

Outras histórias da arte na América Latina e a dissidência ao sistema de sexo/gênero em Gloria Cortés Aliaga e Miguel A. López a partir da perspectiva feminista

RICARDO HENRIQUE AYRES ALVES

Doutor e Mestre em Artes Visuais (PPGAV/UFRGS), área de concentração História, Teoria e Crítica. Bacharel em Artes Visuais (FURG), ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte, com mobilidade acadêmica no curso de Antropologia (ISCSP, ULisboa). Professor do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), atuando na graduação em Artes Visuais e na Especialização em Artes (UAB/UFPel). Participa dos grupos de pesquisa Arte e sua história: visualidades, discursos e sentidos (UFPel), Deslocamentos da Fotografia na Arte (UFRGS) e Apagamentos da memória na arte (UFRGS). Integra a equipe do Museu Afro-Brasil-Sul (MABSul/UFPel). Membro da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP). Autor do livro *Miasmas e metáforas da aids nas Artes Visuais* (Ed. da FURG, 2021). Artista visual. Seus interesses de pesquisa orbitam a arte contemporânea e sua história a partir de interseções com o corpo, o HIV/aids, a sexualidade e o cotidiano.

Afiliação: Universidade Federal de Pelotas

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7515345224876748>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4021-9168>

• RESUMO

O presente texto procura aproximar duas iniciativas latino-americanas no campo das artes visuais, a exposição (en)clave Masculino, curada pela chilena Gloria Cortés Aliaga e o livro Ficciones Dissidentes en la Tierra de la Misoginia, do peruano Miguel A. López, entendendo-as como iniciativas que, a partir de uma perspectiva feminista, exercem críticas aos discursos hegemônicos do sistema de sexo/gênero. A partir de uma discussão que pensa a modernidade e a arte em uma perspectiva decolonial, são analisados os discursos dos autores bem como suas iniciativas, sendo possível identificar a partir deles tanto a emergência da perspectiva feminista como uma possibilidade de pensar outras histórias da arte, assim como a relação entre essas novas escritas e a prática curatorial.

• PALAVRAS-CHAVE

História da arte latino-americana, Dissidência de sexo e gênero, Feminismo, Gloria Cortés Aliaga, Miguel A. López.

• ABSTRACT

This text seeks to bring together two Latin American initiatives in the field of Visual Arts, the exhibition (en)clave Masculino, curated by the Chilean Gloria Cortés Aliaga and the book Ficciones Dissidentes en la Tierra de la Misoginia, by the Peruvian Miguel A. López, understanding as initiatives that, from a feminist perspective, criticize the hegemonic discourses of the sex/gender system. Based on a discussion that considers modernity and art from a decolonial perspective, the authors' discourses are analyzed, as well as their initiatives, making it possible to identify from them both the emergence of the feminist perspective and a possibility of thinking about other art histories, as well as the relationship between these new scriptures and curatorial practice.

• KEYWORDS

Latin American Art History, Sex and gender dissent, Feminism, Gloria Cortés Aliaga, Miguel A. López.

1. Introdução

Ao debater a arte moderna enquanto projeto, Guilherme Bueno (2007) estabelece que a arte se afasta progressivamente da religião a partir da Reforma Protestante, dando início a um processo que culminará em uma relativa distância já no séc. XVIII. Nesse sentido, a arte passa de manifestação do divino a objeto de escrutínio racional, uma decorrência direta das mudanças da sociedade europeia, atravessada pelo Iluminismo, assim como pela Revolução Industrial e a Revolução Francesa. Para o autor, tanto a estética quanto a história e a crítica de arte, disciplinas que advém do desejo de cercar o objeto artístico, procuram, de alguma forma, estabelecer qual seria o lugar da arte em “[...] um mundo distanciado de Deus” (BUENO, 2007, p. 8).

Assim, antes de discorrer sobre o modernismo no séc. XX, tema ao qual dedica a maior parte de seu ensaio, o autor debate aspectos dos dois séculos anteriores, período paradigmático para o reposicionamento da arte, comentando a relação direta da história com as ideias de progresso e evolução, inerentes ao pensamento sobre a modernidade. Nesse caminho, Bueno descreve a origem francesa da crítica de arte moderna pelas mãos de Diderot, que produzia suas análises nos intervalos da escritura dos verbetes da Enciclopédia, e o contexto alemão, com as contribuições de Gotthold Ephraim Lessing, Johann Joachim Winckelmann e Immanuel Kant. Para o autor, as disciplinas que cercam a arte estão diretamente relacionadas com o projeto da modernidade pois “a crítica e a história da arte dão as mãos para juntas enunciarem a descoberta da sensibilidade como a do sujeito/cidadão e que, esta, universal e comunitária, é capaz de, assegurada sua vitalidade e poder civilizatório, fundar uma nova era” (BUENO, 2007, p. 16). É possível perceber em sua análise o entendimento de que tais campos tem como paradigma a universalidade, aspecto central, por exemplo, na teoria de Kant, que tem importante papel na consolidação do campo da Estética.

