

TEXTOS ESCOLHIDOS - HISTÓRIAS DA ARTE SEM LUGAR



# MULHERES, ARTE E PODER

LINDA NOCHLIN

WOMEN, ART, AND POWER

MUJERES, ARTE Y PODER

Artigo inédito<sup>1</sup>  
Linda Nochlin

Textos escolhidos -  
Histórias da arte sem lugar<sup>2</sup>

Tradução  
Leonardo Nones\*

🌐 <https://orcid.org/0000-0002-9403-6009>

\*Universidade de São  
Paulo (USP), Brasil

<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.192874>

1. Publicado originalmente em NOCHLIN, Linda. *Women, Art and Power*. Nova York: Westview Press, 1988. Esta tradução utiliza a versão da coletânea *Women, Art and Power, and Other Essays* (Nova York: Routledge, 2018, pp. 1-36) devido às revisões produzidas pela autora para o volume. Copyright ©1988. Reproduced by permission of Taylor & Francis Group.

2. A seleção do conjunto de títulos apresentados aqui pela primeira vez em versão brasileira resultou das discussões do grupo de estudantes, assistentes editoriais e editoras que organiza este número especial de *Ars*, e que transcorreram num período de cerca de um ano e meio, antecedendo o lançamento



Neste ensaio, investigarei as relações existentes entre mulheres, arte e poder em um grupo de imagens do fim do século XVII até o século XX. Na maior parte das vezes, essas imagens foram escolhidas porque representam mulheres em situações envolvendo poder – mais comumente a sua ausência. É óbvio que a história, conteúdo ou narrativas de tais imagens – algo que os historiadores de arte chamam de “iconografia” – serão um elemento de análise importante neste projeto: a história dos Horácios representada por David; a morte de Sardanapalus interpretada por Delacroix; ou o conto triste e exemplar sobre decadência doméstica e punição simbolizado pelo pintor inglês Augustus Egg em uma trilogia pictórica conhecida como *Past and Present*<sup>1</sup>.

Contudo, o que realmente me interessa são as operações do poder em seu nível ideológico, operações manifestadas em um sentido muito mais difuso, mais absoluto e, todavia, paradoxalmente mais ardiloso, em algo que poderemos chamar de discursos de diferença de gênero. Refiro-me, claro, às maneiras pelas quais a representação das mulheres na arte são fundamentadas e servem

desta edição; a iniciativa visa ampliar o acesso dos pesquisadores brasileiros, estudantes de graduação e pós-graduação a autores que marcaram posição relevante num debate que renovou radicalmente o campo disciplinar da história da arte nas últimas décadas.

para reproduzir incontestavelmente suposições sustentadas pela sociedade em geral e por artistas, em particular, alguns mais do que outros, acerca do poder, da superioridade, diferenciação e do indispensável controle impostos pelos homens sobre as mulheres; suposições evidenciadas na estrutura visual, bem como nas escolhas temáticas das pinturas em questão. A ideologia se manifesta tanto no que é implícito – impensável ou irrepresentável – quanto no que é articulado em um trabalho de arte. À medida que muitas das suposições sobre as mulheres se apresentam enquanto um complexo de opiniões de senso comum sobre o mundo e são assumidas, portanto, como autoevidentes, elas se apresentam de modo relativamente imperceptível à maioria dos observadores contemporâneos, assim como aos autores das pinturas. Suposições sobre a fragilidade e passividade das mulheres; sobre sua disponibilidade sexual para atender às necessidades dos homens; sobre sua determinação doméstica e função acolhedora; sobre sua identificação com o reino da natureza; sobre sua existência enquanto objeto, em vez de sujeito criador de arte; sobre o caráter evidentemente ridículo de suas tentativas de inserir-se ativamente no âmbito da história por meio do trabalho ou do engajamento na luta política. Todas essas noções – elas mesmas fundamentadas

em uma certeza ainda mais abrangente e generalizada sobre a própria ideia de diferença de gênero – eram compartilhadas, se não incontestavelmente, em maior ou menor grau pela maioria das pessoas do referido período e, como tal, constituem um subtexto contínuo implícito a quase todas as imagens individuais envolvendo mulheres. No entanto, talvez o termo “subtexto” seja enganoso, tendo em vista minhas intenções. Não procuro uma leitura *profunda*; esta não será uma tentativa de mover-se para *trás* das imagens em direção a um domínio mais profundo da verdade que se esconderia sob a superfície dos diversos textos pictóricos. Mais propriamente, minha tentativa de investigar a tríade mulher-arte-poder deve ser pensada como um esforço para discernir os vários discursos sobre o poder em relação à diferença de gênero coexistente de modo superficial ou elementar ao discurso dominante da iconografia ou da narrativa.

É importante ter em mente que uma das funções mais importantes da ideologia é encobrir as relações de poder patentes na sociedade em um determinado momento histórico ao fazê-las parecer parte da ordem natural e eterna das coisas. É igualmente importante lembrar que o poder simbólico é invisível e só pode ser exercido com a cumplicidade de quem se equivoca em reconhecer

que está ou submetido a ele, ou que o exerce. Muitas vezes, as mulheres artistas não estão mais protegidas contra as lisonjas dos discursos ideológicos do que seus colegas contemporâneos homens, nem os homens dominantes devem ser considerados enquanto agentes que forçam sobre as mulheres tais noções de modo conspiratório ou até consciente. Michel Foucault (2019, p. 94) ponderou que "é somente mascarando uma parte importante de si mesmo que o poder é tolerável". O discurso patriarcal de poder sobre as mulheres se disfarça no verniz do natural – na verdade, de uma condição lógica.

Força e fragilidade são entendidas como os corolários naturais da diferença de gênero. No entanto, é mais acurado dizer, em um trabalho como *O juramento dos Horácios*, de Jacques-Louis David, que é a representação das diferenças de gênero – masculino *versus* feminino – que imediatamente estabelece a oposição entre força e fragilidade, tema principal dessa pintura.



**FIGURA 1.**  
Jacques-Louis David, *O Juramento dos Horácios*, 1784.  
Óleo sobre tela, 330 x 425 cm.  
Louvre, Paris © Domínio público

No quadro, a noção de passividade da mulher – e sua inclinação a ceder ao sentimento individual – parece ter surgido ao artista enquanto um elemento disponível de uma *langue* visual da qual a alta inteligibilidade dessa *parole* pictórica específica depende. É relevante perceber que o incidente narrativo particular representado aqui – o momento em que os três irmãos, os Horácios, fazem um juramento patriótico de lealdade a Roma diante das espadas sustentadas por seu pai, na presença das mulheres e crianças da família – não é encontrado em textos clássicos ou

pós-clássicos, mas é em essência uma invenção de David, lograda após muitas outras explorações de temas potenciais dessa história<sup>2</sup>. É uma invenção que deve sua nitidez revolucionária precisamente à oposição evidente entre força masculina e fragilidade feminina oferecida pelo discurso ideológico da época. A impressionante eficácia da comunicação visual na pintura depende, da maneira mais gráfica possível, de uma suposição universal: não é algo que precisa ser pensado. A divisão binária entre energia masculina, tensão e concentração em oposição à resignação feminina, delicadeza e relaxamento é tão clara quanto qualquer diagrama de Lévi-Strauss sobre uma aldeia nativa; ela é realizada em cada detalhe da estrutura pictórica e de seu tratamento e é inscrita nos corpos dos protagonistas em suas poses e anatomia, e é até evidente na forma como as figuras masculinas estão distribuídas na maior fração do espaço arquitetônico, expandindo-se a fim de preenchê-lo, enquanto as mulheres, desmoronando sobre si mesmas, devem se contentar com uma mera borda. A divisão binária entre masculino e feminino é tão bem-sucedida na transmissão da mensagem do artista acerca da superioridade das afirmações de dever para com o Estado em relação ao sentimento individual que tendemos a considerar uma versão posterior do

tema, como a de Armand Caraffe<sup>3</sup>, fraca e confusa, pelo menos em parte, pois frustra em fiar-se na oposição “natural” que é a base da lucidez em David.



