

**DA EXCLUSÃO DAS MULHERES ÀS PERSPECTIVAS FEMINISTAS:****breve panorama histórico das mulheres nas artes plásticas<sup>1</sup>**

As artes plásticas, de forma semelhante às outras artes e expressões culturais, são linguagens transformadas e transformadoras do mundo em que vivemos. Sendo assim, sua prática, técnica, acesso e expressão são marcados por disputas das ideologias que encontramos na sociedade, como o androcentrismo, que é hegemônico nas representações visuais. Ter uma representação androcêntrica significa que a maioria das produções que são referenciadas pela crítica, pelos movimentos artísticos, pelo público e pelo mercado partem de um ponto de vista masculino como se fosse o universal. Sabemos, porém, que esse ponto de vista é baseado na dominação, na desigualdade e ignora as realidades vividas pelas mulheres.

Esta representação compõe boa parte do que conhecemos e temos como "verdades" na cultura, na ideologia produzida e reproduzida em nossa sociedade, que é patriarcal, racista e capitalista. Além disso, a desigualdade entre homens e mulheres no acesso à arte, à técnica, ao nome e à historiografia são fatores responsáveis pela manutenção do androcentrismo e pela exclusão sistêmica das mulheres, das pessoas negras, pobres e imigrantes na arte.

O fato de o ponto de vista masculino hegemonizar a arte não significa, porém, que as mulheres nunca tenham existido ou que tenham deixado de lado a proposição de novas práticas que subvertam o modo de produção geral da arte. Na verdade, é importante recuperar as mulheres artistas que foram apagadas pela história; compreender os modelos que escancaram as desigualdades de gênero, raça e classe na cultura; e reivindicar as produções das mulheres, suas alternativas feministas para a arte, pautando-se por outras réguas que não o mercado e o machismo.

Na história da arte, a presença das mulheres artistas sempre se mostrou desproporcional à presença de homens, mantendo-se assim inclusive durante o recente período do modernismo. De fato, existe um apagamento das produções das mulheres, com menor esforço da historiografia em recuperar essas obras, conservá-las, inseri-las

---

<sup>1</sup> A elaboração sobre a historiografia da arte deste artigo foi possível graças às informações e reflexões trabalhadas na disciplina "Gênero, arte e sociedade" (IEB0251), ministrada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Paula C. Simioni (IEB/USP) no primeiro semestre de 2017.

no contexto geral da arte de cada tempo e espaço. Há casos e mais casos em que acervos de produções femininas se perderam parcial ou completamente, pois, sob responsabilidade de museus, universidades ou instituições culturais, não foram catalogados, organizados e sequer guardados. Esses materiais perdidos não são perdas apenas para as mulheres, mas para o conjunto das sociedades que hoje possuem majoritariamente referências da arte produzida por homens.

Por outro lado, apenas isso não explica a ausência da arte das mulheres. A arte das mulheres foi ocultada pela história, e esse movimento de apagamento é político; mas também hoje conhecemos pouco a arte das mulheres porque, de fato, havia poucas mulheres na arte. Este argumento foi muito utilizado, desde o século XIX até hoje, para afirmar que a arte era masculina simplesmente porque as mulheres eram inerentemente ruins na arte, eram seres inferiores e não tinham capacidade, cabeça ou mãos para produzir grandes obras como produziam os homens. De fato, eram poucas as mulheres que se destacavam nas artes plásticas durante o século XVIII, por exemplo. Mas esse argumento é falho e misógino à medida que, convenientemente, coloca a suposta inferioridade das mulheres na conta delas mesmas, como se fosse algo pertencente à "essência feminina". Além disso, ignora a realidade material das mulheres, sua falta de acesso à prática artística, à educação, ao tempo, ao mundo público e ao mercado.

Linda Nochlin, em seu ensaio "Por que não houve grandes mulheres artistas?", propõe que as condições da arte e da vida das mulheres historicamente foram incompatíveis, e que a falta de oportunidades e de igualdade social é uma grande responsável pela ausência de mulheres na arte. Propõe, portanto, que a ausência das mulheres não aconteceu apenas depois, pela falta de resgate na história da arte, mas também e principalmente durante, pela exclusão direta ou indireta das mulheres nos meios artísticos. Assim, desmonta também o essencialismo daquele falso argumento das "mulheres ruins", apontando para a sociedade patriarcal como responsável:

"A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação". (NOCHLIN, p. 09)

