

Teoria e crítica feminista nas artes visuais

LUANA SATURNINO TVARDOVSKAS¹

“O feminismo ha regresado para vengarse del mundo arte”

Amelia Jones

É tarefa árdua dos feminismos contemporâneos desconstruir discursos dominantes de nossa cultura, em grande medida patriarcais, que constituem sistemas fechados e hegemônicos de pensamento. Vertentes feministas pós-estruturalistas e também ligadas ao campo de estudos aberto por Michel Foucault reiteram a urgência política e ética de tratar desses discursos enquanto práticas culturais e sociais que legitimam violências e opressões. São jogos de poder e de saber que mantêm subordinadas as mulheres, mas também o próprio feminino enquanto conjunto de significados forjados cultural e historicamente.

No pólo oposto da fermentação feminista, a tradição naturaliza as diferenças, justificando no corpo e na carne as hierarquias de valor, a desvalorização das esferas da existência tidas como femininas e a violência simbólica contra as mulheres. Mas é bem sabido que onde há poder, há também resistências, e o campo artístico é um dos lugares de crítica contundente à misoginia. Mulheres artistas intervêm de modo radical, mas também lúdico e irônico nesses enunciados sociais e propõem um novo pensar sobre os lugares do feminino e do masculino na atualidade.

Dar conta dessas inúmeras e variadas expressões artísticas exige dos pesquisadoras/es e críticas/os novas categorias analíticas e a formulação de perguntas que façam vibrar suas inquietações e denúncias ao *status quo*. Pretendo, nas próximas páginas, acompanhar o desdobramento do pensamento de algumas teóricas feministas que problematizam a produção de mulheres como um importante lugar de discussão social e cultural.

¹ Doutoranda em História (IFCH – UNICAMP). Bolsista FAPESP.

Nos EUA, o pensamento feminista sobre a história da arte completa já 40 anos, tendo emergido conjuntamente com o movimento feminista de mulheres a partir dos anos 1970. Também escritoras européias aportaram muito a esse campo, conjugando em suas análises diversas metodologias como a sociologia e a política. Inicialmente nesses países, variadas pesquisadoras investiram em compreender tanto a ausência das artistas mulheres nos cânones da história da arte quanto recuperar os nomes de artistas notáveis, buscando igualar em seus discursos os valores de suas produções. Os primeiros textos da historiadora da arte Linda Nochlin, como o inaugural "Why Have There Been No Great Women Artists?", de 1971, são reconhecidos como aqueles que abriram uma problemática, tendo formulado perguntas incômodas e que expunham a dificuldade das mulheres em acederem aos discursos acadêmicos.² Nochlin, mais recentemente, já rebate alguns de seus argumentos iniciais, mas seu primeiro ensaio continua reverberando por sua formulação de uma questão cara ao feminismo.³ A partir de seus textos, muitas historiadoras passaram a perguntar-se não apenas pelo porquê das mulheres não terem sido reconhecidas como grandes mestras, mas, sobretudo, pelas estratégias de poder e de saber da própria disciplina que justificavam tais exclusões. Daí derivaram muitas outras perguntas, como a relação entre a construção da subjetividade feminina em relação (ou mesmo oposição) à criatividade, os modos de produção da cultura e sobre os usos da arte como espaço de transformação social.

Griselda Pollock é uma das pesquisadoras que trabalha nesse campo de análise nos EUA e discute como o debate feminista veio a ampliar a compreensão da produção cultural como um espaço influenciado não apenas pelas condições materiais, como as divisões de classe, mas também pela raça e pelo gênero. Nesse sentido, compartilha com o marxismo a visão de que a arte deve ser estudada como uma produção material, mas afirma que o feminismo tem o importante papel de formular a crítica da história social da arte em seus "inquestionáveis prejulgamentos patriarcais".⁴ O investimento das

² NOCHLIN, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?" In. *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Westview Press, 1988, pp.147-158.

³ NOCHILIN, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After". In. ARMSTRONG, Carol e ZEGHER, Catherine (orgs.). *Women Artists at the Millennium*. Londres: Mit Press, 2006, pp. 21-32.

⁴ POLLOCK, Griselda. "Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo". In. REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Inda (orgs.). *Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 48.

feministas no campo da arte também se justifica, para Pollock, perante a importância dada pela ideologia burguesa à arte e à construção do artista como um homem universal e “sem classe social”.

