

INVISIBILIDADE, MITOGRAFIA E SILENCIAMENTOS NA ARTE: PERSPECTIVAS FEMINISTAS NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE

Thiane Nunes

Doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte pelo PPGAV - UFRGS. Investiga as questões de presenças e ausências na história da arte. Atualmente realiza pesquisa sobre misoginia e invisibilidade da mulher artista, com interesse em registros e revisionismos historiográficos, em especial no período que compreende as vanguardas históricas. Possui livro publicado, traduções e artigos acadêmicos em diversos periódicos.

Resumo: No escopo da ampla questão da misoginia no campo da arte, este artigo reflete sobre a herança residual das construções que a historiografia patriarcal fez da mulher e de sua estrutura corpórea como sujeito, a partir de lacunas ou ausências, representações artísticas e ato linguístico. A exploração de novas perspectivas é aqui utilizada como hipóteses, na investigação da dimensão histórica frente a pressupostos que silenciam ou estigmatizam negativamente a figura feminina.

Palavras-chave: Misoginia. História da arte. Visibilidade.

INVISIBILITY, MITOGRAPHY AND SILENCE IN ART: FEMINIST PERSPECTIVES IN ART HISTORIOGRAPHY

Abstract: In the scope of the broad question of misogyny in the field of art, this article reflects on the residual heritage of the constructions that patriarchal historiography has made of woman and her body structure as subject, from gaps or absences, artistic representations and linguistic act. The exploration of news perspectives is here used as hypotheses, in the investigation of the historical dimension in the face of assumptions that silently silence or stigmatize the female figure.

Keywords: Misogyny. Art History. Invisibility.



INTRODUÇÃO

O discurso fraturado da historiografia da sociedade ocidental moderna sustenta uma visão androcêntrica de mundo, que acaba sendo normatizada por todos. No campo das artes não é diferente. As construções discursivas a que nos submetemos tendem a nos passar despercebidas: vivendo nelas submersas, encaramos como natural ou universal a história construída do ponto de vista do opressor, numa relação de dominação.

A violência simbólica se institui por meio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar a sua relação com ele mais do que instrumentos de conhecimento que ambos possuem em comum e que, não sendo mais a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural (Bourdieu, 1999, p. 47).

Apesar da historiografia oficial das artes, as mulheres nunca estiveram ausentes no protagonismo da história, sendo muito mais do que musas, graciosos anjos domésticos, Madonas ou *femmes fatales*. Narrações da história dos vencedores há muito já foram denunciadas por Walter Benjamin, que preconizava sobre a necessidade de superá-las através de uma compreensão da história “a contrapelo”, a fim de recuperar a história dos vencidos⁽¹⁾. Os estudos culturais feministas, afrontados por muitos silenciamentos da memória social, expandiram esse debate, expondo o caráter sexista de uma historiografia assimétrica.

De fato, podemos inicialmente determinar a exclusão da prática artística feminina as condicionantes socioculturais que o simples fato de ter nascido mulher acarreta(va) em nossa história. Mesmo quando existiram contextos geográficos ou domésticos mais favoráveis ao seu desenvolvimento, ser mulher foi um entrave ao ser artista: desde a falta de acesso ao ensino artístico ou às possibilidades de viajar, a questão da impossibilidade de observar e pintar o corpo humano (o nu artístico), das condicionantes sociais à (ausente) profissionalização feminina, até o aniquilamento individual que o matrimônio, as responsabilidades familiares e a maternidade podiam oferecer. Além disso, quando no século XIX se consolida a história da arte enquanto área do saber, quando enfim se define aquilo que se considera digno de se estudar, outros apagamentos foram produzidos, originados da própria construção histórica.

Foi somente através de uma perspectiva feminista da história da arte, durante os anos de 1970, que se iniciou um debate sobre a ausência de textos e de obras sobre os quais edificar a produção feminina em arte. Lamentável foi identificar que, para além do silêncio e da página ausente, ter-se-ia que escavar as obras das artistas e os discursos sobre as elas. Tarefa quase arqueológica: encontrar a arte para escrever a sua história. Foi quando se compreendeu, por óbvio, que o indivíduo⁽²⁾ mulher, precisamente pelo fato de não ser considerada historicamente relevante, levou a que suas obras fossem menos preservadas, menos restauradas, menos catalogadas, menos descritas, menos expostas em lugares públicos, menos vendidas, menos valorizadas ou menos compradas por colecionadores e instituições legitimadoras.

