

**AS RUPTURAS LATINAS: TEORIAS DECOLONIAIS NAS OBRAS DAS ARTISTAS
LATINO-AMERICANAS NA DÉCADA DE 1970**

***LATIN RUPTURES: DECOLONIAL THEORIES IN THE WORKS OF LATIN AMERICAN
ARTISTS IN THE 1970S***

Ana Carolina Rosolen Nazatto

RESUMO

Compreender a história da arte latino-americana vai muito além de dissecar movimentos artísticos que eclodiram no Sul Global. Nas décadas de 50/60 há uma ruptura com o cânone, quando artistas trazem para a temática artística da América Latina o que o crítico Guy Brett chama de "salto radical": a consciência social e política, e o sentimento da precariedade da existência humana (BRETT, 1997). Dentro dessa produção latino-americana, é imprescindível um olhar mais atento para a produção de artistas-mulheres, que colocam em suas produções as questões de gênero mescladas às questões da política conturbada da época. Vê-se, então, um cruzamento das ideias decoloniais de pensadores como Aníbal Quijano e María Lugones com as de artistas que produziram nas décadas de 1960/70, mesmo que de forma embrionária. A análise compreende o recorte das mulheres artistas latino-americanas que produziram durante a década de 1970, com três obras selecionadas: *Me gritaron negra* (1978), de Victoria Santa Cruz, *Brasil Nativo, Brasil Alienígena* (1976-77), de Anna Bella Geiger, e *Arroz e Feijão* (1979), de Anna Maria Maiolino. Aqui, há o cruzamento entre a temática dessas artistas com os questionamentos sobre a colonialidade proposta pelo Grupo Modernidade/Colonialidade, publicados vinte anos depois, e também o paralelo com alguns pensamentos do feminismo decolonial proposto por María Lugones. Nessas obras, as mulheres se colocam como centro, abordando, mesmo que metaforicamente, suas próprias perspectivas de vida sendo parte integrante de um sistema pós-colonial.

Palavras-chave: arte latino-americana. arte decolonial. estudos decoloniais. arte feminista;

ABSTRACT

Understanding the history of Latin American art goes far beyond dissecting the artistic movements that erupted in the Global South. In the 50s and 60s there was a break with the canon, when artists brought what critic Guy Brett calls a "radical leap" to Latin American artistic themes: social and political awareness, and a sense of the precariousness of human existence (BRETT, 1997). Within this Latin American production, it is essential to take a closer look at the production of women artists, who put gender issues mixed with the troubled politics of the time into their productions. We can see, then, an intersection of the decolonial ideas of thinkers such as Aníbal Quijano and María Lugones with those of artists who produced in the 1960s and 70s, albeit in an embryonic form. The analysis covers Latin American women artists who produced during the 1970s, with three selected works: *Me gritaron negra* (1978), by Victoria Santa Cruz, *Brasil Nativo, Brasil Alienígena* (1976-77), by Anna Bella Geiger, and *Arroz e Feijão* (1979), by Anna Maria Maiolino. Here, there is a crossover between the themes of these artists and the questioning of coloniality proposed by the Modernity/Coloniality Group, published twenty years later, and also a parallel with some of the thoughts of decolonial feminism proposed by María Lugones. In these works, women place themselves at the center,

addressing, even if metaphorically, their own perspectives on life as an integral part of a post-colonial system.

Keywords: Latin American art. decolonial art. decolonial studies. feminist art;

INTRODUÇÃO

Compreender a história da arte latino-americana vai muito além de dissecar movimentos artísticos que eclodiram no Sul Global. No início do século XX, o Modernismo Latino buscava criar uma identidade nacional utilizando-se da poética europeia para tal. É somente nas décadas de 50/60, que há, enfim, uma ruptura com o cânone, quando artistas trazem para a temática artística da América Latina o que o crítico Guy Brett chama de "salto radical": a consciência social e política, numa tradição construtivista (relacionada aqui com a arquitetura e a participação do espectador) e o sentimento da precariedade da existência humana (BRETT, 1997). A partir de então, artistas sul-americanos começam um movimento próprio, não mais alinhados com os movimentos euro-americanos, mas preocupados com criar algo que fosse ao encontro do que estava acontecendo em seu próprio solo; criando assim um diálogo direto com as questões que rondavam o "ser latino".

Dentro dessa produção latino-americana, é imprescindível um olhar mais atento para a produção de artistas-mulheres. Aqui, elas não só usam de suas obras na luta por uma liberdade civil (vivendo sob governos autoritários que dominaram a América Latina entre 1960-90), mas também para colocar em destaque suas vivências como mulheres latinas. É fato que elas não participaram ativamente da segunda onda do feminismo, que eclode principalmente nos Estados Unidos, mas foram influenciadas pelas ideias feministas que surgiram então. Em suas produções, as questões de gênero se mesclaram às questões da política conturbada da época.

Ao abordarem temáticas que cabem dentro da afirmação "ser uma mulher latina", as artistas passam a olhar não só para si mesmas – alinhadas com o feminismo euro-estadunidense que marca a produção feminista do Norte Global na década de 1970 –, mas também para o contexto múltiplo e complexo em que viviam. Elas passam a olhar para sua existência periférica, abordando ao mesmo tempo o contexto político e social da época – contexto esse muito distinto do que as feministas do Norte estavam inseridas.

Pode-se ver, então, um cruzamento das ideias decoloniais de pensadores como Aníbal Quijano, Walter Dignolo e María Lugones com as de artistas que produziram nas décadas de 1960/70, mesmo que de forma ainda embrionária. A partir do uso de suas vivências como temática,

as artistas se colocaram no centro da discussão política da época. Andrea Giunta (2018) propõe a noção da "virada iconográfica radical" – uma transformação ocorrida na arte da América Latina, a partir da década de 1960, que traz na representação do corpo uma preocupação política, social e estética.

A análise, por fim, compreende o recorte das mulheres artistas latino-americanas que produziram durante a década de 1970, com três obras selecionadas: *Me gritaron negra* (1978), de Victoria Santa Cruz, *Brasil Nativo, Brasil Alienígena* (1976-77), de Anna Bella Geiger, e *Arroz e Feijão* (1979), de Anna Maria Maiolino. Aqui, há o cruzamento entre a temática dessas artistas com os questionamentos sobre a colonialidade proposta pelo Grupo Modernidade/Colonialidade, publicados vinte anos depois, e também o paralelo com alguns pensamentos do feminismo decolonial proposto por María Lugones:

Em *Colonialidade y Género* (2008), [María] Lugones propõe um novo caminho para descolonizar o feminismo buscando compreender as condições das mulheres não europeias vistas sob suas próprias perspectivas, fora do centrismo das discussões de gênero eurocêntricas. (SOUZA e PEREIRA, 2020, p. 434).

Nessas obras, as mulheres se colocam como centro, abordando, mesmo que metaforicamente, suas próprias perspectivas de vida sendo parte integrante de um sistema pós-colonial.

