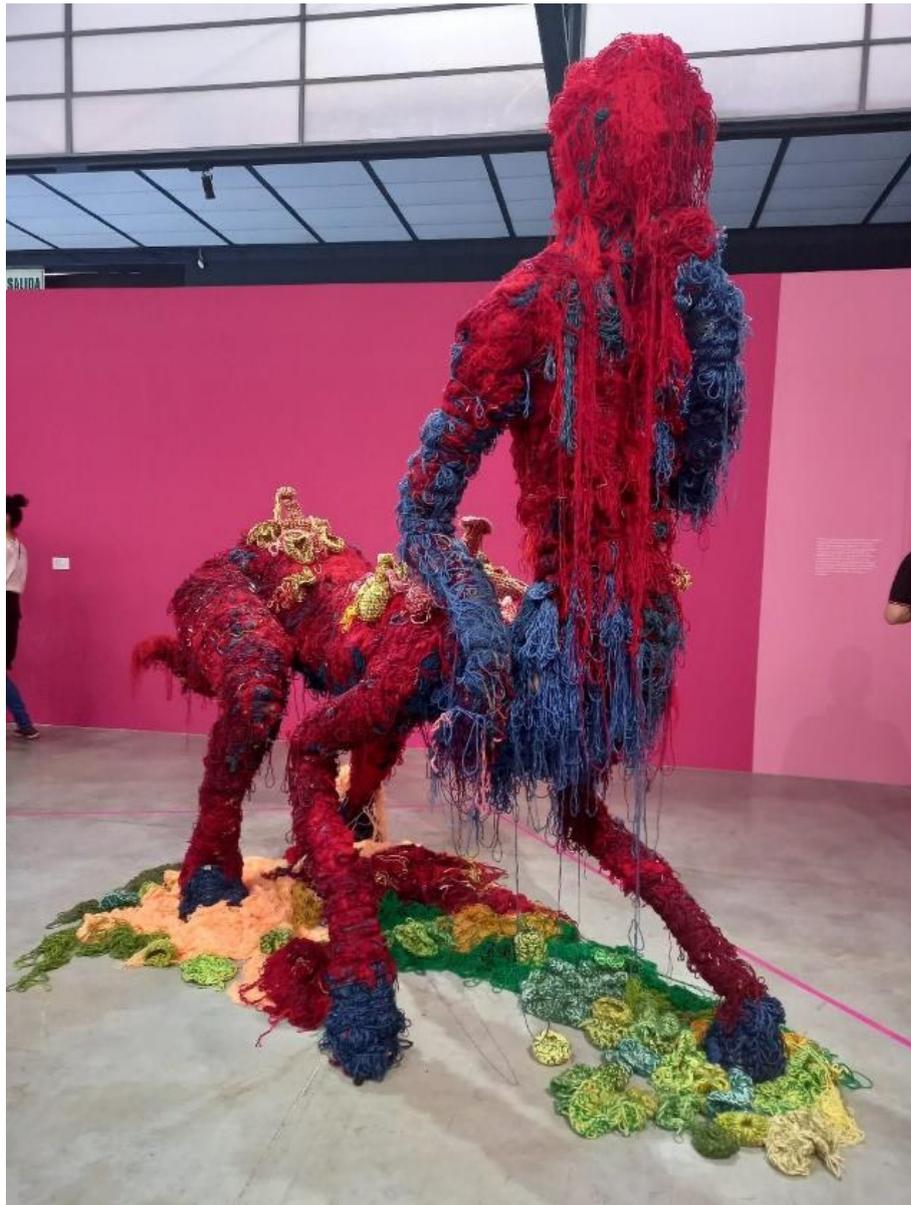


Figura 14 - "*Los centauros comen carne cruda*", 2022, de Maria Abaddón em que a legenda da obra na exposição dizia: Espuma, lã, algodão e corda em metal

Nesta obra, Abaddón aborda a violência como um ato normalizado na vida cotidiana. A simulação da crueza de um corpo dilacerado e ensanguentado, numa intensa gama de tons quentes, denota um amplo espectro de gestos que expressam os horrores observados no contexto contemporâneo (tradução minha).

Ainda que houvesse um empenho por parte da curadoria local em introduzir algumas obras na mostra, ela já havia chegado resolvida da Espanha, tendo pouco espaço para qualquer tipo de intervenção. Dessa maneira, não apenas o MAC, mas outras instituições de arte que são dependentes de financiamentos privados, ficam atreladas aos gostos e opiniões de seus investidores, limitando as possibilidades das curadorias que podem ser desenvolvidas.

Escutei desabafos similares da colombiana Carolina Chacón Bernal⁴³, antiga curadora do *Museo de Antioquia*, em Medellín. Bernal me falou como sentia que havia um limite sobre o que poderia ser desenvolvido no museu, tendo em vista que teve projetos questionados e até mesmo barrados para não desagradar investidores. Sua última curadoria no museu, sobre a presença negra na Colômbia, em que a comunidade reivindicou um maior espaço dentro da instituição, culminou em sua demissão.

A curadora me contou que no evento de abertura da exposição *“La consentida es: La familia negra”*, fruto da residência artística de Liliana Angulo em 2019 no *Museo de Antioquia*, houve uma fala de líderes de coletivos da comunidade negra, que além de agradecer o espaço do museu, reivindicava que não fosse algo apenas a curto prazo, e que houvesse um compromisso de “tornar visível as contribuições da comunidade na história de Antioquia”, nas palavras de Chacón. Entretanto, ela relata, que a resposta que escutaram da diretora - após alguma pressão da própria curadora de que ela deveria responder ao coletivo - foi, de maneira resumida, que “o museu era um museu privado e que, portanto, não era sua responsabilidade cuidar disso”. Chacón foi demitida duas semanas depois.

43 Entrevistei Carolina Chacón Bernal no *Restaurante del Planetario de Medellín* em 03/05/2023.



Figura 15 - A artista Liliana Angulo ao lado da obra “La família negra” de Rodrigo Barrientos na exposição “La consentida es: La família negra” no Museu de Antioquia em 2019. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/museodantioquia/49379477693>.

As curadorias engajadas de Chacón, que buscavam democratizar o museu, não eram bem recebidas pelos diretores e investidores da instituição. Ainda assim, ela seguia com seus propósitos de trazer a comunidade para dentro do museu e diversificar as exposições. O *Museo de Antioquia* é famoso por ter o maior número de obras do artista colombiano reconhecido mundialmente Fernando Botero, sendo essa a sua principal atração para o grande público, principalmente turístico. Quando realizamos a entrevista, Chacón já havia saído do museu havia alguns anos, deixando sua antiga assistente Juli Santa Putrícia⁴⁴, curadora e artista trans, em seu cargo. Contudo, depois de acompanhar todo o processo de demissão da sua supervisora, a nova curadora reconhecia bem os limites institucionais que o museu impunha.

Problemas entre curadorias e instituições não são exclusividades colombianas ou peruanas, evidentemente. No Brasil, um caso do Museu de Arte de São Paulo (MASP) repercutiu nas redes sociais em 2022. Pouco tempo após ser anunciada a primeira contratação

⁴⁴ Foi durante a entrevista com Juli Santa Putrícia que ela me indicou que entrevistasse Carolina Chacón. Minha conversa com a artista e curadora estará mais presente na segunda parte da tese.

indígena para a equipe curatorial do museu, a Guarani Sandra Benites pediu demissão em carta pública em suas redes.

Segundo Benites e a recifense Clarissa Diniz, responsáveis pelo núcleo “Retomadas” da exposição “Histórias Brasileiras”, parte de sua curadoria havia sido barrada pelo museu sob uma justificativa infundada. O MASP alegava que seis fotos do Movimento Sem Terra selecionadas para o núcleo “Retomadas” não foram enviadas dentro do prazo estipulado pelo museu para participarem da mostra. As curadoras contrapuseram que nunca havia sido comunicado tal cronograma, e requisitaram a retirada total do núcleo em carta pública:

É por entendermos que curadorias e instituições devem ser responsáveis, cuidadosas e comprometidas, por acreditarmos profundamente na posição política evocada pelo Retomadas e por nos identificarmos integralmente com os pressupostos éticos que o sustentam, que não podemos naturalizar o que seria a contradição de excluir, do núcleo, os sujeitos e movimentos históricos que perfazem as retomadas sob a alegação de impedimentos técnicos (trecho da carta publicada nas redes das curadoras. Disponível em: <https://mst.org.br/2022/05/18/1a-curadora-indigena-do-masp-pede-demissao-apos-exclusao-de-fotos-do-mst-em-mostra/>).

O posicionamento das curadoras, juntamente ao pedido de demissão de Benites, causou grande comoção nas redes sociais e uma retratação do MASP, alegando estar “comprometido com a abertura de novos espaços de escuta, na certeza de que o que queremos é um Brasil mais plural, inclusivo e democrático - que só pode ser construído coletivamente, a partir do diálogo aberto, empático e colaborativo⁴⁵”. Ao final, o núcleo “Retomadas” foi restituído à exposição em sua totalidade, incluindo as fotos do Movimento Sem Terra selecionadas originalmente pela curadoria. Benites seguiu trabalhando em parceria com o MASP e atualmente ocupa o cargo de Diretora de Artes Visuais da Fundação Nacional de Artes (Funarte).

45 Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/historias-brasileiras>.



Figura 16 - Visita do Movimento Sem Terra à exposição "História Indígenas" no MASP em outubro de 2022. Disponível em: <https://mst.org.br/2022/10/07/retomadas-quando-a-gente-conhece-a-nossa-historia-e-possivel-reagir-as-injusticas-com-forca-e-indignacao/>.

Os exemplos citados servem de ilustração do cenário contraditório das instituições museais latino-americanas. O sistema das artes comporta ambiguidades que carregam conflitos recorrentes das estruturas de poder da contemporaneidade. As construções de narrativas desses espaços estão em constante disputa, com agentes dissidentes por vezes ganhando espaço, mas também tendo que ceder em seus posicionamentos em certas ocasiões.

É compreensível que mesmo diante desses conflitos, agentes das artes sigam contribuindo e expondo nesses espaços. A dependência interrelacional que ocorre entre museus, galerias e espaços culturais e os agentes demonstra uma dinâmica em que, enquanto há necessidade do produto, da exposição, do texto curatorial, da obra de arte, também há a demanda do espaço, dos contatos e da credibilidade que apenas o vínculo institucional é capaz de proporcionar. Dessa maneira, se o número de instituições é reduzido, é ainda mais difícil para uma agente encontrar meios de ser reconhecida, produzir e vender seus trabalhos. Da mesma forma, se as instituições existentes não têm interesse em seu trabalho, a agente fica excluída desse meio, dificultando a possibilidade de seguir carreira no sistema das artes.

4.1.2. QUEM VENDE A ARTE:

RELAÇÕES E CONFLITOS ENTRE GALERIAS E ARTISTAS

Espaços institucionais de arte contemporânea geralmente buscam seguir um perfil curatorial. Existem instituições voltadas para pautas progressistas, enquanto outras optam por seguir linhas mais conservadoras na arte. Assim, agentes necessitam encontrar instituições que tenham interesse por suas produções, ou seja, caso seu trabalho siga uma pesquisa que não tenha diálogo com os espaços, dificilmente será exposto. Deriva disso a importância de um maior número de instituições diversas entre si, que possam abranger e abordar uma quantidade maior de produções artísticas variadas. Entretanto, enquanto a maioria desses espaços for dependente de iniciativas privadas para seu funcionamento, também seremos dependentes dos interesses particulares daqueles que investem em instituições de arte.

O pesquisador de arte Rosa (2020, p. 100) alega que, no Brasil, “boa parte da história das instituições de arte é tributária do colecionismo privado”, usando como exemplo os museus de arte moderna brasileiros e demonstrando que é o que vem se repetindo nas novas instituições de arte contemporânea pelo país. A dependência de iniciativas privadas para fomentar as artes nos países do Sul Global parece ser uma prática recorrente.

Esse cenário explica, por exemplo, porque a Colômbia, possuindo um sistema das artes mais consolidado em comparação ao Peru, tem menos artistas *queer* institucionalizados. Pela lógica, seria esperado que um maior número de instituições representaria um maior número de artistas, entre esses artistas transgênero. Contudo, mesmo o Peru tendo expressamente menos museus e galerias, a quantidade de artistas trans institucionalizados é relativamente alta se comparado com a Colômbia, que tende a manter artistas *queer* periféricos ao sistema.

Sintomático a esse cenário, foi a divulgação de uma palestra sobre transfeminismos em uma das galerias mais engajadas de Bogotá, sem nenhuma representante trans para discursar, apenas com artistas cisgêneros que desenvolviam pesquisas com esse público. Mesmo nas produções cisgêneras institucionalizadas, são poucas as narrativas de gênero que surgem. É um tema muito comum nas feiras ou em galerias alternativas, mas no sistema elitizado colombiano, o gênero é raramente tocado de maneira direta nas produções artísticas. Destaco Adriana Marmorek e Luz Lizarazo que tratam do tema em suas obras, duas

mulheres brancas da classe média bogotana e que viveram na Europa. Em entrevista com Lizarazo, fiquei com a impressão de que ela não precisaria se ancorar tanto em discussões políticas em suas produções justamente por conta do privilégio em ser uma mulher cisgênera branca. Entretanto, é necessário pontuar a importância da produção da artista relativa à sua geração.

No caso peruano, as iniciativas privadas limenhas que apresentaram interesse pela temática *queer* foram essenciais para que esses artistas fossem reconhecidos dentro do sistema. Enquanto a Colômbia tem uma cena *queer* expressiva, mas que acompanha o sistema das artes de maneira marginalizada, recebendo convites apenas para apresentações pontuais⁴⁶, o Peru conta com o Proyecto Amil e a Galeria Ginsberg, que se tornaram grandes referências de produções feitas por artistas de gêneros dissidentes.

O Proyecto Amil, fundado em 2010 por Juan Carlos Verme e Joel Yoss, exhibe exposições e cede espaços para a realização de residências artísticas. Mesmo não se tratando de uma galeria em seus formatos tradicionais, é um espaço cultural importante, que movimenta a cena artística com eventos que se tornaram ponto de encontro dos interessados em artes visuais. O projeto, fruto de uma iniciativa privada, é visto como um “*semillero*” (sementeira) de artistas, onde se podem identificar novos talentos que estão surgindo, em sua maioria recém-formados nos cursos de Artes Visuais nas universidades do país, principalmente de Lima.

O projeto propõe eventos trimestrais durante todo um final de semana com exposições, performances, debates e vendas de trabalhos de artistas. Apesar de ter conseguido o contato de uma das diretoras do projeto, ela não retornou meus e-mails e não foi possível realizar uma entrevista com ninguém que estivesse envolvido no projeto. De toda forma, consegui acompanhar dois dos eventos chamados “*Subsuelo*”, promovidos pelo espaço, que em sua página no Instagram tem como descrição: “*casi una fiesta, un encuentro de cuerpxs y materias*”⁴⁷.

46 O coletivo *House of Tupamaras* se mostrava ser o mais em evidência pelo sistema das artes colombiano. Ainda assim, não possuíam representação de nenhuma galeria e apenas eram convidadas para performar em ocasiões pontuais.

47 Disponível em: https://www.instagram.com/subsuelo____/.



Figura 17 - Conversatório “Cuerpos de Papel” com as artistas e curadoras La Alda, Sara La Torre e Susie Quillinan, realizado no dia 26/05/2023. Foto pessoal.

O Proyecto Amil não participa diretamente do mercado formal das artes visuais peruanas, mas exerce influência sobre ele, servindo como um filtro para as galerias que têm interesse em representar novos artistas jovens. Seu espaço no subsolo de um prédio comercial na zona rica da cidade, coloca artistas que seriam vistos enquanto “alternativos”, com uma estética *queer* impactante, no raio de alcance do mercado formal. Isso, sem perder seu aspecto abertamente político, se diferenciando das propostas e do público das galerias tradicionais.

Como escutei de uma artista, o circuito de artes visuais limenho “ou é muito branco ou é muito *underground*”. Com artistas jovens e discursos engajados, o Proyecto Amil sugere arte contemporânea de uma maneira mais transgressora do que vemos geralmente nos cubos

brancos. A estética *queer*, reconhecida por chocar o normativo através da contravenção em que o grotesco e o erótico estão frequentemente presentes nas obras, é exposta e aberta ao público em um contexto menos elitista do que a pompa das vernissages de galerias tradicionais. Também são mais comuns performances e outros tipos de produções de difícil, se não inviável, venda. Enquanto nas galerias tradicionais os suportes mais encontrados são obras bidimensionais, de fácil comercialização.

Com a atuação do Proyecto Amil na cena artística limenha, a galeria Ginsberg, inaugurada em 2014, ficou atenta à curadoria que era feita. Não por acaso, a maioria das artistas que entrevistei em Lima foi ou é representada pela galeria, e todas haviam passado pelo projeto. Perguntei à fundadora da Ginsberg, se havia algum tipo de vínculo entre as duas instituições. Ela me respondeu que não, que apenas se tratava de reconhecer o talento das artistas que participavam do projeto, e complementou: “sei que são muito abertos a propostas e agradeço porque fizeram algumas mostras de artistas meus muito exitosas, mas não tenho nenhuma relação com eles”.



Figura 18 - Vista da exposição “Paradiso” de María Abaddon e Wynnie Mynerva no Proyecto Amil em 2022 curada por Miguel López. Disponível em: https://www.artsy.net/show/ginsberg-plus-tzu-paradiso?sort=partner_show_position.

A galeria Ginsberg é muito reconhecida dentro do sistema das artes contemporâneas peruanas. Quando perguntava sobre quais galerias eu deveria visitar seu nome era sempre citado. Contudo, frequentemente, quando o nome de uma das galeristas era mencionado, havia algum tipo de alerta sobre sua pessoa. Não era apenas a Ginsberg que era famosa, todos também pareciam ter algo a dizer sobre sua gestão. Comentários sobre o posicionamento político e escândalos envolvendo a galeria, eram parte do circuito artístico local. Quando comentei que finalmente havia conseguido marcar uma entrevista com uma das gestoras, escutei um sonoro “boa sorte” vindo de uma curadora. Parecia que a galeria não era bem-vista no sistema das artes limenho, apesar de ser bem-sucedida.

Todo esse cenário em torno da galeria é acompanhado por um dos maiores “*chismes*” (fofocas, em português) no sistema das artes peruano ultimamente. Não tardou para que uma de minhas entrevistadas comentasse o escândalo, envolvendo o pagamento de uma obra em dólares falsos, pertencente a uma das maiores artistas já representadas pela galeria Ginsberg: Wynnie Mynerva. A artista da periferia de Lima ganhou fama com suas enormes pinturas, ora figurativas, ora abstratas, em que se pode imaginar um mundo erótico sem limitações de corpos e possibilidades. Suas performances impactantes e perturbadoras incluem a costura da própria vulva em um manifesto contra as opressões femininas e uma cirurgia em que tira uma de suas costelas para “devolvê-la” a Adão, não devendo nada mais àquele de quem teria se originado.



Figura 19 - “*The First Cut*”, obra que consiste na exposição da costela retirada da artista. A obra foi exposta entre suas pinturas na mostra “*The Original Riot*” em Nova York, 2023. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CuxZpS9P_al/?img_index=1.

Escutei diversos comentários sobre a artista e sua produção. Desde grandes elogios, enaltecendo sua trajetória artística, até críticas sobre suas obras serem muito extremistas. Ouvi até mesmo que se aproveitava de sua identidade periférica, de um dos bairros mais violentos e com alta taxa de prostituição, para vender-se ao mercado das artes. Quando comentei com uma curadora sobre a obra mais recente de Wynnie, a que ela havia retirado uma de suas costelas, a curadora me olhou com cara de espanto: “não vejo a necessidade disso”, disse em tom de reprovação.

Eu havia entrevistado a artista na véspera de sua cirurgia, em uma passagem rápida pelo país, justamente para realizá-la, pois atualmente mora em Nova Iorque. Ela comentou sobre o processo de seu mais recente projeto:

Há muitas coisas que são ilegais aqui, mas que podem ser feitas dentro da lei. [...] A cirurgia que fiz não é uma cirurgia legal, a operação vaginal não é legal, mas consegui dentro da lei. Isso acontece. Acho que posso jogar entre o que é legal e o que é ilegal dentro da medicina. A cirurgia nas costelas que farei amanhã, isso normalmente não

é feito, porque normalmente são retiradas as duas costelas. Eu tenho médico aqui, que não sei se em outros países... porque é muito difícil retirar só uma. O regime de beleza e saúde, porque para muitos médicos a saúde também responde à simetria, é como se você não pudesse fazer a cirurgia, a costectomia só de um lado. O médico tiraria as duas para que ficasse “normal”, mas não só uma porque poderia ser uma mutilação, entende? Porque tirar as duas para muitos pode ser uma cirurgia estética de beleza, mas tirar uma pode ser uma mutilação (Wynnie Mynerva em entrevista no Coleccionista Coffe em Lima em 31/05/2023).

Mynerva tem realizado exposições individuais no Norte Global, junto a curadorias importantes, como a do brasileiro Bernardo Mosqueira. A artista raramente retorna à Lima, tive sorte de reconhecê-la em um evento do Proyecto Amil. Consegui abordá-la pois havia enviado pelo *chat* de seu Instagram um artigo publicado⁴⁸ em que comento o trabalho dela junto com outras artistas brasileiras e peruanas. Ela se lembrou (ou fingiu que lembrou) desse primeiro contato e conversamos rapidamente para marcamos uma entrevista em poucos dias.

A artista sugeriu um café que realizava exposições de arte perto de onde eu morava. Na conversa, em que debatemos muito sobre sua produção e o impacto de seu trabalho, Wynnie comentou brevemente que para crescer na carreira artística era necessário sair do país. Quando indaguei o porquê, ela respondeu de maneira vaga, dizendo que era por conta da “falta de profissionalismo” existente no mercado das artes peruano, que teve “uma experiência ruim” e não gostaria de voltar a trabalhar com sua antiga galeria.

Não confio nas galerias. Não é que conheça todas as galerias, mas a forma de profissionalização de cada uma eu sei. Eles não te dão [o faturamento], você não sabe quanto eles têm faturado. [...] É um acordo boca a boca, acordo de mão. Isso é uma farsa, ou seja, no final acaba. Muitas vezes, podem terminar em fraude. E eles se aproveitam porque como são cinco galerias⁴⁹, eles fazem e desfazem o que querem (Wynnie Mynerva em entrevista no Coleccionista Coffe em Lima em 31/05/2023).

Nessa conversa, eu havia chegado a Lima há apenas duas semanas e Wynnie tinha sido minha primeira entrevistada. Não havia como eu imaginar o escândalo ao qual ela sutilmente se referia. Um pouco antes de minha partida encontrei com ela novamente em mais um evento do *Subsuelo*. Perguntei, de maneira informal em um bar em frente à exposição, porque ela não havia me contado sobre o que havia acontecido, me referindo ao pagamento de seu

48 O artigo intitulado “Diversidades de corpos, sexualidades e gêneros nas artes visuais contemporâneas” foi publicado pela Lestu em 2021 e pode ser acessado em: <https://lestu.org/books/index.php/lestu/catalog/book/5>.

49 As cinco galerias que Wynnie Mynerva se refere são as que comercializam arte contemporânea dentro do circuito do sistema das artes em Lima. São elas: Ginsberg, 80m2 Livia Benavides, Revolver, Crisis e El Paseo.

trabalho com dólares falsos. Como já imaginava, ela argumentou dizendo que era um tema delicado e que não gostava de falar sobre o caso, sem se alongar muito no tema.

De todas as formas, já sabendo do *chisme* antes de entrevistar a gestora da galeria, tive a oportunidade de perguntar, ao final de sua entrevista, sobre o ocorrido. Perguntei se ela preferia que parasse a gravação por ser um assunto delicado e ela negou. Quando comentei sobre o escândalo envolvendo Wynnie Mynerva ela me respondeu em tom de deboche: “Você acha que eu preciso de três mil dólares falsos?”. Repliquei dizendo que achava a história inusitada e se ela imaginava o porquê de inventarem tal boato. A galerista se recusou a dar maiores explicações porque para ela se tratava de “um tema absolutamente surrealista”. Justificou dizendo que não faria sentido algum fazer isso com a artista com quem vinha trabalhando há sete anos e que era “a sua estrela”. Acrescentou que naquele exato momento em que eu realizava a entrevista, Mynerva estava em Londres trabalhando com um amigo que ela mesma havia apresentado – indicando a boa relação que supostamente possuíam. Diante de tantas justificativas insisti novamente na pergunta do porquê então ela acreditava que essa história tinha surgido. Ela de maneira sucinta respondeu: “porque Wynnie e eu sim tivemos um problema forte. E é o Peru. E o peruano...”, disse suspirando impaciente. E mesmo eu tentando aprofundar ela encerrou o assunto declarando: “já não tenho mais nada a dizer”.

A relação entre galeria e artista pode ser tensa. Com a galeria intermediando a carreira e as vendas da artista, é necessária uma relação de confiança que nem sempre existe. A regra estabelecida dentro do sistema das artes de repassar cinquenta por cento do valor da obra para a artista é bastante questionada, mas habitualmente aceita, por ser o modelo imposto pelo mercado. Geralmente é a galeria que define o valor que as obras serão precificadas e o repassa para a artista, podendo variar, a depender da credibilidade do estabelecimento no sistema das artes. Um artista trocar de galeria pode significar uma mudança significativa no valor de suas obras, pois é aquele estabelecimento que irá legitimar a produção no sistema das artes. Mudanças de galeria ocorrem mesmo que as vezes sejam malvistas - o contrato com uma galeria subentende-se um contrato de parceria. Quando uma artista decide deixar sua galeria é sinal ou de desentendimento ou de uma oportunidade melhor.

Assim, nessa dinâmica entre artista e galeristas podem se formar relações conturbadas com muita desconfiança. São vários os relatos de problemas com pagamento no circuito artístico. Escuta-se histórias recorrentes de galerias que vendem o trabalho e não comunicam a artista, que mentem o valor pelo qual a obra foi negociada para pagar uma porcentagem

menor, ou ainda, que demoram muito a repassar o valor e até mesmo que pagam com dinheiro falso. Na entrevista com Wynnie Mynerva ela questiona esse padrão:

Não sabemos quanto eles pagam. Normalmente não se fala de dinheiro, é como um tabu falar sobre dinheiro. Então é um terreno espinhoso trabalhar na América Latina. No Peru, por exemplo, são cinco galerias de arte. Os cinco têm o controle da arte dentro da comercialização da rede. [...] Como eles estão no controle da comercialização, eles fazem as regras. É um monopólio porque todo mundo estabeleceu cinquenta por cento. Eles se conhecem e fazem seus acordos. Aqui são cinco pessoas, seis pessoas no máximo e é difícil escapar dessa negociação se você chega a se profissionalizar (Wynnie Mynerva em entrevista no Coleccionista Coffe em Lima em 31/05/2023).

Conversando com a galerista da Ginsberg mencionei as reclamações que havia escutado por parte das artistas sobre a falta de profissionalismo do circuito de artes peruano. Ela se pronunciou:

Mas é que se você pergunta a alguns artistas o que fizemos por eles não fica muito claro para eles. Isso é outro ponto, a galeria também tem que entender isso: nós vendemos arte e por isso cobramos uma porcentagem. E não esperamos que eles nos agradeçam por isso. [...] O que acontece é que por falta de mercado, com um mercado tão pequeno, acontecem muitas coisas. As pessoas têm que sair, mas tem gente que não pode sair por vários motivos. Essas relações também são complicadas, ainda mais em um mercado que todos se conhecem (Galerista em entrevista na Galería Ginsberg em 13/09/2023).

Além disso, a galerista confirmou o que as artistas alegavam: ser necessário sair do país para conseguir manter-se artisticamente. Ela endossou: “por isso trabalho como louca, para que todos os meus artistas possam sair. Não há mercado suficiente para sustentá-los ou para crescer”. Ela ainda pontuou como atualmente seus artistas vendem mais aos Estados Unidos e à Europa do que internamente. Para a galerista, “a questão dos impostos na América Latina é impossível”, além dos latino-americanos serem “péssimos pagadores”.

De toda forma, entre declarações polêmicas e *chismes*, a galerista garantiu que quando seus artistas deixam de trabalhar com seu estabelecimento sempre saem “com boas vibrações”. Como ela mesma declarou: “ao menos nós, do nosso lado, sempre mandamos boas energias para todos”. Eu mesma conheci alguns artistas que haviam trabalhado na Ginsberg e deixado a galeria, como a artista já mencionada Venuca Evanán.

A artista peruana, atualmente representada pela galeria colombiana *Instituto de Visión*, havia sido representada pela galeria Ginsberg anteriormente. Evanán me contou que

sua antiga galeria chamou sua atenção por publicar temas políticos demais em seu Instagram, sendo avisada que isso poderia interferir nas vendas – remetendo, por exemplo, ao episódio comentado previamente, em que um colecionador questionava do porquê seu colega ter um trabalho de Venuca, fazendo críticas aos posicionamentos políticos da artista.

A forte onda de polarização política que vem ocorrendo tanto no Brasil como na Colômbia e no Peru pode vir a interferir mais ou menos no mercado de arte a depender de quão bem o sistema das artes é consolidado no país. Escutei da *art advisor* Brenda Clarke⁵⁰, que o sistema das artes peruano “é como um feto que querem abortar”, acusando os próprios agentes das artes de sabotar o desenvolvimento do mercado no país. Clarke comentava as repressões que estavam sendo feitas a artistas que declaravam apoio a Pedro Castillo, candidato andino relacionado aos movimentos de esquerda, para a presidência peruana.

Escutei muitas vezes durante meu tempo em Lima a história de uma suposta lista de boicote com nomes de artistas que estavam fazendo campanha a favor de Castillo para que colecionadores não comprassem suas obras. Apesar da lista ter sido citada em três entrevistas distintas, nenhuma das agentes a tinha visto, inclusive com uma delas negando sua existência. Graças a uma das entrevistadas que citou o nome da *art advisor* que havia mencionado a criação da lista em sua rede social, encontrei a origem de tal informação que ocasionou a indignação de agentes das artes. Tratava-se de uma publicação em seu *Facebook* com dezenas de comentários. Sua crítica havia causado tanta polêmica que a autora da postagem apagou a publicação. Porém, após se justificar dizendo que tinha apagado a postagem para “não causar mais dor”, mas que “não muda sua maneira de pensar”, uma pessoa postou um *print*⁵¹ da publicação original nos comentários, onde pude conferir de onde havia surgido o rumor.

50 A entrevista de Brenda Clark foi feita em 07/08/2023 em um café sugerido pela *art advisor* no bairro de Miraflores.

51 Palavra em língua inglesa utilizada quando se faz uma imagem com cópia de algo que está online.



Figura 20 - Print Facebook Art Advisor

No *print* da esquerda a *art advisor* publica: “Não me interessa promover, ajudar, gestar, comprar, vender...aos artistas que muito conjuntamente e confortavelmente, estão ajudando a que o senhor Pedro Castillo, o qual não nos representa chegue ao poder e silenciosamente muito cômodos...apoieem o comunismo. P.S.: Tampouco seguir uma amizade.”. Uma amiga comenta: “tem uma lista longa”, e ela responde “vou passar a TODOOS meus amigos colecionadores”. No *print* da direita ela justifica ter apagado a postagem anterior: “Apaguei meu comentário para não causar mais dor...não muda minha maneira de pensar”. Os nomes foram apagados e o endereço da página em questão não será divulgada a fim de manter o anonimato.

Conversando com a galerista Claudia Pareja, uma das últimas agentes que entrevistei em minha estadia em Lima, perguntei se ela sabia sobre a lista, sobre a qual havia escutado diversas vezes em meu tempo na cidade. Ela respondeu com pesar:

É uma pena que você tenha se inteirado disso porque acho que é uma das coisas mais amadoras que já vi na minha vida. Mais ridículas também. Alguém colocou uma frase que é figura de linguagem, “eu fiz uma lista”, eu acho. Realmente alguém tentou fazer uma lista de artistas dos quais nunca iria comprar? E isso era evidente para qualquer um de nós que tenha “dois dedos na frente⁵²” (Claudia Pareja em entrevista em 13/09/2023).

⁵² “*Dos dedos al frente*” é uma expressão que seria como “dois dedos à frente do rosto”, usado para se referir a algo óbvio, nítido, que é facilmente percebido.

Comentei que percebi que nenhuma das pessoas com quem conversei havia visto a tal lista. A galerista respondeu:

Não existia. E o que fizeram foi tentar fazer uma espécie de versão de lista para colocar o nome deles, que eram pessoas para quem ninguém teria feito uma lista. Tinha que haver um sentimento de ameaça real. Isso significa que você teria esse intermediário capaz de movimentar massas. Assim, artistas que movimentam massas têm outro tipo de inteligência até para comunicar coisas que o cliente pode não gostar, sabe? (Claudia Pareja em entrevista em 13/09/2023).

Quando retornei ao Brasil e comecei a escutar as gravações reconheci o sobrenome da *art advisor* que tinha “feito” a lista que tanto foi comentada durante as entrevistas. Eu havia conhecido o seu irmão que trabalhava como galerista em São Paulo em uma visita que ele fez buscando artistas em Belém do Pará. Ele mesmo havia me indicado o trabalho de Wynnie Minerva. O que parece comprovar, mais uma vez, de quão restrito é o sistema das artes, em que para se fazer parte, enquanto galerista, *art advisor* ou colecionador, há que ser parte de um grupo circunscrito histórica e socialmente, com espaço para raras exceções.

Quando conversei com Wynnie Mynerva perguntei se havia algum dono de galeria que não fosse homem branco. Ela me responde que na verdade há muitas mulheres⁵³, mas todas brancas. Afinal, a maioria do sistema das artes é dominada por pessoas brancas que pertencem às altas classes sociais. Por mais que artistas de outras realidades tenham conseguido ingressar no sistema, ele segue sendo um sistema altamente classista, em que corpos racializados em cargos de poder são exceção.

Não por coincidência, a maioria dos altos cargos institucionais no sistema das artes é ocupada por pessoas brancas, de históricos familiares com algum tipo de relação com as artes visuais, assim como os colecionadores. Enquanto há uma parcela elitizada habituada a ter contato com as artes visuais e colecionando arte, por outro lado temos agentes dissidentes que não correspondem a essa realidade, buscando oportunidades dentro do sistema. É a partir das reivindicações desses grupos que se abre algum espaço para essas outras identidades, mesmo que muitas vezes de formas exotizantes⁵⁴.

53 Depois descobri que, na atualidade, as principais galerias de arte contemporânea de Lima são administradas por mulheres. Três das quatro principais galerias de Lima foram fundadas por mulheres. São elas: Ginsberg, Crisis e 80m2 Livia Benavides. Enquanto apenas a Galería Revolver tem um homem em sua gestão. Isso, contudo, não garante um tratamento emancipador para as artistas representadas por esses espaços.

54 Será tratado com profundidade mais adiante.

4.1.3. QUEM CONSOME A ARTE: DISPUTAS E RELAÇÕES DA OBRA DE ARTE COM O PÚBLICO E COM OS COLECIONADORES

É interessante observarmos as identidades que frequentam os espaços institucionalizados de artes visuais. Durante o campo pude observar que as vernissages e visitas guiadas mantinham um certo padrão de público, que ia de acordo não apenas com a galeria, mas também com a artista que estava expondo. Caso se tratasse de uma galeria de pouca trajetória, representando uma artista jovem, provavelmente assim seriam aqueles interessados em presenciar sua inauguração. Caso fosse a abertura de uma artista consolidada, em uma galeria de maior renome, os presentes tendiam também a ter mais idade. Da mesma forma, por ter frequentado mais vernissages de artistas mulheres, esse era o público principal.



Figura 21 - Na esquerda, visita guiada da exposição “*El Ritmo de mi Esternón*” de Carolina Kecskemethy. Na direita, vernissage da exposição “*Soñaba el ciego que veía*” de Maya Garcia-Miró. Ambas no Instituto Cultural Peruano Norteamericano (ICPNA). Fotos pessoais em 02 e 24/08/2023 respectivamente.

No início do campo eu imaginava que sempre iria encontrar as mesmas pessoas nesses eventos, porém, fui percebendo como os públicos se diferenciavam entre uma exposição e outra. Há, claro, algumas presenças coincidentes, mas, geralmente, são massas distintas a depender da galeria e da exposição. Em suma, há um recorte do público relacionado às artistas das mostras. Com isso, os espaços voltados a exposições ficam restritos também por conta das separações sociais dentro do próprio movimento do circuito das artes visuais contemporâneas.

A título de exemplo, a visita guiada na galeria *El Paseo*, em Lima, da artista Verovcha - mulher branca e jovem – tinha 24 mulheres presentes e 2 homens apenas, sendo quase em sua totalidade pessoas brancas. Acredito que a faixa etária variava de 30 a 60 anos de idade, e justifico a presença de mulheres mais velhas por conta do perfil da galeria, que representa artistas mais velhos e consolidados sendo a Verovcha uma das poucas exceções. Algo semelhante acontecia em uma conversa com a artista Pierina Masquez da galeria *Crisis*, com o público majoritariamente de mulheres e jovens.



Figura 22 - Na esquerda, visita guiada na *Galería El Paseo* com a artista Verovcha. Na direita, visita guiada na *Galería Crisis* com a artista Pierina Masquez. Fotos pessoais em 08 e 05/08/2023, respectivamente.

Da mesma maneira que é esperado que sejam seus pares que sejam o público do seu trabalho, a artista Elena Tejada-Herrera comenta como geralmente seus curadores, assim

como ela, são mulheres e/ou pertencentes à comunidade LGBTQIAPN+. Artista peruana não binária, Elena Tejada têm uma ampla produção de performances, instalações e trabalhos bidimensionais, muitos deles pouco comerciáveis. Porém, seu tempo enquanto artista imigrante no Estados Unidos lhe deu uma larga trajetória e reconhecimento internacional, atualmente sendo representada pela galeria 80m2 de Livia Benavides, uma das mais relevantes de Lima.

Mesmo com seu sucesso, segundo a artista, há um recorte claro de público e colecionadores que irão se interessar pelo seu trabalho. Daí a importância de agentes das artes tenham outras identidades para além da hegemônica, para que se construa um sistema mais diverso e receptivo para artistas dissidentes.



Figura 23 - Obras de Elena Tejada-Herrera. Na esquerda, Instalação “Queen Kong: The Girls Learn to Fight”, 2019 na Frieze London. Disponível em: <https://artangled.com/posts/tejada-frieze/>. Na direita, obra sem título, 2019, na Galeria 80m2 Livia Benavides. Disponível em: <https://liviabenavides.com/artistas/elena-tejada-herrera/>.

A mesma lógica, no entanto, fica mais complexa quando voltada aos colecionadores. Com sua maioria formada por homens brancos da elite, artistas dissidentes também dependem deles para seguir em suas carreiras. A venda, inviável pela identificação direta com a artista, tem que encontrar outros meios para que seja realizada. A assessora de comunicação de uma galeria brasileira me contou como muitas vezes é necessário contorcer o discurso para conseguir comercializar uma obra de uma artista não-hegemônica:

[Tem] palavras que são gatilhos que eu não vou nem colocar. E aí é a gente trabalha

muito em cima da arquitetura da informação. A gente entende que dependendo do público pra que você está escrevendo você precisa mudar a ordem das informações ou ocultar. Design você faz isso também, quando você faz escolhas, as escolhas na verdade são várias “não escolhas”. Com as palavras a mesma coisa, às vezes você oculta as palavras e aí de repente se eu vou falar com alguém que eu sei que não teve o acesso ou até que tem um certo tipo de pensamento político etc. tal diferente, já não vou tratar da mesma maneira, sabe? É difícil.

Na mesma linha, em entrevista com uma curadora peruana, ela relata como é instruída a preparar discursos mais “açucarados”, que de alguma maneira não deixem o teor político das obras tão em evidência, para que sejam mais atraentes aos colecionadores. Outra estratégia utilizada é deixar os textos curatoriais tão densos que os colecionadores não consigam compreendê-los, ficando incapazes de criticá-los. “Pois se não o entende, não o critica”, argumenta a galerista. E complementa:

É necessário recorrer a esses recursos para poder expor esse tipo de trabalho [político]. E obviamente recorreremos a isso porque sabemos que o tipo de colecionador em Lima não é aquele que lê o texto curatorial e se anima a comprar a obra, se não por simplesmente lhe parecer bonita. Você acha que combina com seus móveis? Você acha que combina com outras coisas que você gostou? [...] Ou seja, eles não se importam muito com o texto curatorial, nem leem, simplesmente se deixam levar pelo estético. Se é isso que está na moda [...], se fizeram exposições de renome, se ganharam prêmios.

Ainda há maior dificuldade de venda se a artista for jovem, com pouca trajetória e reconhecimento dentro do circuito das artes. Uma curadora conta como obras de artistas consagradas “*al toque te la compran*”, indicando que são adquiridas de imediato. Porém para comprarem arte das mais jovens, são mais cautelosos, “*tampoco le van a comprar un total*”, apontando que as aquisições são feitas com muito mais parcimônia.

Mesmo com as dificuldades da comercialização de uma obra de arte, em que na maioria das vezes apenas se comemora a venda realizada, existem artistas que se preocupam para onde vão seus trabalhos e quem os está comprando. Trata-se de um dilema, pensando que a maioria dos colecionadores não estão alinhados com as pautas reivindicadas nas obras produzidas pelas artistas⁵⁵. Por vezes, ignorar quem compra o trabalho faz parte de uma estratégia de sobrevivência dentro do mercado das artes. Perguntava para as artistas entrevistadas se elas se atentavam para quem estava sendo comercializada sua produção.

55 Essa discussão foi abordada anteriormente, em “Sistema das Artes e Cultura Material”.

Geralmente respondiam que não as agradava pensar em seus compradores, mas desde que fosse vendida, isso não fazia parte de suas principais preocupações.

Contudo, ao fazer essa pergunta à artista peruana Nancy de la Rosa, escutei uma resposta distinta sobre uma obra específica sua. La Rosa teria pedido que o objeto “*El presente es en el origen, el curso y la desembocadura*” não fosse vendida a nenhum colecionador que tivesse relação com a mineração. Para ela, a peça de ouro feita a partir da reutilização de joias de sua família, com o desenho do rio Madre de Dios da Amazônia peruana que havia sido contaminado por mercúrio, por conta da exploração do minério na região, não deveria pertencer àqueles a quem ela estava direcionando sua crítica. A condição imposta pela artista não veio sem uma retaliação posterior: o colecionador e minerador que sempre comprava seus trabalhos, e a quem a venda da peça foi recusada, parou de adquirir suas obras.



Figura 24 - “*El presente es en el origen, el curso y la desembocadura*”, 2012, de Nancy la Rosa, exposta na I Bienal das Amazônias, 2023. Foto do portfólio da artista.

Escutei algumas vezes o comentário de que existem temas que são mal-recebidos no sistema das artes visuais no Peru. O tema da *minería*, a exploração de minério, é um assunto delicado no país. Apesar de estar presente em várias obras reconhecidas dos anos 1990,

atualmente parece haver polêmica para que seja abordada em trabalhos apresentados em galerias. Isso tem ocorrido, provavelmente, por conta do frequente envolvimento de colecionadores com lucros de mineração.

A artista Daniela Ortiz⁵⁶, reconhecida internacionalmente, me contou de como um de seus trabalhos foi cortado de uma exposição pela sua galeria. Na obra, Ortiz colava fotos das fachadas das residências dos donos das empresas de mineração nos alojamentos dos trabalhadores de suas mineradoras. O pretexto da época foi de que a galerista “não achava ser uma obra tão boa assim”. A artista me relatou que acredita que a obra sim era boa, mas o tema poderia ser sensível para seus compradores.



Figura 25 - Fotografia da intervenção “*1st of May Camp*”, 2012 de Daniela Ortiz. Disponível em: <https://www.daniela-ortiz.com/>.

As amarras do mercado com seus cordões coloniais surgem limitando tanto as produções quanto o seu alcance. Não deixar que a liberdade artística se torne refém dessas

⁵⁶ Entrevistei Daniela Ortiz em sua casa e ateliê em Bucaramanga, no Peru, em 24/07/2023.

dinâmicas é um esforço constante de agentes das artes comprometidos com a autonomia das produções. Narrativas antes ignoradas ou censuradas seguem em disputa constante com o sistema para receberem espaço institucional. O discurso decolonial no sistema das artes surge, assim, para questionar a maneira como as produções são curadas, expostas e comercializadas dentro das instituições artísticas.

Na primeira parte da tese o campo foi delineado a partir das definições em torno do sistema das artes e de cultura material. As agentes dissidentes, minhas principais interlocutoras, revelam os conflitos e disputas inerentes a um espaço de poder como o do circuito das artes. A seguir, serão discutidos a colonialidade e o conceito de decolonialidade propostos pelo Grupo Modernidade/Colonialidade e seu conseguinte avanço no sistema das artes. A partir de exemplos relatados durante o campo, abordo a complexidade que a apropriação do termo trouxe às dinâmicas das instituições artísticas. Limitações geográficas, pelas identidades e criativas são impostas e disputadas entre as agentes e o sistema das artes sob o pretexto da perspectiva decolonial.

PARTE II
DECOLONIALIDADE NO SISTEMA DAS ARTES



Figura 26 - "Autorretrato" de Rafael Matheus Moreira. Óleo sobre tela. 1,64x1,25cm. 2019⁵⁷.

57 Disponível em: <https://www.instagram.com/rafaelmmartes/>.

1. COLONIALIDADE E DECOLONIALIDADE PELA PERSPECTIVA ANTROPOLÓGICA

A Antropologia clássica serviu como forma de legitimar a colonialidade. Foi dando aspecto de “ciência” à hierarquização dos corpos entre colonizados e colonizadores que as diversidades constatadas se tornaram discriminativas. As vivências dos corpos de hoje ainda estão sustentadas nesse passado colonial em que, as estruturas de poder, fundadas em tais preceitos, seguem atuando de maneira a reafirmar uma política em que o diverso é tratado como o “Outro⁵⁸”. O sistema das artes também está estruturado historicamente nas mesmas lógicas e dinâmicas coloniais, em que a perspectiva decolonial é abordada para questionar e abrir fissuras nesse espaço de poder.

Apesar de compreender as diferentes discussões e complexidades que giram em torno dos conceitos de “decolonial”, “descolonial”, “antidecolonial”, “pós-colonial” e “contracolonial”, aqui irei me ater ao termo “decolonial”, por conta de ser o mais utilizado pelo sistema das artes. Ainda que os outros conceitos também sejam utilizados por autores citados na tese, a “decolonialidade” era o termo mais presente em meu campo. O conceito sugerido pelo Grupo Modernidade/Colonialidade se popularizou tanto academicamente quanto no meio artístico, em que o termo surge em diversos textos e falas dentro do sistema das artes. A pesquisadora Luciana Ballestrin (2013) em seu artigo sobre a trajetória e pensamento do grupo que propôs o conceito comenta:

Formado por intelectuais latino-americanos situados em diversas universidades das Américas, o coletivo realizou um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI: a radicalização do argumento pós-colonial no continente por meio da noção de “giro decolonial”. Assumindo uma miríade ampla de influências teóricas, o M/C atualiza a tradição crítica de pensamento latino-americano, oferece releituras históricas e problematiza velhas e novas questões para o continente. Defende a “opção decolonial” – epistêmica, teórica e política – para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva (BALLESTRIN, 2013, p. 89).

O peruano Aníbal Quijano, membro do Grupo Modernidade/Colonialidade, é um dos autores mais relevantes a pensar sobre a perspectiva decolonial. O sociólogo defende que é necessário reconhecer a classificação social hierárquica e eurocêntrica imposta

⁵⁸ O “Outro”, em letra maiúscula, propõem uma alteridade profunda sob a perspectiva hegemônica que coloca a si própria enquanto “Um”.

historicamente pelo poder colonial. A colonialidade, segundo ele, legitima relações de poder e dominação que foram construídas para controle de territórios e populações julgadas enquanto irracionais e inferiores. Dessa forma, foi a partir de um poder colonial que se estende até os dias atuais, que um entendimento de mundo etnocêntrico e hegemônico se instaurou. É esse novo padrão mundial determinado pela colonialidade que marca os corpos hierarquicamente, em que o homem-cisgênero-branco-hétero-cristão se coloca enquanto mediador e ponto neutro em relação a todas as outras vivências.

No livro “A Descoberta da América”, Tzvetan Todorov (2003) conta como Colombo, o “primeiro” homem branco a pisar no continente americano, colocava-se como o “normal” em relação ao “Outro”. O colonizador recusa a diferença e não reconhece a diversidade, negando a cultura dos indígenas aqui encontrados. Colombo, em sua chegada à terra que ficaria conhecida como “América”, premedita a constatação básica que daria início ao pensamento e às políticas coloniais. A falta de empirismo do colonizador na percepção do diverso coloca sua convicção anterior à experiência, mantendo o hábito de compreender as coisas segundo sua conveniência. Em sua atitude etnocêntrica, que viria a se repetir nos demais colonizadores, não entende que valores são convenções, e coloca os indígenas como inferiores por conta de sua alteridade com o único mundo que conhecia previamente.

Quijano (2005) expõe como os corpos foram racializados pelo processo colonial a que se deu início a partir de então. Na América, a criação da raça foi usada para legitimar as relações de poder necessárias para o domínio dos territórios. Assim, as relações coloniais hegemônicas foram naturalizadas entre europeus e não-europeus, sendo assimiladas entre brancos e não-brancos. Essa classificação social se expandiu a nível mundial e ainda segue de acordo com a invenção colonizadora da categoria raça, de forma hierárquica e eurocêntrica.

A historiadora Lilia Schwarcz (2005) pontua como o etnocentrismo no encontro das culturas na descoberta do “Novo Mundo” regeu as percepções dos colonizadores, colocando os povos ameríndios como “primitivos” em relação a si próprios. Essa percepção de que aquele se tratava de um continente inferior em sua humanidade permitia moralmente que a América se tornasse um “laboratório racial” para os europeus. Com as questões sobre miscigenação se tornando uma preocupação nos debates científicos, a questão racial tornou-se tema de análise e objeto de estudo.

Segundo a autora (1993, p. 49), o termo “raça” foi inaugurado por Georges Cuvier, submetendo a ideia da existência de heranças físicas permanentes entre os vários grupos

humanos. O determinismo biológico surgia como investida contra os pressupostos igualitários das revoluções burguesas. Com o avanço do poligenismo se contrapondo ao monogenismo, houve o fortalecimento de uma interpretação biológica na análise dos comportamentos. Estudos da frenologia e da antropometria buscavam comprovar correlações entre a “superfície do corpo e a profundidade do espírito”, afastando-se ainda mais de modelos humanistas. Por essa perspectiva, as diversidades humanas observáveis seriam produto direto das diferenças na estrutura racial. Os antropólogos dessa vertente condenavam a hibridação humana e acreditavam que raças miscigenadas seriam estéreis assim como a mula. Esperava-se, com o aprofundamento dessas pesquisas, se alcançar uma reconstrução das “raças puras”.

