



Revista Estudos Feministas

ISSN: 0104-026X

ref@cfh.ufsc.br

Universidade Federal de Santa Catarina
Brasil

Loponte Gruppelli, Luciana

Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino
Revista Estudos Feministas, vol. 10, núm. 2, jul.-dic., 2002, pp. 283-300
Universidade Federal de Santa Catarina
Santa Catarina, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38110202>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica
Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Luciana Gruppelli Loponte
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino

Resumo: Este trabalho trata das relações entre sexualidades, artes visuais e poder, levando em conta as teorizações de Michel Foucault, principalmente a respeito de conceitos como poder e discurso. Analiso como a sexualidade feminina é colocada em discurso através das imagens produzidas pela arte ocidental, a partir de um olhar masculino bastante particular. Ao afirmar que essas imagens produzem uma pedagogia do feminino, pretendo contribuir para a ampliação das análises realizadas no campo do ensino das artes visuais (e, conseqüentemente, para a formação docente na área), que nos últimos anos, através das tendências metodológicas e teóricas mais recentes, vêm destacando o papel das imagens na educação sem, contudo, dar a devida importância a conceitos como gênero, sexualidade e poder.

Palavras-chave: artes visuais, sexualidades e poder.

Copyright © 2002 by Revista
Estudos Feministas

Introdução¹

¹ Este trabalho é parte da pesquisa em desenvolvimento no curso de Doutorado em Educação (UFRGS), sob o título provisório de *Cultura visual e produção de subjetividades femininas para a docência em arte*.

² Guacira LOURO, 2000.

Ao entender que a sexualidade é moldada e definida por diferentes práticas discursivas como as artes visuais, articulo neste trabalho categorias como gênero, sexualidade e poder para analisar as imagens produzidas por diferentes artistas (circunscritas aqui especialmente às representações fixas – pintura, escultura, gravura etc.) como pedagogias culturais, tal como o cinema.² Dessa maneira, afirmo que essas produções artísticas e os discursos que circulam em torno delas colaboram para fixar e produzir identidades sexuais e de gênero.

Fazendo um contraponto entre as obras de mulheres e homens artistas de diversos períodos, discuto como a sexualidade feminina é colocada em discurso através dessas imagens, produzindo uma *pedagogia do feminino*. Uma pedagogia visual que naturaliza e legitima o corpo

³ Ainda é muito comum, principalmente nos anos iniciais da educação básica, que as imagens nas aulas de arte se restrinjam a desenhos pedagógicos estereotipados para colorir.

feminino como objeto de contemplação, tornando esse modo de ver particular como a única 'verdade' possível. Com essas aproximações, procuro contribuir para a ampliação das análises realizadas no campo do ensino das artes visuais, que nos últimos anos, através das tendências metodológicas e teóricas mais recentes, vêm destacando o papel das imagens na educação. Em uma época de visualidade exacerbada como a que vivemos, falar sobre a educação do olhar é algo que exige muito mais de educadores e educadoras do que supomos. Não basta apenas que nos aproximemos das imagens simplesmente a partir dos elementos formais que as constituem: cor, linha, espaço, figura-fundo etc. As imagens dizem muito, nos produzem, nos significam, nos sonham. Na escola, as aulas de arte, bem ou mal,³ têm sido o espaço (às vezes, o único) de produção e leitura de imagens. Mas de que forma isso acontece? Como professoras de arte (as mulheres são a grande maioria) educam sobre gênero e sexualidade através dessas imagens? E, por outro lado, como elas próprias são educadas através dessas imagens?

Dessa forma, uma das intenções deste trabalho é chamar a atenção para a invisibilidade das questões políticas nas análises mais comuns sobre as imagens artísticas, principalmente no que diz respeito às questões de gênero, sexualidade e poder. Importante para isso é conhecer e problematizar uma outra forma de ver a arte, que emerge (mesmo que à margem do discurso oficial) a partir de um ponto de vista feminista, procurando subverter os olhares canônicos para a arte, tornando visível uma polissemia discursiva, muito além da linguagem formal. As imagens são pedagógicas, em um sentido mais amplo do que podemos entender por pedagogia. A aprendizagem e o ensino existem fora da sala de aula e, como salienta Carmen Luke (1999), sempre são interculturais e marcadas pelo gênero. Aprendemos sobre gênero e sexualidade através das imagens de arte (práticas discursivas que envolvem relações de poder-saber) e dos discursos que se produzem em torno delas.

⁴ Refiro-me aqui mais especificamente às produções canônicas da arte ocidental.

Para a compreensão dessa 'pedagogia visual do feminino', organizo o presente texto da seguinte forma: em um primeiro momento argumento que a sexualidade feminina é colocada em discurso no campo das artes visuais⁴ (em imagens e textos), a partir de um determinado olhar masculino, tanto no que diz respeito às representações de nus femininos como às produções de mulheres artistas. Em seguida, problematizo a naturalização de um olhar muito particular para as imagens de mulher, localizando as artes visuais como um campo de poder e saber e as imagens como práticas discursivas com efeitos produtivos sobre os

sujeitos. E por fim, analiso alguns exemplos de representações artísticas de homens e mulheres artistas, buscando rupturas e resistências em um discurso aparentemente 'natural'.

Artes visuais e sexualidades em discurso

Poderíamos perguntar aqui, afinal, qual o papel das artes visuais na vida contemporânea? Para a maioria das pessoas, esse tipo de arte é vista como uma prática destinada a poucos 'eleitos'. Associa-se arte à grande arte consagrada em museus, galerias, livros caros de reproduções. Alguns 'iluminados' por centelhas de gênio a produzem para um público seletivo que pode compreender. Por outro lado, a produção artística é considerada um *hobby* para o deleite individual, ou uma distinção social. Saber arte⁵ nos coloca na posição daqueles que pertencem à 'alta cultura'.