Além disso, nossa cultura encontra-se permeada de idéias sobre a natureza individual da criatividade, de como os gênios sempre venceram os obstáculos sociais, de que a arte é uma esfera inexplicável quase mágica, que deve ser venerada, mas não analisada. Esses mitos são produto de ideologias próprias da história da arte e depois se difundem nos canais que transmitem documentários pela televisão, edições populares de arte ou novelas biográficas sobre vidas de artistas.⁵

Perspectivas feministas vêm desconstruir esses discursos estabelecidos, como a afirmação de que a própria esfera da criatividade é um atributo masculino e de onde tradicionalmente se conclui que o termo artista se refere diretamente a um homem. Pollock refere-se a Gabhart e Broun, em 1972, na ocasião da exposição *Old Mistresses: Women Artists of the Past*. Neste título, aludiam diretamente a essa presunção social de que o termo “antigo mestre” não tem um equivalente significativo para as mulheres e que, quando o transferem para o feminino, ele assume outros sentidos. Assim, a falta de um vocabulário específico para nominar as artistas mulheres nos mostra a relação profunda entre linguagem e poder. Como culturalmente o feminino constitui-se em oposição binária ao masculino, pode-se dizer que a subjetividade das mulheres se molda também como o negativo do artista e que, portanto, a mulher como gênio não existe. O que se encontra implícito nessa problemática é a posição subordinada das mulheres como trabalhadoras menos recompensadas ou mesmo como mães, numa hierarquia entre os sexos que define socialmente a masculinidade e a feminilidade.

Pollock indica que variadas historiadoras feministas da arte fizeram um amplo trabalho de recuperação de nomes de mulheres artistas para uma tentativa de inclusão no discurso tradicional da disciplina. No entanto, mostra que esse movimento foi absorvido como algo marginal, sem chegar de fato a discutir ou desestruturar os discursos formadores da história da arte. Para Pollock, essa resposta pouco contundente ao trabalho das feministas deve-se diretamente àquilo que são as bases dessa disciplina, leia-se, sua incapacidade de desfazer-se daquilo que ela se esforçou para criar: a crença

⁵ Op. Cit., p. 48.

no gênio na arte. Na medida em que o feminismo se insere numa batalha por um “terreno ideologicamente estratégico”, compromete-se com uma outra política do conhecimento que evidencia as profundas relações entre a discriminação contra as mulheres e sua ausência da história da arte.

Esse apagamento, demonstra Pollock, remonta ao estabelecimento da história da arte como uma disciplina acadêmica, no século XX. No entanto, em suas pesquisas ela não se interessou em superar essa negação ou em mostrar os obstáculos enfrentados pelas mulheres que não as permitiram atingir o status de “grandes artistas”. Para Pollock e Rozsika Parker (com quem escreveu o já celebre livro *Old Mistresses, Art and Ideology*, 1981), há que se começar com a premissa de que as mulheres sempre participaram da produção artística e atentar ao fato de que aqueles livros que a elas se referiam sempre as mostravam como insignificantes e inferiores.

A pesquisa desenvolvida por elas indica como, antes do estabelecimento da disciplina no século XX, muitas mulheres artistas faziam parte dos livros sobre arte (citando, por exemplo, o tratado considerado inaugural de Giorgio Vasari, que remonta ao século XVI). Ainda que o lugar ocupado por elas estivesse imerso em estereótipos culturais sobre as mulheres, é surpreendente observar, segundo Pollock e Parker, como uma grande quantidade de artistas eram conhecidas até o século XIX e, em contraste, como todas elas foram negadas pelos escritores modernos.

O gotejamento de referências às mulheres artistas no século XVI cresce até o século XVIII, até tornar-se uma inundação no século XIX. Prolongados levantamentos sobre as mulheres na arte da Grécia aos dias modernos foram publicadas por toda parte da Europa.

(...) Curiosamente os trabalhos sobre mulheres artistas diminuem precisamente no momento em que a emancipação social das mulheres e o aumento da educação deveriam, em teoria, haver instigado o crescimento da consciência da participação das mulheres em todas as áreas da vida.⁶

Perseguir a história das mulheres e da arte é um caminho de crítica aos próprios modelos de escrita da história. Para estas historiadoras, também o *modo* de apresentar a

⁶ PARKER, Rozsika e POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses. Women, art and Ideology*. Londres: Pandora, 1981, p. 3.

produção feminina, mais do que um desprezo infundado, demonstra o papel estruturante que tal desvalorização tinha na formação da própria história da arte. A produção das mulheres geralmente via-se avaliada em termos de estereótipos “femininos”, dotada de qualidades de status inferior e, para Pollock, tais critérios tinham o papel implícito de tornar ainda mais valioso seu oposto: a arte dos mestres e gênios.