Partindo dessa concepção geral, amparada por estudos culturais feministas e seguindo o exemplo de alguns teóricos sociais e historiadores⁽³⁾, proponho nesse artigo visualizarmos algumas perspectivas, a fim de que possamos verificar a invisibilidade histórica da mulher, compreendendo os espaços da memória, das narrações do passado e das que se opõem às versões legitimadas. Pretendo com isso demonstrar a herança residual das construções que o pensamento patriarcal fez da mulher e de sua estrutura corpórea



como sujeito, a partir de infinitas representações artísticas, contemplando o sexismo na linguagem e nos discursos visuais.

AUSENTE OU ENCOLHIDA: MEMÓRIA E HISTÓRIA DE APAGAMENTOS

O que a História não diz não existiu
(Tania Navarro Swain)

A crítica à historiografia torna-se imprescindível no momento que detectamos outras verdades, acontecimentos que ficaram ocultos no fazer histórico tradicional. Ricoeur (2007) já observara a marginalização social dos excluídos da história, tendo em vista o debate sobre memória e esquecimento, referente ao conceito de representação social. Grande parte dos registros de conteúdo histórico sobre a arte ocidental que conhecemos tem exilado as mulheres a uma ínfima visibilidade – ou total esquecimento. Quando muito, são retratadas como meras coadjuvantes ou companheiras, por entre páginas que parecem ter eliminado a pluralidade da história.

Também são raras (ou inexistentes) as publicações sobre arte, no Brasil ou para nós traduzidas, que trazem outros pontos de vista que discordam ou lançam outros olhares ao discurso dominante da história da arte oficial, marcada por convencionalismos de índole androcêntrica, principalmente se publicados antes da década de 1990. Foi somente nesse período que a tolerância para as temáticas femininas e feministas na arte elevou-se, com um visível amadurecimento da produção intelectual e artística ligadas ao universo das mulheres.

Importante demarcar que tal invisibilidade foi construída politicamente no decorrer da história. O pensamento iluminista delegou ao homem o papel da razão e às mulheres, o da emoção. Para Perrot (2017), o lugar de homens e mulheres foi naturalizado: o feminino e o seu “dom” para *cuidar*; e o masculino o seu “dom” da razão e da lógica. Essa divisão sexual e social do trabalho legou às mulheres sua invisibilidade ou um papel coadjuvante na historiografia cultural e social.

Ignoramos por muito tempo inúmeras histórias de mulheres: Maria Anna Mozart, que compunha e interpretava (mas não poderia apresentar-se em público por ser mulher); Mileva Maric Einstein, que foi cientista, colaboradora e coautora de diversos estudos do físico aclamado; Dora Mosse, que não possui sequer uma linha no Wikipédia, pouco ou nunca é citada nos cursos de história da arte, a não ser como a esposa de Irwin Panofski (a quem muitos suspeitam de plagiar os escritos da companheira), dentre tantas outras. A história não teria palavras para essas mulheres?

Não tão esquecidas, porém forçosamente diminuídas, temos outros relatos que caracterizam as artistas mulheres por óticas patriarcais. Em 1916, o conhecido historiador de arte italiano Roberto Longhi publicou um livro sobre Orazio Gentileschi e Artemisia Gentileschi, pai e filha, onde a última ainda tem claramente um papel secundário, surgindo como um apêndice dependente da figura paterna. *Apêndice* também poderia ser o adjetivo perfeito para rotularmos “a amante de Rodin”, que finalmente em 2017 ganhou um espaço somente seu, com a inauguração do Museu Camille Claudel, em *Nogent-sur-Seine*, na França.

Outro fato comprovado é a atribuição das obras de mulheres a outros, e em especial a seus companheiros de vida ou arte, fenômeno frequente na literatura e nas artes



visuais, fatos historicamente comprovados: o célebre caso de María Lejarraga, autora das obras assinadas por seu marido Gregorio Martínez Sierra; o mesmo caso ocorrido com o casal Walter e Margaret Keane, transformado em filme por Tim Burton. Recordemos também o fato de que foi o marido quem proibiu Zelda Fitzgerald de publicar seu *Diário*, porque ele o necessitava para seu próprio trabalho. E as primeiras obras de Colette, que apareceram assinadas com o nome de seu marido, que inclusive cobrou o dinheiro de sua venda. E o que falar da obra icônica da *antiarte*, a *Fonte*, que ignorando provas evidenciais desde os anos de 1980, continue sendo atribuída oficialmente a um artista homem?

