

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS



**MULHERES ARTISTAS E OUTROS MODOS DE VER:
QUESTÕES DE GÊNERO NA NARRATIVA OFICIAL DA HISTÓRIA DA ARTE**

JULLIANY CÁSSIA OLIVEIRA

GOIÂNIA
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO NO REPOSITÓRIO INSTITUCIONAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio do Repositório Institucional (RI/UFG), regulamentado pela Resolução CEPEC no 1240/2014, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei no 9.610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo dos Trabalhos de Conclusão dos Cursos de Graduação disponibilizado no RI/UFG é de responsabilidade exclusiva dos autores. Ao encaminhar(em) o produto final, o(s) autor(a)(es)(as) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação (TCCG)

Nome(s) completo(s) do(a)(s) autor(a)(es)(as): **JULLIANY CASSIA OLIVEIRA**

Título do trabalho: **MULHERES ARTISTAS E OUTROS MODOS DE VER: QUESTÕES DE GÊNERO NA NARRATIVA OFICIAL DA HISTÓRIA DA ARTE**

2. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador) Concorda com a liberação total do documento [X] SIM [] NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante: a) consulta ao(à)(s) autor(a)(es)(as) e ao(à) orientador(a); b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo do TCCG. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro.

Obs.: Este termo deve ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Carla Luzia De Abreu, Professora do Magistério Superior**, em 04/04/2022, às 10:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **JULLIANY CASSIA OLIVEIRA, Discente**, em 04/04/2022, às 19:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2799916** e o código CRC **ECD4E72C**.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
LICENCIATURA EM ARTES VISUAIS

JULLIANY CASSIA OLIVEIRA

**MULHERES ARTISTAS E OUTROS MODOS DE VER:
QUESTÕES DE GÊNERO NA NARRATIVA OFICIAL DA HISTÓRIA DA ARTE**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Licenciatura em
Artes Visuais da Universidade Federal de
Goiás como um dos requisitos à obtenção
do título de Licenciatura em Artes Visuais.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Carla Luzia de
Abreu

GOIÂNIA

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

OLIVEIRA, JULLIANY CASSIA
MULHERES ARTISTAS E OUTROS MODOS DE VER: QUESTÕES
DE GÊNERO NA NARRATIVA OFICIAL DA HISTÓRIA DA ARTE
[manuscrito] / JULLIANY CASSIA OLIVEIRA. - 2022.
LXXXVI, 86 f.

Orientador: Profa. Dra. CARLA LUZIA DE ABREU.
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade
Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Artes Visuais,
Goiânia, 2022.

Bibliografia.
Inclui lista de figuras.

1. Mulheres artistas. Crítica feminista. História da Arte. E.H.
Gombrich.. I. ABREU, CARLA LUZIA DE, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Ao(s) trinta e um dias do mês de março do ano de 2022 iniciou-se a sessão pública de defesa do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado "Mulheres artistas e outros modos de ver: Questões de gênero na narrativa oficial da história da arte", de autoria de **JULLIANY CASSIA OLIVEIRA**, do curso de Licenciatura em Artes Visuais, da Faculdade de Artes Visuais (FAV) da Universidade Federal de Goiás (UFG). Os trabalhos foram instalados pela orientadora, Profa. Dra. Carla Luzia de Abreu (FAV-UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Profa. Dra. Nayara Joyse Silva Monteles (IFG - Campus Uruaçu) e Profa. Dra. Alice Fátima Martins (FAV-UFG). Após a apresentação, a banca examinadora realizou a arguição da estudante. Posteriormente, de forma reservada, a Banca Examinadora atribuiu a nota final, tendo sido o TCC considerado **aprovado**.

Proclamados os resultados, os trabalhos foram encerrados e, para constar, lavrou-se a presente ata que segue assinada pelos Membros da Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Alice Fatima Martins, Professora do Magistério Superior**, em 31/03/2022, às 12:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carla Luzia De Abreu, Professora do Magistério Superior**, em 31/03/2022, às 12:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **NAYARA JOYSE SILVA MONTELES, Usuário Externo**, em 31/03/2022, às 12:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2792116** e o código CRC **45DA5976**.

AGRADECIMENTOS

À minha família, especialmente minha mãe e minha irmã, pela força que sempre me deram para concluir o curso. Ao meu companheiro Matheus, e aos meus amigos, Isabella, Erick, Talita e Gustavo que ajudaram, muitas vezes sem saber e tantas outras sabendo, a me sentir menos ansiosa com a faculdade.

Aos meus amigos do grupo de estudos em Cultura Visual, Júlia, Jocy e Marcus, por compartilharem seus saberes, pelo apoio e por caminharem comigo com toda paciência e carinho na trajetória final deste curso.

À prof.^a dr.^a Alice Fátima Martins que iluminou as minhas manhãs de terças-feiras com seu lindo sorriso, e que sempre esteve disposta para nos ouvir e ensinar. Quando imagino Alice, penso em duas palavras: amparo e inspiração. Que pessoa brilhante! Agradeço imensamente por aceitar o convite para fazer parte da banca que avaliará este trabalho de conclusão de curso.

À minha orientadora prof.^a dr.^a Carla Luzia de Abreu e à prof.^a dr.^a Nayara Joyse Silva Monteles, que coorientou o início deste trabalho e que agora irá compor a banca de avaliação, por me apoiar e motivar, nos momentos mais difíceis, onde tudo que eu mais queria era desistir. Meu contato com a Professora Carla veio logo no início da faculdade em 2015 e desde então desenvolvi grande admiração por ela, e mesmo depois de perdermos esse contato, devido ao trancamento da minha matrícula em 2016, a admiração nunca deixou de existir. Quando voltei para o curso, comecei uma nova jornada ao lado da Professora Nayara, que eu já conhecia por causa de suas participações em algumas disciplinas da Carla. Nayara foi uma das principais pessoas que me motivaram a continuar o curso para fechar esse ciclo da minha vida. É uma professora e uma pessoa muito importante na minha trajetória acadêmica, assim como a Carla, que me fez ver o mundo com outros olhares, desde lá no comecinho. Carla e Nayara, para mim, são professoras e mulheres exemplos. São aquelas pessoas que ao falar sobre elas, nossos olhos brilham de admiração. Elas fizeram com que eu me sentisse grande nos momentos em que eu mais me sentia pequena. Sinto que as palavras de agradecimento talvez não sejam o bastante, mas deixo aqui um muito obrigada!