Partindo de outra posição, Carolin Overhoff Ferreira (2019) analisa a constituição da história, da teoria e da crítica de arte como resultado de um confronto entre o inteligível e o sensível, ou seja, como tentativas racionais de aproximação diante do fenômeno artístico, que pertenceria à outra esfera. Elaborando considerações próximas as de Bueno, principalmente sobre a origem europeia de tais disciplinas, Ferreira narra fatos dos últimos três

• 34

séculos, recorrendo também a períodos mais antigos em seu esforço genealógico.

Sobre a história da arte, a autora delimita seu surgimento como disciplina a partir da intelectualidade alemã, estabelecendo como momento inaugural os estudos de Winckelmann no séc. XVIII. No entanto, também é destacada a contribuição incontornável do italiano Giorgio Vasari para o estabelecimento de uma questão estrutural da história da arte, o paradigma da época e do estilo, desenvolvido em sua 'Vida dos Artistas' (1550), considerada sob certa perspectiva como o primeiro livro de história da arte.

Assim, além de introduzir uma influência que data da renascença, contextualizando questões que precedem o surgimento oficial da disciplina, a autora afirma que a atribuição de um estilo relacionado à determinada época é uma das questões mais importantes da narrativa historiográfica da arte, o que, no contexto da modernidade, está associado a um modelo linear e progressista, que entende de maneira evolutiva a sucessão de estilos, ainda que no séc. XX o paradigma seja flexibilizado para abranger a existência de mais de um estilo em uma mesma época.

Segundo Ferreira, mesmo que as vanguardas tenham iniciado o processo de autocrítica da arte, é somente ao fim do século XX que a história da arte começa a ser efetivamente questionada. Ao comentar as contribuições de Arthur Danto e Hans Belting nos anos 1980 que, respectivamente, anunciaram o fim da arte e o fim da história da arte, ela afirma que os autores abordavam um esgotamento que “[...] dizia respeito ao desenvolvimento de narrativas historiográficas mestras sobre artistas, obras canônicas, estilos, épocas e gêneros e a metodologias como o estudo formalista e iconográfico” (FERREIRA, 2019, p. 25). Diante de tal esgotamento, a arte ocidental estaria sendo colocada à prova, abrindo espaço para uma série de problematizações que tensionavam o campo tanto em relação ao seu enquadramento geográfico quanto ao seu recorte voltado à alta cultura.

No entanto, é importante salientar que a alteração do paradigma da história da arte ocorre no contexto de uma série de mudanças que modificam as ciências humanas ao longo do século XX, estando estas diretamente ligadas ao arrefecimento do paradigma da modernidade promovido inclusive pelas discussões sobre a pós-modernidade. Para Stuart Hall (2005), uma série de alterações no status quo provocaram a desconstrução da ideia do indivíduo unificado moderno, contribuindo para que a identidade pudesse ser pensada a

partir da fragmentação. Ele denomina tais novos paradigmas como descentramentos do sujeito, sendo eles: a teoria marxista, as discussões sobre o inconsciente de Sigmund Freud e Jacques Lacan, os estudos linguísticos levados à cabo por Ferdinand de Saussure, as considerações sobre o sujeito e o poder de Michel Foucault e o feminismo.

Diante dessas e de outras posições teóricas, o sujeito moderno unificado foi colocado em xeque, sendo desconstruído e desconstruindo o próprio projeto de modernidade a partir do qual havia sido forjado. Entre as diversas questões passíveis de debate nesse sentido, interessa para o presente texto perceber como o sujeito moderno e a própria modernidade foram construídas a partir de uma visão masculina heterossexista e europeia, que entendida como universal e neutra, invisibilizou suas estruturas de poder no campo das artes visuais, produzindo discursos históricos sobre a arte permeados por tais valores.

Para Valter Mignolo (2008) existem quatro pilares essenciais que constituem a matriz colonial de poder, responsável pelo sucesso do empreendimento promovido pelas metrópoles no contexto colonialista: o controle da economia, da autoridade, do conhecimento e da subjetividade, assim como do gênero e da sexualidade. De forma integrada, tais aspectos constituem uma rede de poder que se impôs aos territórios colonizados, ignorando e destruindo as características locais das culturas autóctones. A relação entre esses quatro aspectos é contextualizada a partir da compartimentalização da informação, processo que invisibiliza a relação direta entre tais campos, induzindo o pensamento de que constituem instâncias independentes, quando na verdade, seu poder advém justamente de sua integração. O autor ainda comenta que, em muitos contextos, a ênfase é dada ao aspecto econômico, mas que ele sozinho não dá conta de explicar a realidade dos territórios colonizados.

