

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação

Diana Proença Modena

**Fotoescultura feminina no Brasil: articulação entre resistência,
existência e materialidade**

São Paulo
2023

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação

Fotoescultura feminina no Brasil: articulação entre resistência, existência e materialidade

Diana Proença Modena

Orientadora: Profa. Dra. Andrea Rosendo da Silva

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para obtenção do título
de Especialista em Gestão de Projetos Culturais

São Paulo
2023

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes
Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer ao meu pai, que não está mais presente, sei que teria orgulho deste trabalho pois era professor da USP. E quem sabe teria o seu olhar um pouquinho descolonizado. Agradeço a minha mãe, que sempre esteve comigo em todas as horas e em todos os momentos, me lembrando de onde eu vim. Agradeço ao meu irmão, por iluminar os caminhos obscuros sendo um apaixonado por ciência. Agradeço a minha orientadora Andrea, por me ajudar a construir um caminho anteriormente impensável.

FOTOESCULTURA FEMININA NO BRASIL: ARTICULAÇÃO ENTRE RESISTÊNCIA, EXISTÊNCIA E MATERIALIDADE ¹

Diana Proença Modena ²

Resumo: Este trabalho pretende entender sobre como as fotoesculturas feitas por artistas mulheres brasileiras se relacionam com o sistema das artes visuais, de forma a atuarem no processo de descolonização de gênero. Tem os objetivos de refletir sobre os conceitos de *colonialidade do gênero, diferença, hibridismo cultural* e sobre a linguagem fotoescultura, utilizando o método de pesquisa bibliográfica. Também fez a leitura das obras de artes visuais das artistas Janaína Barros e Íris Helena a partir do método da análise da imagem. A investigação mostrou que as fotoesculturas estudadas apontam críticas à colonização do poder e do gênero.

Palavras-chave: arte contemporânea brasileira; descolonização de gênero; diferença; hibridismo; fotoescultura

Female photosculpture in Brazil: articulation between resistance, existence and materiality

Abstract: This work intends to start a process of understanding how photosculptures made by women artists relate to the visual arts system in order to act in the process of gender decolonization. It aims to think about concepts of *gender coloniality, difference, cultural hybridity* and photosculpture language, using the bibliographic research method. This also read the works of plastic arts by the artists Janaína Barros and Íris Helena based on the image analysis method. The investigation showed that the studied photo sculptures criticize the colonization of power and gender.

Key words: Brazilian contemporary art; gender decolonization; difference; hybridism; photo sculpture

Fotoescultura femenina en Brasil: articulación entre resistencia, existencia y materialidad

Resumen: Este trabajo pretende iniciar un proceso de comprensión de cómo las fotoesculturas realizadas por mujeres artistas se relacionan con el sistema de las artes visuales para actuar en el proceso de descolonización del género. Tiene como objetivos reflexionar los conceptos de *colonialidad del género, diferencia, hibridez cultural* y la lenguaje fotoescultura, utilizando los métodos de investigación bibliográfica. También leyó las obras de artes visuales de las artistas Janaína Barros e Íris Helena basadas en el método de análisis de la imagen. La investigación mostró que las fotoesculturas estudiadas apuntan a críticas a la colonización del poder y del género.

Palabras clave: arte contemporáneo brasileño; descolonización del género; diferencia; hibridismo; fotoescultura.

¹ Trabalho de conclusão de curso apresentado como requisito para obtenção do título de Especialista em Gestão de Projetos Culturais.

² Graduada em Licenciatura em Educação Artística pela Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho – UNESP.

INTRODUÇÃO

Há alguns anos, ao participar de algumas exposições de arte, denominei o meu trabalho artístico enquanto fotoescultura, por unir fotografias aos procedimentos escultóricos. Naquele momento acreditava ser um neologismo, pois no universo das artes visuais esse termo é pouquíssimo utilizado. É mais comum encontrarmos obras com características semelhantes às realizadas por mim definidas enquanto “objeto” ou “instalação”. Não apenas o termo é pouco utilizado, como também no Brasil essas definições são pouco discutidas. São realmente a mesma coisa? É possível diferenciá-las? O que define uma fotoescultura? Entenderemos aqui a fotoescultura como uma prática e linguagens híbridas que mesclam a linguagem da fotografia com a linguagem da escultura, e toda a complexidade decorrente desse cruzamento.

Também pude perceber o quanto o sistema das artes visuais é hegemônico, machista, elitista e patriarcal. O universo das artes “vende” um ideal de diversidade e representações que contemplam muitos modos de ser e estar no mundo, mas através da minha experiência - com participações em exposições e eventos de arte, bate-papos, leituras de portfólios, e pelo fato de trabalhar dentro do sistema das artes como arte educadora museal, já tendo atuado em várias instituições, e também como coordenadora pedagógica de uma escola de fotografia e assistente de uma galeria de artes - pude perceber que essa diversidade, na verdade, é seletiva e não é nada democrática. O sistema das artes reproduz o *modus operandi* do colonialismo, onde padrões de corpos diferentes do homem branco europeu foram estigmatizados, foram construídos socialmente como diferentes, inferiores, não-humanos em função de uma suposta superioridade branca. Os indígenas foram classificados como selvagens e os negros comercializados como mercadorias, ou seja, as pessoas brancas foram humanizadas e as pessoas não brancas desumanizadas. Essa suposta superioridade branca também é uma construção social que empregou a ideologia racista. Apesar dos avanços, o racismo permanece até os dias de hoje, marcando as subjetividades dos sujeitos que foram construídos na suposta subalternidade e inferioridade, de modo a manter a hegemonia e as relações de poder. Isso se reflete nas artes. Romper com isso não é tarefa fácil, é uma luta que positivamente se mostra crescente.

Observando o cenário das artes visuais, mais especificamente o da produção de fotoesculturas, percebo uma grande participação de mulheres que produzem fotoesculturas. Será que são a maioria? Como se desenvolveu o sistema das artes até chegarmos à contemporaneidade, onde há a possibilidade da maioria das artistas que produzem

fotoesculturas serem mulheres e diversas, nesse sistema que é originalmente machista, patriarcal, branco e eurocêntrico? Muitas perguntas para iniciar a reflexão.

E para começar a respondê-las, proponho que caminhemos com o objetivo de entendermos de que forma a produção de fotoesculturas feitas por mulheres artistas brasileiras pode ser uma ferramenta de descolonização de gênero dentro do sistema das artes visuais. Para isso, vamos utilizar a metodologia de pesquisa bibliográfica e observar os conceitos das ciências sociais *colonialidade de gênero, diferença e hibridismo cultural* em María Lugones (2008, 2014), Stuart Hall (2003, 2006) e Peter Burke (2010); para analisarmos as fotoesculturas, vamos compreender o que é fotoescultura nos apoiando na definição de Philippe Dubois (2009), no conceito de fotografia expandida de Rubens Fernandes Junior (2006) e no artigo de Paula Cabral (2018); e para analisarmos as obras das artistas Janaína Barros e Íris Helena, utilizaremos a metodologia de análise da imagem com abordagem analítica proposta por Martine Joly (2007).

1. A PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES NO SISTEMA DAS ARTES VISUAIS

Durante séculos, na história da arte ocidental, as mulheres estiveram presentes no sistema das artes visuais sendo representadas apenas enquanto musas, mães ou santas, e não como pessoas atuantes socialmente. Essas representações eram feitas exclusivamente por homens, pouquíssimas mulheres atuaram enquanto artistas e não foram reconhecidas como tal. Essa era mais uma forma de dominação do patriarcado, pois a cultura das imagens reforçava o lugar destinado às mulheres na sociedade, lugar esse imposto pelos homens. Com o processo de colonização, este sistema e modo de pensar foram levados para o mundo todo.