RESUMO

Esta pesquisa se deu a partir dos estudos da perspectiva crítica feminista e problematizou a invisibilidade de mulheres artistas, especialmente latino-americanas, nas narrativas oficiais da História da Arte. Para a elaboração metodológica, foi utilizado o método qualitativo, a partir da abordagem bibliográfica, tendo como principal referência a análise da obra *A História da Arte*, de E.H. Gombrich. As reflexões também são inspiradas na crítica realizada pela artista María Gimeno sobre a obra de Gombrich, e materializada no projeto performático *Queridas Viejas*. Como bússolas para orientar os processos da pesquisa, foram usadas as seguintes perguntas: De que modo as questões de gênero são apresentadas e representadas no livro *A História da Arte*, de E.H. Gombrich? Como a perspectiva feminista da História da Arte pode favorecer a elaboração de um material didático-pedagógico e enfatizar narrativas plurais que se contraponham à hegemonia masculina na História da Arte? Espera-se que este trabalho possa gerar reflexões em docentes e discentes de Artes Visuais, já que foi possível compreender por meio do estudo realizado, que abordar a temática da produção artística realizada por mulheres, problematizar suas ausências e também suas representações, produzidas e legitimadas pelos discursos da Arte, pode nos ensinar que existem outros modos de ver.

Palavras-chave: Mulheres artistas. Crítica feminista. História da Arte. E.H. Gombrich.

RESUMEN

Esta investigación se basó en estudios desde una perspectiva feminista crítica y problematizó la invisibilidad de las mujeres artistas, especialmente latinoamericanas, en las narrativas oficiales de la Historia del Arte. Para la elaboración metodológica, se utilizó el método cualitativo, a partir del abordaje bibliográfico, teniendo como referencia principal el análisis de la obra *A História da Arte*, de E.H. Gombrich. Las reflexiones fueron inspiradas también en la crítica realizada por la artista María Gimeno a la obra de Gombrich, y materializada en el proyecto performático *Queridas Viejas*. Como brújulas para orientar los procesos de investigación, se utilizaron las siguientes preguntas: ¿Cómo se presentan y representan las cuestiones de género en el libro *A História da Arte*, de E.H. Gombrich? ¿Cómo puede la perspectiva feminista de la Historia del Arte favorecer el desarrollo de material didáctico-pedagógico y enfatizar narrativas plurales que se opongan a la hegemonía masculina en la Historia del Arte? Se espera que este trabajo pueda generar reflexiones en docentes y estudiantes de Artes Visuales, ya que fue posible comprender a través del estudio realizado, que al abordar el tema de la producción artística realizada por mujeres, problematizar sus ausencias y también sus representaciones, producidas y legitimadas por los discursos del Arte, pueden enseñarnos que hay otras formas de ver.

Palabras-clave: Mujeres artistas. Crítica feminista. Historia del Arte. E. H. Gombrich.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Elizabeth-Louise Vigée Le Brun	21
Figura 2. Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803). “Auto-retrato com duas alunas”, 1785.	21
Figura 3. Artemisia Gentileschi. “Susana e os velhos”, 1610. Pintura óleo sobre tela.	23
Figura 4. María Izquierdo (1902-1955). Autorretrato, 1939.	25
Figura 5. Belmiro de Almeida. “Arrufos”, 1887. Pintura óleo sobre tela.	27
Figura 6. Peter Paul Rubens e Jan Wildens. “O rapto das filhas de Leucipo”, 1617.	27
Figura 7. Guerrilla Girls. “Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?” 1989.	29
Figura 8. Versão em português do icônico cartaz, feita especialmente para o Masp, em 2017.	29
Figura 9. Guerrilla Girls. “Libertem as artistas”, 2017. Projeto apresentado na Trienal das Artes, Sorocaba.	30
Figura 10. Johann Zoffany. Os acadêmicos da Academia Real [The portraits of the Academicians of the Royal Academy] (1771-72). Óleo sobre tela. National Portrait Gallery, Londres.	32
Figura 11. Käthe Kollwitz. “Necessidade”, 1893-1901. Litogravura. 15,5 cm x 15,2 cm.	36
Figura 12. Peter Paul Rubens. Alegoria sobre as bênçãos da paz, 1629-30. Óleo sobre tela.	38
Figura 13. Pierre Bonnard. À mesa, 1899. Óleo sobre papelão.	39
Figura 14. Rafael. A ninfa Galateia, c.1512-14. Afresco.	40
Figura 15. O rapto de Perséfone, Pintura em um túmulo real em Vergina, Macedônia.	40
Figura 16. María Gimeno. “Nu à la Pallete”, 2014. Vídeo still.	43
Figura 17. María Gimeno. “Habitando Ausências”, 2019. Bordado em bastidor de madeira e espelho.	43
Figura 18. María Gimeno na apresentação da performance “Queridas Viejas” no CCBB de Barcelona, 2019. Foto: Miquel Taverna.	45
Figura 19. María Gimeno. “Queridas Velhas, EH Gombrich A História da Arte”, 2018. Edição limitada.	46
Figura 20. María Gimeno na apresentação da performance de “Queridas viejas” no Teatro Off Latina, Madrid 2018. Foto: Pedro Martínez de Albornoz.	47
Figura 21. Leonor Fini em Paris, 1950. Foto: Marianna Accerboni.	52
Figura 22. Leonor Fini. “Gardienne des phoenix”, 1952. Óleo sobre tela.	53
Figura 23. Leonor Fini. “Femme assise sur un homme nu”, 1942. Óleo sobre tela.	54
Figura 24. Marcia Schwartz em exposição, 2015. Foto: Margarita Solé.	55
Figura 25. Marcia Schwartz. “Autorretrato”, 1980. Giz pastel sobre papel.	56
Figura 26. Marcia Schwartz. “Colectivo”, 1976. Tinta acrílica sobre papelão.	57
Figura 27. Josely em sua exposição “Diários de Cheiros”, 2018. Foto: João Caldas.	58
Figura 28. Josely Carvalho. “Waiting”, 1982. Serigrafia e giz de cera sobre papel.	59
Figura 29. Exposição “Diário de Cheiros: Teto de Vidro”, 2018. Foto: João Caldas.	60
Figura 30. Foto: Divulgação MASP	61

