

ANAIS

XIV SCEAUFES

PERSPECTIVAS PLURAIS

Vitória | UFES | 2021



XIV - Seminário Capixaba sobre o Ensino da Arte
Perspectivas Plurais



COMITÊ CIENTÍFICO

Prof. Dra. Adriana Magro (CE)
Prof. Dr. Alexandre Siqueira de Freitas (CAR)
Prof. Dra. Fernanda Monteiro Barreto Camargo (CE)
Prof. Dr. Gean Pierre da Silva Campos (CE)
Prof. Dra. Isabela Frade (CAR)
Prof. Dra. Julia Rocha (CE)
Prof. Dra. Larissa Fabricio Zanin (CAR)
Prof. Dra. Maira Pêgo de Aguiar (CAR)
Prof. Dra. Margarete Sacht Góes (CE)
Prof. Dra. Maria Angélica Vago Soares (CE)
Prof. Ms. Maria Fonseca - Novo Milênio
Prof. Dr. Potiguara Curione Menezes (CAR)
Prof. Dra. Rosana Paste (CAR)
Prof. Dra. Stela Maris Sanmartin (CAR)
Prof. Dra. Thalyta Botelho Monteiro (Ifes)
Prof. Dra. Vera Lúcia de Oliveira Simões (CAR)

COMISSÃO ORGANIZADORA

Adriana Magro
Clara Pitanga Rocha
Fernanda Monteiro Barreto Camargo
Fernanda Zambon Pretti Assef
Gean Pierre da Silva Campos
Isabela Frade
Jordana Ferreira Bernardino Silva
Julia Rocha
Larissa Fabricio Zanin
Maira Pêgo de Aguiar
Margarete Sacht Goes
Maria Angélica Vago Soares
Maria da Penha Fonseca
Myllena Sunderhus
Rosana Paste
Stela Maris Sanmartin
Stefanie Fraga De Moura
Thaize Caló de Oliveira
Thalyta Monteiro Barreto
Vera Lúcia de Oliveira Simões
Capa: Clara Pitanga Rocha.
Arte da Capa: Álvaro Nomura.
Preparação de originais: Jordana Ferreira Bernardino Silva e Adriana Magro.
Coordenação editorial: Adriana Magro.
Diagramação: Jordana Ferreira Bernardino Silva.
PROEX - Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), 2021.

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Seminário Capixaba sobre o Ensino da Arte : perspectivas plurais
(14. : 2021 : Vitória, ES)
S471a Anais do XIV Seminário Capixaba sobre o Ensino da Arte
[recurso eletrônico] : perspectivas plurais / Larissa Fabricio Zanin,
Adriana Rosely Magro, Maira Pego de Aguiar, organizadores. -
Dados eletrônicos. - Vitória : EDUFES, 2021.
391 p. : il.

Inclui bibliografia.

ISSN: 2317-790X

Modo de acesso:

<<http://www.gepelufes.com/pg/27660/o-grupo/>>

1. Arte. 2. Arte – Estudo e ensino. 3. Arte moderna – Estudo e ensino. 4. Educação. I. Zanin, Larissa Fabricio, 1982-. II. Magro, Adriana Rosely, 1973-. III. Aguiar, Maira Pêgo de. IV. Título.

CDU: 37.036

Elaborado por Zilda F. de Oliveira – CRB-6 ES-000650/O

ARTE E FEMINILIDADE COMPULSÓRIA: TECENDO PONTOS DE REFLEXÃO A PARTIR DA ANÁLISE DE EXPOSIÇÕES

Raquel das Neves Coli¹

Julia Rocha Pinto²

RESUMO

O presente artigo explora relações entre o conceito de feminilidade e o campo da arte, analisando, principalmente, as exposições *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (Pinacoteca de São Paulo, 2018) e *História das Mulheres: artistas até 1900 e Histórias Feministas: artistas depois de 2000* (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019), que propuseram, a partir de propostas curatoriais feministas, apresentar produções que fogem do cânone da arte, como os trabalhos têxteis, colocando em debate a subjugação de determinadas obras em detrimento de outras, possibilitando uma releitura mais plural da história da arte oficial e também propiciando realizar um contraponto com obras de artistas mulheres que não tratam de temas que seriam classificados como femininos. A leitura dos conceitos se dá a partir de Griselda Pollock (2019), Mariana Leme (2019) e Rozsika Parker (2019).

Palavras-chave: Arte; feminilidade; produções têxteis; história da arte.

ABSTRACT

The present article explores relations of the concept of femininity and its relationship with the art field, analyzing, primarily, works in the exhibitions *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* (Pinacoteca de São Paulo, 2018), *História das Mulheres: artistas até 1900 e Histórias Feministas: artistas depois de 2000* (Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019) that proposed, based on feminist curator proposals, presenting pieces that are out of the art canon such as textile works, opening the debate the subjection of certain works by others, allowing a more diverse rereading of the official art history and also providing the realization of a counterpoint with the work of female artists that don't deal with subjects that would be classified as feminine. The interpretation of the concepts is given by Griselda Pollock (2019), Mariana Leme (2019) and Rozsika Parker (2019).