O estereótipo feminino, sugerimos, opera como um termo necessário de diferença, pelo qual o privilégio masculino, nunca reconhecido pela arte, se mantém. Nunca dizemos homem artista ou arte de homens; simplesmente dizemos arte e artista. Essa prerrogativa sexual escondida se encontra assegurada pela asserção de uma negativa, um “outro”, o feminino como um ponto necessário de diferenciação. A arte feita por mulheres tem que ser mencionada e logo depreciada, precisamente para assegurar essa hierarquia.⁷

A autora segue apresentando a idéia de que a valoração ou desvalorização de um artista pela crítica é um modo de consumir a arte que nos impede, assim, de compreender as maneiras através das quais as mulheres artistas produziram. Sempre que a argumentação se volta para uma apreciação valorativa tal como se concretiza na idéia burguesa de modernização, apagam-se as marcas dos modos de produção e as especificidades históricas da mesma. Pollock sugere que deveríamos fugir de qualquer tipo de análise valorativa para responder efetivamente às estratégias de construção ideológica da disciplina.

No entanto, essa análise das condições de produção proposta pelo feminismo, ao mesmo tempo em que se aproxima da teoria cultural do marxismo das últimas décadas (Pollock refere-se, sobretudo, à L. Althusser, P. Hirst, J.O. Thompson e J. Lavrain), aponta algumas críticas contundentes à mesma, principalmente às generalizações por ela formuladas. Primeiramente, é preciso pensar no problema de uma teoria do reflexo que considera a história como um pano de fundo para a produção artística. Tal prisma de análise arrisca-se à generalização ao considerar o artista individual como representante de um grupo social. Quando aplicado às mulheres, tal perspectiva pode recorrer no erro de considerar uma artista mulher e suas práticas em particular como representantes de um sexo, caindo numa perspectiva igualmente forçosa.

⁷ POLLOCK, op. Cit., p. 52.

Outro problema em trabalhar com categorias muito gerais seria, para Pollock, o risco do reducionismo às condições econômicas ou mesmo ideológicas, quando em verdade os processos históricos são permeados por contradições e fraturas que tampouco atingem igualmente a todos os atores sociais. O ponto incide então na compreensão de que não é possível falar em uma “arte das mulheres” como uma categoria ideológica unitária, sendo imprescindível o exercício historiográfico para a compreensão do lugar ocupado pelas mulheres artistas no processo histórico.

O que temos que enfrentar é o jogo conjunto de múltiplas histórias – dos códigos da arte, de ideologias do mundo da arte, das instituições da arte, das formas de produção, das classes sociais, da família, das formas de dominação sexual, cujas mútuas determinações e independências devem ser traçadas juntas em configurações heterogêneas e precisas.⁸

Além disso, Pollock compreende a arte como constitutiva de uma ideologia, não sendo simplesmente um reflexo ou uma representação de modelos sociais que poderiam existir autonomamente. Muito próxima ao pensamento de Michel Foucault, ela analisa a arte como um conjunto de práticas significantes que produzem significados e que intervêm ativamente para as definições da categoria “mulher”. Nesse sentido, a produção de mulheres também pode ser vista em sua potência radical de transformação dos enunciados patriarcais, já que o próprio patriarcado pode ser compreendido como uma rede de relações psicossociais que define as diferenças sexuais, mas que pode ser modificada.

No que se refere às análises formuladas por algumas autoras feministas, Pollock aponta ainda a necessidade de desmistificar tendências que se utilizam de uma concepção “transhistórica” da mulher ou mesmo que projetam intencionalidades feministas sobre as artistas de outros séculos. Ainda que algo como uma consciência de gênero possa ser analisada na produção de mulheres artistas de outros tempos, (por exemplo, Pollock aponta no século XVII a pintora holandesa Judith Leyster, 1609-1660) é prioritário que cada caso seja analisado em suas particularidades, pois “além dos conflitos específicos em torno do gênero como os quais puderam ou não estar

⁸ Idem, p. 59.