Diante desses aspectos, é necessário dizer que tanto o conceito de arte quanto a própria história da arte advém de uma matriz que ignora as características locais, e que constituiu a produção latino-americana em uma situação de dependência e secundariedade, como apontado por Luis Camnitzer (2012) no texto 'Arte Colonial Contemporâneo' (1969). Ao utilizar o termo arte colonial, que costuma definir um período estratificado da história da arte latino-americana localizado em um distante passado, o autor demonstra a pertinência da relação metrópole-colônia no contexto contemporâneo. Tal perspectiva está em consonância com os estudos decoloniais, sendo estes baseados no

entendimento de que, apesar dos processos de relativa independência, os territórios colonizados ainda precisam ser discutidos a partir do processo que violentamente os inseriu no modo de existência europeu. Assim, se tal dominação foi justificada pela necessidade de trazer o desenvolvimento para tais locais considerados atrasados, um reflexo direto do projeto de modernidade europeu, é somente por meio do entendimento de que tais relações de poder ainda não foram superadas é que se pode construir um pensamento capaz de problematizar a dimensão da condição colonial.

É no sentido de desnaturalizar as estruturas discursivas da história da arte que o presente texto procura analisar possibilidades de outras escrituras sobre a arte na América Latina, inscrevendo-se na perspectiva de uma análise disciplinar, como Bueno e Ferreira, e procurando entender a partir de dois dos pilares da matriz colonial de Mignolo, o controle do conhecimento e da subjetividade bem como do gênero e da sexualidade, iniciativas que problematizam a dissidência em relação ao sistema de sexo/gênero. A partir de considerações sobre essas escrituras outras são apresentadas e friccionadas estratégias distintas que compartilham o horizonte da revisão historiográfica, desafiando linhas mestras oriundas do projeto moderno que ainda exercem forte influência na disciplina.

2. A História da Arte diante do sistema de sexo/gênero

- 37 • Em consonância com o debate sobre o controle do gênero e da sexualidade proposto por Mignolo, é possível pensar na teoria de Gayle Rubin (2017, p.11), que propõe a discussão sobre o sistema de sexo/gênero, o qual “[...] consiste em uma série de arranjos por meio dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana [...]”. Baseado na divisão binária de gênero, na heterossexualidade compulsória e nas restrições à sexualidade feminina, o sistema de sexo/gênero é uma das estruturas basilares do projeto colonial e, por consequência, da sociedade moderna.

Ao pensar esse sistema paradigmático, Rubin (2017, p. 32) institui que o discurso sobre o gênero e a sexualidade partem de uma mesma matriz, e que nesse sentido, tudo aquilo que desvia de uma norma masculina e heterossexual advém de um mesmo sistema de opressão:

A divisão sexual do trabalho entra em jogo com respeito a ambos os aspectos de gênero – ela cria homens e mulheres, e os cria como heterossexuais. A supressão do componente homossexual da sexualidade humana e seu corolário, a opressão dos homossexuais, são, portanto, produto do mesmo sistema cujas regras e relações oprimem as mulheres.

Com o avanço do debate feminista desde o final do século XIX e com a intensificação desse debate nas décadas de 1960 e 1970 junto às questões da sexualidade, assim como à questão étnica/racial e também dos debates sobre a colonialidade, as manifestações de tal sistema vem progressivamente sendo estudadas e discutidas, refletindo diretamente no debate sobre as artes visuais, como é possível indicar pelos já clássicos textos de autoras do contexto anglo-saxão como Linda Nochlin (2017), que por meio do entendimento do machismo estrutural no ensino e no sistema de arte contextualizou as dificuldades encontradas pelas artistas mulheres; Laura Mulvey (2017), que em uma análise psicanalítica apresenta como o inconsciente da sociedade patriarcal estruturou o discurso cinematográfico hegemônico; e Griselda Pollock (2015), pioneira no debate do cânone artístico como ferramenta da manutenção da hegemonia masculina na história da arte. No âmbito latino-americano podem ser destacadas iniciativas recentes como as da argentina Andrea Giunta e da brasileira Roberta Barros, que contextualizam a partir de diferentes perspectivas a presença das mulheres na história da arte.

Como pesquisadora, Giunta (2018) articula sua produção teórica com sua prática curatorial, debruçando-se sobre a arte latino-americana produzida por mulheres, sendo um exemplo de suas investigações a exposição 'Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985', curada em parceria com Cecilia Fajardo-Hill, apresentada na Pinacoteca de São Paulo em 2018 após ser inaugurada e circular pelos Estados Unidos. Segundo ela, a mostra permitiu um maior aprofundamento para as pesquisas que vinha desenvolvendo desde os anos 1990, quando começou a investigar a arte e o feminismo, questão percebida por ela como marginal em relação à hegemonia masculina do campo artístico.

