

Fronteiras

Revista Catarinense de História

Mulheres artistas e museus contemporâneos: Adriana Varejão no Museu Inhotim¹

Women artists and contemporary museums: Adriana Varejão at the Inhotim Museum

Carolina de Castro Burgos²
Katiucya Perigo³

Resumo

Cada vez mais as mulheres têm ocupado o espaço que é delas por direito dentro do circuito artístico. Isso se fez possível através da maior visibilidade dos temas ligados ao feminismo e das discussões de igualdade de gênero, cada vez mais necessárias. Esta pesquisa tem como objetivo demonstrar a presença feminina dentro do contexto dos museus contemporâneos, mais especificamente no Instituto de Arte Contemporânea do Inhotim, articulando reflexões sobre a presença das mulheres artistas nos museus, fazendo um breve estudo de caso e apresentando o feminismo decolonial frente ao panorama artístico. Como forma de embasamento para as análises e discussões, serão apresentados os conceitos de feminismo decolonial, decolonialismo, além de suas derivações através de autores que discutam os temas. Também será apresentado um parâmetro da arte feminina no contexto brasileiro e latino-americano. As metodologias utilizadas para este trabalho são as análises quantitativas e qualitativas, além de revisão bibliográfica e análise de um estudo de caso. Como estudo de caso é trazida a trajetória e as obras da artista Adriana Varejão dentro do complexo do Inhotim.

Palavras-chave: Feminismo Decolonial; Decolonialismo; Instituto de Arte Contemporânea do Inhotim; Adriana Varejão.

Abstract

More and more women have occupied the space that is rightfully theirs within the artistic circuit. This was made possible through greater visibility of issues related to feminism and gender equality discussions, which are increasingly necessary. This research aims to demonstrate the female presence within the context of contemporary museums, more specifically at the Institute of Contemporary Art of Inhotim, articulating reflections on the presence of women artists in museums, making a brief case study and presenting decolonial feminism in the face of artistic panorama. As a basis for the analyzes and discussions, the concepts of decolonial feminism, decolonialism, will be presented, in addition to their derivations through authors who discuss the themes. A parameter of female art in the Brazilian and Latin American context will also be presented. The methodologies used for this work are quantitative and qualitative analyses, in addition to a bibliographical review and analysis of a case study. As a case study, the trajectory and works of the artist Adriana Varejão within the Inhotim complex are presented.

Keywords: Decolonial Feminism; Decolonialism; Institute of Contemporary Art of Inhotim; Adriana Varejão.

¹ Agradecimento à Fundação Araucária pela bolsa concedida para realização deste projeto.

² Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário Curitiba (UNICURITIBA), Bacharel em Museologia pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Brasil. E-mail: caarol.burgos@hotmail.com | <https://orcid.org/0000-0001-6339-5634>

³ Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora adjunta de História da Arte da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), Campus Curitiba. Brasil. E-mail: katiucya.perigo@unespar.edu.com.br | katiucya@yahoo.com.br | <https://orcid.org/0000-0002-3539-130X>

Introdução

“Confinadas aos papéis de musas inspiradoras, de mães e companheiras zelosas, as mulheres intelectuais e artistas desafiavam o imaginário (...)” (Simioni, 2008). Durante um grande período da história, as mulheres estiveram presentes na produção artística apenas como modelos ou musas, isso era fruto da dificuldade de acesso ao ensino da arte e das barreiras sociais que lhes eram impostas. Contudo, para Sylvia Miguel, no Brasil atual, cada vez mais a presença de mulheres artistas é percebida dentro do mundo das artes. Tal situação poderia sugerir que o caso brasileiro seria um episódio à parte no cenário mundial, já que em países como os Estados Unidos as mulheres tiveram que lutar aguerridamente para ocupar o seu lugar em museus, nas galerias, na mídia, junto ao público e à crítica. Essa aparente vantagem está possivelmente relacionada a uma perspectiva histórica que não necessariamente retrata a situação das novas artistas contemporâneas (Miguel, 2017). De que maneira a presença da mulher artista na contemporaneidade traz impactos e novos debates nos espaços museológicos latino-americanos? A afirmação de Sylvia Miguel de que o espaço da mulher brasileira nas artes parece ser um caso à parte no cenário mundial estaria de fato correta?

Esta pesquisa busca demonstrar que a presença das mulheres na arte ultrapassa o seu conhecido papel de musa inspiradora, trazendo como base conceitos do decolonialismo feminista e suas derivações, com foco no aumento da ocupação desses espaços pelas mulheres, onde antes não eram bem-vistas e nem bem-vindas. Para tanto, serão discutidos conceitos e o papel das mulheres dentro da arte latino-americana no século XXI. A ideia, então, é finalizar com um breve estudo de caso focado na presença das mulheres artistas no museu de arte contemporânea Inhotim.

A participação das mulheres nas artes se intensifica após a difusão do movimento feminista em meados dos anos 1970. Estudos apontam que a hipotética inexistência de mulheres artistas não se devia a desigualdades naturais, mas sim a condicionantes sociais (Simioni, 2008). Para Linda Nochlin, a maior dificuldade para promover as carreiras de mulheres artistas, estava ligada à formação recebida, já que o acesso às principais academias artísticas lhes foi negado ao longo de séculos (Nochlin, 1971).

O tema tratado tornou-se altamente relevante a partir do início das discussões da igualdade dos gêneros. Com o crescimento e disseminação do movimento feminista dentro do contexto global, faz-se necessário discutir a respeito, trazendo para o contexto contemporâneo

suas implicações. Este estudo contará com análises quantitativas e qualitativas, além de revisão bibliográfica e da apresentação de um estudo de caso ao final.