1 AS RUPTURAS LATINAS NA ARTE

Em seu canônico¹ *Arte Moderna*, o historiador Giulio Carlo Argan define o modernismo como "as correntes artísticas que, na última década do século XIX e na primeira do século XX, propõem-se a interpretar, apoiar e acompanhar o esforço progressista, econômico-tecnológico, da civilização industrial" (ARGAN, 1992, p. 185). As chamadas "tendências modernistas" buscavam a ruptura com os modelos clássicos acadêmicos das artes, seguindo de perto as mudanças que ocorriam nas sociedades urbanas e industriais europeias. Argan pontua, ainda, que essas tendências traziam consigo "motivos materialistas e espiritualistas, técnico-

¹ Derivado da palavra grega *kánon*, cânone refere-se a "um paradigma, um princípio geral, por meio do qual inferem-se regras específicas. (...) Por sua vez, canonização é o processo sistêmico em que aspectos específicos se inserem no conjunto dos modelos a serem seguidos, e por meio do qual instituem-se artistas e obras compreendidas como exemplares em determinado campo (no caso da arte, abrange escolas, museus, colecionismo, mercado, produção discursiva, memória social etc.)." (REINALDIM, 2021).

científicos e alegórico-poéticos, humanitários e sociais" (ARGAN, 1992, p. 185), causando uma quebra temática e formal com os movimentos artísticos anteriores.

No início do século XX, observa-se surgirem as chamadas Vanguardas Artísticas, em que artistas passaram a se preocupar também com uma revolução radical nas modalidades e finalidades da obra. Movimentos como Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo – e todos os outros *ismos* – efervescem na Europa, ganhando destaque (positivo e negativo) da crítica e grande interesse por parte de artistas que vêm de fora do continente europeu.

É fato que as vanguardas nasceram e prosperaram na Europa, mas não ficaram presas ao velho continente. Manifestos e rupturas modernistas conseguem penetrar o Sul Global ainda nas primeiras décadas do século XX, vindos na bagagem de artistas que viajaram e tiveram contato direto com as ideias modernistas europeias.

Esse encontro de artistas latino-americanos com os vanguardistas europeus resulta em obras que mesclam a estética europeia moderna com uma busca por uma identidade nacional; uma busca por uma ruptura completa com sua formação artística clássica. Artistas como Tarsila do Amaral e Vicente do Rego Monteiro são exemplos dessa onda modernista que dominou a época.

Aqui, a estética importada é utilizada como meio para se falar de uma temática popular e nacional brasileira.² Ao abordar o modernismo latino, Dawn Ades afirma que:

as transformações radicais por que passaram as artes visuais na Europa durante as primeiras décadas deste século (...) entraram na América Latina como parte de uma "vigorosa corrente de renovação", começada nos anos 1920. (...) Os artistas que voltaram para a América Latina, depois de uma temporada relativamente curta no estrangeiro, passaram a criar de modo diferente, valendo-se de formas do modernismo que eram especificamente americanas. (ADES, 1997, p. 125).

Pode-se dizer, então, que as consequências plásticas da arte na América Latina são inseparáveis (e estão entrelaçadas) da arte canônica europeia.

Essa busca por uma identidade nacional – que permeia diversos campos culturais – tem nas artes, mais especificamente visuais, um dos seus mais frutíferos pilares. Porém, não se pode deixar de notar que esses movimentos modernos que desembarcaram em terras latinas vindos

² Nesse período, a discussão da identidade nacional também se dava no campo das ciências sociais, com publicações como *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Hollanda, e *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, buscando compreender a formação sociocultural brasileira.

da Europa sintetizaram-se como a procura por uma temática própria (nacionalista) por meio da linguagem do outro – sendo, esse outro, o europeu colonizador.

Para a história da arte hegemônica, os artistas "latino-americanos [estariam] fatalizados a ser eternamente uma 'cultura de repetição', reprodutora de modelos, não (...) cabendo fundar ou inaugurar estéticas ou movimentos" próprios. (MORAIS, 1997, p. 01). Isso acontece porque a produção latino-americana no século XX tinha dois lados: a busca por uma emancipação plástica das referências estrangeiras e o inevitável diálogo com a formação europeia que os artistas latinos recebiam nas academias. Essa contradição foi assumida por esses artistas nessa busca por uma identidade nacional própria.

É importante afirmar que, diferentemente do que prega o cânone – que exclui as artes não ocidentais de sua linha do tempo –, ocorreram sim diversas rupturas com as vanguardas do Norte Global na história da arte latina durante o século XX, buscando não só uma temática, mas uma estética e uma pesquisa própria.

Na década de 1920, um movimento modernista genuinamente latino que não só emergiu em terras do sul, como também aborda uma temática política voltada para seu povo, surge no México: o muralismo. "Os muralistas constituíam o grupo mais atuante e criativo que formava a vanguarda cultural revolucionária do México, com forte sentido do valor social de sua arte." (ADES, 1997, p. 151)

Aliados a causas revolucionárias mexicanas, artistas como Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Alfaro Siqueiros – conhecidos como "Los Tres Grandes" – buscavam a "erradicação da arte burguesa (a pintura de cavalete), e apontavam a tradição indígena como o modelo do ideal socialista de uma arte aberta, para o povo: uma arte que fosse aguerrida, educativa e para todos." (ADES, 1997, p. 153)

Nos murais pintados em prédios públicos, de fácil acesso à população mexicana, encontram-se imagens de um México plural, combinando a crítica social, a fé no progresso e, ao mesmo tempo, enaltecendo os povos originários da América pré-colonização.

Se, em um passado colonial, o Barroco foi utilizado pelos colonizadores como uma estratégia de dominação simbólica, aqui o Muralismo é utilizado para educação e libertação dos mexicanos. Com múltiplas formalidades, do realismo ao alegórico, os artistas apresentavam "as muitas faces da sociedade mexicana, com suas aspirações e conflitos, sua história e múltiplas culturas." (ADES, 1997, p. 151)

Em seu texto *Reescrevendo a História da Arte Latino-americana* (1997), Frederico Morais pontua que:

o cotidiano da América latina está contaminado pela política, pelos problemas sociais e econômicos. (...) 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. (MORAIS, 1997, p.06)

É possível observar muito claramente esse conceito aplicado ao muralismo citado anteriormente e, também, nos movimentos artísticos que o sucederam. Também no México há a corrente Nativista que, como pontua Ades, recebeu impulso nas décadas de 1920 e 1930, na esteira da revolução mexicana. Esse movimento é caracterizado pela redescoberta das culturas nativas, além do uso de temas indígenas nas mais diferentes frentes artísticas. Esses temas eram, quase sempre, acompanhados de grande teor social de protesto (ADES, 1997, p. 195).

Algumas décadas depois, acontece uma outra ruptura formal de extrema importância na arte latino-americana. É entre as décadas de 1950 e 1960 que tem início um dos períodos mais significativos da história da arte latina, o que o crítico inglês Guy Brett chama de "salto radical". Para Brett, os artistas latinos tinham vontade de:

tomar as rédeas da arte moderna e pôr-se à frente dela. Eles tinham uma necessidade quase explosiva de querer pôr em prática as novas liberdades formais e de ver respondidas certas questões fundamentais que as descobertas vanguardistas do *avant-guerre* haviam levantado. (...) A geometria fornecia a chave sintetizadora. (...) Mas, por trás de tais abstrações universalizadoras, havia dois legados até certo ponto irredutivelmente ligados à história da América Latina. (BRETT, citado por ADES, 1997, p. 255-6).