Os questionamentos das mulheres em relação aos papéis dos homens e das mulheres na sociedade não é atual. Nas artes visuais, elas começaram a participar de exposições apenas no final do século XIX, onde foi criada uma categoria específica, “arte feminina”, que as impedia de serem avaliadas pelos mesmos critérios de que eram avaliados os homens. A primeira onda do feminismo surge nesse mesmo momento, nas últimas décadas do século XIX na Inglaterra, segundo Célia Regina Jardim Pinto (2009), mas adquire força apenas na década de 1960, como um movimento de cunho social, político e filosófico que defende a igualdade de direitos civis.

De lá pra cá houveram muitos avanços na representatividade feminina nas artes visuais, mas há muito o que melhorar. Há uma disparidade nos acervos de arte do mundo em

relação à quantidade de mulheres artistas comparada aos artistas homens. Por exemplo, conforme indica Danilo Satou (2020), apenas 5% dos artistas na seção de arte moderna são mulheres no Metropolitan Museum, em Nova York; no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), 6% dos artistas do acervo exposto são mulheres. O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC) é talvez o museu brasileiro com maior presença feminina: 29%, de acordo com Miguel Sylvia (2017).

Essa presença está aumentando, lenta e gradativamente, de acordo com Rafaela Prestes e Vitoria Martins (2020). No setor criativo e de entretenimento, segundo o relatório “Re|Shaping Policies for Creativity” da UNESCO (2010), o setor das artes visuais é um dos responsáveis pelo avanço na representatividade das mulheres no Brasil. A Bienal de São Paulo é a que tem maior participação feminina (artistas e curadoras) com 61%, seguida pela Bienal de Istambul, com 55%, dados de João Perassolo (2022). A participação das mulheres em alguns eventos de fotografia já ultrapassa os 70%, como apontam Maria Thereza Gomes de Figueiredo Soares, Márcia Manir Miguel Feitosa e José Ferreira Junior (2018).

Ou seja, no Brasil, em muitos eventos de arte as participações das mulheres estão aumentando enquanto artistas e ouvintes, mas são menos cotadas para darem palestras, e suas presenças em acervos de museus e instituições de arte ainda são bem menores que a dos artistas homens.

O caso do Brasil parece realmente se diferenciar do resto do mundo. Somos o único país em que tem nomes de mulheres artistas como grandes referências do modernismo no país, Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Elas foram responsáveis pela introdução do pensamento moderno no país e pela divulgação do movimento modernista brasileiro pelo mundo.

Mas isso aconteceu em grande parte por três condições que as consagraram: eram mulheres brancas e faziam parte de um circuito social e cultural junto à elite paulistana, em sua maioria brancos descendentes de europeus; muitos artistas e pensadores defenderam que Anita foi “vítima” da crítica de Monteiro Lobato³, crítica essa que marcou profundamente os

³ A crítica de Monteiro Lobato, que subjuga o empenho de Anita em desenvolver um estilo moderno na sua exposição de 1917, como nos trechos: “Entretanto, seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura.” e “Os homens têm o vezo de não tomar a sério as mulheres. Essa é a razão de lhes derem sempre amabilidades quando elas pedem opinião. Tal cavalheirismo é falso, e sobre falso, nocivo. Quantos talentos de primeira água se não transviaram arrastados por maus caminhos pelo elogio incondicional e mentiroso?” (LOBATO, 2022, s.p.), teve tamanho impacto na experiência pessoal de Anita que, pouco tempo depois, ela dá “um passo atrás” e volta a estudar arte acadêmica, abandonando o estilo que vinha desenvolvendo. Mário de Andrade a repreendeu veementemente por isso. Mas essa crítica de Monteiro Lobato fez com que os artistas e pensadores próximos à Anita defendessem o desenvolvimento do pensamento moderno no país, manifestado através da Semana de Arte de 22.

rumos da produção artística de Anita e dos modernistas culminando na Semana de Arte de 22; já Tarsila do Amaral, que expôs no mundo todo apresentando a arte moderna brasileira, se consagrou como a “musa” do movimento brasileiro, conforme mostra Ana Paula Cavalcanti Simioni (2022).

Ou seja, apesar de extremamente importantes na história da arte brasileira e grandes pioneiras nesse universo que reproduz o patriarcado, suas condições de “vítima” e “musa” se destacaram naquele momento em detrimento de seus pensamentos, atitudes e obras vanguardistas, ou seja, uma manifestação do machismo que não apenas julga as mulheres, mas que ambiciona dizer que lugar as mulheres devem ocupar.

Mas será que hoje em dia a realidade das artistas mulheres brasileiras é diferente, se comparada com a realidade das artistas do modernismo brasileiro⁴? Será que elas se sentem mais confortáveis em produzir seus trabalhos, sem a pressão do estigma e julgamento impostos por homens? Será que elas se sentem reconhecidas por suas produções?

Anita Malfatti, em certo momento de sua carreira, se apresenta enquanto artista popular, por entender que sua arte adquiriu estética própria e não mais influenciada por movimentos de arte moderna importados da Europa. Mas sabemos que ela não era uma artista popular, ela estudou arte em vários países, como Alemanha, Estados Unidos e França, inclusive.

Para Marcos Ayala e Maria Ignez Novais Ayala (2002), arte popular é aquela produzida por pessoas sem formação no campo das artes, pelo povo, pessoas trabalhadoras que desenvolvem uma arte não acadêmica,

apoiada numa concepção de mundo toda específica e na tradição, mas em permanente reelaboração mediante a redução ao seu contexto das contribuições da cultura “erudita”, porém mantendo sua identidade. (...) para compreender a cultura popular, que só pode ser definida por oposição à “cultura erudita” e à “cultura de massa”. (AYALA e AYALA, 2002, p. 41 e 42).

Apesar da arte contemporânea se esforçar para romper parâmetros técnicos, estilísticos e de linguagem, de movimentos artísticos e de vanguarda anteriores, ainda não rompeu por completo a barreira social. Ela ainda diferencia-se da cultura e do gosto popular, dos preços acessíveis e, portanto, da arte popular.

⁴ Aqui consideramos duas fases do movimento modernista brasileiro, a primeira entre as décadas de 1910 a 1940, entendido como um movimento capaz de representar uma cultura nacional, até seu revisionismo histórico a partir da década de 1970, que apontou para o caráter elitista e restritivo do movimento, onde essas produções, com seus referenciais importados de outros países, beneficiaram as galerias (SIMIONI, 2013).

Sabemos que arte contemporânea não é aquela produzida hoje em dia (uso *stricto sensu* do termo), mas sim aquela produzida dentro um certo parâmetro incorporado pelo sistema de arte e pelos artistas que a produzem, em um “estado contemporâneo”, segundo Anne Cauquelin (2005). A arte contemporânea se diferencia da arte popular. Isso acontece de tal forma que foram criados vários museus de arte popular pelo Brasil, e bienais de arte voltadas especificamente à arte popular, como a Bienal Internacional de Arte Naif e a Bienal Naifs do Brasil.

No sistema das artes visuais – sistema este que diferencia a arte contemporânea da arte popular - a participação das mulheres está crescendo a cada ano, mas a passos lentos. O sistema ainda reflete o pensamento colonial eurocêntrico.

Diversos pensadores do Sul Global vêm refletindo sobre o processo de colonização. Por meio do “giro decolonial”, a partir da década de 1990, surge a epistemologia decolonial, que propõe uma reviravolta no conhecimento eurocêntrico e hegemônico imposto até então, buscando a revisão histórica dos processos coloniais, ou seja, compreendendo que essa colonização serviu aos invasores dominadores, os quais atribuíram a sujeitos de origem caucasiana branca uma ideia de superioridade a outros grupos sociais, sobretudo indígenas e negros. Na relação entre gênero, as mulheres levaram desvantagem em relação ao homem e a construção social sobre elas foi baseada na suposta ideia de que eram sujeitos que deveriam se sujeitar à dominação masculina.