As mulheres artistas no contexto brasileiro e latino-americano

Desde os anos 1970, diversas historiadoras e pensadoras como Linda Nochlin, Griselda Pollock, Whitney Chadwick e a brasileira Ana Paula Cavalcanti Simioni discutem a respeito das motivações que levaram à exclusão das mulheres na história da arte. No caso brasileiro, aparentemente a menção às mulheres artistas teve início a partir da Semana de 22, ainda que os arquivos e a imprensa do oitocentos mostrassem o contrário, de que mais de duzentas mulheres participaram de mostras oficiais. Na história da arte brasileira, muitas delas sequer foram mencionadas (Simioni, 2005).

Outra causa possível para a invisibilidade das mulheres na história da arte deve-se à maneira com a qual a crítica da época as classificou. Em escritos de Félix Ferreira publicados em 1885, as mulheres artistas foram incluídas numa categoria de amadoras, enquanto os homens eram categorizados como artistas ou alunos (Simioni, 2005).

Ao analisar a produção das expositoras dos salões, por um lado, julgava o fato que se lhe apresentava, certas vezes objetos com valor artístico, mas ainda assim o suposto amadorismo feminino voltava como um espectro, inescapável, que assombrava suas apreciações (Simioni, 2005, p. 2).

A busca pela autoafirmação profissional das artistas mulheres no Brasil, inicialmente foi desassociada de um movimento organizado para reivindicar seu ingresso nas principais instituições de formação, como ocorreu em outros países como a França, onde houve intensa luta das mulheres intelectuais pelo direito de acesso à educação superior. No Brasil, foi apenas após a implementação da república, em 1892, onde foi promulgado o decreto 1159, artigo 187, que foram previstas as matrículas de mulheres para todo o ensino superior. Na França, isso teria ocorrido uns anos mais tarde. Neste mesmo país, foi onde também se forjou a noção de “arte feminina” no intuito de que as artistas fossem comparadas entre si, supondo-se um “espírito feminino” (Simioni, 2008, p. 22).

A entrada de mulheres, na Escola Nacional de Belas Artes no Brasil, foi significativa em distintos aspectos, contudo, havia alguns outros espaços para a formação de artistas. A primeira instituição que inaugurou aulas para mulheres foi o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, no ano de 1881 (Simioni, 2008).

Simioni (2008) afirma que a formação de mulheres era necessária e que tal iniciativa foi bem recebida, porém o projeto tinha um público específico, as mulheres humildes, que sustentavam sua casa, o que acabou por conferir à formação um caráter mais técnico que artístico. Ainda que no Brasil não houvesse um mercado artístico paralelo à Academia de maneira sólida, como por exemplo na França. Fazer parte da ENBA era ainda mais importante para as artistas brasileiras do que para suas companheiras europeias, pois aqui tal instituição era o centro não apenas de ferramentas pedagógicas, mas também simbolizava um espaço de consagração das carreiras artísticas (Simioni, 2008).

Noutros países da América Latina foi possível observar também esses fenômenos, embora com suas nuances e particularidades. Onde cada país busca fortalecer sua soberania em meio às heranças coloniais, os apagamentos históricos e culturais sob governos ditatoriais que se consolidavam em todo o território por volta da década de 1960 (Marques, 2021).

No campo das artes, críticos como Marta Traba, Frederico Moraes e Aracy Amaral desenvolvem uma série de fóruns e debates que passam a construir perspectivas historiográficas voltadas à produção artística regional, que não estava restrita a ser paralela à arte dita global (Marques, 2021).

Aracy Amaral (1975), na década de 1980, amplia os questionamentos a respeito da desvalorização e discriminação sofrida, aparentemente, por artistas latino-americanas no contexto internacional e enfatiza que não cabe distinguir a arte em territórios, visto que cada localidade possui suas características particulares e que ainda que sejamos conhecidos por sermos um “grupo”, não existe uma arte latino-americana unificada.

[...] e por sermos latino-americanos não tememos a incoerência ou a contradição, pois em meio a elas se desenvolve a nossa experiência vital. Não existe arte latino-americana como uma expressão artística unitária, que represente como um todo os diversos países que constituem esta área geográfica. Por outro lado, existe sem qualquer dúvida, latente, um desejo de integração cultural não resolvido, mas inequívoco, nos artistas, ou em significativa parte dos que fazem arte neste continente (Amaral, 1975, p. 226).

Um grande exemplo da atuação das mulheres latino-americanas na arte e da atenção ao feminismo decolonial defendido por Lugones (2014) e Espinosa (2020) foi o coletivo feminista boliviano denominado “*Mujeres Creando Comunidad*”. Num grupo de ativismo feminista autônomo, o coletivo vem confrontando o colonialismo histórico, as ideias neoliberais e imperialistas, além de propor a criação de uma epistemologia feminista indígena para que se possa abrigar o que elas denominam feminismo comunitário. Segundo Paredes,

O feminismo comunitário é mais que uma teoria, mais que uma denúncia, é mais que resistências. É uma construção de conhecimento feito por feministas latino-americanas. É uma metodologia revolucionária para a despatriarcalização da vida de todas e todos. O feminismo comunitário é uma corrente de feminismo que tem uma organicidade, que representa a comunidade como uma proposta política, desenvolvido com um pensamento próprio, com metodologias próprias, em que a criatividade é um instrumento de luta (Paredes, 2013).

Entende-se, de forma resumida, que o feminismo comunitário denuncia a histórica opressão sofrida pelas mulheres e até mesmo pelos homens indígenas. Dessa maneira, a autora interliga-se à teoria de Lugones (2014), considerando que gênero e raça são categorias indispensáveis para se debater a decolonialidade. Assim, essas mulheres sul-americanas, aliadas a discursos de resistência dos denominados “povos do Sul”, acabam por validar os desdobramentos das lutas feministas decoloniais contra o silenciamento.