Esses legados, pontuados por Brett, perpassam a consciência social e política, numa tradição construtivista (relacionada aqui com a arquitetura e a participação do espectador) e o sentimento da precariedade da existência humana "servindo aqui de trampolim para novas percepções" (BRETT, in ADES, 1997, p. 256).

Dois movimentos se destacam nessa época: o Neoconcreto e o Cinético. Se no movimento Neoconcreto a busca era levar a arte concreta a uma exacerbação nacionalista com a liberdade de experimentação e o retorno das intenções expressivas, no Cinético é o movimento que dita os rumos das obras, evidenciando as possibilidades de transformação, ora pela posição do espectador que observa, ora pela manipulação dele.

Com diferenças formais entre os países latinos, a abstração, a geometrização, a fuga da bidimensionalidade da tela³ e a participação do espectador dominaram as artes produzidas por artistas do sul, em uma busca por criar o novo. Esses artistas herdaram a:

linguagem da abstração geométrica (...) que constituiu no marco da mais completa ruptura com a representação tradicional, e (...) também o dadaísmo, que conferia a qualquer objeto a condição de "símbolo" e questionava as instituições do mundo da arte, submetendo-as a contínuas críticas. (BRETT, in ADES, 1997, p. 256)

Nomes como Alejandro Otero (Venezuela), Lygia Clark e Hélio Oiticica (Brasil), Mathias Goeritz (México), entre outros, dão um "salto radical" tanto na teoria como na prática artística, afastando-se das artes euro-estadunidenses ao apropriar-se da forma para criar um discurso visual inovador que trazia diversos simbolismos para uma geometria metafórica. As experimentações abstratas-geométricas se desdobram em diversas frentes artísticas nos anos seguintes. Principalmente entre as décadas de 1960-70, a obra extrapola o material e passa a ser representada por performances e instalações, em que o corpo vira o meio (seja do artista que performa, seja do espectador que é convidado a adentrar a obra).

Como dito anteriormente, não se pode deixar de pontuar o histórico político-social da América Latina nessas décadas já que seu contexto – com suas ditaduras, movimentos de libertação nacional e guerrilha urbana –, influencia diretamente na produção artística do Sul. Morais coloca que:

nos anos 60/70, quando a maioria dos países do Cone Sur 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 tornou indispensável nos meios de comunicação massiva e na prática política, acabou por penetrar o universo da arte. (MORAIS, 1997, p. 06)

Artistas latinos se reúnem, então, para criar respostas, se posicionar e protestar contra as ditaduras que dominaram grande parte dos países da América do Sul entre as décadas de 1960 e 1990. A produção artística era em grande parte metafórica, burlando censuras e

³ O crítico estadunidense Clement Greenberg pontua que uma das características da pintura modernista – e o que a tornou tão revolucionária – é a aceitação da bidimensionalidade da tela. Se no passado existia a busca pela representação real, com um estudo profundo sobre perspectiva e o jogo de luz e sombra, no modernismo a busca era se distanciar da escultura e "para preservar a sua própria autonomia, a pintura (...) [exclui] o representativo ou literário" (GREENBERG, 1960), tornando-se então abstrata.

repressões, mas de forma alguma menos potente pois, ao se encontrarem em um contexto repressor e violento, os artistas mobilizam um conteúdo político que responde a ele.

Para Nestor Canclini, em *A Sociedade sem Relato*:

em vários momentos do século XX, notoriamente nos anos de 1960, procurou-se transcender o isolamento elitista da arte levando as obras do museu para a rua, em associação com movimentos sociais e políticos transformadores. (CANCLINI, 2012. p. 134)

Os chamados artistas do dissenso utilizavam a estética e a política para dar "visibilidade ao escondido", colocando em foco suas aspirações de uma sociedade utópica que os artistas tentavam antecipar (CANCLINI, 2012).

Tirar a arte das instituições, trazer para as ruas e aproximar o público dela era uma forma de não só democratizar a arte mas também trazer questionamentos e destaque para questões importantes para aquele grupo. Se o governo interferia e contava suas próprias narrativas nas mídias ditas tradicionais, seus opositores encontraram na produção artística uma forma de serem ouvidos. É na arte que se encontra um espaço de diálogo em tempos em que qualquer um poderia ser censurado/preso/torturado.

De um jeito ou de outro, moderna ou contemporânea, a arte latino-americana sempre foi política. Seja como uma ferramenta para criar uma nova identidade nacional, seja com suas metáforas, lutando contra regimes autoritários.

2 AS RUPTURAS DECOLONIAIS

Pensar a América Latina é, necessariamente, pensar em colonização. Não só historicamente, com datas e eventos, mas também com seus efeitos colaterais, que são vistos e sentidos até o presente. Podemos não ser (mais) uma colônia, mas os resquícios de termos sido um dia perpassam nossas questões como indivíduos e sociedade no que é chamado de período pós-colonial.

Para Stuart Hall, o pós-colonial é um processo no qual a sociedade multicultural lida com os efeitos da colonização. As relações coloniais não desaparecem quando surgem os Estado-Nação, mas "sobrevivem (política, cultural e economicamente) através de seus efeitos secundários" (HALL, 2003, p. 110). Não existe, portanto, um antes e depois; o processo de colonização continua o mesmo após a independência das colônias.

Hall coloca que:

a colonização sinaliza a ocupação e o controle colonial direto. A transição para o pós-colonial é caracterizada pela independência do controle colonial direto, pela formação de novos estados-nação, por formas de desenvolvimento econômicos dominadas pelo crescimento do capital local e relações de dependência neocolonial com o mundo desenvolvido capitalista, bem como pela política que advém da emergência de poderosas elites locais que administram os efeitos contraditórios do subdesenvolvimento. (HALL, 2003, p. 109-10)

É preciso pontuar, entretanto, que, segundo alguns críticos citados por Hall, nem todas as sociedades são pós-coloniais em um mesmo sentido: cada colônia teve uma relação com o centro imperial. O autor coloca como exemplo a Austrália e o Canadá de um lado, a Nigéria, a Índia e a Jamaica de outro. Aqui, pode-se incluir a América Latina em um terceiro lado, com um processo distinto dos países colonizados citados anteriormente.

Ao entender que o processo pós-colonial foi distinto na América Latina, e que as teorias decoloniais produzidas até então não cabiam para tal entendimento, surge, em meados de 1990, o grupo Modernidade/Colonialidade (M/C). Formado por pensadores latinos, entre eles Aníbal Quijano, Walter D. Mignolo e Catherine Walsh, o M/C buscava compreender como se dava o pensamento decolonial a partir do processo de colonização latino-americano, do século XVI em diante, não mais se apoiando em teorias e pesquisas anteriores, mas analisando a colonialidade como parte intrínseca na modernidade dos países da América Latina.