comprometidas, as mulheres estiveram muitas vezes envolvidas em lutas ideológicas e de classe contemporâneas”.⁹

Observar e analisar essas condições históricas específicas irá evitar que se caia em generalizações sobre os obstáculos que mulheres artistas tenham enfrentado. Por exemplo, trata-se de explicar como as mulheres nas academias de arte dos séculos XVIII e XIX foram impedidas de pintar os gêneros maiores, ao lhe ser negado o estudo dos nus, sendo permitidos apenas a natureza morta, o retrato e a paisagem. Tal visão serve aos historiadores como fonte para a compreensão de como essa segregação foi pouco a pouco se transformando num enunciado usado para comprovar a desigualdade de talentos entre as artistas mulheres e os homens. Para a autora “a exclusão oficial das mulheres do nu assegurou que não tivessem modo de determinar a linguagem elevada da arte ou de fazer suas próprias representações do mundo, desde seu próprio ponto de vista, para resistir ou responder à hegemonia de classe ou do sexo dominantes”.¹⁰

Posteriormente, a ordem burguesa irá alterar o conceito de artista, afastando-o ainda mais da noção de mulher. A força da ideologia burguesa e do culto à mãe e à família como receptáculo da felicidade apresenta-se aí fortemente. Nesse sentido, as análises sobre a arte conectam-se aos amplos estudos de feministas que mostram como se configura uma feminilidade burguesa ligada ao papel reprodutivo e que, ao mesmo tempo, priva as mulheres de poder, voz e visão, como conclui Pollock.

O século XX, pouco a pouco, irá diferenciar radicalmente as esferas da procriação dos filhos e da criação artística. Inundarão os livros os argumentos de que a genialidade deriva da originalidade masculina, e que as mulheres, quando muito, não necessitam ocupar essas linhas, já que suas obras são derivativas, como cópias das obras realmente significantes dos grandes artistas. Pollock e Parker irão mostrar como na primeira edição de um livro de referência como o de E. Gombrich, simplesmente nenhuma mulher artista era citada, isso nos inícios da década de 1960.¹¹ As concepções de originalidade e de genialidade, assim, embasaram grande parte da literatura sobre arte no século XX, numa estratégia que afastou as mulheres do espaço de reconhecimento e valor da arte. Mais do que denunciar as causas dessa exclusão ou

⁹ Idem, p. 67.

¹⁰ Idem, p. 75.

¹¹ PARKER e POLLOCK, op. Cit., p. 6.

mesmo incorporar nomes ao inventário da disciplina, Pollock reflete sobre as configurações simbólicas, ideológicas e políticas que constituíram, no mundo moderno, uma separação estrutural entre o feminino e a arte.

Outro ponto de vista teórico bastante próximo é formulado por Whitney Chadwick, quando apresenta o propósito de seu livro *Art, women and society*, de 1990.¹² Nele, Chadwick também contempla as diferentes etapas pelas quais passaram as investigadoras desde a década de 1970. Num primeiro momento, o trabalho de pesquisa sobre artistas agora consagradas como Berthe Morisot, Georgia O’Keeffe e Frida Kahlo, tinha a intenção de incluí-las no cânone, mas ao mesmo tempo e conseqüentemente, essa tentativa de inserção as definiu na história como excepcionais. Desse primeiro movimento, passam a surgir problemas metodológicos e teóricos que vieram a ampliar as discussões do campo. Como pensar no fato de que não havia linhagem artística possível para elas, já que eram afastadas da docência e não estavam inseridas em grandes círculos? Também havia o problema da definição mesma da autoria, da compreensão da totalidade da obra ou mesmo de sua importância, já que as mulheres muitas vezes pintaram nos ateliers de “grandes mestres”, mas ficaram relegadas ao anonimato por suas obras serem atribuídas aos artistas homens. O tamanho ou a concepção das obras femininas também era colocado em questão, passando-se a compreender essas particularidades como conseqüência de uma menor produção em vista do trabalho doméstico que geralmente exerciam. É sabido que muitas obras de mulheres foram desvalorizadas por serem consideradas “íntimas” em comparação com seus contemporâneos homens que trabalhavam em escala monumental. Para Chadwick, questões como essas mostravam que “a avaliação histórica e crítica da arte das mulheres tornou-se um tema inseparável do das ideologias que em geral definem seu lugar na cultura ocidental”.¹³

A partir dos anos 1980, também quando em países da América Latina como o Brasil, iniciavam-se algumas preocupações mais amplas sobre a relação das mulheres com a arte, pesquisadoras feministas fizeram aproximações teóricas com a psicanálise, o estruturalismo e a semiótica, em busca de referenciais teóricos que debatessem a idéia

¹² CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Ediciones Destino, 1999.