A arte contemporânea desafia os sentidos e nossas próprias definições de arte ao mesclar técnicas e materiais inusitados, rompendo com os cânones da pintura, da escultura, da gravura, da fotografia etc. Com certeza, essas produções não têm o mesmo apelo popular para as massas como o que é provocado pelo cinema. A mídia, no entanto, se utiliza das técnicas de produção artística nas propagandas de revista, nos *designs* de programas de TV, nas imagens que nos chegam diariamente.⁶

O discurso mais comum que chega até nós sobre a arte, no entanto, ainda é uma interpretação pertencente a um sistema de significações muito particular, no qual um certo modo de ver masculino é dominante. Através de representações artísticas e da produção de sentidos em torno dessas representações exerce-se poder. Poder este que de uma forma não unitária, estável ou fixa vem privilegiando e reforçando um determinado 'olhar masculino'.⁷ Poder que, sem dúvida, produz efeitos nos nossos modos de ver e entender questões de gênero e sexualidade. Política, poder e arte articulam-se nas imagens que muitas vezes são julgadas e analisadas apenas sob um ponto de vista formalista. Mas de que forma isso acontece?

Na história da arte ocidental, os corpos femininos são um tema recorrente, construindo e consolidando através de pinturas e esculturas um olhar masculino sobre a imagem das mulheres em obras como, por exemplo, *Olympia* e *Almoço na relva*, de Manet, e *Les demoiselles d'Avignon*, de Picasso. Essas obras compõem, entre outras, um conjunto de imagens consideradas marcos nos seus respectivos períodos pela historiografia oficial. Imagens que, no entanto, se constituem representações de um determinado modo

⁵ Na escola básica, no entanto, a arte é, muitas vezes, um conhecimento desvalorizado até por não ser considerado um conhecimento propriamente dito. É uma mera atividade para distrair e relaxar os/as estudantes daquelas disciplinas curriculares consideradas essenciais. Como atividade acessória e supérflua, ocupa um espaço pouco prestigiado.

⁶ A cultura visual da mídia bebe com frequência no mundo artístico, ao resgatar obras-ícones da arte como a *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, ou *O grito*, de Edward Munch, nas capas de revistas semanais, por exemplo.

⁷ Este termo relaciona-se à expressão *male gaze*, que vem sendo utilizada nas análises de teóricas fílmicas feministas como Anneke SMELIK (1993).

de ver muito particular. A chamada 'história universal da arte' é uma história particular, que sistematicamente vem privilegiando um determinado modo de ver como o único possível.

John Berger (1999), por exemplo, argumenta o quanto a representação das mulheres na arte ocidental solidifica uma imagem feminina de passividade, de submissão a um olhar masculino, tanto do artista quanto do espectador preferencial – “os homens atuam e as mulheres aparecem”. Para ele, o protagonista principal dessas obras, um suposto espectador masculino para o qual a obra é endereçada (tanto como espectador como possível comprador), nunca é pintado. A mulher é o motivo principal do nu como gênero da pintura a óleo européia, mesmo quando o tema a ser representado é uma alegoria ou história mítica. O tema do 'Julgamento de Páris'⁸ (Imagem 1)⁹ é um exemplo emblemático representado através de pinturas e esculturas por inúmeros artistas como Rubens (1577-1640), por exemplo. Como afirma Bea Porqueres,¹⁰ temas como esse e outros, como 'Susana e os velhos', 'Rapto das Sabinas', 'Filhas de Leucipo', são a desculpa, e não o tema. O tema é o próprio nu feminino. E, no caso do Julgamento de Páris ou de As três Graças, um motivo para representar três nus femininos.

A sexualidade não é algo 'dado' pela natureza, que esteja simplesmente ancorado em um corpo que é vivido da mesma forma em todas épocas e lugares. A sexualidade envolve processos culturais e plurais, e como uma invenção social se constitui historicamente a partir de inúmeros discursos que a regulam e a normatizam, produzindo saberes e 'verdades'.¹¹ Discursos que 'inventam' sexualidades femininas e masculinas circulam em torno das imagens

produzidas por artistas, assim como sobre os próprios artistas – mulheres e homens.

A respeito da sexualidade feminina, Thomas Laqueur¹² sublinha o que já vem sendo dito por estudiosas feministas: é a sexualidade da mulher que está sempre em constituição, ela é a categoria vazia. Apenas a mulher parece ter 'gênero', uma categoria definida a partir de uma diferenciação sexual cuja norma sempre tem sido masculina. Nas artes visuais,

⁸ Páris deveria decidir qual das três deusas era a mais bela, a quem se destinaria a maçã de ouro de Éris: Atena, Hera ou Afrodite. A escolhida foi Afrodite, que lhe ofereceu o amor da mulher mais bela do mundo, Helena, de Esparta (Ruth GUIMARÃES, 1996).

⁹ As imagens referidas estão dispostas ao longo do texto.

¹⁰ PORQUERES, 1994.

¹¹ LOURO, 1999.

¹² LAQUEUR, 1999, p. 51.



Imagem 1 - O julgamento de Páris - Pieter Paul Rubens (1635-1638)

em especial na história da arte ocidental (principalmente a partir do Renascimento), proliferam representações do corpo nu feminino, que manifestam através de olhares para um fictício espectador a submissão ao próprio artista e ao proprietário da obra.¹³

¹³ Em tradições não-européias, como nas artes indiana, persa, africana, pré-colombiana, a nudez feminina não é tratada da mesma forma. Nas representações do amor sexual, a mulher é tão ativa quanto o homem (BERGER, 1999).

Embora o corpo feminino na arte ocidental estivesse em evidência, isso necessariamente não queria dizer que a própria mulher (como um sujeito com vontade própria) e a sua sexualidade também o estivessem. Na verdade, nas representações dos nus femininos, é a sexualidade masculina que está em jogo, tendo muito pouco a ver com a própria sexualidade feminina.