**FIGURA 2.**  
Sir Joseph Noël Paton, *In Memoriam*,  
1863-64. Gravura baseada em pintura  
original, 86,4 x 68,5 cm. V&A, South  
Kensington, Londres © Domínio público



Em meados do século XIX, na Inglaterra vitoriana, a passividade da mulher e sua determinante incapacidade de defesa contra a violência física pareciam ter sido um artigo de fé tão aceito que as posturas que significavam fraqueza à época (algo precisamente oposto ao heroísmo dos *Horácios*), no caso das damas britânicas, poderiam ser consideradas de fato como heroísmo apurando-se um pouco o pescoço e enrijecendo-se o queixo. Na verdade, Sir Joseph Noel Paton, autor do trabalho que apareceu no salão da Royal Academy, em 1858, sob o título *In Memoriam* (o original se perdeu), dedicou a tela “à comemoração do heroísmo cristão das damas britânicas na Índia durante o motim de 1857.” A propósito, deve-se acrescentar que as figuras que entraram com tanta energia pela retaguarda não eram originalmente os salvadores escoceses que vemos na gravura produzida posteriormente à pintura, mas os sanguinários Sepoys, rebeldes indianos, que foram alterados pois o artista considerou que sua presença criaria “uma impressão muito dolorosa”<sup>4</sup>. O heroísmo das senhoras britânicas parece ter consistido em se ajoelhar e permitir que elas mesmas e seus filhos fossem atrozmente estuprados e assassinados, vestidos com as roupas mais inadequadas da moda, embora elogiosas, sem levantar um dedo para se defender. No entanto, para admirados

observadores do período, a tranquilidade e a Bíblia, em vez da autodefesa vigorosa, eram precisamente o que constituía o heroísmo para uma dama. Um crítico do *Art Journal* à época afirmou: “O espectador fascina-se pela expressão sublimemente calma da face da figura principal – é mais do que uma virtude romana; seus lábios estão separados em oração; ela segura a Bíblia nas mãos e essa é a sua força”<sup>5</sup>. Ora, há pelo menos dois discursos articulados nessa imagem. Um é a notória narrativa sobre as heroicas damas britânicas e seus filhos durante o motim dos Sepoys fortalecendo-se em orações enquanto estão prestes a serem atacados por nativos selvagens e presumivelmente lascivos. O outro, menos óbvio, patriarcal e definidor de classe, estipula o comportamento adequado para a dama e implica que nenhuma mulher jamais se privará de sua condição de gênero [*unsex herself*] ao comportar-se de modo drástico, chegando ao ponto da violência física, mesmo em defesa de seus filhos. Essa noção sobre o comportamento relativo às damas [*ladylike*] ou “feminino” evidentemente teve alguma relação – não necessariamente uma grande relação – com o modo como as mulheres, incluindo as senhoras britânicas durante o motim dos Sepoys, agiram de fato em circunstâncias semelhantes<sup>6</sup>. Na gravura *E São Como Feras*, da série *Desastres da Guerra*, as mulheres de

Goya – embora obviamente não sejam damas – são representadas comportando-se de maneira bem diferente daquelas em *In Memoriam*; contudo, o fato dessas mulheres camponesas recorrerem à violência opera como uma indicação da gravidade da situação. Fica implícito que as mães espanholas que lutam tão desesperadamente para defender seus filhos são outra coisa do que mulheres: elas “são como feras”<sup>7</sup>.



**FIGURA 3.**  
Francisco Goya y Lucientes, *E são como feras*, 1812-15. Gravura, 134 × 183 mm.  
Art Institute of Chicago, Chicago ©  
Domínio público

No início do século XX, as sufragistas tentaram criar uma imagem convincente sobre as mulheres combinando o decoro feminino e o franco poder físico, como revela a fotografia da figura 4<sup>8</sup>. Os resultados – uma jovem devidamente vestida derrubando um policial assustado com um golpe de *jiu-jitsu* – oscilam entre o revigorante e o ridículo. O discurso do poder e o código de comportamento feminino podem manter apenas uma relação instável: os dois não podem se misturar.

O sucesso de um discurso na confirmação de uma posição ideológica não está em sua confiança em evidências, mas na maneira como exerce um exitoso controle por meio da “obviedade” de suas suposições. Para usar as palavras de Talcott Parsons (1969, pp. 365-366), em vez de ser seu traço *característico*, a força é por certo um exemplo especial de limitação do desdobramento do poder<sup>9</sup>; a coerção representa a regressão do poder a um domínio inferior de generalização; uma “demonstração de força” é o sinal emblemático do fracasso da moeda simbólica do poder<sup>10</sup>. No entanto, as suposições vitorianas sobre o comportamento feminino são baseadas nos tipos de ameaças que, embora raramente mencionadas, aguardam por aqueles que as questionem: a mulher que lança mão da força física ou da ação independente não deve mais ser considerada uma dama.

**FIGURA 4.**  
Edith Margaret Garrud, *Mulher derrubando um policial com o golpe de jiu-jitsu*, c. 1910. Fotografia ©  
Domínio público



Então segue-se que, pelo fato das mulheres serem naturalmente indefesas, e os homens, naturalmente agressivos, as verdadeiras damas não devem depender de si mesmas, mas de seus defensores masculinos – como em *In Memoriam*, as tropas escocesas a protegerem-nas dos invasores igualmente masculinos, os amotinados Sepoy, retocados posteriormente.

Não é preciso dizer que esses pontos de vista eram considerados óbvios por homens e mulheres da época: a ideologia é bem-sucedida exatamente na medida em que suas perspectivas são compartilhadas por aqueles que exercem o poder e por quem se submete a ele. Mas, nesse ponto, há um corolário para as suposições subjacentes ao texto visual [*visual text*] que estaria mais disponível para os homens do que para as mulheres: o que se poderia chamar de potencial de fantasia – um discurso do desejo – na construção de uma sequência imaginada de *In Memoriam*: algo como *O estupro e assassinato de mulheres britânicas durante o motim indiano*, assunto corrente na imprensa popular do período. É esse aspecto da pintura, sua sugestão de “coisas indescritíveis por vir”, delicadamente referido na crítica contemporânea como “aquelas atrocidades diabólicas [que] não podem ser suportadas sem um estremecimento” (ART JOURNAL, 1858, p. 169), que deve ter em parte explicado sua popularidade com o público.

Com efeito, esse tipo de sequência existe, ainda que seja anterior a *In Memoriam* e tenha sido pintado na França, e não na Inglaterra: *A morte de Sardanapalus*, de Delacroix. “Nos sonhos começam as responsabilidades”<sup>11</sup>, disse um poeta. Talvez. É certamente mais garantido afirmar que no poder os sonhos começam – sonhos de um poder ainda maior, e, nesse caso, fantasias do poder ilimitado dos homens de desfrutar os corpos das mulheres destruindo-os. Evidentemente, a pintura não pode ser reduzida a uma mera projeção pictórica das fantasias sádicas de Delacroix sob o pretexto de exotismo. No entanto, deve-se ter em mente que subentendido à turbulência vívida desse episódio da narrativa – a história do antigo governante assírio Sardanapalus, que, ao saber de sua derrota incipiente, teve todos os seus bens preciosos, incluindo suas mulheres, destruídos, e, então, ardeu em chamas com eles em seu palácio – está a suposição mais mundana, compartilhada pelos homens da classe de Delacroix, de que eles eram naturalmente “autorizados” a desejar, possuir e controlar os corpos das mulheres. Se os homens fossem artistas, presumia-se que eles tinham acesso mais ou menos ilimitado aos corpos das mulheres que trabalhavam para eles como modelos. Em outras palavras, a fantasia privada de Delacroix não existe em um vazio, mas em um contexto social específico, concedendo permissão, bem como

estabelecendo limites para certos tipos de comportamento. É quase impossível imaginar o tema da morte de Cleópatra, digamos, com escravos nus sendo executados por criadas, pintado por uma *mulher* artista desse período. No sistema de poder sexual do patriarcado, transgressão não é apenas aquilo que viola códigos de pensamento e comportamento compreendidos: é, ainda mais urgentemente, aquilo que marca seus limites mais distantes. A transgressão sexual pode ser entendida como um *limite* de comportamento permissível – real, imaginário – em vez de seu oposto. O verdadeiro local de oposição é marcado pela diferença de gênero.

**FIGURA 5.**  
Eugène Delacroix, *A morte de Sardanapalus*, 1827. Óleo sobre tela,  
392 x 496 cm. Louvre, Paris  
© Domínio público





Delacroix tentou neutralizar e distanciar sua manifesta expressão da dominação total do homem sobre as mulheres de várias maneiras, ao mesmo tempo que enfatizou os aspectos sexualmente provocativos de seu tema. Ele se envolveu no massacre colocando no cerne incandescente do quadro [*blood-red heart*] um *self* substituto – Sardanapalus reclinado em sua cama –, mas um *self* que se mantém afastado do tumulto sensual que o cerca, um destruidor de artistas que derradeiramente será consumido nas chamas de sua própria criação-destruição.

Apesar da façanha brilhante de semissublimação artística realizada, o público e os críticos ficaram aparentemente chocados com a obra quando ela apareceu pela primeira vez, no Salão de 1828<sup>12</sup>. O distanciamento do herói do quadro não enganou ninguém, na verdade. Embora, de modo geral, a crítica atuasse mais diretamente contra as falhas formais das pinturas, é óbvio que, ao retratar o assunto com tão evidente prazer sensual, tamanha *panache* erótica e franqueza, Delacroix chegou perto demais de uma aberta declaração (mais explosiva e, portanto, mais cuidadosamente reprimida) da fantasia do discurso patriarcal sobre o desejo: a identificação sadecana do assassinato e da possessão sexual enquanto asserção de *jouissance* absoluta.