Keywords: Art; femininity; textile art; art history.

INTRODUÇÃO

As construções sociais em torno da ideia do que é ser mulher geraram, ao longo da história da arte, uma série de determinações do que mulheres poderiam ou não realizar, incluindo desde ter acesso à educação até a classificarem seus trabalhos artísticos como menores e, simplesmente, “frutos de amor e/ou devoção ao lar”. Neste artigo, buscamos compreender como o conceito de feminilidade é atribuído, por vezes, de forma compulsória a obras de mulheres pelo sistema da arte. A análise ocorre a partir de três exposições: *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985* e *História das Mulheres: artistas até 1900 e Histórias Feministas: artistas depois de 2000*, realizadas respectivamente na Pinacoteca de São Paulo e no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, entre 2018 e 2019.

No decorrer da história, as mulheres foram relegadas ao ambiente doméstico, podendo somente transitar no mundo privado e íntimo e suas obras eram tidas como menores, visto que, os homens é que pertenciam às atividades na esfera pública. Consequentemente, as artes masculinas estavam ligadas ao público e eram entendidas como narrativa dominante do

campo da arte. Mariana Leme³ (2019, p. 23) pontua que, desde os teóricos pioneiros como Leon Battista Alberti e Giorgio Vasari, observa-se essa associação: “esculturas monumentais, pinturas que narram fatos históricos e projetos arquitetônicos, obras simbolicamente masculinas e idealmente feitas por homens; e é neste momento que se estabelece o valor da autoria”. Assim, da mesma maneira como as mulheres foram inferiorizadas na sociedade pelas relações de dominância do sistema patriarcal, seus trabalhos artísticos também foram.

Essa forma de classificação entre uma arte maior e outra menor perpassa essas questões político-econômicas e, como afirma Mariana (2019), se a diferenciação na denominação entre artista e artista mulher existe e faz uma obra ser mais valiosa que a outra simplesmente por conta do gênero, é preciso superá-la, pois ela resulta em problemas de distinção na entrada e na divulgação dessas obras no campo da arte.

A PRODUÇÃO DE ARTISTAS MULHERES EM EXPOSIÇÕES

Com o intuito de reverter o cenário assustador da invisibilidade de mulheres artistas, há algumas décadas estão sendo realizadas exposições que buscam trazer suas produções ao conhecimento do público. Mais recentemente, algumas dessas exposições foram: *Histórias das mulheres: artistas até 1900* e *Histórias feministas: artistas depois de 2000*, realizada no Museu de arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) em 2019, e *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, realizada na Pinacoteca de São Paulo em 2018.

O MASP já realizava, desde 2016, uma série de exposições e palestras em torno da ideia de história, que lhe permitiam explorar mais do que a história da arte e contribuía para que ele alcançasse o objetivo de se tornar um museu mais plural. O conjunto de exposições foi resultado da reformulação do Museu desde 2014, quando Adriano Pedrosa assumiu a Direção Artística da instituição. Esse movimento resultou nas seguintes exposições ocorridas e previstas para ocorrer: *Histórias da infância* (2016); *Histórias da sexualidade* (2017); *Histórias afro-atlânticas* (2018); *Histórias das mulheres*, *Histórias feministas* (2019); *Histórias da dança* (2020); *Histórias indígenas* (2021) e *Histórias do Brasil* (2022).

Nesse movimento recente, de olhar para as diversas pluralidades da história e buscar ser mais aberto e inclusivo, entre setembro de 2017 e fevereiro de 2018, o museu recebeu a exposição *Guerrilla Girls: gráfica 1985 – 2017*, que reunia cartazes produzidos pelo coletivo feminista homônimo da exposição. Um dos cartazes produzidos questionava: “As mulheres

precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? Apenas 6% dos artistas do acervo são mulheres, mas 60% dos nus são femininos”. Assim, percebe-se que não só o programa de revisão das histórias parece ter impactado a instituição, o questionamento feito pelo coletivo também contribuiu para que isso acontecesse. A indagação gerou um esforço por parte do Museu para melhorar o cenário de desigualdade entre gêneros dentro da coleção, com a aquisição de obras de mulheres em seu acervo e a realização das exposições analisadas.