Esse aspecto fica evidente quando Giunta comenta as críticas à 'Mulheres Radicais', pontuando que algumas delas indicavam a construção de um gueto, o que não ocorre quando o recorte escolhido opera a partir de categorias hegemônicas, como um estilo estratificado na história da arte. Outras críticas indicavam ou que o tema da arte feminista estava ultrapassado,

pois já existia igualdade entre homens e mulheres, ou que ele era um tema da moda, e por isso passageiro. Diante dessas posições, Giunta comenta como é interessante perceber uma desqualificação temporal, visto que a realização da exposição por uns é considerada ultrapassada e por outros é fruto de um estímulo passageiro. Algo desta crítica se encontra nas considerações de Craig Owens (2017, p. 73) quando o crítico afirma que, no âmbito das discussões da pós-modernidade, “às vezes as feministas são acusadas de ir longe demais, outras vezes de não ir longe o bastante”. Assim, o fato desses juízos muitas vezes serem totalmente opostos seria justamente uma evidência do empenho em deslegitimar uma narrativa dissidente da hegemonia utilizando um argumento qualquer, o que ocorre não só com iniciativas de caráter feminista, mas com qualquer posição dissidente em relação ao sistema de sexo/gênero

Por sua vez, Barros (2016), em texto decorrente de sua tese de doutorado, discorre sobre a ausência de pesquisas sistemáticas sobre a arte feminista no Brasil quando da realização de sua investigação, defendida em 2013, o que motivou sua aproximação a bibliografias estrangeiras, também parcamente traduzidas no país. Diante dessa situação, a pesquisadora passou a repensar sua própria metodologia, de forma que, em uma tese na qual investigava seu próprio trabalho artístico, assumiu o papel de artista historiadora, procurando preencher de alguma forma as lacunas que percebera na historiografia nacional sobre a arte feminista, seu tema de interesse. Ao se debruçar sobre artistas como Ana Maria Maiolino, Ligia Pape e Márcia X, em diálogo com artistas estrangeiras, mas também aproximando seus próprios trabalhos aos dessas realizadoras, Barros propõe uma compreensão voltada a entender as especificidades da arte feminista no país, considerando a possibilidade de pensar os trabalhos de tais artistas como tal mesmo que elas não se considerassem feministas, tema debatido com profundidade no texto decorrente de sua investigação.

A postura de Barros, ainda que tenha como objeto pensar a arte feminista e a arte feita por mulheres, propõe algumas questões mais amplas, como pensar a própria postura feminista enquanto uma orientação metodológica, ou ao menos epistemológica, para então propor uma metodologia que dê conta de seu objeto, que no caso da pesquisadora, analisa sua produção artística à luz do debate historiográfico. Além disso, ela também discorre sobre as relações do feminismo com as dissidências sexuais e de gênero, comentando

o impacto da crise da aids nos anos 1980, assim como a maior visibilidade para as questões lésbicas e gays na década seguinte:

No cenário da cultura de massa, a reação de milhares de ativistas gays em todo o mundo com campanhas “pró-sexo seguro” acabou por batizar, então, a década: “the gay nineties”. Cartazes, cartões, textos, vídeos, música, ações coletivas entrelaçaram consciência política e prazer, aumentando o volume e a visibilidade dos movimentos gays e lésbicos, bem como a notoriedade das bases filosóficas que os impulsionavam: a teoria queer. Tal corpo teórico [...] possui uma parte relevante enraizada no feminismo pós-estruturalista norte-americano de finda da década de 1980, cuja figura destacada foi Judith Butler (*Gender Trouble*, 1990) (BARROS, 2016, p. 206).

Ao associar o surgimento do queer também ao feminismo, a autora estabelece as relações presentes entre aqueles que se opõem ao sistema de sexo/gênero produzido pelo patriarcado e pela heteronorma. Nesse sentido, quando comenta a pertinência da teoria feminista para a crítica cultural em geral, nos indica a possibilidade de entender o feminismo como um horizonte teórico, uma posição que possibilita analisar contextos mais amplos.

É no sentido de uma postura que parte de uma visão feminista, deste olhar e desse lugar, que Miguel A. López e Gloria Cortés Aliaga, pesquisadores e curadores, desenvolvem duas interessantes propostas: uma exposição que debate o acervo do Museu Nacional de Belas Artes do Chile a partir da reflexão sobre a masculinidade e um livro que problematiza a história da arte peruana a partir da dissidência, partindo da misoginia.

• 40

3. (en)clave masculino, de Gloria Cortés Aliaga

A historiadora da arte e curadora Gloria Cortés Aliaga tem como objeto de estudo a arte chilena dos séculos XIX e XX, discutindo as questões de gênero a partir de uma perspectiva feminista. Entre suas obras é possível destacar ‘Modernas: Historias de mujeres en el arte chileno 1900-1950’, livro que aborda a produção feminina no país demonstrando sua pertinência e relevância diante de uma historiografia que negligenciou a contribuição das mulheres artistas. Após atuar em outras instituições, assume o cargo de curadora do Museu Nacional de Bellas Artes do Chile, em Santiago, a partir de 2014. É a partir dessa posição que desenvolve ‘(en)clave Masculino’, uma mostra de acervo que

procura desnaturalizar a hegemonia masculina presente na coleção da emblemática instituição.