A fantasia da posse absoluta dos corpos nus das mulheres, uma fantasia que para o artista oitocentista era, ao menos em parte, uma realidade em termos de prática específica – a disponibilidade constante das modelos para necessidades sexuais, bem como profissionais –, está no cerne de representações pictóricas menos inspiradas do Oriente Próximo ou temas clássicos, como no trabalho *Mercado de escravos*, de Jean-Léon Gérôme. Claro, nesse caso, uma representação iconográfica das relações de poder coincide com suposições, embora não seja idêntica a elas, sobre a autoridade masculina. Embora sejam representações ostensivamente realistas dos costumes de orientais pitorescos<sup>13</sup>, as pinturas de Gérôme também são afirmações convenientemente veladas do fato de que as mulheres estão, na verdade, à venda para os homens em prol da satisfação sexual destes – tanto em Paris como no Oriente Próximo. A prática sexual é melhor ideologizada nesse trabalho do que na pintura de Delacroix, e obras como essas apareciam com frequência nos Salões da época e eram muito admiradas. Por que foi esse o caso? Em primeiro lugar, no nível da estrutura formal, esses trabalhos eram mais aceitáveis, pois Gérôme substituiu pelo naturalismo pseudocientífico apático e remoto – pinceladas pequenas e discretas, efeitos espaciais “racionais” e convincentes (um

empirismo aparentemente desapaixonado) – o autoenvolvimento tempestuoso de Delacroix e o brio inflamado das superfícies pintadas por ele. O estilo de Gérôme justifica seu tema (senão para nós, que somos leitores mais astutos, certamente para a maioria dos espectadores de seu tempo) ao garantir, por meio de “objetividade” sóbria, a indiscutível alteridade dos personagens que encenam sua narrativa. Ele está dizendo, com efeito: “Não pense que eu ou qualquer outro francês de pensamento moral elevado estaria envolvido nesse tipo de coisa. Estou apenas tomando nota do fato de que raças menos iluminadas se submetem ao comércio de mulheres nuas – mas isso não é excitante!” Gérôme, como muitos outros artistas de seu tempo, consegue encampar uma mensagem dupla: uma sobre o poder dos homens sobre as mulheres e a outra sobre a superioridade do homem branco sobre as raças não brancas e, portanto, seu justificável controle sobre elas – precisamente aquelas que se sujeitam a esse tipo de comércio lascivo. Ou pode-se dizer que algo mais complexo está envolvido nas estratégias de Gérôme *vis-à-vis* o *homme moyen sensuel*: este fora sexualmente convidado a se identificar com seus pares orientais, mas, ao mesmo tempo, a se distanciar moralmente deles dentro do objetivamente convidativo, embora racialmente clivado, espaço da pintura.

**FIGURA 6.**  
Jean-Léon Gérôme, *Mercado de escravos*, 1866. Óleo sobre tela,  
84,6 x 63,3 cm. The Clark Institute,  
Williamstown © Domínio público



Para os propósitos do meu argumento, a tela *O Baile de máscaras na ópera* (1873), de Édouard Manet, pode ser lida enquanto uma resposta combativa e de subversão a ambos os conteúdos manifestos e latentes dos mercados de escravos de Gérôme<sup>14</sup>. A pintura de Manet, assim como a de Gérôme, nas palavras de Julius Meier-Graefe, representa um “mercado de carne” (MEIER-GRAEFE, 1912, p. 216). Ao contrário de Gérôme, porém, Manet representava a comercialização de mulheres atraentes não em um local do Oriente Próximo oportunamente distante, mas atrás das galerias da Opera House na rue Lepeltier, e os compradores de carne feminina não eram brutamontes orientais, mas homens parisienses civilizados e reconhecíveis, amigos de Manet e, em alguns casos, colegas artistas que ele pedira para serem modelos de seus trabalhos. Ao contrário da pintura de Gérôme, que fora aceita para o Salão de 1867, a de Manet foi rejeitada no ano de 1874. Gostaria de sugerir que a razão da rejeição de Manet não foi apenas a audaz familiaridade [*close-to-homeness*] de sua representação da disponibilidade sexual feminina e de seu consumo pelos homens, nem apenas, como sugeriu seu amigo e defensor na época, Stéphane Mallarmé, sua ousadia formal – sua deliberada mas casual visão encerrada [*cut-off view*] do espetáculo<sup>16</sup> –, mas a maneira como esses dois tipos de impulsos subversivos interagem.

**FIGURA 7.  
(NA PÁG. SEGUINTE)**

Édouard Manet, *O baile de máscaras na ópera*, 1873. Óleo sobre tela, 59 x 72 cm. National Gallery of Art, Washington, D.C. © Domínio público



Mulheres, arte e poder  
Linda Nochín / Tradução: Leonardo Nones

**ARS - N 42 - ANO 19**  
ESPECIAL: Histórias da Arte sem lugar

São precisamente as estratégias antinarrativas de Manet na construção da pintura, sua recusa à transparência, que tornam instáveis os pressupostos ideológicos de sua época. Ao rejeitar os modos tradicionais de narrativa pictórica, ao interromper o fluxo da narrativa com pedaços de pernas e do torso no topo da pintura e uma figura masculina cortada à esquerda, a pintura revela as suposições a partir das quais tais narrativas são apreendidas. As partes separadas dos corpos femininos constituem uma referência retórica espirituosa, uma substituição da parte pelo todo, a disponibilidade sexual de mulheres de classes baixas e marginalizadas para o prazer de homens de alta classe. Por meio de uma brilhante estratégia realista, Manet imediatamente nos alertou para o artifício da arte, em oposição à negação pseudocientífica de Gérôme com seu naturalismo ilusionista, e, ao mesmo tempo, pelas pernas aparentemente amputadas de modo acidental, para a natureza das relações de poder que controlam os acontecimentos mundanos. Futuramente, em *Um bar no Folies-Bergère*, de 1881, o dispositivo das pernas desagregadas reaparece na representação de uma trabalhadora, a garçonete, para nos lembrar da natureza das negociações discretas ocorrendo entre a figura do primeiro plano e o homem obscuro refletido no espelho e, ao mesmo tempo, chama



**FIGURA 8.**  
André Kertész, *Pernas de uma dançarina*, c. 1915. Fotografia ©  
Domínio público

a atenção para a arbitrariedade dos limites do quadro. A imagem da perna cortada oferece uma sinédoque facilmente assimilada e intransmissível das relações sexuais de poder. Quando a imagem é feminina, como na conhecida fotografia de André Kertész das pernas de uma dançarina, de 1939, ela inevitavelmente se refere à atratividade sexual implícita do modelo invisível, apresentado como um objeto passivo ao olhar masculino. Essa nunca é a implicação de pernas masculinas fragmentadas de forma semelhante, sejam elas do Cristo em ascensão em um manuscrito medieval ou de um herói vingador de uma história em quadrinhos moderna<sup>17</sup>. Se as pernas fragmentadas são masculinas, elas funcionam consistentemente como significantes de energia e poder.

Dentro do contexto implícito de passividade, disponibilidade sexual e impotência, como uma respeitável artista feminina na Inglaterra em meados do século XIX poderia criar uma imagem convincente de sua situação profissional? Não seria muito fácil ou persuasivo. Na verdade, tem sido difícil para os observadores dizer que a pintura *Nameless and Friendless* [Sem nome e sem amigos, em tradução livre] de Emily Mary Osborn, é de fato uma representação de uma artista mulher. O tema foi definido como “uma dama reduzida a depender da arte feita por seu irmão”, na edição



de 1970 do livro *The History and Philosophy of Art Education* (MCDONALD, 1970)<sup>18</sup>. No entanto, a evidência documental, bem como uma leitura cuidadosa do texto pictórico [*pictorial text*], apontam o fato de que Osborn pretendia representar uma jovem artista órfã oferecendo seu trabalho com considerável ansiedade a um cético negociante de pinturas. Trata-se, até certo ponto, de uma autoimagem da artista, revestida da linguagem da pintura de gênero britânica. Mesmo a mais breve inspeção dos códigos aceitos para a representação de artistas e dos códigos aceitos para a representação de moças respeitáveis da época revela de uma vez porque um espectador pode interpretar mal a obra e porque Osborn pode ter escolhido essa iconografia um tanto ambígua para a representação de uma mulher enquanto artista.

Pode-se presumir que Osborn, como uma astuta e popular produtora de pinturas de gênero aceitáveis para o público vitoriano, compartilhava das suposições “naturais” do público da Royal Academy de que o ambiente adequado para uma jovem respeitável era o lar e a família. Sem dúvida, ela também compartilhou as suposições que operam na primeira tela da trilogia de Augustus Leopold Egg sobre a desgraça de uma respeitável mulher casada e sua expulsão de casa. Uma vida independente, uma vida fora do

**FIGURA 9.**  
**(NA PÁG. SEGUINTE)**

Emily Mary Osborn, *Nameless and Friendless* (“*The rich man’s wealth is his strong city, etc.*”) - *Proverbs*, x, 15, 1857. Óleo sobre tela, 825 × 1038 mm. Tate, Londres © Creative Commons Licence CC-BY-NC-ND 3.0



Mulheres, arte e poder  
Linda Nochlin / Tradução: Leonardo Nones

**ARS - N 42 - ANO 19**  
ESPECIAL: Histórias da Arte sem lugar

**1381**

lar, era muitas vezes e, acima de tudo para a dama, relacionada à potencial disponibilidade sexual, evidentemente entendida como um castigo por um lapso sexual nos códigos narrativos da época. Na verdade, há mais do que uma sugestão, expressa pelos cobiçadores nas espreguiçadeiras à esquerda do quadro de Osborn, que erguem os olhos de uma reprodução de uma dançarina escassamente vestida para examinar a jovem artista, de que apenas o fato de estar no mundo afora, em vez de segura em casa, coloca qualquer mulher jovem e desprotegida sob suspeita. Torna-se mais claro porque Osborn escolheu definir a situação da mulher artista como um infortúnio em vez de algo poderoso. Apenas a extrema necessidade, ela sugere, forçaria uma jovem a entrar na perigosa arena pública do profissionalismo. A narrativa sobre a mulher artista é cautelosamente fundada em um discurso pictórico de vulnerabilidade – de impotência, em suma. A mulher artista em Osborn, sob a exposição do olhar masculino dentro da pintura, está posicionada mais na situação expectável de *modelo* feminina do que na de um homem artista.