É importante citar aqui duas exposições realizadas no Brasil, nos últimos 5 anos, que exploraram as proximidades e os distanciamentos artísticos, sejam eles socioculturais ou políticos da região. São elas “Vizinhos Distantes” e “Mulheres Radicais”. Em “Vizinhos Distantes: arte da América Latina no acervo MAC USP”, a curadora Cristina Freire aproxima artistas latino-americanos que se comunicavam e se expressavam artisticamente por meio de uma rede e que tinham em comum contextos ditatoriais em torno da década de 1970 (GEEAC MAC, USP, 2015).

Em *Mulheres Radicais: arte latino-americana 1960-1985*, Andrea Giunta e Cecília Fajardo-Hill, sob similar período histórico de *Vizinhos Distantes*, buscaram tornar visíveis as preocupações compartilhadas das artistas dessa região, ainda que poucas delas tivessem se identificado como feministas (Marques, 2021, p. 93).

A abordagem desses temas de identidade e da historiografia da arte latino-americana, através de exposições e curadorias, contribui para a riqueza dos debates, visto que por volta dos séculos XX e XXI essas produções ganham destaque com o desenvolvimento dos discursos críticos, linguagens, construção de narrativas e a mediação com o público.

Feminismo decolonial e suas derivações

Até então, não existe um consenso a respeito da origem do feminismo, o termo surge apenas no século XIX, porém antes disso as mulheres já defendiam seus direitos. Nos anos 1960 surge um feminismo com caráter mais militante, onde havia a defesa do direito à sexualidade, ao controle reprodutivo e ao domínio sobre seus próprios corpos. O direito ao aborto se tornou uma das mais importantes pautas, mas nem tudo se resumia a isso. Além disso, havia alguns

pontos a alinhar, como a desigualdade que as mulheres negras apontavam entre elas e as mulheres brancas. Dessa maneira, o movimento se tornava cada vez mais diversificado, adotando a interseccionalidade⁴ como forma de compreender e combater as diferentes formas de opressão sofridas pelas mulheres (Souza, 2018).

Pode-se entender que a história do feminismo tem suas descontinuidades, mas sendo um movimento diverso, incorpora cada vez mais a diversidade como um de seus principais ideais, assim conseguindo representar mulheres negras, brancas, indígenas, lésbicas, transexuais, intersexuais, entre outras. Visto que a globalização e a chegada da internet intensificaram as expressões, o feminismo se tornou um movimento mundial (Souza, 2018).

A temática da participação feminina no campo artístico vem sendo explorada há décadas e tem se impulsionado principalmente em países onde o feminismo é mais atuante e forte (Miguel, 2017).

Segundo Souza (2018), Nisia Floresta (1810-1885) é considerada a primeira feminista do Brasil e era uma figura transgressora dentro de um estado monárquico e escravocrata. Nisia foi responsável pela tradução e adaptação do livro “Direitos das mulheres e injustiça dos homens”, da inglesa Mary Wollstonecraft, de 1832. Dessa maneira, Nisia possibilitou denunciar a opressão que a mulher vivia no ambiente doméstico e conscientizar o público feminino de seus direitos.

Foi dentro das oligarquias patriarcais que o feminismo teve sua origem, espaço da elite, e por isso faz-se necessário analisar de maneira mais diversa o movimento, de maneira que possa abranger as diferentes realidades que as mulheres enfrentam no seu cotidiano. A partir disso é que nascem as iniciativas decoloniais, que desejam romper com o ciclo da elite europeia.

O que estamos chamando de feminismo decolonial, é um conceito proposto pela feminista argentina Maria Lugones e possui duas frentes importantes. De um lado as críticas feministas feitas pelo *Black Feminism*, mulheres de cor, chicanas, pobres, o feminismo autônomo latino-americano, as feministas indígenas e o chamado feminismo materialista francês, feminismo hegemônico em generalização das mulheres e seu viés racista, classista e heterocêntrico e de outro lado, as teorias como a Teoria Decolonial, projeto desenvolvido por “pensadorxs latinoamericanxs e caribenhxs” (Curiel, 2020).

⁴ O conceito de interseccionalidade foi batizado por Kimberlé Williams Crenshaw, professora da faculdade de direito da UCLA nos Estados Unidos, é feminista e especializada nas questões de raça e de gênero. “Ela usou esse termo pela primeira vez numa pesquisa em 1991, sobre as violências vividas pelas mulheres de cores nas classes desfavorecidas nos Estados Unidos, visto que todas as mulheres são oprimidas, mas nem todas da mesma maneira” (Souza, 2018, p. 57).

Na colonização das Américas e do Caribe, a distinção hierárquica de humano e não humano foi imposta para os colonizados a serviço da figura do homem ocidental, dessa maneira tornou-se marca do “ser” humano e da civilização, onde apenas os civilizados eram homens ou mulheres europeus. Ao fazer uso do termo “colonialidade”, não se faz apenas uma classificação dos povos em relação à colonialidade de poder e de gênero, mas principalmente, trata-se a respeito do processo da desumanização e sujeitificação que os torna menos que seres humanos (Lugones, 2014).

O feminismo decolonial resgata algumas questões importantes do projeto decolonial. A primeira é o próprio conceito de decolonialidade, que pode ser explicado se entendermos o colonialismo como uma constituição geopolítica e geohistórica da modernidade ocidental europeia. A divisão do trabalho entre centros e periferias, também a hierarquização étnico-racial das populações e a formação dos estados nação na periferia, não se transformou de maneira significativa, o que houve na verdade, foi uma transição do colonialismo moderno à colonialidade global (Curiel, 2020).