Muitos homens não querem ceder seus lugares de privilegiados, e tentam deslegitimar a luta das mulheres e o movimento feminista. Mas as sociedades estão em processo de desconstrução do patriarcado, e esses movimentos misóginos não adquirem força pois já existem na legislação normas de proteção às mulheres, como a Lei Maria da Penha, e atualmente tramita no Senado o Projeto de Lei 896/2023, que criminaliza a misoginia.

Outro processo de desconstrução do que estava anteriormente consolidado é o fato de que o sistema das artes visuais contemporâneas é marcado pelo hibridismo de linguagens artísticas. O movimento pós-moderno ou contemporaneidade, também conhecido como contracultura, que surge a partir da década de 1960, provoca mudanças significativas na sociedade. No campo artístico, os artistas rompem com a técnica e se permitem desconstruir as linguagens clássicas, e propõem a construção de novas possibilidades ao unir duas ou mais linguagens artísticas, avançando as questões próprias à esse sistema e dando novos sentidos (sentidos no corpo que sente e no corpo que sabe) às obras.

É importante destacar as reflexões de Hall (2006) sobre a noção do sujeito pós-moderno, o que é muito diferente da noção de sujeito do Iluminismo. Ele é marcado por

mudanças constantes na sociedade, pela descontinuidade de processos e por diferenças de pensamentos, crenças, costumes e hábitos, ocasionadas pelo processo de globalização. A pós-modernidade é marcada por um processo de desconstrução do que antes era consolidado, sólido, e pela conseqüente fragmentação e declínio da imagem de uma identidade nacional. A cultura nacional é representada por símbolos, estes em constantes transformações, e são difundidos agora pela comunicação de massa. As identidades nacionais, as narrativas oficiais, são então fragmentadas e questionadas pelos sujeitos subalternizados. Entram também em jogo as disputas por novas narrativas acerca de símbolos que anteriormente não eram questionados. As políticas de diferenças são criadas para pensar sobre os sujeitos que estavam em desigualdade e exclusão social, sendo justamente esse aspecto que caracteriza a cultura nacional.

Nas artes visuais, observamos então a incorporação dos debates sociais, com os diferentes corpos da sociedade, com suas subjetividades e seus lugares de fala, que passam a produzir e proporcionar o surgimento de novas formas de pensar. Agora nada mais é fixo, o sujeito pós-moderno está em constante transformação, e isso reflete-se nas artes: pinturas e esculturas que se movimentam, o corpo como a própria obra, a obra aliada à música, à performance, à dança, a obra integrante da paisagem, a fotografia como pintura, a fotografia como escultura. Apenas para citar algumas dessas possibilidades. Agora, na pós-modernidade, a imagem já não é mais plana; a escultura já não é mais palpável; o traço já não é mais estático; o lugar já não é mais fixo; a obra pode ser algoritmo. Certezas já não existem mais.

E é nesse momento, nesse período da história, em que são favorecidos a inventividade e o hibridismo das linguagens artísticas, que a fotoescultura passa a ser praticada e pensada conceitualmente. O termo fotoescultura foi se modificando ao longo do tempo e adquirindo novos significados. Para esta pesquisa, vamos nos ater à ideia de fotoescultura como uma fotografia que é também escultura, ou seja, a fotografia se relaciona com o tridimensional. O pesquisador Michel Frizot (*apud* CABRAL, 2018), responsável direta e indiretamente por várias mostras sobre o assunto, diz que a partir dos anos 1990 a principal característica das artes é justamente a mestiçagem, os cruzamentos e as fronteiras indecisas. A fotografia contribui para a “diluição do conceito de escultura” (CABRAL, 2018), ou seja, as duas linguagens artísticas se hibridizam e passa a ser difícil definir onde termina a fotografia e onde começa a escultura, e vice-versa. A fotografia adquire caráter tridimensional, e a escultura incorpora a imagem.

No Brasil, no cenário da arte contemporânea, temos nomes de grandes artistas mulheres que produzem fotoesculturas como Rosângela Rennó, Rosana Paulino, Janaína

Barros, Íris Helena, Leda Catunda, Lia Chaia, Simone Cupello, Anna Bella Geiger, Rochelle Costi, Celina Portela, entre outras, artistas que se destacam no sistema das artes visuais contemporâneas e imprimem suas marcas pessoais.

Neste trabalho vamos analisar duas obras de fotoesculturas, das artistas Janaína Barros e Íris Helena, a partir do método da análise da imagem proposto por Martine Joly e dos conceitos de colonialidade de gênero, diferença e hibridismo cultural.

Há tempos as mulheres resistem contra a opressão de gênero, mas só recentemente as vozes das mulheres estão ganhando corpo, suas subjetividades estão conquistando força política e suas obras estão ocupando os acervos museais e as coleções de arte. Os espaços, as instituições e a sociedade estão finalmente refletindo a pressão exercida pelos movimentos sociais de mulheres e pelo movimento feminista. Segue a luta pela igualdade de gênero. Sabemos que ainda temos muito a caminhar, mas é um caminho possível. É resistir para existir.

2. DISCUSSÃO TEÓRICA: O PENSAMENTO DECOLONIAL: A DESCOLONIZAÇÃO DE GÊNERO, A DIFERENÇA E HIBRIDISMO CULTURAL

A América do Sul é marcada por um processo de colonização extremamente violento e cruel. Pessoas trazidas da África e indígenas foram escravizadas, forçadas ao trabalho ou à servidão, eram desumanizadas e morriam de tanto terem que trabalhar. O europeu via todos os que eram diferentes de sua raça – termo criado na colonização para identificar as outras culturas, e com o avanço da colonização para todas as regiões do mundo essa classificação se consolidou – como primitivos, por estarem mais vinculados e mais próximos à natureza, e por não terem desenvolvido tecnologias e relações de poder como a dos europeus. O europeu classificou também os sujeitos diferentes dele como inferiores. Aníbal Quijano (2005) chama essas relações de colonialidade do poder, conceito que se estende também às subjetividades (colonialidade do ser) e formas de produção do conhecimento (colonialidade do saber).

O conceito de colonialidade também pode ser aplicado nas relações de gênero. No processo de colonização, os europeus, além de subjugar os povos negros e indígenas, também subjugar as mulheres, principalmente as negras e as indígenas. A desigualdade de gênero é mais antiga na sociedade europeia do a época das colonizações das Américas. Na Europa, não se sabe exatamente desde quando, mas pelo menos desde a Antiguidade, as relações sociais se desenvolveram de forma que as mulheres foram restringidas ao trabalho

doméstico e aos cuidados com os filhos, e não participavam da vida social e política. Essas relações foram impostas a todos os povos colonizados, e muitos desses povos as mulheres tinham papel central em suas comunidades. Suas formas de pensar e suas culturas também foram violentadas, e foi imposto o modo racional científico como única forma de construção do pensamento em detrimento de modos mais sensitivos e cosmogônicos de se entender o mundo, com o objetivo da manutenção do poder eurocentrado patriarcal (LUGONES, 2008).

Lugones (2008) nos ensina que a biologia não é a única possibilidade para a definição de gênero. Como em comunidades tribais americanas, onde as mulheres têm importância central e determinam todos os atos e pensamentos dessas comunidades, seus membros podem ter seus gêneros definidos através de símbolos mostrados em sonhos, por exemplo. Ou então, a homossexualidade pode ser entendida como um terceiro gênero.

Ela propõe o conceito de colonialidade de gênero a partir do conceito de colonialidade do poder de Aníbal Quijano, que ela chama de sistema moderno colonial de gênero, observando a força colonial machista frente à participação das mulheres na sociedade e pensando as relações de gênero não apenas como heterossexuais e patriarcais. Para ela, a colonialidade de gênero está intrinsecamente ligada com a colonialidade do poder e, portanto, com o conceito de raça, considerando gênero e raça duas ficções poderosíssimas.