**FIGURA 10.**  
**(NA PÁG. SEGUINTE)**

Augustus Leopold Egg, *Past and Present*, n. 1, 1858. Óleo sobre tela, 635 × 762 mm. Tate, Londres © Creative Commons Licence CC-BY-NC-ND 3.0



Mulheres, arte e poder  
**Linda Nochin / Tradução: Leonardo Nones**

**ARS - N 42 - ANO 19**  
ESPECIAL: Histórias da Arte sem lugar



**FIGURA 11.**  
Jean-Léon Gérôme, *The Artist's Model*, 1894. Haggin Collection, Haggin Museum, Stockton, California  
© Domínio público

Nem em sonho pode-se imaginar uma mulher artista do século XIX interpretando seu papel – como fizeram seus equivalentes masculinos, tão à vontade e naturalmente – em termos de livre acesso aos corpos nus do sexo oposto. Gérôme, ao contrário, em seu autorretrato *The Artist's Model* [A modelo do artista, em tradução livre], simplesmente retratou a si mesmo em uma das estruturas narrativas mais convencionalmente aceitáveis e, com efeito, auto-explicativas para a autorrepresentação de artistas. O tópos do artista em seu estúdio pressupõe que ser um artista diz respeito ao livre acesso do homem às mulheres nuas. O fazer artístico, a criação mesma da própria beleza, era equiparado à representação do nu feminino. No trabalho, a própria noção do poder originário do artista, sua condição enquanto criador de objetos únicos e valiosos, é fundada em um discurso da diferença de gênero como poder.

Tal suposição é apresentada abertamente em *The Artist's Model*, embora com certo verniz diplomático e naturalista. Gérôme não se representa tocando a coxa da *modelo viva*, mas apenas sua representação em gesso, com as mãos enluvadas; e o próprio artista (convenientemente para os propósitos da pintura) tem cabelos brancos e é venerável, em vez de jovem e vigoroso. Ele pode nos lembrar mais de um médico do que um artista, e mantém os

olhos modestamente baixos em seu trabalho, em vez de erguê-los para encarar a mulher nua. A evidente iconografia do trabalho é o tema perfeitamente aceitável do artista em seu estúdio, esforçada e obstinadamente engajado na atividade criativa, cercado por testemunhos de suas realizações anteriores. As suposições sobre o poder masculino são perfeita e apaziguadamente [*disarmingly*] justificadas pelos nobres propósitos aos quais tal poder serve: embora a modelo nua possa de fato servir aos objetivos do artista, ele, por sua vez, é apenas o humilde servo de uma causa superior, a da própria Beleza. Esse complexo de crenças envolvendo o poder masculino, modelos nuas e a criação da arte recebe sua racionalização mais perfeita na representação bastante popular do mito de Pigmaleão no século XIX: a beleza da pedra tornada realidade pelo brilho caloroso do desejo masculino.

Em nenhum lugar o trabalho da ideologia é mais evidente do que quando as questões de classe se unem às questões de gênero na produção de imagens femininas. No caso da figura da camponesa, a associação da mulher rural com um atemporal, acolhedor e esteticamente digressivo [*distancing*] reino da natureza serviu para neutralizar sua potencialidade (na verdade, sua realidade na França, onde a memória de mulheres armadas com forquilhas

ainda pairava como um pesadelo) como uma ameaça política. A assimilação da camponesa ao reino da natureza ajudou a racionalizar a pobreza agrária e o trabalho árduo da mulher rural, bem como a justificar sua submissão a uma tradição de tirania masculina dentro da própria cultura camponesa.

Trabalhos como *As Duas Mães*, de Giovanni Segantini, com sua explícita conexão entre as funções nutridoras de uma mulher e de uma vaca, tornam claras as pressuposições de uma ideologia que sustenta a maternidade enquanto um trabalho feminino naturalmente instituído e demonstram, ao mesmo tempo, que a *camponesa*, como mulher elementar e inculta – portanto, eminentemente “natural” –, é o significante ideal para a noção de maternidade benevolente, repleta de conotações históricas cristãs da Madonna com o Menino.

**FIGURA 12.**  
Giovanni Segantini, *As duas mães*,  
1889. Óleo sobre tela, 280 x 157 cm.  
Galleria d'Arte Moderna di Milano,  
Milão © Domínio público



A figura da camponesa também serviu de veículo natural para inspirar noções sobre a fé religiosa. Em obras como *Ex-Voto*, de Alphonse LeGros, ou *Peasant Women in the Church* [Camponesas na igreja, em tradução livre], de Wilhelm Leibl, a piedade é vista como um paralelo natural do fatalismo edificante, assim como o instinto conservador das camponesas em perpetuar práticas religiosas tradicionais inquestionáveis de geração em geração.

**FIGURA 13.**  
Jules Breton, *The Song of the Lark*,  
1884. Óleo sobre tela, 110,6 × 85,8  
cm. Chicago Art Institute, Chicago ©  
Henry Field Memorial Collection





No entanto, contraditoriamente – a ideologia de fato opera para absorver e racionalizar a contradição –, ao mesmo tempo que a camponesa é representada como naturalmente acolhedora e piedosa, sua própria naturalidade, sua proximidade com o instinto e a animalidade poderiam fazer sua imagem servir como a personificação mesma da sexualidade desimpedida, sem dissimulação [*unartificed*]. Por vezes essa força sexual pode ser velada na idealização, como na obra de Jules Breton, que se especializou em glamourizar e classicizar os encantos eróticos da camponesa para o Salão Anual e deleite dos colecionadores *nouveau riche* do meio-oeste norte-americano; em outros momentos, era tratada da maneira mais crua e óbvia. Mas o papel “natural” da camponesa como significante da sensualidade terrena é um elemento tão importante na construção do gênero no século XIX quanto seus papéis compassivos ou religiosos.

Nenhum outro trabalho oferece uma representação pictórica tão eficaz da assimilação da camponesa ao reino da natureza como o famoso *As respigadoras*, de Millet, de 1857<sup>20</sup>. Nele, as implicações genuinamente problemáticas em torno da atividade de coleta – tradicionalmente, a maneira como os membros mais pobres e fracos da sociedade rural obtinham seu pão e um domínio no qual

**FIGURA 14.**  
**(NA PÁG. SEGUINTE)**

Jean-François Millet, *As respigadoras*, 1857. Óleo sobre tela, 1100 x 830 cm. Musée d'Orsay, Paris © Musée d'Orsay, dist.RMN / Patrice Schmidt



as mulheres tinham historicamente desempenhado de fato um papel algo ativo como participantes nos recorrentes confrontos ligados aos direitos de *glanage*<sup>21</sup> – foram transformadas em uma versão realista do tema pastoral. Embora os exagerados críticos conservadores da época possam ter visto o espectro da revolução pairando por trás das três figuras curvadas, uma leitura mais fria do texto pictórico [*pictorial text*] revela que Millet, ao contrário, não estava disposto a enfatizar a potencial expressão de uma conotação social genuína implícita no contraste entre a abundância da colheita do rico proprietário de terras ao fundo e a pobreza das figuras no primeiro plano<sup>22</sup>. Em vez disso, ao enobrecer as poses e incorporar as figuras aos arquétipos bíblicos e clássicos, Millet escolheu removê-las do contexto politicamente carregado da história contemporânea e colocá-las no contexto supra-histórico da arte elevada. Concomitantemente, por meio das estratégias de sua composição, Millet deixa claro que esse trabalho particularmente pouco recompensador deve ser lido como algo instituído pela própria natureza, em vez de provocado por condições específicas de injustiça histórica. Na verdade, o próprio fato de que os trabalhadores em questão são *glaneuses* [respigadoras] em vez de *glaneurs* [respigadores] torna sua situação mais aceitável; como mulheres,

elas transitam mais facilmente para uma posição de identidade com a ordem natural. Millet enfatiza essa conexão entre mulher e natureza em um aspecto específico de sua composição: os corpos das mulheres curvadas são literalmente cercados e limitados pelos limites do próprio solo<sup>23</sup>. É como se a terra as aprisionasse, não o feudalismo ou o capitalismo.



**FIGURA 15.**  
Käthe Kollwitz, *Losbruch*, 1902-3.  
Gravura, 492 x 575 mm. The British  
Museum, Londres © Domínio público

Como uma afirmação visual de auto-assertividade e poder femininos, *Losbruch [Revolta]*, de Käthe Kollwitz, oferece o contraste mais surpreendente com *As respigadoras*, de Millet. A gravura, de 1903, da série “Guerra dos Camponeses”, pode ser vista como uma espécie de “antiglanceuses”, uma imagem contrapastoral, com o ímpeto vertical e dinâmico de sua protagonista angulosa, que galvaniza a multidão às suas costas, servindo para subverter a mensagem de consentimento passivo à ordem “natural” criada pela composição de Millet. Pode-se dizer que o que Millet evitou escrupulosamente ao recorrer à camponesa em sua representação, Kollwitz afirma de modo franco em seu trabalho: raiva, energia, ação.