Sabe-se que homens também podem ter sido varridos à margem das narrativas oficiais da história, porém uma nova historiografia vem confirmando que apenas a apreciação da obra de mulheres artistas é que está condicionada ao fato de serem mulheres, sendo esta *pertença sexual* um fator de exclusão generalizado na História da Arte. Filipa L. Vicente analisa a forma como os critérios de valoração desta área de saber, baseados na *qualidade*, serviram para desclassificar e desprezar obras produzidas por mulheres. A essa qualidade ela se refere como “uma das mais vexatórias características do mundo artístico” (Vicente, 2012, p. 15). A ideologia de gênero dominante – praticada e reforçada por diversos mecanismos e instituições, tais como o meio acadêmico, as instituições de produção e divulgação artísticas, as práticas museológicas – foi e continua sendo um fator de segregação de gênero.

Claro que poderemos sempre afirmar que as construções da história ou da história da arte implicam também em escolhas que estão sujeitas a critérios subjetivos, que vão sendo revistas pelo contínuo fazer da própria história. A questão fundamental não é a das exclusões que podem afetar tanto homens como mulheres, mas sim o fato de o gênero ser determinante ou não neste processo.

Para explicitar de forma bem didática, consultemos o livro de Giulio Carlo Argan, *A Arte Moderna*, tão adotado no meio acadêmico da arte: entre centenas de nomes, apenas seis mulheres são mencionadas. Essa falta de equivalência baseia-se no critério de valoração de qualidade artística? E se não, é resultado do que, especificamente? Outro exemplo pode ser observado em *Escritos de Artistas – Anos 60 e 70*, organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim. No livro de 2006 e referência para estudos em história da arte, observamos apenas três textos de mulheres, apesar de organizado por mulheres, e apesar de abarcar um período histórico onde a onda feminista no campo das artes estava em pleno vigor.

A partir do final da década de 1970, vários estudos iniciam a identificação do que chamariam de *uma insistente presença da voz feminista*, como um dos traços mais salientes da cultura pós-moderna. Lyotard, a quem já me referi em minha dissertação de mestrado e inclui uma tradução, discorre sobre o tema:

Movediças como Eubulíbes e como as realidades, as mulheres estão descobrindo uma coisa que pode causar uma incrível revolução no ocidente, alguma coisa que a dominação (masculina) nunca abriu mão de ocultar: a ausência do significante, ou seja, a classe que se estabelece sobre todas as classes é apenas uma entre muitas, ou ainda nós, ocidentais, devemos retrabalhar nosso espaço-tempo e nossa lógica na base de uma não centralidade, não finalidade, não verdade. (Lyotard, 1978, p. 9-17).

Essa ausência de narrativas femininas influencia nossa capacidade social de rememoração e transmissão de conhecimento. Trabalhar com a memória não significa apenas considerá-la como um objeto de estudo, mas se trata de uma tarefa ética quando



a preocupação está relacionada ao resgate das margens dos discursos hegemônicos. Entretanto, não se trata apenas de recuperá-las em todos os grandes feitos, inscrevendo-as disciplinadamente nos espaços deixados em branco na *Grande Narrativa Histórica*, masculina, ocidental e branca.

A busca por essa outra *história*, numa perspectiva benjaminiana, enfatiza a importância de saber sobre qual passado se fala, a partir de quem fala, qual narrativa deve ser lembrada e resgatada, demonstrando a necessidade de se pensar o presente com perspectiva futura, articulando a reconstituição desse passado a experiências políticas emancipatórias, preocupando-se com as partes silenciadas da memória social, ausentes dos escritos escolares, acadêmicos e registros históricos.

IMAGINADA OU ESTIGMATIZADA: REPRESENTAÇÕES FANTASIOSAS DA MISOGINIA

A mulher não é um monstro, é simplesmente um homem imperfeito

(Claude Kapper)

A história escrita é imagética. O simbólico da linguagem grava-se nas mentes graças às imagens que se formam na hora da leitura. A condição da mulher, historicamente já condenada pelo seu sexo, abrange outro tipo de consequência misógina, representada e marginalizada pelo imaginário patriarcal, numa constante produção de mitos oriundos das classes artísticas masculinas. Essas ações, aparentemente não tão agressivas como ataques físicos ao *sexo frágil*, viriam a produzir consequências no âmbito da modelação do poder social no campo das artes, que repercutiria até os dias de hoje.