Mignolo, um dos principais nomes do grupo, denuncia o "imperialismo" dos estudos culturais pós-coloniais e subalternos produzidos até então. Assim, para ele, o grupo deveria deixar de "se espelhar na resposta indiana ao colonialismo, já que a trajetória da América Latina de dominação e resistência estava ela própria oculta do debate." (BALLESTRIN, 2013, p. 95-96)

Aqui, é preciso salientar que existe uma distinção entre *colonialismo* e *colonialidade*. O colonialismo se refere ao processo e ao sistema colonial em si, empregado para a dominação e exploração do trabalho nas colônias. Já a colonialidade se caracteriza como a continuidade do processo de colonização, presente dentro do "sistema-mundo moderno". (OLIVEIRA e LUCINI, 2020)

Também é necessário apontar a relação existente entre a *colonialidade* e a *modernidade*. Para Mignolo, a colonialidade é parte da mesma face da modernidade. Os dois termos aqui se complementam, sendo que um só ocorre na existência do outro. A modernidade é posta como salvação para os países colonizados, progresso, civilização e desenvolvimento, escondendo o lado obscuro do sistema-mundo moderno capitalista (OLIVEIRA e LUCINI, 2020), ou seja, a colonialidade.

Valendo-se desses conceitos, o grupo se apropria do termo específico do nome "Modernidade/Colonialidade", sempre assim, lado a lado e inseparáveis.

Dentre os conceitos desenvolvidos pelo Grupo M/C, estão duas dimensões da colonialidade: a do poder e a do saber. Na colonialidade há um controle da economia, da autoridade, da natureza e dos recursos naturais, da subjetividade e do conhecimento.

O contexto para tal se dá a partir do genocídio e da conquista das Américas pelos europeus. Assim, surge a classificação social da ideia de raça, em que se vê a criação da diferença e da superioridade da raça branca.

Um dos eixos fundamentais desse padrão de poder é a classificação social da população mundial de acordo com a ideia de raça, uma construção mental que expressa a experiência básica da dominação colonial e que desde então permeia as dimensões mais importantes do poder mundial, incluindo sua racionalidade específica, o eurocentrismo. (QUIJANO, 2005, p. 117).

Quijano (2005, p. 117) pontua ainda que "a ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América." Assim, raça, gênero e trabalho foram utilizados como base para a formação do "capitalismo mundial colonial/moderno no século XVI" (BALLESTRIN, 2013, p. 100). Produziram-se então, na América, novas identidades sociais, como índios, negros e mestiços, e redefiniram-se outras. Para Quijano,

termos com espanhol e português, e mais tarde europeu, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, com constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. (QUIJANO, 2005, p. 117).

Deve-se observar, então, que a colonialidade de poder traz uma hierarquia social na qual o homem heterossexual, branco, patriarcal, cristão e europeu está no topo de tudo e de todos.

Aliado a esse conceito da colonialidade de poder está a do saber. Aqui, o eurocentrismo é o fio condutor para "a elaboração intelectual do processo de modernidade" (QUIJANO, 2005). Utiliza-se a linguagem científica iluminista como absoluta e reflexo da estrutura universal da racionalidade. Universaliza-se a experiência europeia como o modelo a se seguir e reforçam-se suas epistemologias como as únicas válidas.

Dentro das teorias decoloniais do Grupo M/C a questão do patriarcado e de gênero são deixadas de lado. Fala-se de raça, mas não se destaca que dentro disso ainda há uma questão da dominação social do homem sobre a mulher. Se, na colonialidade, o homem branco europeu está acima de tudo e todos, a vivência das mulheres latino-americanas está na parte inferior dessa mesma hierarquia.

É importante pontuar que esse questionamento não é exclusivo dos estudos decoloniais das teóricas latino-americanas. Parte integrante dos Estudos Subalternos, grupo que investiga o pós-colonialismo indiano, Gayatri Chakravorty Spivak publica em 1985 o artigo *Pode o Subalterno Falar?*, em que coloca que "se no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade" (SPIVAK, 2010, p. 67).

Alinhada com Spivak, María Lugones propõe um outro tipo de colonialidade: a de gênero. Para Lugones (2014), "os europeus brancos burgueses eram civilizados; eles eram plenamente humanos." Assim, compreende-se que há uma hierarquia entre o humano e o não humano como a categorização central da modernidade colonial:

[Na] colonização das Américas e do Caribe, [há] uma distinção dicotômica, hierárquica entre humano e não humano [que] foi imposta sobre os/as colonizados/as a serviço do homem ocidental. Ela veio acompanhada por outras distinções hierárquicas dicotômicas, incluindo aquela entre homens e mulheres. Essa distinção tornou-se a marca do humano e a marca da civilização. (LUGONES, 2014, p. 936).

Lugones ainda pontua que só são considerados civilizados os homens e as mulheres, ou seja, só os brancos europeus e cristãos. Para estes, os povos indígenas das Américas e africanos escravizados eram classificados como espécies não humanas – animais que eram incontroláveis, sexuais e selvagens. Para os colonizadores, os/as colonizados/as precisaram ser inventados e reduzidos "a seres primitivos, menos que humanos, possuídos satanicamente, infantis, agressivamente sexuais, e que precisavam ser transformados." (LUGONES, 2014. p. 941)

Por meio dos códigos de gênero hegemônicos, o "não humano feminino colonizado" não foi somente racializado, como também reinventado pela missão civilizatória cristã europeia. Para Lugones, o gênero é então uma imposição da modernidade/colonialidade. (COSTA, 2020)

Ao entender que a questão de gênero é um desdobramento da colonialidade, e que sem o patriarcado cristão europeu imposto nas Américas a modernidade/colonialidade seria

inviável, Lugones entende que só há uma possibilidade de superar a colonialidade de gênero: o chamado feminismo decolonial.

O feminismo decolonial latino-americano não só se debruça sobre gênero e patriarcado, contestando os feminismos eurocentrados, como também sobre os desdobramentos da ideia de raça implantada pela colonização nas Américas.

O feminismo decolonial, privilegiando a contestação à colonialidade do saber, também aponta caminhos de avanço político agora na chave latino-americana. Propõe uma revisão epistemológica radical das teorias feministas eurocentradas (...). A consciência da violência e opressão dos processos colonizadores faz surgir um campo de reflexão com o qual o feminismo passa a dialogar. (HOLLANDA, 2020, p. 13-14)

O feminismo hegemônico ignora a interseccionalidade das relações entre raça, classe, sexualidade e gênero. E, ao perceber esses pontos, mulheres latinas começam a traçar suas próprias teorias. Nesse grupo aparecem nomes como Lélia Gonzalez, Yuderkys Espinosa Miñoso e Grada Kilomba, além de Lugones, citada acima.

Para elas, é preciso uma nova abordagem do feminismo a partir da América Latina, como se deu com os pensamentos decoloniais do Grupo M/C. É preciso compreender como a colonialidade é parte intrínseca também do feminismo que vem do Norte e se espalhou como hegemonia no Sul Global. Se nas colonialidades o eurocentrismo é imposto como forma de dominação, no feminismo esse movimento não é diferente.

Miñoso aponta que "a ferida colonial sangra mais em umas que em outras. Os feminismos hegemônicos do Norte precisam da cumplicidade dos feminismos hegemônicos do Sul para dar continuidade à história de colonização e dependência" (MIÑOSO, 2019, citado por HOLLANDA, 2020, p. 98-99). É preciso, então, ir além do feminismo branco-europeu, e incluir as desigualdades de raça e classe para dar conta da multiplicidade de origens e condições sociais das mulheres latino-americanas.