É importante destacar que a exposição foi a segunda iniciativa do projeto institucional Colección (en) Permanente (revisión), cuja primeira iniciativa foi 'Arte en Chile: 3 Miradas' (2014), de Juan Manuel Martínez, Alberto Madrid e Patricio M. Zárate, que de acordo com as especificidades de seus estudos, propuseram distintos olhares para a coleção. Nesse sentido, '(en)clave Masculino' é a continuidade de um projeto que procura constituir olhares outros para uma coleção central no debate sobre a história da arte no Chile a partir de um recorte de aproximadamente uma centena de obras, muitas delas bastante conhecidas e importantes para as narrativas mestras da arte no país.

Nesse sentido, destaca-se no texto de Aliaga (2016), presente no catálogo da mostra, seu desejo de questionar a historiografia da arte chilena também a partir da constituição do acervo com o qual trabalha. Assim, em uma visão ampliada de historiografia da arte que contempla não só a reflexão bibliográfica, mas também a constituição de uma coleção de obras de arte, a curadora propõe como elaboração e questionamento de tal historiografia não um texto, mas sim um projeto curatorial que problematiza a hegemonia masculina enquanto discurso artístico diante de uma coleção na qual apenas 11% das obras foram produzidas por artistas mulheres.

41 • Seu debate sobre arte, política e gênero problematiza a masculinidade hegemônica como um dos conceitos articuladores da modernidade, bem como de seus mais variados mecanismos sociais. Nesse sentido, a criação da Academia de Bellas Artes em 1849 e a criação do Museu Nacional de Bellas Artes em 1880 são pensadas como iniciativas que tem a função de dar forma ao cânone oficial da arte no país frente a modernidade, reforçando a hegemonia ocidental colonizadora.

Por meio de iniciativas como essas o Estado cumpriria sua função normalizadora e disciplinar sobre os corpos, sendo entendido por Aliaga (2016, p. 20) “[...] como uma extensão orgânica da política de masculinidade que se estende à prática artística a fim de ganhar um espaço simbólico dentro – neste caso – da instituição museológica” (tradução nossa).¹ Assim, o imperativo

¹ No original: “[...] como una extensión orgánica de la política de la masculinidade que se extiende a la práctica artística en pro de ganar un espacio simbólico al interior – em este caso – de la institución museal.”

masculino da modernidade atravessa o Estado, que a partir do estabelecimento de certas instituições regula a arte, sendo esse também um espaço de reprodução das hegemonias da masculinidade.

Nesse sentido, interessa para a curadora debater pelo menos duas instâncias de investigação dessa relação, que são contempladas no jogo de palavras presente no título da mostra. Segundo Aliaga (2016, p. 20), o projeto

[...] investiga os modelos de gênero promovidos pela arte como dispositivo articulador de imaginários e conteúdos [en clave] e o museu como principal território de execução e promoção desse modelo [enclave], em que a própria disciplina de história da arte participou, na medida em que reproduz as ausências de subjetividades obliteradas e dinâmicas de poder - visuais e verbais - presentes nas narrativas tradicionais (tradução nossa).²

O título evocaria então tanto os códigos visuais por meio dos quais as masculinidades se apresentam nas obras de arte, ou seja, a partir dessa chave de leitura, assim como o território do museu como o local no qual tais debates se desenvolvem, remetendo ao conceito de enclave. Nesse sentido, não só a materialidade das obras, mas suas instâncias de institucionalização são problematizadas pelo projeto curatorial. Diante da afirmação de que existira na historiografia da arte chilena um apagamento das mulheres artistas, pensadas como integrantes de uma subcategoria, a curadora propõe pensar sua exclusão a partir de um debate tanto iconográfico quanto institucional.

Para pensar a manifestação da masculinidade, foram escolhidos dois eixos principais que simultaneamente debatem as imagens e seus contextos. O primeiro diz respeito às identidades masculinas. É um exemplo dessa questão a discussão sobre a patrilinearidade, ligada à honra e a primogenitura, presente em obras como 'Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo Don José Fabián' (1816) de José Gil de Castro, 'Lección de geografía' (1883) de Alfredo Valenzuela Puelma e 'Retrato de Enrique Lynch y su hija' (1901) de Ricardo Richon-Brunet. O segundo eixo é o dos exercícios de poder e submissão, pensados a partir de conceitos como o consentimento, o voyeurismo sobre o corpo feminino e as violências coloniais, expressas em obras como 'El huaso y

• 42

² No original: [...] indaga en los modelos de género promovidos por el arte como dispositivo articulador de imaginarios y contenidos [en clave] y al museo como principal territorio de ejecución y promoción de ese modelo [enclave], en el cual la propia disciplina de la historia del arte ha participado, en tanto reproduce las ausencias de las subjetividades obliteradas y las dinámicas de poder - visuales y verbales - presentes en las narrativas tradicionales.

la lavandera' (1835) de Johann Moritz Rugendas e 'Marchand d'Esclaves' (1884) de Alfredo Valenzuela Puelma.

Na reunião de tais obras a figuração das performances hegemônicas da masculinidade é desnaturalizada a partir da posição crítica de Aliaga, sendo possível perceber então as diferenças das pinturas que apresentam grandes homens com seus filhos e filhas, assim como os discursos da modernidade que subjazem tais iconografias. De maneira semelhante, os retratos elogiosos de destacadas personalidades, tais como aqueles na sala que apresenta uma galeria de retratos e autorretratos dos principais personagens do museu, são um exemplo da presença masculina na história da instituição.