Figura 31. Maria Auxiliadora da Silva. “Velório da Noiva”, 1974. Óleo e massa de poliéster sobre tela.	62
Figura 32. Maria Auxiliadora da Silva. “Umbanda”, 1968. Óleo sobre tela.....	63
Figura 33. Ana Mendieta em seu trabalho Facial Hair Transplante, 1972.....	64
Figura 34. Ana Mendieta. “Sem Título (Série Cena de Estupro)”, 1973.....	65
Figura 35. Ana Mendieta. “Imagem de Yagul”, 1973.....	66
Figura 36. Belkis Ayón na Havana Galerie, 1999. Foto: Werner Gadliger.....	67
Figura 37. Belkis Ayón. “Sikán”, 1991. Colografia.....	68
Figura 38. Belkis Ayón. “La cena”, 1988. Colografia em cartolina.....	69
Figura 39. María Izquierdo, retrato. 1941. Colección Archivo Casasola. Fototeca Nacional.....	70
Figura 40. María Izquierdo. “Escena de circo”, 1940. Aquarela sobre papel.....	71
Figura 41. María Izquierdo. “Alegoría del trabajo”, 1936. Aquarela sobre papel.....	72
Figura 42. Retrato de Mónica Mayer ao lado de sua obra “Sabado (Série “Diário de las violencias cotidianas)”, 1984.....	73
Figura 43. Mónica Mayer. “Martes (Série “Diário de las violencias cotidianas)”, 1984. Técnica mista.....	74
Figura 44. Mónica Mayer. “El tendedero”, 1978. Instalação. Foto por Víctor Lerma.....	75
Figura 45. Print screen do perfil do suplemento no Instagram.....	77
Figura 46. Print screen do perfil do suplemento no Instagram.....	78
Figura 47. Print screen do perfil do suplemento no Instagram.....	79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Em busca de uma narrativa mais plural	12
1. QUESTÕES DE GÊNERO NA HISTÓRIA DA ARTE	20
1.1 As mulheres precisam estar nuas para estar nos museus?	25
1.2 A perspectiva feminista na História da Arte	31
2. A GRANDE NARRATIVA DE GOMBRICH E A RUPTURA DE MARÍA GIMENO	34
2.1 O livro A História da Arte, de Gombrich	37
2.2 Queridas Viejas: projeto performático contra-hegemônico	42
3. ENSINO DE ARTE: INTERROGAR AS IMAGENS PARA PLURALIZAR A HISTÓRIA DA ARTE	49
3.1 Artistas latino-americanas: práticas de representação e resistência	50
3.1.1 Leonor Fin	51
3.1.2 Marcia Schwartz	54
3.1.3 Josely Carvalho	57
3.1.4 Maria Auxiliadora da Silva	60
3.1.5 Ana Mendieta	63
3.1.6 Belkis Ayón	67
3.1.7 María Izquierdo	69
3.1.8 Mónica Mayer	72
3.2 Ensino de Arte: outras narrativas para a História da Arte	75
Considerações Finais	81
Referências	85

Introdução

EM BUSCA DE UMA NARRATIVA MAIS PLURAL

INTRODUÇÃO: Em busca de uma narrativa mais plural

A invisibilização de mulheres ao longo da história nas narrativas oficiais é algo que me afeta profundamente, por ser mulher e por perceber como isso repercute em áreas de conhecimento, especialmente no ensino de Arte. Neste momento em que estou concluindo a graduação em Licenciatura em Artes Visuais, inquieta-me pensar e observar como as mulheres figuram nas produções artísticas e como são pouco citadas nas narrativas da História da Arte, atitudes que invisibilizam a potencialidade criadora das artistas mulheres e o próprio reconhecimento delas como artistas.

O interesse com a temática da pesquisa que proponho para o Trabalho de Conclusão de Curso surgiu no Ensino Médio, quando tive a oportunidade de aprender um pouco sobre a História da Arte, especificamente, sobre uma única História da Arte – a hegemônica –, masculina, branca e com ênfase em uma perspectiva europeia colonial. Todavia, foi somente como estudante universitária, com um posicionamento feminista mais maduro perante a vida e vislumbrando-me como futura professora de Artes Visuais que tal discussão passou a me afetar e inquietar de forma mais direta.

No que se refere ao meu processo formativo, destaco que em 2015, por meio do processo de seleção do Enem, passei a cursar Licenciatura em Artes Visuais na Faculdade de Artes Visuais (FAV), da Universidade Federal de Goiás (UFG). Depois que ingressei na Faculdade comecei a desenvolver um olhar mais sensível e crítico, apoiada nos estudos da Cultura Visual¹, com os quais tive contato em diferentes momentos do curso. Este campo de estudo considera imprescindível os efeitos das imagens para a construção das práticas sociais que fundamentam as sociedades, ou seja,

explorar nossa relação com as práticas do olhar, as relações de poder em que somos colocados e questionar as representações que construímos de nossas relações com os outros, pois, ao final, se não podemos compreender o mundo e intervir nele, é porque não temos a

¹ Segundo o pesquisador espanhol, professor Fernando Hernández (2000), um dos principais objetivos dos estudos da cultura visual é “explorar as representações que os indivíduos, segundo suas características sociais, culturais e históricas, constroem da realidade. Trata-se de compreender o que se representa para compreender as próprias representações”. (HERNÁNDEZ, 2000, p.136)

capacidade de repensá-lo e oferecer alternativas aos relatos naturalizados (HERNÁNDEZ, 2013, p. 92).