María Lugones conclui que:

descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racializada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social. (...) o feminismo não fornece apenas uma narrativa da opressão de mulheres. Vai além da opressão ao fornecer materiais que permitem às mulheres compreender sua situação sem sucumbir a ela. (LUGONES, 2014, p. 940)

Assim, o feminismo decolonial não compreende a opressão das mulheres como algo exclusivamente de gênero, mas também como questões da opressão social e racializada, colocando em foco que nossa história colonial interfere em absolutamente todos os campos da vivência como latino-americanas.

3 AS RUPTURAS FEMINISTAS

Entre as décadas de 1960 e 1970, junto com a segunda onda do feminismo que teve início no Norte Global, vê-se surgir uma das grandes questões da teoria e crítica de arte do século XX: a revisão da história da arte da perspectiva de gênero.

As primeiras análises escritas por teóricas feministas da época abrangem, principalmente, o tema da formação artística e a exclusão e marginalidade que as artistas sofreram como resultado de uma educação distinta entre homens e mulheres até então.

Publicado pela primeira vez em 1971, o artigo "Por que não houve grandes artistas mulheres?" escrito pela estadunidense Linda Nochlin, traz o questionamento do conceito do "Grande Artista" como aquele que detém a genialidade. Nochlin coloca que "a genialidade (...) é pensada como um poder atemporal e misterioso, de alguma maneira incorporada à pessoa do Grande Artista" (NOCHLIN, 2016).

Para a autora, ao atribuir essa aura mítica do gênio em cima dos artistas (aquele que nasce com o talento para as artes dentro de si e não precisa de interferências externas para se desenvolver), colocam-se as estruturas sociais como influências secundárias ou inexistentes. Assim, justifica-se o posicionamento aceito até então pelo cânone de que as mulheres não possuíam talento para a arte:

Por trás da maioria das mais sofisticadas pesquisas sobre grandes artistas, mais especificamente a monografia de história da arte que aceita a ideia do grande artista em primeiro plano e as estruturas sociais e institucionais nas quais ele tenha vivido e trabalhado como meras influências secundárias ou apenas pano de fundo, se esconde a ideia do gênio que possui, em si, todas as condições para o êxito próprio. Partindo desse princípio, a falta de êxito das mulheres pode ser formulada como silogismo: se as mulheres possuíssem talento para arte este se revelaria espontaneamente. Mas este talento nunca se revelou. Portanto, chegamos à conclusão de que as mulheres não possuem talento para a arte. (NOCHLIN, 2016, p. 16)

É fato que, ainda no século XIX, houve mulheres que conseguiram um certo destaque dentro das vanguardas artísticas como, por exemplo, Berthe Morisot e Mary Cassatt – que

fizeram parte do movimento Impressionista. Mas se, de um lado, os homens do movimento retratavam as grandes mudanças da sociedade urbana e industrial, do outro, às mulheres eram destinados temas como a vida doméstica.

Griselda Pollock, ao analisar as obras das duas impressionistas citadas acima, coloca que, na modernidade,

para as mulheres burguesas, ir à cidade e se misturar às multidões de composição social mista não era assustador apenas pelo fato de o hábito ter se tornado cada vez mais estranho, mas sim porque era moralmente perigoso. Sustentou-se que, para preservar sua respeitabilidade, intimamente identificada com a feminilidade, era preciso *não* se expor em público. (POLLOCK, 1988, p. 131).

Assim, obras produzidas por essas artistas traziam sempre cenas domésticas, situações maternas e, às vezes, passeios no parque – sempre retratando cenas entre mulheres aristocráticas. Não porque esses fossem os temas ditos femininos – como um espectro de feminilidade que todas as mulheres artistas traziam em si e que só artistas do gênero feminino saberiam retratar –, mas porque eram os temas que lhes era permitido pintar.

Por não terem permissão de frequentar os ateliês de grandes mestres, por serem proibidas de terem aulas de modelos vivos, e outros estudos profissionalizantes, as mulheres sempre carregaram consigo a imagem de "artistas amadoras". Esse estigma impregnou a história da arte e fez uma clara divisão entre o que era considerado "arte" e o que era a "arte feminina".

Ao colocar luz sobre essas questões, as teóricas feministas não só compreendem como (e por que) as mulheres foram deixadas de lado pela história da arte, mas também começam a traçar nomes e obras dessas artistas-mulheres que eram pouco conhecidas até então.

Além dessa revisão histórica da arte canônica feita por nomes como Nochlin e Pollock, as artistas também se aproveitam dessa segunda onda do feminismo para colocar questões pungentes às lutas das mulheres em suas poéticas. E é aqui que pode ser observada uma real ruptura temática das obras feitas por artistas ocidentais. É o resultado direto da "influência (...) entre o contexto histórico, a produção de arte e a produção do saber." (BARROS, 2016, p. 24) Tomemos como exemplo a instalação *The Dinner Party*, de 1974-79, criada pela estadunidense Judy Chicago. Exibida pela primeira vez no Museu de Arte Moderna de São Francisco, a obra traz para a sala expositiva uma enorme mesa triangular com 39 lugares demarcados, decorados para um banquete. Cada um deles é destinado a uma figura feminina que fez parte da história ocidental; dispostos em cima de toalhas de mesa ricamente bordadas, há pratos de cerâmica

com formas de vulvas que ganham destaque como peça central de cada lugar. Além disso, 999 nomes (de mulheres) estampam a superfície em que a mesa está localizada.

Na obra, Chicago traz nomes que foram sempre deixados de lado pelo cânone e denuncia "a exclusão da mulher como produtora de linguagem, como construtora de discurso operada pela instituição da arte como um reflexo do que se impunha com a sacralização da História Geral Ocidental." (BARROS, 2016, p. 45)

Roberta Barros ainda pontua que *The Dinner Party* é uma ceia que dá lugar "a três grupos de 13 'daquelas que sempre foram encarregadas de apenas cozinhar ao longo da história'." (2016, p. 45). A artista subverte a temática doméstica e escolhe não só trazer o tema de um jantar como uma crítica, mas faz a escolha consciente de utilizar técnicas como o bordado e pintura em porcelana – ofícios considerados "femininos".

As artistas feministas usam as representações que desarticulam os estereótipos femininos construídos até então, seja na escolha da técnica, como exposto acima, seja utilizando o corpo como mídia, dando-lhe protagonismo ao mesmo tempo em que questionava o conceito de unicidade biológica e afetiva do patriarcado. (GIUNTA, 2018).

Assim como ocorreu no modernismo, a arte feminista não ficou somente no Norte Global. É possível encontrar na América Latina diversas artistas que abordaram o tema em suas obras. Porém, como dito anteriormente, não se pode desconsiderar o contexto político e social ao pensar a arte latino-americana, principalmente nas produções feitas por mulheres.

Enquanto "na década de 1960 a arena internacional fervia com as transformações culturais e comportamentais conquistadas pelas rebeliões jovens e pelas lutas raciais e sexuais" (BARROS, 2016, p. 11), países latinos passavam por conturbações políticas que resultaram em golpes militares e governos ditatoriais.