Ela propõe a compreensão da arte não como uma expressão visual de um eu puramente individual, mas sim como uma linguagem, um sistema com regras, notações, embates e habilidades. O problema das mulheres é terem sido bloqueadas nessa linguagem. A arte depende de um sistema de aprendizado, seja autônomo, seja

institucional, ao qual as mulheres da França, por exemplo, não tiveram acesso formal até 1882, quando as academias de arte passam a admitir sua presença. Antes, as academias eram vetadas inclusive juridicamente às mulheres, porque a técnica da época era baseada no aprendizado a partir da observação de modelos vivos. Os nus, tanto masculinos como femininos, seriam inadequados para os olhos das mulheres burguesas, que eram proibidas do acesso. Jacques-Louis David, um dos mais renomados pintores da época, defendia a exclusão das mulheres das salas de modelos nus pela "obscenidade" da situação.

No século XVIII, elenca-se principalmente o nome de quatro mulheres que eram altamente profissionalizadas na sociedade de corte europeia: Angelica Kauffmann, Élisabeth Vigée-Lebrun, Adelaide Labille-Guiard e Rosalba Carriera - esta última foi, inclusive, a primeira mulher a participar da Academia de Roma, que alterou seus regulamentos internos para que ela pudesse ser aceita. No Brasil, as mulheres são inseridas nas academias de arte em 1892, quando o início da República levou a uma reformulação da educação acadêmica como um todo.

Além da hierarquia no acesso aos estudos, também os gêneros artísticos da pintura eram hierarquizados: primeiro, a pintura de história (representações de grandes fatos, atos, ideias), depois retratos (principalmente retratos da corte), pintura de gênero (imagens do cotidiano) e, por fim, pintura de flores e natureza morta. Mais uma vez, a hierarquia se baseava indiretamente na desigualdade entre homens e mulheres. Os homens se consagravam na pintura de história, que exigia técnicas avançadas de desenho e pintura, amplo conhecimento histórico, clássico e erudito, e acesso a modelo-vivo - todos os itens restritos para mulheres - e pouco faziam as pinturas de flores e natureza morta, que eram "destinadas" às mulheres por serem arte doméstica.



*Self Portrait Hesitating Between the Arts of Music and Painting, Angelica Kauffman.*

Mesmo assim, a pintura de flores feita por um homem receberia mais atenção que a feita por uma mulher, mesmo que as técnicas e o resultado final tivessem qualidade equivalente, porque as flores e os objetos domésticos seriam considerados "lugar-comum" para as mulheres. Angelica Kauffmann, que trabalhou na Academia Inglesa e desenhava a partir de estátuas, na ausência de modelo-vivo, foi a única mulher que se destacou na pintura de história. Cerca de 20% do total de artistas do século XVIII na França eram mulheres, mas produziam "arte menor" e foram pouco reconhecidas. Os salões de exposição da época eram enormes e contavam com centenas de artistas. Os nomes das mulheres, porém, sumiram no tempo.



*Coaching Lion, Rosa Bonheur.*

Rosa Bonheur, que viveu na França no século XIX, era pintora de animais, subcategoria da pintura de gênero que usualmente cabia às mulheres. Suas pinturas de animais, porém, tomavam a dimensão de pinturas de história, pelas cenas construídas de forma grandiosa. Foi uma mulher que assumiu sua homossexualidade, tendo vivido com a também pintora Elisabeth Klumpke, a quem dedicou tudo em seu testamento. Era diversas vezes referida como "o melhor pintor de animais", por inovar no gênero. Por que não a melhor pintora? Foi a primeira artista mulher conhecida a solicitar autorização institucional para usar roupas masculinas, por precisar transitar por espaços abertos em que as longas saias a constrangiam e dificultavam seu trabalho.

Depois, no século XX, em um contexto de questionamento da arte de museu e de abertura para as artes decorativas, a modelagem e a tecelagem, é emblemático também o exemplo das artistas estilistas russas, que modelaram roupas femininas negando o papel das mulheres como objeto e recolocando-as como cidadãs e trabalhadoras, sendo portanto mais confortáveis, com maior possibilidade de movimento e pensadas para uma fabricação em larga escala. A mudança brusca e

decisiva nas formas e na cultura das vestimentas apenas foram possíveis na Rússia porque a arte se propôs a acompanhar o momento revolucionário e seus ideais feministas, dialogando diretamente com a utopia da "nova mulher" trazida por Alexandra Kollontai e pelo movimento de mulheres socialistas, que priorizava a reorganização da Rússia soviética com base na igualdade entre homens e mulheres, no fim da propriedade privada e da relação de exploração do trabalho.