¹³ CHADWICK, Whitney. “Las mujeres y el arte”. Revista Debate Feminista, ano 4, vol 7, março de 1993, p. 261.

de um sujeito universal masculino, assim como as representações de gênero, discutindo os conceitos de natureza e verdade. Estava em jogo a desnaturalização do conceito “mulher” e a compreensão das estratégias de significação e circulação das imagens.

Dos anos 1990 até a atualidade, pesquisadoras vinculadas ao pós-modernismo e ao pós-estruturalismo contemplaram outras perguntas, em muito próximas às teorias do discurso de Michel Foucault e Jacques Derrida, mas também em diálogo com a teoria psicanalítica de Freud e Lacan, às análises de Marx e Louis Althusser, assim como aos estudos lingüísticos estruturalistas, que tem como premissa os escritos de Ferdinand Saussure e Emile Benveniste. Chadwick esclarece acerca dessas conexões:

Todas as formas de pós-estruturalismo partem do suposto de que o significado se constitui dentro da linguagem, que não é a expressão fiel de um sujeito que enuncia, e que não existe um conjunto de características emocionais e psicológicas “basicamente” masculinas e femininas que estejam determinadas biologicamente. Os textos pós-estruturalistas tornam evidente o papel da linguagem que pospõe o significado e constrói uma subjetividade que não está fixa, mas que se negocia constantemente dentro de uma ampla gama de forças econômicas, sociais e políticas. Também minaram a tão acalentada visão do escritor e do artista como indivíduo único que cria a imagem da criação divina (...) e da obra de arte como reduzível a apenas um significado verdadeiro. Demonstraram que uma das formas em que está estruturado o poder patriarcal é através do controle dos homens do poder de ver as mulheres.¹⁴

Como resultado dessas aproximações teóricas, Chadwick indica uma grande transformação no modo de compreender a história da arte, como já apontado anteriormente a partir do olhar de Pollock. Antes mesmo da proposição de uma história da arte feminista, essas pesquisadoras indicam a urgência da desconstrução das bases da disciplina “história da arte”, indicando seus processos de legitimação e seu caráter não universal e não neutro. A história enquanto enunciado pretensamente verdadeiro e absoluto não serve ao feminismo. Apenas quando a história é compreendida como um campo de forças e de jogos de poder, como bem explicitou Foucault, é possível percorrer o terreno da genealogia buscando as procedências e as proveniências dos

¹⁴ Idem, pp. 261-262.

enunciados que subjugarão as mulheres e o próprio feminino.¹⁵ Para a historiadora Margareth Rago,

Numa referência a Nietzsche, Foucault afirmará que as coisas estão na superfície, e que atrás de uma máscara há outra máscara e não essências. Nesse sentido, o filósofo propõe um deslocamento fundamental para o procedimento histórico, propondo que se parta das práticas para os objetos e não o inverso, como fazíamos.¹⁶

Várias pesquisadoras vinculadas a estas perspectivas teóricas irão, assim, voltar-se às problemáticas do poder, da sexualidade e das tecnologias do gênero, desvinculando-se das tradicionais categorias de “arte” e “artista”.¹⁷ Também ampliarão o olhar para as diferenças como classe, raça e geração, criando olhares múltiplos que contrastam com as representações dominantes. Para Pollock, serão “intervenções feministas no mundo da arte”, porque conscientes de seu lugar localizado e politicamente informado.¹⁸ Algo, portanto, como uma “história geral da arte feminista” é uma pretensão epistemológica que aqui não está em pauta, tendo em vista que estamos conscientes da riqueza de produções, análises e perspectivas teóricas necessárias para contemplar a produção cultural. A escrita da história, quando em perspectiva pós-estruturalista e feminista, revela assim seu caráter fragmentado, sempre inconcluso e parcial e exige a crítica à univocidade dos discursos.

¹⁵ FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história”. In. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1978

¹⁶ RAGO, Margareth. “O efeito Foucault na Historiografia Brasileira”. In. *Foucault, História e Anarquismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004, p. 77.