Proponho o sistema moderno colonial de gênero como uma lente através da qual aprofundar a teorização da lógica opressiva da modernidade colonial, seu uso de dicotomias hierárquicas e de lógica categorial. Quero enfatizar que a lógica categorial dicotômica e hierárquica é central para o pensamento capitalista e colonial moderno sobre raça, gênero e sexualidade. (...) Assim, conhecimentos, relações e valores, práticas ecológicas, econômicas e espirituais são logicamente constituídos em oposição a uma lógica dicotômica, hierárquica, “categorial”. (LUGONES, 2014, p. 935 e 936).

Para a autora, houve uma distinção dicotômica e categorial imposta ao colonizado, onde este era distinto do colonizador como não-humano – não era um objetivo do colonizador humanizar o colonizado - e essa lógica vinha acompanhada de outras relações dicotômicas e categoriais como as relações entre homens e mulheres.

A transformação civilizatória justificava a colonização da memória e, conseqüentemente, das noções de si das pessoas, da relação intersubjetiva, da sua relação com o mundo espiritual, com a terra, com o próprio tecido de sua concepção de realidade, identidade e organização social, ecológica e cosmológica. Assim, à medida que o cristianismo tornou-se o instrumento mais poderoso da missão de transformação, a normatividade que conectava gênero e civilização concentrou-se no apagamento das práticas comunitárias ecológicas, saberes de cultivo, de tecelagem, do cosmos, e não somente na mudança e no controle de práticas reprodutivas e sexuais (LUGONES, 2014, p. 938).

Com o processo de colonização e a violação dessas culturas construídas socialmente como “primitivas”, houve a imposição de um modo de pensar, de ser e de estar no mundo espelhados no modelo europeu.

Os estudos decoloniais vêm se dedicando a refletir sobre os construtos sociais hierárquicos e hegemônicos. Antes dessa escola de pensamento ganhar destaque, Stuart Hall dedicava-se aos Estudos Culturais, intelectual que compreende a cultura como categoria analítica. Para este autor, as culturas são diferentes, mas ao mesmo tempo elas se misturam porque nenhuma cultura é "genuína", todas são impactadas por outras porque tudo muda ao longo do tempo, e esses processos híbridos dão origem a outros fenômenos sociais:

Os Estudos Culturais se fazem na própria tensão entre discursividade e outras questões que importam, que “nunca poderão ser inteiramente abarcadas pela textualidade crítica” (LT). Um tema que capta essa tensão claramente é o da mistura cultural, mestiçagem, hibridismo. (...) Ao mesmo tempo, em um movimento que parece paradoxal, enfoca sempre o jogo da diferença, a *differance*, a natureza intrinsecamente hibridizada de toda identidade e das identidades diaspóricas em especial. O paradoxo se desfaz quando se entende que a identidade é um lugar que se assume, uma costura de posição e contexto, e não uma essência ou substância a ser examinada (HALL, 2003, p. 15).

A violência colonizadora não se deparou com seres vazios, sem identidades, sem culturas. Ao contrário, o processo de colonização violentou sujeitos dotados de culturas complexas, com práticas de políticas, religiosidades e economias próprias. Esse encontro denominado de *diferença colonial*.

Lugones defende que o papel da feminista descolonial é olhar para a *diferença colonial*, compreender as assimetrias criadas a partir das diferenciações dos sujeitos e resistir ao seu próprio apagamento, mantendo modos criativos e libertários de ser, estar e refletir no cotidiano:

A produção do cotidiano dentro do qual uma pessoa existe produz ela mesma, na medida em que fornece vestimenta, comida, economias e ecologias, gestos, ritmos, habitats e noções de espaço e tempo particulares, significativos. Mas é importante que estes modos não sejam simplesmente diferentes. Eles incluem a afirmação da vida ao invés do lucro, o comunalismo ao invés do individualismo, o “estar” ao invés do empreender, seres em relação em vez de seres em constantes divisões dicotômicas, em fragmentos ordenados hierárquica e violentamente. Estes modos de ser, valorar e acreditar têm persistido na oposição à colonialidade (LUGONES, 2014, p. 949).

Hall (2003, p. 26), citando Benedict Anderson ⁵, explica que as nações são

⁵ ANDERSON, Benedict. **Imagined Communities**. 2. ed. London: Verso, 1991. [Nação e Consciência Nacional. São Paulo: Ática, 1989]

“comunidades imaginadas”. Muitos povos que saíram de seus lugares de origem, ao retornarem, não se identificam mais com esses locais, não os reconhecem mais como sendo seus lares, têm uma “Sensação familiar e profundamente moderna de deslocamento” (HALL, 2003, p. 27).

A ideia de uma cultura nacional é, portanto, pensarmos as diferenças como identidade, como unidade fragmentada. É também uma estrutura de poder cultural, em um embate com o processo de globalização que tende a massificação. (HALL, 2006).

E é aí que reside uma força muito potente. Na pós-modernidade, a identidade nacional fragmentada e em declínio reforçada pelo processo de globalização hibridiza essa identidade. Essa mistura cultural, esse hibridismo, exemplifica o multiculturalismo dos povos em processos migratórios através do jogo da diferença, a *difference*, onde os jogos de poder repercutem no imaginário e no simbólico das identidades, onde há uma apropriação dos símbolos da cultura dominante e ocorre uma transformação, uma nova articulação desses símbolos, produzindo o novo, a novidade, e até mesmo uma nova estética. Estamos todos em constante transformação, a cultura não é fixa, ela transforma-se.

Peter Burke, autor do livro *Hibridismo Cultural*, explica como o conceito de hibridismo foi apropriado da biologia⁶ e foi se transformando ao longo da história, e adianta: “devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura, quer reforcem os antigos elementos,” (BURKE, 2010, p. 31). Ele exemplifica alguns desses encontros, e descreve outros termos que foram e são usados nos estudos sociais próximos ao conceito de hibridismo e de que forma eram entendidos e empregados: “empréstimo, hibridismo, caldeirão cultural, ensopadinho cultural e finalmente, tradução cultural e “crioulização”.” (BURKE, 2010, p. 39). Esses conceitos são relidos na contemporaneidade dentro de um processo de “mão dupla”, de “transculturização”. Processo, e não um fim ou um estado. As reações possíveis, segundo o autor, podem ser de aceitação, rejeição, adaptação ou segregação.

Ou seja, na pós-modernidade, as diferenças continuam a existir, apesar da hibridização. Um conceito não anula o outro, pelo contrário, eles interagem e a reação dessa interação é o surgimento do novo.

⁶ Para a biologia, hibridismo é o cruzamento de dois seres de espécies diferentes, resultando em um novo ser.

Os conceitos de hibridismo cultural, diferença, colonialidade de gênero e hibridismo de linguagens artísticas, como pudemos ver, passam a ser estudados e desenvolvidos na contemporaneidade, momento em que nos deparamos com o experimentalismo das artes, a busca pelo novo, em que os povos em processos migratórios entram em contato com outros e passam a lutar por seus direitos, por seus reconhecimentos, pela autoafirmação de suas histórias, pela manutenção de suas memórias. Os povos subalternizados lutam então pela redução das desigualdades sociais, e as mulheres não aceitam mais os estigmas impostos pela colonialidade de gênero.

As mulheres não querem mais serem restringidas à categorias preconceituosas, elas não querem mais terem seus corpos, suas subjetividades, suas memórias, violentados, elas não querem mais serem subjugadas. Elas querem a participação social, política e econômica, elas querem garantias, elas querem poder falar.