Tendo as mulheres sua sexualidade constantemente controlada e vigiada, o que dizer então de uma mulher artista? Enquanto a sexualidade não abala a 'genialidade' de artistas como Picasso e outros artistas modernos que representaram à exaustão bordéis, prostitutas e amantes, as mulheres que ousavam entrar no mundo artístico tinham que se contentar com a representação de pinturas de interiores, naturezas-mortas – gêneros de menor valor no mercado artístico e que não as fariam configurar no rol dos 'grandes artistas'. Às mulheres era vedado o acesso à prática de desenho do natural com modelo nu, que foi a base do ensino acadêmico e da representação na Europa do século XVI ao XIX.¹⁴ As mulheres 'artísticas' por natureza deveriam ser controladas de alguma forma, sendo proibidas de estudar arte fora do contexto estético doméstico (decoração de interiores, arranjos florais, tocar piano etc.).¹⁵ Quando historiadores e críticos de arte referem-se às mulheres artistas, a alusão a sua sexualidade parece algo inevitável, interferindo no julgamento das obras. É preciso lembrar sempre que, antes de artistas, elas são mulheres. Bea Porqueres¹⁶ nos dá alguns exemplos:

¹⁴ Whitney CHADWICK, 1992, p. 7.

¹⁵ Kerry FREEDMAN, 1998.

¹⁶ PORQUERES, 1994, p. 62.

Sofonisba foi elogiada, já em *las Vite* de Vasari, por sua beleza e modéstia; Artemisia Gentileschi foi denegrada por seus biógrafos por haver sido violada quando era uma adolescente, o que, se disse, a conduziu ao desenfreamento sexual. Elisabetta Sirani foi acusada de falsear sua obra – não pode ser que uma mulher pinte tão bem. Elisabeth Vigée-Lebrun passou à história como uma cortesã – no duplo sentido da palavra. De Valadon se falou que era filha ilegítima, mãe solteira e amante de muitos artistas. Não é necessário seguir; todos estes qualificativos jamais se aplicam aos homens ou, se assim se faz, é para reforçar a ideia de que o artista a que se referem era um gênio (tradução minha).

¹⁷ POLLOCK, 1998.

Griselda Pollock,¹⁷ ao analisar os espaços da feminidade na arte moderna, questiona por que somente homens configuram como precursores dos principais

movimentos modernistas. Para ela, a melhor resposta não seria porque não havia mulheres envolvidas nos primeiros movimentos modernos e nem porque as artistas existentes não eram importantes o suficiente para influir nesses movimentos. Na sua argumentação, o que a história da arte modernista celebra é uma tradição seletiva que normaliza como o *único* modernismo um conjunto de práticas particulares e generificadas.¹⁸

¹⁸ Como professora de artes plásticas na educação básica, por muito tempo reproduzi nas aulas este modo de ver a história da arte como algo 'dado', imutável, uma mera narrativa de fatos cronologicamente organizados nos livros de que dispunha. Para uma leitura desavisada, é mais do que 'natural' que os homens sejam líderes dos movimentos artísticos e que a representação de imagens de mulheres predomine sobre as produções artísticas feitas por elas próprias. É esse modo de ver que prevalece nos livros mais comuns e de mais fácil acesso sobre arte, inclusive aqueles dirigidos às crianças.

¹⁹ POLLOCK, 1998, p. 76.

Na construção das definições correntes do que seja 'arte' ou a 'grande arte', sexualidade e poder se articulam, exercendo um papel fundamental na determinação de quem pode representar e de quem é representado/a. Pollock¹⁹ lembra como é impressionante perceber que muitas das obras canônicas consideradas como fundadoras da arte moderna ocidental tratam precisamente da sexualidade, e desta como uma troca comercial. Mulheres em bordéis, bares ou no divã do artista são cenas comuns na pintura francesa do final do século XIX. As representações de corpos femininos, como signos da sexualidade masculina, afirmavam a modernidade dos homens artistas e sua posição de vanguarda.

As mulheres da burguesia, como as artistas impressionistas Berthe Morisot e Mary Cassat, poderiam representar alguns locais selecionados da esfera pública, mas, afirma Pollock, uma linha demarcava não o fim da divisão público/privado mas a fronteira entre espaços de feminidade. Abaixo dessa linha encontravam-se o reino dos corpos sexualizados e mercantilizadas das mulheres, no qual classe, capital e poder masculino entrelaçavam-se. Aqui estavam em jogo dois modos distintos de ver e representar sexualidades femininas: enquanto uma é glorificada e identificada como representação moderna, outra é controlada e vigiada, contribuindo para a invisibilidade das mulheres como artistas. Há uma 'moral' e 'verdades' diferentes destinadas às mulheres que são representadas e às mulheres que ambicionam ser sujeitos da representação.

As mulheres precisam ser 'governadas', na acepção foucaultiana do termo. No caso das mulheres artistas, elas são sempre apêndices de alguém: filha de, esposa ou amante de, mãe de... Elas e suas realizações precisam ser justificadas a partir da sua relação com outros. Como crianças que precisam ser conduzidas, as mulheres artistas e suas produções são sempre colocadas à prova, e sua capacidade de criação além dos limites da maternidade e reprodução é regularmente questionada, legitimando a arte como produto da criatividade e da genialidade masculinas. Os discursos que as nomeiam diferem-se sobremaneira dos discursos que circulam sobre os homens artistas. Nunca haveria a necessidade de justificar a

²⁰ Ernest Gombrich, um importante historiador de arte cujo livro *The Story of Art* (1950) foi traduzido em mais de quinze línguas, quando perguntado sobre o que pensa sobre uma História da Arte da Mulher, responde: "Não penso nada, porque nós simplesmente não sabemos nada. Veja: há muitas tapeçarias, coisas muito belas, feitas na Idade Média. Como se pode dizer se foram feitas por homens ou por mulheres? Não se sabe. Não tem sentido. E não importa. Se eu ligo o rádio e ouço alguém tocando algo muito bem, não posso dizer se é homem ou mulher. Não tem o menor sentido. É irrelevante. Na literatura também, como saber em alguns casos? Jane Austen, por exemplo, sabemos que era mulher. Mas, Georges Sand poderia não ter sido mulher, ela inclusive tentou não ser. É algo que não posso realmente conceber. Não há uma arte da mulher" (Ana Mae BARBOSA, 1997, p. 40).