Histórias das mulheres: artistas até 1900, exibida entre 23 de agosto e 17 de novembro de 2019, contou com curadoria de Julia Wilson, de Mariana Leme e de Lilia M. Schwarcz. É importante demarcar, nesse trabalho, o conjunto de mulheres curadoras. A exposição contou com pinturas, desenhos e tecidos feitos por mulheres até o século XIX, perpassando variados estilos da história da arte. A exposição foi organizada de forma cronológica, colocando em discussão a reflexão sobre valores masculinos *versus* femininos, e, também, a questão arte *versus* artesanato, que é pertinente para a presente reflexão, uma vez que a apresentação de trabalhos têxteis na exposição ajuda a repensar os valores atribuídos a obras por conta da diferença de gênero.

Em diálogo com *Histórias das mulheres*, foi realizada, simultaneamente, a exposição *Histórias feministas: artistas depois de 2000*, com curadoria de Isabella Rjeille. A exposição reuniu artistas e coletivos feministas de um período diferente da primeira mostra, possibilitando, aos visitantes, um paralelismo entre as tipologias das produções das artistas presentes nas duas exposições. De acordo com Isabella (2019), mais do que resgatar e aprender com mulheres que foram apagadas da história da arte, a exposição buscava agir em torno da seguinte questão: “Como estabelecer diálogos, construir redes e ferramentas, abrir espaços para instaurar, fazer circular e produzir imaginários de transformação, anticoloniais e de despatriarcalização do mundo tal como o conhecemos?” (RJEILLE, 2019, p. 186).

A partir desse questionamento, assume-se a urgência de transformar os discursos de instituições, de abrir espaços para diálogos e de realizar ações que mostrem como essa categorização, colocando algumas obras em posições inferiores a outras, é absurda. E, dessa forma, expor a necessidade de mudanças para vislumbrar um mundo outro, que não seja patriarcal e colonial. Foi também nesse sentido que atuou na exposição *Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, curada por Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta e realizada entre 18 de agosto e 19 de novembro de 2018 na Pinacoteca do Estado de São

Paulo. A exposição apresentou artistas latino-americanas e mexicanas, que exploram e problematizam o corpo, o que permitiu levantar reflexões políticas. É relevante pontuar que, mesmo quando as artistas não pensavam em obras que abordassem temáticas do feminismo, as curadoras identificaram que essas questões estavam presentes. Para além do corpo e do feminismo, o período selecionado para a mostra também trouxe consigo questões referentes a governos ditatoriais, já que, nesse período, a maioria dos países latinos vivia um contexto ditatorial que marcava a produção artística e poética.

Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985 foi organizada, por temática, com as seguintes sessões: Autorretrato, Paisagem do corpo, Performance do corpo, Mapeando o corpo, Resistência e medo, O poder das palavras, Feminismos, Lugares sociais e Eróticos. De acordo com a curadoria, a partir da espacialização por temas, foi possível criar diálogos entre as obras das artistas, e isso também foi feito no catálogo da mostra, que foi separado por regiões com o intuito de facilitar pesquisas futuras, demarcando, assim, a relevância dessas exposições para além do período em que foram realizadas e abarcando um público mais amplo, não somente os visitantes dos museus.

As exposições trouxeram obras de diversas linguagens como pintura, performance, vídeo, desenhos e obras que estão fora dos cânones do campo da arte, os bordados por exemplo. Essa perspectiva dialoga com as discussões decolonial e feminista, realizando uma revisão não somente dos temas e sujeitos, mas também das linguagens da arte.

CONSTRUÇÃO DA FEMINILIDADE COMO CONCEITO

Diante da distinção entre papéis relacionados aos gêneros, as atividades artísticas desenvolvidas pelas mulheres, no âmbito doméstico, eram tidas como lazer. Algumas dessas atividades de lazer como o bordado, durante o século XVIII, promoviam certo destaque aos maridos dessas mulheres, sendo reconhecidos como provedores abastados. É o que assinala Rozsika Parker (2019, p. 103), que afirma que “[...] não trabalhar estava se tornando a marca da feminilidade. O bordado [...] era um perfeito atestado de fidalguia, dando provas de que um homem era capaz de sustentar uma mulher que se dedicava ao lazer”. Ainda de acordo com Rozsika (2019, p. 96), o bordado explicita como essa atividade estava ligada ao poder econômico de homens que podiam manter suas mulheres em casa, “O bordado remete não só ao lar, mas a um lar próspero, bem-colocado nas camadas mais altas da estrutura de classes”.

É válido ressaltar que mulheres da classe trabalhadora nem eram consideradas mulheres, isso por circularem no espaço público, visto que este era destinado apenas aos homens. Como explica Griselda Pollock (2019, p. 131), estar em público significava a perda de virtude da mulher burguesa, sua moral estaria “suja”. Dessa maneira, manter mulheres em casa era sinônimo de poder econômico e também de dominação dos homens, já que as mulheres estavam totalmente submetidas às decisões deles. Essa realidade se evidenciava até mesmo nas produções e práticas de lazer permitidas para as mulheres, como no caso dos bordados.