O pensamento decolonial nos faz compreender de maneira distinta as relações globais e locais, mostrando que a modernidade ocidental eurocêntrica, o capitalismo mundial e o colonialismo fazem parte de uma tríade inseparável, onde a América é fruto da modernidade na construção de um sistema mundo, e a Europa, para ser centro desse sistema a produziu como sua periferia (Curiel, 2020).

Faz-se necessário observar que quando existem pesquisas a respeito de sociedades colonizadas, a busca pela distinção sexual e a distinção de gênero resultam das atribuições das tarefas realizadas por cada sexo. Com isso acabam por afirmar a inseparabilidade de sexo e gênero, tema que norteia as primeiras análises feministas. Para Lugones, “Análises mais contemporâneas têm introduzido argumentos pela reivindicação de que gênero constrói sexo. Mas, na versão anterior, sexo fundamentava gênero” (Lugones, 2014, p. 939).

De acordo com a colonialidade de gênero, a mulher colonizada é inexistente, categorizada como um vazio, e diferente da colonização, a figura feminina ainda se faz presente, permanecendo na intersecção dos termos gênero, classe e raça como construção do sistema de poder capitalista. Se não podemos falar de mulheres colonizadas enquanto seres por si só, busquemos tratar a respeito de seres que resistem à colonialidade do gênero a partir da “diferença colonial”, como cita Lugones, são seres “[...] só parcialmente compreendidos como oprimidos já que construídos através colonialidade do gênero” (Lugones, 2014, p. 939). A resistência se constrói a partir do encontro da sujeitificação e a subjetividade, onde a relação

opressão – resistência seja ativa, desconfigurada do sentido de agenciamento máximo do sujeito moderno.

Lugones exemplifica no seguinte trecho a respeito do acima citado,

[...] penso sobre feminismo desde as bases e nelas, e desde a diferença colonial e nela, com uma forte ênfase no terreno, em uma intersubjetividade historicizada, encarnada. A questão da relação entre a resistência ou a contestação à colonialidade de gênero e a descolonialidade está mais sendo posta aqui do que respondida [...] Descolonizar o gênero é necessariamente uma práxis. É decretar uma crítica da opressão de gênero racionalizada, colonial e capitalista heterossexualizada visando uma transformação vivida do social (Lugones, 2014, p. 940).

Todas essas propostas decoloniais da maneira que sejam elas expressadas, nos levam a uma forma de pensamento crítico, onde é possível entender algumas especificidades históricas e políticas da sociedade em que estamos inseridos. Iniciando através de paradigmas não dominantes, nos mostram a relação entre a modernidade ocidental, o colonialismo e o sistema capitalista e questionam as narrativas da historiografia oficial, mostrando de que maneira se configuram as hierarquias da nossa sociedade (Curiel, 2020).

As colonialidades do poder, do ser e do saber constituem o lado obscuro da modernidade, dessa modernidade ocidental onde também surge o feminismo como proposta emancipadora para “todas” as mulheres. Essas são interpretações chave para o feminismo decolonial, mas uma de suas fontes principais são os pensamentos que surgem das práticas políticas coletivas, nas quais muitas de nós participam e que se relacionam com feminismos críticos e contra hegemônicos (Curiel, 2020).

Pensando num caso concreto citamos o coletivo de artistas criado no início da década de 1990, cujas ações trabalham com a questão da arte, do feminismo e da decolonialidade *Mujeres Creando Comunidad*. O trabalho deste coletivo é focado em estudos feministas e ações heterogêneas como *grafitti* de rua, greves de fome, assistência a mulheres, performances, revistas, e ações de outras naturezas. Realizam ações que reiteram o que elas acreditam ser a melhor forma de combater a patriarcalização, a colonialidade, visando gerar suas bases e conceitos para a construção de um feminismo comunitário. Um desses casos foi o da denúncia de militarização em que estiveram presentes na inauguração da primeira reunião de cúpula de descolonização, despatriarcalização, contra o racismo e a discriminação, realizada entre os dias 9 e 12 de outubro de 2013 em La Paz, Bolívia.

Figura 01: Assembleia do Feminismo Comunitário Denuncia Militarização

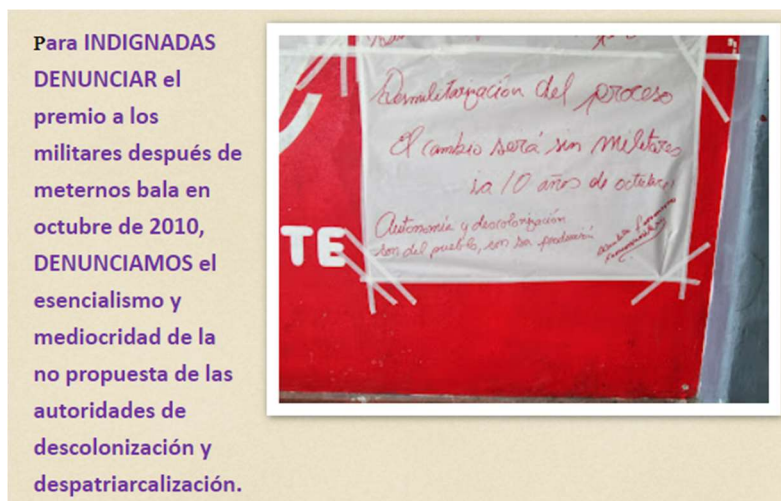


Fonte: *Mujeres Creando Comunidad*. Disponível em: <http://mujerescreandocomunidad.blogspot.com/>

Dessa maneira, é possível compreender melhor a forma de expressão em que esse coletivo se manifesta, contribuindo para denunciar as insatisfações da sociedade. As denúncias são feitas através de cartazes como os que estão ilustrados nas figuras 01 e 02, onde se visualizam a indignação e a insatisfação a respeito de episódios repetidos de repressão que aconteceram em 2010 e 2013⁵.