²¹ PORQUERES, 1994, p. 49 e p. 93.

²² Rosa Maria Bueno FISCHER, 2001.

²³ Tomaz Tadeu da SILVA, 1999.

²⁴ FOUCAULT, 1987, p. 56.

²⁵ Foucault, ao definir o conceito de prática discursiva, diz: "Não podemos confundi-la com a operação expressiva pela qual um indivíduo formula uma idéia, um desejo, uma imagem; nem com a atividade racional que pode ser acionada em um sistema de inferência; nem com a 'competência' de um sujeito falante, quando constrói frases gramaticais; é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou lingüística, as condições de exercício da função enunciativa" (FOUCAULT, 1987, p. 136).

produção artística de um artista como Picasso, por exemplo, a partir de suas relações de parentesco: esposo de, filho de... A respeito desses discursos, vale a pena conhecer as afirmações misóginas²⁰ de artistas renomados como Renoir ("Considero as escritoras, advogadas e políticas – como Georges Sand, Madame Adam e outros – como monstros, como terneiros de cinco patas [...]. A mulher artista é sinceramente ridícula") e Degas, sobre Mary Cassatt, artista impressionista americana ("Não posso admitir que uma mulher desenhe tão bem!").²¹

O conceito de discurso, para Foucault, refere-se a um conjunto de enunciados de um determinado campo de saber, que se constitui historicamente a partir de disputas de poder. Para Fischer,²² esse é um conceito abrangente, que inclui o conceito de representação, utilizado pelos Estudos Culturais.²³ Mais do que discursos que apenas refletem ou nomeiam uma determinada 'realidade', as imagens criadas pelos artistas produzem verdades sobre sujeitos, produzem práticas sociais. Além disso, as interpretações dessas imagens por críticos e historiadores de arte (e na escola por professores e professoras) produzem também outros discursos que obedecem a um determinado conjunto de regras dentro de um campo de saber e poder. Há vários discursos em disputa na definição do que é digno de ser representado ou de quem pode representar nas artes visuais, e essas práticas de poder articulam-se à produção de verdades sobre gênero e sexualidade. Para Foucault,²⁴ os discursos não podem ser tratados somente como "conjunto de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam".

Através das imagens pictóricas da arte ocidental, as mulheres constituíram-se como objetos de um discurso que produz a sexualidade feminina a partir de um olhar masculino, um olhar daqueles autorizados em uma determinada prática discursiva²⁵ a ver e representar. Um olhar que, congelado na definição de 'arte universal', subjetiva e molda nossas concepções do que é arte e artista, e, na análise que procuramos fazer aqui, 'inventa' sexualidades, feminidades e também masculinidades. Há uma rede de saberes e verdades legitimada através das imagens canônicas da arte ocidental. Mas de que modo essa sexualidade feminina é colocada em discurso através dessas imagens? De que modo essa sexualidade é naturalizada como 'verdade'?

Imagens de mulher: a naturalização de um olhar particular

²⁶ A respeito dos modos de ver a mulher, BERGER (1999, p. 66) provoca: "Se tem qualquer dúvida de que isto seja assim, faça a seguinte experiência. Escolha deste livro uma imagem de um nu tradicional. Transforme a mulher num homem. Ou no olhar da mente, ou desenhando na reprodução. Em seguida observe a violência que essa transformação faz. Não à imagem, mas às expectativas de um possível espectador".

O nosso olhar, fabricado na cultura visual do final do século XX, parece acostumado com os corpos femininos que vendem produtos, lugares, modos de ser. Corpos femininos idealizados povoam as capas de revistas de moda, nas quais personalidades famosas ditam as regras de um 'corpo perfeito'. Nas revistas 'femininas' ensina-se como buscar o tão sonhado corpo de *top model*, enquanto nas revistas 'masculinas' os mesmos corpos são oferecidos para o deleite visual dos homens. A mídia brasileira, principalmente em propagandas endereçadas ao público masculino, como as campanhas de marcas de cerveja, celebram e naturalizam um corpo feminino sem voz, um corpo-objeto do olhar. Que corpo é esse que querem nos vender? De que forma nos constituímos como mulheres perante esses corpos-objetos do olhar masculino? Essas imagens supõem um espectador masculino, um lugar de sujeito que ocupamos (mulheres e homens) de forma quase óbvia e natural, sem questionar ou pensar em outras possibilidades de ver.²⁶

Há uma conexão muito estreita entre visão e poder. O ato de ver – que envolve o que selecionamos para ver e como vemos – produz efeitos sobre os sujeitos, produz relações de poder, muitas vezes, de forma sutil e sedutora. Silva²⁷ salienta que,

(...) por seu caráter ativo, a visão é, de todos os sentidos, talvez aquele que mais expresse a presença e eficácia do poder. Muitas das operações próprias do poder se realizam e se efetivam no olhar, por meio do olhar. É pelo olhar que o homem transforma a mulher em objeto: imobilizada e disponível para seu desfrute e consumo.²⁸

²⁸ SILVA (1999, p. 62) ainda pergunta: "É possível postular a mutualidade, a horizontalidade, do olhar? É possível reivindicar o poder subversivo, rebelde, do olhar desafiante, irreverente? Será inevitável ao olhar servir de mediador apenas de relações de poder e saber que objetificam, que inferiorizam o outro? Seremos obrigados, se quisermos compensar, de alguma forma, sua tendência verticalizante, a recorrer a um sentido sabidamente mais inclinado à simetria e à horizontalidade, como o ouvir e o escutar? Perguntas similares podem ser feitas a respeito da representação. Será possível separar, de alguma forma, a representação de sua cumplicidade com o poder?".

²⁹ FOUCAULT, 1999, p. 88.