Geralmente, realizavam os cuidados do lar e da família e desenvolviam práticas concebidas como “femininas”, tais como pintar, tocar piano e bordar. Interessante demarcar que essa prática jamais seria considerada, naquele período, como arte, mas sim como desempenho de feminilidade, ao mesmo tempo em que homens que pintavam ou tocavam piano eram tidos como gênios. Como aponta Rozsika (2019, p. 98), “Quando mulheres bordam, isso não é visto como arte, mas inteiramente como expressão de feminilidade. E o que é mais crucial: é classificado como artesanato”.

Além de terem, em comum, o fato de reunirem artistas e curadoras mulheres, as exposições analisadas foram capazes de criar reflexões sobre os lugares que os corpos dessas mulheres tiveram de ocupar na sociedade. Também é importante notar que esse local em comum “só artistas mulheres” não se pretende um espaço excludente, a mulher adotada aqui reúne uma diversidade de realidades do que é ser mulher dentro de determinadas classes, raças, sexualidades e/ou etnias. Dessa forma, as exposições incluíram uma diversidade de histórias de mulheres e de trabalhos que evidenciam essas intersecções.

As exposições implicam pensar que o local determinado para as mulheres poderia estar tanto na esfera do que se espera(va) das pessoas do gênero feminino, obrigando-as a desenvolverem seus papéis sociais como esposas, mães, filhas — sempre um lugar relacionado à figura do masculino —, quanto no lugar que a arte canônica reservou a elas e a seus trabalhos até a contemporaneidade.

Além das reflexões sobre feminino e masculino na arte, é interessante destacar que a exposição *História das mulheres*, como anteriormente citado, reuniu muitos trabalhos que fugiam da arte canônica, com a exposição de trabalhos feitos em tecidos — tanto com tramas quanto com bordados —, trazendo a reflexão sobre a diferenciação entre arte e artesanato. De

acordo com Rozsika (2019, p. 98), essa diferenciação entre uma arte maior e uma menor está intrinsecamente relacionada a fatores econômicos e sociais, que destinam a arte tradicional (pintura e escultura) às classes privilegiadas, enquanto o artesanato é tido como próprio de classes trabalhadoras e/ou de mulheres que o fazem como “exercício de sua feminilidade”.

Feminilidade é um termo atribuído às mulheres na história da arte, empregado também nas suas criações, como se tudo que uma artista mulher produzisse fosse fruto de uma feminilidade nata, entretanto, como expressou Simone de Beauvoir (2009, p. 293) “Não se nasce mulher, torna-se mulher”, logo, a feminilidade é uma construção social, ensinada e aprendida pelas mulheres e completamente negada aos homens. Em oposição, não se atribui feminilidade a obras de homens que também trabalham com temas tidos como delicados.

Para além das linguagens comumente associadas ao fazer feminino, também, é

Figura 1 - A feira de cavalos colheita do feno, Rosa Bonheur, Óleo sobre tela, 85x50 cm séc. XIX.



Fonte: Catálogo Exposição História das Mulheres: artistas até 1900 MASP.

importante demarcar uma dominância do que era retratado, visto que, no decorrer da história, as temáticas relacionadas à feminilidade, por vezes, eram as únicas narrativas possibilitadas às mulheres. Uma artista mulher não trata apenas de questões ligadas ao seu gênero, à feminilidade e ao lar, entretanto, vemos muitas artistas que assim fizeram, pois era a única chance que tinham, o único ambiente que foram permitidas frequentar, as únicas histórias que lhes eram permitidas viver (considerando, evidentemente, uma determinada classe social).

Ainda assim, como apresenta Matheus de Andrade (2019, p. 64), Rosa Bonheur foi uma artista mulher, que viveu durante o século XIX e se tornou conhecida por pintar animais, embora, nessa época, mulheres não pudessem frequentar escolas de arte, participar de feiras

de gado e usar calças, visto que, essas eram atividades masculinas. Isso só foi possível porque ela conseguiu uma permissão do governo para frequentar fazendas e feiras de gado e vestir calças e botas. Se olharmos suas pinturas numa classificação de feminilidade *versus* masculinidade, muito provavelmente, elas seriam rotuladas como pinturas masculinas por conta do tema abordado.

Sabe-se que a construção do que é feminino e masculino perpassa uma elaboração de papéis sociais, logo, essa feminilidade atribui encantamento, beleza, delicadeza e leveza como características intrínsecas das obras das mulheres. Na sociedade patriarcal, esse é um atributo descrito como essencialmente e exclusivamente feminino. Desta forma, o trabalho em tecidos realizado por mulheres em seus ambientes domésticos é sempre visto como forma de expressão de feminilidade, não levando em consideração, como aponta Rozsika (2019, p. 99), especificamente no caso do bordado, que “é uma prática cultural que envolve iconografia, estilo e função social”. Na produção artística contemporânea o bordado tem sido adotado como linguagem, mas noutra configuração da percepção do papel que ele ocupa dentro do campo ou da própria sociedade como um todo.