Baudelaire descreve a mulher ora como *privada* (vaso sanitário), ora como *carniça*. Nietzsche como uma *cloaca*; Kant fala em *uma taça prateada onde depositamos nossas frutas de ouro*(4). Huysmans faz da *Salomé* de Moreau uma fera monstruosa, e Walter Pater, num texto célebre, transforma a *Monalisa* em vampiresca: “Ela é mais velha que os rochedos dentre os quais está sentada; como um vampiro, morreu muitas vezes e sabe os segredos do túmulo” (Pater, 1985, p. 91).

Proudhon, comentarista oficial das pinturas de Courbet, transformou *Demoiselles des bords de Seine* em um tema sobre bebedoras de sangue. Deixou-nos inclusive tal preciosidade:

O homem com sua força de vontade, coragem e inteligência (...) jamais conseguiria domesticá-la e ser seu dono, se não fosse ajudado pelas doenças e enfermidades que domam essa leoa (...). O estado habitualmente enfermo da mulher (...) tem um providencial objetivo: o descanso do homem e a submissão da mulher (Orsini, 1996, p. 286).

De acordo com Giovanni Papini – uma das principais figuras da publicação futurista *Lacerba* – o estatuto das mulheres é o de um ser subordinado, nada mais. Em *II massacro delle donne* (Lacerba, 01 de abril de 1914), Papini fala sobre o surgimento recente de três grandes homens que conseguiam interpretar perspicazmente a natureza feminina:



Friedrich Nietzsche, August Strindberg e Otto Weininger. Papini resume algumas das opiniões em comum desses homens usando uma metáfora vulgar: ele diz que, de acordo com eles, as mulheres são *orinali di carne* (mictórios de carne), serviriam apenas para o prazer dos homens, e sua única função decente seria a procriadora. Elas não teriam nenhum papel importante na civilização. Parafraçando Möbius, ele declara que, ao examinar a história de todas as disciplinas, deve-se concluir que só os homens são capazes de criar obras-primas. Outros homens futuristas que escreviam para a revista *Lacerba*, incluindo Marinetti, e, em uma fase posterior, certos homens da *L'Italia Futurista*, expressavam opiniões semelhantes (5).

As teorias de inferiorização intelectual das mulheres justificavam seu banimento da produção artística e científica. Schopenhauer, eminente *ginecófilo*, acreditava que elas eram incapazes da experiência estética. Assim como a classe burguesa, falavam tolices durante o teatro e, apesar das intermináveis aulas de pintura, nunca produziam uma obra de arte que valesse o nome. O interesse das mulheres pelas artes, dizia o filósofo, é apenas *pura macaquice*. “Elas serão cantoras, mas não compositoras, médiuns, mas não hipnotizadoras; dizem Lombroso e Weininger: jamais criadoras” (Orsini, 1996, p. 201).

A mulher foi comparada a macacos e papagaios, por sua “tendência ao plágio” (e assim também se revelando malfeitora). Sem gênio artístico, é a detentora de simplórias capacidades de imitação(6). O pretense gênio da escritora George Sand, exemplo costumeiro a ser citado, não passava de influência de seus familiares masculinos, ou de seus amantes a quem ela soubera *macaquear*. Em *Dinah Samuel*, Champsaur descreve uma reflexão de um de seus personagens: “Madame Sand, que conheceu Jules Sandeau, Pierre Leroux, Alfred de Musset, era muito bem relacionada, e seus amigos enfiavam-lhes as ideias por baixo”(7).

Entre representação e intervenção, a linguagem se encaixa nos sistemas de opressão, a ponto de não ser tomada a sério, como se fosse branda em relação às agressões físicas. Mas a linguagem é física; falar ou escrever representa um ato concreto de responsabilidade. No século XIX, Balzac e Zola, por exemplo, naturalizam, sob a égide do romance, lugares construídos em poderes e hierarquias. A prostituição, violência maior contra as mulheres, tanto física como simbólica, torna-se trabalho, atividade de *escolha*, e assim esses autores constituem mulheres como espécie a ser consumida: um referente ausente(8).

Para Foucault (1979), há enunciados e relações que o próprio discurso põe em funcionamento. Analisar o discurso seria dar conta exatamente disso: de relações históricas, de representações muito concretas, que estão vivas nos discursos, e que invisibilizam as mulheres. Por exemplo: analisar os discursos históricos sobre as mulheres, suas histórias de vida e luta pela cidadania, nessa perspectiva, significará antes de tudo tentar escapar da fácil interpretação daquilo que estaria por trás dos documentos, procurando explorar ao máximo os materiais, na medida em que eles são uma produção histórica, política; na medida em que as palavras são também construções; na medida em que a linguagem também é constitutiva de práticas. Ainda segundo Foucault:

(...) em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (Foucault, 2012, p. 8-9).