Kollwitz buscou inspiração tanto histórica quanto pictórica para sua figura dominante, Black Anna, uma líder da revolta camponesa do século XVI, no relato clássico de Wilhelm Zimmermann, *A grande guerra dos camponeses alemães*, que descreve essa mulher poderosa e também fornece uma popular ilustração sua em xilogravura<sup>24</sup>. A imagem revolucionária clássica de Delacroix, *A Liberdade guiando o povo*, sem dúvida permaneceu na mente de Kollwitz quando a artista produziu sua gravura. Mas a diferença evidente é que a poderosa figura da Liberdade de Delacroix refere-se a uma alegoria, como quase todas as encarnações femininas da

virtude humana – Justiça, Verdade, Temperança, Vitória –, em vez de uma mulher histórica concreta, um exemplo do que Simone de Beauvoir chamou a Mulher-como-Outro. A figura de Black Anna, ao contrário, é historicamente específica e pretende servir enquanto *locus* concreto de identificação para o observador. Ao introduzir uma visão do dorso de uma poderosa mulher do povo no primeiro plano da cena, a artista tenta persuadir o observador a se identificar com o evento, como ela própria o faz (FORSTER-HAHN, 1978, p. 6). Kollwitz, que simpatizou com ambos feminismo e socialismo à época e ficou particularmente impressionada com o pioneiro documento sobre feminismo de August Bebel, *Woman Under Socialism*, identificou-se em especial com Black Anna. Ela disse ao seu biógrafo que “se retratou nessa mulher. Ela queria que o sinal de ataque viesse dela” (NAGEL, 1971, p. 35). Em *Losbruch*, talvez pela primeira vez, uma artista feminina tentou desafiar os pressupostos da ideologia de gênero, perfurando a estrutura da dominação simbólica com uma consciência lúcida e politicamente informada.

**FIGURA 16.**  
Honoré Daumier, *V'la une femme...* (da série *Les Diverceuses* publicada no jornal *Le Charivari*), 1848, Litogravura, 310mm x 235mm © Domínio público



— Voilà une femme qui, à l'heure solennelle où nous sommes, s'occupe bêtement de ses enfants... qu'il ya encore en France des êtres abruptes et arriérés!

N 42



Rouen. lith. J. Leort.

La Femme, émancipée, répandant la lumière sur le monde.



**FIGURA 17.**  
Kugène Girard, *La Femme émancipée répandant la lumière sur le monde (a pétroleuse)*, c. 1871. Litogravura, 35 x 26,8 cm.  
Musée Carnavalet, Paris  
© CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet - Histoire de Paris



Também é significativo que Kollwitz tenha selecionado uma narrativa de completa desordem social para a representação de uma figura feminina poderosa e enérgica, conduzindo a ação de seus companheiros, ao invés de se submeter a ela. O tópos da mulher na dianteira, para usar o título do estudo provocativo de Natalie Zemon Davis sobre a inversão dos papéis sexuais na Europa pré-industrial, sempre foi uma imagem potente, embora muitas vezes jocosa, de desordens impensáveis<sup>25</sup>. Em geral, durante nosso período, gestos de poder e autoafirmação, especialmente de ativismo político, por parte das mulheres, eram tratados com especial malícia visual. Em uma litografia de subtítulo “V'la une femme qui à l'heure solonelle où nous sommes, s'occupe bêtement avec ses enfants”, de 1848 (o mesmo ano da revolução democrática travada em nome de uma maior igualdade), Daumier tratou as duas feministas à esquerda da impressão (caricaturas reconhecíveis de duas ativistas proeminentes da época) como bruxas desnaturadas, criaturas flácidas, esqueléticas, sem espartilho, cuja desagradável falta de graça contrastava vividamente com o charme inconsciente da modesta mãe à direita, que continuou a cuidar de seu filho sem se importar com o tumulto da história. As ativistas da classe

**FIGURA 18.**  
**(NA PÁG. SEGUINTE)**

Peter Brugel. *Dull Gret (Dulle Griet ou Mad Meg)*, 1563, Óleo sobre painel, 115 × 161 cm, Museu Mayer van den Bergh, Antuérpia © Domínio público



**FIGURA 19.**  
Diego Velázquez, *Vênus ao espelho*, c. 1644-1648. Óleo sobre tela, 122,5 x 177 cm. National Gallery, Londres © Domínio público

trabalhadora da Comuna, as chamadas *pétroleuses*, foram impiedosamente caricaturadas pelo Governo da Ordem como criaturas assustadoras, subumanas, feiticeiras, demônios da destruição, literalmente com a intenção de arruinar a própria estrutura da ordem social ao queimarem prédios.



No século XVI, Pieter Bruegel usara a figura de uma poderosa e ativa mulher, Dulle Griet, ou Mad Meg, para representar a desordem espiritual e política de então. De fato, é possível que Kollwitz mesma tenha se voltado para tal trabalho – uma das imagens mais potentes da ameaça do incontido poder das mulheres – para sua concepção da Black Anna na série “Guerra dos Camponeses”, uma imagem mais ou menos contemporânea a seu tema: Mad Meg, que, com seu bando de ferozes seguidoras, serviu como o próprio emblema da destruição e desordem inflamadas, um resumo visual da reversão das relações de poder aceitáveis e da hierarquia natural de um mundo bem ordenado, tomando emprestadas as palavras de Natalie Zemon Davis (1975, p. 129). Para o século XVI, como para o XIX, o significante natural mais potente possível para a loucura e o caos era a mulher liberta, autodeterminada, definitivamente no topo [*on top*]: essa era a única imagem suficientemente destrutiva de relações de poder “normais”, farta o bastante em significações negativas, para indicar a destruição do próprio valor.

**FIGURA 20.**  
Hannah Höch. *Das Schöne Mädchen*. Fotografia. New Orleans Museum of Art, New Orleans © 2013 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn



Na figura de Black Anna, Kollwitz alterou os valores [*transvaluated*] de Mad Meg, por assim dizer, e os transformou em significantes visuais positivos, mesmo que assustadores. A força ctônica e obscura associada à camponesa, os poderes malévolos, às vezes sobrenaturais, associados à liberação de energias femininas populares e não totalmente estranhas à mais ameaçadora de todas as figuras femininas – a bruxa – assume um valor social e psicológico positivo no trabalho: a força das trevas, no contexto da consciência histórica, é transformada em arauto de luz.

Aproximadamente dez anos depois de Kollwitz ter criado sua imagem sobre o poder da mulher, em 10 de março de 1914, uma sufragista militante, Mary Richardson, também conhecida como Polly Dick, desferiu uma machadada na tela *Vênus ao espelho*, de Velázquez, exposta na National Gallery de Londres. Pela força de seu significado simbólico, foi um ato de destruição estética comparável à suposta destruição da Coluna de Vendôme feita por Courbet durante a Comuna, e foi recebido com um tipo semelhante de escândalo público. Mary Richardson declarou que tentou destruir o quadro da mulher mais bonita da história mitológica enquanto um protesto contra o governo pela opressão de Mrs. Pankhurst, a personagem mais bonita da história moderna. O fato de não gos-

tar da pintura tornou mais fácil a realização de seu audacioso ato (MACKENZIE, 1975, pp. 258-261). À época, o vandalismo de Richardson criou um furor social: ela ousou destruir propriedade pública, arruinou uma obra-prima de valor inestimável, empunhou uma arma perigosa em uma galeria de arte. Ainda hoje, um admirador de arte razoável deve estremecer ao pensar na lâmina cortando (não por mero acidente) a imagem de Velázquez, a imagem mesma da Beleza. Podemos achar Mary Richardson admirável por agir com coragem ao se engajar em um ato punível em prol de uma causa política pela qual considerou valer a pena lutar e por tentar destruir uma obra que acreditava representar tudo que ela, como uma sufragista militante, detestava; no entanto, é claro que ela também estava errada. Errada pois seu ato foi julgado como o de uma louca perversa, e a atitude gerou pouco ou nenhum bem; mas mais do que isso, errada porque seu gesto pressupõe que, se a causa dos direitos das mulheres é correta, então a Vênus de Velázquez é incorreta. No entanto, também pode ser dito, como Jacqueline Rose fez em seu artigo “Sexuality and the Field of Vision”, que “se a imagem visual, em sua forma esteticamente prestigiada, serve para manter um modo particular e opressor de reconhecimento sexual, ela, no entanto, o faz apenas parcialmente” (ROSE,

1986, p. 232). É possível então responder de algum outro modo à imagem da Vênus?