¹⁷ Teresa de Lauretis mostra como a discussão de Foucault irá contribuir dentro do feminismo como um potencial epistemológico radical: “(...) pode-se começar a pensar o gênero a partir de uma visão teórica foucaultiana, que vê a sexualidade como uma ‘tecnologia sexual’; desta forma, propor-se-ia que também o gênero, como representação e como auto-representação, é produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana”. In. “Tecnologias do gênero”. In. HOLLANDA, H. B. de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 208.

¹⁸ POLLOCK apud CHADWICK, 1993, p. 263.

Arte e feminismo no cenário atual, uma perspectiva latino-americana

Linda Nochlin afirma, em uma revisão teórica escrita 30 anos após seu texto inicial, que sob o impacto das teorias do discurso e dos feminismos, a história da arte transformou-se profundamente.¹⁹ Tanto a incorporação de visões fortemente teóricas sobre a história da arte quanto a mudança de paradigma que abandona um tipo de análise focada nos “grandes mestres”, na visão de Nochlin, são contribuições dos feminismos ao pensamento contemporâneo sobre a arte. Amelia Jones é ainda mais provocativa, afirmando que o feminismo está de volta para se vingar no mundo da arte.²⁰

Este panorama certamente alude mais diretamente à trajetória das norte-americanas e europeias, do que à realidade latino-americana, ainda que nos dê perspectivas de comparação e de crítica. Esclareço tal ponto para que saibamos que não é possível aproximar-se inadvertidamente da experiência dos países chamados “desenvolvidos” para pensarmos na história da arte no eixo Sul em países como o Brasil, Argentina, Chile, etc. Países como EUA, França e Espanha viram acontecer nos últimos 10 anos exposições gigantescas sobre o feminismo e a arte produzida por mulheres, como as recentes *Elle*, no Centre Pompidou, França e *Global Feminisms, New directions in contemporary art*, no Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, no Brooklyn Museum, em Nova Iorque. Essa última, realizada num centro totalmente dedicado à arte feminista e a história da arte das mulheres, fundado em 2007. Além do efeito cultural positivo e do avanço a ser comemorado, há inúmeras questões a serem pensadas decorrentes desse movimento.

Perante tal visibilidade e crescente reconhecimento da produção das mulheres artistas, Amelia Jones aponta a necessidade de refletir sobre a apropriação dessas obras como mais um produto do circuito artístico ou como mais uma “temática” para exposições, numa manobra que enfraquece o potencial crítico das artistas, as inserindo no jogo do mercado. Nesse sentido, o interesse ressurgido sobre o feminismo nesses países - em contraste com uma suposta derrocada do feminismo que era assegurada por muitos -, evidenciou inúmeras complexidades. Se o feminismo promoveu uma ampla

¹⁹ NOCHLIN, 2006, op. Cit.

²⁰ JONES, Amelia. “Cerrando El círculo? 1970-2008. El regreso del arte feminista”. *Revista Exit Book*, Nº 9, Feminismo y arte de género, Madri, 2008.

crítica epistemológica, denunciando o sujeito universal e a visão masculina sobre a cultura, a política e a sociedade, por outro lado, autoras como Jones advertem sobre o perigo da captura das temáticas feministas como mais um produto do mercado de arte no mundo ocidental. Amelia Jones pontua que não é o fato de se ganhar dinheiro com a arte que evidencia a podridão desse sistema, mas sim

(...) porque é suspeito e reacionário fingir ora que, como é tradição, a arte tem um valor que transcende o capital (mais tipicamente dos centros eruditos do mundo artístico), ora festejar os projetos de arte crítica que supostamente subvertem as forças do mercado assinalando-lhes assim de maneira hipócrita um valor de mercado.²¹

E continua,

Ainda evidentemente que o feminismo não tenha conseguido destruir as estruturas machistas que continuam sustentando o mundo da arte em todas as suas vicissitudes, o que sim conseguiu em relação às artes visuais é uma aceitação em larga escala da arte feminina como algo tão viável como a masculina. No entanto, o corolário dessa valoração da arte feminina é, como não, uma valoração econômica: tornar a colocar-nos no mesmo centro (como seja) do problema do capital.²²

As reflexões de Jones nos dão pistas para interessantes desdobramentos quando problematizamos a América do Sul. Focalizando a produção artística feminina na América Latina e no Brasil em especial, essa tese irá percorrer caminhos que exigem um olhar para as diferenças históricas em relação aos países de “primeiro mundo”. Ainda que as teorias feministas anteriormente apresentadas sejam de grande importância para uma leitura crítica da história da arte brasileira, há variadas especificidades que necessitam ser levadas em conta. Aponto inicialmente alguns problemas que me saltam aos olhos, sem a pretensão de esgotar aqui essa discussão.