É nessa perspectiva que os discursos (no sentido foucaultiano) e as representações (no sentido de Chartier) situam-se num campo estratégico de poder no fazer histórico. Os discursos estão localizados entre dois campos: de um lado temos as relações de poder que definem o que eles dizem e como dizem e, de outro, os efeitos de poder que eles põem em movimento.



O OLHAR, A AUTORREPRESENTAÇÃO E A CONSCIÊNCIA DE SI

Carol Duncan, em seu artigo *Domination and Virility in Vanguard Painting*, traça uma espécie de similitude na sexualização e desejo masculino representado na produção de vários artistas que faziam parte dos *Fauves*, dos Cubistas e dos Expressionistas Alemães. Segundo ela, o mito vanguardista da liberdade artística individual baseia-se nas desigualdades sexuais e sociais. Reduzida à carne, o sujeito feminino é reproduzido como algo dominado e indefeso, oferecido ao artista e ao espectador. A importância do ensaio de Duncan reside num desdobramento de análise feminista das obras de arte, no momento que podemos discutir a representação do corpo feminino através do olhar sexualizado e do prazer, mas também do olhar das mulheres, de outras formas de olhar e representar as diversas subjetividades femininas. (CHADWICK, 2007, p. 280-282).

Ainda que o último século tenha contribuído com mudanças significativas na sociedade e nas produções e representações artísticas, os mecanismos milenares de desigualdades entre gêneros perpetuaram-se dentro dessa dicotomia entre o público e o privado até a sociedade contemporânea. Sendo a questão de gênero um elemento constitutivo da subjetividade contemporânea, esse enfoque é preconizado por muitos teóricos atuais, que desenvolvem seus estudos no que tange ao feminismo e ao estudo de identidades, estabelecendo relações entre significações, discursos e até mesmo produtos midiáticos, que através de seus apelos predispõe e influencia comportamentos sociais e culturais. A sociedade se manifesta na contemporaneidade, sobretudo, por meio de seu caráter imagético. John Berger, no livro *Modos de ver*, nos certifica que é inicialmente através do ato de ver que estabelecemos nosso lugar no mundo. Berger evidencia o contexto de poder ao qual a produção e a disseminação de imagens pertencem, apontando inclusive para a construção de um olhar masculino sobre a mulher nas obras de arte e nos discursos visuais publicitários pós-modernos. Herdeiros da tradição do olhar estabelecida pela sociedade burguesa moderna, quando homens definiam e propagavam as convenções da representação imagética feminina, as imagens que ainda hoje habitam o imaginário social contemporâneo seguiriam nos conduzindo para uma leitura da mulher como um não-sujeito (BERGER, 1970).

Muitas críticas feministas de arte defendem a premissa de que as pinturas de nu feminino, produzidas por homens e abundantes em toda a história da arte, são imagens que objetivam a condição feminina e são produzidas exclusivamente para o prazer e consumo masculino. Os opositores dessa proposição geralmente não oferecem explicações de como as mulheres olham para imagens de mulheres, nem como as mulheres aparecem em imagens feitas por mulheres, tornando novamente invisível a produção de representação de seus próprios corpos.

Quando deslocamos o foco para as representações do nu feminino, produzido por mulheres, isso nos permite novas interpretações. As mulheres artistas criaram imagens femininas que são fundamentalmente diferentes daquelas produzidos por seus colegas homens. Tais imagens representam as suas experiências, de maneiras que podem ser significativas para outras mulheres – e não feitas exclusivamente para espectadores masculinos.

Essa diferença pode e deve ser demonstrada, e uma das maneiras de fazer isso é examinar como a experiência pessoal é representada nos trabalhos dos artistas, já que o contexto social pode produzir um trabalho diferente dentro das formas dominantes



de representação. Esta recuperação da experiência das mulheres é parte do projeto de revisionismo histórico, resgatando o que foi perdido e tornando visíveis aspectos anteriormente obscurecidos da vida social. O espaço do olhar no ponto de vista da produção determinará em certa medida a posição de observação do espectador no ponto de consumo. Este ponto de vista não é abstrato nem exclusivamente pessoal, mas ideologicamente e historicamente interpretado. É o trabalho do historiador da arte recriá-lo – uma vez que não pode garantir seu reconhecimento fora do seu momento histórico.