As formulações de Foucault são importantes para entendermos as relações possíveis entre poder e artes visuais. Para ele, o poder não está presente em um único ponto, uma "invencível unidade", a origem de toda dominação, o lugar de toda opressão, como o Estado, por exemplo. O poder é reticular, é móvel, "o poder está em toda a parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares".²⁹ O poder está se produzindo nessas imagens, que vemos muitas vezes de forma tão inofensiva. No entanto, a nossa tarefa, como alerta Foucault, não é encontrar "um" sujeito do poder, ou uma oposição fixa dominador–dominado, mas sim entender como o poder opera, como se dissemina, que relações constitui.

As artes visuais como um campo de poder e saber são um campo de disputa, de conflitos, de

descontinuidades, de multiplicidade de discursos. Se as relações de poder pendem em determinados períodos históricos e culturais para um determinado modo de ver, isso não quer dizer que assim o sejam indefinidamente. Não há um discurso monolítico e inabalável sobre a arte, imune a fraturas, resistências, deslocamentos.

Na desconstrução dos discursos sobre arte e sexualidade, podemos questionar aquelas imagens aparentemente 'neutras' como os nus femininos ou, em geral, as representações de mulheres nas pinturas ocidentais, que configuram a chamada 'grande arte' ou 'arte universal'. Também podemos questionar o nosso olhar 'naturalizado' para essas imagens. Essas imagens e o olhar que as endereçamos estão mais conectados com relações de poder e política do que comumente presumimos.

Essa compreensão das relações de poder na arte vai muito além das imagens explicitamente 'engajadas' politicamente como os murais de Diego Rivera ou *Os retirantes* de Cândido Portinari. A sexualidade não é apenas uma questão pessoal e individual; é uma questão social e política. Para essa compreensão, os estudos feministas têm exercido um papel importante em apontar outras possibilidades de análise no campo artístico.

No entanto, são raras (ou inexistentes) as publicações sobre arte, no Brasil, que trazem outros pontos de vista que discordam ou lançam outros olhares ao discurso dominante da história da arte oficial, com suas periodizações, seleções de obras e artistas que configuram um determinado modo de ver que consideramos 'natural' ou o único possível. Herdeiros/as que somos da cultura ocidental européia, a assumimos sem pestanejar, proclamando esta que é chamada de 'arte universal', até mesmo na reprodução dos mesmos padrões estéticos em produções artísticas nacionais.

Na produção de verdades sobre sexualidade, feminidades e masculinidades a partir de obras artísticas, articulam-se as próprias imagens como práticas discursivas, que por sua vez são alimentadas e recriadas pelos discursos de uma crítica que as produz ou não como 'grande arte'.

Rupturas em um olhar naturalizado: um discurso fraturado

Como uma das historiadoras de arte feministas mais importantes, Linda Nochlin tem procurado responder, através de seus artigos e livros, como pensar a política em arte. Implicada política e teoricamente com o feminismo, e dessa maneira com o ponto de vista do "Outro", ela propõe "pensar história da arte 'Outramente'" (*Otherly*), afirmando que a política não pode ser concebida como um elemento

³⁰ NOCHLIN, 1989, p. XVI.

adicional. Centrais a esse projeto, segundo ela, são as questões de sexualidade levantadas pelo feminismo.³⁰ Rebatendo as críticas às historiadoras de arte feministas que estariam sendo acusadas de não olhar de fato para as obras de arte em questão, Linda Nochlin argumenta que os *insights* feministas forçam a repensar o que se está olhando e como se está olhando.

³¹ FISCHER, 1996, p. 121.

Olhar de 'outro modo' não quer dizer, no entanto, olhar de um modo 'mais verdadeiro'. Mas romper com as verdades cristalizadas como 'verdade única', questionar a 'naturalidade' dos discursos, inaugurar a pluralidade de pensamento ao denunciar as formas de poder exercidas sobre e pelos sujeitos. Como afirma Fischer³¹ sobre o pensamento de Foucault, o que ele pergunta aos textos "não é 'o que está por trás', 'o que se queria dizer' com aquilo, mas sim: quais são as condições de existência daquele enunciado ou de um conjunto de enunciados".

³² FOUCAULT, 1991, p. 91.

Se pensamos com Foucault que "onde há poder, há resistência", podemos pensar que o discurso de saber-poder legitimado como verdade através das imagens da arte ocidental não é algo imutável ou isento de rupturas. Como já vimos, os estudos feministas têm abalado muitas certezas, trazendo à tona outros modos de ver. Sim, há resistências, no plural, como diz Foucault: "possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder".³²

Tentando desconstruir alguns modos de ver, é possível

tomar como exemplo um tema recorrente na pintura européia a partir do Renascimento (principalmente na Itália no final do séc. XVI): 'Susana e os velhos'. A cena ilustra uma história do Antigo Testamento sobre uma mulher que é surpreendida no banho por dois homens velhos da sua comunidade, que exigem que ela tenha relações sexuais com eles, a ameaçando com a morte. Nas versões do tema feitas pelo artista Tintoretto (1518-1594) a mulher olha para o suposto espectador, ou se olha no



Imagem 2 - Susana e os velhos - Jacopo Tintoretto (1557)



Imagem 3 - *Susana e os velhos* - Artemisia Gentileschi (1610)

espelho enquanto é espionada.³³ A sua atitude é passiva, de espera, de quase resignação; ela é um corpo nu prestes a ser dominado. Na versão da artista Artemisia Gentileschi³⁴ (1593-1652), no entanto, Susana está aterrorizada diante do olhar dos anciãos, revelando não a cumplicidade de um corpo passivo ou provocativo, mas a iminência do que hoje chamamos de assédio sexual (Imagens 2 e 3). Como lembra Whitney Chadwick,³⁵ aos olhos dos *e s p e c t a d o r e s* renascentistas, sedução e estupro estão fortemente vinculados, e nesse tema em especial o drama está representado em termos do domínio do olhar e das diferentes relações do homem e da mulher com o campo visual.