No artigo “Razões para Banir o Conceito de Raça da Medicina Brasileira”, o geneticista Sérgio Pena (2005) alega que qualquer utilização da expressão “raça” não embute nenhuma divisão natural ou essencial da natureza humana. O médico esclarece que todos os seres humanos atualmente compartilham um ancestral africano relativamente recente. Tanto indivíduos da mesma região geográfica quanto indivíduos de locais distantes são igualmente geneticamente distintos, fruto de derivações genéticas que nada tem a ver com os grupos ditos “raciais”.

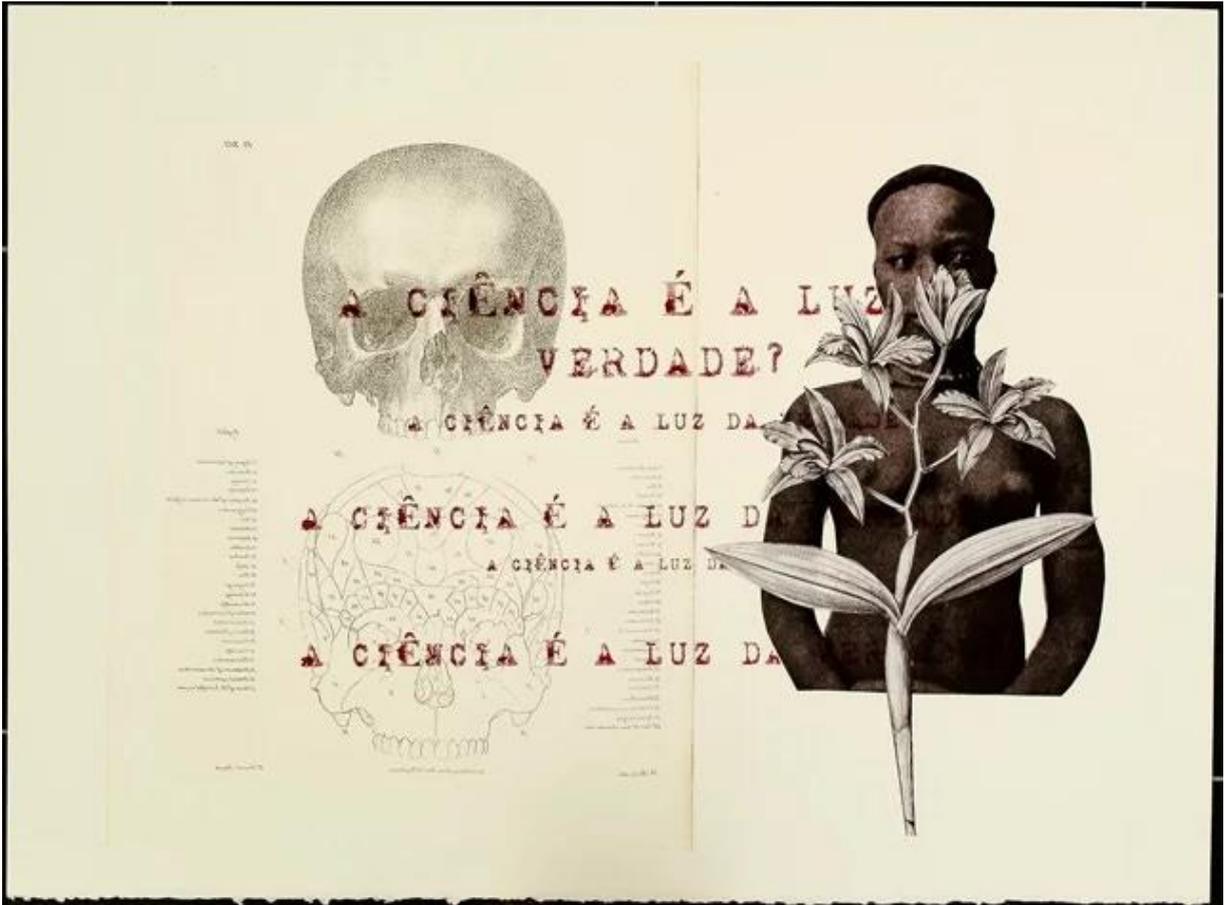


Figura 27 - “¿História Natural?”, 2016 de Rosana Paulino. Disponível em: <https://ondeestaarte.substack.com/p/rosana-paulino-historia-natural-onde>.

A partir das lógicas racistas, o que na realidade eram diferenças entre as sociedades e nações, começaram a expressar posições biológicas diferenciadas de cada indivíduo, numa suposta escala evolutiva. Roberto DaMatta (1981, p. 75) aponta como as diferenciações eram vistas de forma determinista, considerando comportamento e mentalidade como intrínsecos à raça. Nesse sistema, “não há necessidade de segregar o mestiço, o mulato, o índio e o negro, porque as hierarquias asseguram a superioridade do branco como grupo dominante”.

A raça, a partir de tais preceitos, converteu-se em critério fundamental da distribuição da população, definindo os lugares e papéis que deveriam ser ocupados por cada um na estrutura etnocêntrica criada pelos colonizadores. Quijano (2005) pontua como as relações entre raça e divisão de trabalho foram estruturalmente associadas e reforçadas mutuamente, gerando uma sistemática divisão racial das ocupações. Com isso, uma nova tecnologia de dominação e exploração, constituída pela relação de raça e trabalho, articulou-se de maneira naturalmente associada, em que a vinculação da branquitude a cargos considerados de maior prestígio ainda faz parte do imaginário social na atualidade.

As raízes coloniais podem ser percebidas ainda nos dias de hoje no sistema das artes hegemônico, em que geralmente, os altos cargos em museus e galerias reconhecidas e o colecionismo ficam restritos a pessoas brancas, enquanto outros corpos ocupam sistematicamente funções inferiores na estrutura. Pode se notar, então, como a perspectiva colonial ainda hoje influencia as vivências possíveis dos corpos. Sobre essa dinâmica iniciada no processo de colonização, Quijano (2005) explica:

A inferioridade racial dos colonizados implicava que não eram dignos do pagamento de salário. Estavam naturalmente obrigados a trabalhar em benefício de seus amos. Não é muito difícil encontrar, ainda hoje, essa mesma atitude entre os terratenentes brancos de qualquer lugar do mundo. E o menor salário das raças inferiores pelo mesmo trabalho dos brancos, nos atuais centros capitalistas, não poderia ser, tampouco, explicado sem recorrer-se à classificação social racista da população do mundo. Em outras palavras, separadamente da colonialidade do poder capitalista mundial (QUIJANO, 2005, p. 120).

Assim, as teorias racistas ainda determinam os espaços a serem ocupados por cada corpo na história da humanidade. A própria disciplina antropológica validou e colaborou com essa construção. Para Maurício Boivin, Ana Rosato e Victória Arribas (2004), a Antropologia formou um modelo de alteridade fundamental para as teorias de raça. A convicção arraigada nos pensamentos etnocêntricos da época, criou uma ciência em que o Outro deveria ser estudado, analisado e criticado em suas formas de ver, pensar e viver o mundo. No pensamento antropológico clássico, essa carga estava reservada apenas àqueles que não dispunham da mesma construção cultural do etnógrafo, sem uma percepção de sua própria cultura e construção. Dessa forma, o homem branco europeu expandia o seu entendimento de mundo para outros continentes, por meio de uma colonização brutal, que ainda carrega suas marcas na atualidade.

Assim, a Antropologia clássica evidenciou as funções ideológicas e políticas que tinham como último fim a justificação, conscientemente ou não, da prática colonial. Segundo Pierre Bonte (1975), a política colonial foi implantada como uma ciência política, e a etnologia como a ciência política do colonialismo. Ocultando o etnocentrismo do processo e eliminando da história o problema da transformação interna das sociedades analisadas em benefício de um juízo normativo, o antropólogo se converteu em um especialista profissional integrado ao meio colonial, criando uma ciência que existe como um conhecimento com pretensões práticas. O autor comenta sobre o que era estar na posição daqueles que eram estudados pelos antropólogos clássicos:

Converter-se em objeto de estudo etnológico coincide com sua destruição, transformação, no âmbito da dominação imperialista e colonial, com sua consequente objetificação pelas sociedades controladas pelas relações mercantis e conquistas coloniais (BONTE, 1975, p. 8, tradução minha).

Rita Segato (2012, p. 125) corrobora com o autor, quando aponta como a Antropologia clássica foi a prova de que formas de alteridade em relação ao padrão universal eram tratadas enquanto problema. Os Outros deveriam ser “explicados, traduzidos, equiparados, processados pela operação racional que os incorpora à grade universal”. A autora acrescenta que aquilo que não poderia ser reduzido ao padrão imposto, permanecia como sobra e sem peso de realidade, não sendo “ontologicamente pleno”, como um “descarte incompleto e irrelevante”.

Dessa maneira, a disciplina antropológica foi substancial para a construção e o registro do Outro. Retratados e classificados de forma semelhante a animais, indivíduos não-brancos eram catalogados a partir da perspectiva etnocêntrica. A artista Claudia Andujar na série “Marcados” faz uma clara referência a esse tipo de documentação. No início dos anos 1980, a fotógrafa acompanhou um grupo de médicos em expedição para vacinação dos indígenas Yanomamis. Porém, como não possuíam nome próprio, reconhecendo-se por grau de parentesco, decidiram identificá-los com números. A fotógrafa ficou responsável pelos registros que renderam uma de suas mais famosas séries.



Figura 28 - Série “Marcados” de Claudia Andujar. Disponível em: <https://bienal.org.br/marcados/>.

O antropólogo João Pacheco de Oliveira (2016), em seu livro “O nascimento do Brasil e outros ensaios”, conta como as imagens coloniais do imaginário brasileiro, que sentimos como familiares, não foram de modo algum por nós produzidas. Pinturas heroicas de portugueses e bandeirantes desafiando o “inferno verde” foram utilizadas repetidas vezes para fortalecer a narrativa de poder construída pelos colonizadores. Segundo o antropólogo:

São rigorosamente exteriores e arbitrárias, convenções cujos pressupostos frequentemente desconhecemos. Depositadas em nossa mente, resultam do entrelaço de concepções engendradas por gerações passadas, formuladas em lugares próximos ou distantes de nós. Mas são elas que dirigem nossas perguntas e ações, e muitas vezes governam nossas expectativas e emoções. Pensadores do século XIX legaram representações artísticas e científicas que nos levam a pensar a Amazônia desde um prisma único, com imagens estereotipadas e ideias preconcebidas, compondo uma totalidade dada como inquestionável (OLIVEIRA, 2016, p. 162).

O autor cita como exemplo a obra “Primeira Missa no Brasil”, pintura que veio a ser acolhida mais tarde como um dos emblemas maiores da nacionalidade, que demonstrava um ritual de natureza política e ideológica evidentes, cabendo todo o protagonismo unicamente aos portugueses. A pintura dá a ideia de que a terra foi tomada de maneira pacífica, onde os portugueses celebraram o seu deus, enquanto os autóctones eram apenas espectadores de

uma cena que não entendiam, “mirando com olhares que oscilavam entre o desinteresse e o encantamento” (OLIVEIRA, 2016, p. 168).



Figura 29 - “A Primeira Missa no Brasil”, 1860, de Victor Meirelles. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Primeira_missa_no_Brasil.

Por sua vez, a tela “A Conquista do Amazonas”, encomendada pelo governador do Pará na primeira década do século XX, apresentava aspectos distintos. Oliveira (2016, p. 168) conta que havia a intenção de criar pela pintura, uma imagem celebratória da “descoberta” da Amazônia. Todavia, inversamente ao que ocorreu no registro referente à colônia do Brasil, a pintura não expressava a centralidade da performance política dos colonizadores, que se distribuía em posturas múltiplas diante dos autóctones. Na tela “A Conquista do Amazonas” o que o pintor sugere ao seu público, longe da celebração de um pacto para a formação de uma colônia ou de uma nação, “é a exibição da fragilidade de meios dos colonizadores e os fins puramente egoísticos e particulares que os movem. Os elevados ideais da conversão religiosa e o projeto político imperial parecem submergir numa imagem de exploração e rapina”.



Figura 30 - "Conquista do Amazonas", 1907, de Antônio Parreiras. Disponível em: <https://eventosreais.wordpress.com/2012/02/14/tela-a-conquista-do-amazonas-volta-ao-acervo-do-mhep/>.

Bourdieu (1989) afirma que desde o período da colonização, os sistemas de poder têm dominado o chamado “Novo Mundo” tanto por meio de violência direta como também de forma simbólica. A arte, nesse ponto, serviu de auxílio à colonialidade. Foi pelas imagens que foi possível construir uma narrativa de poderio eurocêntrico e incapacidade dos nativos indígenas formando uma relação etnocêntrica das produções dos saberes.

A subalternização indígena pelo processo de colonização foi questionada por Aílton Krenak (2019) em seu livro “Ideias para adiar o fim do mundo”. Krenak condena as imposições religiosas, culturais e de saberes, que violentaram os povos autóctones historicamente:

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 (KRENAK, 2019, p.11).

O líder quilombola Antônio Bispo dos Santos (2019, n.p.) define colonizar como “subjugar, humilhar, destruir ou escravizar trajetórias de um povo que tem uma matriz cultural, uma matriz original diferente da sua”. O autor sugere um movimento de contracolônização, reeditando as trajetórias a partir das matrizes quilombolas e indígenas

através do pensamento orgânico. O pensador defende: “A nossa relação com as imagens de mundo dá-se na lógica da emancipação dos povos e das comunidades tradicionais através da contracolonização”. Ele ainda complementa mais adiante: “sou vencedor, meu povo venceu [...] trabalho com a imagem de quem venceu”.

Apesar das resistências daqueles que foram retratados tradicionalmente pelo prisma colonial, os registros históricos imagéticos e escritos sobre sua etnicidade, frequentemente, carregam julgamentos equivocados, nos quais buscam uma verdade única sobre a raça do Outro. Segundo Quijano (2005), o poder colonial criou narrativas hegemônicas, em que buscava pautar as identidades e vivências sob sua perspectiva própria, regulando qualquer heterogeneidade de seus colonizados. O autor comenta (2005, p. 121):

A incorporação de tão diversas e heterogêneas histórias culturais a um único mundo dominado pela Europa, significou para esse mundo uma configuração cultural, intelectual, em suma intersubjetiva, equivalente à articulação de todas as formas de controle do trabalho em torno do capital, para estabelecer o capitalismo mundial. Com efeito, todas as experiências, histórias, recursos e produtos culturais terminaram também articulados numa só ordem cultural global em torno da hegemonia européia ou ocidental. Em outras palavras, como parte do novo padrão de poder mundial, a Europa também concentrou sob sua hegemonia o controle de todas as formas de controle da subjetividade, da cultura, e em especial do conhecimento, da produção do conhecimento (QUIJANO, 2005, p. 121).

A partir desse processo houve uma hierarquização das culturas, sendo aquelas relacionadas ao domínio europeu consideradas mais valoradas em relação às demais. Essa vinculação do que seria uma cultura relevante com a produção hegemônica ainda se percebe atualmente. As artes, particularmente, seguem elitizadas em seu acesso e formato. As perspectivas artísticas decoloniais encontram-se em um dilema, em que a sua produção, mesmo que questione o sistema vigente colonial - para ser reconhecida e institucionalizada deve ingressar em um sistema da arte elitizado e colonizante.

Quijano (2005) alega que foi através de três ações principais que os colonizadores hegemonizaram as perspectivas culturais sobre os colonizados: expropriação cultural local; repressão das formas de produção de conhecimento; e ensinamento da cultura dos dominadores para a reprodução da dominação. Esse processo, segundo Quijano (2005, p. 121), implicou a longo prazo, em 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”. Assim,

as relações dos processos históricos de poder geraram mudanças individuais e coletivas na subjetividade e intersubjetividade daqueles que eram integrados gradativamente ao novo padrão de poder mundial. Com culturas e identidades reduzidas e subjugadas, os povos colonizados passavam a ser considerados apenas por aquilo que a perspectiva hegemônica conseguia enxergar. Para Quijano (2005):

Esse resultado da história do poder colonial teve duas implicações decisivas. A primeira é óbvia: todos aqueles povos foram despojados de suas próprias e singulares identidades históricas. A segunda é, talvez, menos óbvia, mas não é menos decisiva: sua nova identidade racial, colonial e negativa, implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. Daí em diante não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores. Implicava também sua relocalização no novo tempo histórico constituído com a América primeiro e com a Europa depois: desse momento em diante passaram a ser o passado (QUIJANO, 2005, p. 127).

Dessa forma, ainda segundo o autor, o processo da modernidade impôs e expandiu seu domínio colonial, formando novas identidades geoculturais determinadas etnocentricamente nos colonizados, forçando-os a passar por um processo de re-identificação histórica. Eles tiveram, então, suas identidades encaradas a partir da perspectiva hegemônica e não a partir das denominações de seus povos. Essa alteridade latente, fruto do eurocentrismo, atuava em dois pontos principais: primeiramente criando uma versão da história da civilização humana como trajetória única, na qual se parte de um estado de natureza pura até a civilização europeia, pensamento característico do evolucionismo cultural defendido por muitos antropólogos da época colonial; e, em segundo lugar, creditando as diferenças entre os povos europeus e não-europeus a distinções da natureza e não como consequentes da história das relações de poder. Essas operações são interdependentes e não teriam terreno fértil para serem cultivadas e desenvolvidas sem a colonialidade do poder, fundante para o processo de subjugação dos povos colonizados.

Como citado pelo autor, a Antropologia clássica foi essencial para desenvolver tais preceitos hegemônicos. A etnologia evolucionista, defendida principalmente pelo norte-americano Lewis Morgan e pelos britânicos Edward Tylor e James Frazer, sustentava a ideia de uma evolução gradual da humanidade, com o desenvolvimento humano baseadas em etapas fixas e pré-determinadas, vinculadas a elementos culturais, tecnológicos e sociais. A humanidade se classificaria em uma marcha progressiva do selvagerismo para a barbárie, e

da barbárie para a civilização - sendo essa representada pela civilização europeia, como linha de chegada desse processo.

A partir de tal teoria, a diferença cultural se justificaria como diferença de grau evolutivo, sendo uma medida de progresso acumulativo de bens materiais e conhecimento de maneira temporal e casual. A teoria fundamentava assim a imagem da sociedade como uma pirâmide: conforme a complexidade crescente dos níveis de cultura, maior sua especialização e diferenciação, em uma lógica que a longo prazo, tenderia à homogeneização das culturas. Sendo assim, os Outros, selvagens e bárbaros, mostrariam as camadas do passado das civilizações europeias, no momento presente.

Nesse sentido, o antropólogo Celso Castro (2005, p.38) aponta como os museus voltados à época colonial buscavam representar etapas anteriores da “trajetória universal do homem” por meio de um método comparativo. Reuniam-se “reliquias” de crenças e costumes dos “selvagens” que sobreviveram como fósseis entre povos de cultura mais elevada. Objetos que sugerem costumes, superstições e credences populares das quais não se percebia a racionalidade ou a função social. Os objetos eram classificados e expostos por tipo de atividade ou instrumento, causando um ordenamento de conjuntos de elementos relacionados a diferentes culturas. Foi apenas com o rompimento da teoria evolucionista que museus deixaram de separar os objetos desta forma para pensar nas culturas em sua totalidade. Mesmo assim, “muitas ideias introduzidas pela tradição clássica do evolucionismo cultural permanecem até hoje disseminados no senso comum”.

Schwarcz (2005, p. 130-132), por sua vez, em seu artigo “A ‘Era dos Museus de Etnografia’ no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX”, discute como institutos históricos e geográficos da época se apresentavam de maneira evolucionista, positivista e católica, com seus administradores reforçando práticas coloniais. Baseando-se nos três exemplos tratados, a historiadora debate como esse saber classificatório vinha de uma produção externa que copiava modelos europeus com pouco debate local. Esses museus “enciclopédicos”, muitas vezes, eram como depósitos de cultura material em que “entender o ‘homem primitivo’ não era muito diferente do que estudar a fauna e flora locais”. Essas instituições frequentemente possuíam narrativas hierarquizadoras e poligenistas, com uma tentativa de comprovar a “infância da civilização” e a necessidade de um “branqueamento” da população. A autora defende que as teorias raciais reforçadas pelos

museus se firmaram enquanto “teorias das diferenças”, em que “recriaram particularidades e transformaram em estrangeiros aqueles que há muito habitavam o país”.



Figura 31- “Tupi or not Tupi” de Anita Ekman. Performance com pintura corporal de carimbos marajoara e ocre com Urna Majoara (estilo Joanes) no Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém do Pará, Brasil, 2022. Exposto na I Bienal das Amazônias, 2023.

O arqueólogo Lúcio Ferreira (2009) aponta como a burguesia europeia, que comandava os espaços museológicos brasileiros, estava fundamentalmente amparada na ciência positivista e determinista, baseando-se no único modelo de civilização, com um progresso linear e determinado. Assim, foi a perspectiva evolucionista adotada, refletida tanto na museologia como na arqueologia clássica, que sustentava o sistema binário da visão dos museus que opunham natureza e cultura - cultura enquanto produto da natureza e traduzida

em capacidades ou hábitos adquiridos, enquanto a dimensão natural seria uma herança biológica e inata.

Dessa forma, afirma Ferreira (2009), o termo “Cultura” seria sempre usado no singular, tendo um caminho evolutivo único natural e necessário. Entretanto, havia uma evidente falta de informações e rigor científico em tal teoria, a qual era obrigada a utilizar a dedução especulativa como recurso metodológico. Ainda, o próprio antropólogo de origem europeia se colocava como a própria representação da cúspide do progresso alcançado até aquele momento. Seria ele o responsável pela classificação dessas sociedades, qualificando suas diferenças em uma abordagem etnocêntrica e transformando-as em objeto de estudo.

Ferreira (2009) demonstra como tanto a Arqueologia como a Antropologia, foram e ainda podem ser usadas enquanto método de colonização, a partir de narrativas que fortalecem um discurso que reafirma a colonialidade por meio de uma apropriação simbólica de corpos e territórios. A Antropologia, nesse sentido, foi fundamental para o processo colonial, em que se distanciava de seus interlocutores, criando uma perspectiva de Outridade com àqueles que foram primordiais para a construção da disciplina.

O antropólogo Pierre Clastres (2004) destaca como por muitos anos a Antropologia, em uma postura hierárquica em seu campo de pesquisa, insistiu em escrever um discurso sobre as civilizações denominadas “primitivas”, e não um diálogo com elas. A intolerância com populações diferentes e a incapacidade de reconhecer e aceitar o Outro foram características desse período de expansão da civilização europeia. O então reconhecido “selvagem” era objeto de exclusão ou destruição. E essa lógica vem sendo, mesmo que reformulada, repetida ainda na atualidade.

Segundo Esteban Krotz (2004), a Antropologia foi possibilitada enquanto ciência no contexto colonial a partir de três pontos principais: a própria história da espécie humana, que carrega o problema de identidade e da diferença individual (cenário que, segundo o autor, cria a pergunta fundamental antropológica, da procura pela igualdade na diversidade e pela diversidade na igualdade); o segundo ponto seria a viagem como forma de contato entre sociedades e civilizações, na qual os viajantes são o meio de encontros culturais; e por fim, a expansão imperial, em que a procura europeia por aumento de prestígio através de interesses territoriais, demográficos, econômicos, religiosos e militares, fez surgir um contato cultural assimétrico etnocêntrico, o qual criou a experiência da alteridade. Sendo assim, essa alteridade é categoria central da pergunta antropológica, em que um ser humano é

reconhecido como resultado e criador participante de um processo histórico específico, único e irrepetível.

Desse modo, a Antropologia cria uma autoridade distinta da religião e da filosofia, surgindo enquanto ciência, em que clama por uma objetividade reconhecida por meio de um conjunto de regras para provar as suas informações. Segundo Krotz (1993, p. 5):

O estabelecimento da antropologia como disciplina científica ocorre no cruzamento de dois processos nunca antes vistos. Um é a expansão em escala planetária de uma única civilização em que se combinam nacionalismo e militarismo, missão cristã e racismo, busca capitalista por mercados e matérias-primas e desejo de inventariar todos os fenômenos do globo. A outra é a hegemonização de um único tipo de conhecimento, caracterizado por certa organização social de seus praticantes e pelo consenso dentro deles sobre certos procedimentos para gerar e validar afirmações sobre a realidade empírica.

A colonialidade então, amparada pela disciplina antropológica, foi responsável por legitimar apenas um conhecimento, invalidando todos os demais. A falta de reconhecimento de saberes diversos, buscava hegemonizar etnocentricamente as variadas trajetórias e formas de pensamento para uma só perspectiva de mundo pautada na experiência europeia ocidental. Com isso, eram suprimidos conhecimentos que acabavam por serem subjugados como menores ou como crendices.

Lévi-Strauss (1993) argumenta que a Antiguidade confundia tudo o que não participava da cultura grega ou greco-romana sob a denominação de selvagens ou bárbaros, demonstrando uma clara negação à diversidade cultural. O autor constata que o colonizador, ao deparar-se com indígenas e africanos, era incapaz de compreendê-los em equidade, pois procurava explicar o diverso a partir de seus preceitos hegemônicos. Segundo o autor (p. 335):

Colocado entre a dupla tentação de condenar experiências que o ferem afetivamente e de negar diferenças que não compreende intelectualmente, o homem moderno entregou-se a centenas de especulações filosóficas e sociológicas, para chegar a acordos inúteis entre estes polos contraditórios, e explicar a diversidade das culturas, procurando suprimir o que ela tem para ele de escandaloso e chocante.

Ou seja, parte desse processo da incompreensibilidade ocorre pelo distanciamento e superioridade que o hegemônico coloca em relação ao que ele passou a considerar como Outro. Contudo, Lévi-Strauss (1993) defende que todas as sociedades humanas têm por trás de si um passado que é aproximadamente da mesma ordem de grandeza, e que uma história

desconhecida é diferente de uma história não existente. Ele pondera que, provavelmente, consideraríamos estacionárias as culturas que em suas linhas de desenvolvimento não são mensuráveis nos termos do sistema de referência etnocêntricos. Assim, o antropólogo conclui que a diferença nunca é entre uma história cumulativa e uma não cumulativa, toda história é cumulativa com diferenças de grau, e que a humanidade não evoluiu em um sentido único.

No entanto, com a noção de um progresso global em direção à civilidade europeia em voga, a racionalidade e a modernidade são consideradas como experiências e produtos exclusivos dos colonizadores, com os demais povos não tendo alcançado esse estágio evolutivo. Na concepção eurocêntrica, as raças não-brancas estariam mais próximas da natureza e mais distante da civilização, enquanto as raças brancas estariam na categorização oposta.

Isso demonstra outra característica fundante do etnocentrismo para além da percepção de cultura enquanto um fenômeno evolutivo e singular: o aspecto binário do pensamento. A binaridade característica do pensamento ocidental, a qual opõe selvagem e civilizado, natureza e cultura, razão e emoção, corpo e espírito etc., tornou-se hegemônica pelo processo colonial. Nessa perspectiva, o “corpo” se encontra como externo ao espírito. Assim, o “corpo” foi fixado como um “objeto” de conhecimento, fora do entorno do “sujeito/razão”. Para Quijano (2005), foi a partir desta objetivização do corpo como natureza que foi possível a teorização “científica” do problema da raça, a qual se torna objeto de estudo antropológico e ampara ideologias racistas enraizadas historicamente.

Segundo a historiadora Giralda Seyferth (1995), foram as ideologias racistas (como o darwinismo social, a antropossociologia, a eugenia, a antropologia criminal etc.) que se encarregaram de dar respaldo antropológico às hierarquias sociais. Acreditava-se que, no caso brasileiro, a nação moderna almejada seria dificilmente alcançada com a presença de negros e mestiços na população. Por conta desse pensamento, políticas de branqueamento foram instauradas no Brasil no final do século XIX, tendo como objetivo a imigração europeia e a miscigenação seletiva. Esperava-se, com isso, que a população mestiça brasileira chegasse a um fenótipo branco, e que a partir de uma seleção social eugenista se alcançaria a pureza racial. Essa seria fundamental para o desencadeamento do processo civilizatório, enquanto a mestiçagem descontrolada levaria à decadência da nação.

Como aponta a autora, com o cenário de miscigenação que vinha ocorrendo, criou-se o que seriam chamados de “mestiços superiores”, que apesar de sua contradição, era uma

forma de dar esperança à sociedade brasileira. Dessa maneira, os brancos imigrantes ficaram encarregados de fazer a população nacional “desaparecer” fenotipicamente. Sob tais preceitos racistas, a nação brasileira ideal seria ocidental, latina e branca.

Todavia, pela análise imposta, os mestiços apresentariam um fenótipo instável, podendo voltar ao tipo branco ou ao tipo negro a depender do cruzamento, não sendo caracterizados como uma verdadeira raça ou como uma raça fixa. A sua hierarquização era feita de modo que fossem classificados conforme seu fenótipo: possuindo mais aspectos brancos seriam localizados no extremo superior das raças, e com mais características negras ou indígenas seriam tratados como inferiores. Caso fossem julgados intermediários, carregariam consigo as qualidades relacionadas à raça branca e os defeitos conferidos aos negros. No imaginário do colonizador, enquanto os traços negroides são desqualificadores do indivíduo, a estética branca é diretamente relacionada a um ideário de civilização. Assim, negros que exibem traços caucasoides são elogiados e lhes é atribuída maior inteligência, sendo considerados de um nível cultural mais avançado. Seyferth (1995, p. 190) comenta:

Destas relações se reafirmam as ocupações “típicas” de cada raça, enquanto o negro é dirigido ao trabalho braçal, os brancos têm poder político e econômico, e por sua vez, o poder civilizatório. O uso sistemático de estereótipos e a associação entre raça e ocupação neste discurso racista, na verdade, serve para dividir e localizar os indivíduos na sociedade — já que o princípio que rege as classificações sociais é o da desigualdade biológica e cultural entre os diferentes grupos humanos refletida, em última instância, na estratificação social.

DaMatta (1981, p.70) alega que o fortalecimento histórico da ideologia racista no Brasil surgia do desejo da elite burguesa em se manter no poder após o movimento abolicionista e a Proclamação da República. Ambos os acontecimentos estabeleceram um drama social contraditório, pois com a ameaça ao edifício econômico e social, o país necessitava de uma nova ideologia para sustentar o sistema hierárquico. Uma maneira de manter o *status quo* mesmo com os escravizados libertos juridicamente, que os deixassem sem condições de libertarem-se social e cientificamente. Logo, cria-se a “fábula das três raças” a fim de construir uma identidade nacional. Seria essa a base do projeto político e social brasileiro, juntamente com a teoria do branqueamento, que manteria uma sociedade altamente hierarquizada, porém com uma totalidade integrada. O autor conclui: “se no plano social e político o Brasil é rasgado por hierarquizações e motivações conflituosas, o mito das três ‘raças’ une a sociedade

num plano 'biológico' e 'natural". Com isso, o racismo brasileiro especula sobre o mestiço, impedindo o confronto do negro ou do índio com o branco colonizador.

O autor constata que o racismo apontado como o grande motivo das hierarquizações brasileiras foi usado como pretexto para fundamentar que os nobres eram destinados aos cargos de poder. A classificação das raças foi instrumentalizada pelo imperialismo e dominou o cenário intelectual no século XIX com as teorias evolucionistas. Assim, foram fundamentadas na biologia e na raça, relações que eram puramente políticas e econômicas. Isso legitimava a supremacia dos povos da Europa Ocidental sobre o resto do mundo, assim como da elite intelectual brasileira sobre os menos abastados.

O arqueólogo Pedro Funari (2002) corrobora DaMatta (1981) quando alega que, a partir de tal ideologia, as novas preocupações da elite em classificar as pessoas passaram de ser pela posição social para a utilização de supostos critérios científicos. As justificativas de seu direito de governar não eram mais provadas em termos de privilégios de nascimento, mas por distinções "científicas" e "acadêmicas". Nesse contexto, formaram-se tantos estudos e teorias que seriam invalidados posteriormente pela ciência, mas que se mantiveram no imaginário popular brasileiro.

DaMatta (1981, p. 63), por sua vez, argumenta que o racismo logrou permanecer a longo prazo na sociedade brasileira como uma ideologia científica e popular, por conta da mistificação de justificativas biológicas que foram fundamentadas a partir de uma perspectiva colonial. Para o autor, "o que parece ter ocorrido no caso brasileiro, foi uma junção ideológica básica entre um sistema hierarquizado real, concreto e historicamente dado e a sua legitimação ideológica num plano muito profundo", deixando evidente a formação colonial em que nossa sociedade está fundada. O Brasil torna-se então um país em que os lugares de cada um estão demarcados sem ambiguidades, dentro de uma totalidade hierarquizada muito bem estabelecida, que não coloca em risco a posição de superioridade política e social dos brancos.

Seyferth (1995), em conformidade com DaMatta (1981), defende como a ideia de raça na sociedade brasileira ainda prevalece como fator explicativo das diferenças sociais, dando respaldo ideológico para atitudes discriminatórias e outras manifestações de preconceito. Os apontamentos das diferenças ocorriam não só nas taxonomias científicas da época, mas também nas concepções populares que classificavam prejudicialmente os corpos racializados e que se estendem até hoje. As características comportamentais e de caráter que foram

relacionadas às raças miscigenadas, negras e indígenas pelos antropólogos da época ainda podem ser percebidas em discursos políticos e cotidianos na nossa atualidade. Mesmo que a ciência, posteriormente, tentasse se redimir de sua culpa na comprovação da construção cultural em torno do termo “raça”, suas implicações sociais já estavam enraizadas no solo e nas peles racializadas pela colonialidade.

Assim, a Antropologia clássica evolucionista serviu historicamente para dar sentido às teorias etnocêntricas e racistas, justificando uma suposta superioridade entre raças e fundamentando a colonialidade e a modernidade nos solos do chamado “Novo Mundo”. A colonialidade do poder segue exercendo seu domínio, não apenas no Brasil, mas na América Latina, ainda que atuando de maneiras diferentes a depender do território.

Todavia, com o avanço da ocidentalização, a Antropologia reconsiderou sua forma de olhar o Outro. Os povos “primitivos” estavam desaparecendo gradativamente. Modificações políticas, guerras, enfermidades ou genocídios, essas sociedades sofriam complexas transformações, e quando não eram dizimadas por consequência do colonialismo, eram então “desenvolvidas” em sociedades consideradas complexas. Enquanto isso, antropólogos continuavam a buscar essas poucas sociedades classificadas como primitivas, mas agora pela lógica do “salvamento” dessas culturas, antes que desaparecessem (BOIVIN, ROSATO; ARRIBAS, 2004).

Os antropólogos Boivin, Rosato e Arribas (2004) afirmam que com esse processo houve uma tomada de consciência da importância antropológica dessas sociedades que aos poucos se extinguíam. Antropólogos se propuseram a estudar as transformações que essas sociedades haviam sofrido, partindo da explicação de que a desigualdade cultural fora produzida pela colonização. Ainda, com o passar do tempo, antropólogos nativos foram surgindo, abordando a etnografia por uma perspectiva inovadora, em que é necessário um estranhamento do seu próprio meio para uma análise antropológica.

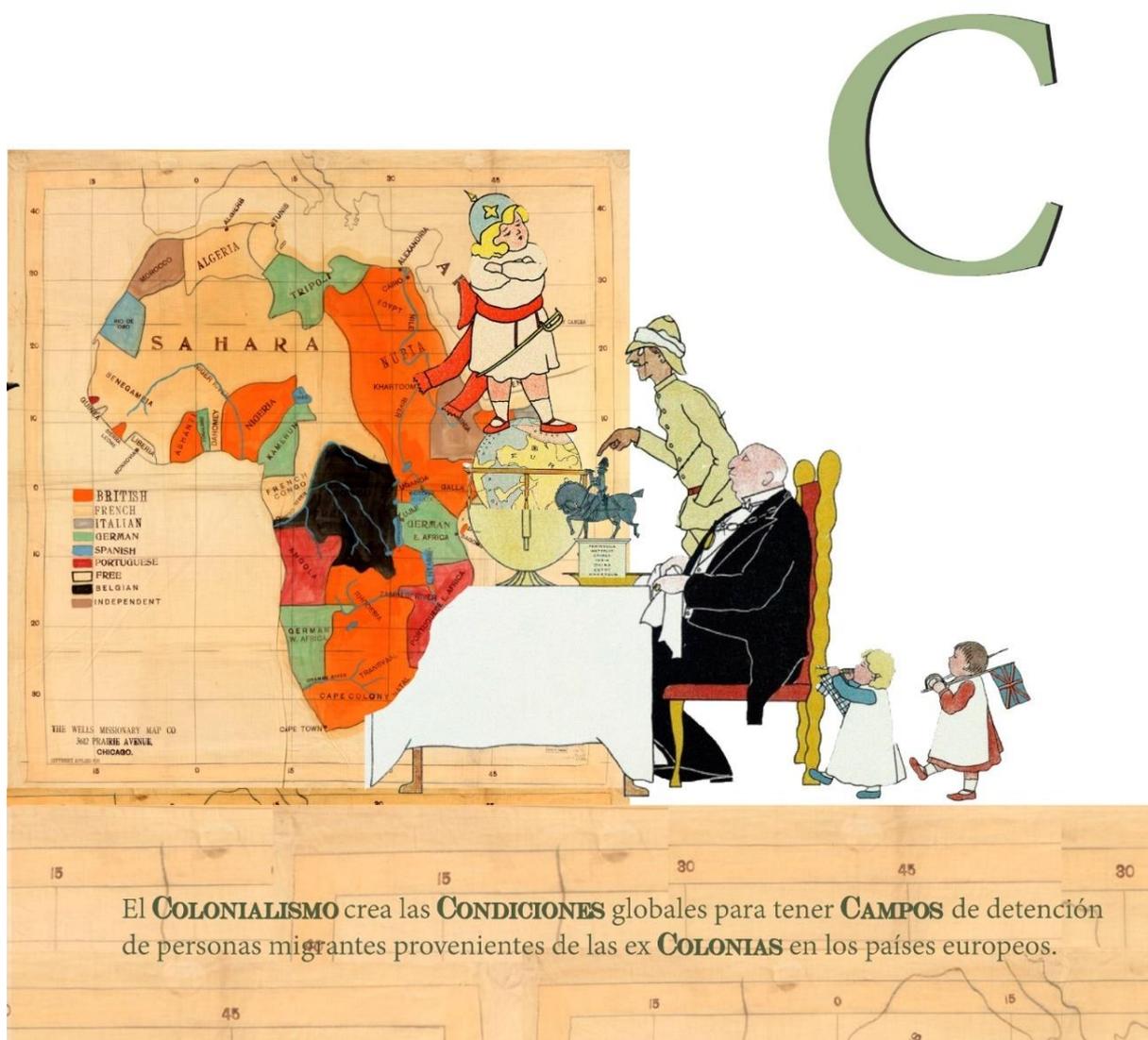


Figura 32 - "El ABC de la Europa racista", 2017 da peruana Daniela Ortiz. A artista produz um livro didático infantil para o ensino das letras do alfabeto através de frases e imagens com críticas decoloniais.

Atualmente, mesmo com os esforços antropológicos em uma perspectiva de decolonizar o pensamento e suas práticas, as problemáticas latino-americanas têm se complexificado de maneira desafiadora. Os resquícios coloniais comuns aos que passaram pelo processo de invasão de seus territórios, deixaram a perspectiva eurocêntrica enraizada nas dinâmicas sociais. Uma das principais fontes de perpetuação de tal modelo, vem de grupos dominantes locais, em que os extratos elitizados seguem impondo o modelo europeu.

Quijano (2005) identifica que aqueles que se privilegiam do *status quo*, perpetuam práticas coloniais, reforçando estruturas históricas de poder. Para o autor, lógicas dominadoras de sistemas que centralizam e hierarquizam o poder - como o das artes, por

exemplo - necessitam não apenas de um processo de decolonização, mas também de uma redistribuição radical de poder para se desfazerem de pressupostos hegemônicos.

De maneira similar como vem ocorrendo com a Antropologia, as Artes Visuais também sofreram modificações de perspectivas e seguem em disputa de narrativa sobre a disciplina. O caminho perpassado pela Antropologia enquanto conhecimento colonial, lentamente se reinventando e problematizando suas práticas, vem acontecendo também no circuito artístico, que apresenta resistências aos modelos coloniais não apenas pela adoção da perspectiva decolonial, como também por outras teorias e práticas.

Walter Dignolo (2019), parte do Grupo Modernidade/Colonialidade, 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. Desse modo, cada território devastado geograficamente e socialmente deve ter a autonomia de escolher como passar pelos processos de decolonização. Afinal, há diversos caminhos possíveis para a reconstrução de saberes e reexistências.

O sociólogo e curador aponta que por meio de um resgate de memórias e legados, é possível reafirmar modos de existência plurais e heterogêneos enquanto projeto político. 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 compreensões 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 que possamos vislumbrar um horizonte decolonial.

2. COLONIALIDADE E DECOLONIALIDADE DE GÊNERO

Considerando que a presente pesquisa partiu de uma preocupação em dar uma maior atenção às narrativas não hegemônicas, principalmente relacionadas a gênero, pensar a decolonialidade por esse viés também se faz um ponto central da tese. Discutir como as

produções das agentes entrevistadas fazem resistência à colonialidade de gênero e às estruturas que a sustentam.

A colonialidade de gênero⁵⁹ é caracterizada pela hierarquia das relações entre homens e mulheres em um sistema binário colonial, imposto por uma estrutura hegemônica de poder. Após a teorização sobre decolonialidade do poder proposta por Aníbal Quijano (2005), a socióloga argentina María Lugones (2008) pontua que a formulação do autor está incompleta, propondo um aprofundamento do conceito de “decolonialidade de gênero”. Ela argumenta que a análise sobre gênero de Quijano (2005) parte de uma perspectiva hegemônica, desconsiderando problemáticas relevantes acerca do tema. Lugones (2008) critica:

Para Quijano, as lutas pelo controle do ‘acesso ao sexo, seus recursos e produtos’ definem a esfera sexo/gênero e são organizadas a partir dos eixos da colonialidade e da modernidade. Essa análise da construção moderna/colonial do gênero e seu alcance são limitados. O olhar de Quijano pressupõe uma compreensão patriarcal e heterossexual das disputas pelo controle do sexo, seus recursos e produtos. Ele aceita o entendimento capitalista, eurocêntrico e global sobre o gênero. Seu quadro de análise – capitalista, eurocêntrico e global – mantém velado o entendimento de que as mulheres colonizadas, não brancas, foram subordinadas e destituídas de poder. Conseguimos perceber como é opressor o caráter heterossexual e patriarcal das relações sociais quando desmistificamos as pressuposições de tal quadro analítico (LUGONES, 2008, p. 78, tradução minha).

A autora argumenta que a construção hegemônica de gênero constitui a decolonialidade do poder. Dessa forma, seria impossível haver decolonialidade sem haver decolonialidade de gênero intrínseca a essa prática. Ela 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).

Lugones (2014) defende que a lógica categorial dicotômica e hierárquica é central para o pensamento colonial moderno sobre raça, gênero e sexualidade. Assim, a binaridade hegemônica é chave para compreender as opressões advindas com a colonialidade de gênero, em que categoriza os corpos e suprime toda vivência para além do estabelecido pela própria colonialidade.

59 Parte dessa discussão foi desenvolvida no artigo “Práticas Decoloniais: A Representação Dos Corpos Pelo Olhar De Naiara Jinkns”, escrita por mim e pela Profa. Dra. Danielle Parfentieff de Noronha publicado na Revista Esferas em 2021. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/13353>.

A antropóloga, também argentina, Rita Segato (2012) alega que no mundo da modernidade apenas há espaço para o binarismo, no qual um termo suplementa o outro, sem espaço para a dualidade complementar. A autora aponta que diferente do mundo pré-intrusão⁶⁰, as referências constantes à dualidade em todos os campos simbólicos mostram que esse problema da desvalorização do sistema de gênero não era latente. Contudo, quando a modernidade universal e binária encontra o mundo da multiplicidade, ela o captura e o modifica desde seu interior para o padrão da colonialidade do poder, através de sua forte influência colonizadora. Assim, vivências diversas não são respeitadas em suas multiplicidades, porque fora da lógica binária, o outro representa um problema a ser resolvido.

Aníbal Quijano (2005), apesar de usar o termo “dualismo”, equivalente ao “binarismo” empregado por Segato (2012), demonstra um pensamento alinhado com ambas as autoras quando afirma:

Esse novo e radical dualismo não afetou somente as relações raciais de dominação, mas também a mais antiga, as relações sexuais de dominação. Daí em diante, o lugar das mulheres, muito em especial o das mulheres das raças inferiores, ficou estereotipado junto com o resto dos corpos, e quanto mais inferiores fossem suas raças, mais perto da natureza ou diretamente, como no caso das escravas negras, dentro da natureza (QUIJANO, 2005, p. 129).

A cientista política Luciana Ballestrin (2017 p. 147) pontua que foi pela construção dos pensamentos binários que se regulou a modernidade ocidental. Segundo a autora, 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”. Nesse mesmo sentido, Lugones (2014, p.938) comenta como a “missão civilizatória” colonial, na realidade, era uma “máscara eufemística do acesso brutal aos corpos das pessoas através de uma exploração inimaginável, violação sexual, controle da reprodução e terror sistemático”.

Dessa forma, a colonialidade de gênero foi peça fundamental na construção da lógica moderna/colonial, reduzindo as pessoas colonizadas a seres primitivos, classificando-as enquanto machos ou fêmeas e trazendo as lógicas patriarcais e diferenciações relacionadas ao gênero que eram operadas nas sociedades europeias. Por essa perspectiva, Lugones (2014)

60 A autora utiliza os termos pré e pós-intrusão como referência da chegada dos colonizadores na América.

responde a famosa pergunta feita pela abolicionista Sojourner Truth⁶¹: “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 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.

Segato (2012) defende que à medida que a modernidade e o mercado se expandem, a crueldade e o desamparo das mulheres aumentam. Se no mundo pré-intrusão era possível dizer que havia hierarquia e relações de poder, após a intervenção colonial e a imposição da modernidade, essa distância opressiva se agravou e amplificou. A partir disso, os males introduzidos pela modernidade são tratados com soluções também produzidas por ela, sendo apenas paliativas, não resolvendo as questões centrais dos problemas gerados pela colonialidade.

Para a autora, tanto o feminicídio quanto o genocídio são crimes sistemáticos característicos da modernidade. São representativos da barbárie colonial e moderna. Segato (2012, p. 110) argumenta que o Estado cria uma lei de proteção às mulheres que foram expostas à violência porque esse mesmo Estado destruiu as instituições e o tecido comunitário que as protegia. Ou seja, “oferece com uma mão a modernidade do discurso crítico igualitário, enquanto com a outra introduz os princípios do individualismo e a modernidade instrumental da razão liberal e capitalista”, que causam e perpetuam a vulnerabilidade de gênero.

Mas para além de pensar a opressão de gênero histórica na América Latina, é preciso lembrar a resistência daquelas que a sofreram. Lugones (2014) destaca que o movimento dos corpos que resistem à colonialidade de gênero é constante, entre a paralização da desumanização e a atividade criativa, são gerados modos produtivos de reflexão, comportamento e relacionamento que são antiéticos à lógica do capital. Para a autora são

⁶¹ 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>.

esses modos de ser, valorar e acreditar que têm persistido em oposição à colonialidade. 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).

Lugones (2014, p. 940) aponta então que é pelo lócus fraturado que se faz possível a ação de resistência transformando a subjetividade do colonizado. Assim, é por meio da infrapolítica com potencial à libertação, que se recusa a organização social estruturada pelo poder. A partir de uma política de resistência, ainda que em existências “colonizadas, racialmente gendradas e oprimidas”, percebemos que também somos distintos daquilo que o hegemônico nos impõe. Segundo a autora, “esta é uma vitória infrapolítica”.

Inspirada pelo pensamento de fronteira elaborado por Mignolo (2013), Lugones (2014) propõe um pensamento de fronteira feminista, no qual percebe a colonialidade de gênero agindo, mas também nota sua rejeição, resistência e resposta. Trata-se de 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).

Dessa maneira, o feminismo decolonial é caracterizado antes de tudo, pela partilha de conhecimento de maneira não hierárquica, em que ainda que não houvesse contato com

termos acadêmicos, fica compreendido o sentido subjetivo em busca de uma resistência coletiva. Forma-se, assim, uma rede de saberes compartilhados, em que aquelas com experiências a partir da diferença colonial tanto podem ensinar quanto aprender umas com as outras.

Para a autora, esse é o momento de construir novas sujeitas de uma nova geopolítica feminista. Sujeitas que trazem em si diferentes memórias e marcas relacionadas ao colonialismo, ao patriarcado e ao racismo, bem como distintos modos de resistência. Priorizando 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”. Dessa maneira, essas mulheres, ao trazerem visibilidade às diferentes opressões e realidades vivenciadas individualmente, acabam por atuar coletivamente para tensionar com as estruturas coloniais (LUGONES, 2014, p. 949).

Decolonizar o gênero, então, é necessariamente uma práxis. É buscar uma lógica de coalizão, desafiando as lógicas dicotômicas, mantendo as multiplicidades das diferenças. Pois se a opressão de gênero racializada capitalista é denominada “colonialidade de gênero”, a possibilidade desta ser superada é chamada de “feminismo descolonial”. É essa perspectiva feminista que vem como uma intervenção teórica na colonialidade do poder, propondo aprofundamento e ação pela decolonialidade de gênero (LUGONES, 2014).



Figura 33 - “Resistencia” de Julieth Morales, 2018. Disponível em:
<<https://www.espacioeldorado.com/artistas/julieth-morales/>>

São diversas vertentes feministas que se debruçam, com algumas semelhanças e diferenças, sobre feminismos subalternos. O feminismo descolonial, assim como o feminismo do Sul, permitem refutar a cosmopolitização da agenda feminista hegemônica com

universalismos, eurocentrismos e ocidentalismos. Contudo, é preciso ter cautela para que a partir de tais rotulações acadêmicas não haja um apagamento de feminismos latino-americanos que com larga história de construções e contribuições ao movimento, não compartilham de tais espaços elitizados (BALLESTRIN, 2017).