Figura 02: Cartaz de denúncia

⁵ Para INDIGNADAS DENUNCIAR o prêmio aos militares depois de nos meterem bala em outubro de 2010, DENUNCIAMOS o essencialismo e a mediocridade da proposta das autoridades de descolonização e despatriarcalização (tradução livre da autora).



Fonte: *Mujeres Creando Comunidad*. Disponível em: <http://mujerescreandocomunidad.blogspot.com/>

O feminismo decolonial nos traz uma nova perspectiva de análise para que possamos compreender de forma mais aprofundada as relações e suas implicações no que se refere aos conceitos de raça, sexo, sexualidade, classe e geopolítica. Questionamentos feitos em sua maioria por feministas indígenas, afrodescendentes e feministas lésbicas têm levantado discussões a respeito de como o feminismo hegemônico branco e com privilégios de classe entende a subordinação das mulheres, partindo das suas experiências e reproduzindo o racismo, o classicismo e o heterossexismo em suas teorias e práticas políticas. A partir dessas questões é necessário avaliar e pensar a respeito do que se deve fazer em relação às práticas políticas, as metodologias e as pedagogias, de maneira a não limitar tais propostas a uma análise meramente epistemológica (Curiel, 2020).

Mulheres artistas dentro do espaço do Inhotim e suas implicações

Cada vez mais o feminismo tem permeado as instituições. Como bem disse Curiel, não devemos limitá-lo ao âmbito epistemológico. Assim, o estudo de um caso concreto se faz necessário para verificarmos que mulheres artistas se fazem presentes de maneira significativa em espaços expositivos, ainda que não sejam a maioria. A presença de obras de artistas mulheres tem destaque no museu de arte contemporânea de Inhotim, o que permite apresentar e analisar ao menos uma das artistas de lá.

O Instituto de Arte Contemporânea Inhotim, localizado em Brumadinho, Minas Gerais, está estruturado como um complexo arquitetônico constituído de 23 galerias e obras de arte em meio à um parque ambiental, caracterizado como um local de multidisciplinariedades que pode abranger as áreas de pesquisa, educação, meio ambiente e arte (Piazza, 2019).

Inhotim se apresenta como ecomuseu, ou “museu ecológico”, um museu que tem ligação com seu meio ambiente e traz a natureza sustentável em sua composição. A definição de ecomuseu é esboçada na França de 1971, durante a IX Conferência do Conselho Internacional de Museus (ICOM). Segundo Varine, constitui-se de um tipo de museu onde os membros de uma comunidade tornam-se atores do processo de formulação, execução e manutenção do mesmo. Inhotim também se define como uma Organização de Sociedade Civil de Interesse Público, com grande importância em diversas áreas de interlocução com a comunidade e devido a sua atuação multidisciplinar (Instituto Inhotim, 2022).

Entre as 23 galerias, 4 se dedicam a exposições de curta duração, sendo elas a Lago, Fonte, Praça e Mata. Já as 19 galerias de exposições de longa duração apresentam obras de Tunga, Cildo Meirelles, Miguel Rio Branco, Hélio Oiticia & Neville d’Almeida, Adriana Varejão, Doris Salcedo, Victor Grippo, Matthew Barney, Rivane Neuenschwander, Valeska Soares, Doug Aitken, Marilá Dardot, Lygia Pape, Carlos Garaicoa, Carrol Dunham, Cristina Iglesias, William Kentridge e Claudia Andujar.

Dos 19 nomes citados, apenas 8 são de mulheres, sendo então minoria na representação dentro do espaço deste museu. Para se ter uma ideia, a fim de comparar Inhotim com outros museus de grande porte de São Paulo, por exemplo, segundo Simioni (s/d), a coleção do MAC – USP (Museu de Arte Contemporânea) possui 7 mulheres entre 113 nomes de artistas do período Modernista. Já a Pinacoteca de São Paulo, apresenta 321 mulheres entre 1588 nomes de artistas homens. Em Inhotim há 22 mulheres artistas dentro da totalidade de 99 nomes (Miguel, 2017). Pode-se considerar que diante do mercado internacional, a participação feminina no mercado artístico e nos museus tem apresentado uma crescente em relação à década de 1970. Como mostra a autora Sylvia Miguel (2017), as mulheres têm apresentado uma representatividade em acervos em torno de 22%, desde os anos 2000. Apesar do crescimento, as mulheres ainda ocupam posições minoritárias no mercado internacional.

Uma prática importante a se destacar é a de que o setor educativo do museu Inhotim promove a visita mediada denominada Mulheres na Arte Contemporânea, idealizada por Sônia Menezes e Raiany Costa, onde são percorridas as obras de artistas mulheres como Adriana Varejão, Claudia Andujar, Lucia Koch, Lygia Pape, Marilá Dardot, Rivane Neuenschwander, Valeska Soares e Yayoi Kusama (Instituto Inhotim, 2022). Esse percurso de visita do museu, proposto pelo setor educativo, possivelmente aumenta a visibilidade das obras e a importância dessas mulheres para a composição geral do acervo do museu. Resta saber se a procura por este percurso, em específico, é alta.

Iniciaremos as análises a partir da trajetória e de algumas obras de Adriana Varejão, artista que iniciou seus estudos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1983. Suas primeiras obras trazem referências e questionamentos que permanecem latentes, destacando seu interesse pela história da colonização portuguesa no Brasil e a violência presente neste processo. No ano de 2008, a artista foi presenteada com uma galeria no Instituto de Arte Contemporânea do Inhotim (Instituto Inhotim, 2022).