*Ilustração de Varvara Stepanova.*

A questão das roupas nos abre caminho para discutir a relação de mulheres e homens com os espaços públicos e privados. Às mulheres foi atribuído o espaço privado, o trabalho reprodutivo, doméstico e de cuidados, seja remunerado e/ou não-remunerado, os trabalhos mais precarizados e, ao mesmo tempo, a exclusão dos espaços da ciência, da educação, da política, da economia - estes dirigidos aos homens e para os homens, que também são os detentores do capital no mundo.

A divisão sexual do trabalho, portanto, organiza a sociedade como um todo, influenciando inclusive no trabalho da arte, que não está desconectado do sistema que organiza o trabalho de forma generalizada. A escolha por retratar ambientes públicos ou privados, em uma época onde se pintava objetivamente aquilo que se observava, diz muito sobre os lugares onde estavam e podiam estar as mulheres artistas, e nos permite compreender melhor também quem eram elas: como eram as casas que habitavam?

Tinham acesso a quais lugares? Quais pessoas e lugares eram retratados por elas? Quem aparece e quem não aparece? São pertencentes a quais classes sociais?

Esta observação não pode, por si só, nos provar questões sobre a organização das sociedades, mas pode nos dar indícios de prerrogativas que já desenvolvemos sobre a hierarquia entre homens e mulheres e a limitação das mulheres no acesso ao espaço público, que se adapta, se mantém e se reinventa com o passar da história.

Além disso, o trabalho de Rosa Bonheur demonstra como é limitada a tentativa de demarcar um "estilo feminino", um traço ou marcas artísticas que sejam naturalmente das mulheres. Estas delimitações, aliás, mesmo quando cheias de boa vontade, podem carregar consigo uma ideologia do que é a masculinidade e a feminilidade (a primeira, " máscula", "viril", a segunda "dócil", "leve") que precisa ser, todos os dias, extrapolada, rompida, eliminada. O escritor modernista brasileiro Mário de Andrade, ao elogiar a artista plástica Anita Malfatti, usava adjetivos da masculinidade para apreciar o "vigor" de sua obra, incomum à época e também ao que se esperava das mulheres.



*O farol, Anita Malfatti.*

A produção artística das mulheres às vezes teve ou terá traços leves e finos e retratará espaços do mundo privado; mas também há vezes em que mulheres produzirão uma arte de traços pesados e densos, retratarão leões, cavalos e gaviões a céu aberto, como fez Rosa Bonheur, e nem por isso suas obras deixarão de ser feitas por mulheres. A percepção, por exemplo, do espaço e do ponto de vista objetivo nos dá pistas mais válidas e políticas para a identificação do gênero de quem pintou a obra do que a análise de cores e pinceladas. Integrar a análise formal da pintura à contextualização histórico-social e à reflexão feminista é um movimento necessário para compreender de forma mais profunda as obras, suas autorias e seus significados no mundo.

Retomar as produções feitas por mulheres é uma etapa necessária, porque as retira do anonimato e da exclusão, demonstra como o problema da ausência de mulheres nas artes não é por uma mera questão de incapacidade natural, e expõe o seletivismo da historiografia; mas junto a essa retomada é preciso esmiuçar qual o modelo de arte e de sociedade hegemônico em cada tempo e espaço, para que não nos contentemos com as exceções à regra - e para que denunciemos a regra.

A importância central do debate proposto por Linda Nochlin é que nos permite ir além das exceções. Não podemos apenas retomar aquela meia dúzia de artistas geniais que conseguiram produzir em séculos passados *apesar de* serem mulheres; precisamos, além disso, encontrar as falhas da própria ideia de genialidade e excepcionalidade, suas explicações na desigualdade da sociedade, e desta história partir para novas alternativas que ultrapassem a excepcionalidade, para que todas tenham a possibilidade.

A escritora inglesa Virginia Woolf, em "Um teto todo seu", diz ser mais importante que existam muitas mulheres escrevendo, mesmo que nem todas as suas produções sejam excepcionais, do que apenas uma mulher genial. Novamente, não se trata de uma questão de quantidade, mas sim de possibilidade. É preciso que as mulheres possam produzir arte e cultura com liberdade para que, daí, resultem obras boas, memoráveis, emocionantes etc. - e não o caminho oposto.