A pensadora afro-dominicana Ochy Curiel (2019) tece uma crítica nesse sentido quando comenta sua suspeita sobre o que é produzido academicamente. A autora destaca 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 no que se denomina “subalternidade”, ela se faz a partir de posições também elitistas e sobretudo com 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. Vistas como “leituras específicas”, apenas são citadas corriqueiramente e sem o aprofundamento necessário. Ainda, os feminismos subalternos são mais raramente referenciados, pela crença de que se trata de leituras próprias, sendo dada preferência às mulheres brancas de países do Norte. A antropóloga argumenta:

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. Desse modo, decolonizar esse sistema implica, necessariamente, em 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 servem para construir teorias, é um passo relevante para questionar e propor novos projetos políticos no 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 feministas subalternizadas, de forma sistemática e profunda, tem sido um processo de decolonização da própria academia, que deve reconhecê-las enquanto leituras significativas para compreender a complexidade social. É a partir dessas leituras que se torna possível localizar culturalmente as experiências não-hegemônicas, e perceber que a categoria “gênero” não se trata de uma classificação universal nem tampouco fixa, e deve, obrigatoriamente, ser contextualizada.

Para se pensar nessas contextualizações e na fluidez das categorias acerca de gênero, o feminismo *queer*⁶² 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* pondere não só a contextualização da vivência dessas mulheres, como também problematiza a própria binaridade das classificações de “mulher” e “homem”. A estadunidense Judith Butler (2018) é referência na teorização acerca

62 Parte dessa discussão foi desenvolvida no artigo “Diversidades de corpos, sexualidades e gêneros nas artes visuais contemporâneas”, de minha autoria publicado no livro “Corpo, sexo, gênero. Estudos em Perspectiva”, organizado pelo Prof. Dr. Fabiano Gontijo, publicado pela editora Lestu em 2021. Disponível em: <https://lestu.org/books/index.php/lestu/catalog/view/5/14/35>.

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. Desse modo, 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).

Assim, a teoria *queer* discorre sobre a performatividade de gênero, isto é, como o gênero é algo imposto a partir de um binarismo sexista arbitrário, construído por uma ciência médica biologizante. O corpo, segundo Butler (2018), é uma materialização de possibilidades que assume significados de maneira contínua, com as performatividades do gênero sendo produzidas a depender de seus contextos. Porém, o gênero é uma construção que regularmente oculta a sua própria gênese, causando equívocos em que muitas vezes a ficção social é julgada como fenômeno natural. Como o gênero não constitui um fato, são os próprios atos de gênero que produzem continuamente a sua ideia, sendo inclusive um projeto de sobrevivência cultural. Isto é, caso sua performatividade não seja realizada de forma adequada, pode ser punida socialmente.

Os gêneros, então, não podem ser verdadeiros nem falsos, reais ou aparentes. Além disso, somos forçados a viver em um mundo no qual os gêneros constituem significantes unívocos, no qual o gênero é estabilizado, polarizado, diferenciado e intratável. Assim, o gênero é feito em conformidade com um modelo de verdade e falsidade que não só contradiz a sua própria fluidez performativa, mas serve a uma política social de regulação e controle do gênero. Performar o gênero de modo

inadequado desencadeia uma série de punições ao mesmo tempo óbvias e indiretas, e performá-lo bem proporciona uma sensação de garantia de que existe, afinal de contas, um essencialismo na identidade de gênero (BUTLER, 2018, p.13).

A filósofa alega que uma das maneiras de reproduzir e ocultar o sistema da heterossexualidade compulsória é cultivar os corpos em sexos distintos, dotados de aparências e disposições heterossexuais “naturais”. A autora afirma que “a reprodução mais cotidiana da identidade generificada se dá por meio de diferentes formas de atuação dos corpos em relação a expectativas profundamente arraigadas ou sedimentadas de existência generificada”. Dessa maneira, há uma consolidação de normas de gênero que produz uma série de ficções sociais que produzem estilos corporais que “tomam a forma de uma configuração natural de corpos em sexos que existem em uma relação binária uns com os outros” (BUTLER, 2018, p. 8).

O corpo generificado, então, que atua dentro dos limites diretivos pré-existentes, tem seu papel reduzido a um espaço corporal culturalmente restrito. É a própria performance que torna explícitas as leis sociais. Porém, o corpo não é passivo diante dos códigos culturais, podendo surgir modalidades que não são facilmente assimiladas pelas categorias binárias que regulam a realidade de gênero, dando um novo sentido às classificações (BUTLER, 2018).

Butler (2018) defende que são atos concretos que constituem as relações de gênero, assim, a teoria feminista que diz que “o pessoal é político”, ilustra como o pessoal é uma categoria capaz de se expandir, de modo a incluir estruturas políticas e sociais mais amplas. Com isso, os atos de sujeitos generificados podem vir a ser igualmente relevantes para o político, mesmo que construídos de maneira particular. Pode-se afirmar então, segundo tal argumentação, que mesmo as obras de artistas que retratam o íntimo, também têm impacto social e político.

O artista Fefa Lins não cita diretamente Judith Butler enquanto referência do seu trabalho, mas utiliza diversos autores, também da perspectiva *queer*, para dialogar com suas obras. O artista se refere ao trabalho do filósofo espanhol Paul B. Preciado em algumas de suas publicações na rede social Instagram, em que cita o conceito de contrassexualidade proposto pelo autor. Por diversas vezes Lins utiliza as reflexões de Preciado para abordar sobre sua produção e sua transgeneridade.

Assim como Lins, Preciado (2019) é também um homem trans, que narra e problematiza a sua transição em seu livro “*Testo Junkie*”. O autor escreve sobre sua trajetória

fazendo a utilização do hormônio da testosterona de forma ilícita e relata as mudanças que sente em seu corpo. Intercalando os capítulos do livro com narrativas em primeira pessoa e dados acadêmicos fundamentando suas escolhas e teoria, Preciado desenvolve o que seria a base para o “Manifesto Contrassexual”.

O conceito de contrassexualidade é uma teoria que se situa fora das oposições binárias do corpo e define a sexualidade como tecnologia. Trata-se de uma análise crítica da diferença de gênero e de sexo, em diálogo com Butler, percebendo-os como um “produto do contrato social heterocentrado cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas” (PRECIADO, 2019, p. 427). A contrassexualidade, então, aponta para a substituição de um contrato socialmente entendido como “natural” por um contrato contrassexual. Dessa forma, Preciado (2019) defende uma sociedade contrassexual dedicada a desconstruir a naturalização sistemática das práticas sexuais e do sistema de gênero para que haja equivalência entre todos os corpos.

No âmbito do contrato contrassexual, o gênero é percebido enquanto tecnologia sofisticada que fabrica corpos sexuais. Os corpos então se identificam e reconhecem os outros, não a partir do gênero, mas enquanto corpos falantes que renunciam à identidade sexual fechada pré-determinada e seus benefícios. Preciado (2019) argumenta que as práticas contrassexuais são formas de contradisciplina sexual, se tornando tecnologias de resistência. Desse modo, a contrassexualidade abarcaria as marcas da contemporaneidade que apontam para o fim do corpo tal como foi definido pela modernidade.

A teorização de Preciado foi utilizada pelo artista Fefa Lins para pensar não apenas sobre sua prática artística, como também para sua própria vivência enquanto homem transgênero. O artista busca através da leitura acadêmica e de outras inspirações, fundamentar a sua produção. O nome de sua primeira exposição individual, por exemplo, era “Tecnologias de Gênero”, fazendo referência à teoria da italiana Teresa de Lauretis.



Figura 34 - “Brotheragem”, 2021, de Fefa Lins. Disponível em: <https://www.instagram.com/feffa.lins/>.

Lauretis (2019) defende que a relação sexo-gênero limita o pensamento crítico feminista, universalizando os sexos e confinando a mulher como diferença do homem. Para a autora não é apenas o sexo que constitui o gênero, mas também os códigos linguísticos e as representações culturais que formam um sujeito múltiplo. Nesse sentido, o gênero é uma representação em constante construção e desconstrução, com sistemas de significações ligados a valores e hierarquias sociais.

As tecnologias de gênero e os discursos institucionais, segundo a teoria de Lauretis, produzem, promovem e implantam as representações de gênero. Sendo assim, a arte se constitui como uma dessas tecnologias capazes de intervir nas construções acerca de gênero, podendo tanto manter o *status quo*, como construir narrativas às margens dos discursos

hegemônicos. As produções artísticas, por tal perspectiva, podem propor construções fora do contrato heterossexual, inscrevendo-se como práticas micropolíticas, criando resistências nas subjetividades e nas autorrepresentações. Para Lauretis (2019, p. 155):

E é aí que os termos de uma construção diferente do gênero podem ser colocados – termos que tenham efeito e que se afirmem no nível da subjetividade e da auto-representação: nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas que proporcionam agenciamento e fontes de poder ou investimento de poder; e nas produções culturais das mulheres, feministas, que inscrevem o movimento dentro e fora da ideologia, cruzando e recruzando as fronteiras – e os limites – da(s) diferença(s) sexual(ais).

A curadora responsável pela exposição de Fefa Lins, Aslan Cabral, destacou a importância da arte nesse processo, que em vários momentos foi responsável pela manutenção de certos padrões, ser “*hackeada*”⁶³ por esses outros corpos e narrativas⁶⁴. Obras que produzem oposições à narrativa da binaridade imposta pela regra normativa advinda da colonialidade de gênero, transformam práticas e processos subjetivos em escalas individuais e coletivas. A produção de Lins, como das demais artistas abordadas durante essa pesquisa, questiona o padrão de gênero, causando fissuras na estrutura colonial.

As artistas contempladas nesta tese constroem oposições à colonialidade de gênero e suas (re)produções, criando outras formas de viver a partir da resignificação e decolonização dos corpos. Ao entrar em contato com outras formas imagéticas de representação de pessoas e grupos geralmente 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 do prático. Assim, produções como as aqui apresentadas fortalecem formas de existência que resistem à hierarquia dos corpos imposta pela colonialidade.

3. COLONIALIDADE E DECOLONIALIDADE NA ARTE: PRIMEIROS DEBATES

As artes visuais contemporâneas têm abordado questões emergentes das discussões antropológicas. Ambas as áreas se conectam e se constroem em diálogo uma com a outra. As

⁶³ A expressão faz referência a modificar aspectos mais internos de dispositivos, geralmente eletrônicos. Mas nesse caso a curadora faz alusão a transformar o sistema das artes a partir de dentro.

⁶⁴ Entrevista cedida à Folha de Pernambuco. Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/fefa-lins-aborda-questoes-de-genero-e-sexualidade-em-sua-primeira/181857/>

relações do corpo em contextos (de)coloniais têm se mostrado um tema frequente principalmente entre artistas do Sul Global. Obras que questionam o processo colonial nos corpos e que pluralizam narrativas sobre suas vivências são cada vez mais presentes em galerias e exposições. É a partir de outras histórias e imagéticas não-hegemônicas que se busca contar pelas artes visuais contemporâneas uma perspectiva que foi sistematicamente apagada pela colonialidade: a dos corpos e práticas dissidentes, suas experiências e produções.

A pesquisadora María Elena Lucero (2011, n.p.) argumenta que as produções culturais do Sul Global, quando construídas pela perspectiva decolonial, implicam em maneiras pluralistas de percepção e interpretação da realidade. A autora alega que um processo decolonial “refuta visões eurocêntricas dentro do campo da cultura e confronta o grande peso da colonialidade no domínio do conhecimento”, enfrentando a dominação cultural, artística e intelectual.

Assim, os debates nas artes podem ser feitos por uma perspectiva decolonial para questionar preceitos impostos por uma lógica colonial e dominadora. A arte institucionalizada contemporânea latino-americana, especialmente, tem se colocado como resistência às culturas invasoras. Artistas marcados pela colonialidade têm expressado em suas produções reflexões acerca de seus processos corporais e de identidade de forma a evidenciar e criticar discriminações característicos do olhar hegemônico para essa parte do globo.

O curador Frederico Morais (1997), desde os anos 90, já vinha defendendo a necessidade de uma valoração das produções latino-americanas que fugissem dos estereótipos comuns reproduzidos em projetos curatoriais de diferentes países. O autor questionava o imaginário criado sobre a América Latina pelo Norte Global, apontando que frequentemente partia de uma forma de exotização. Esse modelo denunciado por Morais vem sendo atualizado e adaptado até os dias atuais, em que, apesar de se modernizar em forma e conteúdo, segue suas lógicas hierarquizantes. Morais (1997, p. 4) alertava:

Se, no passado, a norma foi pilhagem sistemática dos nossos acervos culturais, hoje a neocolonização se faz através das bienais, exposições, livros, dicionários, revistas, simpósios, colóquios, bancos de dados, cd-roms, Internet, etc. Em outros termos, trata-se de colocar nossas tradições culturais nos museus metropolitanos, como se fossem troféus de caça e, ao mesmo tempo, excluir a nossa criação atual das grandes mostras internacionais e dos acervos dos museus europeus e norte-americanos.

É possível pensar a colonialidade não apenas a partir das relações humanas, mas também a partir das relações formadas em rede com objetos. Pensando sobre agência e materialidade, pode-se considerar como a colonialidade atua nas relações dentro do sistema das artes. Assim, a narrativa repetida pelos objetos escolhidos pelas curadorias que miram o Sul Global por uma perspectiva hegemônica produz imaginários que são incorporados no discurso sobre o que são os Outros, ou seja, nós. A decisão por certos tipos de recortes imagéticos tem a capacidade de produzir ou reproduzir ativamente a realidade e a percepção de quem nós somos, de maneira emancipadora ou subserviente. O contexto criado a partir de uma estrutura tangível, com objetos classificados como obras de arte em instituições de poder, ou idealizada, com teorias e discursos, envolve os corpos e influencia na maneira como se percebem e são percebidos.

Quijano (2005) alega que 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. Narrativas imagéticas construídas de forma repetitiva historicamente são capazes de naturalizar estereótipos e atuar na manutenção de relações de poder.

Na pesquisa que realizei com Danielle de Noronha (VIVIANI; DE NORONHA, 2021), argumentamos que a produção de imagens passou grande parte de sua história sendo realizada, quase que exclusivamente, por homens brancos de classes média e alta. 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 narrativas. Diferentes pessoas, que antes eram invisibilizadas ou representadas de forma homogênea na produção cultural, sempre sendo retratadas como “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.

Todavia, essa pluralização da produção de imagens causou questionamentos por aqueles acostumados ao *status quo* do meio artístico institucional. Surgiram argumentações de que produções dissidentes seriam “específicas”, voltadas a um público particular e que não seriam adequadas para o cubo branco. Ainda que houvesse pressão para a democratização

das obras expostas nos circuitos de arte, certos agentes e instituições não conseguiam conter seu estranhamento em vê-las ocupando esses espaços.

A artista Rosana Paulino rebate tais alegações. Em seu texto publicado pelo MASP em 2020, Paulino aponta que tais justificativas ignoram as contribuições desses trabalhos para discutir visões do Brasil que anteriormente não estavam presentes nos espaços hegemônicos de arte contemporânea. Segundo a artista, a necessidade de estudo e entendimento de fatores específicos presentes nessas obras colabora na fricção de diferentes formas de conhecimentos. Ela argumenta que se inteirar de informações que ampliam a compreensão de produções de artistas não hegemônicos é buscar compreender a história do país e aceitar o diverso. Sendo assim, o reconhecimento dessas especificidades acolheria produções que dialogam, tanto com o conhecimento ocidental quanto com outros saberes, como da matriz afro-brasileira. Para Paulino (2020, p. 5):

Curadoria, crítica de arte, jornalismo cultural e outras áreas de conhecimento que lidam com a produção visual brasileira devem, portanto, estar atentas ao fato de que temas do repertório afro-brasileiro e as suas diferentes abordagens não constituem um tipo de exotismo, e que esse modo de ver a vida e operar a partir de outras matrizes de conhecimento é a realidade de boa parte da população brasileira. Nesse sentido, me parece necessário uma atualização nos modos de ler trabalhos de artistas negras e negros. Esse desafio implica a criação de novos mecanismos de análise ou, talvez, a aglutinação de diferentes metodologias que permitam pensar formas ampliadas para a análise destas produções, abarcando os vários significados provenientes do material, do ambiente social e das diferentes culturas das quais provem esses sujeitos. Novos olhares implicam, ainda, no reconhecimento de epistemologias que trazem diversos modos de ver e organizar o mundo.

Paulino (2020) traz o questionamento: como se despir dos conhecimentos hegemônicos que excluem produções artísticas que necessitam de outros saberes para serem compreendidas? A artista aponta que considerar diferentes formas de saberes em uma produção é uma das possibilidades de recusar a ideia de que só é arte aquilo que o grupo hegemônico julga como tal. Obras que partem de pontos de referência não eurocentrados questionam as hierarquias do saber, contribuindo com questões outras para serem tratadas nas produções de arte contemporânea.

Para Paulino (2020, p. 6), é urgente que a curadoria e a crítica de arte saiam “dessa caixa limitante em que se meteram”, a fim de perceber que produções dissidentes, como as afro-brasileiras a que a artista se refere, não são fenômenos separados do que é Brasil, e por

isso mesmo devem e podem estar presentes em diferentes mostras e não somente em exposições temáticas.

A falta de um comprometimento ético profundo com artistas não-hegemônicos fundamenta as críticas de agentes que acusam as instituições de tratar tais produções sem a seriedade e perspectiva necessárias. A escritora e artista Jota Mombaça (2019) argumenta que apesar da explosão de arte e pensamento negro que parecem definir os rumos dos sistemas de arte atualmente, as instituições artísticas ainda se referem ao movimento como se fosse uma moda ou uma tendência de mercado. A autora indica que essa “comodificação” das perspectivas dissidentes, ainda que haja um reconhecimento institucional desses trabalhos, recentraliza o valor das vidas subalternizadas em aspectos monetários. Para ela, a especulação dessas produções aponta a uma tendência histórica dos regimes de aquisição coloniais: antes, venda dos corpos, agora, de suas produções. Assim, segundo Mombaça (2019), a articulação do sistema das artes com o conceito decolonial, na realidade, tem re-colonizado a partir de uma extração de valor das produções não hegemônicas, causando esvaziamento e despotencialização do verbo “descolonizar”.

Quando conversei sobre o que parecia ser essa “tendência no mercado das artes” com a galerista peruana Claudia Pareja, ela me respondeu de maneira curiosa. Perguntei por que ela achava que estava havendo essa atenção e comercialização crescente dessa arte chamada de “decolonial”. Ela respondeu que, na verdade, o mercado das artes funciona de uma maneira muito mais profunda, que “tem mais a ver com *Wall Street*⁶⁵ do que com arte”. Na sua percepção, o circuito hegemônico das artes é sobre acesso e poder, no qual galeristas periféricos latino-americanos como ela têm pouco impacto. Então, o que está ocorrendo não é uma caridade ou uma preocupação social do mercado das artes visuais. Se os grandes colecionadores estão adquirindo artistas não hegemônicos, produções dissidentes etc., estão agindo, antes de tudo, em benefício próprio.

⁶⁵ A *Wall Street* é uma rua em Manhattan, em Nova Iorque, onde se localiza a bolsa de valores da cidade. É considerada o epicentro do poder financeiro global, onde algumas das principais instituições do mercado financeiro e de capitais têm sua sede.

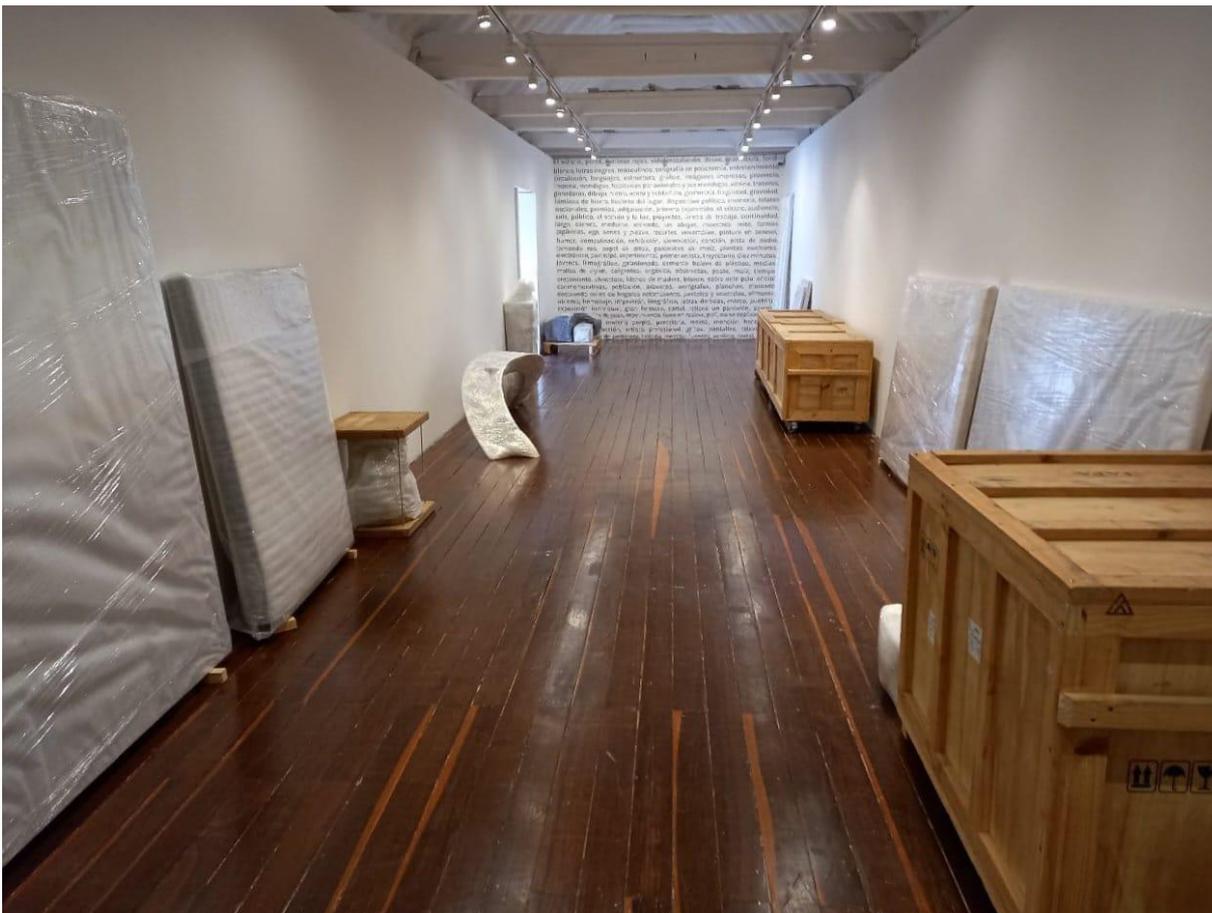


Figura 35 - Exposição “Central de Abarrotes”. (Mercearia, em português) em Bogotá de Henry Palacio Clavijo, Isabel Cristina Díaz e Susana Oliveros Amaya. A mostra de obras embaladas de vinte e dois artistas discute a prática do colecionismo privado restringir o acesso à arte ao grande público. Foto pessoal de 25/03/2023.

A galerista citou como exemplo o filme “O Diabo Veste Prada” (2006) referindo-se à cena em que Andrea, personagem de Anne Hathaway, “chega com um suéter azul claro horrível”, como descreve, e Miranda, interpretada por Meryl Streep, conta toda a história por trás daquela roupa, desde a produção do designer Oscar de la Renta, até chegar às lojas de departamentos. Miranda conclui, encarando Andrea, como descreveu Pareja: “você acha que tomou essa decisão, mas essa decisão foi tomada por você”. Ela explica por que mencionou a referência:

Isso acontece no Mundo da Arte. Eu acho que gosto de algo, acontece que colocaram isso em meu cérebro para que eu gostasse e eu não percebi por que é muito subjetivo. Mas quando você começa a procurar e começa a ver quem são os formadores de opinião, e eles estão por aí [no tema decolonial]. Então, de repente, as pessoas começaram a procurar mais por isso. Essa é uma indústria na verdade, não tem nada a ver com arte. É só mais dinheiro (Claudia Pareja em entrevista em 13/09/2023).



Figura 36 - Cena do filme “O Diabo Veste Prada” (2006), o qual a galerista Claudia Pareja faz referência para explicar o sistema das artes. Disponível em: <https://open.firststory.me/story/cl1bfv8f9c9s0h7qb28x38cz>.

A decolonialidade, então, na opinião da galerista, torna-se mais uma forma de consumo no mercado das artes visuais. As instituições museológicas que começaram a elaborar exposições a partir de temas decoloniais inflacionaram essas produções, dando destaque a artistas que antes ficariam renegados a um sistema de artes periférico ou seriam classificados como artesãos. Assim, obras que antigamente não receberiam atenção dessa parcela elitizada de consumidores, começam a ser notadas e inseridas em práticas mercadológicas das quais eram sistematicamente excluídas.

A entrada dessas produções nesse circuito de arte específico demandou conhecimentos outros para além dos hegemônicos, como apontado por Paulino (2020). As teorizações sobre arte, habitualmente voltadas às produções ocidentais, pareciam limitadas diante de obras que começaram a participar do sistema artístico contemporâneo. Essa dissonância teórica sobre objetos que são tradicionalmente analisados por vieses hegemônicos, muitas vezes os tratando a partir de um passado ou de uma realidade distante, não correspondiam ao contexto dos artistas contemporâneos que estavam, de maneira inédita, sendo absorvidos pelo sistema das artes visuais institucionalizado.

O antropólogo britânico Alfred Gell (1998, p. 4) se atentou à problemática em analisar a totalidade dos objetos artísticos a partir dos preceitos ocidentais, correndo risco de exotizá-los a partir de perspectivas homogeneizadoras. O autor se debruça especialmente sobre a Antropologia da Arte, em que questiona a tradição da própria disciplina de partir de teorizações estéticas exclusivamente relacionadas à tradição ocidental. Para o autor, seria mais adequada uma mobilização de concepções estéticas – ou algo aproximado disso – que fossem formadas no decorrer da interação social. Para ele, a teoria estética da arte não se assemelha a qualquer teoria antropológica, apenas se aproxima a uma “teoria da arte ocidental”, que quando aplicada em produções não hegemônicas as rotula como arte exótica ou popular. Assim, o autor alega que para desenvolver uma teoria da arte distintamente antropológica, é “insuficiente ‘pegar emprestada’ a teoria da arte existente e aplicá-la a um novo objeto, é preciso desenvolver uma nova variante da teoria antropológica existente e aplicá-la à arte”. Gell (1998, p. 4) explica:

Não é que eu queira ser mais original do que os meus colegas que aplicaram a teoria da arte existente a objetos exóticos, quero apenas ser pouco original de uma nova forma. As “teorias antropológicas existentes” não são sobre arte; tratam de temas como parentesco, economia de subsistência, gênero, religião e assim por diante. O objetivo, portanto, é criar uma teoria sobre a arte que seja antropológica porque se assemelha a estas outras teorias que podemos descrever com segurança como antropológicas.

Segundo Gell (1998, p. 1), então, não faria sentido desenvolver uma “teoria da arte” para a arte ocidental hegemônica e outra teoria distinta para a arte de culturas que foram dominadas pelo colonialismo. Se as teorias estéticas se aplicam à arte hegemônica, elas também podem ser pensadas a partir de outras perspectivas. De todo modo, o autor pontua que o desejo em compreender esteticamente produções de arte não hegemônicas parte de uma premissa ocidental de veneração a objetos de arte, o que é mais acerca de como funciona sua própria perspectiva sobre as coisas, do que uma busca por compreender outras culturas. Ainda assim, essas concepções antropológicas que partem de entendimentos ocidentais seguem se arrastando para dentro dos museus de arte contemporânea, onde os objetos artísticos produzidos por corpos não-hegemônicos são atravessados por análises equivocadas de conceito e estética. O antropólogo argumenta: “a arte das culturas não-ocidentais não é essencialmente diferente da nossa, na medida em que é produzida por artistas individuais,

talentosos e imaginativos, aos quais deveria ser concedido o mesmo grau de reconhecimento que os artistas ocidentais”.

Dessa forma, Gell (1998) recusa a ideia da adoção de uma suposta “estética indígena” própria para analisar arte não ocidental. Para ele, tal concepção visa essencialmente refinar e expandir as sensibilidades estéticas do público de arte ocidental, proporcionando um contexto cultural para que objetos artísticos não-ocidentais possam ser assimilados às categorias de apreciação da arte hegemônica. Ele avalia que isso não seria uma “coisa má em si”, mas estaria muito distante de ser uma teoria antropológica sobre produção e circulação de arte. Ou seja, a “estética” não pode ser utilizada como parâmetro universal na descrição e comparação cultural de todas as obras de arte.

Gómez e Mignolo (2012) atribuem as definições de arte e estética a premissas coloniais. Para os autores, o ponto de referência que legitima o que é arte, classificando e desqualificando tudo o que não se enquadra ou não cumpre a universalidade da definição, parte de um ponto eurocentrado. A arte e a estética, dessa forma, serviram – e ainda servem – como instrumentos de colonização das subjetividades, sendo a decolonização da estética um aspecto fundamental dos processos de decolonialidade.

Assim, pode-se afirmar que na medida que a arte contemporânea faz parte do sistema/mundo, ela também se constitui do mesmo problema da modernidade: a colonialidade. A arte e a estética modernas, em todas as suas variantes e com sua aspiração ao Uno, expressam a matriz modernidade/colonialidade em seus modos de representação, em seus corpos discursivos, em suas instituições, nos modos de distinção e produção de sujeitos e sujeições (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012). Segundo os autores:

Não devemos esquecer que a modernidade, desde os seus primórdios até hoje, tem sido constituída por uma matriz estrutural que, no seu desdobramento, gera diferentes formas de colonialidade, subordinação e exclusão, entre elas a colonialidade do poder, a colonialidade do ser, a colonialidade da natureza e a colonialidade da sensibilidade. Esta última, como colonialidade do sensível, desdobra-se especialmente através dos regimes da arte e da estética que fazem parte da expansão da matriz colonial da modernidade, nas diversas formas pelas quais se pretende, para além do espaço exclusivo da arte, abrangendo todas as áreas da vida (GÓMEZ; MIGNOLO, 2012, p. 15, tradução minha).

Os curadores sugerem que comecemos por decolonizar os conceitos. Mesmo que não se possa evitar o uso do conceito de estética, por estar na base do vocabulário moderno/colonial, pode-se questionar a normatividade sobre o belo, o sublime, o feio e o não

estético. O discurso filosófico sobre o estético, para Gómez e Mignolo (2012), impôs um cânone de princípios para definir não apenas o fazer artístico, mas também para delimitar uma área em que o artístico se diferencia do não artístico.

A filósofa dominicana Yuderlys Espinosa-Miñoso (2020, p. 5), em consonância aos curadores citados, explica que os critérios utilizados globalmente para validar uma obra como artística são estabelecidos a partir do projeto moderno/colonial do Ocidente. De acordo com essas diretrizes, “a obra artística tem um valor estético superior na medida em que apela a uma universalidade, enquanto outros modos de criatividade e recriação do mundo têm um valor inferior devido à sua condição de fazer comunitário e local, ligado a outras esferas de reprodução da vida”, sendo classificados como “artesanato” ou “folclore”.

A artista indígena boliviana Elvira Espejo Ayca (2020) critica como as divisões entre artesanato e arte renderam à classificação hegemônica uma categoria de “prazer estético”, refinado e intelectualizado em termos excludentes. As dinâmicas de separar ou hierarquizar, segundo suas próprias percepções e lógicas, foram sendo replicadas e aplicadas sistematicamente nas formações artísticas nos países da América Latina como uma história cultural universal, por meio de uma educação piramidal, unificada e embranquecida.

Assim, segundo Ayca (2020, p.3), a perspectiva eurocêntrica e antropocêntrica segue sendo reproduzida, negando a pluralidade e não compreendendo outras lógicas comunitárias dos povos das Américas. Para a autora, essa percepção que rejeita o que é local e simplesmente absorve o estrangeiro, nos converte em consumidores de um pensamento alheio a nossas próprias lógicas, limitando, restringindo, regulando, elitizando e negando conhecimentos regionais e locais da América Latina. Nessa hierarquia de educação discriminadora, o foco é contemplar a beleza superficial, em descrever a arte sem entender a ação de fazer, ou sentir, com as mãos.

A historiadora de arte María Eugenia Yllia (2017), em sua pesquisa sobre arte indígena em relação ao sistema das artes contemporâneo, reproduz o questionamento feito pelos Bora e Huitotos, indígenas de Pucaurquillo no Peru, em que se perguntavam por que os ocidentais pagavam tão pouco por máscaras, cocares e cuias, mas eram dispostos a gastar muito com pinturas. Por conta de tal constatação, os indígenas passaram a modificar suas obras e a introduzir suportes formais em suas produções para ingressarem no sistema artístico a partir de gêneros clássicos, como a pintura. Esse tipo de processos de seleção, adaptação e

reconfiguração de elementos visuais têm sido constante por parte de artistas indígenas para conseguir ingressar no sistema das artes hegemônico.

De acordo com Yllia (2017), Boras e Huitotos pretendem desfazer a linha que divide a arte contemporânea do artesanato, superando as peças de museus arqueológicos e entrando nas galerias de arte para ocupar espaços de exposição e validação de suas produções pela cultura ocidental. A pintura dos artistas Boras e Huitotos evidencia a constante renovação de valores estéticos que acaba por refletir as mudanças ocorridas na mentalidade e percepção de seus autores e das sociedades em que eles estão inseridos, mas também agem como permanência da memória étnica pelos mecanismos que permitem a construção de um imaginário que, embora aparentemente ocidentalizado, mantém elementos que os unem socialmente, em que suportaram e sobreviveram a situações diversas.

É possível evidenciar, não apenas através das autoras supracitadas, mas também pelo campo desenvolvido, que existe um movimento amplo de artistas, curadoras e estudiosas que questionam as classificações entre arte e artesanato. Todavia, essas agentes são cientes que o sistema das artes hegemônico é dependente dessas categorizações para seguir operando. Sem a periferia não existe centro, sem o informal não poderia haver o institucional, sem as artes classificadas enquanto “menores” o sistema das artes não seria possível. Desse modo, mesmo com as pressões sociais para democratizar o sistema artístico, não há um interesse interno em fazê-lo, sendo sua exclusividade e elitismo fundantes para seu funcionamento.

Nesse cenário, em que se busca distinguir os objetos que pertencem e os que estão fora desse sistema, peças que antes eram julgadas como artesanato e que vem sendo absorvidas pelo mercado exclusivo das artes contemporâneas, têm o seu valor multiplicado quando reconhecidas institucionalmente. Em decorrência disso, uma obra de arte que foi inserida no circuito artístico elitizado, quando sai do ateliê da artista ou da comunidade, raramente poderá retornar à posse daquelas que a manufaturaram, pois, geralmente, elas mesmas não possuem capital suficiente para comprar seu próprio trabalho. O abismo de valores em que se encontram obras categorizadas enquanto “artesanato” e “arte contemporânea” muda drasticamente a relação da artista com sua própria obra.

O movimento decolonial no sistema artístico propõe expor essas contradições construídas pelas relações hierárquicas coloniais. Seu objetivo maior não é produzir um senso estético, mas sim questionamento e reflexão sobre as relações de poder no Sul Global. Buscam desfazer padrões antigos e encontrar novos modos para pensar sua própria realidade e de

produzir arte, questionando categorias e classificações consolidadas historicamente pelo sistema das artes.

Assim, é a partir do pensamento decolonial que é possível considerarmos uma estética que perceba a relevância das obras fora das diretrizes ditas “universais” sobre o fazer artístico. É pela decolonialidade que se transformam subjetividades de uma produção denominada “localizada”, e, por consequência, dos próprios sujeitos que sofrem com as definições impostas pela colonialidade. Agentes das artes comprometidos com esse entendimento são indispensáveis para que se movam as estruturas de poder tão concretizadas dentro das instituições que credibilizam as artistas e suas obras.

Ainda que a arte e o discurso decolonial estejam recebendo mais atenção das instituições e sendo mencionados com maior frequência em espaços museológicos⁶⁶, se faz necessário que a própria estrutura artística se descolonize. Produto e dispositivo da narrativa colonial, as exposições e coleções pertencentes a 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. A partir dessas diretrizes, houve um esforço dos museus em abranger uma maior pluralidade cultural, com valorização de atividades e manifestações até então desconsideradas pelas instituições.

⁶⁶ Exemplos serão citados mais detalhadamente no próximo capítulo.



Figura 37 - “Mikay”, 2009, de Arissana Pataxó. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/arissana-pataxo/>.

A exposição “*Estéticas Decoloniales*”, organizada por Gómez e Mignolo (2012) em Bogotá em 2012, firmava a categoria “Sul” nas artes visuais latino-americanas. A mostra endossava o tom crítico à narrativa colonial frequente nos museus. Entretanto, há de se questionar, assim como faz Cocotle (2019, p.9), se há mudanças reais quando o museu segue operando sob os mesmos mecanismos autoritários de legitimidade artística. A autora defende que esse museu do Sul, “descolonizado”, parece estar mais preocupado em “não perder sua agência e seu status como principal instância de legitimação dos discursos artísticos e da historiografia da arte”. 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) conclui que a “tematização” sobre grupos subordinados, recorrentes em curadorias que abordavam a “descolonização”, muitas vezes caía em uma fetichização museológica em que as políticas de inclusão davam 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”.

Nesse mesmo sentido, o curador australiano Ivan Muñiz-Reed argumenta que, apesar de muitas curadorias do mundo terem assumido uma política de inclusão, há estruturas coloniais que persistem nas instituições artísticas. Ele alega:

A integração sistemática de histórias antes invisibilizadas dentro do museu provou ser insuficiente e, de fato, quando não são cuidadosamente dispostas, levam a uma tokenização institucional, que serve apenas para reforçar hierarquias do poder imperial. Tais condições institucionais, junto com o uso de categorias classificatórias de pouca serventia, como arte “folclórica” ou “outsider”, são produtos da colonização da estesia que afetam e restringem práticas curatoriais de maneira inexorável (MUÑIZ-REED, 2019, p. 7).

Muñiz-Reed (2019) comenta as dificuldades curatoriais em expor os vieses institucionais trabalhando do lado de dentro da estrutura. Ele aponta que, geralmente, são os artistas que conseguem perpetuar os exemplos mais interessantes de desobediência epistêmica. Contudo, de uma perspectiva curatorial, os avanços decoloniais ainda são muito limitados, reforçando estereótipos com um escopo de corpos recorrentemente masculino, que falha em imaginar outros formatos para as produções do Sul Global, aplicando sistematicamente os mesmos moldes hegemônicos. Em suas palavras:

não há uma mudança epistêmica significativa no processo de curadoria. As exposições não parecem fazer justiça às ambições da teoria crítica ou, pelo menos, falham em ilustrar sua amplitude e complexidade. Como visto, a maioria dos artistas incluídos são homens, e todas as premissas elencadas pela decolonialidade parecem ser reduzidas a trabalhos que fazem referência direta ao colonialismo, distorcendo o formato rumo ao didático e ilustrativo, com dificuldade de “absorver” a arte não ocidental e os discursos do Sul Global no contexto do museu (MUÑIZ-REED, 2019, p. 9).

Ao que parece, a decolonialidade se tornou mais uma categoria do que um conceito ou paradigma, em que não há um projeto em decolonizar o sistema das artes, pois ele é amparado pela própria colonialidade. O termo decolonialidade é utilizada de maneira institucional em projetos e curadorias, mas sem o devido aprofundamento de sua prática nas

estruturas de poder do sistema das artes. O sistema ter se adaptado a um maior número de artistas e curadores dissidentes, não significa que esteja de fato, buscando, ou mesmo querendo, se decolonizar.

Por isso, imaginar um museu decolonial é pensar também em suas contradições e limites. A utopia em idealizar um sistema de artes decolonial precisa ignorar parte do que o próprio sistema necessita para operar. 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. Apenas a partir de uma decolonização a nível social seria possível presenciar instituições realmente decoloniais em todas suas formas: do poder, do saber, do ser, do gênero, da natureza, da sensibilidade e tantas outras que dominam nossas práticas e pensamentos.

Da mesma maneira, imaginar uma arte decolonial, ou até mesmo um sistema das artes decolonial, é colocar a própria definição de arte contemporânea em disputa. Os parâmetros atuais do cubo branco permitem uma abrangência de manifestações artísticas inédita na história. A pressão decolonial coloca práticas hierárquicas de categorização das artes em questionamento, em que aquilo que anteriormente não era reconhecido enquanto arte começa a ganhar cada vez mais espaço e a ocupar os cubos brancos. Contudo, para ser classificado como arte institucional, ainda é necessário passar pelo crivo de agentes específicos e especializados, serão eles que terão o poder de definir o que é arte e o que não é arte, seja por uma perspectiva decolonial ou não.



Figura 38 - “Cubo Branco”, 2016, da paraense Luciana Magno. Vídeo, 01’ 07”. Na performance voltada para vídeo, Magno ingere uma quantidade significativa de açaí para em seguida vomitá-lo, manchando uma sala inteira branca, remetendo aos espaços institucionalizados de arte. Foto cedida pela artista.

Para a filósofa Espinosa-Miñoso (2020), mesmo com o aumento de artistas dissidentes nos espaços museais, o projeto de decolonizar o museu é incompatível com seu projeto de poder. A proposta da Modernidade, em separar a arte da vida em espaços especializados, se torna conflitante com as cosmologias daqueles que estão sendo absorvidos recentemente pelo sistema das artes. Para a autora, há que ser questionada a estagnação e comercialização de aspectos objetivos, como obras de arte, e subjetivos, como a imaginação, feitos pelas instituições artísticas. Segundo ela:

apesar da abertura do espaço museal a intervenções contemporâneas de artistas provenientes dos mundos descartados pela modernidade; apesar da abertura a intervenções feministas ou de mulheres e identidades não normativas de gênero e sexualidade, a tarefa de decolonizar o campo da arte é apenas incipiente; há muito por fazer. [...] a decolonização implica pôr em risco a própria existência desse campo separado da vida e do fazer cotidiano ao que foi condenada a obra criadora/criativa. Arrisco-me a afirmar que o ato de abrir as portas do museu aos condenados do mundo não é suficiente. Ao fim, a tarefa consiste em questionar a própria existência do campo como espaço separado da vida. A ação decolonizadora implica o gesto radical de dinamitar esse espaço especializado, essas quatro paredes entre as quais a arte como interpretação, imaginação, simbolização e recriação do mundo foi sequestrada. Trata-se de abandonar o museu enquanto cemitério de objetos mortos, separa dos daquilo que lhes dá sentido e transcendência. Trata-se, afinal, de um questionamento radical da mercantilização da arte como um mal que continua reproduzindo a doença do crítico, que persiste nas intervenções da arte feminista — ainda nas mãos daquelas em melhor condição de privilégio — ou em boa parte da

arte marginal desenvolvida por artistas indígenas e afrodescendentes (ESPINOSA-MIÑOSO, 2020, p. 7).

Desse modo, o sistema das artes atualmente, pode se apresentar como um espaço de questionamento, mas raramente será um espaço de ruptura. O agente, dependente da estrutura que critica, paradoxalmente fortalece o sistema com sua presença e o credibiliza pela sua prática. Denuncia os abusos institucionais e o enriquece no mesmo momento. Assim, a agente tem uma relação contraditória com o sistema, em que aprecia fazer parte dele pois é ele que valoriza sua produção, porém o condena pelos seus aspectos profundamente coloniais.

4. O AVANÇO DA DECOLONIALIDADE NAS INSTITUIÇÕES DE ARTE

A “decolonialidade” tem sido frequentemente agenciada em discursos dentro do sistema das artes visuais contemporâneas. O conceito acadêmico proposto pelo Grupo Modernidade/Colonialidade pode ser identificado em textos e discursos curatoriais de diversas exposições em museus e galerias. O uso do termo enquanto categoria é recorrente dentro do sistema das artes institucionais, indicando artistas, curadores e exposições que se utilizam de narrativas decoloniais. Aqui, aponto os principais exemplos institucionais dessa utilização dos últimos anos tanto nos países em que fiz campo quanto na Bienal de Veneza, a Bienal considerada mais influente no mercado das artes, com a edição atual exibindo de maneira inédita um recorte voltado à dissidência curado pela primeira vez por um latino-americano. Assim, percebo que a decolonialidade nesse meio vem se apresentando não mais apenas como conceito acadêmico, mas já como termo em disputa, que se constrói e é construído pela prática daqueles que o ativam em suas narrativas.

Dessa maneira, argumento que o conceito se tornou agenciado de tal forma pelos discursos do sistema das artes institucionais, que a “decolonialidade” pode ser analisada enquanto termo nativo. Por diversas vezes, o termo surgia em conversas informais e entrevistas, em textos curatoriais e discursos institucionais. Percebia que havia um entendimento e um uso próprio do conceito do qual os agentes das artes se apoderaram, mesmo que sua maioria não tenha lido os textos acadêmicos que propunham e debatiam tal paradigma. A “decolonialidade” havia chegado a um domínio comum, sendo compreendida quando era reivindicada no meio artístico institucionalizado, mesmo que não fosse

estritamente alinhada e aprofundada com o que havia sido discutido originalmente pela academia.

A circulação do conceito no sistema das artes ocorreu por múltiplos fatores, mas há de se destacar a pressão dos movimentos sociais que chegava às grandes instituições culturais, pleiteando outras narrativas para além das hegemônicas que haviam lhe sido historicamente negadas. Havia uma urgência em pluralizar esses espaços e desvencilhar-se dos perigos da história única, como alertado pela escritora nigeriana Chimamanda Adichie. Ela argumenta que:

A “história única cria estereótipos”. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história. [...] A consequência de uma história única é essa: ela rouba das pessoas sua dignidade. Faz o reconhecimento de nossa humanidade compartilhada difícil. Enfatiza como nós somos diferentes ao invés de como somos semelhantes. [...] Histórias importam. Muitas histórias importam. Histórias têm sido usadas para expropriar e tornar maligno. Mas histórias podem também ser usadas para capacitar e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas histórias também podem reparar essa dignidade perdida (ADICHIE, 2009, fala oral, tradução minha).

Paralelamente aos movimentos sociais havia a produção acadêmica que acompanhava, mesmo que com algum atraso, essas demandas. Acadêmicos escreviam sobre a necessidade de se pluralizar os espaços, democratizar os acessos e repensar estruturas de poder – inclusive, as artísticas. Conceitos, que criticavam especificamente essas relações de poder, eram constantemente produzidos e discutidos por diversas áreas teóricas, com a “decolonialidade” tendo surgido entre tantas outras categorias e análises.

A arte contemporânea, altamente intelectualizada, tem relação direta com o ambiente acadêmico. Ambos se servem mutuamente como fonte de inspiração e teorização, em que as produções artísticas amparam suas obras em conceitos e debates acadêmicos, e a academia produz conceitos e debates a partir de obras de arte. Os escritos sobre as artes - não apenas os específicos da área - mas também os elaborados por historiadores, antropólogos e profissionais da comunicação, entre outros, formam conhecimentos acerca desse campo, ajudando a legitimá-lo. O aspecto elitizado, característico desses espaços, cria uma relação

histórica de troca dessas produções. Afinal, são os mesmos extratos sociais que frequentam tanto os espaços acadêmicos quanto os museais⁶⁷.

Assim, o sistema das artes com estreita relação com a comunidade acadêmica também foi impactado pelas produções do Grupo Modernidade/Colonialidade. As instituições das artes visuais se atentaram à teoria decolonial e começaram a buscar maneiras de atender à essa demanda crítica do campo teórico e dos movimentos sociais. Com isso, a partir da junção das reivindicações por representatividade das organizações sociais e dos avanços acadêmicos em torno da “decolonialidade”, o discurso decolonial progrediu para dentro desses espaços de poder, fazendo surgir curadorias e exposições que se amparavam no conceito.

Além dessa conjuntura, se somava a dimensão mercadológica do sistema das artes, que necessita de novidades para manter o mercado aquecido. Da mesma maneira que produções de mulheres começaram a ser revisitadas pois os grandes clássicos masculinos já haviam sido comercializados e estavam em acervos conceituados, artistas negros, *queer* e mais recentemente indígenas ganharam espaço para que houvesse mais objetos em circulação no mercado das artes. A inclusão dessas produções como pertencentes às artes institucionalizadas, além de ter contornos de reparação histórica, servia também a uma lógica de consumo que antes de tudo, precisa de produtos, ou seja, de obras de arte. Ter novos artistas circulando por espaços museológicos e sendo representados por galerias, significava uma nova modalidade de colecionismo que entrava em voga: as de artistas dissidentes.

Todavia, a entrada desses corpos no sistema das artes não significou uma ocupação definitiva desses espaços de poder, onde frequentemente os altos cargos ficam reservados a corpos hegemônicos. Os discursos decoloniais adotados pelas instituições artísticas frequentemente não condizem com suas práticas, havendo perpetuação de estratégias hierárquicas e excludentes. Dessa maneira, mesmo ocorrendo uma busca por utilizar o termo decolonial, não existe um esforço para aplicá-lo de maneira eficaz na estrutura das instituições, culminando em uma estereotipação de curadorias e produções dissidentes sem haver um comprometimento com aquelas, aqueles e aqueles que começavam a ocupar o cubo branco.

67 É notório, inclusive, que os agentes das artes, em geral, possuem ensino superior formal - como quase a totalidade das minhas entrevistadas, tendo apenas uma exceção como já comentado anteriormente.

Diante de tal cenário, mesmo com o conceito se popularizando dentro do sistema das artes, ele se restringia a convidar artistas e curadores negros, indígenas ou pertencentes à comunidade LGBTQIAPN+ para exposições pontuais, sem garantir um acesso a longo prazo desses corpos nas instituições. A “onda decolonial” parecia se pautar exclusivamente por representatividades deterministas a partir de uma perspectiva hegemônica, ao mesmo tempo que cediam espaço, reduziam vivências complexas a fenótipos e localidades geográficas. Com isso, apresentava-se um dilema: ao mesmo tempo em que se garantia uma representação inédita de corpos dissidentes, se aprisionavam identidades e expectativas ligadas a elas.

Com isso, identifico três fatores fundamentais para o avanço da decolonialidade no sistema das artes: uma pressão social crescente; uma produção sobre o conceito com alto impacto acadêmico; e uma demanda mercadológica constante característica do circuito artístico. Foi o encontro desses elementos em um contexto propício, de avanço nas pautas progressistas e políticas neoliberais, que o conceito de decolonialidade tornou-se categoria de estudo e de consumo pelo sistema das artes.