Primeiramente, é preciso compreender como o desenrolar das ditaduras latino-americanas irão ritmar diferentemente a ampliação do movimento feminista nesses

²¹ Idem, p. 09.

²² Idem, p. 09,

países.²³ No caso brasileiro, por exemplo, uma maior liberdade das discussões do movimento de mulheres ganha forma apenas no período da redemocratização. Não é viável ou produtivo ensaiar uma periodização para a crítica feminista da arte no Brasil, Argentina, Chile ou Uruguai, buscando que esta seja coincidente com as efervescências européias e, sobretudo, com a norte-americana da década de 1970 em diante. Ainda que mulheres artistas em períodos ditatoriais latino-americanos possam haver demonstrado interesse nos temas do feminismo, tais empreitadas não chegaram a constituir-se como um movimento nas artes visuais. Essa especificidade exige assim um olhar mais afinado com as urgências políticas dos anos de ditaduras militares. Apenas a partir dos anos de saída dos regimes militares o feminismo irá impactar mais amplamente a indústria cultural e também o terreno das artes.

Outro ponto a ser considerado é a própria natureza do mercado de arte no Brasil. Mesmo que nosso país cada vez mais ocupe um espaço de destaque no mundo globalizado, não se pode assumir que os interesses capitalistas ajam em igual proporção em terras tupiniquins. Interessantes ao mercado na Europa e EUA, os grandes temas feministas na arte sofrem aqui de raquitismo. Em minha dissertação de mestrado intitulada *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó* (Unicamp, IFCH, 2008), observei a dificuldade de encontrarmos mulheres artistas brasileiras que se posicionem como ativistas do feminismo.²⁴ Será preciso pensar demoradamente sobre essa aparente “negação”, enfrentando essa complexidade ao longo de futuras investigações.

Quando conscientes desses jogos do mercado, a tarefa de sublinhar as perspectivas críticas que aqui se evidenciam torna-se desafiante. As artistas latino-americanas em geral não estão amparadas por grandes exposições com temáticas “femininas” ou “feministas” e parece haver nelas um intento de manter um espaço de liberdade em relação às pressões do mercado. Também poderíamos levar em conta que o mercado de arte ainda não se constitui com o mesmo furor apresentando nos EUA e

²³ ALVAREZ, Sonia E.. Um outro mundo (também feminista...) é possível: construindo espaços transnacionais e alternativas globais a partir dos movimentos. *Rev. Estud. Fem. [online]*. 2003, vol.11, n.2 [cited 2011-03-03], pp. 533-540 . Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000200012&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0104-026X. doi: 10.1590/S0104-026X2003000200012.

²⁴ TVARDOVSKAS, Luana S. *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó*, dissertação de mestrado em história, Unicamp, IFCH, 2008.

Europa e que, de fato, as temáticas advindas do feminismo que lá já foram amplamente incorporadas, ainda passeiam tímida e lentamente em nossos circuitos artísticos latino-americanos. Nem mesmo conta-se no país com traduções para o português dos textos de referência da história da arte feminista (como ocorre em certa medida também na Espanha).

Como afirma a pesquisadora espanhola Estrella de Diego, é como se as discussões aqui já tivessem nascido crescidas, em muito pautadas pelas discussões pós-estruturalistas e pelo feminismo da diferença.²⁵ Nesse sentido, também não houve no Brasil uma revisão do cânone, nem mesmo uma grande discussão ou lembrança sobre as mulheres artistas de outros tempos. Vale destacar algumas exceções muito interessantes nesse cenário: o recente livro *Profissão Artista*, da socióloga Ana Paula Simioni; a exposição de 2004 *Mulheres Pintoras, a casa e o mundo*, realizada na Pinacoteca do Estado, SP e a exposição sobre mulheres artistas brasileiras *Manobras Radicais*, no CCBB, em 2006.