Os espaços da feminilidade são aqueles nos quais a feminilidade é vivida como posição no discurso e na prática social. Eles são o produto de um senso de localização social, mobilidade e visibilidade, nas relações sociais de ver e ser visto. Como isso se relaciona com a modernidade e o pós-modernismo? Como Janet Wolff indicou de forma convincente, a literatura da modernidade descreve a experiência dos homens: é essencialmente uma literatura sobre transformações no mundo público e sua consciência associada. Em geral, é acordado que a modernidade como fenômeno do século XIX é produto da cidade. É uma resposta de forma mítica ou ideológica às novas complexidades de uma existência social passada entre estranhos em uma atmosfera de estimulação nervosa e psíquica intensificada, em um mundo governado por troca de dinheiro e/ou *commodities*, estressado pela competição e formativo de uma individualidade intensificada (WOLFF, 1985).

Artistas como Maria Izquierdo, Leonora Carrington, Mary Cassatt (**Fig. 1**) e a contemporânea Shadi Ghadirian (**Fig. 2**) demonstram como é importante na produção das artistas mulheres o uso dos conceitos do olhar, do espelho e da autorrepresentação, a fim de afirmar a dualidade do ser, o eu não só como ser observado, mas também como observador.

Na primeira imagem vemos que a mulher nunca é uma observadora incógnita. Às voltas da mira do olhar masculino, tentando desvios ou procurando novo caminhos para um olhar liberto, inclusive de si, ela está sempre vulnerável a condição de observada. A pintura de Cassatt revela muitas camadas a respeito desse discurso. Já no reflexo do espelho da artista iraniana, os livros proibidos para a leitura das mulheres são ofertados ao nosso olhar, enquanto as protagonistas da foto continuam sem poder ver nem ler nada.

No mundo da pós-modernidade, as mulheres continuam vulneráveis a violências, seja nos espaços públicos, onde lhes é negado o direito de andar em segurança e é necessário se esquivar de olhares intrusivos e ataques sexuais, ou nos espaços domésticos, a mercê de agressões físicas ou psicológicas – somente pelo fato de serem mulheres. As configurações culturais que moldaram o passado recente ainda definem nosso mundo.

Precisamos identificar e pensar sobre esses mecanismos históricos, responsáveis pelo que Bordieu – em seu texto tardio de 1998 – chamou de *des-historicização* e *eternização das estruturas de divisão sexual* e dos princípios de divisão correspondentes (BORDIEU, 2014, p. 8). É relevante então desenvolver análises feministas dos momentos históricos fundadores, discernir suas estruturas sexualizadas e oposições binárias, descobrir as resistências e as diferenças passadas, e por fim examinar como as mulheres produtoras de cultura desenvolveram alternativas para negociar a modernidade e os espaços de suas vivências.





Figura 1. Mary Cassatt. *At the Opera*.
Pintura a óleo, 66 x 81 cm, 1879.
<https://www.wikiart.org/en/mary-cassatt/the-opera-1878>
(acesso em 09 de outubro de 2017).





Figura 2. Shadi Ghadirian. *Qajar#2*.
Fotografia

60 x 90 cm, 1998.

<http://shadighadirian.com/index.php?do=photography&id=9#item-2>
(acesso em 09 de outubro de 2017).



NOTAS FINAIS

Na década de 1970, quando a história das mulheres se desenvolvia como disciplina, a falta de informação histórica sobre a vida das mulheres era enorme. Trinta anos depois, Michelle Perrot preconizou que estamos num tempo histórico em que o feminismo já não é o parente pobre da historiografia, quando vozes isoladas nas universidades tinham dificuldade em se fazer ouvir. Apesar da evolução, o espaço intelectual estreito, resultante do silenciamento dos feminismos enquanto movimento social e político, os estereótipos baseados em análise preconceituosa, têm levado a encarar a história dos feminismos como uma "história militante" – um campo marginal da própria história.

Uma das respostas de uma história da arte feminista foi precisamente a de assumir que já não era possível dar voz a esses silêncios, mas que se podiam questionar os mecanismos que levaram a essas ausências, interrogando a própria história da arte nas suas premissas, categorias, e pressupostos inquestionáveis. Retomar o elemento que foi esquecido pode auxiliar na introdução dos conceitos de alteridade e do plural na complexidade das significações da experiência humana.