Ao abordarem as questões que cabem dentro da afirmação *ser uma mulher latina vivendo sob uma ditadura*, as artistas passam a olhar não só para si mesmas e para as questões levantadas pelo feminismo euro-estadunidense, mas para o contexto múltiplo e complexo em que viviam. Suas obras passam a ser veículos de protesto que abrangem a vivência como mulher e também o contexto político e social da época – contexto esse muito distinto do que as feministas euro-estadunidenses estavam inseridas.

As artistas tomam para si "o lema *o pessoal é político* para evidenciar as formas de discriminação naturalizadas na vida privada das mulheres, as quais confrontam problemáticas políticas", denunciam a desigualdade, subvertem o sistema opressivo e injusto que recai sobre as mulheres, e "têm a difícil tarefa de fazer seus trabalhos junto com as sangrentas ditaduras

que, a partir dos anos 1960, se estendem pela [América Latina]" (DONOSO e ROSA, 2017, p. 08). É a partir do uso de suas vivências como temática que as artistas se colocaram no centro da discussão política da época.

Alinhadas com as práticas da arte contemporânea, as artistas-mulheres passam a usar de seus próprios corpos como meio para criar suas obras. É o que Andrea Giunta chama de "virada iconográfica radical" – uma transformação ocorrida na arte da América Latina que traz na representação do corpo uma preocupação política, social e estética.

Para María Rosa e Soledad Novoa Danoso, é

através da arte que se cria sentido simbólico, se simboliza aquilo que não se pode dizer, gritar e clamar. Os gestos artísticos empoderam o corpo e a palavra escrita. Os materiais e as imagens se carregam de críticas contra a censura dos regimes ditatoriais. (DONOSO e ROSA, 2017, p. 08)

Performances, vídeos e autorretratos dominam a produção das artistas-mulheres latinas que, na maioria das vezes, se valem da metáfora para criar seus discursos-visuais como forma de burlar a censura imposta pelos governos autoritários.

"No caso da América Latina, a relação entre corpo e violência é central" (GIUNTA, 2018) e não pode ser deixada de lado. Desde a colonização até as ditaduras, o corpo latino colonizado é alvo de diversas violências. É impossível, então, não destacar essa questão quando se fala de arte feminista latino-americana.

Ao utilizar seus próprios corpos como meio, as mulheres se colocam como ponto central da representação pictórica. Suas vivências como latino-americanas se escancaram em suas poéticas, trazendo o debate que somente anos mais tarde foi conceituado por María Lugones e as feministas decoloniais:

Em *Colonialidade y Género* (2008), Lugones propõe um novo caminho para descolonizar o feminismo buscando compreender as condições das mulheres não europeias vistas sob suas próprias perspectivas, fora do centrismo das discussões de gênero eurocênicas. (SOUZA e PEREIRA, 2020, p. 434)

Assim, como será analisado a seguir, há um cruzamento das ideias decoloniais que eclodem a partir de 1990 com as pesquisas de artistas que produziram na década de 1970, ainda que de uma forma embrionária. Nessas obras, as mulheres colocam em foco as "próprias perspectivas" de suas vivências sob a colonialidade do poder e de gênero.

4 AS RUPTURAS DECOLONIAIS NA ARTE FEMINISTA DA DÉCADA DE 1970

A produção feita por mulheres latino-americanas nas décadas de 1960 e 1970 é extensa e traduz, de forma visual, o que ocorria no contexto do Sul Global. Essas artistas extrapolam a temática hegemônica da época e produzem discursos próprios, utilizando suas obras como ferramenta para colocar suas lutas e questionamentos em foco.

Artistas como Victória Santa Cruz, Anna Bella Geiger e Anna Maria Maiolino, por exemplo, traduzem em suas produções a perspectiva de ser uma mulher latina, ao mesmo tempo em que se apoderam do meio para dar protagonismo a suas próprias vozes.

Se é a partir da década de 1990 que os conceitos decoloniais voltados para a história latino-americana adentram as academias, já na década de 1970 essas artistas trazem em sua poética muito das questões que seriam publicadas com o grupo Modernidade/Colonialidade e, posteriormente, com os estudos dos feminismos decoloniais.

Uma das pautas levantadas pelo Grupo M/C, como já citado anteriormente, é a Colonialidade do Poder. Entender como a questão da identidade de raça é uma peça central e resultado direto da colonização, faz parte do compreender a América Latina por um viés decolonial. E compreender-se como uma mulher latina racializada é o que Victória Santa Cruz usa como temática em sua obra *Me gritaron negra*, de 1978.

Nascida em Lima (Peru), em 1922, Santa Cruz cresceu em uma família de artistas, músicos e intelectuais, o que abriu as portas para sua produção artística e poética. A artista afro-peruana se vale de sua experiência como uma mulher negra latino-americana para, em sua performance, declamar um poema no qual relata sua jornada ao se descobrir uma mulher racializada. *Me gritaron negra* (1978) é um relato pessoal, intenso e carregado de nuances que são traduzidos em palavras. Aqui, fica claro o que Donoso e Rosa querem dizer quando colocam que as artistas latino-americanas tomaram para si o lema "o pessoal é político".

Na obra, o racismo presente nos países latinos – reflexo direto da colonização – fica explícito ao mesmo tempo em que a artista escancara seu próprio processo de empoderamento como mulher negra, que passa da negação para a aceitação e orgulho de ser quem é.

A performance/poema se inicia com seu reconhecimento como negra, quando lhe gritam *¡negra!* na rua, aos cinco anos de idade ("*Tenía siete años apenas / apenas siete años / ¡Que siete años! / ¡No llegaba a cinco siquiera! / De pronto unas voces en la calle / me gritaron ¡Negra!*"). No decorrer dos quase 04 minutos de vídeo, acompanhamos a narrativa de Santa Cruz se desenrolar, passando pela negação de seus traços físicos ("*me alacié el cabello / me*

polvéé la cara") até o seu empoderamento em si ("De hoy en adelante no quiero / dejar mi cabello / No quiero / Y voy a reírme de aquellos, / que por evitar – según ellos – / que por evitarnos algún sinsabor / Lllaman a los negros gente de color / ¡Y de qué color! NEGRO / ¡Y qué lindo suena! NEGRO / ¡Y qué ritmo tiene!").

Essa experiência, vivida pela artista ainda na infância, demonstra como se dá o processo de identidade abordada por Aníbal Quijano e também coloca luz em cima de uma representação feminina negra em uma sociedade que se forma a partir da hierarquia branca, masculina e europeia, que carrega em si uma ideologia colonizadora.

Para Quijano, a diferenciação racial foi:

o mais eficaz e durável instrumento de dominação social universal, pois dele passou a depender outro igualmente universal, no entanto mais antigo, o intersexual ou de gênero: os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais. Desse modo, raça converteu-se no primeiro critério fundamental para a distribuição da população mundial nos níveis, lugares e papéis na estrutura de poder da nova sociedade. Em outras palavras, no modo básico de classificação social universal da população mundial. (QUIJANO, 2005, p. 118)

Victoria Santa Cruz traduz, de forma poética e ritmada, os desdobramentos da dominação social identitária na América Latina e seu próprio reconhecimento, através de sua vivência, dessa classificação social. Ao utilizar sua própria voz, como também seu próprio corpo que responde a cada frase declamada, a artista coloca-se como símbolo, como personagem, como narradora, tomando as rédeas de sua história e seu corpo; a narrativa, então, não pertence mais ao centro hegemônico colonizador, mas a ela própria.