**FIGURA 21.**

Balthus, *Girl with Cat*, 1937.  
Óleo sobre painel, 87,6 × 77,5  
cm. Art Institute of Chicago,  
Chicago © Lindy and Edwin  
Bergman Collection, Balthus



Além das nossas reações especializadas às qualidades únicas de forma, textura e cor de Vênus ao espelho, e, contudo, graças a essas qualidades, podemos responder a uma variedade de outros tipos de sugestões geradas pela pintura: sugestões de beleza humana, ternura física e o prazer que ambos os sexos têm na descoberta e autodescoberta sensual; podemos também, se já ultrapassamos a juventude e nos concentramos na iconografia, sermos lembrados da rápida passagem da beleza, do prazer e da vaidade de todos esses deleites (visuais ou não) sugeridos na pintura por meio do tópos da mulher com um espelho: vanitas. Na pintura, o espelho nos traz não apenas um esboço de beleza misteriosa, mas, ao mesmo tempo, sugestões de sua destruição inevitável. Essas interpretações são possíveis se não tivermos consciência das relações de poder existentes entre homens e mulheres inscritas na representação visual; ou, não obstante nos conscientizemos delas, se optamos por ignorá-las enquanto desfrutamos ou respondemos positivamente à imagem em questão; ou, ainda, se não podemos ignorá-las, sentirmos que não somos de maneira alguma afetados por elas.

Interrogar se nesse ponto da história é possível para as mulheres simplesmente “apreciar” o nu feminino de um modo simples e não problemático nos leva a questionar se qualquer representação

visual positiva das mulheres de fato é possível. A colagem fotográfica *Das schöne Mädchen* [A bela garota, em tradução livre] (1920), de Hannah Höch, membro do movimento dadá berlinense, sugere que “utopicamente, sim; sob o patriarcado e em uma sociedade de consumo, não.” O trabalho de Höch nos lembra de outro tipo de prática cortante na arte além do destrutivo exemplo de Polly Dick: desconstrução e instrução. Obviamente, os recortes de Höch oferecem uma alternativa à mutilação do nu de Velázquez, outra maneira de recusar a imagem de uma mulher como um objeto de arte transcendente e do olhar masculino gerador de uma série de objetos de arte igualmente despolitizados. Essa prática desconstrutiva da arte – ou antiarte – revela que qualquer representação da mulher como um objeto sexual (longe de ser natural ou simplesmente “determinado”) é em si uma construção. Se a representação tradicional insistiu em manter o espectador dentro de um “espaço narrativo ilusório e irrompido” (WOLLEN, 1985), então dificilmente parece um acidente que a prática da colagem – a combinação livre e agressiva de palavras e imagens ready-made características do dadá berlinense dos anos 1920 – manifesta sua política subversiva em um ato de cortar e reconstruir, no qual o impulso desconstrutivo original permanece revelado de maneira assertiva na crueza

deliberada, descontinuidade e falta de coerência lógica da estrutura do trabalho. Uma colagem como a de Hannah Höch, feita de materiais prontos, nega a “originalidade” ou “criatividade” do artista masculino magistral vis-à-vis o seu tema feminino. Nega a beleza da mulher bela como objeto do olhar [*gaze*] e ao mesmo tempo insiste na obra acabada como resultado de um processo de produção – recortar e colar –, e não como inspiração. O trabalho é parte de um ataque barbaramente divertido aos padrões de beleza produzidos em massa, ao narcisismo estimulado pela mídia para manter as mulheres irrefletidamente focadas em si mesmas. Ao mesmo tempo, a colagem alegoriza a qualidade arbitrariamente construída de *todas* as representações de beleza: a “bela garota” do título é claramente um produto constituído a partir de produtos – é o oposto da *belle peinture* sobre a *belle créature*. Hannah Höch, antes considerada “marginal” no contexto do dadaísmo em Berlim, agora assume uma posição mais central à luz do trabalho de mulheres contemporâneas produtoras de imagens preocupadas com os problemas da representação de gênero. Barbara Kruger, Cindy Sherman, Mary Kelly e muitas outras estão novamente cortando o tecido da representação ao recusar qualquer tipo de “espelhamento” simples de temas femininos; elas se voltam para

colagem, fotomontagem, fotografia autorreferente, combinações de textos, imagens e objetos como formas de chamar a atenção para a produção do próprio gênero – sua inscrição no inconsciente – como uma construção social em vez de um fenômeno natural.

O que dizer das mulheres como espectadoras ou consumidoras de arte? A aceitação da mulher como objeto do olhar de desejo masculino nas artes visuais é tão universal que uma mulher questionar ou chamar a atenção para esse fato torna-se um convite ao escárnio, uma demonstração de incapacidade de entender as sofisticadas estratégias da alta cultura, de quem trata “muito literalmente” da arte e, portanto, se mostra inapta a responder aos discursos estéticos. É claro que isso é mantido em um mundo – um mundo cultural e acadêmico – dominado pelo poder masculino e, muitas vezes, por atitudes patriarcais inconscientes. Em Utopia – isto é, um mundo em que a estrutura de poder seria tal que tanto homens quanto mulheres poderiam ser representados vestidos ou despidos em uma variedade de poses e posições sem quaisquer implicações de dominação ou submissão –, em um mundo de igualdade total, ou seja, inconsciente, o nu feminino não seria problemático. No nosso mundo, ele é. Como Laura Mulvey apontou em seu artigo frequentemente citado "Visual Pleasure and Narrative

Cinema", há duas opções para a mulher espectadora: tomar o lugar do homem ou aceitar a posição de passividade sedutora masculinamente criada e seu questionável prazer no masoquismo (a falta de poder ao enésimo grau) (MULVEY, 1975). Evidentemente, essa posição oferece uma analogia à atual condição das mulheres na estrutura de poder do mundo da arte – com exceção de poucas privilegiadas. Passando do mundo da teoria para o da experiência mundana: participei como convidada de um encontro universitário sobre realismo contemporâneo, quando meu anfitrião mostrou na tela uma imagem em *close-up* das nádegas de uma mulher em um biquíni listrado, como uma presumida ilustração do processo de substituição do todo pela parte nas imagens realistas, ou talvez fosse o impulso decorativo no realismo. Comentei sobre as implicações abertamente sexuais – e sexistas – da imagem e sobre a maneira como ela foi tratada. Meu anfitrião afirmou que “não tinha pensado nisso” e que “simplesmente não tinha conhecimento do assunto”. Era impossível para qualquer mulher da classe “não pensar nisso” ou para qualquer homem da classe negligenciar suas implicações grosseiramente degradantes. Em uma aula de arte na universidade, não se deve falar dessas coisas; as mulheres, como os homens, a princípio tomam motivos grosseiramente fetichizados

como significantes de uma estimulante liberdade sobre questões sexuais – e artísticas. Meu anfitrião insistia nas implicações puramente decorativas, quase abstratas, como ele chamava, do tema. Mas tal abstração não é de forma alguma uma estratégia neutra, como Daumier descobriu ao transformar a reconhecível cabeça de Louis-Philippe em um objeto neutro de natureza morta em sua série “La Poire”. Para as mulheres, o posicionamento sexual feminino na representação visual interfere no tecido aparentemente neutro ou estético da obra de arte. No entanto, quão pouco as mulheres protestam, e com boas razões, pois, no geral, elas estão em posições similarmente impotentes ou marginalizadas dentro da estrutura operacional do próprio mundo da arte: catalogadoras pacientes em vez de diretoras de museus; alunas de pós-graduação ou membros auxiliares do corpo docente em vez de professoras efetivas e chefes de departamento; consumidoras passivas em vez de criadoras ativas da arte que é exibida nas principais exposições.

Um caso notável foi o dilema de uma espectadora na exposição de Balthus, realizada no Metropolitan Museum de Nova York, em 1984. Uma enxurrada de verborragia foi dirigida a ela para convencê-la de que aquilo era grande arte; que dar muita atenção à perversidade do assunto não era “responder” a essas obras-

-primas com o distanciamento estético que elas mereciam; e que protestar com base no fato de que essas representações de mulheres jovens eram perturbadoras era simplesmente responder a um elemento importante na grandeza da concepção do artista: afinal, elas “deveriam ser” perturbadoras. Acreditar que ser perturbado pela representação de mulheres jovens em situações sexualmente perversas e provocativas é um objeto adequado para questionamento, menos que para uma crítica negativa, é considerado o equivalente à desaprovação do próprio erotismo. Mas é claro que as mulheres têm o direito de perguntar: “Para quem, precisamente, isso constitui um discurso erótico? Por que devo me submeter a um discurso do erótico controlado pelo homem? Em que sentido o olhar do homem fetichista é equivalente e idêntico a um discurso erótico? Por que devo aceitar um discurso que sempre mistifica minha sexualidade ao constituir a imagem do adolescente vulnerável e sedutor como universalmente erótico?” E para aqueles que consideram as telas de Balthus como imagens mais gerais e radicais de transgressão, pode-se bem apontar que, em termos de sua linguagem, elas quase não são transgressoras, mas, na verdade, extremamente conservadoras no modo como se fiam a uma linguagem ultrapassada, embora em voga, de plenitude visual, recu-

sando-se a questionar os meios da arte, exceto por ocasião de um *frisson* adicional. Para a desconstrução ousada e para o questionamento da autoridade patriarcal central ao dadá e a alguns aspectos do surrealismo, as pinturas de Balthus substituem uma replicação naturalista irrefutável de tal ordem; a obra de Balthus é, na verdade, um excelente exemplo do próprio *retour à l'ordre*.