Rozsika (2019, p. 104), ainda relata que, por conta da padronagem empregada, ele é desvalorizado, e acredita-se que quem borda preocupa-se apenas com questões estilísticas e técnicas, embora a autora mostra que é mais que isso:

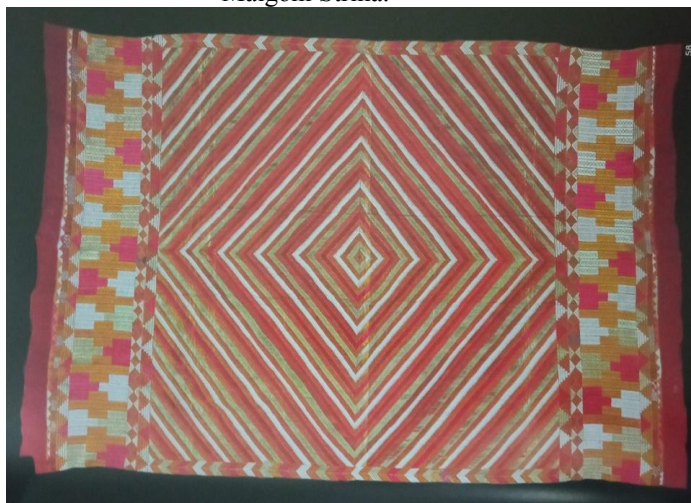
[...] as bordadeiras escolhiam seus próprios padrões, elegendo imagens que tivessem algum significado para elas. A imensa popularidade de algumas imagens em diferentes momentos indica que elas tinham uma importância específica e uma ressonância poderosa nas mulheres que escolhiam bordá-las. [...] Aquilo que uma imagem exprime se relaciona com frequência às necessidades da classe da mulher, assim como à sua experiência como mulher naquele momento e também às principais questões das pinturas contemporâneas e da história do bordado. (PARKER, 2019, p. 104).

Ou seja, além da técnica empregada, o ato de bordar também revela significados, contextualiza a vida e a experiência de ser mulher em determinado momento. O ato de tecer é um ofício transmitido, habitualmente, entre gerações (na maioria das vezes entre mulheres, sendo difícil desassociar o tecer da feminilidade desejada pela sociedade), ele também demonstra, além das experiências vivenciadas por elas, a cultura de suas regiões.

A respeito dos traços culturais que uma peça têxtil pode representar, em *História das mulheres: artistas até 1900s* são apresentados os *pulkaris* (figura 2), trajes cerimoniais indianos produzidos por e para mulheres. A mostra também apresentava tecidos andinos, tais como o *manto chimu* (figura 3), encontrados em templos e locais de prestígio, evidenciando

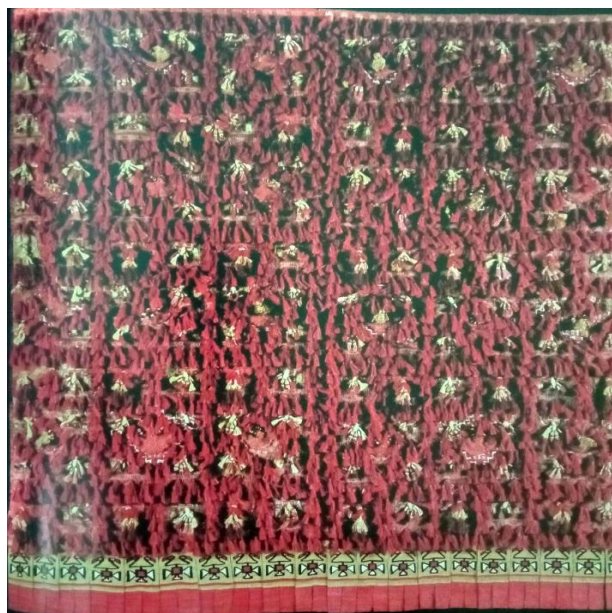
as práticas e a valorização dessas peças na cultura local, visto que, a produção de tecidos em comunidades indígenas na região andina era também uma atividade partilhada por mulheres que transmitiam conhecimentos e códigos por mais de três mil anos, sendo evidências da cultura que existia antes da dominação europeia.

Figura 2 - Phulkari, séc. XIX, fio de seda sobre tecido de algodão, 220,5x129,5 cm. Coleção Luisa Malgoni Strina.



Fonte: Catálogo Exposição História das Mulheres: artistas até 1900, MASP.

Figura 3 - Manto Chimú, 1200-1430, lã, algodão e pigmento, 90x85 cm. Comodato MASP Landmann.



Fonte: Catálogo Exposição História das Mulheres: artistas até 1900, MASP.