Ainda gostaria de pontuar um interessante movimento presente em vários países do mundo, como Suíça, Alemanha, África do Sul, Albânia, EUA, México, Argentina, Costa Rica, etc.: a criação de museus de mulheres. Organizadas em uma rede, essas iniciativas pensam sobre o lugar das mulheres na cultura, suas vozes e história. Apresentando interessantes alternativas a serem problematizadas, esses museus interpelam o mercado de arte em seus ditos patriarcais. No Brasil, até o momento existe uma intenção de construção de um museu de mulheres em Belém do Pará, ainda em projeto, liderada pela fotógrafa Lene Pampolha, que trabalha no primeiro museu de mulheres do mundo, em Bonn, Alemanha, criado em 1981.

Se para o bem ou para o mau, a dinâmica do mercado de arte no Brasil tem nos livrado, pelo menos até o momento, de um uso esvaziado de sentido das temáticas do feminismo. Jones aponta como é preciso diferenciar mulheres artistas que investem em uma perspectiva crítica sobre o gênero, o corpo e a sexualidade, promovendo experiências estéticas feministas, daqueles artistas - sejam mulheres, homens, gays, etc. - que tenham um uso das temáticas “em voga” no circuito internacional de arte. O posicionamento político, a “coragem da verdade”, nos termos propostos por Foucault,

²⁵ DIEGO, Estrella. “Durante El feminismo de la igualdad. Historiografía, teoría y prácticas artísticas”. *Revista Exit Book*, Nº 9, Feminismo y arte de género, Madri, 2008.

baliza muitos trabalhos de mulheres artistas na América Latina hoje.²⁶ Há nelas um confronto com os enunciados misóginos, com o lugar da verdade na cultura, em que as artistas mostram-se cômicas da associação entre os discursos patriarcais e a violência da cultura ocidental, sobretudo em relação às mulheres.

Vale pensar como num terreno ainda não totalmente consolidado, temos a possibilidade de criar modo diferenciado de apresentar, discutir e dar visibilidade às artistas contemporâneas brasileiras, mas também às artistas de outros países latino-americanos, que não sejam em termos puramente mimetizados da crítica estrangeira européia e norte-americana. Criar um olhar que contemple as perspectivas locais e que seja capaz de dar forma às urgências e problemáticas específicas é um dos desafios teóricos que me propus evidenciar aqui.

Bibliografia

ALVAREZ, Sonia E. Um outro mundo (também feminista...) é possível: construindo espaços transnacionais e alternativas globais a partir dos movimentos. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2003, vol.11, n.2 [cited 2011-03-03], pp. 533-540 . Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000200012&lng=en&nrm=iso>. ISSN 0104-026X. doi: 10.1590/S0104-026X2003000200012.

CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Ediciones Destino, 1999.

_____ “Las mujeres y el arte”. *Revista Debate Feminista*, ano 4, vol 7, março de 1993

DIEGO, Estrella. “Durante El feminismo de la igualdad. Historiografía, teoría y prácticas artísticas”. *Revista Exit Book*, Nº 9, Feminismo y arte de género, Madri, 2008.

FOUCAULT, Michel. *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres. Dits et écrits*, Vol. II. Paris: Gallimard/Seuil, 2009.

_____ “Nietzsche, a genealogia e a história”. In. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

JONES, Amelia. “Cerrando El círculo? 1970-2008. El regreso del arte feminista”. *Revista Exit Book*, Nº 9, Feminismo y arte de género, Madri, 2008.

LAURETIS, Teresa de. “Tecnologias do gênero”. In. HOLLANDA, H. B. de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

²⁶ FOUCAULT, Michel. *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres. Dits et écrits*, Vol. II. Paris: Gallimard/Seuil, 2009.

NOCHLIN, Linda. “Why Have There Been No Great Women Artists?” In. *Women, Art and Power and Other Essays*. New York: Westview Press, 1988, pp.147-158.

_____. “Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After”. In. ARMSTRONG, Carol e ZEGHER, Catherine (orgs.). *Women Artists at the Millennium*. Londres: Mit Press, 2006, pp. 21-32.

PARKER, Rozsika e POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses. Women, art and Ideology*. Londres: Pandora, 1981.

POLLOCK, Griselda. “Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo”. In. REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Inda (orgs.). *Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

RAGO, Margareth. “O efeito Foucault na Historiografia Brasileira”. In. *Foucault, História e Anarquismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2004.

TVARDOVSKAS, Luana S. *Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó*, dissertação de mestrado em história, Unicamp, IFCH, 2008.