Há uma analogia entre a capacidade comprometida das mulheres – sua falta de poder de autodeterminação – no âmbito da ordem social e sua falta de poder para articular uma crítica negativa no âmbito da representação pictórica. Em ambos os casos, sua rejeição da autoridade patriarcal é enfraquecida por acusações de pudor ou ingenuidade. Sofisticação, liberação, pertencimento são equiparados à aquiescência das demandas masculinas; as percepções iniciais das mulheres sobre opressão, indignação, negatividade são minadas por dúvidas acreditadas, pela necessidade de agradar, de serem instruídas, sofisticadas, esteticamente astutas – em termos definidos por homens, é claro. E a necessidade de consentir, de estar intimamente em sintonia com a ordem patriarcal e seus discursos é premente, inscrevendo-se no nível mais profundo do inconsciente, marcando as próprias definições do *self enquanto mulher* na nossa sociedade – e quase todas as outras



que conhecemos. Digo isso apesar – na verdade, por causa – das manifestações óbvias de mudança no domínio do poder, posição e consciência política das mulheres provocadas pelo movimento das mulheres e, mais especificamente, pela crítica feminista e pela produção de arte nos últimos 15 anos. É apenas quebrando os circuitos, separando aqueles processos de coerência harmonizadora que, para usar as palavras de Lisa Tickner (1985, p. 20), “ajudam a proteger o sujeito para e na ideologia”, percorrendo os fluxos invisíveis de poder e trabalhando para desmistificar os discursos de imagens visuais – em outras palavras, por meio de uma política de representação e suas estruturas institucionais – que essa mudança pode ocorrer.

## NOTAS

- 1.** Para informações mais recentes sobre as três pinturas geralmente chamadas de *Past and Present*, consulte NEAD (1988).
- 2.** Robert Rosenblum apontou que o tema de David pode muito bem ter sido invenção do próprio artista. Ver ROSENBLUM (1967, pp. 68-69).
- 3.** Para uma reprodução do *Juramento dos Horácios* na versão de Caraffe, de 1791 (Castelo de Arkangelski), ver o catálogo da exposição "French Painting" (FRENCH PAINTING, 1975, p. 125).
- 4.** Para informações sobre tal alteração, ver NOEL-PATTON (1970, p. 22).
- 5.** Para um exame de *In Memoriam*, ver *Art Journal* (1858, p. 169). A pintura foi a de número 471 do catálogo da Royal Academy daquele ano.
- 6.** Para um relato completo da vida cotidiana das mulheres britânicas na Índia no século XIX, incluindo seu comportamento durante o motim indiano, ver BARR (1976).
- 7.** O título original da gravura de Goya é *Y son fieras*.
- 8.** Fotografia retirada de MACKENZIE (1975, p. 255). Ela representa a Sra. Barrud, uma sufragista conhecida, demonstrando os métodos do *jiu-jitsu*.
- 9.** Parsons observou: "A ameaça de medidas coercitivas, ou de compulsão, sem legitimação ou justificativa, não deveria ser apropriadamente chamada de uso do poder, mas é o caso limite em que o poder, perdendo seu caráter simbólico, se funde em uma instrumentalidade intrínseca para garantia de desejos, em vez de obrigações" (PARSONS, 1967, p. 331). Todo o capítulo de Parsons, publicado originalmente em 1963, é relevante para uma discussão sobre mulheres e poder, como é o capítulo anterior do mesmo livro, "Reflections on the Place of Force in Social Process" (Ibidem, pp. 264-296). Veja, por exemplo, a distinção de

Parsons entre força e poder: “No contexto da dissuasão, concebemos a força como um meio residual que, em um confronto, é mais eficaz do que qualquer alternativa. O poder, por outro lado, concebemos ser um meio generalizado para controlar a ação – um entre outros – cuja eficácia depende de uma variedade de fatores dos quais o controle da força é apenas um, embora estratégico em certos contextos” (Ibidem, p. 272-273).

**10.** Esse resumo da posição de Parsons pode ser encontrado em KROKER; COOK (1986, p. 228).

**11.** “Nos sonhos começam responsabilidades” é o título da história de um livro do poeta americano Delmore Schwartz publicado em 1938. Schwartz indicou que o título derivou de uma epígrafe, “Nos sonhos começa a responsabilidade”, que William Butler Yeats colocou antes de sua própria coleção *Responsibilities* (1914) e atribuiu a uma “antiga peça” (MCDUGALL, 1974, pp. 46-47).

**12.** Para a recepção quase totalmente negativa da pintura de Delacroix, ver SPECTOR (1974, pp. 80-83).

**13.** *Orientalism*, de Edward Said (1978), é o texto básico sobre o tema da representação do Oriente Próximo. Veja também meu artigo NOCHLIN (1983), sobre o qual se baseia grande parte de minha análise de Gérôme.

**14.** Para um exame mais detalhado das questões em torno de *Baile de máscaras na ópera*, ver NOCHLIN (1983b).

**15.** Deve-se compreender que *O Baile de máscaras na ópera*, como tantas representações impressionistas das chamadas cenas de “lazer” ou “entretenimento”, pode na verdade ser interpretado como uma espécie de cena de trabalho: uma representação de mulheres no entretenimento ou indústrias de serviços urbanos. O lazer dos homens burgueses era, e muitas vezes ainda é, mantido ou sustentado pelo trabalho das mulheres, muitas vezes relacionado à comercialização de seus próprios corpos. *Baile*, como uma cena de balé de Degas ou as representações de Manet de garçonetes de café ou prostitutas, é uma representação do trabalho feminino tanto quanto a imagem de Millet da trabalhadora rural ou doméstica. Sobre algumas ambiguidades em torno da noção de prostituição como

“trabalho” no século XIX, ver CLARK (1985, pp. 101-108), CLAYSON (1983, pp. 43-64) e NEAD (1988). Por uma série de motivos, o trabalho das mulheres em casa ou no comércio de “entretenimento” ou de “prostituição” escapou à análise marxista da produção do século XIX. Ver NICHOLSON (1987, pp. 16-30).

**16.** Para a crítica de Mallarmé sobre *Baile de máscaras na ópera*, ver “Le Jury de peinture pour 1874 et M. Manet”, MALLARMÉ (1945, p. 695). O artigo apareceu originalmente em *La Renaissance artistique et littéraire*, em 1874. Para os comentários de Mallarmé sobre as inovações formais de Manet, consulte “The Impressionists and Édouard Manet”, artigo que apareceu originalmente na edição de 30 de setembro de 1876 na *The Art Monthly Review and Photographic Portfolio*, em Londres, e foi recentemente republicado no catálogo da exposição “The New Painting: Impressionism, 1874-1866” (THE NEW PAINTING, 1986).

**17.** O tropo das pernas fragmentadas nas imagens medievais do Cristo em ascensão é discutido por Meyer Schapiro em SCHAPIRO (1943).

**18.** Para as informações mais recentes sobre Emily Mary Osborn, ver YELDHAM (1984, pp. 167, 309-311).

**19.** Esta é a interpretação da pintura dada pelo *Art Journal*, de 1857, ano em que *Nameless and Friendless* foi exibido como número 299 na Royal Academy Exhibition: “Uma pobre garota pintou o quadro, que é oferecido para venda a um negociante, o qual, pela expressão de oralidade em suas feições, está disposto a depreciar a obra. É um dia úmido e melancólico, e ela caminhou muito para se ver livre dele; e agora aguarda com medo a decisão de um homem que enriquece com o trabalho de outros” (ART JOURNAL, 1857, p. 170).

**20.** Para uma análise mais detida da representação da mulher camponesa no século XIX, principalmente da arte francesa, ver NOCHLIN (1980, pp. 49-74).

**21.** Para um exame histórico vasto sobre a questão dos respigadores (*glanage*), ver GRULLY (1912).

**22.** Para um exame mais profundo das contradições sociais incorporadas nas *Respigadoras* de Millet, conferir CHAMBOREDON (1977).

**23.** Devo essa observação a Robert Herbert.

**24.** Veja o catálogo da exposição "Käthe Kollwitz" (1973, fig. 17).

**25.** Cf. DAVIS (1975, pp. 124-151, especialmente p. 129).

**26.** Algo como "Aqui está uma mulher que, na hora solene em que nos encontramos, se ocupa tolamente com seus filhos". [N.T.]

**27.** *V'la une femme* faz parte da série "Les Divorceuses" e apareceu no *Le Charivari* em 12 de agosto de 1848. A feminista à esquerda deve representar Eugénie Niboyet, que fundou o "Club des femmes" e o jornal *La Voix des femmes*, em suas mãos, com o título parcialmente escondido atrás de suas costas. A figura à direita provavelmente se refere a Jeanne Deroin, uma ativista feminista que frequentemente foi o alvo da sátira mordaz de Daumier em sua série antifeminista "Les Femmes Socialistes", que apareceu no *Le Charivari* de abril a junho de 1849. Ver KIST (1979, p. 59) e PARTURIER (1974). Para um estudo das caricaturas antifeministas de Daumier, ver RENTMEISTER (1974).

**28.** Para uma discussão sobre as caricaturas das mulheres da Comuna, ver LEITH (1978, pp. 135-38) e RIFKIN (1983).

**29.** Na série, esse aspecto assustador de Black Anna se manifesta principalmente em uma gravura em água-forte intitulada *Whetting the Scythe* [*Amolando a foice*, em tradução livre], em que a figura avança para o espectador de um fundo sombrio, com sua arma agarrada em seu corpo e sua expressão com algo de malevolência taciturna.