Segundo Artsoul (2022), Adriana Varejão, juntamente com outros artistas de sua geração, foi uma das precursoras do discurso decolonial no circuito da arte brasileira, visto que antes disso os debates eram apenas teóricos e acadêmicos nos âmbitos da antropologia e da sociologia. Além disso, a artista tem plena consciência das violências que sustentam esses movimentos de colonização, que colocam a cultura europeia acima de todas as outras e como a única capaz de “salvar os nativos da bestialidade”, explorando em suas obras tais peculiaridades.

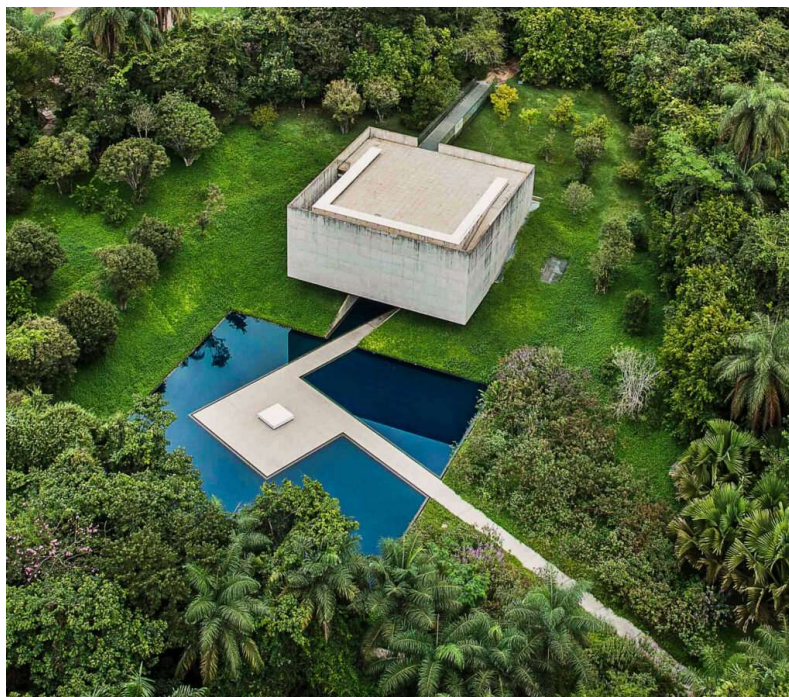
Figura 03: Galeria Adriana Varejão, Rodrigo Cerviño, 2008



Fonte: Eduardo Eckenfels.

A arquitetura do espaço nada revela a respeito de seu interior, o projeto concebido pelo arquiteto Rodrigo Cerviño foi pensado para dialogar com a natureza ao seu redor, e traz grande surpresa para os espectadores ao adentrarem na galeria. Na galeria estão presentes algumas obras como Linda do Rosário, Celacanto e Passarinhos, sendo a última, no exterior da edificação.

Figura 04: Galeria Adriana Varejão, Rodrigo Cerviño, 2008 [vista aérea]



Fonte: Marcelo Coelho.

Linda do Rosário é composta de azulejos comuns de cerâmica branca, presentes em ambientes de assepsia, como banheiros ou cozinhas, onde sua superfície interna é recoberta de vísceras que são pintadas no interior das paredes destruídas, como é possível notar nas figuras 05 e 06.

Figura 05: Galeria Adriana Varejão, 2008 [vista interna]



Fonte: William Gomes.

O nome da obra faz menção ao episódio de desabamento do Hotel Linda do Rosário, no centro do Rio de Janeiro, em 2002, onde as esculturas remetem a uma arquitetura que se associa ao corpo e a matéria de construção se torna carne (Instituto Inhotim, 2022).

Como afirma o curador Jochen Volz (2022) em entrevista a Julia Storch (2022) a respeito do trabalho da artista:

O que para mim é latente nesta mostra é a maneira como Adriana Varejão trabalha com a pintura pois, desde o início, ela segue uma direção que vai além da bidimensionalidade da tela, usa elementos que rompem a matéria; são frestas, cortes, vazamentos que descortinam uma situação e dão um novo significado, como por exemplo as “vísceras” e “carnes” que se derramam em muitos dos seus trabalhos (Storch, 2022).

Figura 06: Linda do Rosário

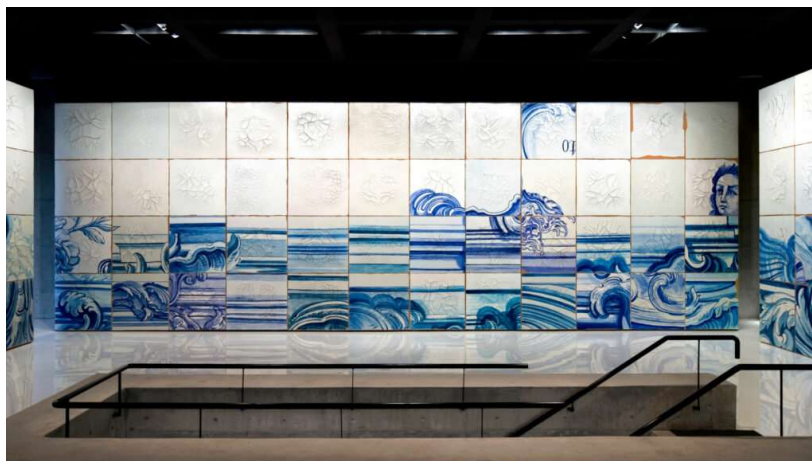


Fonte: Acervo da Autora.

A série Celacanto provoca maremoto (2004 – 2008) antes intitulada como Azulejões em 1999, (Figura 7) ocupa as quatro paredes da galeria, e tem como ponto de partida a azulejaria barroca portuguesa, onde através de sua composição e sua superfície craquelada, produzem a aparência da passagem de uma grande onda (Instituto Inhotim, 2022).