No final do século XIX, a forma de representação de nus femininos entra em crise, e vários artistas buscam outras formas de pintá-lo, sem necessaria-

³³ BERGER, 1999, p. 54.

³⁴ Segundo H. W. JANSON (1992), Artemisia Gentileschi foi a primeira mulher artista a ocupar uma posição importante na história da arte (apesar de a maioria dos livros não a mencionarem). Seguidora do estilo de Caravaggio, suas pinturas se diferenciam pela abordagem que faz dos temas míticos e bíblicos, a partir do ponto de vista de mulheres descritas como seres ativos e não como objetos sexuais.

³⁵ CHADWICK, 1992, p. 97.

³⁶ PORQUERES, 1994, p. 44.

³⁷ CHADWICK, 1992, p. 268.

mente estar vinculado a algum tema mitológico, mas buscando representar a 'mulher tal como ela é'. Artistas como Renoir, Degas, Toulouse Lautrec pintam mulheres banhando-se, vestindo-se, penteando o cabelo, dançando. Para Degas, é como pintar um "gato que se lambe" ou "como olhar pelo olho da fechadura".³⁶ Contemporânea a eles, Susanne Valadon (1865-1938) dá um tratamento diferente ao nu feminino, representando figuras em relação a outras figuras (mulheres com a mãe ou avó, por exemplo), nem sempre convencionalmente atrativas, e sem associar a nudez feminina com disponibilidade sexual ou prazer masculino, rompendo com os padrões dominantes. Essas imagens não nos restabelecem a 'verdade' da nudez feminina, mas, sim, nos forçam a pensar que não há um único modo de ver. Conforme Chadwick³⁷, a artista rechaça

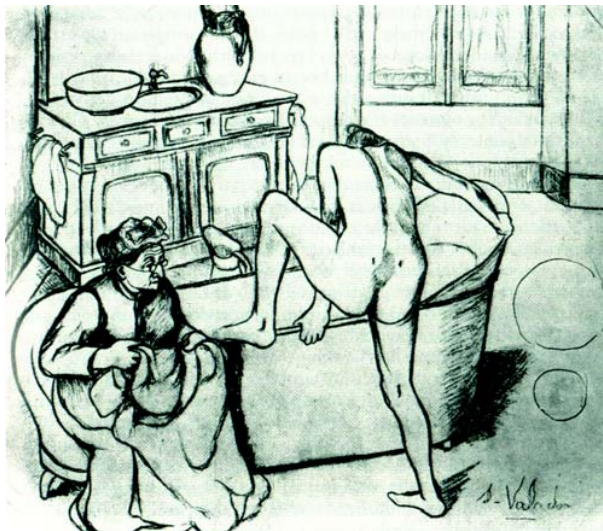


Imagem 4 - Avó e menina entrando na banheira - Suzanne Valadon (1908)

a apresentação estática e atemporal do nu monumental dominante na arte ocidental, colocando em relevo o contexto, o momento específico e a ação física. Em vez de apresentar o corpo da mulher como uma superfície isolada e controlada por um olhar masculino, destaca os gestos de figuras que aparentemente têm total controle sobre seus movimentos (Imagem 4).

Se concordamos com o dizer irônico de Rozsiska Parker³⁸ de que “a arte, claro, não tem sexo; mas o artista, sim”, podemos analisar dessa forma a trajetória de Camille Claudel (1864-1943),

³⁸ Citada por PORQUERES, 1994, p. 105.

³⁹ HIGONNET, 1994, p. 25.

afetiva e profissional-mente ligada à figura do escultor Rodin (1840-1917). Para Anne Higonnet,³⁹ aos olhos dos homens que controlavam o mundo da arte, “sua sexualidade eclipsava sua obra porque era uma mulher e, portanto, de acordo com as expectativas aprendidas, era um ser inatamente mais sexual que intelectual. Viam sua sexualidade como objeto do desejo de Rodin, e por isso a história dela só podia existir como parte da história do homem”. Enquanto para Rodin o exercício da sexualidade através de suas obras apenas o legitimava como gênio criativo, Camille Claudel teve algumas de suas obras rejeitadas pelo “seu violento acento de realidade” e sua “surpreendente sensualidade na expressão”, conforme relata Higonnet.

Se a obra-prima de Rodin *O pensador* (1880) oferece uma visão do poder masculino e do homem como sujeito do seu próprio pensamento com sua mente e corpo, suas representações do feminino se diferenciam bastante. Conforme Higonnet, a obra de Rodin estabelecia uma diferença clara no modo de encarar a sexualidade feminina e a masculina. Da mesma forma, havia uma distinção entre a sexualidade das modelos – criaturas sexuais anônimas – e a das mulheres da classe alta registradas em retratos. De qualquer forma, “nenhuma mulher possuía o poder social necessário para transformar-se em uma Pensadora”.⁴⁰

⁴⁰ HIGONNET, 1994, p. 29.



Imagem 5 - *O beijo* - Auguste Rodin (1880-1889)

A maioria das figuras esculpidas por Camille Claudel é de figuras femininas, revelando a preocupação com a sua própria condição sexual. Nas suas representações do corpo feminino, nega-se a dividir as mulheres entre virgens e prostitutas, como era comum. Em seus nus, corpos não idealizados fisicamente segundo os cânones da época, os faz passar do estado visual de objeto passivo ao de sujeito desejante.

As diferenças entre Rodin e Camille Claudel na representação de nus femininos e masculinos e da própria sexualidade ficam mais explícitas ao analisarmos duas obras importantes dos dois artistas: *O beijo* (1880-1889), de Rodin, e a obra batizada sucessivamente de *Abandono*, *Vertumno e Pomona* e *Sakountala* (1905), de Claudel (Imagens 5 e 6). As duas obras tratam aparentemente do mesmo tema, o amor erótico heterossexual.