É importante pensar que “as imagens e outras representações visuais são portadoras e mediadoras de significados e posições discursivas que contribuem para pensar o mundo e para pensarmos a nós mesmos como sujeitos” (HERNÁNDEZ, 2011, p. 33). Os estudos da Cultura Visual ajudam na compreensão sobre o papel das representações visuais na formação dos sujeitos e nos mostra que é preciso considerar que “as imagens não só representam um mundo já carregado de significações, mas também contribuem para a produção de significados” (MAYAYO, 2003, p. 174).

Também é necessário refletir sobre nossa relação com o que vemos e como somos vistos pelo que vemos, já que as imagens moldam nossas práticas sociais e identidades, e, em muitos casos, são usadas como uma forma de poder de um grupo sobre outro. E para construir narrativas mais plurais que ajudem a desenvolver novas formas de ver e pensar, se faz importante criar “estratégias que ajudem a interpretar e desconstruir os significados muitas vezes invisíveis nas imagens” (ABREU, 2015, p. 3938).

Essa aproximação com os estudos da Cultura Visual em meus processos pelo curso de graduação me fez perceber o quão pouco as mulheres artistas são referenciadas na História da Arte “oficial”. Nas aulas das disciplinas de História da Arte ao longo de meu processo formativo, por exemplo, era mais comum ver mulheres representadas nas obras de arte, criadas a partir da perspectiva e da subjetividade masculina. Nesse sentido, a percepção que construí ao longo de minha formação foi a de mulheres sendo representadas como objeto, e não como sujeitos, como nos aponta Carmen Luke (1997, p. 21):

as representações históricas das mulheres, seja nos textos escritos ou nos visuais, foram versões de autores masculinos sobre moças, mulheres e coisas femininas. O silêncio histórico sobre a autoridade da autoria feminina teve como consequência a fetichização e a objetivação do "feminino" que, em diferentes formatos textuais, reflete um olhar e um desejo masculino coletivo. As indústrias culturais, em especial, são historicamente responsáveis pela produção cultural masculina de estereótipos femininos e de falsas representações que conceituam as mulheres como objetos de adorno, de sedução e de dominação masculinos, ou como estúpidas escravas do lar, corpos mentalmente vazios, veneradas supermães". (LUKE, C., 1997, p. 21 *apud* HERNÁNDEZ, F., 2007, p. 74)

Essa percepção se acentuou a partir do contato que tive com o livro "A História da Arte"², de Ernst Hans Josef Gombrich (1909-2001), considerado uma grande narrativa da História da Arte e que foi utilizado como referência importante nas bibliografias básicas das disciplinas de História da Arte no meu curso de Licenciatura em Artes Visuais. Este livro³ é largamente utilizado por docentes para auxiliar na construção de suas aulas e, também, por quem está iniciando estudos no campo das artes visuais, pois como afirma Gombrich (2000), apresenta uma linguagem mais simples e acessível, mostrando os momentos históricos e movimentos artísticos de forma cronológica.

Destaco que o livro "A História da Arte", de Gombrich, foi traduzido em 30 idiomas, já tem 16 edições traduzidas para o português e possui mais de sete milhões de cópias vendidas em todo o mundo⁴. A obra, mesmo com as muitas edições, "jamais alterou significativamente o texto principal" (CARVALHO; MORESCHI; PEREIRA, 2019, p. 37), porém, em todas as edições e em mais de 600 páginas, encontra-se apenas uma artista mulher, Käthe Kollwitz⁵, inserida na 16ª edição.

Essas ausências (ou a pouca equidade) de referências de mulheres em minha formação universitária, tanto de artistas quanto bibliográficas, reverberaram em um desejo de pesquisar mais e com mais profundidade essa problemática. Isso significa considerar que as narrativas oficializadas da História da Arte podem ser problematizadas e, inclusive, questionadas.

Posto isto, acrescento que esta pesquisa se deu desde uma perspectiva crítica feminista e teve como inspiração a conferência performática "Queridas Viejas", da artista espanhola María Gimeno⁶, projeto iniciado em 2014. De acordo

² O livro A História da Arte, de E.H. Gombrich, publicado pela primeira vez em 1950, tem como foco a arte europeia, entretanto, nele consta também produções norte-americanas e algumas africanas e asiáticas. É uma das referências mais utilizadas na formação acadêmica em Artes Visuais, tanto na Licenciatura quanto no Bacharelado.

³ Apesar do livro A História da Arte, de Gombrich, ser muito utilizado no ensino superior, o acesso a ele na educação básica não é tão recorrente devido ao seu alto preço.

⁴ Fonte: SKIDELSKY, W. Imagem Perfeita. The Guardian, Reino Unido, 17 maio. 2009. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2009/may/17/story-of-art-eh-gombrich>. Acesso em: 20 set. 2021.

⁵ Käthe Kollwitz (1867-1945) foi uma importante desenhista, pintora, gravurista e escultora alemã.

⁶ Fonte: Projeto Queridas Viejas, da artista María Gimeno: <https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROJECT>. Acesso em: 30 set. 2021.

com a artista, a performance surgiu da necessidade de valorizar o trabalho das mulheres na arte. Para a realização da performance, ela utilizou o livro de Gombrich (1950) com a intenção de adicionar as páginas que faltavam na obra, ou seja, páginas que exibem algumas mulheres artistas relevantes ao longo da História da Arte.

A artista, na performance, usa uma faca de cozinha para cortar a costura do livro e incluir as páginas que faltam, em uma espécie de metáfora para transmitir a ideia de que está “cortando” a História da Arte, abrindo espaço para mulheres artistas excluídas da narrativa de um dos mais renomados historiadores de arte, E. H. Gombrich. Na performance, María Gimeno adiciona ao todo 73 artistas, na maioria, artistas europeias.