E para dar conta de toda essa complexidade pela luta da igualdade de gênero, nas artes visuais, elas recorrem ao hibridismo de linguagens artísticas, pois as artistas podem utilizar as mais variadas técnicas, materiais e suportes para questionarem o sistema e até mesmo o próprio sistema das artes, pois ele pode ser reprodutor das forças coloniais, mas também pode ser um holofote na luta pela descolonização do olhar. A produção artística durante muito tempo se restringiu à uma pequena parcela da população e privilegiava as elites, e na contemporaneidade esse padrão está se rompendo. Os próprios materiais e conceitos vinculados às linguagens artísticas específicas estão sendo questionados em prol de uma democratização de produção e acesso à cultura, para uma diversidade maior de representações que contemplem uma maior diversidade de corpos e de culturas. Esses caminham juntos, numa confluência de infinitas possibilidades de representações e força política, potencializando as questões aqui abordadas e trazendo à tona a necessidade de se aprofundar o assunto.

É interessante olharmos para a produção de fotoesculturas feitas por mulheres, pois estas ainda estão em situação de desigualdade quando comparadas aos homens, mas podem estar realizando um processo contrário ao da dominação a que foram submetidas. E por levantar a hipótese de que essas mulheres estão fazendo um movimento disruptivo, olhamos para suas produções artísticas à luz da perspectiva decolonial.

3. FOTOESCULTURA E FOTOGRAFIA EXPANDIDA COMO LINGUAGENS ARTÍSTICAS HÍBRIDAS

3.1. O conceito de Fotoescultura e a fusão entre fotografia e arte contemporânea

A origem do termo fotoescultura surgiu quando o francês François Willème, em 1859 – 1860 (pouco tempo depois da invenção da fotografia), criou um processo que denominou fotoescultura: consistia em um processo escultórico baseado em fotografias, onde uma pessoa ao centro de um estúdio com 24 câmeras ao seu redor era fotografada e, a partir das imagens dos vários ângulos, com um pantógrafo perfilante era possível construir uma escultura o mais fiel possível ao retratado. Considera-se esse processo o precursor das impressoras 3D utilizadas atualmente (como também o procedimento de Claudius Givaudan).

Para Cabral (2018), a relação entre fotografia e escultura sempre ocorreu, desde o surgimento da fotografia. Relação esta de troca, e não de competição como na dualidade fotografia X pintura, pois a imobilidade da escultura permitia as longas exposições necessárias aos primeiros processos fotográficos.

Mas a fusão entre fotografia e escultura aconteceu nas décadas de 1960/70, momento no qual os artistas romperam com as fronteiras entre as linguagens artísticas, onde o experimentalismo e a busca por novas formas de se fazer arte se tornam características fundamentais da produção artística dessa época.

O pesquisador e curador francês Michel Frizot, responsável por várias mostras a respeito do limite entre a fotografia e a escultura, define a fotoescultura como:

uma expansão considerável das categorias formais e conceituais evocadas pelos termos escultura e fotografia” que “se distinguem por uma prática conjunta da escultura e da fotografia a partir de uma concepção bastante ampla ... em relação à qual as manifestações concretas não param nunca de ser surpreendentes. (FRIZOT *apud* CABRAL, 2018, s.p.).

Dubois (2009) explica que a fusão entre fotografia e arte contemporânea é a base para as fotoesculturas:

trata-se em todo o caso de um conjunto de práticas que reúnem o essencial dos desafios da arte contemporânea e que, à sua maneira, tornam literalmente indiscerníveis o campo da arte e da fotografia. Trate-se do que chamarei a instalação fotográfica (ou foto-instalação) e a escultura fotográfica (ou foto-escultura) ... de considerar a foto aqui não apenas como uma imagem, mas também (e às vezes sobretudo) como um objeto, uma

realidade física que pode ser tridimensional, que tem consistência, densidade, matéria, volume. Em suma, que pode ser encarada igualmente como uma escultura.” (DUBOIS, 2009, p. 291 e 292).

O autor também aborda que, mesmo o espectador ignorando os suportes, o “dispositivo”, o “volume” da obra apresentados, há uma intenção dos artistas com essa “encenação”, e que proporcionará a eficácia da instalação. O artista busca organizar no espaço (e às vezes temporalmente) conjuntos de imagens que relacionadas entre si produzem uma determinada recepção pelo espectador. Este é exigido pela obra que faça uma leitura relacional e se desloque no espaço, para a observação de todos os seus aspectos e para uma ampla compreensão, tal como uma escultura.

Cabral (2018) faz um estudo de diversas exposições que aconteceram em diferentes países a respeito da relação entre escultura e fotografia, e aponta dois grandes conjuntos de possibilidades na produção contemporânea: “a construção do objeto fotográfico/tridimensionalidade na/da obra, e a construção prévia da composição ou artefato escultórico – e do espaço cênico – para a fotografia”.

Ou seja, a fotoescultura, unindo as linguagens artísticas da fotografia e da escultura, expande as características formais e conceituais dessas linguagens, multiplicando suas possibilidades. A fotografia pode adquirir formato de objeto ou compor uma instalação, ambas ocupando um espaço tridimensional.

3.2. A fotoescultura como forma de fotografia expandida / híbrida

As vanguardas artísticas, com suas buscas pelo novo e pela subversão das categorias artísticas, lançaram novas proposições conceituais e formais que acabaram por esgarçar essas categorias. Esse esgarçamento não apenas questionava os limites da arte e das linguagens existentes, como também serviu de fundamento para o que denominamos hoje de arte contemporânea.

Rosalind Krauss (1979), em seu célebre artigo *A escultura no campo ampliado*, nos mostra como isso aconteceu com a categoria “escultura”. Já no final do século XIX, a escultura começa a deixar de ser monumento por não ter mais um local fixo – o que ela denomina de “condição negativa”. Ela perde o pedestal e ganha autonomia, podendo até mesmo representar seu processo de produção.

Essa lógica de produção modernista finda nos anos 60, onde a escultura

assumiu sua total condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões. Poderia-se dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da *não-paisagem* com a *não-arquitetura* ... ou seja, de acordo com a lógica de um certo tipo de expansão, a *não-arquitetura* é simplesmente uma outra maneira de expressar o termo *paisagem*, e *não-paisagem* é simplesmente *arquitetura*. (KRAUSS, 1979).

Essa definição da escultura no campo ampliado pode ser estendida a outras categorias artísticas. Fernandes Jr. (2006) define o conceito de fotografia expandida, tendo como referência o artigo de Krauss (1979) e de outros autores. O autor define: “O fotógrafo que produz a *fotografia expandida*, trabalha com categorias visuais não previstas na concepção do aparelho, ou seja, o artista tem que inventar o seu processo e não cumprir um programa”.

Essa produção, por romper com o real fotográfico, ou seja, a referência no real, oferece novas possibilidades de processos e de sentidos.

Fernandes Jr. (2006), complementando as estratégias formuladas por Andreas Müller-Pohle, divide a fotografia expandida em 3 possibilidades:

- o artista e o objeto

Aqui está inserido o grupo de artistas que se ocupam da construção da imagem, inferindo diretamente nelas, utilizando de estratégias como colagens, apropriações, encenações, entre outras, e as que mais nos interessam: as instalações e as esculturas.

- o artista e o aparelho

Artistas que subvertem o uso dos aparelhos fotográficos e seus procedimentos.

- o artista e a imagem

Artistas que interferem na fotografia propriamente dita, no negativo ou no positivo.

Vamos agora observar as obras de fotoesculturas das artistas visuais Janáina Barros e Íris Helena, de modo a entender suas poéticas e os tensionamentos que propõem ao fazerem uso do hibridismo de linguagens artísticas em seus trabalhos, cruzando com as práticas feministas decoloniais sugeridas por Lugones (2008, 2014).