Dessa maneira, algumas novas dinâmicas se apresentaram no sistema das artes, principalmente pelo aumento, não apenas da presença de artistas dissidentes, mas de curadorias com recortes de identidades específicos. Instituições artísticas começaram a se debruçar sobre tais temáticas, criando mostras que discutiam produções antes ignoradas. Apenas como exemplo, o MASP, nos últimos anos, organizou as exposições “Histórias Indígenas” em 2023, “Histórias Brasileiras” em 2022, “Histórias das Mulheres” e “Histórias Feministas” em 2019, “Histórias Afro-Atlânticas” em 2018, “Histórias da Sexualidade” em 2017 e “A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016” em 2016. Todas essas, de alguma maneira, apresentavam preocupações decoloniais.

O desafio dessas curadorias, entretanto, é encontrar diálogos que vão além das identidades não hegemônicas dos artistas. Caso toda a experiência da produção artística seja baseada apenas em sua dissidência, há um grande risco da curadoria tornar-se uma colcha de retalhos, não conseguindo comunicar muito além do fato que esses artistas, antes ignorados, estão criando, trabalhando e produzindo obras. Ou seja, apesar de ser apresentado um recorte, ele se torna demasiado vago, terminando por parecer uma aleatoriedade de peças reunidas.

O MASP tem se debruçado em tais temáticas curatoriais, buscando aprofundar sobre produções não hegemônicas e realizando exposições específicas à recortes de identidade e

artes antes julgadas enquanto “populares”. A exposição “A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016” dava indícios de que a discussão decolonial já estava sendo abordada na instituição:

Ao valorizar uma produção frequentemente marginalizada pelo museu e pela história da arte, o MASP, conhecido por sua coleção de obras-primas europeias, realiza um gesto radical de descolonização. Descolonizar o museu significava repensá-lo a partir de uma perspectiva de baixo para cima, apresentando a arte como trabalho. Nesse sentido, tanto uma pintura de Candido Portinari quanto uma enxada são consideradas um trabalho — uma noção que supera as distinções entre arte, artefato e artesanato (Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/a-mao-do-povo-brasileiro-19692016>).



Figura 39 - Vista da exposição “A Mão do Povo Brasileiro, 1969/2016” no MASP em 2016. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/a-mao-do-povo-brasileiro-19692016>.

A curadoria, realizada por Adriano Pedrosa, curador chefe do MASP desde 2014 e responsável pela Bienal de Veneza de 2024, tem relação com a pesquisa que o carioca vem apresentando de preocupação e problematização do museu enquanto estrutura de poder. Temas que abordam o conceito de decolonialidade foram frequentes em curadorias sob sua supervisão ao longo de sua carreira.

Nesse mesmo caminho, o museu organizou em 2018 o projeto “Arte e Descolonização” em parceria com a *University of Arts* de Londres, com a realização de seminários e publicação de ensaios. Segundo o MASP, o projeto pretendia “investigar o surgimento de novas práticas artísticas e curatoriais que explicitamente questionam e criticam os legados coloniais na produção, curadoria e crítica de arte⁶⁸”. Muitos dos ensaios publicados nesse projeto foram utilizados como referencial para a escrita desta tese.

Apesar da decolonialidade ser muito mais ampla, ela é constantemente relacionada à temática indígena. Com o conceito em voga, exposições sobre produções artísticas de povos tradicionais começaram a surgir com frequência no circuito das artes visuais contemporâneas. A relação entre arte indígena e instituições culturais que geralmente era determinada apenas por museus históricos e arqueológicos, começa a ser absorvida por galerias e museus contemporâneos. A circulação desses objetos, de produção recente ou histórica, também em espaços voltados às artes visuais contemporâneas, foi consequente da onda decolonial que se instaurava.

Para a artista Juliana Xukuru, o espaço que legitima a arte está “começando a querer entender o que de fato é isso que a gente [indígenas] chama de arte⁶⁹”, mas ainda é muito difícil a relação das instituições com a produção dos povos originários. A arte contemporânea indígena vem sendo incluída no sistema das artes apenas pelos critérios formulados a partir da perspectiva hegemônica de análise e legitimação. A artista questiona tal categorização:

Tudo é arte. E essa arte contemporânea que normalmente o museu não lê como tal, né? Até lê as vezes como artesanato. Mas é essa arte em si que tá relacionada à minha arte. Então se eu não potencializo essa arte que tá aqui sendo feita junto com a minha comunidade eu não to fazendo a minha, entende? É uma necessidade para mim (Juliana Xukuru em conversa em Pesqueira/PE no dia 05/07/2022).

Juliana Xukuru ressalta a importância de indígenas ocuparem esses espaços de poder. Para ela, esse é um movimento político que vai além do retorno financeiro, pois ele também age diretamente sobre os imaginários criados sobre sua comunidade. Já o *status* recebido pelo sistema das artes ultimamente sobre a produção indígena trata-se de um reconhecimento tardio de produções tão valiosas, hoje e historicamente, quanto às ocidentais.

⁶⁸ Disponível em: <https://www.masp.org.br/arte-e-descolonizacao>.

⁶⁹ Juliana Xukuru em conversa em Pesqueira/PE no dia 05/07/2022.

A curadora peruana Florencia Portocarrero, durante entrevista⁷⁰, aponta como artistas indígenas têm alargado os limites dos critérios estéticos impostos pelo mercado de arte contemporânea. São eles, principalmente, que estão indicando como romper com as hierarquias que diferenciam arte do artesanato nas Belas Artes, algo que sempre foi muito bem demarcado na história. Segundo Portocarrero, com os temas da decolonialidade tendo crescido, ninguém melhor do que eles para abordar o assunto.

É notório que as instituições têm se debruçado com maior frequência sobre tais produções para adquiri-las em suas exposições e acervos. É este movimento institucional que tem o poder de alçar o que antes era comumente reconhecido enquanto artesanato à categoria de arte contemporânea, e o artesão à condição de artista. Assim, objetos classificados anteriormente como artesanatos, têm deixado os museus arqueológicos ou feiras de arte tradicional e passam a ocupar os cubos brancos.

María Eugenia Yllia (2017) argumenta que para ocorrer tal mutação na classificação de um objeto, é preciso que o sistema das artes deixe de lado seu aspecto etnográfico para que possa reconhecer a obra enquanto arte contemporânea. Nesse contexto, podemos alegar, a partir de Gell (2005), que a agência do objeto, assim como a perspectiva sobre ele, se transforma, sendo admitido em espaços onde antes seu acesso era negado.

Diante de tal cenário, as instituições têm abordado a arte indígena pela perspectiva contemporânea como nunca, com os principais museus desenvolvendo exposições específicas em torno do recorte. O MASP, com “Histórias Indígenas⁷¹” em 2023, apresentou uma mostra que discutia criticamente uma atualização na abordagem das classificações das produções artísticas indígenas outrora designadas enquanto artesanato e resignadas à invisibilização na história da arte. Em um trecho o texto curatorial da exposição afirmava:

Vivemos um momento histórico, em que há um enérgico movimento na arte contemporânea, com uma enorme visibilidade das artes e dos realizadores indígenas, fruto do trabalho ao longo da história de lutas que vêm abrindo caminhos para as futuras gerações. Esse período em ebulição acontece em vários países, com artistas e curadores pertencentes a vários povos e culturas. O genocídio e o racismo estrutural geram perdas, mas não matam os sonhos indígenas, que respiram e ganham vida na arte originária de diferentes etnias e narrativas. Os artistas indígenas têm se articulado com produções e criações

⁷⁰ A curadora Florencia Portocarrero me cedeu entrevista em 11/09/2023 em um café com parquinho para que seu filho brincasse durante nossa conversa.

⁷¹ A artista peruana Venuca Evanán, entrevistada e citada diversas vezes ao longo da tese, foi uma das artistas convidadas para compor a mostra com seus trabalhos.

autorais, que não passarão despercebidas pelo mundo. A mudança proposta é pensar um mundo menos ocidentalizado, em favor de histórias da arte mais abrangentes, com outros protagonistas, um mundo onde caibam muitos outros sujeitos, que seja menos branco, menos europeu e menos patriarcal. Que honre suas matrizes!

Algumas políticas museológicas vêm sendo pensadas e aplicadas nas mais importantes instituições de artes pelo mundo, a fim de despertá-las para uma mudança de comportamento necessária, que venha ao encontro da luta dos movimentos sociais antirracistas, na tentativa de romper estigmas e promover maior inclusão e representatividade da arte indígena. Nesse caminho, os museus e os profissionais que neles atuam veem implementando novas práticas, dialogando com as artes originárias e criando espaços específicos para a atuação de curadoras e curadores indígenas (Disponível em: <https://www.masp.org.br/exposicoes/historias-indigenas>).



Figura 40 - Vista da exposição “Histórias Indígenas” no MASP em 2023. Disponível em: <https://www.masp.org.br/exposicoes/historias-indigenas>.

A curadoria de “Histórias Indígenas” foi coletiva, assinada por Abraham Cruzvillegas (Cidade do México); Alexandra Kahsenni:io Nahwegahbow, Jocelyn Piirainen, Michelle LaVallee e Wahsontiio Cross (Ottawa, Canadá); Bruce Johnson-McLean (Camberra, Austrália); Edson Kayapó, Kássia Borges Karajá e Renata Tupinambá, curadores-adjuntos de arte indígena; Irene Snarby (Tromsø, Noruega; Kode); Nigel Borell (Auckland, Nova Zelândia) e

Sandra Gamarra (Lima, Peru); a coordenação curatorial foi de Adriano Pedrosa e Guilherme Giufrida foi curador assistente, segundo o site do MASP⁷².

O Museo de Arte Contemporânea (MAC) de Lima também tem demonstrado interesse pela temática, com exposições voltadas a produções indígenas e debates sobre preservação do meio ambiente. As exposições *“Habitar Futuros Posibles”* (“Habitar Futuros Possíveis”, em tradução livre) deste ano e *“Los Ríos Pueden Existir Sin Aguas Pero No Sin Orillas”* (“Os Rios Podem Existir Sem Águas Mas Não Sem Margens”, em tradução livre) de 2022, trazem preocupações acerca de temas que também podemos denominar como decoloniais. Um trecho do texto curatorial de Giuliana Vidarte em 2022 dizia:

Uma “terra sem geografia estável e sem história”, uma “terra insegura onde a fase do Gênesis ainda não terminou”, uma “terra sem memória”, a região das “florestas amnésicas, sem túmulos e sem história”, a “terra do diabo paraíso” ou “inferno verde”. Essas descrições correspondem aos estereótipos criados sobre a Amazônia ao longo de vários séculos. Estas compreensões da região como fora da civilização, precária e instável, serviram para sustentar projetos de intervenção de vários tipos. Entre elas, as expedições europeias ou o posterior trabalho dos seringueiros, no final do século XIX e início do século XX, que resultou no assassinato sistemático e na violência exercida sobre vários povos indígenas peruanos, na desapropriação de seus territórios ancestrais e a exploração excessiva dos recursos naturais. Essas descrições demonstram uma vontade de categorizar a Amazônia como um lugar sem memória e sem história. Hoje podemos propor que é um território que afirma outras formas de compreender a relação com o tempo, o mito e o discurso histórico, ou as ligações com outros seres e seus saberes. Além disso, esta região desafia as categorias impostas desde uma perspectiva externa e abre novas possibilidades de geração de conhecimento e formas de convivência para as sociedades contemporâneas (Disponível em: <https://maclima.pe/project/los-rios-pueden-existir-sin-aguas-pero-no-sin-orillas/>. Tradução minha).

⁷² Disponível em: <https://www.masp.org.br/exposicoes/historias-indigenas>.



Figura 41 - Vista da exposição “Los Ríos Pueden Existir Sin Aguas Pero No Sin Orillas” no MAC Lima em 2022.
Disponível em: <https://maclima.pe/project/los-rios-pueden-existir-sin-aguas-pero-no-sin-orillas/>.

Também nessa perspectiva é possível ressaltar a exposição “*Sembrar la duda: Indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia*” (“Semeando dúvidas: indícios sobre representações indígenas na Colômbia”, em tradução livre) de 2023 realizada pelo *Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU)*, importante museu pertencente ao *Banco de la República*. O texto curatorial, assinado por María Wills Londoño, traz palavras-chave destacadas a fim de enfatizar as principais preocupações que são abordadas na mostra. A apresentação da exposição está transcrita abaixo:

O *Banco de la República* comemora o seu centenário em 2023, assinalando **cem anos de história** em que se entrelaçam o surgimento e a consolidação das suas coleções e uma visão museológica que evoluiu ao longo do tempo. No contexto desta celebração, a exposição procura **repensar a representação indígena** ao propor **indícios** que geram múltiplas leituras anacrônicas e não lineares de obras de diferentes épocas. Esta iniciativa pretende propor narrativas plurais e desafiar categorias que não só restringiram o imaginário cultural do país, mas também influenciaram a história da arte ao promover estereótipos sobre a identidade. A maior parte das peças que compõem a exposição provém das coleções do Banco de la República, que incluem a Colección de Arte, as coleções etnográficas e arqueológicas do Museo do Ouro, bem como as coleções fotográficas e documentais da Biblioteca Luis Ángel Arango. Além disso, foram incorporados empréstimos externos que estabelecem um diálogo com a produção cultural de diversos povos

indígenas. A curadoria da exposição foi feita com uma intenção reflexiva, por isso envolveu **diálogos e espaços de escuta** com comunidades indígenas, com o propósito de transcender além da pesquisa acadêmica.

Os processos realizados enfatizam a necessidade de **questionar** o museu como espaço estático que transforma o indivíduo em mero objeto expositivo. Em vez disso, procura transformá-lo num espaço de diálogo cultural que aborde, através da criação artística, as complexas implicações de ser indígena hoje. Esta tarefa é considerada essencial quando se apela pelo fim da perpetuação da violência, da expropriação e da vitimização que afetaram os povos indígenas, questões que também influenciaram a história da arte.

O projeto expositivo é apoiado por uma **curadoria viva**, que visa criar espaços de ação e expressão para as comunidades indígenas nas salas do museu, abrindo oportunidades para compartilhar seus conhecimentos. É dada atenção ao conhecimento partilhado por alguns povos originários do país, ao mesmo tempo que se procura criar vínculos e cooperação através da exposição de obras não só de artistas indígenas, mas também de artistas e grupos que, sem pertencerem a uma etnia específica, têm contribuído positivamente para a **conservação ou transformação dos conhecimentos indígenas e seus saberes**. Para além do campo artístico, o objetivo é promover um projeto que promova novas formas de criar, pensar e relacionar-se em espaços museológicos.

Neste sentido, a exposição aborda perguntas em vez de estabelecer verdades absolutas, o que nos permite questionar as visões fragmentadas que o termo arte muitas vezes impôs à produção cultural de um país como a Colômbia (Disponível em: <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/sembrar-la-duda>. Tradução minha. Grifos do texto original).



Figura 42 - Vista da exposição "*Sembrar la duda: Indicios sobre las representaciones indígenas en Colombia*" no Museo de Arte Miguel Urrutia (MAMU) em 2023. Disponível em: <https://www.banrepcultural.org/exposiciones/sembrar-la-duda>.

Não apenas os principais museus corresponderam ao que parece ser uma onda decolonial, mas também importantes Bienais nacionais e internacionais. A Bienal de Veneza,

por exemplo, considerada a mais relevante do mundo, teve pela primeira vez um curador latino-americano, sendo ele o brasileiro Adriano Pedrosa. O curador do MASP citado anteriormente, já indicava uma preocupação pela decolonialidade em exposições realizadas em São Paulo.

Em Veneza, sob o título “*Foreigners Everywhere*” (“Estrangeiros Por Toda Parte”, como traduzido pela maioria dos veículos de mídia brasileiros), Pedrosa abordava a temática da imigração e do imigrante sob diferentes perspectivas, tanto ambiental como social. O curador convidou diversos artistas que, segundo ele, poderiam se sentir estrangeiros em sua própria terra, como indígenas, ou imigrantes de seu próprio corpo, como a comunidade *queer*. Muitos dos artistas convidados não participavam do circuito de arte hegemônico de seus países.

Convidar um artista para participar de uma Bienal de Veneza, ainda mais se sua produção é periférica ao sistema de artes hegemônico, pode trazer um grande impacto para sua carreira. O curador suíço Simon de Pury aponta que com uma exposição dessa magnitude, o artista começa a aparecer “repentinamente no radar de colecionadores de todo o mundo”⁷³. Para Pury: “da mesma forma que uma exposição museológica organizada por um curador notável traz credibilidade e desejabilidade à obra de um artista, a participação na Bienal é uma estrela folheada a ouro no currículo vitae de um artista”.

A galerista brasileira Maria Montero, em entrevista para a revista, comenta como a Bienal de Veneza, por exemplo, é o cenário ideal para “internacionalizar e institucionalizar” um artista, onde muitos negócios podem ser fechados através do primeiro contato do colecionador com a obra na Bienal. Ela alega que “as galerias estão sempre buscando dar mais visibilidade aos seus artistas. Não acho que haja uma maneira melhor. Isso tem um grande impacto”⁷⁴.

Em conversa registrada pela revista ARTnews (2022), o galerista estadunidense Stuart Morrison comenta que a inclusão de um artista na Bienal geralmente afeta “a forma como a maioria pensa sobre o preço do trabalho de um artista, especialmente quando vê um aumento

⁷³ Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/market/venice-biennale-artists-market-effect-1234703665/>. Tradução minha.

⁷⁴ Ibidem.

na procura⁷⁵". O colunista Daniel Cassidy acrescenta ao comentário do galerista: "chama-se a isso '*Biennale bump*'⁷⁶".



Figura 43 - Fachada do Pavilhão Central da Bienal de Veneza com o mural pintado pelo coletivo Movimento dos Artistas Huni Kuin (Mahku). Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/lifestyle/comeca-a-bienal-de-veneza-de-2024-com-curadoria-do-brasileiro-adriano-pedrosa/>.

Com tantos artistas dissidentes sendo apresentados na Bienal mais influente do mundo, as críticas foram duras, mas também previsíveis. As análises publicadas em sua maioria por homens do Norte Global alegaram ser uma Bienal panfletária, que categorizava os artistas de forma "identitária"⁷⁷, sem se atentar à técnica e à complexidade das obras. Criticaram dizendo que Pedrosa buscava dar conta de tudo em apenas uma mostra e que ao final não era possível fazer uma avaliação concisa sobre a exposição⁷⁸.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ A expressão "*Biennale bump*" seria uma referência à um "inchaço" repentino na procura pelo mercado desses artistas graças à sua aparição na Bienal.

⁷⁷ Ao utilizar a expressão "identitária" ou "identitário" me refiro especificamente a ideia de abordar as identidades de maneira rasa e mercadológica, partindo para uma essencialização das identidades.

⁷⁸ Disponível em: <https://artreview.com/60th-venice-biennale-review-who-can-judge-foreigners-everywhere-adriano-pedrosa/>; https://www.theartnewspaper.com/2024/04/19/venice-biennale-2024-review-%7C-intimacy-and-violence-foreigners-everywhere-explodes-the-biennale-model; <https://www.nytimes.com/2024/04/10/arts/design/adriano-pedrosa-venice-biennale.html>; <https://www.frieze.com/article/venice-biennale-2024-review-giardini-central-pavilion>.

Nesse sentido, Jason Farago, crítico de arte da *New York Times*, alegou no título de seu artigo que a “Bienal de Veneza cede à redução de artistas a *slogans*⁷⁹”, e arrematou com o subtítulo: “na mostra italiana, rótulos têm precedência sobre a sofisticação formal de obras de arte”. Em seus primeiros parágrafos, na coluna traduzida no Brasil pela Folha⁸⁰, o autor afirma:

Há uma tendência amarga na política cultural atual —uma lacuna crescente entre falar sobre o mundo e agir nele.

Uma galeria elegante de museu é, na verdade, um registro da violência imperial; uma orquestra sinfônica é um ambiente de elitismo e exploração: essas críticas agora podem ser feitas sem esforço.

No entanto, quando se trata de criar algo novo, somos dominados por uma inércia quase total. Estamos perdendo a fé em tantas instituições culturais e sociais —o museu, o mercado e, especialmente na última semana, a universidade—, mas não conseguimos imaginar uma saída delas. Jogamos tijolos sem medo, mas os assentamos com dificuldade, se é que o fazemos. Nos engajamos em um protesto perpétuo, mas parecemos incapazes de canalizá-lo para algo concreto.

Então, damos voltas. Nos movemos em círculos. Talvez, comecemos a retroceder.

Acabei de passar uma semana passeando por Veneza, uma cidade com mais de 250 igrejas. Onde encontrei o catecismo mais doutrinário? Foi nas galerias da Bienal de Veneza, que continua sendo o principal evento do mundo para descobrir novas obras de arte, cuja edição atual é, na melhor das hipóteses, uma oportunidade perdida e, na pior, algo parecido com uma tragédia.

Muitas vezes, é enfadonha, mas esse não é seu maior problema. O verdadeiro problema é a forma como a Bienal “tokeniza”, essencializa, minimiza e classifica artistas talentosos —e há muitos aqui, entre os mais de 300 participantes— que tiveram seu trabalho reduzido a *slogans* e lições tão evidentes que poderiam caber na captura de tela de um curador (Jason Farago para o *The New York Times* traduzido pela Folha em 27/04/2024. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2024/04/bienal-de-veneza-cede-a-reducao-de-artistas-a-slogans.shtml>).

Mais adiante, Farago acrescenta: “ao designar praticamente todos os habitantes da Terra como ‘estrangeiros’ e atribuir-lhes categorias com rótulos adesivos—, o que você realmente faz é exatamente o que os terríveis europeus fizeram antes: você exotiza”, afirma, em tom provocativo. Apesar de todas suas críticas, o crítico em certo ponto do texto afirma que gostou muito dessa edição da Bienal.

Um outro artigo, intitulado “*Everything Everywhere All At Once*” publicado na *The Guardian*⁸¹, com referência ao filme ganhador do Oscar de melhor filme em 2022 (traduzido

⁷⁹ Um *slogan* é uma frase de fácil memorização que resume as características de um produto utilizada em sua divulgação e comercialização.

⁸⁰ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2024/04/bienal-de-veneza-cede-a-reducao-de-artistas-a-slogans.shtml>.

⁸¹ Disponível em: <https://www.theguardian.com/profile/adriansearle>.

como “Tudo Em Todo Lugar Ao Mesmo Tempo”), acusa um recorte demasiado abrangente e com um aglomerado excessivo de obras para a Bienal. De fato, essa é a edição da Bienal com um maior número de artistas da história: 331, batendo o recorde da Bienal anterior que trouxe 213. O inglês Adrian Searle, autor da coluna, brinca no início de seu texto, apontando a hipocrisia dos visitantes que reclamaram da temática: “Veneza. Terrível. Estrangeiros por toda parte, e é ainda pior durante a bienal, onde a exposição foi aberta ao público no sábado. Marcada por agitação e protestos, a 60ª Bienal de Veneza deixa-nos incertos quanto à capacidade da arte de nos unir num mundo em crise”.

Bienal de Veneza cede à redução de artistas a slogans

Na mostra italiana, rótulos têm precedência sobre a sofisticação formal de obras de arte

F DE UM CONTEÚDO

Jason Farago
Crítico do New York Times



Figura 44 - Manchetes da Folha e do The Guardian sobre a Bienal de Veneza, respectivamente.

Além das críticas publicadas em sites e revistas de arte, outros julgamentos surgiram nas redes sociais. Na rede social *twitter*, agora *X*, críticos de arte e interessados no tema comentaram a proposta de Pedrosa⁸². A explicação e tradução das mensagens estão abaixo na legenda:

⁸² Disponível em: <https://x.com/deankissick/status/1778094219480924404>.



Figura 45 - Discussão na rede social X.

O crítico de arte Dean Kissick comenta em sua conta um trecho de uma reportagem com Pedrosa sobre a Bienal:

A Bienal de Veneza de Pedrosa, “ESTRANGEIROS EM TODA PARTE”, também propõe que os gays são estrangeiros agora, que as pessoas queer são estrangeiras, que os estrangeiros e os indígenas são estrangeiros – isto é extremamente estúpido.

Em baixo, ele replica a reportagem:

Pedrosa, porém, fala em celebrar o estrangeiro e as ondas migratórias históricas pelo planeta, oferecendo um catálogo de sinônimos – “Imigrante, emigrado, expatriado” – ao mesmo tempo em que amplia o conceito. “Eu pego essa imagem do estrangeiro e a desdubro no queer, no outsider, no indígena”, disse ele.

Ainda, as reclamações sobre a maioria dos artistas selecionados estarem mortos, em uma mostra de arte contemporânea que deveria exibir o que há de mais novo e colocar novos artistas no radar de instituições e de colecionadores, foram frequentes. Em matéria publicada

Usuários comentam a publicação, respectivamente:

Divertido substituir “exótico” por “estrangeiro” nessa ideia

Anseio por retornar à República do Cara Gay na Ilha Gay.

Drene o pântano

Todos são estrangeiros, Dean, porque os globalistas culturais liberais que involuntariamente ficam do lado do capital internacional pensam que não deveria haver fronteiras em lado nenhum.

no *The New York Times* traduzida pela Globo⁸³, é copiado um trecho de uma entrevista questionando Pedrosa sobre o alto número de artistas falecidos participando da exposição. O diálogo, entre o curador da Bienal e Dean Kissick, autor da crítica postada no X citada acima, foi reproduzida:

— Acho lamentável. Vivemos em uma época sem esperança, com muito pessimismo. Não se tem fé no futuro, nem uma visão dele, quando a cultura poderia ao menos expressar algo sobre o que é estar vivo nos dias atuais. Voltar ao passado é impedir que o presente aconteça — declarou Dean Kissick, crítico cultural de Nova York, observando que quase 50 artistas da atual Bienal nasceram no século XIX. Pedrosa discordou.

— Muitos dos artistas estão mortos, mas sua arte está muito viva — afirmou, lembrando que muitos curadores estão descobrindo artistas mais diversificados do século XX que foram ignorados em sua época. E acrescentou que os artistas contemporâneos terão maior presença física na exposição porque serão representados por várias obras ou por uma única obra em grande escala:

— Dá para ver que a arte contemporânea foi descolonizada até certo ponto, mas isso não aconteceu com a maioria das exposições durante o século XX (Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/04/16/numa-italia-com-a-extrema-direita-no-poder-sera-que-o-brasileiro-adriano-pedrosa-vai-conseguir-salvar-a-bienal-de-veneza.ghtml>).

A pressão para a descolonização do sistema das artes é evidente e se mostra também nos diálogos e críticas sobre a Bienal de Veneza. Trazer um recorte com artistas dissidentes deixou a pauta ainda mais acalorada, intensificando as ponderações pelos agentes das artes sobre a relação da mostra com o conceito. O crítico Maximiliano Durón, da revista *ARTnews*, reflete sobre a exposição dizendo que não acredita que haja um esforço em decolonizar a Bienal, até mesmo porque se trata de umas das instituições mais hegemônicas do sistema das artes, mas sim de haver um esforço para a expansão do cânone. Uma perspectiva com contornos não tão revolucionários, mas que também deve ser valorizada levando em conta o alcance do evento. Ele discorre:

A exposição principal é, em muitos aspectos, um desvio dessa história [colonial], mas não creio que tenha necessariamente como objetivo descolonizar a Bienal, que está enraizada em histórias de colonialismo e nacionalismo. Apresentar o trabalho de dezenas de artistas indígenas e de artistas do Sul Global não é necessariamente uma prática decolonial – a Bienal não está se despojando do atual modelo bienal, mesmo que alguns dos artistas procurem fazê-lo. Em vez disso, acho que é um esforço para expandir o cânone e o alcance de todos os participantes. Isso por si só é uma causa que não deve ser desvalorizada ou diminuída (Maximiliano Durón para a *ARTnews* em “*The 2024 Venice Biennale: Our Critics Discuss Their First Impressions of a Show*”).

⁸³ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/04/16/numa-italia-com-a-extrema-direita-no-poder-sera-que-o-brasileiro-adriano-pedrosa-vai-conseguir-salvar-a-bienal-de-veneza.ghtml>.

Unlike Any Other". Tradução minha. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/reviews/the-2024-venice-biennale-our-critics-discuss-their-first-impressions-1234703858/>).

Geralmente o tema de uma Bienal pauta o que serão as tendências do mercado das artes. Em entrevista com a galerista peruana Claudia Pareja, ela mesma trouxe o assunto quando discutíamos o mercado de arte latino-americano. Estávamos ponderando como a “onda decolonial” recentemente parecia estar diminuindo, demonstrando o paradoxo de que mesmo que ainda haja pressão para abordar o tema, tanto institucionalmente quanto no mercado, começa a surgir paralelamente um certo esgotamento com o conceito. Para a galerista, a decolonialidade está passando de moda. Quando perguntei, então qual seria a próxima, ela prontamente respondeu: “Bom, está chegando uma arte tradicional fortíssima, porque essa será a Bienal de Veneza. [...] Acho que ele [Adriano Pedrosa] já contou ao mundo que vem um montão de arte tradicional, então agora o mundo está olhando para isso e é ótimo, isto é, primeiro, porque os artistas tradicionais precisam, mas acreditamos que já sabemos o que é o que está por vir”.

A relação entre os temas e as abordagens são evidentes, sendo compreensível que a onda de “arte decolonial” seja seguida, ou até mesmo sobreposta pela de artes consideradas até então tradicionais ou populares. Talvez se trate apenas de uma atenção ainda maior às obras que antes seriam classificadas como artesanato, recebendo o título de arte contemporânea. Perspectiva essa que muito se deve à abordagem decolonial.

Em suma, é normal que surjam críticas sobre uma Bienal relevante como a de Veneza. As acusações feitas à curadoria de Pedrosa não me pareceram maioria, apesar de algumas trazerem alguns pontos relevantes. Outras, apenas parecem um ressentimento saudoso de um ar hegemônico que aos poucos se dissipa, mas que provavelmente jamais irá desaparecer. As críticas mais contundentes apontam erros e acertos e debatem a abordagem feita, a fim de aprofundar a discussão sugerida pelo recorte curatorial. A historiadora de arte Claire Bishop, em entrevista para o *The New York Times* comenta:

Reclamar das bienais é um dos passatempos favoritos do mundo da arte. Fala-se da falta ou do excesso de artistas jovens, de artistas locais... Não dá para agradar a todo mundo o tempo todo. O importante é o tipo de argumento geral que está sendo apresentado. A maior preocupação, que todos estão perdendo de vista, é que a Veneza de Pedrosa pode ser nossa última declaração intelectual aventureira por muitos anos (Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/noticia/2024/04/16/numa-italia-com-a-extrema->

direita-no-poder-sera-que-o-brasileiro-adriano-pedrosa-vai-conseguir-salvar-a-bienal-de-veneza.ghtml).

Aclamada por uns e criticada por outros, a Bienal de Veneza de 2024, anunciada como “provocativa” pelo curador, marca uma preocupação com os dissidentes em oposição ao cenário político reacionário que se encontra a Itália atualmente. De toda forma, Pedrosa deixa sua marca na Bienal, inserindo nomes na história da arte que foram ignorados e que ele teve a oportunidade de redimir, alargando o cânone e estendendo-o até o Sul Global.



Figura 46 - “Refugee Astronaut” (Astronauta refugiado, em livre tradução) de Yinka Shinobare na entrada da Bienal de Veneza. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2024/apr/22/venice-biennale-2024-review-everything-everywhere-all-at-once>.

De maneira similar, Cecilia Alemani, primeira mulher italiana convidada para assinar a curadoria da Bienal de Veneza em 2022, também foi criticada por ter escalado em sua maioria artistas mulheres ou de gêneros dissidentes. Em um esforço constante do público e da crítica em rotular a exposição como uma “Bienal sobre gênero” ou “Bienal das mulheres”, Alemani se desvencilhava dos comentários sexistas alegando que nunca tinha escutado falar de uma “Bienal dos homens”, em todas as outras edições anteriores que tinham sua grande maioria masculina.

O repórter de arte Daniel Cassady, alega que é possível sentir os efeitos da Bienal “*The Milk of Dreams*” curada por Alemani no sistema das artes atualmente. Ele argumenta que a exposição “colocou em destaque as artistas femininas. Hoje, quando olhamos para os leilões, a maioria dos artistas contemporâneos que vendem muito, muito bem são mulheres. Você pode atribuir isso especificamente à Bienal? Não, na verdade não. Mas é um elemento, é claro⁸⁴”. Com sorte, o mesmo acontecerá paulatinamente com as categorias dissidentes, ou estrangeiras, abordadas por Pedrosa.

A Bienal de Veneza conta, para além da exposição principal de cada edição, com pavilhões de países que preparam mostras que são exibidas paralelamente à curadoria central. O pavilhão do Brasil nesse ano contou com a curadoria de Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Caboco Wapichana. A equipe curatorial inteiramente indígena convidou a artista Glicéria Tupinambá em colaboração com Olinda Tupinambá e Ziel Karapotó para ocupar o pavilhão agora chamado Hãhãwpuá, na língua patxohã, nome usado pelo povo Pataxó para se referir ao território que foi denominado “Brasil” após a colonização. É a primeira vez que o pavilhão foi inteiramente ocupado por artistas e curadores indígenas.

⁸⁴ Disponível em: <https://www.artnews.com/art-news/market/venice-biennale-artists-market-effect-1234703665/>.



Figura 47 - Fachada do Pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza, agora denominado Pavilhão *Hãhãwpuá*. Disponível em: <https://arqsc.com.br/17599-2/>.

A exposição “Ka’a Pûera: nós somos pássaros que andam” tem inspiração na instalação de Glicéria Tupinambá de mesmo nome. Nessa obra, a artista narra sua busca pela recuperação dos onze mantos Tupinambás que estão sob propriedade de museus internacionais. Apenas um já retornou ao Brasil, para o Museu Nacional do Rio de Janeiro, após quatro séculos em Copenhague, no Nationalmuseet. A artista foi uma das agentes centrais da negociação para que isso ocorresse⁸⁵.

Na instalação da Bienal de Veneza, o manto confeccionado com mais de 4 mil penas em coletivo com a aldeia Tupinambá de Serra do Padeiro, está posicionado ao centro. As cartas escritas aos museus do mundo que possuem os mantos em suas coleções, pedindo para que as peças sejam emprestadas para sua comunidade poder vê-las, também fazem parte da instalação junto às respostas obtidas das instituições⁸⁶. A obra é apenas um exemplo da resistência à colonialidade da etnia que havia sido erroneamente declarada extinta em 2011.

⁸⁵ Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/1013144/pavilhao-do-brasil-na-bienal-de-artes-de-veneza-2024-resistencia-e-ressurgimento-dos-povos-originarios>.

⁸⁶ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/01/pavilhao-do-brasil-na-bienal-de-veneza-tera-obras-sobre-a-resistencia-indigena.shtml>.

Tem uma comunidade que se estabelece ao redor da feitura do manto, que volta a montar as partes do pote partido. São as crianças da aldeia que descobrem como extrair mel e cera de abelha da floresta para encerar o fio. É o retorno dos pássaros às florestas e a possibilidade de pegá-los, nomeá-los, e remover suas penas quando estiverem prontos. É o conhecimento dos mais velhos, das avós, das madrinhas, dos homens sábios, que é mais uma vez ouvido, observado e posto em prática (Trecho de Glicéria Tupinambá publicado no folder da 60ª Bienal de Veneza, representação brasileira, 2024⁸⁷. Tradução minha).

A palavra *Ka'a Pûera* remete às “antigas florestas desmatadas pelos Tupinambá para o cultivo agrícola, capazes de se recuperar naturalmente, ou a uma pequena ave que vive em matas fechadas e tem o poder de se camuflar no ambiente⁸⁸”. Segundo a equipe curatorial, o Pavilhão *Hãhãwpuá* narra histórias de resistências indígenas brasileiras, de suas “adaptações frente às urgências climáticas e do corpo presente nas retomadas⁸⁹”. Glicéria, em sua obra apresentada, busca recuperar cultural e materialmente a tradição dos mantos Tupinambá e aborda questões de marginalização, desterritorialização e violação de direitos dos povos originários.

⁸⁷ Disponível em: <https://bienal.org.br/en/biblioteca/brazilian-representation-60-biennale-arte-2024-kaa-puera-nos-somos-passaros-que-andam-folder/>.

⁸⁸ Disponível em: <https://caubr.gov.br/arquitetura-indigena-pavilhao-do-brasil-sera-destaque-na-bienal-de-veneza-de-2024/>.

⁸⁹ Disponível em: <https://www.premiopia.com/2024/04/arquivo-pipa-gliceria-tupinamba-premiada-do-pipa-2023-fala-sobre-o-manto-tupinamba-que-integra-a-bienal-de-veneza/>.



Figura 48 - Instalação *Ka'a Pûera* de Glicéria Tupinambá no Pavilhão *Hãhãwpuá* na Bienal de Veneza de 2024. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2024/04/arquivo-pipa-glicerica-tupinamba-premiada-do-pipa-2023-fala-sobre-o-manto-tupinamba-que-integra-a-bienal-de-veneza/>.

Em carta conjunta, os curadores afirmam que a exposição “reúne a Comunidade Tupinambá e artistas oriundos dos povos litorâneos – os primeiros a serem transformados em estrangeiros em seu próprio Hãhãw (território ancestral) – para expressar uma perspectiva diferente sobre o vasto território onde vivem mais de 300 povos indígenas (Hãhãwpuá)⁹⁰”. Em entrevista, o curador Gustavo Caboco Wapichana se refere ao título da Bienal: “dizer que somos estrangeiros em todo lugar não é uma metáfora para os povos indígenas”, e a curadora Arissana Pataxó acrescenta: “a sociedade nos coloca no lugar do invasor, do estrangeiro⁹¹”. Assim, a exposição *Ka'a Pûera* busca construir o reconhecimento do Brasil enquanto terra indígena, reafirmando a luta dos povos originários em defesa de suas memórias e saberes tradicionais. Um trecho do texto curatorial da mostra dizia:

A resistência dos povos indígenas como humanos-pássaros-memória-natureza é para lembrarmos daqueles que estão à margem, despossuídos, invisibilizados,

⁹⁰ Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/expresso/2024/04/25/pavilhao-do-brasil-bienal-de-veneza-arte-indigena>.

⁹¹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2024/04/artistas-indigenas-retratam-brasil-a-partir-de-conflitos-e-plumas-na-bienal-de-veneza.shtml>.

presos e cujos direitos foram violados, porque mesmo em solo aparentemente infértil, há sempre a possibilidade de ressurgimento e resistência (Texto curatorial de “*Ka’a Pûera: nós somos pássaros que andam*” publicado no folder da 60ª Bienal de Veneza, representação brasileira, 2024⁹². Tradução minha).

Se o Brasil soube aproveitar a oportunidade da última edição da Bienal de Veneza para ter artistas e equipe curatorial indígenas pela primeira vez, não foram todos países que seguiram o mesmo caminho. O Peru indicou para o seu pavilhão o artista Roberto Huarcaya, fotógrafo de Lima que já havia participado de outras edições do evento. A escolha levantou polêmicas, considerando que a temática proposta por Pedrosa encorajava outros tipos de curadorias para a Bienal. A artista indígena Olinda Silvano, da comunidade Shipibo, ficou em segundo lugar na votação do júri responsável por eleger qual proposta iria ocupar o pavilhão com diferença de apenas um voto.

Em artigo publicado no jornal *El País*⁹³, o periodista Renzo Gómez Vera cobre o debate sobre a indicação do fotógrafo ao pavilhão peruano. A exposição chamada “*Cosmic Traces*” sofreu críticas por não corresponder à expectativa da temática proposta pela curadoria central, fato apontado por especialistas como uma perda de oportunidade. Enquanto a maioria dos países pensou sobre o tema “*Estrangeiros em Toda Parte*”, optando por levar artistas imigrantes, exilados, negros ou indígenas, o Peru com 55 povos originários nos Andes e na Amazônia, não aproveitou a chance.

⁹² Disponível em: <https://bienal.org.br/en/biblioteca/brazilian-representation-60-biennale-arte-2024-kaa-puera-nos-somos-passaros-que-andam-folder/>.

⁹³ Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2023-10-23/polemica-por-el-proyecto-que-representara-a-peru-en-la-bienal-de-venecia-2024.html>. Tradução minha.

PERÚ >

Polémica por el proyecto que representará a Perú en la Bienal de Venecia 2024

El jurado apostó por 'Cosmic Traces', del fotógrafo Roberto Huarcaya, una propuesta criticada por varios especialistas por no enmarcarse en el espíritu de la 60ª edición de la muestra



RENZO GÓMEZ VEGA

Lima - 23 OCT 2023 - 01:00 BRT

Polêmica sobre o projeto que representará o Peru na Bienal de Veneza de 2024

O júri optou por 'Cosmic Traces', do fotógrafo Roberto Huarcaya, proposta criticada por vários especialistas por não se enquadrar no espírito da 60ª edição da exposição". Coluna escrita por Renzo Gómez Vega para o El País em 23/10/2023. Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2023-10-23/polemica-por-el-proyecto-que-representara-a-peru-en-la-bienal-de-venecia-2024.html>.

Figura 49 - "Polémica por el proyecto que representará a Perú en la Bienal de Venecia 2024"

Huarcaya além de já ter passado pela Bienal de Veneza, também é amplamente reconhecido no circuito do sistema das artes, tendo realizado exposições na Europa, na América do Norte e na Ásia. O projeto em que o artista produz fotogramas a partir da captura de sombras da natureza amazônica em papéis fotossensíveis é desenvolvido há uma década pelo fotógrafo. A historiadora de arte Patricia Ciriani opina sobre a decisão de levá-lo à Bienal:

É como aceitar que não temos muito mais para oferecer ao mundo. Sua equipe curatorial é impecável, mas é um projeto que Huarcaya recicla desde 2014 e que se promove sem precisar do Peru. Além disso, é exatamente o oposto do caminho que Pedrosa traça de revalorizar artistas marginalizados e encorajar os povos indígenas a falarem a partir da sua perspectiva, em vez de falarem por eles. É o que Huarcaya faz desde Lima: ir à Amazônia e tirar uma impressão digital fotográfica. É como se fosse mais uma forma de reproduzir a predação dos recursos nativos (Trecho do artigo "Polémica por el proyecto que representará a Perú en la Bienal de Venecia 2024" publicado no El País em 23/10/2023 por Renzo Gómez Vega. Tradução minha).

O artista reconhecido internacionalmente, Christian Bendayán, que representou o país na Bienal de Veneza de 2019, argumenta que "abriu-se uma porta que esteve fechada durante séculos para as vozes sempre relegadas, ignoradas e invisibilizadas e que o Peru simplesmente

a fechou⁹⁴” quando refutou a proposta de Olinda Silvano. O curador Alfredo Villar, responsável pela mostra “Koshi Kené”, proposta em conjunto com Silvano, questionou as estruturas da arte peruana, em que todos os treze membros do júri são limenhos ou ligados a instituições da capital, com exceção da participação de um paraguaio. Desses, apenas três são mulheres. Villar pontua: “Não é apenas a dinâmica deste concurso, mas a dinâmica do sistema artístico peruano que está centralizado em Lima e composto por organizações privadas e principalmente por homens. Vamos refletir sobre como se decide o prestígio e se validam as carreiras neste país⁹⁵”.

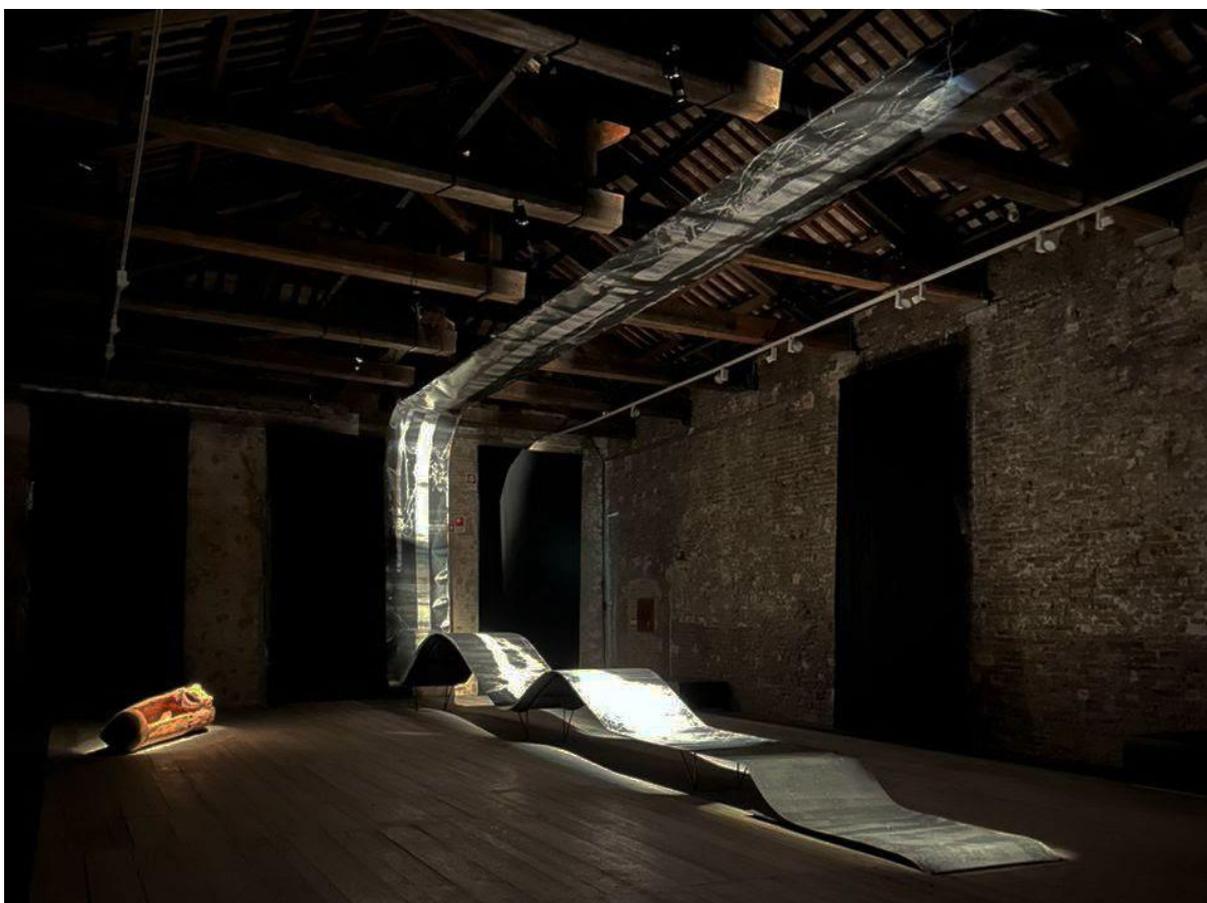


Figura 50 - Vista da exposição “*Huellas Cósmicas*” no pavilhão peruano na Bienal de Veneza de 2024. Disponível em: <https://artishockrevista.com/2024/04/18/huellas-cosmicas-peru-en-la-bienal-de-venecia-2024/>.

A decisão sobre o projeto que ocuparia o pavilhão peruano na Bienal de Veneza de 2024 foi divulgado durante o período em que estava em Lima realizando o campo. Houve grande repercussão e polêmica no circuito artístico. Uma curadora que eu estava

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ibidem.

entrevistando externou indignação sobre a decisão: “As últimas quatro edições são de um homem com mais de 50 anos. Diga-me se isso não é um cerco! É como se ‘ah! Já fiz muita coisa, sou super reconhecido, sou homem, mereço o pavilhão’. Isso não é um pavilhão!”.

No mesmo sentido, a antropóloga Luisa Belaunde (2023), responsável por minha pesquisa durante meu tempo em Lima, também se posicionou sobre o ocorrido no texto “*Controversia en la selección para la Bienal de Arte de Venecia 2024*⁹⁶”. Belaunde aponta a clara dissonância entre o próprio nome da exposição peruana, colocado em inglês, e o recorte sugerido por Pedrosa enquanto tema.

“*Cosmic Traces*” não é apenas um pronunciamento em inglês, a equipe do projeto não inclui nenhum membro de povos indígenas. É certo que Roberto Huarcaya é um artista renomado cujas obras vendem bem, e seus retratos fotográficos da Amazônia contribuem para o fortalecimento da arte amazônica há alguns anos, mas ele dialoga pouco com o pensamento dos povos indígenas. Sua técnica fotográfica utiliza materiais químicos que captam sombras de plantas e outros seres da selva para obter molduras impressas em papel. É uma proposta artística feita com meticulosidade, mas mostra uma Amazônia capturada pelo olhar externo de quem não conviveu com ela e, num ato heroico, entra nela para tirar suas imagens secretas (BELAUNDE, 2023, n.p.).

Belaunde (2023) ainda pontua que o trabalho de Olinda Silvano tinha como título “Koshi Kené”, nome em shipibo-konibo, uma das línguas originárias peruanas. O curador eleito para o pavilhão, Alejandro León, defende-se da acusação afirmando que “o inglês é a língua mais utilizada internacionalmente no mundo da arte contemporânea e uma das línguas oficiais em Veneza⁹⁷”, porém reconhece que a escolha pela língua internacional pode ser questionada. O título que está sendo apresentado atualmente no pavilhão é “Huelas Cósmicas”. Belaunde (2023), mais adiante em seu texto, complementa:

Por que não dar uma chance a Olinda e abrir um precedente que abra caminho para outras mulheres dos povos indígenas? Por um voto, a metade mais um do júri descartou a oportunidade única de responder ao chamado da Bienal de Veneza e honrar a diferença. Dando continuidade à longa tradição das elites intelectuais peruanas, decidiu que a mulher indígena deveria permanecer subordinada ao homem crioulo, o shipibo-konibo ao inglês, e o poder cósmico da Amazônia àqueles que heroicamente extraem seus segredos para transformá-los em objetos estéticos (BELAUNDE, 2023, n.p.).

⁹⁶ Disponível em: <https://luisabelaunde.lamula.pe/2023/08/29/peru-en-bienal-de-arte-de-venecia/luisabelaunde/>.

⁹⁷ Disponível em: <https://elpais.com/cultura/2023-10-23/polemica-por-el-proyecto-que-representara-a-peru-en-la-bienal-de-venecia-2024.html>.



Figura 51 - “El poder de la mujer del arcoiris con energía de kene del Pueblo Shipibo”, 2022, de Olinda Silvano. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/olinda-silvano-el-poder-de-la-mujer-del-arcoiris-con-energia-de-kene-del-pueblo-shipibo>.