Desse modo, por reconhecer a relevância do livro de Gombrich para os estudos da História da Arte e, sobretudo, para a formação de professoras e professores de Artes Visuais, proponho a realização de um estudo sobre a invisibilização de mulheres artistas, especialmente latino-americanas. A ideia deste recorte é colaborar com um pequeno grão de areia ao trabalho iniciado por María Gimeno, buscando as artistas mulheres que ficaram de fora de seus estudos na performance "Queridas Viejas".

Assim, também usando a obra A História da Arte, de Gombrich, especificamente, a 16ª edição traduzida para o português e, o projeto performático “Queridas Viejas” da artista María Gimeno, pretendo pesquisar referências importantes de artistas latino-americanas e, a partir dos dados coletados, elaborar um material suplementar, alternativo, que possa ser usado pelo professorado para problematizar as ausências de artistas mulheres nas narrativas oficiais. Ao priorizar as artistas latinas tenho total noção que, ainda assim, muitas ficarão de fora (também artistas africanas, asiáticas, indígenas...), esperando que mais pesquisas possam ajudar no conhecimento e visibilidade de tantas mulheres talentosas e, no futuro, colaborar para que uma outra História da Arte possa ser contada.

Nesta proposta de pesquisa, também almejo identificar e problematizar a hegemonia masculina presente no livro citado, para tensionar as relações de

gênero, através das perguntas: (1) De que modo as questões de gênero são apresentadas e representadas no livro *A História da Arte*, de Gombrich? e (2) Como a perspectiva feminista da História da Arte pode favorecer a elaboração de um material didático-pedagógico e enfatizar narrativas plurais que se contraponham à hegemonia masculina na História da Arte? Além disso, no que concerne à referida obra, destaco que a opção por analisar está baseada nas seguintes questões: sua relevância ao longo do meu processo formativo e sua importância nos estudos da História da Arte.

Este trabalho foi desenvolvido baseado no conceito da pesquisa qualitativa e fundamentado na abordagem bibliográfica. A escolha pela abordagem bibliográfica se deu porque

a principal vantagem da pesquisa bibliográfica reside no fato de permitir ao investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente. Essa vantagem torna-se particularmente importante quando o problema de pesquisa requer dados muito dispersos pelo espaço (GIL, 2009, p. 45).

Está estruturado em três capítulos, além da introdução e conclusão. O primeiro capítulo trata sobre as questões de gênero na História da Arte, discute a ausência de mulheres artistas e sua invisibilidade nas narrativas oficiais. A questão da representação feminina nas obras artísticas também é abordada, tendo como referência o trabalho do coletivo "Guerrilla Girls", já que quando olhamos para as obras mais conhecidas na História da Arte ocidental, percebemos que muitas delas figuram-se "em um imaginário de controle masculino sobre as mulheres" (OLIVEIRA; TURÍBIO; SANTOS JUNIOR, 2022, p. 1050). As reflexões são desenvolvidas desde uma perspectiva crítica feminista da História da Arte, através dos pensamentos de autoras como Lynda Nochlin (2016) e Griselda Pollock (2003).

O segundo capítulo discorre sobre a importância do autor Ernst Hans Josef Gombrich (1950) e sobre seu livro, *A História da Arte*, comumente utilizado no mundo acadêmico. A discussão expõe as problematizações das relações de gênero existentes na obra. Também é abordado neste capítulo o projeto performático da artista María Gimeno, intitulado "Queridas Viejas".

O terceiro capítulo traz uma reflexão acerca da importância de falar e mostrar artistas mulheres nas aulas de Arte, já que é uma forma de construir novas narrativas e novos modos de ver. Apresenta em seguida a seleção feita por mim de artistas mulheres latino-americanas dos últimos cento e vinte anos. Foram selecionados quatro países, no qual se destacam duas artistas de cada. Este pequeno recorte se deu devido ao curto período destinado para a construção da pesquisa, dado ao calendário atípico da Universidade Federal de Goiás (UFG) em decorrência da pandemia de coronavírus. Cada subcapítulo trata de uma artista e mostra brevemente sua história de vida e trajetória artística. Por fim, é apresentado também o material pedagógico construído na plataforma Instagram, onde foi abordado o tema sobre histórias pouco contadas de mulheres artistas.

Enfatizo que os fatores motivacionais para desenvolvimento desta proposta de investigação perpassam por aspectos pessoais e profissionais, visto que, como futura professora de Artes Visuais, considero importante refletir sobre o referencial utilizado no meu processo formativo e sobre questões que me afetam e inquietam, inclusive visando a ampliação das narrativas desde uma perspectiva mais plural e baseada na paridade de gênero.

Capítulo 1:

QUESTÕES DE GÊNERO NA HISTÓRIA DA ARTE

1. QUESTÕES DE GÊNERO NA HISTÓRIA DA ARTE

As mulheres artistas enfrentaram grandes dificuldades ao longo da história para se tornarem artistas profissionais e, por muito tempo, o contato delas com a arte era visto como um momento de lazer e em convergência com as tarefas do ambiente doméstico.

Uma dessas dificuldades se encontrava na inclusão delas nas academias que instruíam sobre as técnicas artísticas. Em Paris, por exemplo, a Académie Royale, inaugurada em 1648, inicialmente e surpreendentemente, aceitava artistas de ambos os sexos, o “próprio Luís XIV declarou que a instituição deveria acomodar todos os artistas talentosos, independentemente de seu sexo” (MAYAYO, 2003, p. 34). Entretanto, a academia se tornou completamente contra o ingresso de mulheres no ano de 1706.

Foi apenas no ano de 1783, quando algumas artistas já consagradas conseguiram a admissão na academia, por exemplo, Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) e Adelaïde Labille-Guiard (1749-1803), que foram admitidas na posição de retratistas na Académie Royale e foram patrocinadas por membros da família real francesa. (SIMIONI, 2007, p. 85).



Figura 1. Elizabeth-Louise Vigée Le Brun (1755-1842). “A Duquesa de Poignac Usando um Chapéu de Palha”, 1782.