4. ANÁLISE DAS OBRAS DE ARTES VISUAIS DE JANAÍNA BARROS E ÍRIS HELENA: FOTOESCULTURA E DESCOLONIZAÇÃO DO GÊNERO

Nos recorda Joly (2007, p. 97) que “De fato, nunca é demais insistir em lembrar que as imagens não são as coisas que elas representam, mas que se servem delas para falar de outra coisa.”. Para a análise das obras escolhidas para esta pesquisa, vamos usar a abordagem analítica proposta por Joly (2007), considerando a imagem algo heterogêneo e que se forma através dos aspectos psicológico e sociológico de quem a cria e de quem a vê. Seu método consiste na análise de signos plásticos (texturas, cores, formas, etc), signos icônicos (a imagem propriamente dita) e signos linguísticos (sobre a linguagem verbal, o cruzamento do significante – o que contém a imagem – com o significado – o conceito), utilizando-se da construção plástica das artes visuais, de conceitos da semiótica de Peirce, da semiologia de Roland Barthes, e das figuras de linguagem da retórica.

Através dessa análise, utilizaremos os estudos decoloniais como reflexão, observando se as obras de arte híbridas de fotoesculturas das artistas em questão propõem a descolonização do olhar frente ao sistema das artes visuais, que ainda tem uma forte influência eurocêntrica. Escolhemos obras de arte de duas artistas brasileiras: a obra em série *Eu que sou exótica recortaria um pedaço do céu para fazer um vestido (ou ainda, O jogo daquilo que é aparente...)*, de 2014, de Janaína Barros, e *Imaginário cartográfico de uma cidade brasileira*, de 2017, de Íris Helena.

Nossa leitura se dará do lado em que nos encontramos, ou seja, enquanto receptores dessas obras, enquanto observadores, através de uma narrativa que discorre pelos três padrões de signos, mas de forma entremeada e não enumerada pois, como Joly (2007) nos ensina, a recepção também se dá de forma heterogênea, com os signos entremeados e se intensificando, reforçando uns aos outros.

4.1. JANAÍNA BARROS:

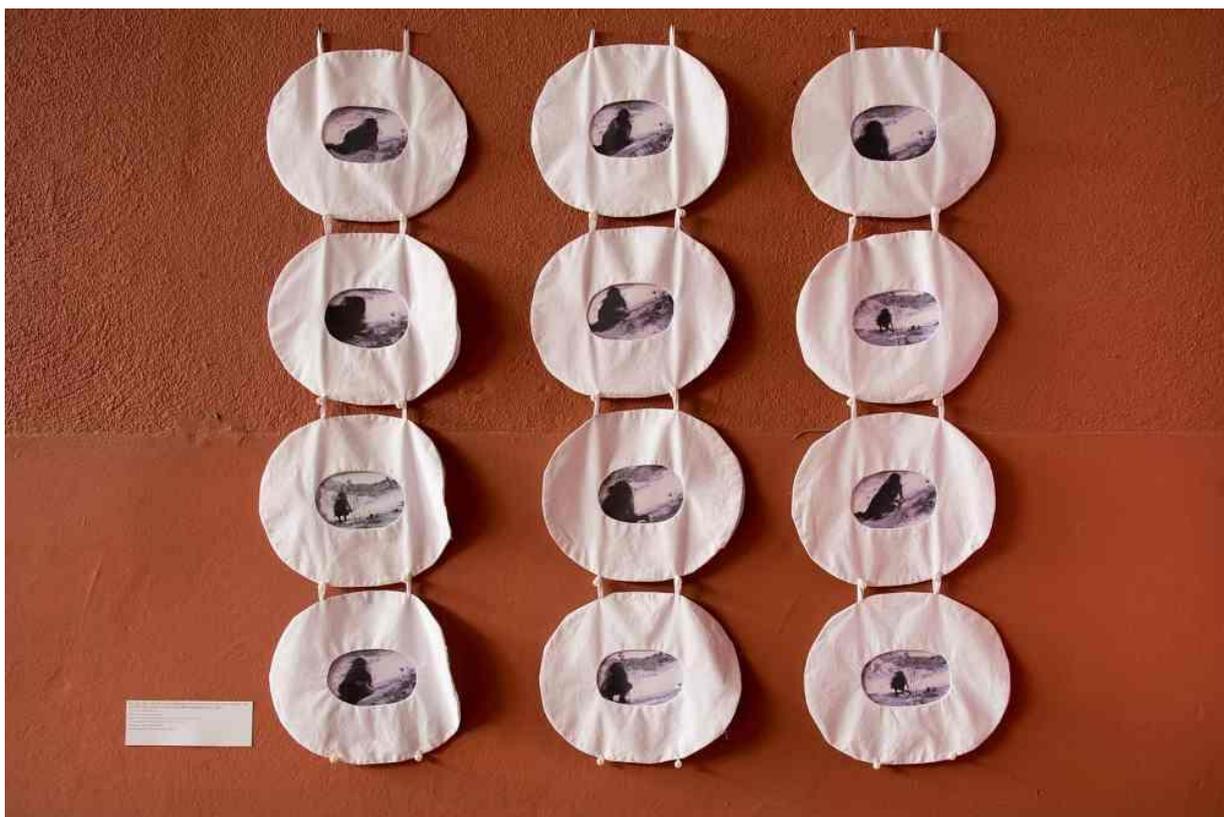
Imagens da série *Eu que sou exótica recortaria um pedaço do céu para fazer um vestido (ou ainda, O jogo daquilo que é aparente...)*

Foto-performance

Fotografia digital, costura, transferência s/algodão

70 X 52 cm

2014







Na obra em série *Eu que sou exótica recortaria um pedaço do céu para fazer um vestido (ou ainda, O jogo daquilo que é aparente...)*, de 2014, a artista visual Janaína Barros utiliza os materiais fotografia digital, costuras e transferência sobre algodão. Consideraremos a obra como fotoescultura, ou fotografia híbrida, pois utiliza materiais diversos em sua construção (fotografia, tecido, e costura), dando caráter tridimensional à obra. As imagens são emolduradas em formatos ovais por tecidos costurados, e dispostas em conjunto, criando uma narrativa visual. Esses são os primeiros elementos plásticos que observamos.

Iconicamente, o formato oval pode nos remeter a molduras antigas, como aquelas em que se usavam vidros bombê (abaulados), ou até mesmo a espelhos de mão ou de mesa. Parecem olhos, como se estivéssemos olhando para dentro do olhar da artista. Nos confronta, nos encara, de igual para igual, como se olhássemos para nós mesmos diante de um espelho.

As molduras de tecido também remetem às manufaturas, artesanias, como os fuxicos, muito utilizados no artesanato Brasil afora para se criar adereços, cortinas, colchas para cama, etc. Fazeres ancestrais que estão presentes em praticamente todos os lares brasileiros, tanto como objetos utilitários e decorativos, como conhecimentos passados de geração em geração, muito praticados por mulheres. Temos aqui um acolhimento da memória, possivelmente de uma história familiar ou histórias familiares a muitos de nós. O tecido branco dá uma sensação de aconchego, de acolhimento, de proteção.

A disposição da obra na parede lembra os pratos de parede, também presentes em muitos lares burgueses brasileiros desde muito tempo atrás. Ao mesmo tempo que nos faz pensar em objetos de memória, de subjetividades, lembremos que esses pratos não decoravam todos os lares, mas sim de pessoas privilegiadas e, possivelmente, brancas. Na obra da artista essa informação demonstra que ela faz uma subversão de sua configuração e o seu sentido, incorporando uma informação colonial e transfigurando para a sua realidade e subjetividade.

As imagens em preto e branco – essa informação de cor pode nos remeter à ideia de raças - nos mostram a própria artista em um cenário de natureza, montanhoso, mas pela ausência de cor parece ter areia e alguma vegetação, não parece ter terra. Há uma boneca na imagem, feita com tecido escuro para a pele e cabelos que se assemelham a *dreadlocks* ou tranças, e um tecido claro para as roupas. A artista e a boneca estão em primeiro plano, em destaque. Parece que estão em diálogo, há uma interação. A artista está diante da boneca, abaixada, frente a frente, não a toca, mas parece se relacionar com ela, conversando e até mesmo ofertando algo que não está claro nas imagens. Ambas estão em plano baixo, horizontalmente, centralizadas. É como se a artista se colocasse em posição de equivalência à

boneca, em oposição aos processos colonizatórios, que hierarquizam e subestimam outros corpos.