É perceptível que a obra da artista reproduz alguns elementos histórico-culturais relacionados a temas que fazem alusão à colonização, ao barroco e a azulejaria portuguesa, mas apesar disso, seu trabalho transmite forte contemporaneidade pois faz uso do acúmulo excessivo de materiais, camadas de tinta e muita informação, uso de metáforas, características marcantes na arte contemporânea. “Ao se apropriar de uma estética tão particular e inserir nela cenas tão marcantes da violência histórica dos processos de colonização, a artista extrapola a superficialidade do decorativo para atingir a profundidade dessa chaga ainda hoje, sem cura” (Artsoul, 2022).

Figura 07: Adriana Varejão, *Celacanto provoca maremoto*, 2004-08



Fonte: Eduardo Eckenfels.

Em tal obra, segundo Gonçalves (2016), vemos uma reordenação do semelhante, onde os azulejos que caíam ou quebravam eram substituídos por outros parecidos, o que produzia formas novas de justapor coisas análogas. Essa justaposição acentuava a diferença.

Celacanto provoca maremoto passa a ser uma maneira de aproximação que revela a suavidade das incongruências. É justamente este aspecto da colonização portuguesa nos trópicos que a Adriana perspectiva em sua obra: uma colonização que se preocupa em produzir graus, cores, semelhanças detalhes infinitesimais, produzindo uma inquietante e não menos perigosa forma de pensar (Goncalves, 2016, p. 171).

Passarinhos é a obra que se encontra exposta na parte externa da galeria, e serve de revestimento para um grande banco presente no terraço. A obra é composta da reprodução manual de mais de 490 espécies de pássaros, desdobramento da instalação denominada *Pássaros da Amazônia*, que fez parte da exposição *Yanomami – Espírito da Floresta*, realizada numa galeria francesa, em 2003. Se referindo a outros trabalhos da artista, no livro “Entre Carnes e Marés”, Schollhammer afirma que os trabalhos de Varejão criam uma forma de historiografia crítica, uma vez que exploram histórias não contadas. Por meio de retratos executados de maneira acadêmica, Varejão consegue trazer à tona a experiência violenta do universo feminino no Brasil colônia (Schollhammer, 2010).

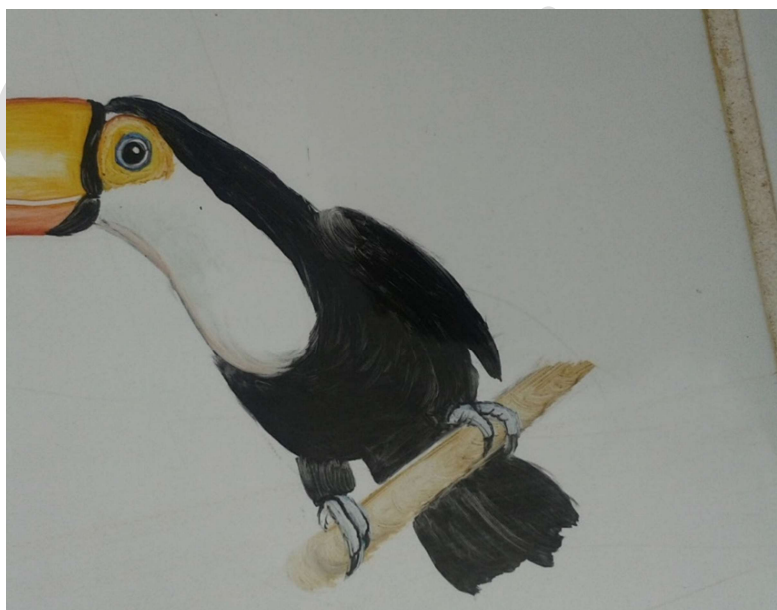
Figura 08: Adriana Varejão, *Passarinhos – de Inhotim a Demini*, 2004-08 [detalhe]



Fonte: Vicente de Mello.

Tal trabalho é fruto da vivência da artista numa aldeia Watoriki, na terra do povo Yanomami. Para ser exposto em Inhotim, foram adicionadas representações de espécies da região de Brumadinho.

Figura 09: Adriana Varejão, *Passarinhos – de Inhotim a Demini*, 2004-08 [detalhe]



Fonte: Acervo da Autora.

A importância dessa artista para este estudo, fica mais evidente quando retomamos Glória Lapeña Gallego (2020-21) que em um de seus artigos em que analisa obras da artista conclui que a estratégia de Varejão em aproximar o barroco colonial e a arte contemporânea, mais conhecido como Neobarroco, permite incluir aspectos como identidade de gênero e raça derivados da herança histórica do seu país colonizado. “*Muestra abiertamente su rechazo a*

uma violência de gênero relacionada com a esclavidud-poder y la raza-religion dentro de la crítica y el feminismo postcolonial de America Latina” (Gallego, 2020, p. 21).

Considerações finais

Podemos entender, através da intersecção dos temas e discussões citadas neste estudo, que a invisibilidade das mulheres dentro das artes tem retrocedido através da presença de artistas mulheres dentro dos espaços museológicos em toda a América Latina. Dessa maneira, perceberam-se as implicações que tais fatos provocam no contexto social atual. A luta das mulheres dentro do feminismo decolonial traz consigo fatores histórico-culturais que estão sendo desconstruídos a cada dia mais e mais, combatendo a supremacia masculina branca dentro do mundo das artes.

Os trabalhos de Adriana Varejão contribuíram para contextualizar o que foi discutido. Esse caso exemplifica a batalha das mulheres para que possam ser valorizadas como as artistas brilhantes que são. Com obras extremamente críticas, Varejão demonstra as feridas da colonização ainda abertas em nossa sociedade.