Figura 2. Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803). “Auto-retrato com duas alunas”, 1785.

Até o século XIX, as mulheres foram impedidas de estudar nas instituições de arte, algo que as afastou do estilo de pintura que era desenvolvido neste período, centradas em figuras humanas, um dos gêneros mais prestigiados na época. E, para que uma pessoa pudesse realizá-lo, era necessário praticar o desenho de nus, para aprender a estrutura do corpo humano, o que geralmente se encontraria nas aulas de modelo vivo. Essa reflexão foi feita por Nochlin, em que ela

examinou detalhadamente os aspectos sociais que impediram as mulheres de acessarem o terreno das artes e apontou como um dos fatores determinantes a restrição de construírem conhecimento sobre a anatomia humana por meio do estudo de modelos vivos, algo sumariamente restrito ao sexo feminino. Enquanto os homens artistas puderam estudar o corpo humano em academias e escolas públicas, as mulheres foram impedidas de ter acesso a este tipo de conhecimento até o final do século XIX, ficando restritas aos chamados “gêneros menores” como o retrato, a natureza morta ou paisagem (ABREU, 2015, p. 3931).

Então, por muito tempo, impossibilitadas de ingressarem nas escolas e academias de arte, as mulheres artistas que optavam por aulas particulares se formavam “como miniaturistas, pintoras de naturezas-mortas, de porcelanas e

todos os outros tipos de artes menores, ou aplicadas, que não demandassem a representação do corpo humano” (SIMIONI, 2007, p. 86). Mesmo depois de autorizada a presença de mulheres nos espaços de formação em arte, as aulas de modelo vivo, com estudo voltado à nudez, ainda eram vistas como um tabu (talvez, ainda hoje sejam em muitos lugares!).

Em Paris, depois da Revolução Francesa, na École des Beaux-Arts, fundada em 1816, era proibida a admissão de estudantes mulheres. Depois de intensa luta entre os anos de 1889 e 1896, conseguiram, no ano seguinte, a permissão para “trabalhar nas galerias e se apresentarem aos exames de admissão” (SIMIONI, 2007, p. 93). Entretanto, nenhuma das inscritas foram consideradas capacitadas para ingressar na escola. Foi somente em 1900 que as mulheres conseguiram ser admitidas como alunas. E, as artistas que ingressaram na escola, tiveram ainda que contar com a revolta dos estudantes homens contra a permanência delas no espaço.

No Brasil, as mulheres artistas conseguiram admissão legal na Escola de Belas Artes a partir do ano de 1892. Mesmo conseguindo ingressar em uma escola de arte antes de suas colegas francesas, elas enfrentaram alguns obstáculos, principalmente frente à crítica da época, quando eram comumente chamadas de amadoras. Simioni (2007) explica que “ao se empregar o rótulo de amadoras para as artistas mulheres, acabava-se por desvalorizar suas produções”. Assim, eram vistas como artistas inferiores diante dos artistas homens. O termo também “trazia consigo uma poderosa e nefasta imagem: a de que para as mulheres a arte era um passatempo, um diletantismo erudito, mas não uma atividade séria” (SIMIONI, 2007, s/n).

Além disso, é interessante enfatizar que alguns críticos da época, por exemplo, Ângelo Agostini⁷, ocultava nomes de artistas mulheres quando falava sobre as exposições que aconteciam e, ao “fazê-lo, negava um dos bens mais preciosos no campo cultural para todos os indivíduos nele envolvidos: a afirmação do nome próprio, da autoria”. (SIMIONI, 2007, s/n).

⁷ Ângelo Agostini (1843, Vercelli, Itália – 1910, Rio de Janeiro, RJ) foi caricaturista, pintor, ilustrador, crítico e gravador atuante e reconhecido no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX.

Pesquisas recentes com viés feminista ajudam a esclarecer os motivos pelos quais as mulheres foram sendo invisibilizadas nas narrativas oficiais como produtoras e como foi sendo construído “uma iconografia que reforça a autoridade do homem, legitimando sua posição dominante” (OLIVEIRA; TURÍBIO; SANTOS JUNIOR, 2022, p. 1050).

Tendo isso em mente, vale evidenciar outra dificuldade que as artistas enfrentaram para serem reconhecidas como autoras de suas produções. Muitas vezes, as artistas tinham seus trabalhos atribuídos a homens que faziam parte do seu círculo de convivência, como professores, maridos ou pais. A exemplo disso, temos o caso de Artemisia Gentileschi (1593-1653), pintora barroca italiana, que produziu a famosa obra “Susana e os velhos” (1610). Esta pintura, na qual é possível observar o voyeurismo e a denúncia da violência patriarcal, foi por muito tempo “interpretada como obra de Orazio Gentileschi” (TEDESCO, 2015, p.153), pai de Artemisia.



Figura 3. Artemisia Gentileschi. “Susana e os velhos”, 1610. Pintura óleo sobre tela.

Esta atribuição projeta a ideia de que uma mulher não poderia produzir arte da mesma forma que um homem. Luciana Loponte (2002, p. 288), coloca que as mulheres artistas quando aparecem na História da Arte canônica “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 os outros”⁸.

Frente ao que já foi falado até o momento, percebe-se que o gênero tem grande influência na invisibilização da artista mulher na História da Arte. Filipa Lowndes Vicente (2005) acrescenta:

A identidade de artista estava sempre condicionada pela identidade de ser mulher. Ter nascido mulher foi sempre um entrave ao ser artista: a falta de acesso ao ensino artístico ou às possibilidades de viajar, das condicionantes sociais à profissionalização feminina, sem esquecer o peso das responsabilidades familiares (VICENTE, 2005, p. 214).

As mulheres enfrentaram muitas barreiras para conseguirem ser reconhecidas como artistas, e ainda enfrentam, por exemplo, quando analisamos a História da Arte que continua a ser contada nos materiais didáticos, nas exposições e críticas de arte oficiais, percebemos que as histórias de muitas ainda são invisibilizadas. Por muito tempo, as mulheres viveram em busca de se afirmarem como sujeitos e não como objeto dentro do meio artístico majoritariamente masculino. Loponte (2005, p. 247) aponta que “a despeito da grande visibilidade da imagem das mulheres como um dos temas mais recorrentes da arte ocidental, elas são quase invisíveis como sujeitos da produção artística”.