As relações de poder entre gêneros, a produção e geração de significados a partir de obras de mulheres artistas, a compreensão das mulheres como espectadoras e consumidoras da imagética cultural e as estratégias críticas de revisionismo histórico poderão nos dar um aporte para não só questionar o *status quo* social, mas como historiadoras e críticas de arte, também discutir o papel das instituições culturais e os sistemas da arte, que, assim como os livros costumeiramente indicados aos estudantes de graduação, são também responsáveis pelo cenário restrito e excludente da História da Arte.

É necessário ainda desenvolver uma análise do uso de termos como “espectador”, “leitor”, “consumidor” e “audiência” e diversas outras problemáticas linguísticas, no que se refere aos estudos da cultura visual; ter a consciência do modo como o gênero molda a visão e o olhar; uma certa autoconsciência na representação de si; a vontade de explorar questões de identidade e diferença, um comprometimento com as políticas do corpo; desenvolver questões relacionadas com o estudo da cultura visual feminista analisando o tipo de capacidades e competências culturais que o feminismo proporciona às pesquisadoras e estudantes de hoje.

Embora muitas de nós possamos nos envolver com o feminismo enquanto discurso crítico e de vivência diária, não deveríamos manter tais questões apenas na acepção política e pessoal, mas também como parte integrante dos nossos estudos, legitimados pela própria instituição acadêmica e não apenas pela sua validade fora dela. Atualmente possuímos muitas das competências culturais para empreender tal tarefa: novos modos de ver, viver e representar o mundo, em termos de diferença sexual. Estas competências estão ligadas às diversas formas de construir e interpretar imagens, possíveis hoje como resultado de trinta anos de luta feminista em torno da representação.

Mediante essas considerações, a crítica feminista atual é parte importante de uma nova estrutura de pensamento, que vai ao encontro do conceito de *novos intérpretes sociais*, assim como descreveu Bauman. Em seus estudos e práticas, procura pensar as particularidades do contrato sócio cultural em que vivemos, buscando analisar e confrontar o modo como as mulheres são representadas nas normas sociais predominantes. Tem ainda como objetivo resgatar a produção cultural de autoria feminina, negligenciada pela crítica tradicional, atuando com questões revisionistas da historicidade e dos discursos, destacando o posicionamento dessas mulheres como criadoras de linguagem e que, por sua vez, representam um novo olhar frente à produção cultural pós-moderna.



Questionar os cânones históricos não significa inclinar-se numa definição dogmática da verdade, de forma militante ou panfletária. Como diz Jeanne Marie Gagnebin (1998, p. 213), a verdade do passado que se busca “não é de ordem da adequação, mas remete a uma vontade de verdade, que é ao mesmo tempo ética e política”. O que está em pauta é a historicidade do discurso, a relação específica que o presente do historiador mantém com determinado momento do passado. A busca por essa verdade é na realidade, e ainda nas palavras da autora, quando “a preocupação com a verdade do passado se completa na exigência de um presente que, também, possa ser verdadeiro”.