O artista e o curador responderam as críticas alegando que a temática da exposição “Cosmic Traces” se ajusta à proposta de Pedrosa por estarem “assumindo a natureza como sujeito, como o grande outro na cadeia da alteridade⁹⁸”. Também foi acrescentada uma escultura do artista ayacucho Antonio Pareja, que não constava no documento de apresentação. Entretanto, a curadoria afirma que a peça havia sido discutida e que não se trata de uma decisão de última hora, por conta da má repercussão. O curador Max Hernández, que votou a favor da representação de Huarcaya na Bienal, pondera:

Se você me perguntar se Roberto Huarcaya conta como população indígena, obviamente não. Mas o que o júri avaliou foram os projetos curatoriais e não se o artista se adaptou à ideia do curador geral. Entendo o desconforto, mas me parece incorreto dizer que perdemos uma grande oportunidade ao não estarmos representados com um projeto como o de Olinda Silvano, porque continuará

⁹⁸ Ibidem

havendo bienais. As oportunidades não acabaram (Trecho do artigo “Polémica por el proyecto que representará a Perú en la Bienal de Venecia 2024” publicado no El País em 23/10/2023 por Renzo Gómez Vega. Tradução minha).

Silvano lamentou não ter sido eleita para representar o país em Veneza. Seu trabalho baseado no desenho ancestral do povo Shipibo não foi para a Bienal dessa vez. Contudo, a artista afirmou: “vou continuar lutando. Posso não ter frequentado a universidade, mas protejo o legado dos meus antepassados e espero que isso também seja valorizado. Eu não vou parar. Chegará o dia em que o Peru será representado na Bienal de Veneza por um artista indígena⁹⁹”.

A Colômbia, por sua vez, ainda não possui um pavilhão na Bienal, o que é surpreendente, considerando a inserção do país no sistema das artes. Mesmo tendo uma feira de arte contemporânea anual própria chamada ARTBO (algo que o Peru, por exemplo, não possui), até esse momento não conta com a participação nacional na Bienal. Ainda assim, o país dispõe de diversos artistas que passaram pelo evento.

No artigo “*Bienal de Venecia. Uma vez más no estamos*¹⁰⁰”, de Carlos Jiménez, publicado na página de arte Esferapública em 2015, o crítico de arte já lamentava a situação:

A Bienal de Veneza comemora 120 anos de existência, comemora sua 56ª edição, reúne pavilhões de 89 países sob o lema All the World’s Futures, e a Colômbia, mais uma vez, não está lá. Tanta ostentação de que somos uma potência emergente, impelida vertiginosamente para o futuro pela locomotiva mineira e no final das contas não há nem dinheiro nem vontade por parte do governo nacional para participar como deveríamos na bienal das bienais, na bienal que foi e continua a ser um evento essencial na arte internacional desde os remotos anos da sua primeira edição. E não é difícil imaginar ou simplesmente antecipar a resposta que o Ministério da Cultura dará a quem se atrever a perguntar por que diabos a Colômbia não tem pavilhão próprio na lendária cidade dos canais quando Argentina, Brasil, Uruguai, México, Chile, Peru, Venezuela, Cuba, Equador e Guatemala têm (JIMÉNEZ, 2015, n.p. Tradução minha).

O artigo aberto a comentários do público recebeu críticas de um leitor:

O artigo em que se queixam de que “mais uma vez não estamos (na Bienal de Veneza)” é o doloroso resultado de uma colonização vergonhosa. A arte subalterna procura esses espaços de validação social, fundamentalmente porque lhe falta força para se projetar no universo desde a mais humilde província. É verdadeiramente ridículo que a preocupação da arte colombiana seja participar nestes eventos

⁹⁹ Ibidem

¹⁰⁰ Disponível em: <https://esferapublica.org/bienal-de-venecia/>.

comerciais, em vez de se preocupar em dignificar os espaços dos nossos municípios, dos nossos bairros, igrejas e parques. A dignidade das obras que se realizam determinará se somos nós que temos que ir, apequenados, ver as obras a serem feitas lá fora ou se são os de fora que devem aproximar-se, respeitosos e admirados, dos nossos espaços quotidianos.

A arte nacional florescerá a partir do exercício grandioso do fino artesão que busca apenas colocar a estátua de um herói, de uma virgem ou de um trabalhador no humilde parque de seu bairro¹⁰¹.

O leitor, após ser contestado pelo colunista Jiménez, dizendo que a Bienal de Veneza não se tratava de um evento comercial, pois não há compra e venda ligadas diretamente à organização, responde novamente ao autor: “A Bienal de Veneza é muito pior que uma feira, é o letreiro que diz aos gananciosos sobre quais bugigangas especular¹⁰²”.

Apesar de parte das acusações serem contundentes, é inegável a importância da Bienal de Veneza para o circuito das artes visuais. Contudo, é incontestável também, que sua relevância vem principalmente das estruturas coloniais que a forjaram. Entre arte e polêmicas, a Bienal segue recebendo atenção mundial em seu posto privilegiado de apontar as tendências do mercado - mesmo que essa tendência seja a crítica decolonial que irá questionar sua própria existência. É o próprio sistema produzindo obras de arte, sejam elas críticas ao modelo institucional ou não, que irão, de uma forma ou de outra, reforçar seu poderio.

Diante da atenção dada às pautas decoloniais no sistema das artes internacional e nacional, a I Bienal das Amazônias, na cidade de Belém do Pará, também apontava para uma abordagem semelhante. Realizada em 2023, a Bienal deu especial atenção a artistas dissidentes e produções que antes seriam julgadas como periféricas. Com a relevância que tem sido dada ao tema, a pesquisa curatorial apresentou diversos artistas de toda a Amazônia legal. O texto de apresentação da Bienal da curadora Vânia Leal apontava para a investigação realizada para a mostra, inclusive referindo-se de maneira explícita ao conceito de decolonialidade:

Debater e refletir arte na Amazônia requer a compreensão desse espaço geográfico de diferentes épocas e ambiências. A partir desses diferentes, o geógrafo e escritor brasileiro Milton Santos se torna uma inspiração pessoal quando diz sobre onde convivem, simultaneamente, diferentes temporalidades. É com essa referência que sigo a jornada atenta à urgência de repensar e decolonizar o espaço da arte enquanto lugar que pode ser ocupado por corpos de artistas diversos,

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem.

compreendendo a perspectiva intercultural do Brasil.

Valorizar a produção de artistas nas Amazônias aqui e agora também é evidenciar um corpo amazônida de multiplicidade de povos indígenas, negros, afro-indígenas, caboclos, ribeirinhos, mulheres, quilombolas, corpo LGBTQIAPN+ e de outros artistas que estão cravados na floresta. Todos com distintas nuances aliados a uma linguagem pessoal, que potencializam esse espaço da arte – não como um ambiente estanque, mas como um território de ocupação resistente aos processos coloniais e que se reinventam potencialmente com o diálogo entre as culturas, que não se dá num vazio de relações sociais e de poder (Trecho de um dos textos curatoriais de “bubuia” na I Bienal das Amazônias).

A I Bienal das Amazônias foi um marco relevante para a produção e visibilidade das artes visuais da região. Contudo, o coletivo curatorial era composto apenas por uma curadora amazônica, Vânia Leal, sendo as demais pertencentes ao eixo Rio-São Paulo: Keyna Eleison e Sandra Benites, respectivamente. Ainda, ao longo do processo de composição da Bienal, a indígena Guarani Sandra Benites teve que se ausentar do projeto por problemas de agenda. Não foi convidada nenhuma outra curadora (indígena ou não) para assumir o posto, ficando apenas as curadoras Leal e Eleison responsáveis pela mostra.



Figura 52 - Vista da I Bienal das Amazônias, “Bubuia: Águas como Fonte de Imaginações e Desejos”, no Centro Cultural da Bienal das Amazônias, 2023. Disponível em: <<https://www.archdaily.com.br/br/1008818/a-relacao-entre-a-agua-e-a-arquitetura-na-bienal-das-amazonias-entrevista-com-juliana-godoy>>.

A última Bienal de São Paulo também teve um tom decolonial na exposição “Coreografias do Impossível”. Com um coletivo curatorial majoritariamente negro pela primeira vez na história da Bienal, Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel trouxeram uma proposta de subverter tempos e espaços tanto na arquitetura do prédio

utilizado pela Bienal no Parque Ibirapuera quanto na escolha das obras que fariam parte da 35ª mostra. Segundo os curadores:

Elas [as coreografias do impossível] são um convite a nos movermos por entre experiências que subvertem o conceito de uma história progressiva, linear e ocidental. Fundamentada em cosmologias e modelos de governança onde o tempo é concebido como uma espiral, sem a rigidez de estruturas e cronologias estabelecidas, esta Bienal se organiza sem categorias ou temas.

Aqui, encontramos uma coreografia de percursos e narrativas que privilegia o diálogo entre expressões artísticas a partir de uma teia de relações que se constrói, reflete e encontra ressonância em diferentes territórios impossíveis do globo. Elas contrariam a história, desenvolvem ferramentas, tecnologias e dispositivos, questionam sistemas de representação, especulam sobre o fim deste mundo e promovem exercícios de imaginação radical e de saberes insubmissos (Trecho do texto curatorial de “Coreografias do Impossível” na 35ª Bienal de São Paulo).

Apesar do texto da exposição não citar o termo “decolonialidade” ou suas variáveis explicitamente, percebe-se a influência do conceito, mesmo que de maneira indireta, sobre a curadoria. A subversão das categorias analíticas e o questionamento da construção histórica ocidental são características da perspectiva decolonial. Todavia, mesmo com uma proposta curatorial dissidente e engajada, houve uma denúncia em carta pública do núcleo educativo expondo as más condições de trabalho impostas durante a 35ª Bienal:

Nós, trabalhadores da 35ª Bienal de São Paulo, denunciemos as péssimas condições de trabalho em vigor nesta edição, que, além de prejudicar nosso desempenho profissional, do qual depende boa parte da relação do público com a exposição, também têm efeitos nocivos para a nossa saúde física e mental, assim como contribuem para a continuidade das práticas transfóbicas, capacitistas e de outras discriminações estruturantes da sociedade brasileira. [...]

Neste ponto, não há como ter outro entendimento da situação a não ser o de que, para a Fundação, parece bastar a criação de acesso aos diferentes, de forma que possa difundir um discurso de diversidade. Se assim não for, coloca-se a necessidade de que reconheça a urgência de políticas institucionais para proporcionar a esses profissionais condições de desenvolver suas funções. Do contrário, continuará a evidenciar-se, para a sociedade, que a contratação de corpos marginalizados nessa Bienal faz parte de uma política institucional de *merchandising* que lucra com essas presenças ao ressoar uma imagem de inclusão, bem como de acessibilidade, sem, no entanto, ter como base as medidas garantidoras do bem estar desses trabalhadores. [...]

Destaca-se ainda que, por um lado, os temas da diversidade e do respeito permeiam toda a proposta política da curadoria da 35ª Bienal. Mas, por outro, a forma de organização do trabalho dos profissionais da mediação e orientadores de público, reproduzida pela Fundação Bienal, perpetua as mesmas estruturas de violência que são denunciadas pelas artistas que compõem a Bienal (Trechos da “Carta aberta de repúdio às condições de trabalho na 35ª Bienal de São Paulo”. Disponível em: <https://select.art.br/carta-aberta-35a-bienal/>).



Figura 53 - Vista da 35ª Bienal de São Paulo, “Coreografias do Impossível”, 2023. Disponível em: https://www.archdaily.com.br/br/1015275/35a-bienal-de-sao-paulo-coreografias-do-impossivel-vao/660dbc4f970d51679fe9530f-35a-bienal-de-sao-paulo-coreografias-do-impossivel-vao-foto?next_project=no.

Diante de tal acusação, percebe-se a contradição existente entre a narrativa proposta pela curadoria e a prática institucional da Bienal de São Paulo. A incoerência entre o discurso e o tratamento dado aos agentes das artes se mostra frequente nos museus que dizem estarem se pautando no conceito da decolonialidade. A curadora Cocotle (2019), diante de tantos exemplos que indicam o fracasso da decolonização dos espaços museais, defende que, ao menos, as instituições repensem suas éticas de trabalho.

É difícil pensar que o museu possa ser descolonizado. Ao menos nesses termos. Considerado desse modo, parece que a única proposta acertada deveria implicar a anulação da instituição em si, a dissolução total de sua própria racionalidade. Queimá-lo até os alicerces. Talvez, mais do que anunciar a fórmula de sua descolonização, teria de partir das contradições do presente, situar -se nos limites, pensá-lo em crise consigo mesmo. O que não significa renunciar às possibilidades críticas do museu, mas afirmar que são factíveis desde que se reconheçam suas próprias zonas de conflito e se trabalhe a partir delas. Talvez o museu não consiga

se descolonizar, mas pelo menos poderia encontrar um caminho para outra ética institucional e de trabalho (COCOTLE, 2019, p.10).

A artista e educadora Juliana Xukuru evidenciou algo parecido em seu trabalho na Estação Cabo Branco¹⁰³, um espaço interdisciplinar voltado a diversas atividades culturais em João Pessoa na Paraíba, em que corrobora com a argumentação de Cocotle (2019). Em seu livro “Cartas Celestes” (ALVES e SARDELICH, 2021), a artista conta como, apesar da proposta do museu ser de espaço de conhecimento e diversidade, acaba por reproduzir padrões coloniais que vão contra a tais preceitos. Juliana Xukuru indaga:

como trabalhar no campo da mediação cultural sem incorrer no risco de reforçar o olhar andro/euro/cêntrico da história das artes, da educação e dos museus? Como pensar sobre as ações que a Estação Cabo Branco, Ciência, Cultura e Artes, localizada na cidade de João Pessoa, Paraíba, efetiva para aproximar o público visitante das exposições de Artes Visuais a partir de outros modos de ver/perceber/ser que não os oriundos da matriz colonial de poder? Como pensar as possíveis mediações que a Estação efetiva para aproximar o público visitante das Artes Visuais com os profissionais da instituição a partir de outros modos de ver/perceber/ser? (ALVES E SARDELICH, 2021, p.6)

Ao final de sua pesquisa, Juliana Xukuru, juntamente com a professora Maria Emilia Sardelich, conclui que “embora a Estação se apresente como um espaço interdisciplinar e multifacetado acaba por repercutir, no exercício de suas ações, posturas que não correspondem com a própria missão que a instituição reconhece como sua: a de promover a difusão do conhecimento, a inclusão social” (2021, p.71), apontando para a contraditoriedade existente na instituição.

As curadorias apresentadas apontam interesse e preocupação de agentes em comprovar alinhamento com a discussão decolonial. É evidente que o avanço da decolonialidade no sistema das artes tem produzido novas exposições com propostas de diversificar o imaginário e as referências sobre corpos dissidentes e arte. Entretanto, apesar do discurso engajado e de exposições bem apuradas exibidas ao público, não significa que o sistema das artes tenha conseguido se decolonizar a partir de tais práticas.

Assim, o conceito de decolonialidade tem apresentado limitações quando aplicado às instituições. Os exemplos citados de tantas exposições e bienais demonstram como o termo está em voga no sistema das artes, porém, as acusações de apropriação, exotização de

¹⁰³ A Estação Cabo Branco – Ciência, Cultura & Artes, é localizada em João Pessoa na Paraíba. Tem 8.571 m² de área construída planejada pelo arquiteto Oscar Niemeyer e recebe diversos tipos de atividades culturais.

produções e condições de trabalho desses agentes, evidenciam que há uma incoerência entre discurso e prática.

4.1. LIMITAÇÕES E CONTRADIÇÕES GEOGRÁFICAS

Durante o campo, pude observar diversas vezes que, por meio das artes visuais, se confirmava um imaginário exportado pela perspectiva hegemônica do Norte Global sobre os países em que estive. Os artistas que mais se destacavam no mercado artístico internacional, de alguma forma, estavam recriando um repertório sobre seus locais em consonância com a percepção (ou até mesmo exotização) estrangeira. Foi a partir de mapear os artistas que tinham grande repercussão que fui me dando conta de que havia temas frequentes sendo abordados de maneira similar a depender de suas nacionalidades.

No caso brasileiro, é evidente a atenção crescente a temáticas que tratam do processo de miscigenação e suas consequências racistas características do país. Se anteriormente o negro era retratado a partir da perspectiva branca, atualmente temos grandes artistas negras produzindo trabalhos sobre suas próprias vivências. Em uma conversa com um importante curador negro brasileiro, estávamos discutindo esse fenômeno recente. Para ele, se antigamente havia um grande número de artistas retratando a miséria negra, na atualidade é cada vez mais comum uma exaltação e um empoderamento negro que vêm ganhando espaço nos museus e galerias.

O antropólogo Hélio Menezes Neto (2018, p.210) argumenta que a arte negra brasileira “entrecruza, arte, ativismo e militância antirracista”, com um posicionamento politicamente engajado, situando as imagens como um campo de questionamento sobre a história em que atua sobre o mundo social. Atualmente, Menezes é curador do Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, no qual perpassa sua prática refletindo acerca da imagem criada e disputada sobre o negro no passado e no presente.

A produção de Rosana Paulino, já citada nesta tese, é correspondente às considerações dos curadores, sendo uma das artistas mais relevantes da contemporaneidade. A pesquisa da artista acerca da construção do racismo no Brasil e o impacto sobre os corpos negros historicamente, principalmente de mulheres, tem recebido atenção internacional. Paulino teve sua obra exibida na Bienal de Veneza em 2022, na Bienal de São Paulo em 2023 e atualmente está com uma retrospectiva de sua carreira no Museu de Arte Latinoamericano

de Buenos Aires (MALBA), sendo a primeira mulher negra a fazer uma mostra individual na instituição.

São diversos os museus e exposições que tratam da temática negra no Brasil. O Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, em São Paulo no Parque Ibirapuera; o Museu de Arte Negra idealizado por Abdias Nascimento exposto no Inhotim em Minas Gerais; e a exposição “Histórias Afro-atlânticas” no MASP são apenas alguns exemplos de espaços voltados à larga produção brasileira sobre o assunto, que se tornou um dos grandes focos da arte contemporânea exportada.

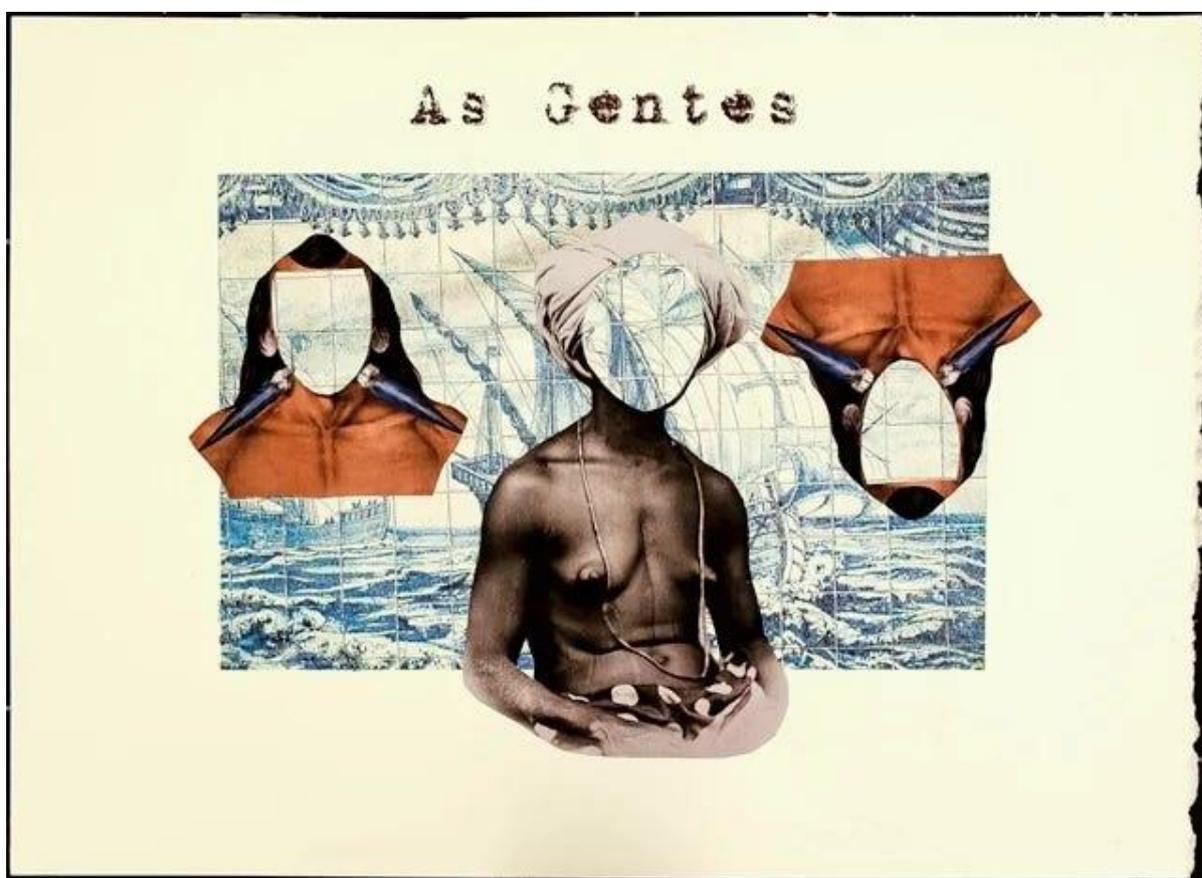
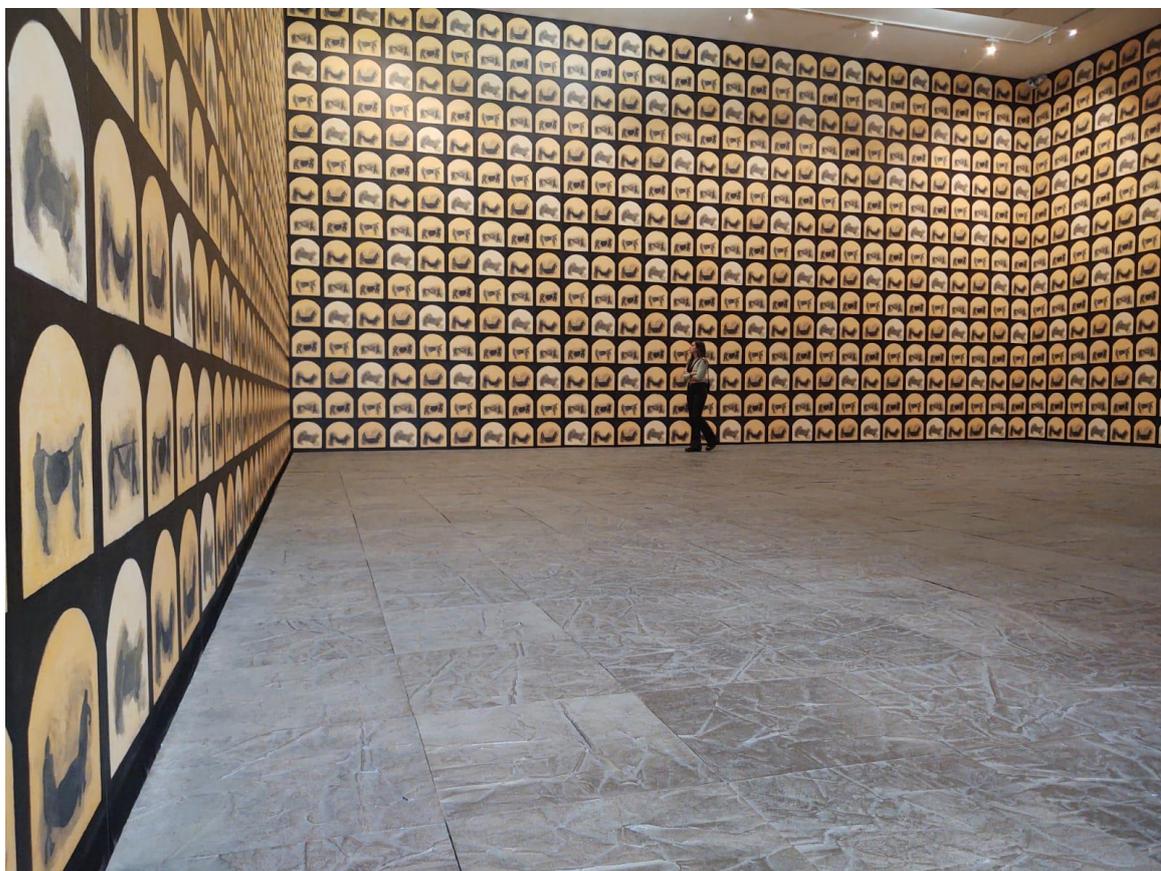


Figura 54 - “¿História Natural?”, 2016, de Rosana Paulino. Disponível em: <https://ondeestaarte.substack.com/p/rosana-paulino-historia-natural-onde>

Na Colômbia, por sua vez, as narrativas sobre a violência histórica causada pelo narcotráfico e pelo conflito interno parecem estar rondando as produções mais reconhecidas no mercado de arte contemporânea. Os artistas internacionalizados constantemente fazem referência a esse período e refletem como esse passado ainda está presente na atualidade.

Nomes relevantes internacionalmente como Doris Salcedo e Beatriz Gonzalez possuem larga produção nessa linha, inclusive já tendo realizado obras em colaboração que estão expostas no museu Fragmentos.

O museu de arte e memória Fragmentos trata sobre a violência interna do país na época da guerrilha. O solo do espaço museal, idealizado por Doris Salcedo, é um contra-monumento¹⁰⁴ do conflito interno colombiano. As armas da guerrilha, entregues após o acordo de paz, foram derretidas para serem utilizadas na fabricação do piso, sendo optado por não erguer nenhuma obra para que o período fosse recordado. Nas paredes, Beatriz Gonzales retrata civis carregando os mortos pelo conflito, replicando um cemitério vertical com centenas de gavetas. A obra é pensada em denúncia e homenagem aos milhares de desaparecidos que nunca puderam ser enterrados. As temáticas de violência e memória abordadas em Fragmentos, assim como em outros museus, como o Centro de Memoria, Paz y Reconciliación, seguem sendo as mais predominantes nas produções colombianas internacionalizadas.



¹⁰⁴ O contra-monumento é uma forma possível de abordar temas sensíveis em que se acredita que a ausência de um monumento traz a “presença” necessária ao espaço para se homenagear ou rechaçar determinada situação.

Figura 55 - Obra “*Bruma*” de Beatriz González e piso de Doris Salcedo no museu de arte e memória *Fragmentos* em Bogotá. Foto pessoal em 16/03/2023.

Já no Peru, o que parecia receber maior atenção internacional eram as narrativas sobre uma natureza “mágica” e “misteriosa”, carregadas de referências ao Império Inca e ao período pré-colombiano. Corpos nus em meio à floresta, obras com barro, relações ancestrais. Sendo o turismo uma das maiores fonte de renda do país, o imaginário hegemônico no consumo de arte contemporânea parte de um ponto próximo àquele vendido por agências de viagens.

A grande maioria dos museus peruanos é dedicada à arqueologia e arte popular, com o espaço voltado à arte contemporânea reduzido, como o Museo de Sitio Qorikancha em Cusco, por exemplo. Dessa forma, com a atenção e o alto número de instituições voltadas à arte tradicional, há uma influência dessas produções na arte contemporânea que impacta nas obras que recebem destaque no mercado internacional. É o interesse em um imaginário específico peruano, ligado a uma ideia construída de passado, que atua nas produções que vem sendo internacionalizadas.

A artista Sandra Gamarra Heshiki remete a esse passado ao buscar contextualizar imagens coloniais sob uma perspectiva peruana. Envolvendo telas em tecidos típicos usados e comercializados pelas mulheres no país, ou em panos que remetem ao ouro Inca, a artista desenvolve uma pesquisa em que critica a construção histórica de imagens feita em uma narrativa única. Entre referências coloniais e atuais, Gamarra aponta para as relações do passado e do presente dos corpos indígenas e mestiços latino-americanos.

Radicada na Espanha, é a primeira artista imigrante convidada a ocupar o pavilhão do país na Bienal de Veneza. Sua mostra “Pinacoteca Migrante” lida com as relações coloniais que persistem na atualidade, a partir de imagens históricas de indígenas e paisagens que foram destruídas pelo colonialismo. Gamarra também foi curadora da exposição do MASP “Histórias Indígenas”, da qual a artista Venuca Evanán participou.



Figura 56 - Obra de Sandra Gamarra Heshiki exposta em “Pinacoteca Migrante” no Pavilhão da Espanha na 60ª Bienal de Veneza de 2024. Disponível em: <https://www.e-venise.com/biennale-venise/2024/giardini-pavillon-espagne-biennale-art-venise-2024.html>.

Processos de miscigenação, racismo, violência, natureza intocada, artesanato, ouro. Diante dos exemplos expostos, há temáticas recorrentes que atuam sob uma perspectiva hegemônica sobre o que é a experiência de um país do Sul Global. Geralmente, as produções de maior internacionalização se debruçam sobre essas impressões. Essas concepções acerca do que se trata e como opera um país periférico também são categorias de controle exercidas dentro do mercado das artes visuais contemporâneas.

Faz parte da colonialidade delimitar os temas possíveis para determinados corpos e territórios. A depender de onde parte a narrativa da artista, cria-se uma expectativa sobre a sua produção. Quanto mais dissidente e mais periférico, sua realidade torna-se mais desconhecida e mais exotizada pela perspectiva dominante, sendo maior a limitação das temáticas produzidas por essas artistas que são acatadas pelo sistema das artes hegemônico.

Ademais, partindo das minhas observações de campo, parece que quanto menor a relevância e inserção do país de origem no mercado das artes, maior deve ser a correspondência da produção artística a esse imaginário exotizante para que a obra seja reconhecida internacionalmente. Dessa maneira, temas que vão além do esperado para determinados corpos e regiões têm menor chance de inserção no sistema das artes. Curadoras e galeristas dissidentes que logram uma posição de maior poder buscam quebrar com certos estereótipos em seu trabalho, mas ainda assim reconhecem os limites em que o próprio sistema opera.

4.2. LIMITAÇÕES E CONTRADIÇÕES PELAS IDENTIDADES

Não são apenas as coordenadas geográficas que podem vir a limitar as produções, como também aspectos da identidade da artista. Diante de tantas instituições buscando uma abordagem decolonial de suas curadorias, houve um grande aumento da procura por produções que preenchessem requisitos de dissidência em relação ao hegemônico. Essa busca recaiu sobre artistas negras, indígenas, *queer* ou em condições de vulnerabilidade - a “Outridade” ganhou força nos cubos brancos.

As identidades então viraram um caráter fundamental nas análises das obras, em que buscava-se saber quem estava produzindo cada peça. Enquanto os autores Roger Brubaker e Frederick Cooper (2018) defendem que a “identidade” não mais serve enquanto categoria analítica das ciências sociais por conta do seu uso e definições terem sido banalizados no cotidiano, as identidades seguem sendo figura central no circuito artístico, sendo discutidas em suas definições e disputadas entre as agentes das artes.

Ennes e Marcon (2014) defendem a identidade como um fenômeno dinâmico e efêmero, o qual depende de contexto e relações de poder, em que não pode ser essencializada ou percebida como estática. Contudo, as identidades na maneira em que são discutidas no sistema das artes, repetidamente estão de maneira cristalizada, em que as

agentes devem demonstrar e provar, a todo tempo, se são dissidentes o suficiente para poderem se autodeclarar parte do grupo minoritário do qual se identificam.

As discussões que tendem mais a um “identitarismo”, essencializando as identidades de maneira rasa e cobrando performances a partir de expectativas hegemônicas, são recorrentes nas instituições de arte. As identidades enquanto categoria antropológica por outro lado, percebidas em suas profundidades e complexidades, são mais escassas. Em um cenário formado em que o importante é identificar e rotular as produções pela perspectiva da alteridade, não há urgência em debater sobre as identidades, mas sim de acomodá-las para atender uma demanda específica institucional.

Dessa maneira, uma forma prática de sanar a demanda pela decolonialidade e, conseqüentemente, pelas identidades dissidentes que antes se viam excluídas dos espaços de poder institucionalizados da arte, foi recorrer às artistas indígenas, refletindo sobre suas produções e as realocando enquanto artistas contemporâneas. Ainda que exista uma atenção a outras dissidências, assumir a artista indígena como contemporânea parece que foi a estratégia utilizada mais comumente para dar atenção a uma “agenda decolonial”. Os avanços são expressivos, com grande inserção dessas artistas no sistema das artes, mas é preciso observar como as instituições estão lidando com essas produções, em que, frequentemente, vivências plurais e complexas estão sendo reduzidas por uma leitura “identitária”.

Acompanhei o trabalho de três artistas relacionadas a comunidades tradicionais durante o campo, que estão de alguma maneira inseridas nessa “onda decolonial” recente do sistema das artes. Juliana Xukuru, brasileira natural de Pernambuco; Julieth Morales, indígena colombiana Misak; e Venuca Evanán, mulher andina filha de sarhuínos. Apesar das enormes diferenças entre as trajetórias e produções, havia pontos em comum em suas relações com o sistema das artes, que eram explicados justamente por conta do vínculo das artistas com povos autóctones.

Algo que chamava atenção, e parecia diferenciá-las de outras artistas que entrevistei, era a preocupação por um coletivo e especificamente pela comunidade à qual era associada sua identidade. Isso era ponto crucial em suas narrativas sobre si mesmas e suas produções. Voltar-se ao coletivo para explicar suas obras e sua trajetória enquanto artista era algo que se repetia quando eu conversava tanto com Juliana Xukuru, Julieth Morales ou Venuca Evanán. As referências das comunidades para amparar suas identidades eram notórias durante as conversas. Em geral, havia a impressão que as demais artistas tinham uma maior facilidade

em estabelecer sua trajetória artística de maneira mais individualizada, sem carregar um sentimento de comprometimento ou débito com a comunidade.

Outro ponto em comum entre Juliana, Julieth e Venuca era a temática da exotização que sentiam sobre seus corpos e produções. Juliana Xukuru relatou em minha visita à comunidade de Pesqueira em Pernambuco¹⁰⁵, onde fica o território indígena Xukuru, suas aflições ao lidar com o sistema das artes, sendo mulher não-branca. Convidada a participar da feira de arte SP-Arte¹⁰⁶ em 2022, uma das maiores e mais importantes feiras de arte da América Latina, ela me contou da frustração em perceber que sua presença recebia mais atenção que sua obra, que as pessoas iam conversar com ela curiosas sobre suas vestimentas e origens, não para perguntar sobre seu trabalho.



Figura 57 - Juliana Xukuru produzindo pintura em tinta acrílica sobre cartolina no território Xukuru de Cimbres em 05/07/2022. Fotografia minha.

¹⁰⁵ Juliana Xukuru me recebeu em Pesqueira nos dias 05 e 06/07/2022, nos quais conversamos muito ao longo dos dois dias com algumas das conversas sendo gravadas com consentimento da artista.

¹⁰⁶ A SP-Arte é uma das principais feiras da América Latina e ocorre anualmente durante cinco dias no Pavilhão da Bienal, no Parque Ibirapuera, em São Paulo.

O estranhamento da presença indígena em locais voltados às artes visuais institucionalizadas, evidencia a típica ausência de corpos não-brancos nesses espaços de poder. Juliana, que havia trabalhado na mediação cultural da Estação Cabo Branco, conta como presenciou outros indígenas passando por situações de constrangimento parecidas. Na mostra “Séculos Indígenas”, realizada em 2014, alguns daqueles que eram referenciados no próprio título da exposição tiveram sua entrada negada por conta de suas vestimentas. Quando conseguiam acessar o espaço, outros visitantes “achavam que eles eram a obra e chegavam junto para tirar foto¹⁰⁷”, relata Juliana. Ainda, mesmo que registros e objetos de seus rituais estivessem sendo expostos, não era permitido que esses fossem realizados no espaço do museu.

Indígenas em espaços de poder institucionais causam estranhamento. A perspectiva hegemônica exotiza suas vivências, tratando essas presenças de forma inconveniente e até mesmo constrangedora para aqueles que acessam tais ambientes. A “civilidade” impõe padrões coloniais sobre os corpos indígenas, que, quando tentam alcançá-los, têm sua identidade questionada, e quando não condizem com eles são subjugados em seus saberes e costumes. Ainda assim, seus modos, saberes e costumes seguem sendo consumidos por uma perspectiva de “Outridade” dentro de seu próprio país.

A artista colombiana Julieth Morales da etnia Misak disse-me uma vez que devia fazer uma performance colocando um *QR code*¹⁰⁸ preso à sua testa, a fim de satirizar o extrativismo do sistema das artes a partir de sua trajetória e de sua produção artística. Mesmo com pouco mais de 30 anos de idade, há uma grande quantidade de entrevistas, documentários e até mesmos filmes sobre sua história e obras de arte.

Eu e Julieth nos conhecemos por conta de minha pesquisa, mas nos tornamos bastante próximas. Fui conhecê-la em Silvia, perto da comunidade Misak, onde fomos juntas para que ela me mostrasse seu espaço e ateliê. Lembro de vê-la atender uma ligação informando mais uma filmagem que gostariam de fazer com ela em seu território. Ela desligou o telefonema e brincou: “O que mais querem saber? Não tenho mais nada para eu contar!”.

Em um outro dia, em um encontro da exposição da qual estava fazendo parte em Bogotá, após ceder uma longa entrevista a uma repórter, se aproximou outra jornalista

¹⁰⁷ Entrevista realizada com Juliana Xukuru na comunidade de Pesqueira em 05/07/2022.

¹⁰⁸ *QR Code* ou Código QR é um código bidimensional que quando escaneado por uma câmera de telefone celular acessa a informações previamente programadas.

também pedindo para que conversassem. A artista perguntou: “Você não pode pegar as informações que eu dei a ela?” – apontando para a outra entrevistadora. Escutando a resposta negativa, Julieth suspirou, cansada, e seguiu para mais uma reportagem.

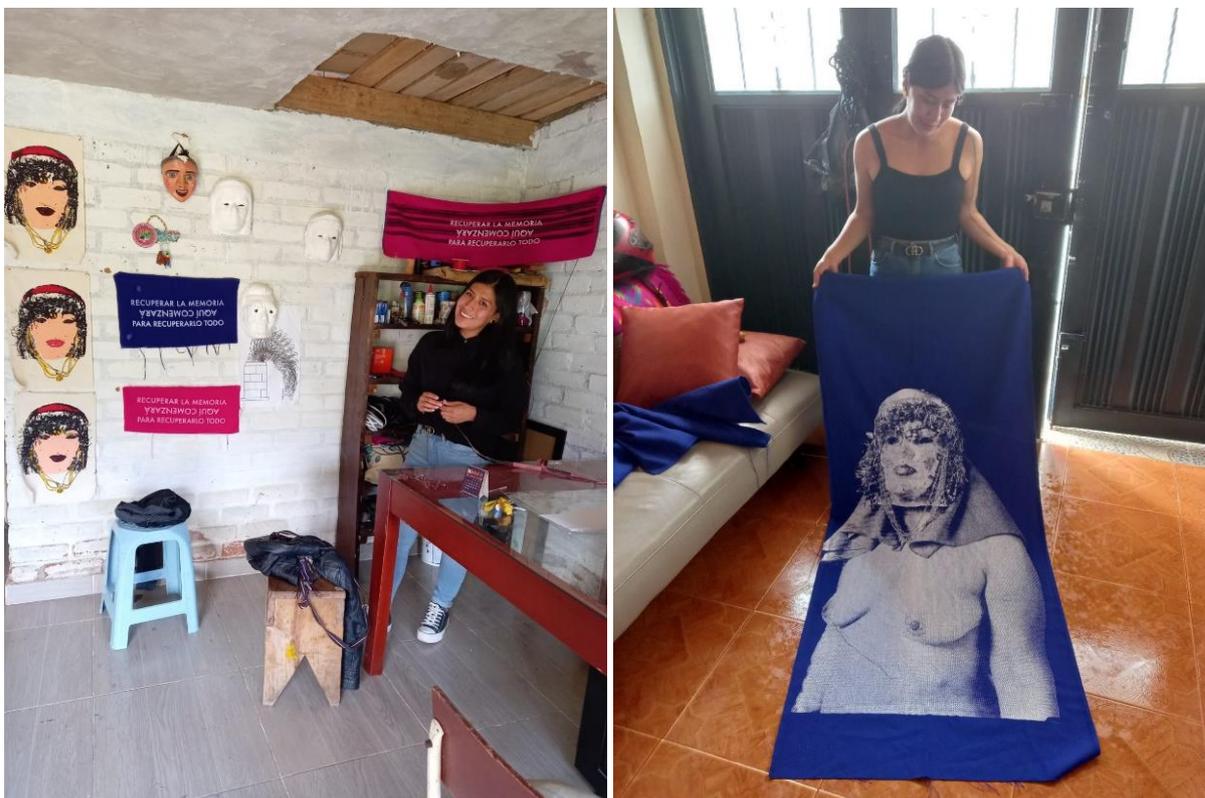


Figura 58 - Julieth Morales com suas produções. Na esquerda Julieth Morales em seu ateliê na comunidade Misak em Silvia no dia 08/02/2023. Na direita a artista abrindo a obra que acabava de chegar da gráfica em Popayán em 09/02/2023. Fotografias pessoais.

De maneira similar, também havia uma alta procura da produção artística da peruana Venuca Evanán. Tanto ela quanto sua prima Violeta Quispe tinham seu trabalho pesquisado por diversas estudiosas de áreas variadas. Quando entrevistei Venuca em seu ateliê em Lima ela me convidou para uma celebração em Sarhua, para que eu pudesse conhecer a comunidade. Comentou que estava convidando outras mulheres, mas não me atentei ao fato de que a maioria delas não se tratava de amigas, mas sim de pesquisadoras de sua produção. Em um grupo de oito mulheres, contando com Evanán e sua prima, quatro estavam indo a trabalho, eu incluída, para compreender mais da realidade de Sarhua e das artistas.

Venuca se encarregou de comprar nossas passagens para irmos juntas em um ônibus noturno de 12 horas saindo da cidade de Lima até Ayacucho. De lá seguiríamos por mais três horas de táxi até chegarmos a Sahuá. As duas artistas, duas amigas próximas, uma curadora

argentina, uma historiadora da arte, uma graduanda em Estudos Culturais e eu, antropóloga, seguimos até a comunidade para acompanhar a *“fiesta patronal”* que ocorreria durante a semana. Tínhamos em comum o interesse e a curiosidade por Sarhua, por conta dos trabalhos que estávamos desenvolvendo sobre a produção artística acerca de gênero pela perspectiva indígena a partir das obras de Venuca e Violeta. Quando brinquei com as primas sobre o que me parecia uma grande reunião de pesquisadoras sobre suas produções, Venuca deu risada: “Ainda há outras! Mas que infelizmente não puderam vir!”.

A procura pelo trabalho de Venuca e Violeta, assim como pelo de Julieth, me parece uma busca intensa do sistema das artes para sanar uma falta de perspectivas indígenas, por conta da recente “demanda decolonial” acerca de temas que estão em voga, como gênero. Também não é coincidência que essas artistas, tão requisitadas, estejam de alguma maneira, criticando as relações de gênero dentro das comunidades com que têm vínculo. A perspectiva hegemônica comum ao sistema das artes, de alguma forma, aprova as críticas das artistas, não apenas em uma busca em apoiá-las a denunciar os assédios e abusos que ocorrem em suas comunidades, mas também porque elas confirmam impressões ocidentais sobre as relações de gênero “atrasadas” dos “selvagens”. Ainda que, evidentemente, não seja esse o discurso, tanto das artistas quanto do sistema, a aprovação repentina e a cooptação de suas obras me soa como uma forma de confirmação da superioridade civilizadora que a perspectiva branca gosta de acreditar.

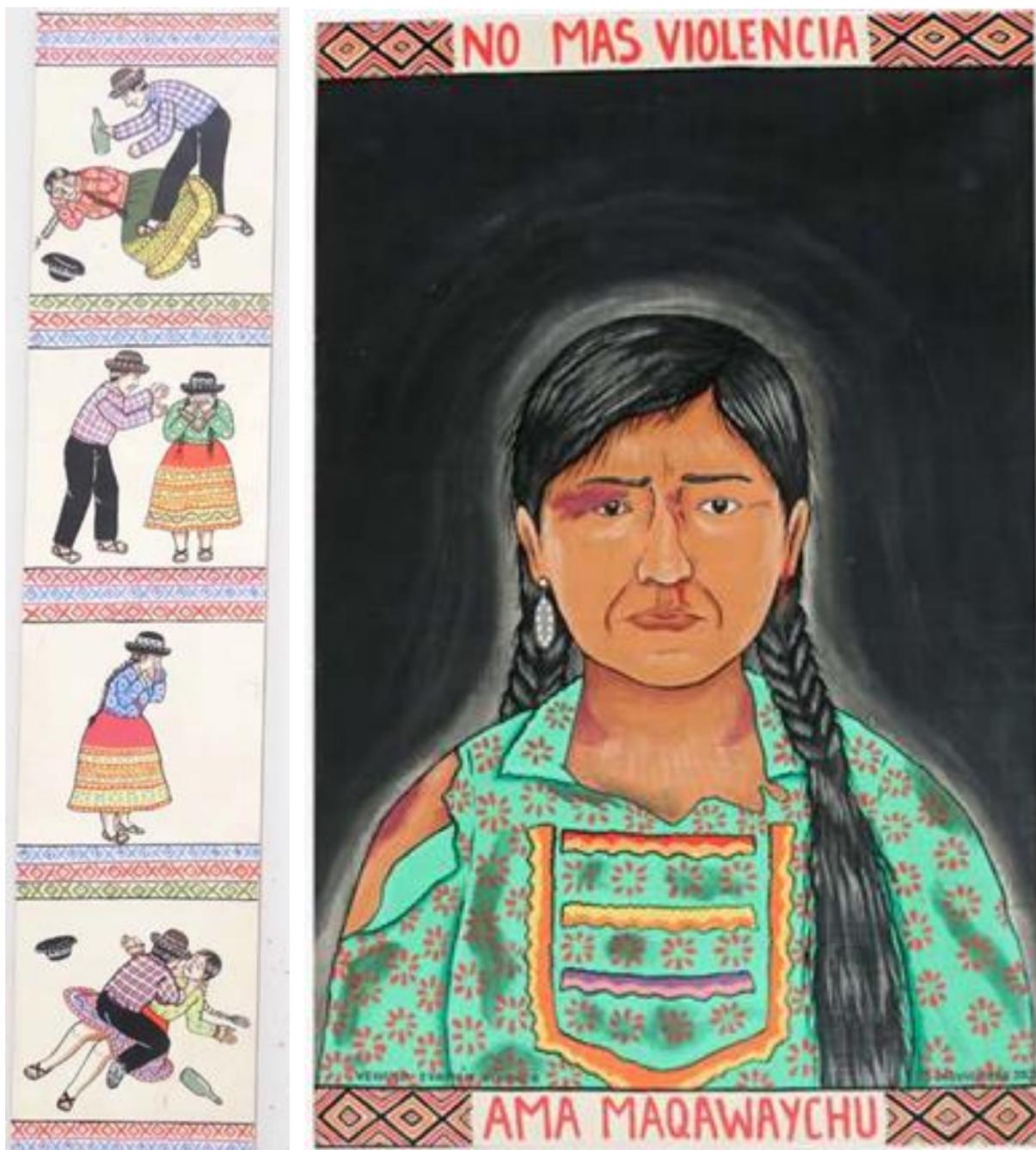


Figura 59 - Obras de Venuca Evanán “*Rikchari Warmi*” e “*Lesiones leves*”, respectivamente, ambas de 2022. Imagens do portfólio cedido pela artista.

Nesse sentido, em uma das entrevistas com Julieth¹⁰⁹, a artista me relatou como o interesse em seu trabalho também vem carregado de expectativas e exotizações por conta de ser uma artista contemporânea Misak. Tanto sua própria comunidade quanto o sistema das artes fazem exigências sobre seu comportamento e produção. Morales é julgada por muitos

¹⁰⁹ Visitei a comunidade de Julieth Morales no dia 08/02/2023 e no dia seguinte fomos para a cidade de Popayán, a qual ela cursou Artes Visuais e vive atualmente.

em sua comunidade como “*mestiza*¹¹⁰”, categoria que significa, no caso de Morales, não ser Misak suficiente, não ser indígena suficiente. A palavra é usada de modo pejorativo, para indicar que a artista não se enquadra nos costumes tradicionais de sua comunidade e não cumpre com os deveres destinados às mulheres Misak. Julieth argumenta que por não trabalhar na roça e não saber tecer, é considerada uma mulher preguiçosa por sua comunidade, que acredita que ela não serviria para ser uma boa esposa ou uma boa mãe. Apesar de muitas mulheres de seu território participarem de suas produções e aprovarem o seu trabalho, há outros que condenam suas práticas artísticas. A artista, então, se reconhece como Misak por nascimento, porém *mestiza* por contexto.

A historiadora de arte Sofía Aguilar Rojas (2023, p.16) argumenta que a produção de Morales “não tem pretensões de buscar um purismo indígena ou sequer uma homogeneização ocidentalizante”, trata-se de uma identidade complexa, com encontros e contradições que rompem com a linearidade evolutiva hierárquica do pensamento ocidental. Na obra de Morales, pela experimentação com o próprio corpo, a artista exhibe processos de autoconhecimento e autodeterminação que entrelaçam memória e tradição, presente e futuro. Essas ações são determinadas e lidas pela sua família e pela sociedade de formas diferentes. Tais interpretações são dependentes da relação recíproca que existe entre a obra e o ambiente: um define o outro e vice-versa. Segundo a autora:

No seio da comunidade implica, ainda que tacitamente, uma possível rejeição da memória ancestral, do conhecimento herdado matrilinearmente. Do lado de fora, quebram-se as expectativas do público não indígena sobre o que deve/pode ser feito: a ilusão romântica, além de sexista e colonialista, da mulher indígena que tece objetos ornamentados desmorona sob o peso da consciência de que tal ideal não passa de uma construção impossível de aplicar a todos aqueles que se identificam com os rótulos de “mulher” e “indígena” (ROJAS, 2023, p.15, tradução minha).

¹¹⁰ O termo “*mestiza*” na comunidade Misak é utilizada de forma pejorativa para aqueles que são julgados por não seguirem determinados costumes tradicionais, aparentando se aproximarem mais ao que eles relacionam a vivências brancas.



Figura 60 - “Pørtsik (Chumbe)” de Julieth Morales, 2014. Disponível em: <https://www.espacioeldorado.com/artistas/julieth-morales/>.