É preciso destacar ainda que muitas das artistas mulheres invisibilizadas nas narrativas oficiais são artistas latinas, mulheres de luta que fizeram história, mas, talvez, não tiveram grande destaque para serem consideradas pelos cânones da História da Arte. Como exemplo, temos María Izquierdo (1902-1955) que é uma pintora mexicana grandiosa, mas que não teve tanto destaque como

⁸ Sobre este tema, a leitura do livro "Pequeno Guia de Incríveis Artistas Mulheres que sempre foram consideradas menos Importantes que seus Maridos" (2018), de autoria de Beatriz Calil, pode ampliar o conhecimento sobre mulheres que ficaram à sombra de seus maridos ou companheiros nas narrativas da arte.

sua contemporânea, Frida Kahlo (1907-1954) e, apesar de ter vivido e produzido na mesma época que a artista, morreu esquecida pelo universo artístico.



Figura 4. María Izquierdo (1902-1955). Autorretrato, 1939.

1.1 As mulheres precisam estar nuas para estar nos museus?

Quando paramos para analisar e refletir a História da Arte ocidental, percebemos as ausências das artistas mulheres e, em contrapartida, conseguimos observar uma grande quantidade de obras que têm como modelo principal, mulheres, e sobretudo mulheres nuas.

Loponte (2008, p. 156) argumenta que “estas obras, embora façam parte de uma iconografia chamada ‘universal’, constituem representações de um determinado modo de ver muito particular, sistematicamente privilegiado como o único possível”. Pode-se afirmar que “larga parte das obras da história da arte ocidental impõe marcações gendradas nos corpos das mulheres, mirando

torná-las objetos para o olhar dos homens” (OLIVEIRA; TURÍBIO; SANTOS JUNIOR, 2022, p. 1051).

Comumente os homens aparecem nas produções artísticas como uma figura que é forte, poderosa e superior, quando mulheres são mostradas com algum tipo de poder, são vistas como más, porém é mais frequente que elas sejam encontradas nas obras com características de submissão e passividade, disponíveis ao olhar erotizado do artista e do espectador, assim como também são retratadas em âmbito doméstico e vinculadas à maternidade. Carla de Abreu (2015, p. 3930) coloca que esse tema maternal “destaca o papel que as sociedades patriarcais atribuíram às mulheres ao longo de distintos momentos históricos: o da reprodução”.

Além disso, é necessário também evidenciar que muitas obras que possuem grande destaque na História da Arte canônica, representam de forma velada (ou de forma muito evidente), a violência contra as mulheres. Na obra “Arrufos” (1887), de Belmiro de Almeida, está explícito o tema de violência doméstica: o ambiente parece desorganizado, a rosa quase inteiramente despedaçada próxima a mulher ajoelhada no chão que se lamenta, enquanto o homem aparece sentado em uma cadeira fumando seu cachimbo, dando a impressão que está em uma posição de superioridade e indiferença.



Figura 5. Belmiro de Almeida. "Arrufos", 1887. Óleo sobre tela.



Figura 6. Peter Paul Rubens e Jan Wildens. "O rapto das filhas de Leucipo", 1617. Óleo sobre tela.

Outro caso a se citar, é uma temática que aparece em diversas produções artísticas: o rapto. Vemos representações de homens que comumente aparecem com característica física musculosa sequestrando mulheres que são retratadas com faces desesperadas e indefesas.

Por meio destas imagens conseguimos perceber os estereótipos construídos na arte sobre o corpo feminino, como dito anteriormente: um corpo passivo, submisso, vulnerável, idealizado para satisfazer o olhar masculino.

Para discutir essa e outras problemáticas sobre a representação e questionar as ausências de mulheres artistas no sistema artístico, começaram a aparecer no mundo ocidental, a partir da segunda metade do século 20, movimentos e grupos com viés feminista que questionaram essa herança patriarcal tão presente no universo das artes. Um deles é o conhecido coletivo de artistas e ativistas “Guerrilla Girls”, surgido em 1985 e, ainda hoje, se mantém vivo com atuações em diversos países. Todas as participantes do grupo se mantêm anônimas para que o foco se mantenha nas questões em que elas estão discutindo. O lema do grupo é “Faça uma coisa. Se funcionar, faça outra. Se isso não acontecer, faça outra de qualquer maneira. Continue descascando”⁹.

Em 1989, o coletivo produziu um cartaz/intervenção (Figura 7) que questionava a quantidade de mulheres artistas e o número de nus femininos na seção de arte moderna e contemporânea do acervo do Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque. O cartaz foi traduzido para diversos idiomas e, em 2017, utilizaram o mesmo cartaz (Figura 8), em versão traduzida para o português, para questionar sobre o acervo do Museu de Arte de São Paulo.

⁹ Tradução livre. Fonte: Guerrilla Girls: <https://www.guerrillagirls.com/>: Acesso em: 27 jan. 2022



Figura 7. Guerrilla Girls. "Do Women Have To Be Naked To Get Into The Met. Museum?" 1989.



Figura 8. Versão em português do icônico cartaz, feita especialmente para o Masp, em 2017.

Em 2020, o Grupo esteve presente na Trienal de Artes, que aconteceu no Sesc, na cidade de Sorocaba, São Paulo, com uma retrospectiva de seus cartazes no Museu de Artes de São Paulo (Masp).



Figura 9. Guerrilla Girls. “Liberthem as artistas”, 2017. Projeto apresentado na Trienal das Artes, Sorocaba.