NOTAS

1. Considero que esse não seja o termo mais adequado ou correto. Nesse sentido, veja estudos de Judith Jack Halberstam, Ewa Majewska, Bonnie Honnig e Hal Foster, particularmente no ensaio *What's Neo about the Neo-Avant-Garde?*
2. Nos dicionários em geral, a palavra indivíduo consta como: *Ser humano; pessoa considerada de modo isolado em sua comunidade, numa sociedade ou coletividade; o ser que faz parte da espécie humana; o homem: os direitos dos indivíduos*. Porém, sua classificação gramatical é explícita: *adjetivo e substantivo masculino*. Essa nota pretende dialogar com o artigo mais adiante.
3. Joan Scott, Lidia Curti, Bourdieu, Foucault e historiadores como Léfèbvre, Hobsbawm e Thompson, que romperam com a exclusividade de uma análise historiográfica retesada e procuram prezar pelos estudos da vivência, das mentalidades e do espaço social.
4. Alguns desses episódios relatados em GROULT, 1993 e outros em DOTTIN-ORSINI, 1996.
5. Em *Futurist Women: Florence, Feminism and the New Sciences*, de Paola Sica. Minha tradução.
6. Na primeira versão de “Frankenstein”, lançado em 1818 e autoria dada como anônima, a obra recebeu muitos elogios por seu suspense e crítica à ciência associada ao ocultismo que rondava o período. Lia-se nas entrelinhas do romance um tanto de filosofia através das longas divagações tanto de Victor como do monstro que questionava toda a sua existência, pautado no comportamento humano diante de sua face. Mas quando revelada a verdadeira identidade da autora, em edição que contava com seu nome, Shelley – diante dos críticos – não passava de uma falsária, imitadora do pai e totalmente influenciada pelo marido e círculo do mesmo.
7. CHAMPSAUR, F. *Dinah Samuel* (1882). Paris, Ferenczi ET fils, 1925. Citado por ORSINI, 1996, p. 200.
8. Referente ausente é conceito fundamental da teórica Carol J. Adams, e tem por objetivo explicitar a influência do uso da língua para a normatização de uma cultura patriarcal e consumidora de carne. Adams afirma que os animais se tornam ausentes por meio da linguagem toda vez que utilizamos palavras que não evocam morte ou retalhamento para nos referirmos ao alimento que é feito a partir deles. Ou seja, utilizamos a palavra “bife” ao invés de “animal morto”. As mulheres, por sua vez, se tornam ausentes quando nos referimos a elas como “prostitutas”, “putas” ou “gostosas”, ou quando consumimos seus corpos através da pornografia.
9. Escrito em parceria com mais quatro autores, *Modos de Ver* foi baseado em um popular programa homônimo, veiculado pela BBC de Londres no início dos anos 1970, e propõe maneiras diferentes de ver ou observar cenas banais, obras de arte, publicidade, etc.



REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- BAKHTIN, Mikail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2015.
- BAUMAN, Zygmunt. *Legisladores e Intérpretes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BERGER, J. *Modos de ver*. Trad. Lúcia Olinto Roco. Lisboa: Edições 70, 1972.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BROUDE, Norma and GARRARD, Mary D. *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*. Boulder: Westview Press, 1992.
- CHADWICK, Whitney. An Infinite Play of Empty Mirrors. In *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*, edited by Whitney Chadwick. Cambridge: The MIT Press, 1998.
- _____. *Woman, Art and Society*. New York: Thames & Hudson World of Art, 2007.
- DEEPWELL, Katy. *Nueva Crítica Feminista de Arte. Estratégias Críticas*. Trad. Maria Condor. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam de fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.
- DURAND, Gilbert. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris: Bordas, 1984.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- _____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- FRIEDMAN, Susan S. Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice. In *The Private Self: Theory and Practice of Women's Autobiographical Writing*, edited by Shari Benstock. University of North Carolina Press, 1988.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1991.
- GROULT, Benoîte. *Cette Mâle assurance*. Paris: Albin Michel, 1993.
- HALL, Stuart. *Cultura e Representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2016.
- _____. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2015.
- _____. e SOVIK, Liv (orgs.) *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HOLLANDA, H. B. (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político*. São Paulo: Ática, 1992.



- KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- LAKOFF, Robin. *Language and women's place*. New York: Harper & Row, 1975.
- LLOYD, Moya. *Beyond Identity Politics: Feminism, Power, and Politics*. London: Sage Publications: 2005.
- LYOTARD, Jean-François. *One of the Things at Stake in Women's Struggles*. Revista SubStance, n.20, pp 9-17, 1978.
- MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.
- NICHOLSON, Linda. *Identity Before Identity Politics*. Cambridge: Cambridge UP, 2008.
- PATER, Walter. *Essais sur l'Art ET la renaissance (1869)*. Paris: Klincksieck, 1985.
- PERROT, Michelle. *Os excluídos da história: Operários, mulheres e prisioneiros*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2017.
- POLLOCK, Griselda. *Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo*. In: _____ . *Visions & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London and New York: Routledge, 1989.
- _____. *A modernidade e os espaços da feminilidade*. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). *Gênero, cultura visual e performance. Antologia Crítica*. Minho: Edições Húmus, 2011.
- REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Ina (orgs.). *Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2007.
- ROBINSON, Hilary. *Visibly Female: Feminism and Art Today. An Anthology*. New York: Universe Books, 1988.
- SEGAL, Lynne. *Why feminism? Gender, Psychology, Politics*. New York: Columbia University Press, 1999.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o Subalterno Falar?* Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- TALBOT, Mary M. *Language and Gender: An Introduction*. London: Polity Press, 1998.
- VICENTE, Filipa Lowndes. *A arte sem história: mulheres e cultura artística: séculos XVI-XX*. Lisboa: Babel, 2012.
- WEEDON, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. London: Blackwell, 1997.