Na obra de Rodin, o homem tem o poder do desejo sobre a mulher; é ele quem domina o beijo. Na escultura de Camille Claudel, ela atreve-se a representar um nu masculino que se ajoelha diante da mulher, que por sua vez entrega-se marcando a reciprocidade do desejo erótico. Os corpos femininos de Claudel são corpos desejantes, não simples objetos do prazer masculino. Talvez justamente por essa ousadia, incomum às mulheres de sua época, sua obra e história tenham sido esquecidas por tanto tempo.

Ainda a respeito da sexualidade feminina em discurso através das imagens canônicas da arte ocidental, podemos citar uma obra-chave da pintura moderna e do artista Pablo Picasso. No conjunto da obra de Picasso, as mulheres são o tema central, como na própria vida do artista, perpassando



Imagem 6 - *Vertumne e Pomone* - Camille Claudel (1905)

várias fases de seu trabalho. Uma das pinturas mais marcantes de sua obra é *Les demoiselles d'Avignon* (1907), considerada como a 'pedra fundamental do Cubismo'. Nessa imagem, estão representadas cinco mulheres, cinco prostitutas em um bordel. Seus corpos estão expostos esperando o homem que as vai escolher para uma noite amorosa. Olham, exibem-se, esperam... ao mesmo tempo, assustam, provocam. A fragmentação das formas rompe com os padrões tradicionais de perspectiva, provocando o surgimento de inúmeros discursos, que ainda muitos anos depois consagram o artista como um gênio da arte moderna, e a obra como precursora do movimento cubista.

À parte dos louvores às ousadias formalistas do artista, há um silêncio nesses discursos sobre a sexualidade feminina em questão. Os corpos das mulheres são apenas objetos lapidados pela inventividade e criatividade de Picasso. Se na época em que foi produzida a obra chocou também por ser a representação de prostitutas, os discursos enciclopédicos que chegam a nosso tempo, em livros de história da arte de mais fácil acesso, minimizam essa questão. Há uma 'naturalidade' da mulher como objeto do olhar na arte, assim como a apropriação pelo artista da chamada 'arte exótica', 'arte primitiva', 'arte negra', 'arte tribal'. A nova 'concepção estética' de Picasso traduz-se na supremacia de valores masculinos, brancos e europeus.

Podemos sugerir na análise dessa imagem o exercício sugerido por Berger.⁴¹ Coloquemos na nossa imaginação cinco homens no lugar dessas mulheres 'cubistas'. Se essa mudança nos causa um certo desconforto, pensemos ainda em uma mulher artista como autora dessa imagem, vivendo no início do século na Europa, com a mesma vida amorosa turbulenta de Picasso... Certamente no julgamento de sua obra pelos críticos da época, seriam mais preponderantes

⁴¹ BERGER, 1999.

aspectos morais referentes a sua sexualidade do que as suas supostas conquistas estéticas.

Todas essas questões e exemplos emergem a partir da ruptura provocada pelos estudos feministas em disciplinas tradicionais como a história da arte. Essas análises nos mostram que as imagens não são neutras, que não há apenas um único modo de ver. Sexualidade e poder se articulam nos discursos canônicos sobre arte, muitas vezes mais do que supomos, direcionando nosso olhar. Em relação à arte moderna por exemplo, Chadwick assinala a sua estreita vinculação com a sexualidade:

Outro aspecto do primitivo mito modernista que está recebendo crescente atenção por parte das historiadoras e críticas de arte feminista se refere à grande frequência com que os principais quadros – e às vezes as esculturas – associados com o desenvolvimento da arte moderna extraíram suas inovações formais e estilísticas da tomada com base erótica das formas da mulher: as prostitutas de Manet e Picasso, as “nativas” de Gauguin, os nus de Matisse, os objetos do surrealismo. Os artistas modernos, desde Renoir (“Pinto com minha verga”) até Picasso (“Pintar é em realidade como fazer amor”), contribuíram para fundir o sexual e o artístico, equiparando a criação artística com a energia sexual do homem, apresentando as mulheres como seres impotentes e sexualmente subjugados (tradução minha).⁴²

⁴² CHADWICK, 1992, p. 266.

Ao comparar e analisar produções de homens e mulheres artistas, a intenção não é descobrir ou desvendar um discurso mais ‘verdadeiro’ sobre a sexualidade feminina ou masculina. Não se deve imaginar, como nos alerta Foucault, que há um mundo dividido em um discurso admitido ou excluído e um discurso dominante ou dominado. Sem dúvida, o discurso que exalta um certo modo de ver masculino tem sido predominante, mas “é preciso admitir um jogo complexo e instável em que o discurso pode ser, ao mesmo tempo, instrumento e efeito de poder, e também obstáculo, escora, ponto de resistência e ponto de partida de uma estratégia oposta. O discurso veicula e produz poder, reforça-o mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo”.⁴³

⁴³ FOUCAULT, 1999, p. 96.

Artistas contemporâneas também têm trazido à tona essas questões através de suas obras, produzindo rupturas no nosso modo de ver. A artista boliviana Valia Carvalho, por exemplo, explora a construção da mulher como símbolo sexual, representando a si própria como *pin-up girl*. Da mesma forma, brinca com o repertório de imagens que as mulheres aprendem a desejar desde pequenas através dos jogos e atividades infantis: bonecas de papel para recortar e vestir, heroínas nos contos, no cinema e na televisão. Em algumas obras, a artista pinta sobre espelhos, instrumentos

do olhar sobre si mesma e da aprendizagem do feminino. Essas imagens chamam a atenção porque são representações de um corpo feminino que, de tão comum, nos parece estranho. No lugar de um corpo esculpido e esguio das mulheres de capa de revista, vemos um corpo de uma mulher assustadoramente comum, mas representada como uma 'modelo'.

Podemos citar também as artistas americanas Judy Chicago e Miriam Schapiro; e as artistas francesas Louise Bourgeois e Nikki de Saint Phalle. As obras dessas artistas fazem convergir um olhar acostumado com a naturalização do corpo e da experiência das mulheres como simples objetos. As produções dessas artistas são metáforas contemporâneas de um feminino que deseja, que sonha, que se expõe. Essas imagens, como todas as outras que analisamos aqui, são produtos de seu tempo histórico, mas, sem dúvida, constituem o nosso presente.