Se Santa Cruz usa sua voz para dominar e contar sua própria narrativa, em *Brasil Nativo, Brasil Alienígena* (1977), Anna Bella Geiger usa da apropriação imagética e do autorretrato para questionar o olhar fetichista vindo do colonizador europeu sobre a população originária do Brasil.

Multidisciplinar, Geiger tem uma vasta produção que "pode ser definida não por sua unidade temática ou formal, mas justamente por sua (...) diversidade." (TOLEDO, 2019, p. 27). Suas obras, que vão do abstracionismo à videoarte, invariavelmente abordam questões políticas e como isso se reflete no ser latino-americano.

É interessante observar que o caráter decolonial está muito presente nas temáticas da artista entre as décadas de 1960 e 1970. Reflexo do contexto político nacional, Anna Bella usa sua arte como veículo para fazer um cruzamento entre aspectos pessoais (seus vários

autorretratos) com as ordens políticas, em críticas que vão de obras contra a ditadura civil-militar, instaurada no país desde 1964, até uma extensa crítica ao colonialismo.

Essa crítica é clara e direta na série intitulada *Brasil Nativo, Brasil Alienígena*, de 1976-77. Dezoito cartões postais, com retratos que mostram diversas cenas protagonizadas pela população originária do país, são apresentados lado a lado com fotografias da artista mimetizando-as. Geiger conta, em entrevista a Hans Ulrich Obrist, que encontrou esses postais à venda em uma banca de jornal, em 1976.

Havia cartões-postais à venda nas bancas de jornal, e achei estranho encontrar três cartões-postais sobre índios... O que sempre houve nos cartões-postais eram os animais da fauna brasileira (...). Logo pensei que deveria ter uma razão para o governo autorizar, naquele momento, cartões-postais sobre índios. Comprei os três: um de um índio atirando uma flecha e os outros dois com as mulheres índias e seus filhos. Eu não diria que era uma imagem falsa. Fui ler a parte de trás, que estava escrito: "Brasil Nativo". (GEIGER, 2017, p. 187).

É importante observar que esses retratos, disponíveis como souvenirs em bancas de jornais, mostram um "Brasil nativo" através de um olhar fetichista e colonizador, fazendo uma clara distinção entre o chamado *Brasil Nativo* (pré-colonial) e o *Brasil Alienígena* (pós-colonial). Aqui, o nativo é posto como exótico sob o olhar do homem branco, e turistas poderiam levar a imagem do "primitivo" como lembranças de viagem até seus países "civilizados".

Esse olhar fetichista-hegemônico-europeu aparece não só pela mimese como crítica, com as cenas agora protagonizadas por uma mulher branca em cenários urbanos, mas também com o questionamento que a artista levanta em entrevista a Obrist, já citado acima. Comumente a temática desses cartões-souvenirs eram a fauna e flora brasileira. Os povos originários, então, estariam nessa mesma categorização, sendo parte desse Brasil exótico e primitivo que foi criado (e extensamente vendido) pelos colonizadores europeus.

Também trazendo essa dicotomia civilizado/primitivo, a artista Anna Maria Maiolino, nascida na Itália mas com criação e formação acadêmica no Brasil, apresenta em 1979 sua instalação *Arroz e Feijão*. Pratos brancos, dispostos em cima de mesas cobertas por toalhas pretas, recebem os espectadores para um jantar. No lugar de comida cozida, o que preenchem os pratos são brotos que germinam na terra úmida.

Segundo Roberta Barros, em seu livro *Elogio ao Toque: ou Como Falar de Arte Feminista à Brasileira* (2016), a artista traz para esta obra o

entendimento do antropólogo Roberto DaMatta acerca do papel que o código da comida e seus desdobramentos morais desempenham para situar a mulher e o feminino no seu sentido mais tradicional, e exprimir teoricamente a sociedade brasileira. (BARROS, 2016, p. 34).

Além de questionar o papel doméstico destinado à mulher dentro da sociedade, como fez Judy Chicago em *The Dinner Party* alguns anos antes, Maiolino se vale da distinção entre o cru e o cozido como uma metáfora para o selvagem/primitivo e a humanidade/civilidade. Para Barros (2016, p. 39), "a comida é, portanto, algo que define um domínio ao estabelecer uma identidade de grupo, de classe, de pessoa."

O prato de arroz-com-feijão é algo culturalmente relacionado a uma imagem nacional brasileira, assim, "as metáforas sugeridas pela comida oferecida [na obra de Maiolino] marcam nossa identidade nacional." (BARROS, 2016, p. 39)

Portanto, ao colocar esses alimentos crus, ainda em broto, a artista destaca que a nossa identidade nacional, na verdade, é aquela que se conhece como "primitiva", aquela vinda dos povos originários da América Latina, aquela que os colonizadores europeus classificaram oportunamente como selvagem.

Novamente podemos nos voltar aos conceitos de Colonialidade do Poder de Quijano, mas aqui a dicotomia humano/não humano proposta na Colonialidade de Gênero por María Lugones fica explícita. Se na colonização há uma distinção hierárquica entre humano e não humano como marca da civilização moderna (LUGONES, 2014), nos postais de Geiger essa distinção é representada através da apropriação das fotos e, na mesa de Maiolino, através da comida servida crua.

Como Lugones propõe:

Tornar os/as colonizados/as em seres humanos não era uma meta colonial. A dificuldade de imaginar isso como meta pode ser vista nitidamente quando percebemos que a transformação dos/as colonizados/as em homens e mulheres teria sido uma transformação não em identidade, mas em natureza. (LUGONES, 2014, p. 938).

Essas artistas, então, compreendem, ainda que de forma embrionária, que o marco da modernidade latino-americana se dá através da desumanização dos colonizados/as, como conceituou María Lugones anos mais tarde.

É importante observar que, além de trazer à tona essas questões coloniais, as artistas também rompem com a visão canônica da própria história da arte, que idealiza o corpo da mulher colocando-a como objeto a ser retratado e questionam o lugar que essa mesma história

da arte destina às mulheres: o lugar único e exclusivo de musas. Alinhadas com os questionamentos das teóricas feministas dos anos 1970, Cruz, Geiger e Maiolino não só tensionam o cânone das artes visuais como também exploram em sua temática a condição de mulheres latino-americanas.

Lugones (2014) compreende que "em nossas existências colonizadas, racialmente gendradas e oprimidas, somos também diferentes daquilo que o hegemônico nos torna." Assim, seja Victoria Santa Cruz se autoproclamando uma mulher afro-latina, seja no olhar de Geiger e Maiolino para a construção genocida da história brasileira, essas artistas se desvinculam do cânone, rompendo com a hegemonia do que é pregado pela modernidade/colonialidade e se reconhecem diferentes dessa imagem: não só como mulheres latinas, mas também como artistas com lugar de fala e meios possíveis para expressar uma visão decolonial em suas próprias temáticas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao analisar as três obras escolhidas produzidas na década de 1970 e colocá-las lado a lado com os estudos decoloniais publicados alguns anos mais tarde, fica claro que as artistas latino-americanas já promoviam um debate profundo e metafórico acerca das questões sobre as colonialidades que Quijano, Mignolo e, principalmente, Lugones abordam.