Os elementos das imagens estão em direção inclinada e crescente, o que leva nosso olhar a percorrer a obra em uma leitura ocidental, da esquerda para a direita, em movimento ascendente. Nos faz ler como a escola ensina. Mas esses elementos não estão em ângulos retos, com a paisagem seguindo um enquadramento em um *grid*: eles estão inclinados, nos dando a sensação de instabilidade, de movimento, diferentemente do enquadramento estático clássico das fotografias e pinturas de paisagem. Novamente uma subversão, uma ruptura com a colonização do olhar.

O cenário claro e superexposto destaca as imagens da artista e da boneca, que parecem estar sub-expostas. A cor preta da roupa da artista, seu tom de pele e da boneca saltam aos olhos, são realçados pelo contraste entre claro e escuro, há um destaque das personagens.

Parece que a artista usa um véu preto, mas não é algo óbvio pois em muitas imagens os movimentos registrados em longa exposição se confundem com a vestimenta, diluindo os contornos e as definições do corpo da artista em movimento. Nos dá um certo estranhamento ao confrontar essas figuras sem contornos definidos.

Ao mesmo tempo, o título da obra *Eu que sou exótica recortaria um pedaço do céu para fazer um vestido (ou ainda, O jogo daquilo que é aparente...)* também traz informações importantes. A artista, que se retrata com seus contornos indefinidos, se coloca aqui como exótica, talvez consciente dos processos de colonialidade do poder e do gênero, pois esses processos em contato com a diferença criou estereótipos de corpos que eram diferentes dos sujeitos brancos. Iconicamente, podemos pensar os tecidos brancos das molduras em referência ao céu e ao vestido da boneca, e a imagem lúdica trazida pelo título de se recortar o céu para fazer um vestido nos lembra o universo infantil, de criança, em consonância com a imagem da boneca, como um jogo que não se revela plenamente, como a imagem da artista ocultada pelas vestes negras, e pela longa exposição que borra os contornos da artista, como se ela não pudesse apresentar o romantismo que há no título. Há um conflito, ironia e metáfora nesse título. Pessoas negras tiveram seus corpos e suas subjetividades violentadas, eram comercializadas enquanto mercadorias, suas histórias e suas memórias foram apagadas. O branco do céu, o vestido branco da boneca, a moldura de tecido branca, nos remete à uma ideia de liberdade ou libertação, talvez uma forma de nos mostrar que a artista quer falar por ela própria, que quer se desvencilhar das violências, dos estigmas e dos preconceitos impostos pela colonialidade do poder e do gênero. Mas a artista veste roupas negras e tem contornos indefinidos, ao mesmo tempo que se afirma exótica, por isso a ironia.

Notamos, portanto, várias escolhas da artista que indicam que a obra da artista pode ser lida à luz do pensamento decolonial. Há uma resposta às forças políticas e ideológicas que dão sustentação à hegemonia imposta pelo sistema colonial reproduzido pelo sistema das artes. Há críticas e subversões de vários símbolos utilizados por essas forças, e há a desconfiguração de suas significações para uma nova proposta estética. A escolha pela moldura de tecido costurado foge dos padrões industrializados e de tamanhos gigantescos, tal como a boneca, e valoriza o artesanal, a manufatura, a memória, os fazeres que são passados de geração em geração, as subjetividades; a boneca cara a cara com a artista reflete sua imagem, são parecidas e não têm um padrão europeu, são negras com cabelos afro; elas não se encontram em relação hierárquicas, mas horizontais, frente a frente; elas estão em destaque nessa instalação e subvertem os “pratos burgueses de parede” para um outro universo mais acolhedor, mas que nos encara como olhos; há uma relação de identidade com esses fazeres e também com a paisagem, há uma valoração de si e de suas subjetividades, a artista se coloca enquanto agente de cultura, de conhecimento, de desconstrução da colonialidade de gênero. Há uma construção plástica híbrida repleta de símbolos que sugerem hibridismos culturais, pelas diferenças e que propõe uma ressignificação desses mesmos símbolos.

A artista então se afirma enquanto imagem, enquanto autorretrato, enquanto obra de arte, que pode ser vista e refletida, e pode influenciar e valorizar muitos imaginários por onde será exposta.

4.2. ÍRIS HELENA:

Imagens da instalação *Imaginário Cartográfico de uma Cidade Brasileira*

impressão jato de tinta sobre 50 pedaços de cascas de parede de casas e ruínas variadas

2017

dimensões variáveis (na foto, os recortes estão distribuídas num espaço de aproximadamente em 3 m²)





A instalação *Imaginário Cartográfico de uma Cidade Brasileira*, de 2017, da artista visual Íris Helena, consiste em uma instalação feita de 50 pedaços de cascas de parede de casas e ruínas variadas com impressões a jato de tinta, dispostos na parede de forma a ocupar 3m². O uso da linguagem fotográfica aliada a um suporte inusitado - as cascas de parede de casas e ruínas dispostas na parede formam um desenho do conjunto, uma cartografia -, também nos faz entender a obra enquanto fotoescultura, pois nosso olhar, para compreender a obra, precisa percorrer todo o espaço ocupado como um ambiente construído, constituindo o caráter tridimensional da obra.

A princípio vemos as pequenas imagens de fachadas de construções diversas impressas sobre os fragmentos das cascas de parede de cores diversas em formatos diversos, fragmentos que ora se aproximam e ora se distanciam entre eles.

Os suportes / fragmentos das cascas de parede aparentam ser bastante frágeis, em oposição às imagens impressas de construções que se mostram sólidas. Ou ainda sólidas. As misturas das linguagens da fotografia, da arquitetura e da escultura apresentam o caráter hibridizado da obra, trazendo uma reflexão acerca das construções das cidades brasileiras, e em paralelo com a formação de nossas populações. O título da obra *Imaginário Cartográfico de uma Cidade Brasileira* nos faz entender que a artista está se referindo a uma cidade brasileira imaginada, e não específica. Sugere uma cartografia, um mapa, para essa cidade. Podemos supor que essa cidade imaginada já foi o que as imagens mostram, construções sólidas nas referidas localizações, mas já não o é mais, agora as imagens são fantasmas, *spectrum*, o que restam são ruínas, cascas de ruínas. Lembrando Benedict Anderson, apontado por Hall (1991 *apud* HALL, 2003, p. 26), as nações são “comunidades imaginadas”, os povos, após saírem de seus locais de origem, quando retornam não se reconhecem mais: tanto suas subjetividades, seus modos de ser e estar no mundo mudaram, quanto a paisagem e o funcionamento de suas cidades de origem também mudaram.

É fato o quão o Brasil age com descaso perante sua própria história: patrimônios abandonados; programas e políticas públicas que são descontinuadas a cada gestão; bairros e até mesmo cidades abandonados que não servem mais a favor do capital; a especulação imobiliária que substitui a história de um local por construções de prédios comerciais e residenciais sem identidades. E assim a nossa história e a nossa memória vão sendo apagadas e reconstruídas conforme o interesse de quem está no poder. Os jogos políticos do poder se sobrepõe aos interesses locais, aos interesses dessas comunidades, substituindo o que essas pessoas entendiam como sendo suas histórias e suas memórias, substituindo suas vontades, os interesses dessas comunidades, por uma outra coisa. A vitória daquele que tem mais poder no

jogo político, ou seja, a classe dominante, acarreta em prejuízo simbólico na construção identitária e nas subjetividades dessas comunidades. O que as comunidades tinham como certezas e como fundamentos de suas vidas já não existe mais, tudo é substituído em prol do “progresso”.