Conclusão

O que aprendemos com essas imagens? Que efeitos produzem em nossos modos de ser e ver? Que pedagogias estão implícitas aí? O que aprendemos sobre a sexualidade feminina e a masculina a partir dessas imagens? Quais os efeitos desse discurso sobre nossos modos de pensar?

As artes visuais, como instância social de produção de saberes, constitui também um modo de ver e compreender a sexualidade, nas suas exclusões ou inclusões, nos silêncios das formas e cores, nas 'óbvias' e sutis aparências de corpos femininos e masculinos. Pensar de outra forma o que parece ser tão evidente, desconfiar da 'naturalidade' dos discursos é o convite feito por Foucault. Dessa maneira, articular arte, sexualidade e poder é tentar compreender os processos que envolvem tanto a produção das imagens artísticas (e os discursos que se produzem a partir daí) como a constituição de identidades sexuais e de gênero.

Sexualidade e gênero não são temas que podem estar afastados de nossas 'leituras de imagem', porque "estão, mais do que nunca, no centro dos discursos; estão deixando o silêncio e o segredo, e, por bem ou por mal, estão provocando ruído, fazendo barulho, fazendo falar".⁴⁴ Sexualidade e gênero como categorias de análise também estão 'fazendo ver': as artes visuais são 'pedagogias culturais' no sentido que é definido por Shirley Steinberg,⁴⁵ exercem 'pedagogias da sexualidade', ou ainda, pedagogias do feminino, como procuro afirmar neste ensaio.

As questões que lanço a partir daqui, especialmente como professora de arte, são: como podemos articular a compreensão dessas 'pedagogias' na problematização do

⁴⁴ LOURO, 1998, p. 34.

⁴⁵ STEINBERG, 1997.

campo de estudos que envolve o ensino de arte? Ou, também, como essas pedagogias se afetam mutuamente, como produzem sujeitos? Como enfrentar a questão de que o discurso que legitima o olhar de um espectador masculino na história da arte emerge, ao menos na escola, contraditoriamente a partir de professoras de arte, a maioria mulheres? As respostas possíveis não são simples, mas certamente provocam novas perguntas que complexificam nossos modos de ver e de provocar olhares...

Referências bibliográficas

- BARBOSA, Ana Mae (Org.). *Arte-educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 1997.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1992.
- FISCHER, Rosa Maria Bueno. *Televisão e educação: fruir e pensar a TV*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- _____. *Adolescência em discurso: mídia e produção de subjetividade*. 1996. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. 13. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999. v. 1: A vontade de saber.
- _____. *Arqueologia do saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- FREEDMAN, Kerry. *Currículo dentro e fora da escola: representações da arte na cultura popular*. Trabalho apresentado ao 8º Encontro – A Compreensão e o Prazer da Arte, promovido pelo SESC, São Paulo, 1998. Não publicado.
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário de mitologia grega*. São Paulo: Cultrix, 1996.
- HIGONNET, Anne. "Los mitos de la creación: Camille Claudel y Auguste Rodin". In: CHADWICK, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de (Eds.). *Los otros importantes: creatividad e relaciones intimas*. Madrid: Catedra, 1994.
- JANSON, H. W. *História da arte*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- LAQUEUR, Thomas. *La construcción del sexo: cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra, Universitat de València, Instituto de la Mujer, 1994.
- LOURO, Guacira. "O cinema como pedagogia". In: LOPES, Eliane Marta T.; FARIA, Luciana Mende; VEIGA, Cynthia Greive (Orgs.). *500 anos de Educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- _____. "Pedagogias da sexualidade". In: LOURO, Guacira Lopes. *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 11-12.

- _____. "Segredos e mentiras do currículo: sexualidade e gênero nas práticas escolares". In: SILVA, Luiz Heron da. *A escola cidadã no contexto da globalização*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- LUKE, Carmen (Comp.). *Feminismos y pedagogias en la vida cotidiana*. Madrid: Morata, 1999.
- NOCHLIN, Linda. *The Politics of Vision: Essays on Nineteen-Century Art and Society*. Colorado, USA: Icon, 1989.
- POLLOCK, Griselda. "Modernity and the Spaces of Femininity." In: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *Visual Culture Reader*. London: Routledge, 1998.
- PORQUERES, Bea. "Reconstruir uma tradição: las artistas em el mundo occidental". *Cuadernos Inacabados*, n. 13, Horas y Horas, Madrid, 1994.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. *Teoria cultural e educação: um vocabulário crítico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- _____. *O currículo como fetiche: a poética e a política do texto curricular*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- SMELIK, Anneke. "What Meets the Eye: Feminist Film Studies." In: BUIKEMA, Rosemarie, and SMELIK, Anneke (eds.). *Women's Studies and Culture. A Feminist Introduction*. London: Zed Books, 1993. p. 66-81.
- STEINBERG, Shirley R. "Kindercultura: a construção da infância pelas grandes corporações". In: SILVA, Luiz Heron et al. (Orgs.). *Identidade social e a construção do conhecimento*. Porto Alegre: SMED/POA, 1997.

[Recebido em agosto de 2001 e
aceito para publicação em junho de 2002]

Sexualities, Visual Arts and Power: Visual Pedagogies of the Feminine

Abstract: This work is about the relations between sexualities, visual arts and power, taking in consideration the theorizations of Michel Foucault, mainly in respect to conceits like power and dissertation. Analyses like the feminine sexuality is put in dissertation through the images produced by occidental art, starting by a very particular masculine eye. In affirming that these images produce a pedagogy of the feminine, I pretend to contribute to the amplification of the analysis that take place in the teaching field of visual arts (and consequently, for the teaching formation on the area) that in the last years, through more recent methodological and theoretical tendencies, has been distinguishing the role of the images in education without, however, giving the proper attention to conceits like gender, sexuality and power.

Key words: visual arts, sexualities, power.