**30.** Emmeline Pankhurst (1858-1928) é reconhecidamente uma das principais lideranças do sufragismo britânico, tendo sofrido diversos tipos de punição institucional ao longo de seu processo de luta política. [N.T.]

**31.** Ver também TICKNER (1988, p. 134).

**32.** A versão em português do texto pode ser encontrada em XAVIER (2018, pp. 355-370). [N.T.]

**33.** Como a própria Mulvey apontou mais tarde, essa talvez seja uma concepção muito simples das possibilidades envolvidas. No entanto, ainda parece oferecer uma boa concepção de trabalho para começar a pensar sobre a posição da espectadora feminina das artes visuais.

**34.** Veja o catálogo da exposição "Balthus" em REWALD (1984).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**ART JOURNAL**, new series, n. 4, 1858.

**ART JOURNAL**, new series, n. 3, 1857.

BARR, Pat. **The Memsahibs: The Women of Victorian India**. London: Seeker and Warburg, 1976.

CHAMBOREDON, Jean-Claude. Peintures des rapports sociaux et invention de l'éternel paysan: Les deux manières de Jean-François Millet. **Actes de la recherche et sciences sociales**, n. 17-18, novembro de 1977, pp. 6-28.

CLARK, T. J. **The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers**. Nova York: Knopf, 1985.

CLAYSON, Hollis. Avant-Garde and Pompier Images of 19th Century French Prostitution: The Matter of Modernism, Modernity and Social Ideology. In BUCHLOH, Benjamin H. D.; GUILBAUT, Serge; SOLKIN, David Solkin (eds.). **Modernism and Modernity – The Vancouver Conference Papers**. Nova Scotia: Nova Scotia College of Art and Design, 1983.

DAVIS, Natalie Zemon. Woman on Top. In DAVIS, Natalie Zemon. **Society**

**and Culture in Early Modern France.** Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 1975, pp. 124-151.

FORSTER-HAHN, Françoise. **Kaethe Kollwitz, 1867-1945:** Prints, Drawings, Sculpture. Catálogo da exposição. Riverside, California: University Art Galleries, 1978.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1:** A vontade de saber / trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Paz e Terra, 2019.

**FRENCH PAINTING, 1774-1830:** The Age of Revolution. Grand Palais, Paris, 1974-75; Detroit Institute of Arts, 1975; Metropolitan Museum of Art, Nova York, 1975, n. 18.

GRULLY, Paul de. **Le Droit de glanage:** Patrimoine des pauvres. Ph.D, Faculdade de Direito, University of Montpellier, 1912.

**KÄTHE KOLLWITZ.** Catálogo de exposição, Frankfurter Kunstverein, 2ª ed., Frankfurt, 1973.

KIST, Jan Rie. **Honoré Daumier, 1808-1879.** Catálogo da exposição, National Gallery of Art, Washington, 1979, n. 58.

KROKER, Arthur; COOK, David. Parsons' Foucault. In KROKER, Arthur; COOK,



David. **The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetics.** Nova York: St. Martin's Press, 1986.

LEITH, James A. **Images of the Commune.** Montreal e Londres: McGill Queens Univ Press, 1978.

MACKENZIE, Midge (ed.). **Shoulder to Shoulder: A Documentary.** Nova York: Knopf, 1975.

MACDONALD, Stuart. **The History and Philosophy of Art Education.** Londres: University of London Press, 1970.

MALLARMÉ, Stéphane. **Oeuvres complètes** / ed. H. Mondor e G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1945.

MCDUGALL, Richard. **Delmore Schwartz.** Nova York: Twayne, 1974.

MEIER-GRAEFE, Julius. **Édouard Manet.** Munique, 1912.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. **Screen 16**, n. 3, outono de 1975, pp. 6-18.

NAGEL, Otto. **Kaethe Kollwitz** / trad. para o inglês S. Humphries. Greenwich: New York Graphic Society, 1971.

NEAD, Lynda. **Myths of Sexuality: Representations of Women in Victorian Britain.** Londres: Basil Blackwell, 1988.

NICHOLSON, Linda. Feminism and Marx: Integrating Kinship with the Economic. In BENHABIB, Seyla; CORNELL, Drucilla (eds.) **Feminism as Critique: On the Politics of Gender in Late-Capitalist Society.** Minneapolis: Polity Press, 1987.

NOCHLIN, Linda. **Women, Art and Power, and Other Essays.** Nova York: Routledge, 2018.

NOCHLIN, Linda. **Women, Art and Power.** Nova York: Westview Press, 1988.

NOCHLIN, Linda. The Imaginary Orient. **Art in America**, n. 71, maio de 1983, pp. 118-131.

NOCHLIN, Linda. A Thoroughly Modern Masked Ball. **Art in America**, n. 71, novembro, 1983b, pp. 188-201.

NOCHLIN, Linda. The Cribleuses de blé: Courbet, Millet, Breton, Kollwitz and the Image of the Working Woman. In GAILWITZ, Klaus; HERDING, Klaus (eds.). **Malerei und Theorie: Das Courbet-Colloquium**, 1979. Frankfurt-am-Main: Städtische Galerie im Städelchen Kunstinstitut, 1980, pp 49-74.

NOEL-PATTON, Margaret Hamilton. **Tales of a Granddaughter**. Elgin: Moravian Press, 1970.

PARSONS, Talcott. **Sociological Theory and Modern Society**. Nova York: Free Press, 1967.

PARSONS, Talcott. **Politics and Social Structure**. Nova York: Free Press, 1969.

PARTURIER, Françoise. **Intellectuelles (Bas Bleus et Femmes Socialistes)**. Paris: Editions Vilo-Paris, 1974.

RENTMEISTER, Caecillia. Daumier und das hässliche Geschlecht. In **DAUMIER und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft**. Catálogo de exposição. Berlin: Schloss Charlottenburg, 1974, pp. 57-79.

REWALD, Sabine. **Balthus**. Nova York: Metropolitan Museum of Art e Harry N. Abrams, 1984.

RIFKIN, Adrian. No Particular Thing to Mean. **Block 8**, 1983, pp. 36-45.

ROSE, Jacqueline. Sexuality in the Field of Vision. In ROSE, Jacqueline. **Sexuality in the Field of Vision**. London: Verso, 1986.

ROSENBLUM, Robert. **Transformations in Late Eighteenth Century Art**. Princeton: Princeton University Press, 1967.

SAID, Edward. **Orientalism**. Nova York: Pantheon Books, 1978.

SCHAPIRO, Meyer. The Image of the Disappearing Christ: The Ascension in English Art Around the Year 1000. **Gazette des Beaux-Arts**, março de 1943, pp. 135-152.

SPECTOR, Jack. **Delacroix: The Death of Sardanapalus** (Art in Context). Nova York: Viking, 1974, pp. 80-83.

**THE NEW PAINTING:** Impressionism, 1874-1866. Catálogo de exposição, Museu de Belas Artes de São Francisco e Galeria Nacional de Arte, Washington, DC, 1986.

TICKNER, Lisa. **The Spectacle of Women:** Imagery of the Suffrage Campaign, 1907-14. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

TICKNER, Lisa. Sexuality and/in Representation: Five British Artists. In LINKER, Kate; WEINSTOCK, Jan (org.). **Difference:** On Representation and Sexuality. Catálogo de exposição, Nova York, New Museum of Contemporary Art, 1985.

YELDHAM, Charlotte. **Women Artists in Nineteenth-Century France and England**. Nova York e Londres: Garland, 1984.

WOLLEN, Peter, Counter-Cinema and Sexual Difference. In LINKER, Kate; WEINSTOCK, Jan (org.). **Difference: On Representation and Sexuality**, catálogo da exposição, Nova York, New Museum of Contemporary Art, 1985.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro e São Paulo: Editora Paz e Terra, 2018.

## SOBRE A AUTORA

**Linda Nochlin** formou-se pelo Vassar College, em 1951, e defendeu seu mestrado sobre literatura inglesa do século XVII na Universidade de Columbia, em 1952. Ingressou no doutorado em história da arte no Institute of Fine Arts da New York University com tese sobre a obra de Gustave Courbet. Traduzido em língua portuguesa, o texto “Por que não existiram grandes artistas mulheres?”, publicado em 1971, é comumente considerado o marco da escrita feminista em história da arte. O livro *Mulheres, arte e poder* e outros ensaios reúne o trabalho de quase 20 anos de produção da autora acerca desse escopo. Nochlin também lecionou em diversas universidades norte-americanas, como Vassar College, Columbia, Stanford, Williams, Hunter College e The City University of New York. Faleceu em 2017, aos 86 anos de idade.

## SOBRE O TRADUTOR

**Leonardo Nones** é doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAV-ECA/USP), na área de História, Teoria e Crítica, e graduando em Filosofia pela mesma universidade (FFLCH/USP). Traduziu textos da crítica e historiadora de arte Rosalind Krauss, como “Arte na era da condição pós-meio” (1999), “Reformulando o meio” (1999) e “A lógica cultural do museu tardo-capitalista” (1990). Integra a equipe que organizou o número *Histórias da arte sem lugar* e é assistente editorial da revista *Ars*.

Artigo recebido em  
26 de outubro de 2021 e  
aceito em 7 de novembro de 2021.