A partir dessas observações, entendemos que a artista faz uma crítica à colonialidade do poder, mas faz também à colonialidade do gênero, pois questiona conseqüentemente essas transformações das cidades que implicam na “colonização da memória e, conseqüentemente, das noções de si das pessoas, da relação intersubjetiva” (LUGONES, 2014, p. 938). Nesta perspectiva, a artista propõe um olhar descolonial, pois ela resiste às imposições coloniais e resiste ao seu próprio apagamento – de sua história, sua subjetividade e sua cultura - mantendo modos criativos e libertários de ser, estar e refletir no cotidiano.

Ou seja, esta obra mostra uma artista mulher atuante em prol da nossa memória, memória essa coletiva e representativa sobre quem somos, sobre como agimos, sobre como pensamos e estamos no mundo. É uma metáfora: ela denuncia como os processos coloniais agem no nosso subconsciente, apagando quem somos, de onde viemos e para onde queremos ir.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo aqui apresentado foi um caminho traçado com o intuito de fazer uma análise, a partir da perspectiva decolonial, das fotoesculturas das artistas Janaína Barros e Íris Helena, com enfoque na colonialidade do poder e do gênero. Esse estudo é inicial, muitos outros autores poderão ser observados de forma a aprofundar o assunto, como Silvia Rivera Cusicanqui, Roland Barthes, Georges Didi Hubbermann, e os tantos outros autores aqui supracitados.

Foi extremamente interessante a aproximação de conceitos aparentemente distintos como o hibridismo de linguagens artísticas e hibridismo cultural, permeados pelos conceitos de diferença e colonialidade de gênero, de forma que pudemos perceber que estão conectados. Estes conceitos fazem parte da contemporaneidade, momento em que os sujeitos subalternizados passam a questionar os modelos de poder colonial e as estruturas fixas da sociedade. Os sujeitos constituídos por culturas híbridas permeadas pelas diferenças culturais estão inseridos no processo de globalização. As artes analisadas nos levam a refletir que a globalização tende a homogeneizar as subjetividades em prol dos interesses políticos,

econômicos e hegemônicos de quem está no poder. No entanto as memórias, as histórias, os modos de ser, de pensar e agir no mundo são materializados em produções artísticas provocativas. As artes visuais refletem este desconforto de forma simbólica e visual, e através do hibridismo de linguagens artísticas, subvertem a lógica do sistema das artes visuais e questionam esse próprio sistema, criando novas formas de representação.

As fotoesculturas das artistas Janaína Barros e Íris Helena demonstram esse processo. Pudemos enxergar as estratégias utilizadas por elas em defesa da descolonização do olhar, através do hibridismo de linguagens artísticas com caráter tridimensional.

Janaína Barros subverte alguns símbolos da elite colonial, como os pratos de parede e as relações hierárquicas e hegemônicas, para nos colocar frente a frente com um processo que se utiliza das artes manuais e sugere relações mais horizontais e dinâmicas. Utiliza a ironia e a metáfora como crítica à colonialidade de gênero, autodenominando-se exótica (adjetivo extremamente pejorativo e preconceituoso) e representando-se com contornos indefinidos, sugerindo a violência das subjetividades imposta pelos processos de colonização do poder e colonização do gênero.

Íris Helena constrói uma cartografia de uma cidade imaginada brasileira com restos de construções, sugerindo a ideia do apagamento da memória dos povos subalternizados a favor de um projeto político e ideológico. As cascas das construções, as imagens impressas e a disposição da obra na parede têm contornos bem definidos, indicando a objetividade da colonização do poder, mas que infere diretamente na memória e na noção de si evocada pelos sujeitos.

Esperamos que este trabalho contribua de alguma forma para a descolonização do gênero, para a descolonização do olhar, e que encontre cada vez mais mulheres dispostas a lutar por universos reais e imaginados, conscientemente, da forma como quisermos.

6. REFERÊNCIAS

AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo: Ática, 2002.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2010.

CABRAL, Paula. Sobre o escultural no fotográfico ou o fotográfico na escultura. **Studium** 39, CAMPINAS, Instituto de Artes da Unicamp, 2018. Disponível em: <<https://www.studium.iar.unicamp.br/39/08/index.html>> Acesso em: 24 Out. 2020.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. 12a. ed., Campinas: Papyrus, 2009.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia, apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. **FACOM**, São Paulo, n.16, 2006. Disponível em http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf Acesso em: 15 Nov. 2020.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós modernidade**. 2006. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa, Ed. 70, 2007.

LOBATO, Monteiro. Leia o texto de Monteiro Lobato contra Anita Malfatti em 1917. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 11 Fev. 2022. Disponível em: <http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,leia-o-texto-de-monteiro-lobato-contr-anita-malfatti-em-1917,70003974798,0.htm> Acesso em: 24 Jul. 2023.

LUGONES, María. Colonialidad y genero. **Tabula Rasa**, n. 9. Bogota, 2008.

_____. Rumo a um feminismo descolonial. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, 2014.

PERASSOLO, João. **Bienal de São Paulo é a que mais tem mulheres artistas e curadoras, aponta estudo.** 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/02/bienal-de-sao-paulo-e-a-que-mais-tem-mulheres-artistas-e-curadoras-aponta-estudo.shtml> Acesso em: 19 Nov. 2022.

PINTO, Célia Regina Jardim. Feminismo, história e Poder. **Revista Sociologia Política**, Curitiba, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rsocp/a/GW9TMRsYgQNzxNjZNCsBf5r/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 10 Jun. 2023.

PRESTES, Rafaela; MARTINS, Vitoria. **Movimentos feministas nas artes visuais contemporâneas: a seletiva representatividade na arte brasileira.** 2020. Disponível em: <https://petripuc.wordpress.com/2020/08/05/movimentos-feministas-nas-artes-visuais-contemporaneas-a-seletiva-representatividade-na-arte-brasileira/> Acesso em: 19 Nov. 2022.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas.** CLACSO, Buenos Aires, 2005. p. 117-142.

SATOU, Danilo. **A representatividade da mulher na arte.** 2020. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/06/a-representatividade-da-mulher-na-arte/> Acesso em: 19 Nov. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Mulheres e artes visuais: o caso de Anita Malfatti. **Boletim 3X22.** 2022. Disponível em: <https://tinyurl.com/5bex9hff> Acesso em: 19 Nov. 2022.

_____. **Modernismo brasileiro: entre a consagração e a contestação.** 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5539> Acesso em 10 Jun. 2022.

SOARES, Maria Thereza Gomes de Figueiredo; FEITOSA, Márcia Manir Miguel; JUNIOR, José Ferreira. **Um olhar sobre a fotografia feminista brasileira contemporânea.** 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/ffJ7g8dytXv94Y8QgYmyHFd/?lang=pt> Acesso em: 19 Nov. 2022.

SYLVIA, Miguel. **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: 19 Nov. 2022.

TEDESCO, Elaine. Instalação: Campo de relações. **Prâksis**, Novo Hamburgo, vol. 1, 2007. Disponível em <https://periodicos.feevale.br/seer/index.php/revistapraksis/article/view/593> Acesso em: 10 Nov. 2020.

UNESCO. **Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais**. 2005. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf> Acesso em: 19 Nov. 2022.

ZANI, Ricardo. Fotografia e fotoescultura: significação, arte e educação. **Comunicação & Educação, Revista do Departamento de Comunicações e Artes da ECA/USP**, São Paulo, v. 15, n. 3, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/44844/48476> Acesso em: 24 Out. 2020.

ZANI, Ricardo; CYPRIANO, Pelópidas. Artemídia envolvente: a cianotipia em suas implicações técnicas e funções poéticas. **Visualidades**, Goiás, v. 15, n.1, 2017. Disponível em < <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/41505> > Acesso em: 24 Out. 2020.