Temas como a violência, seja por meio de figurações mitológicas, ou representações do poder como aquelas atravessadas pelas questões de classe e etnia são apresentadas nas obras de arte sendo muitas vezes sublinhadas pelas estratégias de montagem e expografia. É o caso da sala em que se apresentam exclusivamente quadros com imagens de mulheres pintadas por artistas homens. A montagem, que ocupa boa parte das paredes do espaço, indica a possibilidade de pensarmos a naturalização da imagem da mulher produzida majoritariamente por homens, tema debatido por Mulvey (2017) no âmbito do cinema, mas que pode ser problematizado também na pintura e na escultura.

43 • Contudo, é importante destacar que a exposição percorre o masculino em uma acepção plural, pensando aspectos como a ambiguidade, a crise da masculinidade e o homoerotismo. É o caso por exemplo do corpo masculino afeminado apresentado em 'Prometeo encadenado' (1883) de Pedro Lira, comparada no texto de Aliaga (2016) ao viril 'Sísifo' (1893), do mesmo autor. A partir desse debate, a curadora discorre sobre as tradições da representação do masculino na arte ocidental, debatendo a potência homoerótica presente em iconografias como a de São Sebastião, e discutindo a masculinidade à luz da androginia e da ambiguidade, incluindo a figuração do corpo feminino masculinizado, como no caso da pintura de Laura Rodig, 'Desnudo de Mujer' (1937).

Avançando para além da primeira metade do século XX, Aliaga apresenta a fotografia 'Las dos Fridas' (1989), da dupla Las Yeguas del Apocalipsis, composta por Pedro Lemebel e Francisco Casas, que debatem a dissidência sexual e de gênero e o devir marica em um momento bastante diferente daqueles dos quais provém a maioria das obras que compõem a exposição. Assim, a obra performática registrada em fotografia, cuja inspiração é um

trabalho da mexicana Frida Kahlo, indica um momento subsequente no qual as masculinidades na arte se abrem para uma visão mais crítica que se opõe a simples reprodução de iconografias e discursos hegemônicos.

Desse modo, fica evidente que a estratégia da curadoria se constitui não por uma exposição que trata exclusivamente de artistas homens ou de artistas mulheres, mas que procura pensar a questão da masculinidade enquanto hegemonia para problematizar a pretensa neutralidade desse discurso, indicando tanto sua representação visual quanto suas formas de inserção no contexto institucional, aspectos que devem ser problematizados à luz das discriminações e exclusões que provocam e reforçam.

4. Ficciones dissidentes em la tierra de la misoginia, de Miguel

A. López

Em uma estratégia que guarda semelhanças com a iniciativa de Aliaga, o curador e pesquisador peruano Miguel A. López (2019) publica 'Ficciones dissidentes em la tierra de la misoginia' (2019), livro no qual procura discutir a arte a partir da diferença de gênero, contemplando a possibilidade de problematizar não só a arte produzida por mulheres, mas pensando como a misoginia pode ser uma chave de leitura para compreender a arte recente produzida no Peru. Assim, a partir também de uma matriz feminista, López propõe uma escrita que contempla ausências e silenciamentos da diferença em um meio artístico dominado pela hegemonia masculina.

Essa iniciativa é uma decorrência da atuação de López como curador, atividade que lhe permitiu entrar em contato com os trabalhos e as reflexões de Sergio Zavallos, Natalia Iguíñiz e Giuseppe Campuzano, artistas que produziam em perspectivas alinhadas com o feminismo e as dissidências de sexualidade e gênero. Nesse âmbito podem ser destacadas no Brasil sua participação na 31ª Bienal de São Paulo (2014), na qual organizou a mostra 'Dios es marica' (Deus é bicha), com trabalhos de Nahum Zenil (México), Ocaña (Espanha), Sergio Zavallos, um dos integrantes do Grupo Chacacayo (Peru) e da dupla Yeguas del Apocalipsis (Chile), e também a publicação 'Alianças de corpos vulneráveis: feminismos, ativismo bicha e cultura visual', que constitui o 11º volume do Caderno Sesc_Videobrasil (2015), no qual o curador elaborou uma publicação coletiva que pensa a dissidência sexual e de gênero partindo

• 44

justamente da perspectiva do feminismo, incluindo na coletânea uma série de autores e artistas com os quais dialoga.

No caso do livro aqui analisado, López (2019) segue a mesma perspectiva epistemológica ao partir do feminismo e do debate sobre as alianças entre os corpos vulneráveis, reunindo, no entanto, apenas textos de sua autoria produzidos entre 2012 e 2018, os quais abordam principalmente o contexto compreendido entre os anos 1960 e 1990, com menções à arte mais recente. Sobre seu recorte, ele afirma que fala a partir da cidade em que nasceu e viveu durante mais de vinte anos, Lima, compreendendo movimentações relacionadas à capital peruana, e reconhece a ausência de maiores considerações sobre a amazônia peruana, bem como sobre outras cidades e regiões do interior do país.