O olhar para as produções manuais e têxteis não foi exclusivo das proposições do MASP, na exposição *Mulheres radicais*, pudemos observar os trabalhos *O risco do bordado* (1981) e *Ritual* (1981), de Liliane Dardot, em que uma mulher aparece representada a partir

de uma perspectiva vista de cima, sem o enquadramento da cabeça, sentada e realizando tarefas historicamente designadas a pessoas do gênero feminino, como bordar e preparar os alimentos. É interessante notar a ambiguidade do título da obra *O risco do bordado* (1981), e pensar: que riscos seriam esses? O título, claramente, é uma ironia entre o risco feito com a linha no bordado e o perigo. Mas, que perigo? Essas questões nos levam novamente à Rozsika (2019), ao bordado, as suas complexidades na vida da mulher e à ficção criada em cima dessa mulher misteriosa, que silenciosamente tece com calma o tecido, sendo vista numa postura submissa, inocente, em ato de amor ao lar.

Figura 4 - O risco do bordado, Liliâne Dardot, 1981, litogravura, 50.1×71.5 cm.



Fonte: Catálogo Exposição Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca.

Figura 5 - Ritual, Liliâne Dardot, 1981, litogravura, 50.1×71.5 cm.



Fonte: Catálogo Exposição Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca.

Essa mulher definitivamente não oferece perigo à sociedade patriarcal, está numa posição quase que enclausurada em si com o bordado e seus pensamentos. Mas poderia ser esse o risco? O risco de uma arte que ajudou a manter as mulheres em casa? Ou seria o risco que oferece uma mulher refletindo sozinha, autônoma, tecendo seus riscos na vida? De toda forma, a manutenção da mulher em casa refletiu na sua maneira de produzir.

A manutenção da figura feminina no espaço doméstico e a dominação da vida pública como cenário masculino, claramente, vão refletir no que produziram as mulheres ao longo da história. Como poderiam tratar de outros temas se a maior parte delas estava presa à casa? Nesse sentido, como demarca Eliane Pinheiro (2019), o impressionismo pode ter, de alguma maneira, facilitado para que algumas pintoras na França desenvolvessem seus trabalhos, já que o cotidiano é uma temática recorrente no estilo.

Varandas, jardins privados e grandes janelas foram cenários frequentemente representados por artistas contemporâneas a Gobillard, que desejavam explorar os efeitos da luz ao ar livre, sem se expor aos olhares públicos, num tempo em que a presença feminina, em muitos espaços burgueses de lazer, ainda era vista com recriminação. (PINHEIRO, 2019, p. 92)

Assim, notamos como ainda era opressora a sociedade desse período em relação a mulheres transitando na vida pública e a suas poucas oportunidades de ter acesso ao desenvolvimento de suas habilidades. É importante assinalar e refletir que a sutileza e delicadeza das pinceladas impressionistas não são — ou não deveriam ser — atribuídas como características de feminilidade, visto que, ao olhar uma obra de Monet, veremos cotidiano e delicadeza e não seríamos capazes de dizer se é uma obra produzida por um homem ou por uma mulher, caso desconhecêssemos a autoria da obra.

A exposição *História das mulheres: artistas até 1900* apresenta algumas artistas identificadas nesse movimento como Mary Cassatt, Paule Gobillard, Eva Gonzalès e Berthe Morisot, o que nos leva a refletir sobre os espaços públicos permitidos ao gênero feminino no período e como isso reverbera em suas produções. Se, indiretamente, essas artistas denunciavam o lugar da mulher na sociedade pelos espaços que podiam frequentar e pintar, artistas feministas contemporâneas denunciam esses locais de maneira mais explícita.

Ana Victoria Jiménez, na obra *Cuaderno de tareas* (Caderno de tarefas, 1978-81), fotografa as mãos de uma colega da Universidad Nacional Autónoma de México, realizando atividades como passar, lavar e escrever à máquina. Essas atividades buscavam dignificar o trabalho do lar, tantas vezes designado como uma tarefa feminina e conseqüentemente



inferior. O trabalho doméstico sempre foi visto como uma tarefa de valor menor, entretanto é de extrema importância, visto que inclui atividades importantes na rotina das pessoas.

Figura 6 - Série Cuaderno de tareas, Ana Victoria Jiménez, 1978–81, fotografia, 16,5x25,4 cm. Fonte: Catálogo Exposição Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca.

Da mesma forma, Lourdes Grobet, em *La Venus* e *La Briosa*, da série *La doble lucha* (A luta dupla, 1981-2005), produziu imagens de uma mulher com máscara de luta livre em atos de cuidados, como cuidando de sua própria aparência e de um bebê, refletindo sobre a luta diária das mulheres por sobreviverem de forma digna. Considerando que os trabalhos domésticos como cuidar dos filhos, limpar a casa, cozinhar e passar roupas, tantas vezes, são designado às mulheres, muitas se veem numa luta dupla e diária entre trabalhar fora do lar e, ao chegar a casa, ter que realizá-los.