Dessa maneira, percebe-se a contribuição das pesquisas a respeito destes temas e a relevância que elas carregam consigo, pois não fazem parte apenas de uma discussão teórica, mas sim de casos vivenciados no cotidiano da população. Ainda assim, faz-se necessário refletir mais sobre a igualdade de gênero e a herança patriarcal enraizada no pensamento colonial que nos circunda em tudo aquilo que fazemos.

Notadamente as mulheres não estão mais confinadas aos papéis de musas inspiradoras, de mães e companheiras zelosas, como teria dito Simioni. As dificuldades de acesso ao ensino da arte e as barreiras sociais parecem ter recuado um pouco. Contudo, o caso brasileiro definitivamente não é um episódio à parte no cenário mundial. Nossas artistas mulheres tiveram e continuam tendo pouco visibilidade. Se nos Estados Unidos as mulheres tiveram que lutar aguerridamente para ocupar o seu lugar nas instancias artísticas, na América Latina dos anos 1970, muitas de nossas artistas estiveram resistindo às ditaduras que aqui se impuseram e a historiografia da arte também ainda não se ocupou de historicizá-las devidamente.

O decolonialismo feminista e suas derivações aparecem episodicamente com artistas contemporâneas nas instituições, como exemplifica o caso do edifício dedicado à obra da artista Adriana Varejão. Contudo, elas ainda ocupam poucos espaços expositivos, poucas das principais vitrines artísticas do país. Parece, então, que ainda há muito a que se realizar para que elas de fato sejam bem-vistas e bem-vindas como deveriam ser.

Referências bibliográficas

AMARAL, Aracy A. Does present day Latin American art... *Lecture as part of the Symposium on Latin American Art & Literature*, October 1975. Austin, Texas. Disponível em <https://icaa.mfah.org/s/en/item/776786#?c=&m=&s=&cv=&xywh=1673%2C0%2C5895%2C3299> Acesso em 01 Jul. 2022.

ARTSOUL. *Adriana Varejão: as fissuras da colonização*. 2022. Disponível em: <https://blog.artsoul.com.br/adriana-varejao-as-fissuras-da-colonizacao/> Acesso em 17 Ago, 2022.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

GALLEGO, Gloria Lapeña. Contrahistoria, Geopolítica e Interseccionalidad em la construccion de la obra de Adriana Varejão y Joana Vasconcelos. *ARS (São Paulo)*, v. 19, n. 43, p. 0227–0272, set. 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/rxzfkrTKmBvJW349XkCVYz/abstract/?format=html&lang=es> Acesso em 17 Ago 2022.

GONÇALVES, MARCO ANTONIO. *Perspectivações sobre a colonização brasileira*. Lilia Schwarcz & Adriana Varejão. Pérola imperfeita: a história e as histórias contadas por Adriana Varejão. São Paulo, Cobogó/Companhia das Letras, 2014. 360 páginas. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 31, núm. 90, febrero, 2016, pp. 167-172. Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais São Paulo, Brasil. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/107/10745321012.pdf> Acesso em 17 Ago. 2022

INSTITUTO INHOTIM. *Museu de Arte Contemporânea e Jardim Botânico*. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/> Acesso em 08 Jul. 2022.

LUGONES. Rumo a um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, v. 22, n.3, p. 935-952. Florianópolis, 2014.

MARQUES, Cristiélen Ribeiro. Arte Latino-americana entre vizinhos distantes e mulheres radicais. *Revista Visuais*, n.12, v.7, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/15662> Acesso em 01 Jul. 2022.

MIGUEL, Sylvia. *Representatividade feminina no sistema artístico precisa ser mais bem avaliada*. 2017. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/representatividade-feminina-no-sistema-artistico-precisa-ser-melhor-avaliada>. Acesso em 20 Mai. 2022.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* 1971. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

PAREDES, Julieta. Entrevista concedida a Stela Fischer. Jul, 2013. In: FISCHER, Stela Regina. *Mulheres, Performance e Ativismo: a resignificação dos discursos feministas na cena latino-americana*. São Paulo: USP, 2017.

PIAZZA, Rosana Aparecida Dalla. *O reflexo da Arte em Inhotim*. PGEHA USP, 2019. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-14082020-185435/publico/2020_RosanaDallaPiazza_VOrig.pdf Acesso em 08 Jul. 2022.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. In: *Entre Carnes e Mares*. Disponível em: <https://www.escritoriodearte.com/artista/adriana-varejao> Acesso em 17 Ago. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *As mulheres na Escola Nacional de Belas Artes*. In: I Colóquio Nacional de Estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX, 2008, Rio de Janeiro. Caderno de Resumos. I colóquio nacional de estudos sobre Arte Brasileira do Século XIX. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008. v. 1. p. 22-22.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista: mulheres, atividades artísticas e condicionantes sociais no Brasil de finais do Oitocentos*. In: XXIV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2005, Belo Horizonte. XXIV Colóquio do CBHA. Anais. Belo Horizonte-MG: Editora C/ARte, 2004. v. 1.

SOUZA, Vitória Diniz de. Mulheres Uni-vos: O movimento Feminista e suas primeiras manifestações no Brasil (1832 – 1934). *Revista Bilros*, v.6, n.13, p. 54-74. 2018.

STORCH, Julia. *Arte visceral de Adriana Varejão é exposta em mostra na Pinacoteca*. 2022. Disponível em: <https://exame.com/casual/arte-visceral-de-adriana-varejao-e-exposta-em-mostra-na-pinacoteca/> Acesso em 17 Ago. 2022.

Recebido em 17/02/2023.

Aceito em 17/06/2023.

Fronteiras