Para López, o feminismo implica uma posição que permite redefinir nosso horizonte de ação e nossos compromissos, demandando não somente discussões sobre o gênero, mas também sobre raça e classe em uma sociedade que opera a partir lógica patriarcal capitalista. Ao longo do texto, menciona a opressão sofrida pelas mulheres, mas também pelos corpos que cumprem o papel do feminino na sociedade, assim como em outra passagem fala dos corpos das mulheres e dos corpos feminizados, abrindo sua discussão para um entendimento mais amplo que coloca como alvos da misoginia não só as mulheres, mas também outros corpos marcados pela diferença em relação à norma.

45

Nesse sentido, o autor inscreve sua postura em um feminismo que contempla os transfeminismos, os movimentos antirracistas e anticoloniais e outras correntes que buscam romper o pacto masculino em termos econômicos, legais, políticos e religiosos que estruturam a sociedade. Segundo o autor,

O objetivo deste livro é contribuir para reorganizar a história da arte de forma a recuperá-la como reserva de alianças, sororidade, pedagogia e paixão. [...] Tal exercício exige, por um lado, arrebatá-lo o protagonismo que o corpo masculino, branco e heterossexual teve na construção da história (LÓPEZ, 2019, p. 19) (tradução nossa).³

³ No original: El objetivo de este libro es contribuir a reorganizar la historia del arte a fin de reclamarla como una reserva de alianzas, sororidad, pedagogía y apasionamiento. [...] Tal ejercicio demana, por um lado, arrebatá-lo el protagonismo que el cuerpo masculino, blanco y heterossexual há tenido em la construcción de la historia (LÓPEZ, 2019, p. 19).

Em sua perspectiva, muitas práticas artísticas que abordam a diferença se constituíram na margem da institucionalidade, sendo por vezes incorporadas de maneira descontextualizada, o que diminui sua potência. Assim, uma história da arte domesticadora e higienista seria a responsável por determinar o que poderia ou não constituir o cânone, operando como um dispositivo de disciplinamento da subjetividade, do olhar, do prazer e do desejo que orientaria inclusive a partir de quais categorias uma obra deveria ser vista.

López pensa que, apesar da distância e das diferenças que existem entre o ativismo e as instituições, é interessante não ignorar a institucionalidade, mas sim, se apropriar dos espaços contemplando a dissidência como questão. Para o curador é necessário “[...] reivindicar o museu como lugar de disputa e experimentação social em torno dos sentidos da vida hoje” (LÓPEZ, 2019, p. 21) (tradução nossa).⁴

Nesse sentido, afirma se inspirar na perspectiva teórica de Catherine Morris, para quem o feminismo pode ser como uma metodologia para olhar a cultura, destacando também a contribuição de Julia Bryan-Wilson (2015), que discute histórias da arte feministas propondo a construção de investigações a partir da total proximidade. Essa seria uma perspectiva afetiva que procura romper a pretensa neutralidade da construção do conhecimento herdeiro do positivismo, constituído a partir da distância entre pesquisador e objeto de estudo.

Indicando sua recusa a uma perspectiva enciclopédica que apenas coleciona nomes de artistas e obras sem a devida contextualização, López assume uma proposta fragmentária que se dedica a debater alguns artistas e obras em específico, mas com atenção para suas implicações e discussões. A partir do debate de categorias como poéticas antipatriarcais, guerra, transfeminismos, dissidência sexual e políticas de representação, o autor apresenta estudos sobre artistas como Teresa Burga, Jaime Higa, Elena Tejada-Herrera, Natalia Iguíñiz, Giuseppe Campuzano e o coletivo Chaclacayo a partir de uma perspectiva ampla que contempla as artes visuais em suas relações

• 46

⁴ No original: “[...] reclamar el museo como un lugar de disputa y experimentación social em torno a los significados de la vida de hoy” (LÓPEZ, 2019, p. 21).

com as artes performativas, os ativismos e com os espaços e contextos da dissidência, bem como de seus encontros com a hegemonia.

5. Algumas considerações

Para Hall (2005), o feminismo é uma das grandes contribuições para o processo de descentramento do sujeito que problematiza a noção moderna de sujeito, e logo, a própria concepção de modernidade. A partir das propostas de Aliaga e López é possível perceber como o mesmo ponto de partida pode levar a lugares distintos, destacando a hegemonia com vistas a desnaturalizar seus discursos ou trazendo para a institucionalidade a escrita de uma história da arte pensada a partir da proximidade com a dissidência.