Figura 07 - *La Venus*, Lourdes Grobet, série *La doble lucha*, 1981–2005, fotografia, 24x35.5 cm.



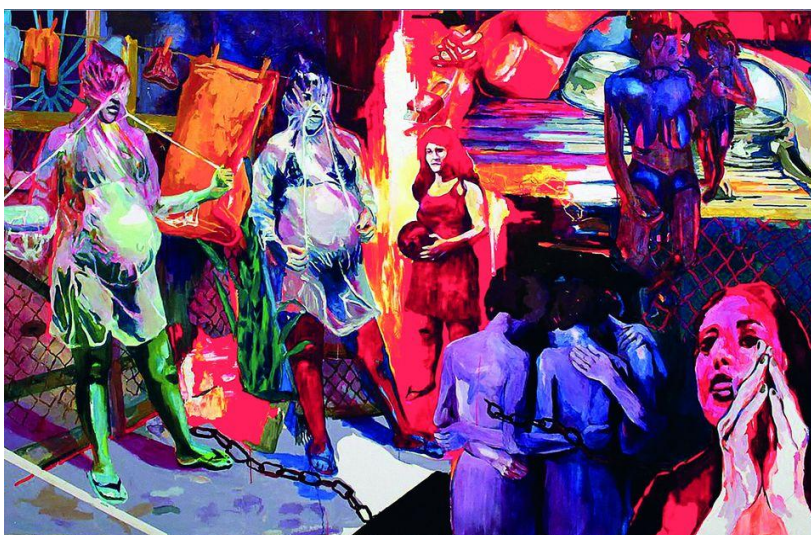
Fonte: Catálogo Exposição Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca.

Figura 08 - *La Briosa*, Lourdes Grobet série *La doble lucha*, 1981–2005, fotografia, 35.5×24 cm.



Fonte: Catálogo Exposição Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985, Pinacoteca.

Ainda no universo maternal, podemos refletir sobre o trabalho de Marcela Cantuária, Figura 9 - Maternidade compulsória, Marcela Cantuaria 2016, óleo e acrílica sobre tela, 153x220 cm.



Fonte: Catálogo Exposição Histórias Feministas: artistas depois de 2000, MASP.

Maternidade Compulsória (2016), no qual diversas figuras femininas aparecem representadas pela pintura. Enquanto duas mulheres com capas plásticas parecem asfixiar-se, uma segura a barriga como se estivesse grávida; no centro, um grupo aparece unido entre correntes; outra mulher, no canto inferior, reza e, no canto superior direito, uma mulher, junto a uma criança, aparece próxima de painéis.

A obra parece retratar toda a agonia e dor da maternidade imposta às mulheres, o não direito ao aborto legal e seguro e suas consequências — tantas vezes fatais para muitas —, além disso, a figura, no canto direito superior, parece invocar a questão dos deveres domésticos, que sempre aparecem atrelados à figura das mulheres. Não bastasse a

impossibilidade de decidir sobre a maternidade, a mulher ainda se vê violentada pela sociedade não apenas em julgamentos sobre seus papéis e deveres, mas também por meio de crimes sexuais ou de violência doméstica.

CONSIDERAÇÕES DO PROCESSO DE MUDANÇA NO SISTEMA DA ARTE

Retomando a provocação das Guerrilla Girls, percebe-se que o apagamento das mulheres na história da arte foi agravado pelo campo, ao não considerar seus trabalhos ou não lhes permitir serem artistas, passando pela dificuldade de acesso à educação artística, pela necessidade de largar seus trabalhos para se dedicar à família ou pela própria produção da história da arte, que as deixou, por tantos anos, como notas de rodapé ou sequer se esforçou para descobrir e contar suas histórias.

As três exposições citadas têm um importante papel, ao exibirem as obras e as artistas mulheres. A apresentação e representação dessas artistas para o público em geral possibilitam a revisão da narrativa da história da arte, contando com os catálogos, as críticas e as pesquisas acadêmicas como forma de expandir o conhecimento sobre a existência dessas artistas e suas obras, influenciando na formação de novos artistas e pesquisadores do campo da arte. Dessa forma, percebe-se a importância das exposições ao apresentar as pesquisas sobre o assunto ao público, pois as instituições e suas documentações (catálogos, sites) podem aumentar a possibilidade de reconhecimento dessas artistas invisibilizadas na história da arte oficial. Iniciativas como essas têm sido empenhadas por outras instituições no Brasil e no mundo e se solidificam como novos nichos de mercado — porque o ato de recontar a história também está muito vinculado ao poderio de consumo por parte dos frequentadores desses espaços. Não restam dúvidas de que as iniciativas das instituições recaem também sobre o interesse mercadológico e neoliberal de ampliação não só das narrativas, mas também da pluralidade dos públicos e, conseqüentemente, do ganho financeiro.