Contudo, mesmo diante de tal complexidade, Morales é lida enquanto indígena quando está fora de sua comunidade, especialmente sob a perspectiva do sistema das artes. Sua situação pode ser comparada à da artista peruana Venuca Evanán, comentada anteriormente, em que Julieth Morales também participa desse não-lugar, em que percebe as mudanças de leitura sobre sua identidade a depender do contexto em que está. Todavia, mesmo com as exigências de sua comunidade sendo distintas das que escuta fora dela, ambas culminam em uma cobrança para “ser mais indígena”. Ela comenta:

É que as pessoas esperam que eu ainda seja aquela mulher tradicional. Ou seja, a demanda não está só aqui dentro, mas fora também. As pessoas chegam e perguntam: E os seus tecidos? E seus fogões à lenha? E suas vestimentas? E onde estão os demais? E por que você não é mais indígena? [...] À medida que o trabalho foi sendo feito eu tenho enfrentado mais perguntas e não somente as internas, como as externas também. [...] Então é bom se perguntar em que lugar está essa pessoa para dizer todas essas coisas ou porque eu tenho que responder à sua expectativa “identitária” (Julieth Morales em entrevista no dia 08/02/2023 em seu ateliê na comunidade Misak. Tradução minha).

Essa expectativa sobre como deveria ser uma pessoa indígena, presa ao imaginário construído no passado, também é um ponto de preocupação da artista Juliana Xukuru. A artista conta que no tempo em que trabalhou no museu da Estação Cabo Branco percebia uma retratação indígena muito ligada ao período da invasão do Brasil. Segundo ela, “um índio romantizado e pacífico”. A artista argumenta:

O indígena ele não para. Não é o ser indígena contado lá no passado que o museu tanto reverbera. A cultura ela precisa se movimentar para continuar viva. A cultura ela se refaz. A cultura ela se refaz para sobreviver (Juliana Xukuru em conversa em

Pesqueira/PE no dia 06/07/2022).

Na obra de Juliana Xukuru “*Wobelle/Relicário*”, em que “*Wobelle*” é o nome da obra na língua Xukuru e “*Relicário*” é a sua tradução para o português, a artista cria um objeto que possui três elementos: um porta-joias, uma trança de cabelo e um cocar. O trabalho trata da relação construída sob o estigma colonial do indígena, sempre preso ao passado e não como indígena vivo no presente. A obra se faz um ponto de reflexão interessante para se pensar sobre o imaginário que se repete até os dias de hoje, acerca da identidade indígena, inclusive dentro do sistema das artes.



Figura 61 - “*Wobelle/Relicário*” de Juliana Xukuru, 2021. Foto cedida pela artista.

A trança utilizada na obra foi feita de seu próprio cabelo, em que o utiliza para criticar o padrão relacionado a indígenas de cabelos longos, lisos e escuros. As Xukurus, por exemplo, não apresentam esse padrão e geralmente têm fios mais ondulados. Juliana encurta seu cabelo justamente para questionar quanto o comprimento e o padrão de seus fios definem sua identidade. Na obra, os cabelos longos amarrados dão a percepção do aprisionamento em torno do imaginário sobre o que é ser indígena na atualidade. Ter que “provar” quem você é, torna-se uma ação recorrente no cotidiano daqueles que descendem dos povos originários. Assim, não corresponder aos fenótipos idealizados pela colonialidade coloca dúvidas sobre sua própria identidade.

O porta-joias é produzido com madeira da aldeia Xukuru trabalhada com alguns elementos eurocêntricos de forma proposital, segundo a artista. Enquanto a caixinha esculpida parece remeter ao desejo de se guardar algo precioso e que deve ser preservado da ação do tempo, os detalhes coloniais apresentam a exploração histórica das comunidades indígenas. A intenção em parar o tempo em uma construção colonial sobre ser indígena, apoia a ideia de que essas vivências ficaram restritas ao passado.

Por fim, o cocar pendurado não representa nenhum povo específico, justamente para denunciar esse “padrão genérico” colonial em que o indígena é referenciado. É um cocar visto muitas vezes em fantasias e filmes que retratam indígenas norte-americanas que acabam por homogeneizar a diversidade dos povos originários. Ademais, os próprios Xukurus não utilizam cocares e sim as barretinas de seu povo.

A artista comenta como o referencial indígena foi historicamente estigmatizado desde a aparência até o comportamento. Estereótipos sobre cor da pele, cabelos e olhos, assim como ser preguiçoso e ingênuo, fazem parte do imaginário colonial sobre o que é ser “índio”. De maneira contraditória, os corpos que estão relacionados diretamente ao nativo do território brasileiro são constantemente exotizados. Sobre isso, Juliana Xukuru comenta:

Você tem que provar várias vezes que é indígena para poder ser aceito. Aquele referencial do que é indígena nas artes visuais e mesmo no museu, ele é passado ainda como uma história antiga. Um indígena que está no museu de história, que morreu. A gente está vivo, a gente está vivendo e a gente continua vivendo e mudando também (Juliana Xukuru em conversa em Pesqueira/PE no dia 06/07/2022).

Entre estereotipação e aprisionamento, “*Wobelle/Relicário*” questiona os entraves de ser mulher indígena na atualidade. A exotização é abordada em sua obra, baseada em sua própria experiência. A estigmatização que Juliana Xukuru relata sentir em seu cotidiano se estende até o sistema das artes, em que ela e outros corpos dissidentes, apesar de estarem sendo consumidos enquanto produtos, sofrem violências.

A presença de Juliana Xukuru, Julieth Morales e Venuca Evanán no sistema das artes é parte da “onda decolonial” que demanda narrativas indígenas no circuito contemporâneo. As galerias de arte perceberam a dinâmica de aumento de artistas indígenas sendo institucionalizados e começaram a buscar essas produções que anteriormente não eram consideradas pelos seus comércios. Porém, há que se pensar de como esses corpos

dissidentes e nesse caso especificamente, indígenas, estão ocupando esses espaços historicamente hegemônicos.

A artista Venuca Evanán pintou sua primeira experiência expondo no circuito de arte contemporânea em Lima. Em trajes típicos sarhuínos, Venuca observa uma das obras que está ao lado de suas *tablas*. O autorretrato da artista que registra esse evento aborda a situação de estranhamento e realização diante desse novo momento de sua carreira. A metalinguagem utilizada no trabalho apresenta outras obras contemporâneas ao lado de duas tradicionais “*tablas de Sarhua*”, evidenciando que o que antes era referido como artesanato, agora está exposto conjuntamente com o classificado como contemporâneo.



Figura 62 - “Autorretrato Art Lima” de Venuca Evanán, 2018. Imagem cedida pela artista.

Após Venuca ingressar no circuito contemporâneo, as *tablas de Sarhua* que produzia, tradicionalmente em madeira e com tintas de pigmentos naturais, foram aos poucos se adaptando ao sistema. Primeiramente, por conta da dificuldade de encontrar os pigmentos em Lima, Venuca adaptou suas pinturas para a tinta acrílica, facilmente adquirida nos mercados da cidade. Ainda, mais recentemente, as pinturas de Venuca também começaram a variar de suporte, passando da madeira para a tela.

Sua galeria, na Colômbia, pediu para que a artista começasse a produzir sobre tela por dois principais motivos: transporte, pela madeira se tornar um envio mais custoso em comparação às telas enroladas por conta das dimensões e do peso; e venda, em que fica

facilitada devido à preferência dos colecionadores por suportes tradicionais, como pinturas em tela e esculturas que são mais valorizadas.

É interessante observar, então, que mesmo quando o sistema das artes absorve produções com narrativas decoloniais, ainda há uma pressão do mercado para que essas se transformem em suportes clássicos coloniais. Artistas indígenas que entram no sistema das artes contemporâneas são aconselhados para que mudem as materialidades de seus trabalhos pelo que seria reconhecido como algo mais nobre e de maior assimilação no mercado. Ou seja, a demanda do sistema das artes por aquilo que possa se chamar “decolonial” não é isenta das imposições coloniais do próprio sistema.

Com isso, mesmo havendo uma absorção de artistas indígenas pelo sistema das artes, a maioria tende a trabalhar com suportes reconhecidos pelo circuito contemporâneo. Artistas que produzem pulseiras e colares, por exemplo, dificilmente serão comercializados pelo mercado institucional. Produções indígenas que recebem esse tipo de destaque são principalmente aquelas que trabalham com pinturas figurativas ou de grafismos indígenas – mais fáceis de serem identificados enquanto uma produção indígena e vendidos como obra de arte contemporânea.

Assim, a perspectiva decolonial vem se tornando um produto dentro do sistema das artes, no sentido de que, ao invés de dialogar com seus “novos” agentes, impõe temáticas vinculadas às suas identidades dissidentes em suportes e materialidades clássicos, exotizando e comercializando suas vivências por uma perspectiva tipicamente hegemônica.

4.3. LIMITAÇÕES E CONTRADIÇÕES CRIATIVAS

Como abordado anteriormente, foi frequente me deparar com o termo “decolonialidade” em conversas com agentes do sistema das artes e textos curatoriais. O conceito geralmente aparecia para se referir a artistas dissidentes e suas produções. Sendo assim, exposições que citavam o termo apresentavam em sua maioria artistas indígenas, negros, *queer*, ou com algum outro marcador social para além do hegemônico. Contudo, analisando com mais cuidado a utilização do termo dentro do sistema das artes, parecia que estava sendo mais acionado enquanto uma ferramenta narrativa do que havendo uma preocupação pela descolonização por parte das instituições. Assim, a “decolonialidade”

estava na realidade mais limitada a um conceito de representatividade, do que ao conceito proposto pelo Grupo Modernidade/Colonialidade em profundidade.

A leitura superficial do conceito que acreditava que bastaria a participação de uma representatividade de artistas que antes eram excluídos do circuito institucional para que uma exposição se tornasse decolonial gerou limitações para as produções desses mesmos artistas. Se partirmos do pressuposto da necessidade de deixar óbvia a presença de corpos dissidentes em um espaço ocupado por objetos, são as obras que têm a responsabilidade de construir aquele espaço enquanto diverso. Com isso, as produções alçadas ao circuito contemporâneo nessa perspectiva deveriam ter uma relação clara com aquelas, aqueles e aqueles que as criavam.

É assim que obras reconhecidas na contemporaneidade surgem no sistema das artes em associação direta às artistas, como uma extensão de seus corpos dissidentes no espaço hegemônico: pessoas negras pintando pessoas negras, indígenas pintando o seu contexto ou grafismos de seus povos, transgêneres pintando sobre sua transição. Ou seja, as temáticas deveriam ser aquelas indicadas a partir da perspectiva hegemônica, em que negras são demarcados pela raça, indígenas são percebidas pela outridade de sua cultura e etnia, e pessoas *queer* pelas questões de gênero e sexualidade.

Foi percebendo esse cenário que o artista transgênero Fefa Lins começou a questionar a relação de produções dissidentes com o sistema das artes. O artista, em entrevista realizada no seu ateliê em Recife¹¹¹, me contava estar receoso de ficar confinado em sua própria temática “identitária”. Ele alegou:

O circuito só vai ter interesse no trabalho produzido por um trans, por uma pessoa preta, por uma pessoa LG se tiver falando sobre isso que eles tão querendo ouvir, sabe? Isso que é foda, é o mais cruel. Eu, pra mim, não é um problema sempre ter essa associação. Porque eu estou falando sobre isso no meu trabalho, eu trago as referências, falo sobre isso. Mas é pra mim uma questão também pensar que talvez em algum momento, eu faça um trabalho que não vou tá falando disso, e também não vai ter uma relevância que eu sinto que hoje existe, sabe? “Eita, uma pintura de um trans” e tal, então existe esse lugar, um corpo trans. Porque existe também esse fetichismo de ver isso, de ver esses corpos, de ver tudo isso. Então, é meio um receio, sabe? Porque a partir do momento que não queira mais falar disso, me interesse por outra coisa, já não tenha também essa aceitação, essa *secura* que eles têm hoje. É também pra mim uma coisa... eu gosto de falar disso. Mas quero também falar de outras coisas só que existe também esse certo receio. E fora que existe ainda, tenho muito interesse ainda dentro dessa pesquisa. Mas, não sei... as coisas estão se direcionando, como eu te falei, pra mim minha pintura junto com a minha pesquisa

¹¹¹ Fefa Lins me recebeu em seu ateliê em Recife/PE para entrevista em 23/02/2022.

é também uma pesquisa pra mim, pro meu corpo, pra minha vida. Mas a partir de um momento que talvez isso não seja mais tão forte, eu esteja falando de outras coisas também. Assim, não que eu não fale de outras coisas também, mas isso seja algo menos, tem uma proporção menor dentro do meu trabalho (Fefa Lins em entrevista cedida em seu ateliê em Recife/PE no dia 23/02/2022).

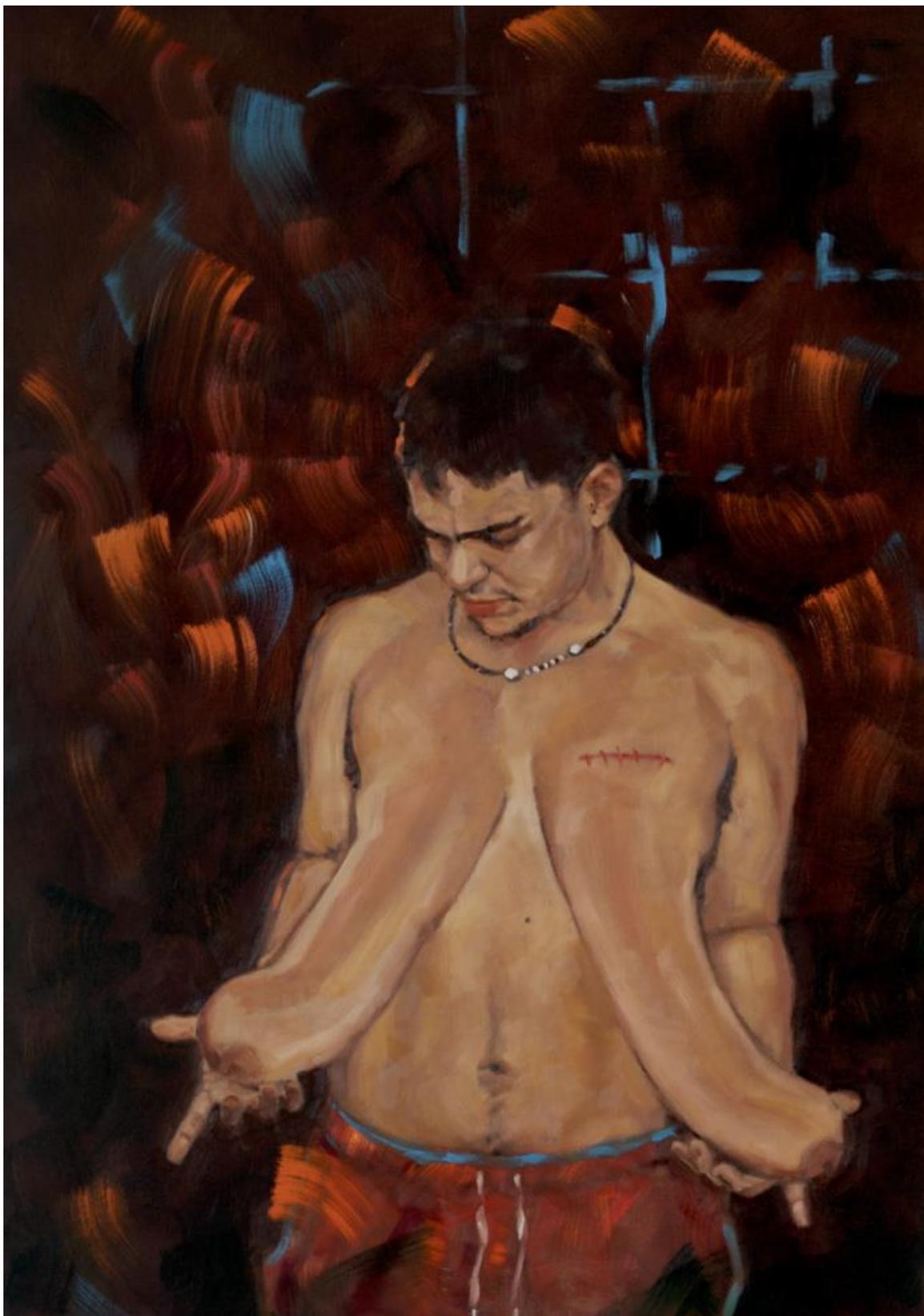


Figura 63 - “Seios Fartos”, 2021, de Fefa Lins. Obra exposta em “Histórias Brasileiras” no núcleo “Retomadas” curada por Sandra Benites e Clarissa Diniz no MASP em 2022, citado anteriormente. Imagem cedida pelo artista.

Diversas artistas demonstraram incômodo com o que seria uma “tendência exotizante” do mercado das artes sobre seus corpos e produções. Pelos relatos, a liberdade das narrativas segue sendo do homem branco, cisgênero, heterossexual do Norte Global, que pode produzir sobre qualquer tema pois não é lido sob nenhum demarcador. Seu gênero, raça e sexualidade são “invisíveis”, pois foi a partir dele que se categorizaram os demais. Assim, segue existindo uma limitação de temas para os corpos dissidentes que escapam à perspectiva hegemônica.

Para além das restrições de pesquisa nas produções dessas artistas, há também preferências do mercado das artes quanto aos suportes das obras. As pinturas sobre tela, predileto do mercado das artes por sua fácil comercialização, são priorizadas - são mais práticas para transporte e armazenamento, além de serem um suporte clássico consolidado no mercado. A pintura figurativa foi a forma ideal, mas não exclusiva, para que os corpos dessas artistas ocupassem os espaços institucionalizados das artes. Quanto mais correspondentes a esses parâmetros do mercado essas produções dissidentes estivessem, geralmente mais suas obras circulavam por espaços relevantes do sistema das artes. Dessa forma, a ascensão dessas artistas se deu pelos objetos criados, que foram incumbidos de sanar a representatividade antes ausente nos cubos brancos. É possível afirmar então, a partir da teoria de Gell (1998), que as obras de arte agenciavam as identidades das artistas que as criaram dentro dos espaços institucionais das artes.

De maneira geral, pode-se afirmar que as artistas dissidentes que têm logrado entrar no sistema artístico, como as que entrevistei, apresentam tais semelhanças, tanto na forma quanto na pesquisa de suas produções. Os suportes escolhidos devem ser de fácil comercialização e o tema abordado deve ter uma relação direta a sua identidade. Assim, existe um favorecimento de artistas dissidentes que estejam produzindo obras com discursos sobre suas próprias realidades periféricas, sociais e/ou locais, denunciando as violências que sofrem, apontando a marginalização que ocorre consigo mesmas e com seus pares, enfim, dando destaque aos seus lugares de dissidência em relação ao hegemônico.

Ademais, as limitações sobre tais artistas restringiam não apenas suas produções, como também para quais curadorias seriam convidadas. Frequentemente, essas artistas eram

chamadas apenas para exposições em que o próprio recorte condizia com seus marcadores de identidade. A importância de curadorias e produções relacionadas às questões de identidade é evidente, porém também é relevante que exista a possibilidade de abordar outros tipos de narrativa a partir de corpos dissidentes.

O curador Igor Simões identificou esse movimento do sistema das artes, em que dava maior atenção a artistas negros que fundamentalmente discutiam a temática racial, e que o faziam, geralmente, em pinturas figurativas. Em resposta a essa limitação que vinha sendo imposta às produções, o historiador da arte vem realizando curadorias se atentando a artistas negros que criam obras para além do figurativo. Durante entrevista sobre a exposição “Direito à forma” realizada no Instituto Inhotim em Minas Gerais, em que o curador propõe um recorte de artistas negros que trabalham principalmente com abstração, Simões destaca:

Um artista negro pode o que ele quiser. Um artista negro pode, inclusive, não se interessar em discutir raça. Um artista negro pode abstrair. Essa exposição ela chega nesse momento, estrategicamente, politicamente, para que se consiga contribuir para a afirmação uma vez por todas, que artistas negros também abstraem. Artistas negros também discutem questões sobre tridimensionalidade. [...] Então eu acho que se a gente está falando de humanização de pessoas negras, é preciso que a gente entenda a produção estética dessas pessoas negras também, em chaves que se distinguem. Do contrário, a gente vai de novo, tentar fechar a ideia da produção negra brasileira dentro de uma única chave (trecho da coletiva de imprensa divulgada pelo curador em seu Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/reel/CyB5hi2PiCY/?igsh=MTlwNDlnMXE2YzF0Mw==>).

O esforço em esquivar-se de padrões impostos às produções de artistas dissidentes é uma maneira de tensionar a construção desses corpos para além da miséria, violência e marginalização a que geralmente estão submetidos, porém não resumidos a isso. Aprisionar e homogeneizar as vivências é uma maneira violenta de simplificar a subjetividade complexa de um indivíduo, partindo de um imaginário sobre seu coletivo criado por uma perspectiva hegemônica. Ainda, reduzir sua experiência de vida à sua identidade é esperar que o indivíduo seja representante de um todo, como se houvesse apenas uma única realidade possível para determinados corpos.

Lorena Torres, artista da costa colombiana, reclama dessa perspectiva hegemônica que ronda o sistema das artes, por mais decolonial que a instituição se declare. Mulher racializada, como ela mesma se identifica, Torres começou a postar suas pinturas em sua rede social do Instagram durante a pandemia de Covid-19. Convidada por uma galeria nos Estados

Unidos para comercializar o seu trabalho, apenas após estar internacionalizada foi chamada para ser representada por uma galeria em Bogotá, cidade em que mora há anos. Durante entrevista, ela reconheceu a presença do “*white gaze*”¹¹², como ela nomeou, sobre as produções de artistas dissidentes, e como essa perspectiva influenciou sua trajetória no circuito institucionalizado das artes. A artista pondera:

Sinto que é necessário, sinto que todos nós que não pertencemos às esferas coloniais brancas da arte, tal como ela é, procuramos e temos lutado para ter o nosso próprio espaço. Mas para mim foi muito estranho porque depois daquele espaço que já recuperamos, e que é nosso, e que de repente temos espaço para falar daquilo que precisamos urgentemente falar, acaba por ser mediado novamente precisamente por um olhar branco, o *white gaze*. É muito estranho porque temos a nossa voz e há muita representatividade que acho fascinante. Acho que é necessário e sinto que culturalmente faz muito bem a todos. Mas novamente não sei como, quanto podemos fazer. Finalmente escapar daquele *white gaze* que acaba respirando aqui em nossos pescoços de novo e de novo, como se por mais que brigássemos, parecesse que a luta também faz como um *looping*: que a gente sai, sai, sai e quem acaba movimentando em grande parte todo esse mercado, de novo são os grandes... sim, o *white gaze*. Eu mesma não tenho nenhum colecionador negro (Entrevista realizada em 03/04/2023 em seu ateliê em Bogotá. Tradução minha).

As obras de Torres, em que pinta suas memórias e fantasias de Barranquilla, cidade onde foi criada ao lado de sua família, retratam tanto o convívio pessoal como a vida privada. A artista coloca em suas cores marcantes as vivências de seus familiares que ela mesma viu, ou que lhe contaram. Distante das narrativas de violência que geralmente cercam esses corpos, a artista celebra histórias de afeto daqueles que vêm do mesmo lugar que ela, contrariando a perspectiva hegemônica de experiência única e marginalizada de identidades como a dela.

¹¹² A expressão “*white gaze*” se refere à um “olhar branco” ou a uma “perspectiva branca” sobre determinado assunto ou coisa.



Figura 64 - “Después del secreto”, 2023, de Lorena Torres. Parte da exposição “¿Es amor lo que duele en mi pecho?” de 2023 na SGR Galeria, em Bogotá. Disponível em: <https://sgr-art.com/artwork/Lorena-Torres/32/2023/es-amor-lo-que-duele-en-mi-pecho>.

Quando o mercado de arte identifica artistas enquanto negras, indígenas, transgênero ou outra marcação de alteridade, utiliza-se de um artifício, em que ao mesmo tempo que se aproxima de uma análise da obra, também massifica as identidades. O debate proposto por Butler (2017) pontua que da mesma maneira que as identidades são importantes para se pensarem militâncias e políticas públicas, também se coloca como um limitador de individuações, em que unifica uma massa heterogênea de experiências.

Isso já havia se passado com mulheres brancas cisgêneras (e ainda ocorre, embora em menor proporção) em apenas serem convidadas quando a temática da exposição tratava de gênero e sexualidade. Com os avanços feministas, mesmo que reservados a uma parcela específica de mulheres, agora são vistas com maior frequência abordando outros temas

dentro do sistema das artes. Estão discutindo forma, cor, paisagem, violência, território, identidade e até mesmo, quando lhes interessa, gênero. Porém, identidades que têm avançado mais recentemente nas discussões dos núcleos hegemônicos como o das artes, ainda frequentemente estão resignadas a exposições estereotipadas sobre suas vivências, de maneira que em uma leitura superficial sobre suas produções, acabam por ser convocadas a partir de sua alteridade e não a partir de sua obra.

Assim, a intenção institucional em construir espaços pela demanda da representatividade das obras fez com que a busca por essas identidades dissidentes no campo das artes fosse anterior ao trabalho, em uma narrativa que muitas vezes valoriza mais o “quem faz” do que o “que se faz”. Ainda que seja evidente a potência e qualidade dessas produções que anteriormente não recebiam espaço nas instituições, alguns trabalhos têm sido absorvidos de maneira confusa, em que a busca por atender às pressões por uma maior representatividade nas exposições não se atenta à pesquisa que está sendo desenvolvida pelo artista para além de uma perspectiva de sua identidade. Ao mesmo tempo, artistas não hegemônicas que não estão produzindo discursos diretamente sobre o que é fazer parte de sua dissidência, têm perdido espaço, ou sequer recebem oportunidades de institucionalizar-se. Por isso mesmo, amiúde, identidades dissidentes no mercado das artes tendem à exotização, pois é ela principalmente que está sendo comercializada, antes mesmo da obra artística.

Em um mercado de arte predatório, o artista resume-se à sua identidade, podendo ser objetificado a partir de sua própria produção. Dessa forma, para colecionadores com perspectivas hegemônicas, a aquisição de obras de artistas dissidentes pode recorrer a uma prática que remete à compra de *souvenires* transportados de viagens a lugares exóticos, em que agora não seria mais preciso viajar para trazer um exemplo da “vida selvagem” para dentro de casa. Em diálogo com o teórico Rodney Harrison (2011), estudioso de museus e coleções, ele diz que os *souvenires* trazidos por pessoas do Norte Global em viagens a locais “distantes e exóticos”, quando pensados a um nível coletivo, podem fortalecer relações de colonialidade. A partir de relatos que escutei de agentes das artes críticos às dinâmicas de mercado, percebe-se que há uma continuidade da relação dos *souvenires* com a arte contemporânea produzida por corpos dissidentes, em que trazer para si a realidade distante ainda segue um imaginário em possuir um exemplo de um existir exotizado a partir de um entendimento hegemônico.

Considerando especialmente a arte produzida por artistas indígenas, antes exclusivamente destinada a museus arqueológicos e antropológicos, é possível ainda encontrar tal relação em espaços museais de arte contemporânea. As obras produzidas por esses corpos seguem de alguma maneira tendo de estar relacionadas às narrativas arqueológicas e antropológicas para que sejam cooptadas pelo sistema das artes visuais contemporâneas. Com isso, podem ser identificados resquícios do imaginário de um passado construído com as obras produzidas no presente, havendo uma predileção por produções indígenas contemporâneas que têm relação (mesmo que de negação) com objetos e imagens exibidos historicamente em museus. Ou seja, ainda que o cenário museal tenha se transformado em torno dos objetos produzidos por tais corpos, as obras de arte que se expõem na atualidade ainda têm relação com os artefatos expostos tradicionalmente. Dessa forma, as produções dissidentes, mesmo que partam de realidades distantes da hegemônica, devem apresentar referenciais reconhecidos pelos agentes das artes para que sejam institucionalizadas.



Figura 65: “Kahtiri Eõrõ – espelho da vida”, de Daiara Tukano, exposta na 34ª Bienal de São Paulo, 2021.
Disponível em: <https://www.premiopipa.com/daiara-tukano/>

Como abordado durante a tese, as dinâmicas que envolvem a institucionalização de produções antes não reconhecidas pelo sistema das artes visuais contemporâneas fazem com que, frequentemente, as avaliações sobre os objetos partam de referenciais dependentes de quem o está produzindo. Assim, há uma percepção que enquanto a artes contemporâneas produzida por corpos hegemônicos partem de uma análise sob a perspectiva dos estudos sobre as artes, as de corpos dissidentes partem principalmente de pesquisas antropológicas, como esta.

A perspectiva sobre esses objetos influi em suas análises e, conseqüentemente, em seus entendimentos. Esses objetos de arte, especialmente os institucionalizados, têm construído a ideia do que é ser um corpo dissidente, ou seja, o que é ser indígena, negra, *queer*, periférica e tantas outras possibilidades para além do corpo de um homem branco, cisgênero, heterossexual, do Norte Global. Contudo, ao mesmo tempo que criam o que é ser corpo dissidente, também estão criando o que é não ser dissidente. Com a circulação desses objetos, as construções inerentes a eles também estão se movendo, nas periferias e nos centros.

Assim, os objetos artísticos produzidos por essas artistas estão construindo novos imaginários sobre o que são suas realidades, a partir de suas próprias perspectivas, que podem, inclusive, ser contraditórias entre elas, considerando que não são vivências homogêneas. Com o aumento da procura por essas produções pelo sistema das artes, abre-se uma maior possibilidade de nos aproximarmos daquilo que antes era desconhecido, ainda que a partir de um filtro institucional. Como disse Fefa Lins em sua entrevista sobre sua produção, é uma oportunidade de “brechar¹¹³” uma outra realidade que não a nossa, e de alguma forma aproximar-se de uma alteridade.

As obras de arte de produções dissidentes que tem circulado em maior quantidade pelos espaços de poder apontam tanto para uma tendência à pluralização das perspectivas inseridas no sistema das artes quanto um aumento das oportunidades de novas artistas seguirem carreira na área. O que se mostra como uma abertura recente do sistema das artes hegemônico pode ser encarado como uma chance inédita para diversas artistas que nunca haviam sido consideradas a se tornarem institucionalizadas.

¹¹³ Expressão usada para se referir a espiar, espreitar.

Diante desse cenário, uma das galeristas que entrevistei comentou como artistas também podem se aproveitar dessa demanda pela realidade “exótica”. Segundo ela, artistas “põem as plumas” para cumprir com a expectativa hegemônica e ganhar espaço tanto no nicho das artes latino-americanas quanto das produções de corpos dissidentes. Ou seja, notando que há uma procura por essas identidades, as deixam óbvias em seus trabalhos para que logrem entrar no sistema das artes. Em suas palavras:

Eu digo isso: “coloque umas plumas”. Há uma expectativa sobre o que um artista latino-americano tem que dizer, fazer ou o que tem que ser visto. Às vezes você coloca umas plumas para atender às expectativas ou para ganhar espaço. Você sabe por que tem alguns *spots*¹¹⁴ latino-americanos e é isso o que eles procuram. Você coloca suas plumas por um tempo e assim que tiver o *spot* você mostra a eles tudo o que mais que está na sua cabeça e tudo o que você é capaz de fazer. Faz parte de cumprir a cota. Às vezes é de gênero, étnico ou racial, geográfico. O mundo da arte é parte do problema. É ser politicamente correto. Não só tem que ser, mas tem que mostrar isso. E isso significa que se está jogando o tempo todo e de alguma forma reforçando categorias. [...] Digo aos artistas que é isso que estão esperando, ou seja, use a frase “*people of color*”¹¹⁵, tique os *checks*¹¹⁶ que eles precisam. É jogar o jogo. Eu não tenho, de onde estou, nenhuma capacidade de mudar as regras, ainda tenho que chegar a um lugar para poder mudar as regras a partir daí.

Uma outra galerista apontou para uma possível “autoexotização” deliberada dos artistas para se encaixarem nessas dinâmicas mercadológicas. No mesmo sentido sugerido por sua colega, porém utilizando uma expressão distinta, a galerista indica uma prática estratégica em que artistas buscam se exotizar perante o sistema para que seu trabalho fique mais atrativo ao mercado - indicando que talvez assumir uma identidade dissidente ou ainda, deixar seus próprios referenciais mais adaptados aos imaginários hegemônicos, tenha se tornado comercialmente vantajoso. Em exemplo citado por outra galerista, a artista Venuca Evanán, vestindo trajes sarhuínos em eventos de arte, foi acusada de estar se utilizando de tal dinâmica.

Apostar na “onda decolonial” que surgia no sistema das artes era, de alguma maneira, necessário às agentes dissidentes, mas em certa medida, também podia se tornar reprovável. O questionamento sobre as identidades declaradas pelas artistas não hegemônicas era tema

¹¹⁴ A palavra em inglês “*spot*”, utilizada pela galerista, significa um local, um lugar demarcado.

¹¹⁵ O termo, que significa “pessoa de cor”, em tradução literal, é muito utilizado nos Estados Unidos para se referir a pessoas não-brancas.

¹¹⁶ A expressão, que significa algo como “checar itens de uma lista”, está fazendo referência a uma listagem hipotética “identitária” e politicamente correta que a galerista aconselha o artista a se atentar.

comum nas conversas entre agentes das artes. Havia acusações de “rebranding¹¹⁷” de si mesmas, em que artistas supostamente buscavam se encaixar nas discussões relativas às suas identidades para serem inseridas no sistema pela perspectiva decolonial. Críticas ironizando como determinada artista “descobriu agora’ que é indígena/negra/queer”, denotando que estaria se aproveitando do cenário atual do mercado artístico, eram, ainda que com variações, frequentes.

Escutei comentários nesse sentido tanto de artistas e curadoras brancas quanto de artistas racializadas. A vigilância sobre as identidades afetava o sistema das artes que havia criado um nicho voltado às representatividades “identitárias”. Da mesma maneira que a identidade indígena de Julieth Morales é constantemente questionada, como comentado anteriormente, existe uma cobrança sutil sobre quem é negra, indígena ou *queer* o suficiente a ponto de convencer seus pares e os demais agentes das artes. Caso reprovado por alguém dos grupos em questão, a artista pode se tornar alvo de críticas em conversas nas vernissages e mesas de bar do meio artístico.

Nessa “onda decolonial” do sistema das artes, além das agentes serem questionadas e problematizadas em suas identidades, sua presença em determinadas exposições também pode ser julgada com desconfiança. Alegações de que artistas estão sendo selecionadas pela curadoria apenas pela sua identidade e não pelo seu trabalho são recorrentes. Acusações no sentido de que a escolha de uma artista teria sido para cumprir uma “cota identitária”, questionando a qualidade da obra ou a escolha curatorial, rondam as conversas no circuito artístico.

Eu mesma estranhei a presença de uma artista transgênero em uma exposição recente. Quando encontrei com uma curadora e comentei que havia visitado a mostra, ela mesma questionou a escolha por tal artista, mas não por sua identidade de gênero, e sim por sua poética não ter muito diálogo com a proposta da própria curadoria. Sua obra parecia que estava ali para cumprir com a parcela obrigatória de artistas trans em uma exposição que abarcava a temática de gênero. Acrescentei que se fosse por conta de sua identidade, havia outras artistas trans também reconhecidas, mas não tão “hypadas¹¹⁸”, que poderiam ter sido convidadas e teriam maior relação com os conceitos abordados pela curadoria.

¹¹⁷ *Rebranding* é uma estratégia comercial de redefinição de uma marca.

¹¹⁸ “*Hypadas*” ou “em alta” quer dizer que é um artista que está sendo convidado a participar das grandes exposições daquele momento, como bienais e outras mostras relevantes.

No mesmo sentido em que uma curadoria pode ser acusada de estar se utilizando das identidades de maneira a suprir uma “cota”, as próprias artistas reconhecem e reclamam dessa prática. A artista travesti Rafael Matheus Moreira comenta como sente que por vezes sua identidade está sendo capitalizada dessa maneira pelas instituições de arte. Quando conversamos, ela me contou desse seu incômodo, e que por essa razão estava pensando em deixar a carreira artística para seguir como professora, argumentando que havia se estafado de ser “a travesti” nas exposições, e não a pintora Rafa Moreira.

A artista, que desenvolve uma pesquisa em que revê o posicionamento das travestis na história e na contemporaneidade, produz telas em que faz releituras de grandes clássicos da arte a fim de debater a identidade marginalizada e seu local na sociedade. Na série “O Nascimento das Tupiniquins”, Moreira se utiliza de pinturas famosas, renascentistas, que exaltam a beleza hegemônica da mulher do período em que foram produzidas, para repensar esses padrões e o lugar dos corpos travestis na história social e da arte.

A celebração desses “corpos ideais” é substituída por suas amigas que servem como modelos para sua própria percepção e readaptação de seu contexto. Em meio à pixos e cartazes da cidade, esses corpos posam orgulhosos ocupando seu espaço na pintura. Moreira se apropria para colocar os corpos de seu cotidiano, inclusive o dela própria, inseridas na condição de musas inspiradoras, lugar historicamente reservado às mulheres brancas, cisgêneras, de uma classe social específica. A artista discorre sobre a série:

A proposta desse trabalho era trazer um choque de dois mundos: tanto de uma história da arte que durante muito tempo nos apagou, como também desse meu cotidiano, desse meu redor que eu queria que ocupasse essa história. Eu queria que esses corpos conseguissem existir pra além da marginalidade. [...] Historicamente a pintura serviu como esse local para reafirmar o poder. [...] E aí eu escolho a pintura justamente como uma forma de colocar que esses corpos que eu estou retratando importam, são corpos importantes e são corpos que precisam ocupar essa história clássica (Rafael Matheus Moreira em entrevista no ateliê de Allister Fagundes, em Belém do Pará, 03/10/2022).



Figura 66 - “O Nascimento das Tupiniquins - Alice”, 2022 de Rafael Matheus Moreira em exposição na I Bienal das Amazônias em 2023. Imagem cedida pela artista.

A prática constante do sistema das artes em reservar um espaço específico para artistas dissidentes como se fossem realidades apartadas das produções hegemônicas valida e reforça relações de poder entre quem é considerado o padrão da “normalidade” e quem é definido pela “outridade”. A partir dessa divisão estabelecida de forma sutil pelas instituições de poder da modernidade, os corpos e produções dissidentes ficam reservados a curadorias pontuais, em que mesmo de forma indireta, são comparadas hierarquicamente aos que já têm sua legitimidade consolidada pelo sistema.

Assumir uma identidade dissidente no sistema das artes é então também um posicionamento político em que se disputam os espaços hegemônicos com aqueles que estão habituados a ocupar as instituições artísticas. A relação totêmica presente em diversas curadorias institucionais transforma o que deveria ser apenas mais uma identidade em algo intrinsecamente complexo, com exigências e relações distintas das experiências dominantes presentes no circuito artístico.

Desse modo, declarar-se dissidente acarreta dinâmicas próprias, em que seu posicionamento no campo das artes gera expectativas específicas, não apenas do sistema das

artes como também de seus pares. Conseguir ocupar esses espaços historicamente excludentes gera uma vigilância constante sobre as ações e produções dessa agente, em que é cobrada uma coerência permanente com as discussões da identidade a qual se identifica. Assim, artistas dissidentes são pressionadas a manter suas produções alinhadas às pautas de sua comunidade, e caso sejam julgadas contraditórias podem ter sua presença no circuito artístico questionada.

Nesse sentido, em uma conversa com uma artista peruana sobre a absorção de indígenas no circuito das artes institucionais, ela indagou: “até que ponto vale a pena entrar no sistema e perder sua essência?”, referindo-se à artista indígena Olinda Silvano, citada anteriormente na polêmica envolvendo o pavilhão do Peru na última Bienal de Veneza. A artista, que vem ganhando relevância e admiração no sistema das artes, também atrai olhares críticos e desconfiados.

Para a entrevistada, Silvano estaria adaptando sua produção em busca de ser aceita pelo sistema das artes contemporâneas. É notório, por exemplo, que a artista tem produzido menos tecidos e mais pinturas, que são mais comerciáveis no sistema de arte institucional. Como comentado anteriormente, a mudança dos suportes e da materialidade são transformações recorrentes em artistas indígenas que passam a ter representações de galerias. Todavia, o julgamento moral está implícito na colocação da entrevistada, em que isso seria “vender-se” ao mercado, reivindicando uma suposta “pureza perdida” na produção indígena de Silvano.

As exigências que rondam as carreiras artísticas de agentes dissidentes são diversas. Para além das pressões sobre suas produções, há também a cobrança para que parte do dinheiro derivado de seu trabalho retorne à comunidade com a qual a artista se identifica e aborda em sua produção. Caso não haja uma vinculação do lucro de suas vendas a projetos que apoiem a minoria de que faz parte (ou não se saiba dela), também se corre o risco de ser rotulado de aproveitador individual de uma pauta coletiva, isto é, se a discussão das identidades foi acionada é esperado que haja algum tipo de retorno comunitário. Geralmente, artistas que cumprem com tal expectativa divulgam suas ações e reprovam seus pares que não fazem o mesmo. Escutei alegações nesse sentido principalmente voltadas a artistas indígenas e à necessidade de haver um comprometimento com suas comunidades. Ainda que tal condição seja mais comum nesse recorte, ela também ocorre em outras dissidências.

É interessante notar que nenhuma dessas cobranças acerca da identidade, produções ou destino do dinheiro recebido com o seu trabalho atinge com tamanha frequência artistas hegemônicos. As exigências, tanto do sistema das artes quanto de suas comunidades, são muito maiores às agentes dissidentes, se comparadas àqueles que sempre ocuparam os espaços de poder das artes visuais. A vigilância sobre uma coerência entre a trajetória da artista, produção de obras de arte e relação com o mercado parece ser improvável de ser atingida integralmente em seus inúmeros aspectos, ficando todas passíveis de críticas.

Isso nos leva à complexidade em que se encontra o sistema das artes com a “onda decolonial” e conseqüentemente “identitária” que tem ocorrido. O sistema tem absorvido artistas em sua maioria jovens, mas frequentemente de maneira simplista, com atenção voltada apenas à sua identidade sem se aprofundar em outras camadas inerentes de suas produções. Ainda, como dito anteriormente, as próprias produções são reconhecidas pelo sistema de maneira limitante, em que a obra deve ter uma capacidade de relação direta com a identidade dissidente da artista que a produziu. A entrada dessas artistas no sistema das artes, ao mesmo tempo que tem enorme relevância ao pluralizar e democratizar relações com espaços históricos de poder, traz outras problemáticas de como essas identidades estão sendo tratadas e comercializadas por essas instituições.

Assim, apesar das abordagens artísticas voltadas às discussões das identidades dissidentes não deverem ser tratadas enquanto moda, elas são assim lidas por muitos que estão dentro e fora do sistema das artes. Para aqueles que trabalham com o tema são recorrentes os comentários de que isso se trataria de um modismo passageiro. A preocupação em se trazer tais pautas sem esvaziá-las, ou ter exposições em que produções dissidentes façam parte da curadoria sem que estejam necessariamente abordando sua própria identidade, ainda se mostra um desafio.

Em uma conferência, em que fui convidada a falar sobre minha pesquisa, na cidade de Arequipa, no Peru, o técnico responsável pela divulgação me aconselhou, apesar de julgar o título da palestra longo, a não retirar o termo “não-binária”. A palestra com o nome “*Artistas Mujeres y no Binaries en las Artes Contemporáneas. Diálogos sobre género y sexualidad entre Brasil, Colombia y Peru*”, segundo ele, não tinha muito propósito, pois em sua visão não há mais diferenças de gênero nas artes, mas que entendia que eu falasse sobre isso porque sabia que “essas coisas vendem”.

Sob o mesmo pretexto das dissidências de gênero terem se tornado comerciais, uma das galerias com maior representação de artistas *queer* que encontrei durante o campo era acusada de capitalizar sobre as identidades de seus artistas¹¹⁹ sem preocupação sobre as pautas LGBTQIAPN+. Escutei diversas vezes que a galeria, localizada em Lima, apenas tinha foco na visibilidade que os trabalhos produzidos por artistas *queer* poderiam trazer e o lucro que conseguiriam gerar.

Tive a oportunidade de entrevistar a dona da galeria e perguntar como ela percebia seu empreendimento em relação ao mercado de arte, principalmente considerando sua tradição em representar artistas *queer* em um país altamente conservador como o Peru. A galerista me respondeu que não foi algo planejado, apenas percebeu o talento dos artistas e fez os convites para participarem da galeria independentemente de suas identidades. Segundo ela:

Foi o meu olhar e creio que, como provavelmente coincidiu que historicamente os grupos dissidentes sempre foram deixados de lado, quando nós começamos a buscar talentos essa era uma fonte de talento que não havia sido revisada. Eu sei buscar talento, mas não me atraía necessariamente o tema. Esse é um tema que eu respeito muito, mas também sinto que é um tema que está à margem ou, pode estar à margem da atividade criativa do artista. Têm artistas dissidentes que trabalham sobre gênero, têm artistas dissidentes que não, e não lhes interessa utilizar essa licença para absolutamente nenhum propósito político nem artístico e está tudo bem. Em todo caso, o que fiz foi simplesmente ser absolutamente objetiva em termos do que me interessa. Se esse artista tem o que quero, então vamos começar a ver se trabalhamos juntos.

Ela destaca o trabalho do artista trans masculino Maria Abaddón, por exemplo, que pede que sua transgeneridade não seja um assunto no momento de comercializar suas obras. Maria Abaddón, apesar de estar produzindo sobre a temática do corpo, não reivindica que sua identidade de gênero esteja explícita na apresentação de seu trabalho. A galerista argumenta utilizando novamente a expressão de “colocar as plumas”, citada anteriormente: “Ela não quer que você use isso, ou ele não quer que você se inteire disso, e eu respeito isso. Porque se eu coloco a condição de gênero, estou fazendo isso para ‘colocar as plumas’. E ele não quer isso. Então eu não coloco”.

¹¹⁹ Nesse trecho irei utilizar a flexão de gênero no masculino por ser como a galerista se referenciava ao coletivo de artistas representados pela galeria e porque foi como eu os referenciei durante sua entrevista.



Figura 67 - Maria Abaddón em sua exposição “Paisajes de la Destrucción” na galeria que o representa em 10/07/2023. Foto pessoal realizada no dia em que o entrevistei.

Perguntei à galerista, então, se havia em sua busca por produções artísticas, um interesse voltado mais ao produto, à obra, do que às identidades dos artistas. Ela argumentou que: “é uma questão complicada porque a identidade do artista está necessariamente aí, fundida com o trabalho dele. Mas digamos que o fato não foi um impedimento ou algo que eu questionasse”. A entrevistada ainda afirmou que fica incomodada quando percebe a arte sendo tratada como moda, que o recorte de seus artistas foi uma boa coincidência, e que, talvez, se alguém tivesse tentado fazer isso antes não alcançasse o sucesso que ela teve.

Quanto às acusações de mercantilizar as identidades de seus artistas, a galerista me respondeu que acreditava serem críticas infundadas, já que investia em projetos relevantes para a comunidade *queer*, como um livro sobre produções artísticas acerca de gênero, além de outras propostas. Ela alega:

Fizemos projetos com pessoas dissidentes que se aproximavam de algo que eu podia considerar. Talvez seja difícil para o artista, sempre fizemos isso com a ajuda de um curador que acompanha o processo, porque tenho minhas limitações como galerista. Não necessariamente posso ajudar, nem tudo me corresponde ou o artista está interessado que eu me envolva. Mas acho que nosso maior sinal de respeito sempre foi quando identificamos um projeto que poderia ser complicado a nível pessoal prestando o apoio necessário. Dito isto, também não sinto necessidade de defender que sou um espaço comercial e trato meus artistas como profissionais. Lima é um inferno pequeno, as pessoas falam muito.

Mesmo após ter se defendido das acusações de agentes sobre o tratamento dado à artistas *queer* em sua galeria, mais adiante na entrevista a galerista voltou a argumentar: “falam que podemos estar nos aproveitando das dissidências, mas geralmente as pessoas que dizem isso são outras pessoas dissidentes que não trabalham conosco, mas que em algum momento me enviaram seu portfólio”, sugerindo que se trataria mais de um *chisme*¹²⁰ por inveja ou retaliação, do que de fato uma falta de preocupação da galerista com as pautas relacionadas às identidades de seus artistas.

Para a galerista, a busca por identidades dissidentes no mercado das artes era sim um fato, o que mudava era como cada agente lidava com o fenômeno, podendo se aproveitar ou ignorar o cenário. Comentando sobre a artista Venuca Evanán - que foi citada durante a tese sobre a polêmica em torno de sua identidade andina e que já havia trabalhado para a galeria, mas deixou de ser representada por se recusar a parar de se posicionar politicamente em suas redes sociais - disse que “ela sim sabe bem como se mover. Não foi ela quem estabeleceu as regras. Ela está se movendo conforme tem que se mover com as regras que entendeu”, dando um exemplo de como artistas também sabem especular sobre suas dissidências ao compreender a dinâmica “identitária” que está ocorrendo nesse momento no mercado das artes. Mais adiante ela reitera:

Por que você tem que jogar com as regras que lhe são impostas o tempo todo e não as usar para si mesmo? Quando eu digo “coloque as plumas”, é isso que estou dizendo: use as regras a seu favor, ou seja, como elas existem, são arbitrárias e péssimas, não se sinta tão culpado de usá-las um pouco. Aproveite!

¹²⁰ Fofoca, em espanhol. Da mesma forma que uma pessoa *chismosa* é uma pessoa fofoqueira.

Nesse mesmo sentido, em entrevista com Juli Santa Putrícia¹²¹, curadora e artista travesti, a colombiana deixa claro que está atenta a esse movimento “identitário”, e que antes de criticá-lo quer “aproveitar as fraturas” que o sistema tem proporcionado. A “fratura no sistema”, a que Juli se refere, tem relação com a “onda decolonial” a qual descrevo. Enquanto Juli está atenta a essa rara brecha que tem aparecido em um sistema que historicamente se mostrou tão ocluso a esses corpos, estou evidenciando como a entrada dessas artistas estão em movimento de “onda” em relação às instituições: ela primeiramente se aproxima e avança cobrindo as ondas anteriores, até que ela começa a recuar, mas não se dissipa totalmente, para que uma nova onda venha em seguida.

Por essa dinâmica característica do mercado das artes, é necessário se atentar a como está sendo a assimilação dessas artistas pelo sistema, porque ao que tudo indica, é uma maneira volátil de sanar uma procura específica, que logo se tornará outra. Como a artista peruana Nancy de la Rosa¹²² me relatou em sua entrevista, um colecionador durante uma residência artística que ela realizava em Bruxelas lhe advertiu: “Não vai produzir nada decolonial, não né? Porque isso já passou, já não se faz mais”. De la Rosa comentou que isso lhe soou como tais agentes percebem a decolonialidade: uma moda, algo passageiro, um tema. Porém, para a artista, a decolonialidade vai além: “é uma forma de fazer, é uma metodologia. Não é um tema”.