Nesse sentido, cada um deles destaca aspectos estruturais da história da arte de matriz moderna, tais como os processos de institucionalização, as hierarquias e valorações distintas de artistas e obras, indicando como as diretrizes da disciplina excluem determinadas produções. Tanto Aliaga quanto López debatem o fato de que as obras produzidas por mulheres ou a elas associadas de alguma forma estão à margem do cânone. Para corrigir essa distorção, pensar a partir da perspectiva feminista permite que novas chaves de leitura possam ser discutidas e apresentadas, contemplando aquilo que escapara da hegemonia, devendo levar em conta também a perspectiva decolonial, tendo em vista que a especificidade do colonialismo em território latino-americano é atravessado por questões como as políticas de embranquecimento, as violências contra os não-brancos e as tentativas de reprodução dos padrões europeus nos mais distintos aspectos, contemplando obviamente a arte e a cultura.

47

•

Em comum também as duas propostas apresentam a relação de seus realizadores com a curadoria: em Aliaga, ela é a ferramenta através da qual é possível construir um novo olhar sobre a historiografia já consolidada, representada pela coleção do museu com a qual trabalha, enquanto que em López ela parece ser a propulsora e a base do desejo de construir um livro que se contraponha aos discursos existentes sobre arte, o que pode ser expresso pelas escolhas de textos e discussões provenientes de seus projetos curatoriais. Assim, operando em duas perspectivas diferentes, suas práticas parecem indicar a profunda relação entre o campo da curadoria e a construção de novas perspectivas sobre a história da arte na atualidade.

É nesse sentido que gostaria de destacar como o espaço do museu ou da galeria parece ocupar um papel importante para as reflexões apresentadas nesse texto. Sabe-se que a configuração do espaço expositivo como cubo branco também é uma decorrência da modernidade artística, sendo ela o resultado do desejo de criar um espaço pretensamente neutro no qual as obras pudessem ser apreciadas sem interferências. De mesmo modo, tal configuração espacial pode ser pensada com uma tentativa de criação de um espaço de suspensão para a contemplação artística, que iria de encontro ao papel autônomo da arte, esse também um tema associado à modernidade artística.

No entanto, no estabelecimento de uma posição que demanda a contextualização da obra, seja no espaço museológico, como proposto por Aliaga, ou no exercício crítico, como pensado por López, existe uma recusa à autonomia da obra de arte. Assim, o exercício de discussão e contextualização das obras, sejam essas produzidas a partir de uma lógica hegemônica ou no contexto da dissidência, demandam a devida atenção para que seja possível as entender não apenas como objetos isolados produzidos para o deleite estético, mas também como artefatos culturais construídos a partir de determinadas coordenadas e inseridos em um contexto social específico. A partir de uma posição feminista é possível compreender suas relações com o sistema de sexo/gênero, sem negligenciar suas relações com as narrativas hegemônicas do campo da arte, ainda que, a partir dessa posição, seja possível problematizar tais narrativas na direção de sua desnaturalização e desconstrução.

• 48

Referências

ALIAGA, Gloria Cortés. Modernas. **Historias de mujeres en el arte chileno**. 1900-1950. Santiago, Chile: Origo, 2013.

ALIAGA, Gloria Cortés. (en)clave Masculino Colección MNBA *In*: MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES. (en)clave **Masculino**. Santiago, Chile: MNBA, 2016. p. 17-51.

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

BRYAN-WILSON, Julia. Envolvida: histórias da arte feminista e passados afetivos. *In*: LÓPEZ, Miguel A. (org.). **Caderno SESC_Videobrasil 11: Alianças de corpos vulneráveis: feminismos, ativismo bicha e cultura visual**. São Paulo: SESC São Paulo, 2015. p. 50-69.

BUENO, Guilherme. **A teoria como projeto**. Argan, Greenberg e Hitchcock. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

CAMNITZER, Luis. **Arte, estado y no he estado**. Montevideú, Uruguai: HUM, 2012.

FERREIRA, Carolin Overhoff. **Introdução brasileira à teoria, história e crítica das artes**. São Paulo: Edições 70, 2019.

GIUNTA, Andrea. **Feminismo y arte latino-americano**. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo. Buenos Aires, Argentina: XXI Editores, 2018.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

LÓPEZ, Miguel A. **Ficciones dissidentes em la tierra de la misoginia**. Lima, Perú: Pesopluma, 2019.

MIGNOLO, Walter (org.). **Género e descolonidad**. Buenos Aires, Argentina: Del Signo, 2008.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias da Sexualidade: Antologia**. São Paulo: MASP, 2017. p. 43-53.

NOCHLIN, Linda. Porque não existiram grandes artistas mulheres? *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias da Sexualidade: Antologia**. São Paulo: MASP, 2017. p. 16-37.

OWENS, Craig. O discurso dos Outros: feministas e pós modernismo. *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (org.). **Histórias da sexualidade: antologia**. São Paulo: MASP, 2017. p. 69-86.

POLLOCK, Griselda. **Visión y Diferencia**. Feminismo, feminidad e historias del arte. Buenos Aires, Argentina: Fiordo, 2015.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. São Paulo: Ubu, 2017.

Como citar:

AYRES ALVES, R. H. Outras histórias da arte na América Latina e a dissidência ao sistema de sexo/gênero em Gloria Cortés Aliaga e Miguel A. López a partir da perspectiva feminista. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-70699. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/70699>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.