Durante muitos séculos o lugar e o papel das mulheres eram de reprodutoras e cuidadoras do lar e da família, tornando-as limitadas ao ambiente privado, enquanto os homens tinham acesso a todos os setores da sociedade. Dessa forma, mulheres não puderam frequentar escolas de arte e, conseqüentemente, seguir uma carreira artística, as que puderam realizar seus trabalhos, o fizeram retratando temas do cotidiano — tópico que se mostrava uma das únicas alternativas para elas — e tiveram suas obras taxadas de femininas, consideradas, em sua maioria, como uma atividade de lazer, de expressão de feminilidade.

Em *História das Mulheres: artistas até 1900* (MASP), observamos uma rara exceção com o caso de Rosa Bonheur, que contou com uma família que não era tão conservadora, conseguiu frequentar espaços que eram designados apenas aos homens e realizar seus trabalhos com temas que seriam classificados como “masculinos”, caso não se conhecesse a autoria deles. Contudo, essa não foi a realidade da maior parte das mulheres, que tiveram suas produções invisibilizadas.

Como consequência da opressão do sistema da arte, a classificação de obras como menores em relação àquelas produzidas por artistas homens demonstra o valor que se atribui ao gênero da autoria e não ao trabalho em si. Como exemplificado anteriormente, se não soubéssemos que os trabalhos de Monet eram dele, será que não teriam sido classificados como obras femininas por serem tão delicados quanto de artistas mulheres do mesmo estilo?

Iniciativas, como as exposições analisadas neste estudo, mostram-se de extrema valia para ampliar o repertório e levar ao conhecimento do público obras invisibilizadas e algumas tantas vezes retratadas como artesanato e não arte, bem como possibilita demarcar a importância da ampliação do espaço e da visibilidade da produção de artistas mulheres, tanto revisando as narrativas históricas, como propondo novas ações na contemporaneidade. Dessa maneira, as exposições ajudam a abrir fissuras para questionarmos valores atribuídos a determinadas obras em detrimento de outras por conta do gênero da autoria.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Matheus de. Rosa Bonheur. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; SCHWARCZ, Lilia M.; BRYAN-WILSON, Julia (orgs.). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Histórias das mulheres, histórias feministas: Catálogo. São Paulo: MASP, 2019.

BEAUVOIR, Simone de. O segundo sexo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea. Mulheres Radicais: Arte Latino Americana. Catálogo. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2018. LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; SCHWARCZ, Lilia M.; BRYAN-WILSON, Julia (org.). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Histórias das mulheres, histórias feministas: Catálogo. São Paulo: MASP, 2019.

PARKER, Rozsika. A criação da feminilidade. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; SCHWARCZ, Lilia M.; BRYAN-WILSON, Julia (org.). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Histórias das mulheres, histórias feministas: Catálogo. São Paulo: MASP, 2019.

PINHEIRO, Eliane. Paule Gobillard. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; SCHWARCZ, Lilia M.; BRYAN-WILSON, Julia (org.). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Histórias das mulheres, histórias feministas: Catálogo. São Paulo: MASP, 2019.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella; SCHWARCZ, Lilia M.; BRYAN-WILSON, Julia (org.). Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Histórias das mulheres, histórias feministas: Catálogo. São Paulo: MASP, 2019.

NOTAS DE FIM

1. Raquel das Neves Coli é professora de artes no ensino básico da rede municipal de Cachoeiro de Itapemirim - ES. Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Foi bolsista voluntária de Iniciação Científica com o sub-projeto “Pressupostos da estética de Bertolt Brecht segundo Gerd Bornheim” (2018-2019), integrando durante o período da pesquisa o grupo de pesquisa Crítica e experiência estética em Gerd Bornheim. Atualmente se interessa por história da arte e suas intersecções com a teoria feminista. Faz parte do Grupo de Pesquisa Entre - Educação e arte contemporânea (CE/UFES).
2. Julia Rocha é Doutora em Educação Artística pela Universidade do Porto, Mestre em Artes e Educação pela Universidade Estadual Paulista e Licenciada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Professora da Universidade Federal do Espírito Santo e coordenadora do Núcleo de Artes Visuais e Educação do Espírito Santo - NAVEES e coordenadora do Grupo de Pesquisa Entre - Educação e arte contemporânea (CE/UFES). Realiza pesquisa sobre o ensino da arte na contemporaneidade, mediação cultural, relações entre museus e escolas, avaliação de propostas educativas no campo das artes visuais e formação de professores.
3. Optou-se por tratar aqui as autoras por seus primeiros nomes a fim de dar ênfase no fato de que são obras escritas por mulheres, o que muitas vezes é invisibilizado pelo uso do último sobrenome (que geralmente é o do pai, perpetuando uma lógica patriarcal).