A teoria decolonial é um paradigma, uma maneira de repensar a colonialidade do poder, do saber e do ser, que não se resume a uma “temática” ou exposições pontuais. A “decolonialidade”, assim como proposta pelo Grupo Modernidade/Colonialidade, não pode ser limitada a um acessório narrativo. Ou seja, não basta citar o termo e convidar artistas dissidentes para fazer parte da exposição, é necessário que se construam práticas a curto, médio e longo prazo para que as estruturas institucionais sejam modificadas. Usar o discurso decolonial apoiando-se exclusivamente na identidade das agentes convidadas, sem mudanças na estrutura, não caracteriza uma “decolonialidade”. É necessário romper com aquilo que está para além do que é visto para causar transformações mais profundas e alinhadas ao conceito.

Desse modo, ao que parece, a “decolonialidade” foi apropriada pelo sistema das artes da mesma forma que tantas outras categorias de insubordinação ao hegemônico foram

¹²¹ Entrevista realizada em 02/05/2023 no Museo de Antioquia na cidade de Medellín, onde a artista trabalha como curadora.

¹²² Entrevista realizada em 12/09/2023 em seu ateliê na cidade de Lima.

cooptadas anteriormente. Importante lembrar quantos artistas foram considerados inadequados ou revolucionários demais para o sistema das artes e por fim foram institucionalizados. As artes visuais precisam de novidades para manter seu mercado aquecido, absorvendo tais subversões ao cânone quando lhes é conveniente.

O sistema das artes se configura como uma estrutura de poder da modernidade em que seus agentes estão constantemente disputando suas narrativas. Identificar a dinâmica atual de demanda por corpos e localidades específicas permite que sejam reconhecidas as pressões comerciais sobre essas produções. Ainda que existam diversas formas de controle sobre a circulação de obras de arte, artistas dissidentes estão tendo uma oportunidade inédita de pautarem suas realidades. Cientes de sua posição de enfrentamento não apenas das condições mercadológicas, mas também sociais, formam resistências à estrutura hegemônica que busca reger e limitar o que seria, ou deveria ser, impreterivelmente, arte.

Nesta segunda parte foi discutido o conceito de decolonialidade e suas implicações no sistema das artes. Partindo de exemplos relatados em campo, as artistas dissidentes apontaram como a perspectiva, ao passo que fez crescer o interesse pelas suas produções, também as delimitou a partir de suas identidades e localidades. Na próxima, e última parte, trago sugestões para decolonizar o sistema das artes indicadas nas falas e produções das agentes entrevistadas. A partir de obras específicas, abordo como é fundamental que haja uma reparação histórica para situar e contextualizar as produções, paralelamente a necessidade de descentralizar a rigidez em que as identidades são classificadas para, enfim, complexificar as experiências múltiplas desses corpos.

PARTE III

DECOLONIZAÇÃO DO SISTEMA DAS ARTES E DIÁLOGOS DE RESISTÊNCIA



Figura 68 - “Perdida en el anhelo (me había vestido para ti)”, 2023, de Lorena Torres¹²³

¹²³ Disponível em: <https://sgr-art.com/artwork/Lorena-Torres/32/2023/waiting-for-my-love-to-find-me>.

1. QUESTIONAR E RESISTIR

As limitações e contradições do sistema das artes institucionais ficam evidentes pela perspectiva de agentes dissidentes. O discurso decolonial torna-se incoerente perante as práticas hierárquicas características dos espaços de poder da modernidade, e relatos que exemplificam essas relações são frequentes. Agentes das artes me contavam, durante as entrevistas, as problemáticas em buscar propostas decoloniais em instituições que apesar de adotarem a decolonialidade em seus discursos não tinham intenção em descolonizar-se.

A colombiana Carolina Chacón Bernal, ex-curadora do *Museo de Antioquia*, citada anteriormente, comentou durante sua entrevista¹²⁴ como sentiu claramente tal limitação institucional. Enquanto o museu estava apenas tratando a decolonialidade como um tema em suas exposições não havia problema, mas quando a curadora buscou incorporar práticas decoloniais nas políticas institucionais, a direção começou a entrar em discordância com seu trabalho.

Chacón iniciou um projeto com as “trabalhadoras do bairro”, como ela nomeou. Mulheres que se prostituíam na região foram convidadas a participar de atividades que resultariam em uma apresentação chamada “*El Cabaret*”, projeto da artista Nádía Granados. Em uma residência proposta pelo museu, as trabalhadoras se reuniram durante quatro semanas com a artista para planejar e ensaiar o espetáculo aberto ao público todas às sextas feiras durante um mês. Na rede social *Flickr* do museu havia a descrição da performance:

“*Nadie sabe quién soy yo*” é um espetáculo de cabaré resultante da residência artística de Nadia Granados, após quatro semanas de trabalho com um grupo de mulheres em situação de prostituição no entorno do Museu, denominado *Las guerreras del centro* (Luz Mery Giraldo, Gladys Restrepo Rojas, María Adela Villa, María Delia Flores, Jaqueline Duque, Carolina Gómez, Johana Barrientos, Gloria Zapata Rojas). A obra é uma encenação que surgiu de conversas e exercícios corporais particulares, e da história de vida que cada um escolheu contar e que serviu de base para a criação de cada cena (Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/museodantioquia/>. Tradução minha).

¹²⁴ Entrevistei Carolina Chacón Bernal no *Restaurante del Planetario de Medellín* em 03/05/2023.



Figura 69 - “Cabaret performance: Nadie sabe quién soy yo”, 2017 Fotografia divulgada na rede social Flickr pelo Museo de Antioquia de uma das apresentações durante. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/museodantioquia/albums/72157684915665743/>.

Ao final da temporada de shows, Chacón as convidou novamente para que elas, dessa vez, propusessem um novo projeto, juntamente com o museu, que as interessasse. As prostitutas planejaram uma horta comunitária, a qual, depois de consolidada, lhes serviria como ponto de encontro. A curadora conta que um dia presenciou um segurança pedindo para que as trabalhadoras do bairro se retirassem do local. Quando Chacón questionou a atitude, ele justificou dizendo que havia recebido ordens de superiores para fazer com que elas deixassem de frequentar o espaço. Ela relata que o episódio, foi um “ponto de ruptura” da sua relação com o museu:

Esses tipos de projetos passaram a ser um problema. A apresentação [das trabalhadoras do bairro], de colocar esses assuntos como temas, a obrigar o museu a se envolver com essas pessoas, foi um ponto de ruptura. Todos os museus seguem fazendo projetos, tem muitos projetos sérios aí, mas eles têm limites, ou seja, certos projetos não podem acontecer. Tem muitos outros museus que têm exposições [de temas decoloniais], mas o nível de envolvimento, o nível desse ponto de participação mais radical, chega a um ponto em que essas instituições sabem que não querem cruzar. [...] É justamente esse nível de compromisso, esse nível de ativismo dentro das instituições que tem esse limite. [...] Para os chefes, isso não lhes interessa, então não se torna um compromisso. [...] Sempre haverá certos limites para trabalhar, ou

seja, que essas colaborações ou essas inclusões, assim como acontecem, não tenham continuidade e não sejam uma questão. Te convido a uma exposição e adeus, tenho a cota da exposição e pronto (Entrevista realizada no *Restaurante del Planetario de Medellín* em 03/05/2023).

Seu próximo projeto, *“La consentida es: La familia negra”*, em 2019, durante a residência de Liliana Angulo no museu, o qual já foi comentado, foi o seu último trabalho antes de sua demissão. A proposta consistia em uma iniciativa conjunta do museu com membros das organizações sociais afro de Medellín para uma “afro-reparação”, como ela explica. A exposição partia de um processo curatorial coletivo em parceria com Angulo, somado a sugestões para políticas de aquisição de obras de artistas negros a fim de diversificar o acervo. Com o projeto, foram construídas possíveis ações a partir de preceitos decoloniais de mudanças na hierarquia da instituição, as quais foram teoricamente acatadas, porém não colocadas em prática de maneira efetiva. Chacón discutiu a experiência e suas reflexões finais sobre o desenvolvimento do projeto na publicação *“Museos, etnoeducación y antirracismos. La exposición La consentida es: La familia negra”* em 2021. No texto, a curadora afirma:

o exercício proposto de inversão de poder foi definitivamente parcial, pois no seu cotidiano interno, e apesar de se assumir como um espaço disposto a abrir-se, o museu não deixou de exercer a sua autoridade sobre os demais. As minhas próprias tentativas de inverter as relações de poder ocorreram apenas dentro desse quadro “permissivo” e limitado das residências, ou seja, não fora delas: por exemplo, não tiveram efeitos no que diz respeito às políticas de aquisições para a coleção ou, nem mesmo na visibilidade das hierarquias raciais dentro dela. No momento atual, em que tudo é suscetível de se tornar um bem de troca, o antirracismo, o feminismo e a dissidência sexual são, mesmo em instituições culturais imersas em políticas neoliberais, posições politicamente corretas e desejáveis, desde que não alterem as estruturas de poder dominante. Mesmo assim, na perspectiva curatorial houve avanços no sentido de flexibilizar a hegemonia da narrativa institucional (BERNAL, 2021, n.p. Tradução minha).

Segundo a pesquisadora de arte Bettina Rupp (2014, p.91), a “responsabilidade perante a posição alcançada no processo de legitimação, a curadoria exige um pensamento crítico, sendo o curador um crítico”. Chacón exerce essa perspectiva, reafirmando que as questões dissidentes têm feito parte das instituições de forma instrumentalizada, visando apenas os ganhos de imagem sem se aprofundar de fato com as demandas daqueles que estão envolvidos nos projetos chamados “decoloniais”. A curadora, durante a entrevista¹²⁵, pontuou como as instituições geralmente não se interessam em ações politicamente comprometidas

¹²⁵ Entrevistei Carolina Chacón Bernal no *Restaurante del Planetario de Medellín* em 03/05/2023.

pois muitas vezes estas não resultam em produtos materiais. A lógica do sistema das artes, com sua existência voltada aos objetos, tende a perceber tais projetos e propostas enquanto supérfluos e descartáveis.

Ainda, segundo Chacón, os projetos, para serem aprovados, devem passar por pessoas que não têm interesse ou intenção em decolonizar as práticas museais, sendo as juntas diretivas dos museus colombianos majoritariamente conservadoras. Ela relata que, passando por um processo seletivo para o *Museo de la Tortulia*, em Cali, sugeriu o projeto “mais radical possível”, contudo, descobriu durante o processo que a entrevista seria realizada com uma das diretoras do museu, “uma senhora de extrema direita”, como ela disse. Assim, a curadora sabia que o projeto dificilmente passaria pelo crivo da diretoria, com a proposta sendo rejeitada durante a avaliação.

Chacón complementa que mesmo quando existe uma exceção, com algum diretor que seja mais voltado a pautas progressistas, projetos vanguardistas são barrados posteriormente pelos conselhos administrativos dos museus, pertencentes às elites mais poderosas do país. Ou seja, no meio institucionalizado das artes, provavelmente sempre haverá algum impeditivo para projetos que envolvam lógicas coletivas, desierarquizadas e colaborativas. O limite institucional, para a curadora, “é muito claro”.

A experiência da curadora Carolina Chacón Bernal revela as dinâmicas de poder estruturadas nas instituições de arte. Práticas disruptivas acabam por ser descartadas e as agentes envolvidas afastadas. Não ceder às pressões institucionais pode custar o emprego e a saúde dessas agentes, pois a recusa em adequar-se às políticas impostas pelo sistema pode resultar em sua expulsão do circuito legitimado das artes.

Nos anos seguintes à colaboração do projeto de Chacón, a artista Liliana Angulo produziu a obra “*Medición del racismo institucional y microagresiones*” (Medição do racismo institucional e micro agressões, em tradução livre), em que constrói uma escultura a partir de uma queda de cabelo que teve, causada pelo estresse relacionado ao trabalho. Os fios coletados durante dois anos vão desde o teto e alcançam o chão, criando uma pequena espiral. O nome da obra deixa explícito o motivo da artista e curadora ter desenvolvido a enfermidade. A escultura, significativa sobre a relação de corpos dissidentes em meios de poder como o sistema das artes visuais, foi exposta na mostra “*Las estrellas son negras*” (“As estrelas são negras”, em tradução livre), dedicada a produções de artistas negras e negros colombianos.



Figura 71 - “*Medición del racismo institucional microagresiones*”, 2020-2021. Escultura de Liliana Angulo. Disponível em: <https://www.artbo.co/Salas/Sede-Chapinero/Las-estrellas-son-negras/Liliana-Angulo>

Liliana Angulo, atualmente curadora do *Museo Afro de Colombia*, comenta¹²⁶ como quase desistiu da carreira artística por conta das limitações do mercado das artes. A artista alega: “realmente não tínhamos muitos espaços, muitos artistas afro tiveram que desistir, como quase aconteceu comigo também”. De toda forma, Angulo não possui representação de nenhuma galeria no momento. Durante nossa conversa, ela repetiu algumas vezes que preferia dessa forma, para não ter a pressão de sua produção vinculada a nenhum tipo de comercialização da qual discorda.

A galeria que representava o trabalho de Angulo em Bogotá, faliu em 2019 após vinte anos de atividade. Valenzuela Klenner foi uma importante galeria colombiana, famosa por

¹²⁶ Entrevistei Liliana Angulo na sua casa em Bogotá no dia 01/04/2023.

representar artistas que abordavam temas progressistas em suas produções. O dono, abertamente de esquerda, não disfarçava sua posição política aos seus compradores. Escutei algumas vezes artistas e curadoras brincando que ele havia brigado com cada um de seus clientes até ficar sem nenhum e ter que fechar as portas. Angulo fazia parte das artistas representadas e desde então não tem relação direta com nenhuma outra galeria, porém segue no sistema das artes enquanto curadora e comercializando obras de maneira independente. Segundo a artista:

Eu comecei a trabalhar em outras coisas relacionadas à arte para não depender do sistema de galerias. Depois trabalhei em outras coisas que me permitiram fazer as obras que eu queria fazer. [...] E digamos que isso me permitiu uma certa independência, como que não tinha que me acomodar ao que era vendido. [...] Meu trabalho também não é tão comercial, ou seja, nunca foi minha preocupação. Mas, digamos assim, estar na galeria me permitiu ter outra visibilidade, porque curadores também vieram à galeria ou vieram pessoas de fora que queriam conhecer artistas colombianos. [...] Mas também é uma galeria que não era como se vendesse muito, justamente porque era muito política e o galerista também batia de frente com muita gente. E ele também brigava com as instituições, principalmente com as pessoas do mercado porque a Colômbia é super elitista. [...] E ele sempre, bom, ele era muito vocal, ou seja, sempre expressava quando não estava de acordo com as coisas. Digamos que ele fechou as portas, mas também não há mercado. Realmente não existe um colecionismo muito consolidado [na Colômbia] e colecionadores são pessoas... bem, eles podem ser homens muito brancos, muito de direita (Liliana Angulo em entrevista realizada em sua casa em Bogotá no dia 01/04/2023).

Também nesse sentido, a artista e curadora Juli Santa Putrícia alegou algumas vezes durante a entrevista¹²⁷ que preferia não ter esse tipo de vínculo comercial, para não precisar se preocupar com as abordagens de sua produção. Com o trabalho de curadoria do *Museo de Antioquia* conseguia se sustentar e produzir seu trabalho paralelamente. O receio de que uma representação institucional limitasse sua liberdade de criação, fazia com que a artista nem sequer almejasse tal vínculo. Ela argumenta:

Não busquei galerias porque que as galerias, pelo menos em Medellín, não estão preparadas para representar alguém que tem um trabalho que os incomoda, que irá interpelar as pessoas, ainda mais em uma cidade que é tão conservadora, tão católica como Medellín. Onde há artistas que preferem não falar ou não dizer nada ou não manifestar discordância com um sistema, porque sabem que isso lhes fecha as portas nos espaços institucionais, não nos museus, mas nas galerias que dificilmente te representam porque seus compradores, seus clientes, preferem pessoas que não sejam conflitivas. Sei disso porque conheço artistas que me dizem

¹²⁷ Entrevistei Juli Santa Putrícia em 02/05/2023 no Museo de Antioquia na cidade de Medellín, onde a artista e curadora trabalha.

que infelizmente não podem opinar sobre temas porque senão não teriam quem comprasse as suas obras (Entrevista realizada em 02/05/2023 no *Museo de Antioquia* na cidade de Medellín, onde a artista e curadora trabalha).



Figura 72 - Obras de Juli Santa Putricia divulgadas em seu Instagram pessoal. “*Benedicida y M4ric4, porque mi fortuna es mi ser M4ric4*”, 2022 e “*Protorg. Cuerpo de travesti: Modelo para armar y desarmar. Dispositivos de modificación transitorio*”, 2020, respectivamente. Disponíveis em: <https://www.instagram.com/julisantaputricia/>.

Produções dissidentes são uma forma de resistência frente às imposições hegemônicas. Fazer parte do sistema das artes sendo artista dissidente é, então, afrontar as estruturas institucionais, disputando narrativas com espaços de poder. A complexidade das dinâmicas e exigências específicas a esses corpos, demandadas pelo mercado, requerem resiliência e persistência das artistas. A pesquisadora Bettina Rupp (2014) pontua que existem duas formas de atuação quando o agente logra inserir-se no campo artístico, uma passiva e outra ativa. Segundo a autora:

No momento em que for designado ou atribuído a um grupo que tenha a capacidade de legitimação, obedecendo aos critérios estabelecidos no campo, haverá uma disputa para aqueles que estão excluídos do campo consigam se inserir nele. Ao estar inserido no campo, há duas formas de atuação: fazer parte aceitando os critérios estabelecidos pelo campo, o que seria uma inserção passiva; ou não aceitar a totalidade dos critérios, promovendo e questionando transformações, o que seria uma inserção ativa (Rupp, 2014 p.90).

A inserção notadamente ativa das agentes entrevistadas durante o campo demonstra as disputas em torno dos discursos no sistema das artes. Questionando as limitações e contradições da estrutura de poder do circuito artístico, essas artistas e curadoras buscam fazer valer a “onda decolonial”, apropriando-se das narrativas sobre suas realidades e seus corpos. Ocupando cada vez mais os espaços instituições, essas agentes buscam fazer suas resistências desde dentro do sistema, propondo práticas decoloniais e expondo a colonialidade das próprias instituições.

É nesse sentido que a curadora Florencia Portocarrero¹²⁸ defende que o sistema das artes não tem a capacidade de canalizar e capitalizar todos os discursos, em que muitos deles realmente produzem mudanças importantes. Para ela, essas produções não ficam simplesmente marginalizadas, ainda mais quando são institucionalizadas, ocupando espaços de poder juntamente com perspectivas hegemônicas. É necessário olhar criticamente para perceber as sementes e possibilidades que essas narrativas outras estão produzindo, mesmo que lentamente. Assim, essas artistas não estão sendo cooptadas passivamente pelo sistema, mas também o estão cooptando a benefício próprio e coletivo, produzindo, disputando e encorajando novos discursos.

2. REPARAR A HISTÓRIA E SITUAR AS PRODUÇÕES LILIANA ANGULO

A inserção do discurso decolonial no sistema das artes acarretou discussões que problematizavam as dinâmicas tradicionais existentes nas instituições de arte. Com a entrada de artistas dissidentes em galerias e instituições de arte, abriram-se questionamentos sobre o privilégio hegemônico na produção dos discursos. As imagens estereotipadas produzidas a partir de olhares discriminatórios sobre corpos marginalizados estavam de maneira inédita sendo identificadas e apontadas dentro dos espaços museais.

A partir de tal contextualização, foi possível localizar os corpos e produções, negando a suposta universalidade que partia da narrativa hegemônica. Rejeitando os “universalismos”, buscou-se apontar de onde surgiam os discursos, questionando as relações de poder sobre quem têm o privilégio de construir as narrativas atual e historicamente. Com esse movimento,

¹²⁸ A curadora Florencia Portocarrero me cedeu entrevista em 11/09/2023 em um café em Lima no bairro em que nós duas, coincidentemente, morávamos.

a “perspectiva neutra” foi desmascarada, revelando um homem branco cisgênero por detrás dela.

A retratação de pessoas racializadas passou por tal processo, em que antes, realizada constantemente sob o prisma da miséria, vem sendo produzida de novas maneiras. Com pessoas negras tendo poder para se retratarem e recebendo reconhecimento de instituições de arte, as narrativas se diversificaram. Os corpos começaram a ser apresentados de outra forma e houve um movimento de reapropriação de suas identidades outrora negadas.

Pensando em tais características das produções tradicionais acerca de corpos racializados na arte contemporânea, é interessante observarmos como exemplo uma das mais famosas fotografias do paraense Luiz Braga, “O vendedor de amendoim”. A obra, de 1990, faz parte do acervo do MASP.



Figura 73 - “O vendedor de amendoim”, 1990, de Luiz Braga. Disponível em: <https://soundcloud.com/maspmuseu/luiz-braga-o-vendedor-de-amendoim-1990-por-alexandre-araujo-bispo>.

A foto de Braga pode servir como suporte para diversas discussões, inclusive decoloniais, para refletir sobre relações de poder: racismo, trabalho na infância, corpo e cidade e também, fotógrafo e fotografado. A discussão abordada pelo antropólogo Alexandre Araújo Bispo na página do MASP, por exemplo, é uma das possibilidades:

Toda essa parte construída da arquitetura onde esse menino tá, porque ele tá na rua, toda essa parte construída que está atrás dele, que é esse muro, cheio de arcos, é essa presença muito forte do colonizador europeu que invadiu o Brasil e escravizou populações indígenas e posteriormente escravizou populações negras. Então eu acho que tem aí um dado muito eloquente que essa obra sintetiza que é uma obra grande, inclusive, em termo de dimensões. Esse menino, por exemplo, ele tá descalço. No contexto original das suas relações não teria nenhum problema em ele estar descalço. O problema é que ele está descalço na cidade soa humilhante, soa ultrajante, soa justamente falta de cidadania (Alexandre Araújo Bispo em arquivo sonoro para o MASP. Disponível em: <https://soundcloud.com/maspmuseu/luiz-braga-o-vendedor-de-amendoim-1990-por-alexandre-araujo-bispo>).

Sem perder de vista a relevância e as contribuições que a produção de Luiz Braga tem para as artes visuais e para as discussões sociais que ela possibilita, é interessante percebê-la em diálogo com a obra da também paraense Nay Jinkns. Mulher lésbica afro-indígena e periférica, iniciou seu trabalho tirando fotos apenas com o seu celular e atualmente é reconhecida no circuito das artes institucionalizadas. Ela e Braga, inclusive, já participaram de mostras em que ambos tinham fotografias expostas, como “Terra em Transe” realizada no Centro Cultural do Cariri Sérvulo Esmeraldo em Crato no Ceará e “Brasil Futuro: As Formas da Democracia” realizada em diversas capitais, como Brasília, Belém, Salvador e Rio de Janeiro, de modo itinerante, ambas realizadas em 2023.



Figura 74 - “Fátima”, 2017, de Nay Jinknss. Disponível em:
<https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/13353>.

Na fotografia “Fátima”, de 2017, de Jinknss, o primeiro detalhe que se coloca em contraste à fotografia “O vendedor de amendoim” de 1990 de Braga, é o título da obra. Enquanto Jinknss nomeia a sua retratada, o menino fotografado por Braga não tem nome, sendo seu reconhecimento feito a partir de sua ocupação. Na década de 1990, era prática comum fotografar sem identificar o retratado, não era cobrada a identidade daquele que estava em posição subalterna na obra e o costume não é exclusividade de Braga. Ainda, a expressão do menino é muito distinta da feição de Fátima. As cores opacas da fotografia de Braga (que nesse caso são uma exceção, pois seu trabalho é reconhecido pelas cores vibrantes), fazem do vendedor parte da paisagem, em unísono homem e natureza, homem e cidade. Fátima, por sua vez, está sorridente em destaque no primeiro plano com a cidade desfocada ao fundo.

Sob tal perspectiva, Fátima e tantas outras fotografadas por Jinknss podem ser percebidas como formas de resistência, em que estão dançando, brincando, rezando e tendo esperança, mesmo em uma estrutura de colonialidade que as oprime. As imagens da paraense são distintas das produzidas convencionalmente por fotógrafos de realidades distantes, que

geralmente fazem seus registros “numa perspectiva de apontar a precariedade daquele espaço e das pessoas que vivem nele” (VIVIANI; DE NORONHA, 2021, p. 281).

A pesquisadora Juliane Oliveira Santa Brígida (2022, p.120) em sua dissertação “Cidade (Re)Vista: interpretação decolonial da fotografia de Naiara Jinknss em Belém do Pará”, argumenta sobre a importância de destacar trabalhos como o da fotógrafa que não reproduzem e perpetuam imaginários coloniais produzidos sobre a Amazônia. A autora aponta como o discurso estereotipado sobre populações amazônicas, “das quais foi extraída a pluralidade e especificidade cultural, conformando indivíduos particulares sob a alcunha de ‘sujeito amazônico’”, é replicado como evidência histórica, marcando as pessoas a partir de sua exotividade e diferença. Segundo a autora:

chega-se à compreensão de que a sociedade brasileira não só foi ensinada a ler o estereótipo da identidade amazônica a partir de elementos como água, floresta, expressões sisudas, força de trabalho braçal e pobreza econômica, marcados no subconsciente coletivo como registros históricos pelo tratamento monocromático, como também foi ensinada a reproduzir essas imagens por entender que condizem à realidade da Amazônia (SANTA BRÍGIDA, 2022, p. 57).

O exemplo da comparação entre Braga e Jinknss, ambos fotógrafos paraenses, mas com produções e trajetórias bastante distintas, servem para demonstrar como as práticas artísticas têm sido atualizadas em diálogo com a perspectiva decolonial. Cobranças que antes não eram feitas, têm sido levantadas pelos agentes e consumidores do sistema das artes. O “quem produz” e “como produz” tem estado cada vez mais presentes nas preocupações e nas narrativas artísticas.

Santa Brígida defende que a produção de Naiara Jinknss rompe com a tradição fotográfica hegemônica paraense, fazendo resistência à colonialidade do saber empreendida pela Modernidade nos territórios e corpos amazônicos. A fotógrafa é um exemplo de artista dissidente que tem repensado e construído novos imaginários não apenas sobre a cidade de Belém, como também sobre os corpos que lá vivem.

Assim, Jinknss contrapõe expectativas hegemônicas sobre corpos periféricos construindo outras imagéticas em que se criam repertórios possíveis para questionarmos as narrativas dominantes e dominadoras. Em consonância com a pesquisa de Santa Brígida (2022), eu e Danielle de Noronha no artigo “Práticas decoloniais: a representação dos corpos pelo olhar de Naiara Jinknss” (VIVIANI; DE NORONHA, 2021, p.265), refletimos acerca do

impacto de sua produção na atualidade em relação à produção histórica sobre pessoas racializadas:

Pode-se dizer que Jinkns, ao tomar a fotografia como prática decolonial, faz da arma do inimigo sua defesa. A fotografia que tanto foi usada para a colonização e documentação daquelas e daqueles vistos como “exóticos” pelo colonizador, os quais as representações não possuíam nem nome nem crédito, agora, pelo olhar de Jinkns, recebem identidade e retorno por deixá-la retratá-los (p.273).

Pensando a relação histórica de poder entre retrato e retratada tão abordada na produção de Naiara Jinkns, a obra de Liliana Angulo “*Medellín: Retrato de Lucy Rengifo*”, dialoga com essa discussão. A artista faz uma releitura da tela “*Medellín: Retrato de una negra*” de Henry Price de 1852, de maneira a trazer reconhecimento para a anônima retratada sob a perspectiva da subalternidade. Convidando uma amiga e recriando os trajés e o penteado da mulher que posou para Price no século XIX, Angulo devolve identidade à essa mulher, conferindo-lhe individualidade e dignidade, mesmo que 155 anos depois.

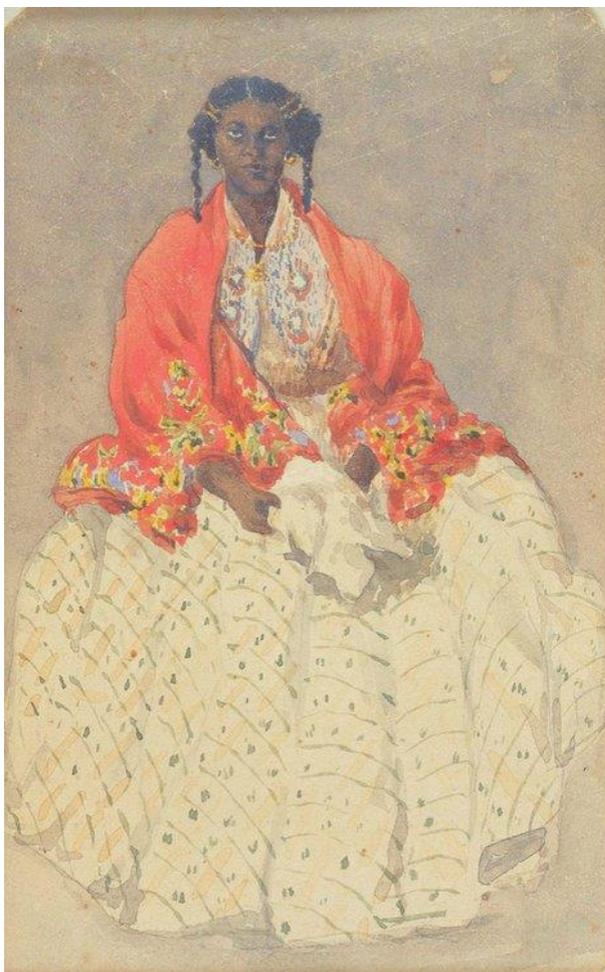


Figura 75 - Obra de Liliana Angulo. Na esquerda: “*Medellín: Retrato de una negra*” de Henry Price (1852). Na direita: “*Medellín: Retrato de Lucy Rengifo*” de Liliana Angulo Cortés (2007). Disponível em: <https://fundacionamaamoedo.org/index.php/en/participant/liliana-angulo-cortes>.

Liliana Angulo pontua e nomeia aquela que foi deixada no anonimato. Ao fazer isso, nomeia também o racismo colonial e a hegemonia nas produções imagéticas históricas. Ao reinventar os imaginários dos corpos apagados pelo processo da colonialidade, a artista situa não apenas a “mulher negra”, mas também aqueles que buscavam seu apagamento. Angulo formula novas formas de insubordinação ao imaginário colonial, resgatando a memória e pontuando o esquecimento.

Assim, Angulo desfigura as relações de poder, em que busca abandonar o olhar colonial sobre o “Outro” assim como as posições de subalternidade e passividade. A artista problematiza as retratações coloniais reivindicando novas formas de se pensar os corpos racializados historicamente, localizando não apenas a perspectiva em que as imagens foram produzidas, mas identificando também aquela que está sendo retratada. Desse modo, Angulo reconta a história de uma outra maneira, retorcendo as narrativas hegemônicas e dando novas camadas ao que a colonialidade tentou apagar.

O antropólogo Hélio Menezes Neto (2018) argumenta que a produção de arte negra retorna ao passado em busca de renová-lo. A produção de Liliana Angulo pode ser vista como um esforço para desfazer os referenciais imagéticos produzidos e reforçados pelo processo colonial. Angulo busca a reparação histórica pela construção de novas imagens que revisem os dispositivos de poder usados sobre os corpos racializados até a atualidade.

Dessa maneira, comparar produções hegemônicas e dissidentes traz novos entendimentos para refletir sobre as construções das identidades. Questionar a perspectiva dominante é buscar escapar às expectativas que se dizem universais e negam sua própria localização geográfica e social. Todavia, observar com olhar crítico não significa apagar ou extinguir o que já foi produzido, mas sim, desnaturalizar e desneutralizar as produções artísticas de maneira a situá-las em seus contextos sociais e históricos.

Assim, deixando clara a perspectiva de quem idealiza a imagem e a vincula, a obra ganha contornos mais bem definidos, em que sua interpretação fica situada tanto pela localidade quanto pela identidade. Com o avanço da discussão decolonial, a falsa neutralidade perde espaço para narrativas contextualizadas e conseqüentemente, complexificadas. A historiadora Bruna Fetter (2014) corrobora com tal argumentação:

O que precisamos entender, sem ingenuidades ou rancores, nessa configuração é *a partir de qual* lugar cada um fala – artistas, curadores independentes, diretores de instituição, gestores de projetos independentes, arte-educadores, acadêmicos – e o conjunto de ficções que cada um desses espaços projeta no(s) sistema(s) (Fetter, 2016, n.p.).

Enquanto as artistas dissidentes são reconhecidas e frequentemente referenciadas pela sua dissidência, artistas hegemônicos seguem produzindo sem terem a necessidade ou cobrança de se identificarem. Com isso, para além do reconhecimento do corpo dissidente, é necessário que o hegemônico também seja situado em suas próprias produções. Pontuando as perspectivas é que se faz possível dissolver o referencial único, que nomeia ou deixa de nomear as demais.

Dessa forma, é por meio de esforços artísticos e curatoriais que é possível desmassificar as vivências e escapar à perspectiva dominante no sistema das artes. Afastar-se da alteridade imposta, relativa a um modelo de referência universal, é uma estratégia de sobrevivência da formulação de um imaginário próprio e autônomo desses corpos dissidentes. Localizar o “universal” é decolonizar as obras de arte e suas produções.

3. DESCENTRALIZAR A RIGIDEZ DAS IDENTIDADES JULIETH MORALES

As classificações das identidades muito serviram a àqueles que as criaram, os colocando em posição de neutralidade. O homem branco hegemônico se impôs enquanto o “normal”, enquanto todos os demais seriam diferenciados a partir de seu modelo. As identidades assim, seriam categorizadas sob seu julgamento e as imagéticas criadas sobre elas seriam pela sua perspectiva. Com permissão para abordar quaisquer temas sobre qualquer um, o homem branco ocidental produziu e definiu o que seria o “Outro”.

Todavia, em oposição a totalização hegemônica das identidades, surgem identidades cada vez mais fragmentadas, questionadoras, que retornam às suas raízes concomitantemente a que reivindicam seu lugar na contemporaneidade. A identidade estável é ilusória, e apesar de haver uma busca por essa identidade fixa mítica, a inexistência dela, ainda mais em contexto latino-americano, seja nossa maior realidade. As identidades são fluídas, inconstantes, dependentes do ser e da perspectiva do outro. Partir estritamente das identidades, apesar de ser necessário para pensarmos em políticas públicas a médio e longo

prazo, pode simplificar vivências complexas, limitando tantas outras leituras possíveis de produções artísticas pela rigidez do olhar. As produções descentralizadas, dúbias e oscilantes tendem a ter uma maior profundidade e impacto do que produções que buscam ser retilíneas e totalizantes.

O sistema das artes latino-americano tem cada vez mais presença de identidades fragmentadas, como a da artista Julieth Morales, reconhecida enquanto mestiça em sua comunidade, identificada enquanto indígena fora dela. Em busca de discorrer sobre as distinções que podem ser observadas em obras produzidas por artistas hegemônicos e artistas dissidentes, abordo a obra de Morales em contrapondo o trabalho de Sebastião Salgado. A interpelação das produções foi baseada nas similaridades e distinções observáveis nas imagens feitas pela e pelo artista. As imagens populares de Salgado, presentes no imaginário, fazem paralelos às imagens que têm sido construídas por artistas desde dentro daqueles que ele fotografou desde fora. Perceber as duas produções em diálogo, nos ajuda a traçar o caminho que Julieth Morales apontou enquanto possibilidade para a descolonização do sistema das artes.

As fotografias de Sebastião Salgado são conhecidas mundialmente. Ele, que se define como um “fotógrafo de causas humanitárias”, é vencedor de diversos prêmios de fotografia ao redor do mundo, recebendo elogios e críticas sobre seu trabalho. O reconhecimento da importância de sua obra para discussões sociais e para a fotografia são evidentes, porém seu trabalho também é alvo de desaprovações.

O fotógrafo mineiro radicado em Paris, reconhecido pelos retratos em preto e branco que faz em suas viagens, ficou famoso tanto por suas imagens de trabalhadores em serviços análogos à escravidão como de populações originárias. Sua última série, a qual busca uma natureza intocada, faz coro a uma busca do fotógrafo pelo que seria classificado enquanto “selvagem” pela perspectiva hegemônica.

No texto “Sebastião Salgado, um homem de contradições¹²⁹”, publicado na revista de fotografia ZUM em 2015 (n.p.), o jornalista Francisco Quinteiro Pires aponta como o mineiro busca por “regiões do planeta que abrigam uma natureza intocada ou grupos humanos isolados da civilização”. Diante da pauta de meio ambiente defendida pelo fotógrafo, com

¹²⁹ Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-8/um-homem-de-contradicoes/>.

preocupações climáticas e projetos de reflorestamento, ele também recebe críticas por receber patrocínio da mineradora Vale e realizar trabalhos com publicidade.

Assim, a visibilidade do fotógrafo brasileiro contribuiu para a atenção às suas imagens e conseqüentemente, para as críticas. Como Quinteiro Pires aponta: “Romântico em sua visão de mundo para alguns; explorador que estetiza o sofrimento para outros”. Apreciadores de seu trabalho defendem que na realidade, seus retratos são pautados na solidariedade e não na caridade, em que “dão voz” e dignidade a crianças refugiadas, pessoas famintas, trabalhadores sem terra e indígenas empobrecidos. Críticos acusam o fotógrafo de transformar a miséria humana em um produto para consumo, transformando uma luta política em objeto de contemplação. Quinteiro Pires cita a escritora Ingrid Sischy em sua crítica no *The New Yorker* em 1991, em que acusa o trabalho do fotógrafo de ser baseado em noções classistas, raciais e étnicas. Para ela, a incessante busca de Salgado por belas composições em situações de profunda aflição com humanos se assemelha a “naturezas mortas” em imagens que “reforçam nossa passividade”.

Em sua obra mais recente “Gênesis”, Salgado fotografa o que acredita que deva ser preservado entre natureza e cultura, o que ele chama de “prístino”. As “comunidades primitivas”, como definido por Salgado, são retratadas juntamente com os animais. Quinteiro Pires menciona a alegação da professora Parvati Nair, a qual alega incômodo com algumas fotos que se assemelham a registros utilizados no início da antropologia no século XIX, em que há uma sensação de que os indígenas retratados são “um povo exótico de um lugar distante”.



Figura 76 - “Bela Yawanawá” da aldeia Mutum, na terra indígena do Rio Gregório no Acre, 2016, de Sebastião Salgado. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1723122523732235-sebastiao-salgado-traz-para-o-brasil-mostra-sobre-amazonia-veja-imagens>.

Trazendo a obra “Bela Yawanawá” de Sebastião Salgado em diálogo com “Autorretrato” de Julieth Morales, percebem-se discrepâncias entre as narrativas construídas a partir das fotografias. Morales, mulher indígena, é muito distante da ideia correspondente à figura de “gênio” como muitos se referem a Salgado. A artista propõe obras coletivas com as mulheres de sua comunidade, fugindo do aspecto individualista recorrente das produções artísticas institucionalizadas. Morales em suas obras subverte a lógica hegemônica da produção extrativista “sobre indígenas” para uma produção “de indígenas”.

No trabalho de Morales é evidente o questionamento tanto de códigos locais como de imposições coloniais, fazendo releituras da violência exercida sobre os corpos das mulheres Misak e sua comunidade. A artista oscila entre a tradição e a ruptura de uma indígena em constante contato com a realidade mestiça. Segundo a historiadora de arte Sofía Aguilar Rojas (2023, p. 6, tradução minha), “Morales regressa às suas tradições a partir de uma rebeldia consciente, sem negar o valor do passado, mas filtrando-o através do olhar crítico do feminismo e dos processos decoloniais”.

Em sua obra “Autorretrato” de 2019, Morales posa nua, usando apenas uma máscara. O fundo escuro não fornece contexto e as cores cintilantes em sua cabeça com seu perfil desnudo são o foco de atenção. Com os seios à mostra, fica evidente que se trata de uma pessoa do sexo feminino posando para a fotografia, ainda que esteja utilizando ornamentações típicas de rituais masculinos. A subversão ocorre de maneira dupla na obra, em que uma mulher Misak, além de não estar cobrindo seu corpo, está vestindo uma máscara que seria restrita aos homens da comunidade.



Figura 77 - “Autorretrato”, 2019 de Julieth Morales. Disponível em: <https://www.espacioeldorado.com/julieth-morales>.

A máscara é utilizada no baile das *mojigangas*, espetáculos carnavalescos de origem espanhola, que durante a época colonial foram difundidos por toda a América Latina pelos colonos. Constituíam-se em obras teatrais curtas de caráter cômico, em que participavam figuras ridículas e extravagantes, apresentadas em intervalos ou ao final do terceiro ato das comédias. Segundo a artista¹³⁰, as *mojigangas* se popularizaram em Cauca, território Misak, durante a segunda metade do século XX, principalmente nas décadas de setenta e oitenta, período mais crítico da luta pela recuperação das terras. Os ocidentais celebravam sua conquista dançando, bebendo, comendo e desempenhando papéis esdrúxulos, com os quais zombavam dos povos indígenas que haviam subjugado e explorado (ROJAS, 2023).

Entretanto, ao longo dos anos, houve um processo de apropriação da celebração pelos Misak, em que as danças antes realizadas pelos espanhóis no território foram adotadas pelos autóctones, mesclando crenças indígenas e católicas. Rojas (2023) explica o processo histórico das *mojigangas* na tradição Misak:

Precisamente, no século XX as danças ocorreram como um gesto de recuperação do poder do discurso: apesar do passado doloroso ligado a esta prática, os homens Misak decidiram assumir a liderança e celebrar. Assim, adaptaram a prática ao contexto, incluindo máscaras de personagens como Andrés Pastrana ou Fidel Castro, que se tornaram objeto de ridículo. Contudo, para além do caráter jocoso da celebração, o povo Misak realizou um processo de hibridização mais profundo, ao vincular as *mojigangas* às festividades ancestrais: desta forma adaptaram-se para promover a sobrevivência de práticas antigas, e mantê-las num contexto contemporâneo. Por este motivo, os bailes só podem ser realizados a partir do primeiro dia do ano civil de Misak, 1º de novembro. A euforia só pode vir depois de um jantar de comemoração a todos os antepassados falecidos na memória durante a passagem de ano. A comida é preparada tendo em conta os gostos dos falecidos e com produtos anteriormente obtidos em trocas. Com uma vela sobre a mesa e através de orações católicas, agradecem-se os alimentos recebidos e prevê-se um novo ano de colheitas produtivas. Porém, só é consumido até de manhã, depois que os ancestrais vieram ao plano terrestre para receber as oferendas. Assim, os homens que se fantasiam de *mojigangas* também desempenham o papel de entidades entre a vida e a morte, que durante a noite e madrugada entram nas casas gritando e dançando. Dois mundos se encontram e desse entrelaçamento emergem dinâmicas próprias do território (ROJAS, 2023, p.44, tradução minha).

Apesar do caráter jocoso da celebração, apenas os homens podem se fantasiar e visitar as casas, pois as mulheres devem cumprir as tarefas domésticas de cozinhar, cuidar dos filhos e fiar durante o ritual. Morales afirma que como legado colonial, permaneceu a visão sexista

¹³⁰ Entrevista cedida por Julieth Morales para “Laboratorio de creación: ‘El baile de las mojigangas’ Sesión 1 - Introducción y reconocimiento”. Banrepcultural. Video, 1:03:09. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CremEHKt8-k>.

das mulheres como inferiores aos homens, submissas e comedidas. Essa atitude, segundo a artista, distancia-se completamente dos preceitos que estruturam a cosmogonia Misak, em que o equilíbrio entre homem e mulher e o respeito mútuo são fundamentais¹³¹.

A personagem encarnada pelos homens nas *mojigangas*, a *señorita*, tem um duplo significado: personifica a mulher mestiça, preguiçosa e sem tradição, como também representa a divindade que transita entre o mundo dos vivos e dos mortos. Para Morales, a *señorita* é o resultado dos processos de colonização e síntese de duas culturas. A máscara decorada que os homens usam durante as *mojigangas* e que a artista utiliza em sua obra “Autorretrato”, caracteriza-se por ter um tom de pele exageradamente claro em referência aos espanhóis. A maquiagem extravagante é associada a uma futilidade e superficialidade, que seriam típicas das mulheres ocidentais malvistas pelos Misak por não cumprirem com o papel de gênero tal qual esperado: não realizam os afazeres domésticos, não têm marido nem filhos e dedicam-se a uma vida pública. Contudo, essas características percebidas como pejorativas dirigidas às mulheres mestiças também correspondem à experiência de Julieth Morales, apontada como “má indígena” em sua comunidade. Por essa razão, a identificação da artista pela máscara usada nas *mojigangas*: as críticas feitas às mulheres mestiças eram as mesmas dirigidas a ela. Nas considerações de Rojas (2023):

a artista inicia um projeto polissêmico em que adota a identidade imposta, e o performa enquanto rompe com os códigos tradicionais, dos quais aborda com olhar crítico: despe-se completamente, ato que vai contra os princípios da comunidade, e assume o papel de homem, que não lhe pertencem. Paralelamente, reivindica a celebração como parte de uma memória ancestral ao plasmá-la numa obra: ao especificar a prática ritual num meio artístico, cuja difusão fora da comunidade tem sido considerável, consegue manter viva a tradição e aproxima-a do público que a desconhece, embora sempre filtrado por uma perspectiva crítica e não etnográfica (ROJAS, 2023, p.46, tradução minha).

Morales, na obra “Autorretrato”, é ela mesma, mas também é tantas outras mulheres Misak que sofreram por não seguirem as regras esperadas pela sua comunidade. O não-lugar fica entre não ser completamente indígena, porque se move dentro dos códigos discursivos do Ocidente, mas também não é de fora, porque as suas raízes a conectam à sua comunidade. A artista recorre ao repertório de sua etnia para tensionar o que significa ser uma boa mulher

131 Como apontado por Segato (2012), o processo colonial hierarquizou os gêneros nas comunidades indígenas. A autora argumenta como a construção de gênero da modernidade privatizou o espaço doméstico, marginalizando as mulheres e a colocando como de menor relevância.

indígena e questionar a tradição Misak, ao mesmo tempo em que denuncia a desapropriação, o racismo e o apagamento cultural que sua comunidade e demais povos tradicionais têm sofrido.

A sua obra é um (auto)retrato na medida em que dá conta de si mesma, com as contradições que a atravessam, mas é também um retrato coletivo, através do qual tira da escuridão outros semelhantes a ela. Se desprende da ideia de indígenas monolíticos, que se parecem e agem da mesma forma, ironicamente, através de uma máscara que apaga seus traços. Além disso, assume uma postura ativa, contrária à submissão que se pretendia impor às mulheres nativas (ROJAS, 2023, p.47, tradução minha).

A autora Rojas (2023) encontrou paralelos na obra de Julieth Morales e nas fotografias etnográficas produzidas pelo Ocidente. Para a pesquisadora, a grande diferença está no ato da foto, em que no caso de Morales, quando não se trata de um autorretrato, são voluntárias de sua comunidade que colaboram com o trabalho da artista. Nessas produções há uma reivindicação pelo controle do discurso, em que a perspectiva branca, masculina, colonizadora e sexualizante perde poder.

Dessa forma, enquanto nos registros etnográficos, indígenas são retratados como objetos substituíveis e com menor capacidade cognitiva, nas obras de artistas que partem de uma perspectiva decolonial há uma singularidade no retratado, que é identificado em sua particularidade ao invés de generalizado em sua indigência. Em produções predatórias não há preocupações com os interesses locais, sendo a obra focada no consumo hegemônico externo. Esses modelos, como identificado por Rojas (2023), ainda são presentes em contextos museológicos, demonstrando que essas produções seguem fazendo parte do imaginário coletivo.

Como declarou em entrevista¹³², foi pela classificação criada pela perspectiva hegemônica que Morales percebeu a necessidade em se identificar enquanto indígena em sua obra. Apesar de almejar um futuro em que não precise apresentar asteriscos atrelados ao seu nome, reconhece que é pelo resgate da diferença, da classificação quase taxonômica que ainda prevalece no cânone da arte, que consegue validar sua experiência vivida. Assim, através da autorreflexão e da crítica, utiliza extensões do estereótipo a seu favor, faz de sua

¹³² Entrevistei Julieth Morales entre os dias 08 e 09/02/2023 em sua comunidade e na cidade de Popayán, onde vive atualmente.

identidade uma atuação intencional, que por não ser um ato imposto, torna-se ação subversiva.

Julieth Morales estabelece pontes entre o tradicional e o contemporâneo, ao mesmo tempo que aborda a pluralidade de realidades que coexistem em comunidades indígenas. A artista busca conciliar sua identidade particular com a de sua comunidade, materializadas em suas obras pelo corpo e pelo gesto, prevalecendo sua intenção em encontrar um espaço de pertencimento. As imagens que produz não são mais aquelas encontradas em livros etnográficos estéreis, nem adornam paredes museológicas de “curiosidades” de um povo, são (auto)retratos que amplificam vozes dissidentes, com as contradições e polifonias próprias de uma mulher indígena na contemporaneidade. Morales se retrata como todas aquelas mulheres que não conseguem, nem querem, cumprir plenamente o papel da boa mulher esperado por suas comunidades. É um ato de afirmação, em que ocupa espaços que historicamente foram negados a corpos e trajetórias como os dela.

Assim, a artista, como tantas outras citadas ao longo dessa pesquisa, descentraliza a rigidez da classificação das identidades feitas a partir do olhar hegemônico. Questiona os padrões que cerceiam o que é ser mulher indígena e o que é ser mulher mestiça na Colômbia e em tanto outros espaços em que ela e seu trabalho circulam. A decolonialidade presente nas obras de Morales amplia as complexidades, aprofunda as pluralidades. A artista desequilibra as classificações aparentemente fixas, demonstrando que ela é além de sua, ou de suas, identidades.

4. COMPLEXIFICAR OS CORPOS E AS EXPERIÊNCIAS RAFAEL MATHEUS MOREIRA

A simplificação de identidades complexas feitas a partir do olhar hegemônico ao “Outro”, também serviu como forma de desumanizar aquelas que se diferenciavam em seus corpos e vivências ao modelo imposto. Colocar a alteridade de maneira hierárquica, em que o homem branco cisgênero se encontra no topo dessas classificações, categorizava os demais corpos como inferiores. Assim, aquelas que se diferenciavam do que foi tratado pela colonialidade como a “normalidade”, tiveram que resistir historicamente para que sua realidade fosse reconhecida enquanto possibilidade de corpo e de vida.