Cruz, Geiger e Maiolino representam aqui uma parcela de artistas que utilizam suas obras para falar o que não era dito abertamente. A metáfora se faz necessária (principalmente pelo contexto político da época) e escancara aquilo que sempre esteve ligado à história da América Latina: os efeitos duradouros da colonização.

Artistas mulheres não só abordam o contexto político, mas também o contexto social em que vivem – confirmando assim que a arte latino-americana não pode nunca ser dissociada do contexto político e histórico da América Latina.

Se, no modernismo, artistas latino-americanos provocaram uma ruptura temática com o cânone na busca por uma identidade nacional, na contemporaneidade as obras extrapolam a forma importada do Norte e passam a discursar diretamente com a história do Sul.

Anna Bella Geiger provoca questionamentos sobre os povos originários do Brasil com suas apropriações; Victória Santa Cruz escancara a vivência como uma mulher afro-peruana em um local onde o racismo é ferramenta de dominação desde a colonização. No Hemisfério Norte feministas questionaram a liberdade do corpo ao mesmo tempo em que Anna Maria

Maiolino, no Brasil, questiona a posição das mulheres colonizadas no mundo globalizado, que, como pontua Lugones, são consideradas não-humanas.

Ao compreender mais profundamente essas temáticas abordadas, é possível observar que, mesmo não as chamando efetivamente de artistas decoloniais, essas mulheres tensionam as epistemologias eurocêntricas, causando não só uma ruptura com a história da arte eurocêntrica, mas também colocando-se como protagonistas de suas próprias histórias.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. **Arte na América Latina: A era Moderna: 1820 - 1980**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1997.

ANDUJAR, Andrea; D'ANTONIO, Débora; GRAMMÁTICO, Karin; ROSA, María Laura (orgs.). **Hilvanando Historias: Mujeres y Política en el Pasado Reciente Latinoamericano**. Buenos Aires, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna - do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo : Cia. das Letras, 1992.

ARTE Cinética. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo353/arte-cinetica>. Acesso em: 07/02/2022.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o Giro Decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11, p. 89-117. Brasília, maio/ago., 2013.

BARROS, Roberta. **Elogio ao toque: ou como falar de arte feminista à brasileira**. Rio de Janeiro: Relacionarte, 2016.

BRETT, 1997. In: ADES, Dawn. **Arte na América Latina: A era Moderna: 1820 - 1980**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 1997.

CANCLINI, Nestor García. **A Sociedade sem Relato - Antropologia e Estética da Iminência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

COSTA, Claudia de Lima. Feminismos descoloniais para além do humano. In: **Políticas de Resistência, Homenagem a Maria Lugones**. MARIM, Caroline; CASTRO, Susana de. (orgs). Porto Alegre: Fundação Fênix, 2020.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

DONOSO, Soledad; ROSA, Maria Laura. **Compartir el mundo: La experiencia de las mujeres y el arte**. Santiago de Chile, 2007.

FAJARDO-HILL, Adriana; GIUNTA, Andrea. **Radical Women: Latin American Art, 1960-1985**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

GEIGER, Anna Bella. **Brasil Nativo, Brasil Alienígena (1976-77)** Disponível em <https://www.select.art.br/o-nativo-o-alienigena-e-o-deslocamento-da-periferia-para-o-centro/> Acesso em: 24/02/2022.

_____. **Anna Bella Geiger. [Entrevista concedida a] Hans Ulrich Obrist. Entrevistas brasileiras**, vol. 1 / Hans Ulrich Obrist. p. 175-190. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y arte latinoamericano: Histórias de artistas que emanciparon el cuerpo**. Buenos Aires, 2018.

GREENBERG, Clement. A Pintura Modernista (1960). In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Liv Sovik [org.]. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2003.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.) **Pensamento Feminista Hoje: Perspectivas Decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LUGONES, María. Rumo a um Feminismo Decolonial. **Estudos Feministas**, 22(3), 2014.

MAIOLINO, Anna Maria. **Arroz e Feijão** (1979). Disponível em: <https://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=353> Acesso em: 25/02/2022.

MARIM, Caroline; CASTRO, Susana de. (orgs.). **Políticas de Resistência**. Homenagem a María Lugones. Porto Alegre: Fundação Fênix, 2020.

MIGNOLO, Walter. **Colonialidade: o Lado Mais Escuro da Modernidade**. Revista Brasileira De Ciências Sociais - Vol. 32 nº 94. Junho, 2017.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. Etnocentrismo y Colonialidad en los Feminismos Latinoamericanos: Complicidades y Consolidación de las Hegemonías Feministas en el Espacio Tradicional. **Revista Venezolana de Estudios de la Mujer**, Vol. 14, N. 33, p. 37-54, jul./dez., 2009.

MORAIS, Frederico de. Reescrevendo a história da arte latino-americana. **Catálogo da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997.

NEOCONCRETISMO. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3810/neoconcretismo>. Acesso em: 07/02/2022.

NOCHLIN, Linda. Por Que Não Houve Grandes Mulheres Artistas? [1971] **Ensaio 6**, maio de 2016. São Paulo: Publication Studio São Paulo, 2016. ISBN 978-85-5688-003-1

OLIVEIRA, Elizabeth de Souza; LUCINI, Marizete. O Pensamento Decolonial: Conceitos para

Pensar uma Prática de Pesquisa de Resistência. **Boletim Historiar**, vol. 08, n. 01, jan./mar. 2021, p. 97-115.

PEDROSA, Adriano et al. (org.) **Anna Bella Geiger: Brasil Nativo, Brasil Alienígena**. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Histórias das Mulheres, Histórias Feministas**. Vol. 2, Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

POLLOCK, Griselda. A Modernidade e os Espaços da Feminilidade. 1988. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André. **Histórias das Mulheres, Histórias Feministas**. Vol. 2, Antologia. São Paulo: MASP, 2019.

_____ “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”. In: REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Inda (orgs.). **Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte**. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

REINALDIM, Ivair. Cânone(s), globalização e historiografia da arte. **ARS** (São Paulo), [S. l.], v. 19, n. 42, p. 221-260, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.186741. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/186741>. Acesso em: 07/02/2022.

ROSA, María Laura. La Cuestión del Género. **Cuestiones de Arte Contemporáneo**. Hacia un Nuevo Espectador del Siglo XXI. Buenos Aires: Emecé Arte, 2008.

SANTA CRUZ, Victoria de. **Me gritaron negra** (1978), Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RljSb7AyPc0> Acesso em: 24/02/2022.

SOUZA, Ayanne Larisa Almeida de; PEREIRA, Valmir. María Lugones e a Descolonização do Feminismo. **Revista Ideação**, n. 42. Julho/Dezembro 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TOLEDO, Tomás. Anna Bella Geiger: vísceras, mapas e retratos. In: PEDROSA, Adriano et al. (org.) **Anna Bella Geiger**: Brasil Nativo, Brasil Alienígena. São Paulo: Edições Sesc, 2019.