Virginia Woolf, mesmo sendo escritora e não pintora, trouxe considerações importantes sobre a escrita das mulheres na modernidade, e muitas podem ser utilizadas para aludir ao universo das artes plásticas. A modernidade foi marcada por um amplo circuito das galerias privadas, com modificações nas regras do júri, o que descentralizava o sistema expositivo, antes limitado aos salões e às academias de arte.

Ainda assim, são poucas as artistas modernistas que ficaram para a história. As rupturas de forma e conteúdo, a exposição das contradições das elites artistas e mesmo os questionamentos éticos que marcaram as vanguardas modernistas em vários países não romperam com a posição invisível e subalterna das mulheres no mundo da arte. Se não há mais bloqueios objetivos no acesso à formação, por que conhecemos poucas mulheres artistas modernistas?

Mesmo não sendo mais proibidas de estudar e praticar arte, as mulheres ainda tinham suas obras deixadas de lado em galerias, em salas separadas das vanguardas que se formavam, e eram secundárias na concepção da maioria dos movimentos artísticos. Muitas vezes, inclusive, isso ocorria como parte da posição ambígua que ocupavam no meio da arte: a maioria das artistas eram esposas, amantes e irmãs dos artistas homens, sendo ofuscadas e compreendidas apenas pelo seu papel doméstico.

"Eu simplesmente tinha a sensação de que o mundo da arte pertencia aos homens, e que eu estava de certa forma invadindo o seu domínio. Assim, a obra era realizada e escondida. Sentia-me mais confortável ao escondê-la. Por outro lado, não destruí nada. Guardava cada fragmento. Hoje, porém, me esforço para mudar" (Borgeois, P. 112)

Para Virginia Woolf, as mulheres estavam ausentes na literatura principalmente por não terem autonomia econômica e por terem seu trabalho entrecortado entre o produtivo e o reprodutivo. Ao falar em "um teto todo seu", vemos referência à falta de autonomia das mulheres na construção de suas individualidades junto à demanda urgente pela gestão do tempo e do espaço, pela exclusividade no trabalho doméstico e de cuidados, pela superexploração do trabalho dentro e fora de casa, pelo casamento, pela maternidade compulsória e pela ausência dos homens em todas essas tarefas, o que os permite tempo e espaço para criar e produzir arte.

Do começo do século XX para os dias de hoje, muita coisa aconteceu, mas as desigualdades entre homens e mulheres ainda se expressam e organizam a vida, o trabalho e a produção artística da população. No Brasil, o livro "Quarto de despejo", publicado por Carolina Maria de Jesus em 1960, mesmo sem dialogar diretamente com Virginia Woolf, aprofunda as questões trazidas por ela em um diário que expõe a realidade das mulheres negras, pobres, do hemisfério sul; se Virginia Woolf, mulher branca pertencente à elite inglesa, achava importante um quarto solitário para poder escrever, Carolina Maria de Jesus expunha sua luta diária pela sobrevivência própria e

dos filhos, em trabalhos precários, em busca de alimento e de um espaço não apenas onde coubesse sua escrita, mas também uma vida sem tanta pobreza.

Hoje, a divisão sexual do trabalho ainda é uma realidade no Brasil, seja pela precarização, pela exclusividade do trabalho doméstico e de cuidados, pela insuficiência de creches e pela divisão entre trabalhos e espaços "femininos" e "masculinos", públicos e privados. Imbrica-se à discriminação por raça, resultando em estatísticas que indicam sempre as mulheres negras como aquelas com menores salários, trabalhos mais precários e menor acesso ao ensino superior - novamente, não se trata de "inabilidade natural", mas sim da ausência de possibilidades, que é fruto das desigualdades sociais, sexuais e raciais. Em um Brasil colonizado, racista, com desenvolvimento recente, as referências na arte são, como já poderíamos supor, muito brancas e masculinas, desde antes, quando imitavam a produção europeia, até suas fases mais recentes, quando já propunham uma escola própria.

A recente ampliação do acesso às universidades, as políticas de cotas, os programas de bolsa e a criação de novas universidades são fatores de uma mudança social drástica, onde o pensamento do país que passa pelas academias se escurece e diversifica, e a população negra e pobre deixa de ser apenas marginal ou objeto de estudo para, também, estudar, propor, criar.