As obras da artista brasileira Rafael Matheus Moreira questionam esse movimento histórico em inferiorizar aquelas que não se encaixam na binariedade imposta pela

colonialidade. Enaltecendo corpos dissidentes em uma prática artística clássica, Rafa Moreira retoma o poder que foi tirado pelo apagamento sistemático dessas mulheres. Sua obra pode criar interlocuções e contrapontos interessantes colocada em diálogo com o trabalho do artista peruano Christian Bendayán, que também retrata corpos dissidentes em suas telas.

Bendayán, nascido em Iquitos, na tríplice fronteira peruana com Colômbia e Brasil, ficou reconhecido por suas pinturas de pessoas *queer*. Quando eu estava realizando campo no Peru e comentava sobre minha pesquisa, seu nome surgia com frequência. Não o entrevistei por conta de ter focado meu recorte para além da masculinidade cisgênera, contudo o conheci brevemente em Belém do Pará, em um evento da I Bienal das Amazônias. Tanto ele quanto a artista paraense Rafa Moreira estavam participando da exposição.

As telas de Bendayán trazem corpos *queer* tanto em situações cotidianas quanto em situações fantásticas. Com um tom do misticismo típico peruano, o artista retrata essas vivências em paisagens e cenários carregados de referências culturais. Bendayán tornou-se um nome importante nas artes visuais de seu país. Suas telas hiper coloridas com corpos nus em meio à natureza ou em espaços periféricos eram o tipo de exotismo favorável ao mercado das artes. O artista recebeu reconhecimento internacional, participando inclusive da Bienal de Veneza em 2018. Sua descrição no site da galeria que o representa, a Anturion Gallery, faz uma breve descrição sobre sua produção:

É interessante notar que a arte contemporânea amazônica hoje inclui uma perspectiva introspectiva que reconhece nossas origens e enfatiza a importância de respeitar e conservar a natureza. Também fornece uma riqueza de informações sobre mitos, lendas e outras “realidades” paralelas nas quais o povo amazônico coexiste, oferecendo uma visão singular de sua cultura (Disponível em: <https://anturiongallery.com/christian-bendayan/?lang=en>, tradução minha).



Figura 78 - “De Espaldas II”, 2021, de Christian Bendayán. Disponível em: <https://www.artsy.net/artwork/christian-bendayan-de-espaldas-ii-1>.

A artista Rafa Matheus Moreira¹³³ começou a pintar corpos *queer* antes mesmo de se reconhecer enquanto travesti. Foi pelo processo da pintura que Moreira percebeu que não se identificava mais como um homem gay, como uma “bixinha”, como ela relata. Ela conta que foi a partir da pergunta de um agente das artes, sobre se ela não se identificava com o mesmo gênero de suas retratadas, que começou a questionar sua identidade.

Moreira relata que seu primeiro contato com o universo travesti foi em seu trajeto retornando do curso de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará. A artista avistava pela janela do ônibus as mulheres paradas nas ruas se prostituindo. Movida pela curiosidade, um dia decidiu parar antes de chegar ao ponto que descia habitualmente para sua casa a fim de conhecer aquelas mulheres. Aos poucos foi criando laços com elas, fez amigas, conheceu suas realidades e começou a retratá-las para praticar o que havia aprendido em suas aulas na universidade.

¹³³ Entrevistei a artista Rafael Matheus Moreira no ateliê de seu amigo Allister Fagundes, na cidade de Belém do Pará, no dia 03/10/2022.

No primeiro momento, conta que acreditava que sua produção deveria ser sobre a violência que essas mulheres sofriam e expor a rotina desgastante que elas vivenciavam. Seu primeiro trabalho com as trans e travestis que havia conhecido, chamado “retratos noturnos”, chegou a ganhar prêmios. Rafa pagou um valor simbólico e deu uma reprodução das telas para aquelas que haviam participado do projeto. Todavia, ela relata, era uma série que ainda a incomodava. A artista seguiu insistindo com a linha de uma produção voltada à denúncia, chegando a utilizar sangue nas telas, mas apenas uma foi exposta porque percebia que “não era isso que queria trabalhar”.

Foi apenas em 2019 que a artista faz seu primeiro autorretrato enquanto travesti. Moreira alega que foi um momento de catarse, em que sente que descobriu ali a sua identidade. Em suas palavras: “E naquele momento, naquela pintura eu percebo que era aquilo. Que durante toda a minha vida eu tava na verdade me negando, sabe? Negando a minha existência. E através da arte, da pintura, eu consegui me entender enquanto ser humano”.

Diante das revelações que a arte trouxe para si mesma, foi a partir da arte também que Moreira decidiu tratar sobre o tema e transformar o imaginário acerca da identidade trans e travesti. Sentir a marginalização de seu corpo de maneira latente a partir da dissidência de gênero, fez com que Moreira percebesse por sua própria perspectiva o que era ser *queer*. Ela relata:

A partir do momento que eu me entendo enquanto travesti eu consigo entender que é sempre assim que esse corpo, essa identidade é tratada. É esse corpo, que tá ali na marginalidade, na esquina, que serve pra fazer memes na internet, é um corpo totalmente desumanizado, sabe? E eu percebi que eu não queria contribuir pra essa imagem. Eu acho que se eu batesse de novo nessa tecla de “olha como esse corpo é violentado, olha como esse corpo tá sendo exposto”, seria sempre colocar esse corpo nesse mesmo lugar, onde nos foi imposto (Rafael Matheus Moreira em entrevista no ateliê de Allister Fagundes, na cidade de Belém do Pará, no dia 03/10/2022).



Figura 79 - "A Descoberta do Estranho", 2017, de Rafa Moreira.
Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Bv5oxxiBtYh/>.

Rafa Moreira tem produzido contribuições relevantes para a transformação do imaginário *queer*. Aprofundando-se na realidade imposta a esses corpos, a artista toma precauções específicas quando vai retratar a comunidade da qual faz parte. Assim, como ela

mesma comenta, se recusa a realizar pinturas de travestis de maneira hipersexualizada, sempre tomando o cuidado de perguntar de qual maneira elas desejam ser retratadas:

“Como é que você quer se retratada?”, “você quer sentada?”, “você quer em pé?”, “você quer nua?”, “como você quer?”. Então é a pessoa que escolhe. Não sou eu que vou impor. “Bota o pau pra fora aí”. Porque isso não me interessa. Tô representando uma pessoa, não é um objeto. E nenhuma delas quis posar exibindo o pau, sabe? No máximo exibindo os seios, ou então cobrindo o genital, porque a forma que elas querem ser retratadas. Então tudo bem, vai ser assim (Rafael Matheus Moreira em entrevista no ateliê de Allister Fagundes, na cidade de Belém do Pará, no dia 03/10/2022).

Complexificar a experiência de ser uma mulher trans ou travesti traz outras nuances de uma identidade que é constantemente simplificada e reduzida ao gênero. O trabalho de Rafa Moreira, mais do que produzir sobre o que é ser um corpo travesti, constrói o prisma das realidades diversas que não se resumem apenas à dissidência. Questionar os parâmetros hegemônicos de avaliação dos corpos singulariza as vivências que são massificadas a partir de uma alteridade imposta.

Para Yuderkys Espinosa-Miñoso (2020) o sujeito subalterno busca recuperar sua própria agência diante da dominação histórica colonial. As obras de autorrepresentação, segundo a autora, embora não abandonem totalmente as representações ocidentais sobre si mesmo, são capazes de intervir, boicotando-as constantemente. Assim trabalha Rafa Moreira, que entre reprodução e contestação, constrói a si mesma e a outras travestis a partir de suas obras, reinventando as referências sobre as experiências de seu próprio corpo e de outras como ela em suas telas.

Pensando nas transformações de referências e imaginários sobre a comunidade *queer*, Moreira, em sua série “Registros Gerais” de 2021, faz retratos de suas amigas travestis destacando apenas o rosto daquelas que são reconhecidas principalmente pelo corpo. A artista faz alusão ao próprio documento de identidade, em que muitas delas ainda buscam atualizar seu nome de registro para seu nome social. A série de retratos é realizada com tinta acrílica sobre vidro, pensando sobre a fragilidade e vulnerabilidade em que estão submetidas essas mulheres.

Porque no meu trabalho, na minha pesquisa, é muito importante a ideia de rosto. [...] O rosto é o maior símbolo de humanidade, subjetividade que a gente tem. Por exemplo: quando você pensa em alguém, você não vai pensar no pé da pessoa, você

vai pensar no rosto da pessoa. Dessa forma, quando você quer desumanizar alguém ou desumanizar algum grupo, você vai se utilizar de meios para ocupar esse rosto, ou então invisibilizar esse rosto. [...] Da mesma forma, como a gente vai falar de identidades dissidentes, como o negro, a travesti, e enfim, são colocadas características que desumanizam esse grupo e que se perde essa ideia de humano, essa ideia de individual, essa ideia de sujeito. Você não pode ser mais “a Rafa”, você se torna um “traveco” que é doente, que trabalha na rua, que “faz isso e aquilo”. Então, essa ideia é pra um grupo todo. É uma caricaturização de um rosto. Você deixa de ter um rosto e passa a ter uma cara, uma fuça, você deixa de ser humano para aquelas pessoas. Então nesse meu trabalho, “Registros Gerais”, para mim era muito importante celebrar essa ideia de rosto. Então é “retrato RG: Tiana”, porque a Tiana tem um rosto, a Tiana tem uma trajetória, ela é uma pessoa. “Ser travesti” não resume Tiana, Tiana é muito mais do que isso (Rafael Matheus Moreira em entrevista no ateliê de Allister Fagundes, na cidade de Belém do Pará, no dia 03/10/2022).

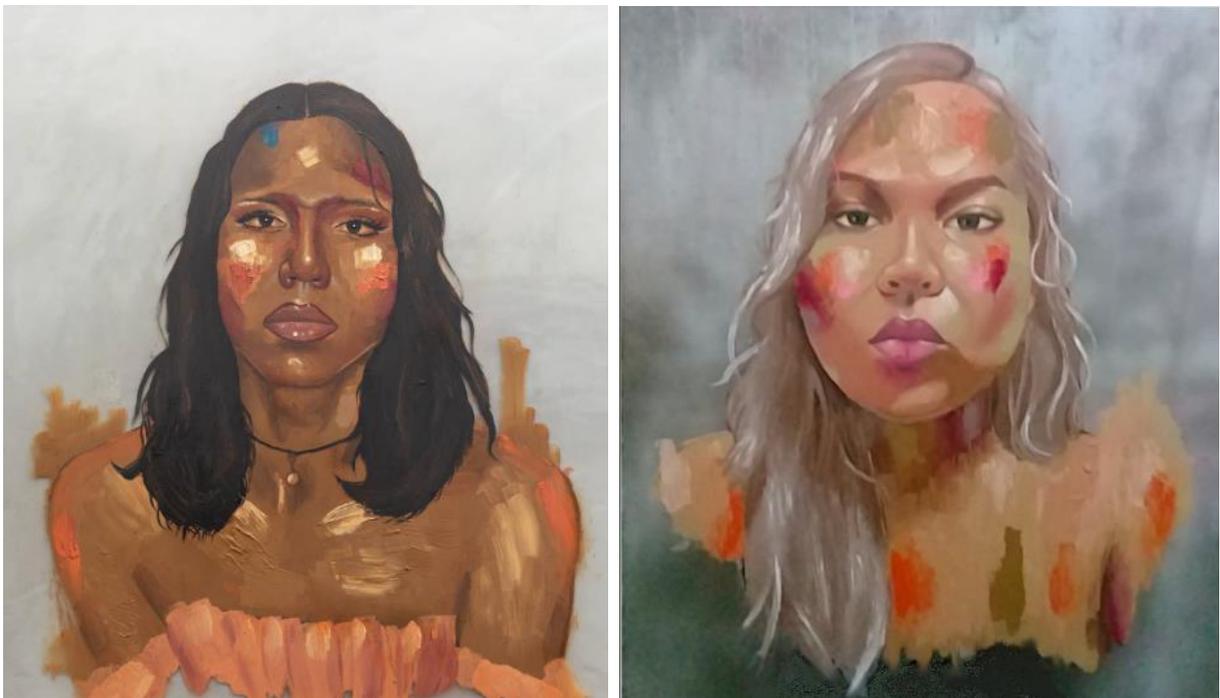


Figura 80 - “RG – Tiana” e “RG – Rafa”, respectivamente, ambas de 2021, de Rafael Matheus Moreira. Disponível em: <https://www.instagram.com/rafaelmmartes/>.

Obras de Rafa Moreira atualmente estão presente nos acervos do MASP e do Museu Belas Artes de São Paulo. A artista, apesar de ter conseguido trocar seu nome social para Rafaela Moreira, segue assinando como Rafael Matheus Moreira. Ela diz que acredita ser importante para levantar questões e tensionar as relações de gênero. Gosta de quando chamam por “Rafael Matheus Moreira” e é uma mulher que se apresenta. Todavia, admite também que chega a ser exaustivo estar sempre sendo questionada, e que nem sempre está com disposição para discutir a pauta de gênero. “É desgastante” – como ela mesma desabafa. Ainda, ao ser identificada enquanto mulher travesti, fica em uma posição de maior vulnerabilidade social, colocando seu corpo e sua integridade em risco.

As falas de Rafa Moreira nos levam a refletir sobre questões específicas aos corpos transgênero que não são experimentadas por vivências cisgêneras. Ao retratar corpos que também são da comunidade *queer*, há uma aproximação com as realidades daquelas retratadas, que dificilmente ocorrerá como na produção de Bendayán, por exemplo. Contudo, se formos considerar que artistas apenas podem produzir as temáticas que atravessam diretamente suas vivências, teremos que descartar até mesmo os primeiros retratos realizados por Moreira antes de se reconhecer parte da comunidade *queer*. Assim, deve haver uma preocupação para que não seja exigido, por parte das instituições, temas específicos estritamente relacionados às identidades das artistas.

A busca em complexificar aquelas classificadas enquanto diferentes pela colonialidade no sistema das artes também reside na não diferenciação de temas que essas artistas podem abordar em suas produções. Desaprisionar os temas referentes às dissidências para as artistas percebidas enquanto “identitárias” é uma forma de compreendê-las para além de seu discriminador de alteridade. Afinal, é necessário que artistas dissidentes também tenham as mesmas permissões dadas a homens brancos cisgênero, inclusive de tratarem do que vier a lhes interessar em suas pesquisas artísticas.

Um sistema das artes mais plural, de fato, deve-se não apenas pela inclusão de artistas dissidentes e suas produções, mas também pelo comprometimento de que tal absorção não se trate apenas de uma cooptação, e sim de um olhar atento às suas obras. Percepções rasas desses trabalhos tendem mais ao fetichismo do que à admiração e emancipação dessas produções. É complexificando as análises e aprofundando as leituras para além das alteridades que é possível garantir presenças dissidentes nestes espaços de poder de maneira menos volátil, sem depender das “ondas” que vão e vem no mercado artístico.

A produção de Rafael Moreira vai além de delimitações sobre o que é ser um corpo dissidente na contemporaneidade. As obras da artista complexificam trajetórias e contam a história daquelas que não tiveram o direito de estarem nela. Moreira pinta, dando novos contornos às existências ignoradas e negligenciadas, geralmente percebidas apenas na marginalização de suas identidades. É a partir de práticas como a de Rafael Matheus Moreira que fica evidente que as classificações impostas de alteridade e dissidência não são capazes de apresentar as complexidades dessas criações artísticas diante do mundo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS



Figura 81 - *"The Original Riot"*, 2023 de Wynnie Minerva¹³⁴

¹³⁴ Disponível em: <https://wynniemynerva.com/projects/original-riot/>.

Agentes das artes brasileiras, colombianas e peruanas demonstraram, a partir de um olhar crítico, as contradições e complexidades de atuarem no sistema das artes visuais contemporâneo. Elas relatavam como ser dissidente nesse campo era estar submetida frequentemente à estrutura colonial que categoriza seus corpos a partir de fenótipos, comportamentos e localidades. Assim, o julgamento sobre as produções das artistas que não pertenciam às demarcações hegemônicas perpassava, muitas vezes, por questões raciais, sociais e regionais. Suas obras estavam repetidamente sendo analisadas e avaliadas desde realidades muito distantes das suas, em que complexidades acabavam por ser ignoradas e condensadas apenas pela perspectiva das identidades.

A inserção das identidades dissidentes no sistema das artes se deu a partir de uma conjuntura formada pela somatória de diversos fatores, que criaram um cenário propício para que uma maior quantidade de produções surgidas no Sul Global fosse institucionalizada. A pressão social por representatividades em espaços de poder, o aumento de uma demanda mercadológica por novos objetos de arte e a produção acadêmica em voga foram favoráveis à absorção dessas artistas pelo conceito de decolonialidade nas instituições. Todavia, tal contexto configurava uma complexidade em que estar no sistema, pelas demandas de corpos dissidentes, ampliava a circulação e visibilidade de sua produção, mas também apontava para uma mercantilização de suas alteridades pela perspectiva hegemônica do mercado das artes.

A decolonialidade, proposta para repensar a estrutura colonial sobre os corpos dissidentes, tornou-se utilitária no sistema das artes contemporâneo. O conceito, abordado com frequência pelas instituições artísticas, não é mais apenas o apresentado pela academia, mas já um termo em disputa, que se constrói e é construído por aqueles que o ativam em suas narrativas próprias. Desse modo, ao passo que o “decolonial” se complexifica com o desenvolvimento de pesquisas voltadas ao termo, também é esvaziado por práticas mercadológicas. O conceito, então, foi apropriado pelo sistema das artes, transformando-se em um termo nativo do campo, com finalidades distorcidas ao que foi inicialmente proposto academicamente.

Com isso, o sistema das artes tem frequentemente categorizado corpos e produções pela alteridade sob o pretexto da “decolonialidade”, reduzindo essas vivências à sua demarcação de identidade. Por tal lógica, assim como há temas vinculados a partir da sua localidade no espaço do Sul Global, há também temas determinados a partir de seus corpos.

Quando se escapa ao hegemônico, aquilo que as torna dissidentes se converte em abordagem inevitável dentro do circuito artístico.

Era notório nos países em que o campo foi realizado, que havia temas que repetidamente eram internacionalizados de acordo com a nacionalidade das artistas: peruanas deveriam produzir sobre a selva amazônica ou o período pré-colombiano, partindo de uma suposta “estética indígena”; colombianas tinham que estar tratando sobre violência, em especial a ligada ao narcotráfico; e as brasileiras pensando temas relacionados à miscigenação.

Essas determinações de circulação das obras de arte acabavam por se estender também às identidades individuais, em que artistas transgênero deviam produzir sobre sua transição, artistas indígenas precisavam tratar da cultura de sua etnia e/ou meio ambiente, artistas negras recebiam maior atenção ao abordarem a temática racial – preferencialmente em pinturas figurativas. É válido que artistas com tais identidades tratem desses temas e pintem em óleo sobre tela, contudo, parecem estar limitadas a tais exigências, de modo que, caso decidam mudar o foco de sua produção, provavelmente não receberão a mesma atenção do sistema. Se todas as temáticas são autorizadas ao sujeito hegemônico, mas para as demais agentes das artes apenas uma temática “identitária” é viável, há um problema institucional.

A partir de tais considerações, são diversos relatos de estereotipação e capitalização de instituições sobre corpos dissidentes e suas produções artísticas. As identidades se tornaram instrumentalizadas por imaginários criados sobre suas individualidades e ficções geopolíticas. A artista dissidente se torna assim, um corpo geopolítico exotizado pelo sistema. Desse modo, tanto identidades individuais quanto nacionais são potenciais produtos dentro do mercado das artes visuais. É um imaginário criado por uma mirada hegemônica, que constrói ficções homogeneizantes mercantilizáveis, mais palatáveis para seu próprio consumo.

Ainda que o sistema busque enquadrar as produções e as identidades, ambas não são estanques. As produções podem tratar de diversos temas e é possível analisá-las por diferentes perspectivas, afinal, as pesquisas artísticas vão além de apenas uma abordagem conceitual possível. As identidades, por sua vez, também não são fixas, sendo fluidas e cambiantes tanto a depender do momento de vida, quanto a partir do contexto em que se está inserida. A necessidade de identidades inertes vem de uma demanda mercadológica, em

que classificar as artistas sob uma rigidez auxilia nas definições de estratégias de venda, guiadas pela sua dissidência.

Dessa forma, por tal percepção, o discurso de inclusão de corpos dissidentes no sistema das artes se iniciaria principalmente a partir de uma demanda de mercado do que uma real preocupação com as pautas levantadas por essas artistas. É essencial que a perspectiva decolonial não esteja presente apenas como produto, mas sim enquanto prática institucional na construção das relações. Se houve um momento de comemoração em perceber uma abertura do circuito artístico para pautas de pessoas indígenas, negras, *queer* e tantas outras, há agora a preocupação em não permitir que essas identidades complexas sejam simplificadas para se tornarem mercadoria. Pois, se estamos tentando nos livrar de nosso alçó do Norte Global, temos que ficar atentos à reprodução das relações de poder coloniais dentro de nosso próprio continente.

As lógicas trazidas pela colonialidade aos solos sul-americanos refletem as práticas hegemônicas típicas de espaços de poder, nos quais a hierarquização dos corpos é inerente ao seu funcionamento. A tríplice fronteira amazônica, que determina territorialmente a conexão entre os países Brasil, Colômbia e Peru, demarca também resquícios de uma exploração colonial compartilhada pelos três países. As marcas deixadas historicamente por tais processos, embora com particularidades distintas, atingem seus respectivos circuitos artísticos ainda hoje. A perspectiva hegemônica, que menospreza e subestima as produções dessa parte do globo, artísticas ou não, manipula e influencia grande parte das dinâmicas sociais e culturais. Ao impor objetivos, métricas e mecanismos similares para regiões distintas, o olhar dominante busca homogeneizar o diverso.

Considerando então que o sistema das artes tem sua origem enraizada na colonialidade, novas lógicas devem ser pensadas a partir do Sul Global se pretendemos decolonizá-lo. Existem esforços significativos, como de galeristas, curadoras e artistas citadas nesta pesquisa, que buscam construir novas dinâmicas nas relações de poder no sistema das artes. Ainda que seja inegável o impacto da presença desses trabalhos, não apenas no circuito artístico, como também na sociedade, podemos ponderar que a estrutura do sistema segue sendo, em sua essência, a mesma.

Diante da crescente circulação de produções dissidentes, há declarações de que essas agentes estariam “corroendo o sistema por dentro”. No entanto, pelo que acompanhei, estão apenas começando a arranhar a superfície. A abordagem simplista e superficial que tornou a

decolonialidade a uma pauta estritamente relacionada às identidades serviu à instrumentalização do conceito pelas instituições. Mesmo havendo uma maior diversidade nas produções que estão sendo expostas recentemente, as obras de arte seguem sendo decididas e circulando nas mesmas mãos.

Dessa maneira, deve-se atentar para que as práticas do circuito artístico não sejam pautadas estritamente a partir das identidades. As análises sobre os trabalhos devem levar suas identidades em consideração para trazer maior profundidade e entendimento de sua produção, porém não devem ser pareceres com expectativas de uma obviedade na relação da obra com a alteridade da artista. As produções de artistas dissidentes, analisadas somente a partir de suas dissidências, ficam limitadas em seus suportes e temáticas, podendo acabar por se tornar objetos de fetichização dentro de um sistema hegemônico e colonial, como o das artes.

Diante de tal cenário, já identificado pelas agentes dissidentes que percebem a capitalização existente sobre suas identidades, há uma preocupação e um esforço para romper com tais estereótipos. As artistas, curadoras e galeristas, presentes nesta pesquisa têm notado e apontado as dinâmicas exotizantes apresentadas pelo sistema das artes aos corpos não hegemônicos. Nas entrevistas, endereçavam quem e quais instituições possuíam tais práticas, com muitos de seus relatos abordados nesta tese. Assim, o movimento de denúncia à mercantilização das identidades no sistema das artes vem sendo endossado por aquelas que, a todo tempo, disputando os limites e parâmetros de suas produções.

Desse modo, as agentes dissidentes não estão passivas às dinâmicas do mercado, têm consciência e estão constantemente criticando a abordagem do sistema sobre seus corpos e obras de arte. Atuam ativamente, questionando a estrutura e produzindo seus trabalhos que, ao final, serão comercializados e irão gerar as imagéticas atuais e futuras sobre suas dissidências. Logo, ao mesmo tempo que estão atentas aos modos pelos quais suas produções são negociadas, também se utilizam deles, vendendo suas obras enquanto disputam e constroem, a partir de suas próprias perspectivas, o que é ser pertencente à sua identidade na atualidade. Ou seja, reconhecem as lógicas mercadológicas do sistema, mas também as utilizam em benefício próprio e coletivo, tornando-o fonte de renda, pleiteando suas narrativas e ocupando espaços de poder que antes lhes eram negados.

As produções das artistas dissidentes estão, portanto, envoltas em complexidades e contradições intrínsecas ao sistema das artes, com suas obras carregando tanto valor político

quanto financeiro. Ao mesmo tempo que essas peças são capazes de tensionar as perspectivas hegemônicas, elas também se configuram enquanto produto e patrimônio. Dessa forma, as agentes abordadas nesta tese estão, paradoxalmente, criticando as instituições, mas se beneficiando do prestígio que elas conferem, criando fissuras na estrutura, ao passo que sua presença a fortalece.

Cientes dessas contradições e buscando transformar as lógicas institucionais, essas agentes seguem conquistando espaços no sistema das artes. Embora as condições mercadológicas de suas obras sejam distintas das de artistas hegemônicos, elas tendem a se apropriar da conjuntura inédita para comercializar e circular suas produções. Com a percepção de que, para adentrar esse sistema, por vezes pareça necessário “colocar as plumas”, configura-se a primeira vez que os “adornos”, historicamente depreciados e violentados pela colonialidade, possam ser utilizados a seu favor.

Ainda que a perspectiva decolonial possa ser tratada como uma “moda” pelo sistema das artes, o espaço ocupado por essas agentes dificilmente será restituído. Não que se trate de um avanço permanente, mas ainda que haja retrocessos, e é possível que eles venham a ocorrer, marcas e espaços foram conquistados. Pelo que conhecemos da história de corpos dissidentes, recuar não será opção.

O desafio imposto, então, por essa decolonialidade que está sendo abordada pelo sistema das artes é tornar a produções de artistas dissidentes reconhecidas para além de suas identidades. Desse modo, é preciso incluir a perspectiva decolonial como preocupação permanente em um sistema alicerçado na colonialidade, atentando-se às suas possibilidades e limitações sem utopismos. Enquanto o processo colonial produziu maneiras e formas específicas de compreender arte, é o esforço decolonial que irá gerar - ou retomar - uma produção artística com liberdade criativa em sua plenitude.

A decolonialidade presente nas artes visuais na atualidade apresenta um movimento dúbio e complexo, no qual, se por um lado limita e estereotipa os temas, tanto das curadorias quanto das produções, por outro, é responsável pelo aumento da diversidade de agentes e narrativas nos espaços institucionais. Diante de tal paradoxo, o avanço do conceito, mesmo com suas contradições, ainda se faz relevante dentro da estrutura colonial do sistema artístico.

São essas e outras complexidades e contradições que constroem o sistema das artes. Sem elas, a estrutura colonial de poder não se sustentaria ainda hoje. O sistema opera em

tamanha complexidade que necessita das contradições criativas, geográficas e de identidades para ser mantido. Sem essas produções atuais, estaria alheio ao contexto social, ultrapassado pelo conhecimento acadêmico e inexpressivo ao mercado. Com elas, lida com as contradições de trazer para dentro do hegemônico, o marginal, o periférico e o dissidente.

Assim, o sistema das artes carrega tamanha complexidade que não é possível defini-lo. Sendo constantemente disputado em suas determinações, ele é conservador e progressista, tradicional e vanguardista, hegemônico e dissidente. Abriga todas essas possibilidades em si, de modo que suas próprias contradições não apenas o constroem, como também o fortalecem. Ou seja, o próprio sistema é dependente de suas contradições. Sem elas, não haveria o sistema das artes.

Enfim, o sistema das artes é um campo constituído por suas instituições, agentes e obras de arte, que o constroem e o estruturam em suas práticas. Ser reconhecida como pertencente ao sistema, mesmo que se rejeite suas lógicas de poder, também contribui na sua manutenção. Desse modo, as agentes estão envolvidas para que a ficção criada de sistema das artes siga em voga, sejam elas contestadoras de seus preceitos ou não.

A sua estrutura, apesar de aparentar rigidez, se apresenta como porosa, em que os limites de sua superfície são incertos permitindo que haja fluxos. As movimentações de instituições, agentes e objetos formam uma readequação constante do que é considerado arte, quem é julgada artista, e do valor atribuído às produções. Sendo assim, a obra de arte, núcleo do sistema artístico, é dependente do contexto do próprio sistema para ser identificada enquanto tal.

O sistema das artes tem suas definições vinculadas a períodos históricos, contextos geográficos e sociais dos quais faz parte, geralmente refletindo o que ocorre na sociedade. Trata-se de uma esfera que, embora específica, não está isolada, possuindo dinâmicas sociais similares ao meio em que está inserida. Desse modo, é possível identificar que os temas das obras de arte estão em consonância com o tempo em que foram produzidas. Se as discussões sobre as identidades são socialmente relevantes na atualidade, também o serão nas artes visuais contemporâneas.

O próximo grande tema, como já tem se delineando, aponta para discussões acerca da crise climática e o racismo ambiental. A tendência que demonstra o mercado é o surgimento de mais artistas indígenas no circuito institucionalizado das artes visuais, assim como a inserção de obras que antes seriam classificadas como artesanato no sistema das artes

contemporâneas. Com isso, produções feitas por aquelas e aqueles que há muito tempo abordam a preocupação com a conservação ambiental tendem a se institucionalizar.

As potências estéticas e conceituais que, apesar de tudo, tem resistido no sistema das artes, não deixam dúvidas sobre a relevância das produções artísticas dissidentes. Surgindo às margens dos supostos “centros”, artistas do Sul Global, subalternizadas duplamente, pelo seu aspecto geográfico e por seus corpos, têm produzido obras de arte distantes do “*naif*” invocado pelo Norte Global. Ainda que galerias e espaços museais se apresentem como locais que, somadas ao mercado das artes, impõem limitações a essas produções, artistas como as aqui abordadas seguem realizando seu trabalho, friccionando a estrutura sempre que consideram necessário, questionando o que acreditam estar equivocado.

Assim, é ouvindo as agentes dissidentes que estão no sistema das artes que é possível decolonizar o que resiste a ser decolonizado. Essas artistas, curadoras e galeristas têm propostas e projetos para que o sistema das artes se torne, de fato, mais plural. A inserção de corpos dissidentes, para além das produções artísticas, ocupando cargos de poder e decisão, é uma direção necessária a ser tomada para conhecermos os caminhos que devem ser percorridos para tal percurso. Enquanto houver a predominância hegemônica dominando as instituições de arte, não haverá espaço para o dissidente, a não ser de modo estático, pendurado nas paredes pálidas dos cubos brancos.

As limitações desta pesquisa foram coerentes com as próprias limitações do campo artístico. Os acessos aos espaços, às conversas e às rodas elitizadas são restritos quando não se é parte desse meio. Com a trajetória que foi desenvolvida, esse processo de aproximação foi, aos poucos, se tornando mais tangível. Contudo, aqui apenas reúno minha perspectiva sobre o que essas agentes me contaram. Seriam necessárias outras pesquisas para compreender o fenômeno dessas novas artistas entrando no sistema das artes, nas quais certamente se revelariam mais complexidades e contradições que não foram abarcadas nesta tese.

Dessa maneira, há que se avançar na discussão. Da mesma forma que é possível delinear uma trajetória para o conceito de decolonialidade no sistema das artes - primeiramente sendo sugerido, depois consolidado e, por fim, questionado -, atualmente ele passa por um novo processo de reflexão, apontando para uma possível superação do termo no circuito artístico. Outros temas e conceitos certamente surgirão, mas agora com cada vez

mais agentes dissidentes contribuindo e propondo perspectivas e produções possíveis para analisá-los.

Por fim, ainda que seja indiscutível a importância da presença de agentes dissidentes escrevendo suas próprias narrativas no sistema das artes, o mais relevante dessas produções parece ser, antes de tudo, o reconhecimento e a atenção, mesmo que tardios, a esses corpos e vivências. O impacto no imaginário, possibilitado pela absorção do conceito de decolonialidade e pela circulação de obras de artistas dissidentes, evidencia a potência dessas produções artísticas. Ainda que frequentemente desvalorizadas, essas artistas resistem e seguem produzindo. Ao criar narrativas a partir de suas próprias perspectivas, criticam o passado colonial e imaginam futuros melhores: tão decoloniais que nem tal palavra seria necessária para definir o que se vê. Ou o que se sente.

REFERÊNCIAS

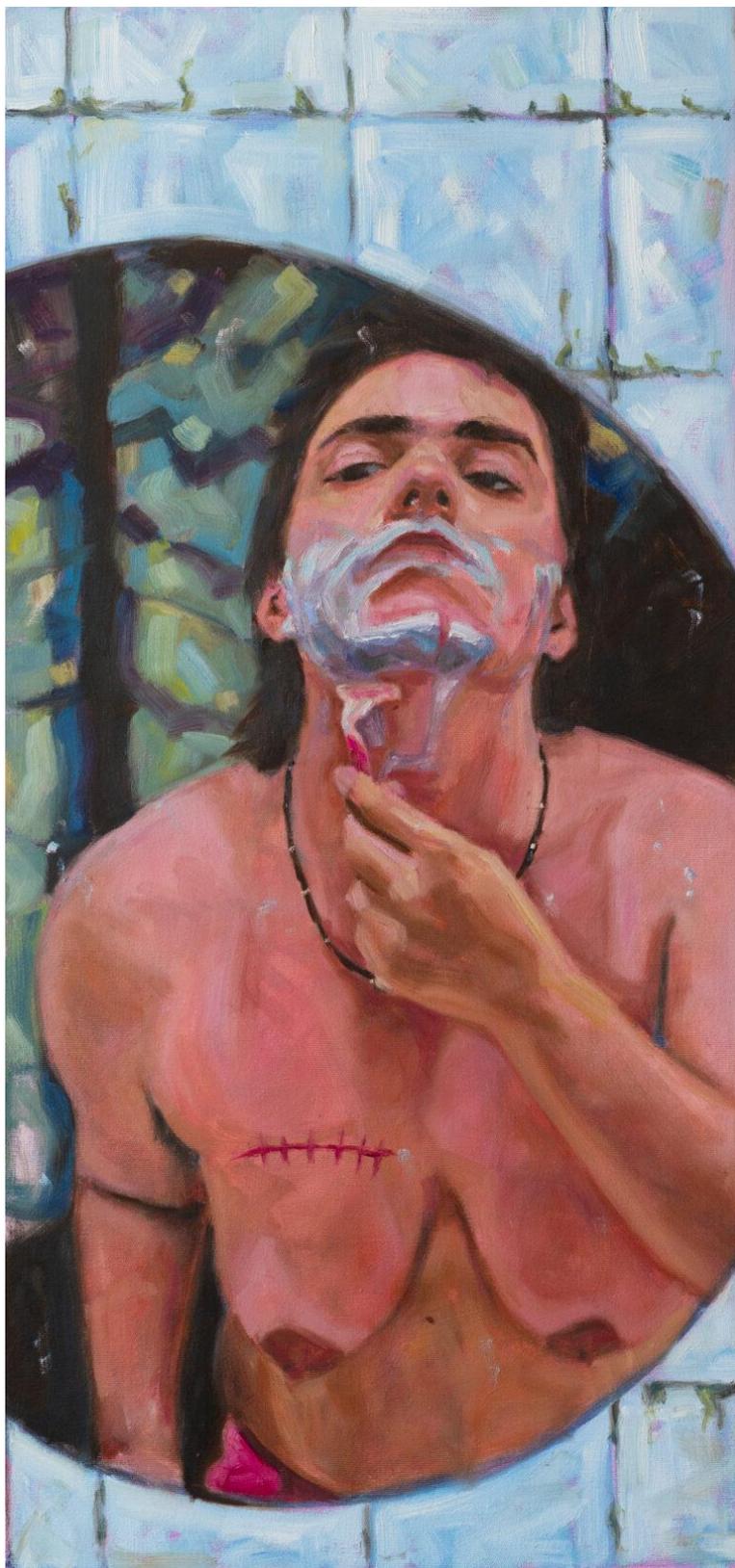


Figura 82 - "Fazendo a barba", 2021, de Fefa Lins. Cedido pela artista¹³⁵

¹³⁵ Imagem cedida pela artista.

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

Adichie, Ngozi Chimamanda. The danger of a single story. *TEDGlobal*, 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?sub_title=en&lng=pt-br&geo=pt-br. Acesso em: 26 nov. 2020.

Alves, Juliana Souza; Sardelich, Maria Emília. 2021. *Cartas Celestes: pensar as mediações da Estação*. Editora UFPB.

Appadurai, Arjun. 2008. *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*. Rio de Janeiro: EDUFF.

Ayca, Elvira Espejo. 2020. A dolorosa divisão da arte nos hierarquizou e colonizou por meio da ideia de educação universal. In: *Arte e Descolonização*. MASP Afterall, São Paulo.

Ballestrin, Luciana. 2013. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, no11. Brasília, p. 89-117.

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

Belaunde, Luisa Elvira. 2023. Controversia en la selección para la Bienal de Arte de Venecia 2024. *Lamula.pe*. Disponível em: <https://luisabelaunde.lamula.pe/2023/08/29/peru-en-bienal-de-arte-de-venecia/luisabelaunde/>.

Bernal, Carolina Chacón. 2021. Museos, etnoeducación y antirracismos. La exposición La consentida es: La familia negra. *Intervención*, vol. 1, nº 23, junho, p. 112–55.

Boivin, Maurício; Rosato, Ana; Arribas, Victoria. 2004. *Constructores de Otridad; una introducción a la antropología social y cultural*. Buenos Aires: Antropofagia.

Bonte, Pierre. 1975. *De la Etnología a la Antropología*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre. 1989. A representação política. Elementos para uma teoria do campo político. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel, pp. 163-208.

Brígida, Juliane Oliveira Santa. 2022. *Cidade (Re)vista: interpretação decolonial da fotografia de Naiara Jinkns em Belém do Pará*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação Comunicação, Cultura e Amazônia. Universidade Federal do Pará.

Roger Brubaker e Frederick Cooper. 2018. Para além das “identidades”. *Revista Antropológica*, n. 45, Niterói, p.266-324, 2. sem.

Bulhões, Maria Amelia. 2014. O sistema da arte mais além de sua simples prática. In: *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Org. Bulhões, Maria Amelia. 1a edição, Zouk editora.

Butler, Judith. 2017. *Cuerpos aliados y lucha política : hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.

Butler, Judith. 2018. 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.

Castilho, Sérgio Ricardo Rodrigues; Lima, Antonio Carlos de Souza; Teixeira, Carla Costa. 2014. (orgs). Etnografando burocratas, elites, e corporações: a pesquisa entre estratos sociais hierarquicamente superiores em sociedades contemporâneas. In: *Antropologia das práticas de poder: reflexões etnográficas entre burocratas, elites e corporações*. Rio de Janeiro: Contra Capa; Faperj, pp. 7-32.

Castro, Celso. 2005. (org.). *Evolucionismo Cultural*. Rio de Janeiro: Zahar.

Clastres, Pierre. 2004. Entre silencio y diálogo. *Constructores de Otredad; una introducción a la antropología social y cultural*. Buenos Aires: Antropofagia.

Cocotle, Brenda Caro. 2019. Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. In: *Arte e Descolonização*. MASP Afterall, São Paulo.

Cuche, Denys. 2002. A Gênese Social da Palavra e da Ideia de Cultura. In: *A Noção de Cultura nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, pp. 17-32.

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

DaMatta, Roberto. 1981. *Relativizando*. Petrópolis: Vozes.

Diniz, Debora. 2012. *Carta de uma orientadora: o primeiro projeto de pesquisa*. Brasília: Letras Livres.

Ennes, Marcelo Alario; Marcon, Frank. 2014. Das identidades aos processos identitários: repensando conexões entre cultura e poder. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 16, no 35, p. 274-305.

Espinosa-Miñoso, Yuderlys. 2020. Intervir no museu ou dinamitá-lo: algumas reflexões sobre arte e decolonialidade. In: *Arte e descolonização*. MASP Afterall, São Paulo.

Ferreira, Lúcio M. 2009. "Ordenar o Caos": Emilio Goeldi e a Arqueologia Amazônica. *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi*. Ciências Humanas, v. 4, n. 1, p. 71-91.

Fetter, Bruna. 2014. Um bom negócio: as recentes movimentações do mercado de arte contemporânea no Brasil. In: *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Org. Bulhões, Maria Amélia. 1a edição, Zouk editora.

Fetter, Bruna. 2016. Sistema(s) da arte: em quais ficções decidimos crer? *Revista Arte ConTexto*. v.4, nº10, jul., ISSN 2318-5538.

Funari, Pedro P. 2002. Desaparecimento e Emergência dos Grupos Subordinados na Arqueologia Brasileira. *Horizontes Antropológicos*, 18, 8, p. 131-153.

Gell, Alfred. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 296 pp. 106 ill.

Gell, Alfred. 2005. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. Tradução de Jason Campelo. *Concinnitas*, v. 8, n. 1, p. 42-63.

Gómez, Pedro Pablo. Mignolo, Walter. 2012. *Estéticas decoloniales*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá.

Halperin, Julia e Burns, Charlotte. 2019. Women's Place in the Art World - Female Artists Represent Just 2 Percent of the Market. *Artnet*. 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.

Harrison, Rodney. 2011. Consuming colonialism: Curio Dealers' catalogues, souvenir objects and indigenous agency in Oceania. In Byrne, Sarah; Clarke, Anne; Harrison, Rodney and Torrence, Robin (eds.) *Unpacking the collection: networks of material and social agency in the museum*. New York: Springer-Verlag, pp. 55-82.

Kilomba, Grada. 2019. *Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó.

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

Krotz, Esteban. 1993. La producción de la antropología en el Sur: características, perspectivas, interrogantes. *Alteridades*, 1993, 3 (6): Págs. 5-11.

Krotz, Esteban. 2004. Alteridad y pregunta antropológica. *Constructores de Otredad; una introducción a la antropología social y cultural*. Buenos Aires: Antropofagia.

Lauretis, Teresa de. 2019. A tecnologia de gênero. In: *Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais*. Org. Heloísa Buarque de Hollanda. Bazar do Tempo. Rio de Janeiro/RJ.

Lévi-Strauss, Claude. 1993. Raça e História. In: *Antropologia Estrutural Dois*. Rio: Tempo Brasileiro, p.328-366.

- Lima, Julia. 2019. Recortes de gênero e a exclusão sistemática das mulheres artistas. *Arte que Acontece*. Disponível em: <https://www.artequaeacontece.com.br/recortes-de-genero-e-a-exclusao-sistemica-das-mulheres-artistas/>. Acesso em: 02/04/2022.
- Lucero, María Helena. 2011. Decoloniality in Latin American Art. *Southern Perspectives*. Disponível em: <http://www.southernperspectives.net/tag/modernism>. Acesso em: 15/06/2021.
- Lugones, María. 2008. Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, nº 9, p. 75-101.
- Lugones, María. 2014. Rumo a um Feminismo Descolonial. *Estudos Feministas*, 22, 3.
- Malinowski, Bronislaw. 1992. *Argonauts of the Western Pacific: an Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Menezes Neto, Hélio dos Santos. 2018. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade De São Paulo Faculdade De Filosofia, Letras e Ciências Humanas.
- Mignolo, Walter. 2013. *Historias locales/diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Madrid: Akal
- Mignolo, Walter. 2019. A colonialidade está longe de ter sido superada, logo, a decolonialidade deve prosseguir. In: *Arte e descolonização*. MASP Afterall, São Paulo.
- Miller, Daniel. 2007. Consumo como cultura material. *Horizontes Antropológicos*, 13 (28): 33-63.
- Mombaça, Jota. 2020. A plantação cognitiva. In: *Arte e Descolonização*. MASP Afterall, São Paulo.
- Moraes, Isadora Bastos de. 2021. 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.
- Morais, Frederico. 1997. "Reescrevendo a história da arte latino-americana". In: *Catálogo Geral da I Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, pp. 7-15.
- Muñiz-Reed, Ivan. 2019. Pensamentos sobre práticas decoloniais no giro decolonial. In: *Arte e Descolonização*. MASP Afterall, São Paulo.
- Nader, Laura. 2020. Para cima, Antropólogos: perspectivas ganhas em estudar os de cima. *Antropolítica - Revista Contemporânea de Antropologia*, nº 49.

Nascimento, Silvana de Souza. 2019. O corpo da antropóloga e os desafios da experiência próxima. *Revista De Antropologia*, v. 62 n. 2: 459-484. Universidade de São Paulo.

Nochlin, Linda. 2006. "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, p. 21-32.

Noronha, Danielle Parfentieff de. 2018. Representações das diferenças: discursos sobre gênero e raça na imprensa hegemônica brasileira. In: *Seminário Nacional de Sociologia da UFS*, 2. São Cristóvão, SE.

Oliveira, João Pacheco de. 2016. Narrativas e imagens sobre povos indígenas e amazônia: uma perspectiva processual da fronteira. In: *O nascimento do Brasil e outros ensaios. "Pacificação", regime tutelar e formação de alteridades*. Contra Capa. Rio de Janeiro, 2016, pp 161-192.

Paulino, Rosana. 2020. Notas sobre a leitura das obras de arte de artistas negras e negros no ambiente brasileiro. In: *Arte e Descolonização*. MASP Afterall, São Paulo.

Peirano, Mariza. 2014. Etnografia não é método. *Horizontes Antropológicos*, vol. 20, nº 42, p. 377–91

Pena, Sérgio. 2005. D. Razões para Banir o Conceito de Raça da Medicina Brasileira. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12, n. 1, p. 321-346.

Pesquisa Setorial. 2018. *O Mercado de Arte Contemporânea no Brasil*. Associação Brasileira de Arte Contemporânea – ABACT e Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos - Apex-Brasil. Disponível em: https://fgvprojetos.fgv.br/sites/fgvprojetos.fgv.br/files/2018-11-30_pesquisa-latidade_pt.pdf.

Preciado, Paul B. 2019. O que é a constrassexualidade? In: *Pensamento Feminista: Conceitos Fundamentais*. Org. Heloísa Buarque de Hollanda. Bazar do Tempo. Rio de Janeiro/RJ.

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

Ribeiro, Djamila. 2017. *O que é lugar de fala?* Letramento, Justificando.

Rojas, Sofía Aguilar. 2023. *Los niveles del (auto)retrato en la obra textil de Julieth Morales*. Monografía de grado. Universidad de los Andes Facultad de Artes y Humanidades. Departamento de Historia del Arte Bogotá.

Rosa, Nei Vargas da. 2020. O que é contemporâneo no colecionismo de arte contemporânea? *Revista Estado da Arte*, vol. 1, nº 1, p. 97–109.

Rupp, Bettina. 2014. Da organização de exposições e curadoria: considerações sobre a formação da atividade no país. In: *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*. Org. Bulhões, Maria Amélia. 1ª edição, Zouk editora.

Santos, Antônio Bispo dos. 2019. Somos da terra. *Revista Piseagrama*. Disponível em: <https://piseagrama.org/somos-da-terra>.

Schwarcz, Lilia. M. 1993. *O Espetáculo das Raças*. São Paulo: Companhia das Letras.

Schwarcz, Lilia. M. A. 2005. “Era dos Museus de Etnografia” no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do XIX. In: Figueiredo, Betânia Gonçalves; Vidal, Diana Gonçalves (Org.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Belo Horizonte: Argumentum.

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

Seyferth, Giralda. 1995. A Invenção da Raça e o Poder Discricionário dos Estereótipos. *Anuário Antropológico/93*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, pp. 175-203.

Todorov, Tzvetan. 2003. Descobrir. In: *A Conquista da América*. São Paulo: Martins Fontes, pp. 3-70.

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

Viveiros De Castro, Eduardo. 2002. O nativo relativo. *Mana*, vol. 8, nº 1, p. 113–48.

Viviani, Maria Cristina Simões; De Noronha, Danielle Parfentieff. 2021. Práticas decoloniais: a representação dos corpos pelo olhar de Naiara Jinkns. *Revista Esferas*, ano 11, vol. 3, nº 22.

Wolf, Eric. 2003. Encarando o poder: velhos insights, novas questões. In: *Antropologia e Poder: Contribuições de Eric Wolf*. Editoras UnB, Unicamp e Imprensa Oficial.

Yllia, María Eugenia. 2017. De la maloca a la galería: La pintura sobre llanchama de los boras y huitotos de la Amazonía peruana. *Illapa Mana Tukukuq*, n. 6, p. 95–108.

GLOSSÁRIO

ART ADVISOR: Em tradução literal seria um “conselheiro da arte”, um especialista que indica artistas e produções para galeristas e colecionadores se atentarem para, respectivamente, representarem e adquirirem. Também frequentemente escrevem colunas e textos para revistas de arte e/ou páginas pessoais.

ARTE CONTEMPORÂNEA: Arte produzida na atualidade, possuindo essa referência a partir da segunda metade do século XX em que rompe com a arte moderna. Podem ter diversos suportes (objeto, instalação, pintura, escultura, gravura, performance, fotografia, vídeo etc.) e estão em constante mutação discutindo temas contemporâneos.

ARTISTA: Aquela que produz objetos de arte.

COLECIONADORES: Aqueles que compram obras de arte de maneira sistemática compondo um acervo próprio, geralmente sob indicações de *art advisors* e galeristas.

CUBO BRANCO: Espaço tradicional de exposições de arte contemporânea em que todas as paredes, chão e teto são brancos para evitar ao máximo interferência do ambiente com o objeto de arte.

CURADORA: Aquela que seleciona quais objetos de arte irão para as exposições.

EXPOSIÇÃO COLETIVA: Exposição que apresenta obras a partir de um determinado tema ou recorte produzidos por mais de uma artista.

EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL: Exposição que apresenta trabalhos produzidos apenas por uma artista.

GALERIA: Comércio de obras de arte de determinados artistas que são representados, isso é, vendidos, com exclusividade ou não, pela galeria.

GALERISTA: Aquela que recebe e seleciona quais objetos de arte e de quais artistas serão comercializados na galeria.

MUSEU: Instituição de arte que irá expor obras de arte e construir narrativas acerca desses objetos.

OBJETO DE ARTE: Objeto central de atenção e circulação nas instituições de arte.