O golpe de 2016, que vem junto com a crise política e econômica mundial, significou uma mudança brusca no projeto de sociedade e uma ruptura não apenas de um governo de coalizão, mas de diversas políticas programáticas da democracia, da eliminação da pobreza e da redução das desigualdades, implementadas a partir da pressão e das reivindicações de movimentos. A mudança total nas políticas de cultura, por exemplo, mostra que a guinada conservadora que avança sobre o Brasil - e também sobre outros países da América Latina - não tem espaço para a criação e a produção de arte e cultura hoje, especialmente aquela que se pretende transformadora em seu sentido político amplo, fora dos moldes de entretenimento baseado em uma ordem social mercantilizada.

Hoje, o acesso à educação e à técnica artística, apesar de ter adquirido maior amplitude, ainda não é irrestrito, e ainda se baseia muito na falsa ideia de meritocracia e na renda de quem pode se preparar para concorrer às vagas ou a pagar pela própria formação. Além disso, apesar de ser maior a quantidade de mulheres estudando arte e se

propondo a produzi-la, ainda os galeristas, curadores e críticos são, em sua maioria homens; o androcentrismo não deixou de ser uma realidade, tampouco o machismo, e por isso as mulheres muitas vezes ainda são excluídas apenas por serem mulheres e não possuírem o reconhecimento ou as facilidades que os homens encontram.

Os equipamentos de cultura e os recursos para usufruir e apresentar arte são escassos, insuficientes, mais ainda para as mulheres que, quando mães, são as maiores responsáveis pelo cuidado e criação dos filhos. A falta de autonomia econômica é ainda uma questão no Brasil, onde elas têm menor taxa de atividade de trabalho que os homens, desigualdade salarial, superexploração do trabalho, o que pode inclusive restringi-las quando tentam sair de situações de vulnerabilidade e de violência.

"O indicador de proporção de mulheres sem rendimentos ilustra a relação de dependência econômica das mulheres, o não reconhecimento do trabalho doméstico que realizam e a vulnerabilidade a situações de violência doméstica. Em 2010, 30,4% das mulheres com 16 anos ou mais não tinha nenhum rendimento, enquanto que 19,4% dos homens encontravam-se nesta situação. Entre as pessoas sem rendimento, o maior peso estava entre as rurais (32,3%) frente a 23,9% das urbanas e entre as negras (27,4%) frente às brancas (22,6%)." (SOF, 2015)

O avanço do capitalismo neoliberal sobre a vida das mulheres aprofunda desigualdades através de políticas econômicas que aumentam a pobreza, desincentivam a produção de arte e tentam aniquilar a democracia e a soberania popular do país. Diante de tal conjuntura, concluo o texto saudando todas e todos que lutam por políticas de cultura, e endossando o possível caráter da arte como resistência e alternativa à lógica capitalista, patriarcal, racista, xenofóbica, LGBTfóbica, retrógrada e cafona.

Neste contexto, a arte feminista, produzida junto aos movimentos, em processos coletivizados, baseados na solidariedade, na resistência e na radicalidade, em outra lógica que não aquela que rege o mercado da arte e o capital, pode ser uma alavanca e uma inspiração para a colaboração, a organização, a tomada de fôlego, para que a arte seja uma possibilidade real para homens e mulheres de todas as raças e classes sociais, em consonância à perspectiva global e anti-sistêmica de construção de autonomies e de outra economia.

Se, antes, as mulheres artistas eram excluídas e apagadas, as que existem e resistem atualmente devem ser visíveis e apoiadas, se não pelas régulas da arte tradicional, pelo feminismo e pela rede de mulheres e homens de todos os lugares que acreditam em um mundo de igualdade.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai - escritos e entrevistas 1923-1997*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

KOLLONTAI, Alexandra. *A nova mulher e a moral sexual*. São Paulo: Expressão Popular, 2000.

NOCHLIN, Linda. *Por que não houve grandes mulheres artistas?*. São Paulo: Aurora, 2016.

SOF. Publicação “Estatísticas de gênero”, do IBGE, mostra dados relevantes sobre a autonomia econômica das mulheres. Publicado em 12 de junho de 2015. Disponível em: [www.sof.org.br/2015/06/12/publicacao-estatisticas-de-genero-do-ibge-mostra-dados-relevantes-sobre-a-autonomia-economica-das-mulheres/](http://www.sof.org.br/2015/06/12/publicacao-estatisticas-de-genero-do-ibge-mostra-dados-relevantes-sobre-a-autonomia-economica-das-mulheres/)

SIMIONI, Ana Paula. *Gênero, arte e sociedade: IEB/USP, 06-20 de março de 2017*. Notas de aula.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.