A partir do final do século 20, e especialmente após a popularização do acesso à internet, percebemos a intensa e constante luta das mulheres para se posicionarem dentro do sistema artístico. Mas, os questionamentos iniciais continuam pelo mesmo caminho, como aponta Patrícia Mayayo (2003, p. 21), “um dos paradoxos mais perturbadores que dominou a relação entre as mulheres e a criação artística na cultura ocidental: a hipervisibilidade das mulheres como objeto da representação e sua invisibilidade persistente como sujeito criador”. Reconhecer as existências dessas artistas e questionar o porquê de suas ausências nos cânones, exposições e acervos, se faz importante. Não se trata de excluir ou esconder as obras que objetificam os corpos femininos, mas sim, reconhecer e compreender que é preciso problematizar as ausências e as representações que coisificam as mulheres.

1.2 A perspectiva feminista na História da Arte

Os questionamentos sobre as ausências de mulheres artistas nas narrativas oficiais começaram a surgir a partir de 1970. A pioneira nessa temática foi a historiadora feminista Linda Nochlin que, em 1971, publicou seu artigo “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, na revista Art News. No artigo, Nochlin (2016, p.8), coloca que todos aqueles, inclusive as mulheres, que não fazem parte da classe média, que não nasceram brancos e homens, são fadados a serem oprimidos e desestimulados.

A autora também aborda no artigo o sentido de “gênio” construído pelas narrativas da História da Arte. Para Nochlin, os historiadores da arte menosprezaram o contexto histórico, social, econômico e as questões de gênero, para declarar alguém como “gênio”. Assim, a autora “discute as relações de poder e as divisões tradicionais dos papéis de gênero como fatores principais da invisibilidade da mulher como produtora de Arte” (AMORIM, 2020, p. 56). Nochlin afirma que

a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas (NOCHLIN, 2016, p. 23).

As historiadoras feministas de Arte, desde a década de 70, buscam evidenciar e problematizar as ausências de mulheres artistas e o olhar estereotipado de gênero construído nas produções artísticas. A arte ocidental

negou às mulheres sua participação na história, representando-as como objetos e espelhos das expressões mentais masculinas. Tais práticas serviram para difundir e naturalizar ideias abstratas de beleza, de amor, desejos e “verdades”. Muitas obras de grandes artistas da história da arte coisificaram o corpo feminino, orientando a mirada do espectador e tornando-o cúmplice de uma forma de ver o mundo desde a hegemonia masculina, submetendo a imagem e o corpo da mulher a uma fragmentação ou parcialidade que pôs em evidência o foco do olhar patriarcal sobre nossas construções culturais (ABREU, 2015, p. 3929).

Podemos elencar a essa problemática, a obra “Os Acadêmicos da Academia Real”, do pintor inglês Johann Zoffany (1733-1810), a qual exhibe uma

aula com modelo vivo. Na produção, em um primeiro momento, observamos a sala composta apenas por homens, mas, ao analisá-la novamente, percebemos no lado direito da tela retratos de duas mulheres expostos na parede. Elas são Mary Moser (1744-1819) e Angelica Kauffmann (1741-1807), pintoras e integrantes da Academia Real Inglesa. As duas artistas estão como “obras” expostas na parede porque na época, como já foi dito, a participação em aulas de nu, com modelo vivo, era algo proibido às mulheres.



Figura 10. Johann Zoffany. *Os acadêmicos da Academia Real [The portraits of the Academicians of the Royal Academy] (1771-72)*. Óleo sobre tela. National Portrait Gallery, Londres.

Mayayo (2003, p. 25), aponta que na obra

Kauffmann e Moser deixam de ser produtoras de obras de arte e se tornam elas mesmas objetos artísticos; seu destino acaba sendo semelhante ao dos bustos e relevos de gesso que enchem a sala da Academia, o de se tornarem fontes de prazer e inspiração para o olhar do artista (masculino).

Essa imagem reforça a posição dada às mulheres e as relações de poder dentro da arte, expondo essas artistas que mesmo tendo uma posição importante dentro da Academia, não ganharam papel de destaque na obra. Portanto, nota-se, no ‘conjunto da obra’, que “a história da arte ocidental serve à satisfação

de desejos de dominação masculinos” (OLIVEIRA; TURÍBIO; SANTOS JUNIOR, 2022, p. 1052).

As historiadoras Griselda Pollock e Rozsika Parker, que possuem grande influência na crítica feminista, em seu livro *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, publicado em 1981, afirmam que acrescentar nomes de artistas mulheres à História da Arte não é suficiente para se fazer uma história da arte feminista. As autoras colocam que é preciso aprofundar os estudos nas histórias de mulheres artistas, mas é ainda mais necessário investigar os contextos em que elas estavam inseridas para questionar suas ausências e como se deu as construções femininas na arte.

Para Pollock, é importante buscar entender como se deu “as condições históricas específicas em que a criatividade feminina foi enquadrada e elucidar como as mulheres artistas negociaram suas posições dentro do mundo da arte” (MAYAYO, 2003, p. 52).

Nessa direção, este trabalho não busca apenas citar nomes de artistas mulheres invisibilizadas nas narrativas oficiais da Arte. Espero, mesmo que parcialmente, trazer alguns nomes e biografias importantes para a construção de conhecimento na disciplina de arte e na formação docente e, assim, contribuir para que essas ausências sejam preenchidas.

Capítulo 2:

A GRANDE NARRATIVA DE GOMBRICH E A RUPTURA DE MARÍA GIMENO

2. A GRANDE NARRATIVA DE GOMBRICH E A RUPTURA DE MARÍA GIMENO

O historiador Ernst Hans Josef Gombrich nasceu na Áustria em 1909 e cursou história da arte na Universidade de Viena. Teve aulas com os professores Julius von Schlosser e Emanuel Löwy, que o influenciaram a estudar “personalidades artísticas e um permanente interesse pela representação ou criação de imagens” (SERRANO, 2005, p. 30). Em 1936, Gombrich escreveu o livro Uma História do Mundo para jovens leitores, que se popularizou e foi traduzido para vários idiomas. O sucesso da obra fez com que o autor concluísse que “tudo pode ser expresso em linguagem simples, que até uma criança possa compreender” (ibid., 2005, p. 31).

Essa convicção ele traz para o livro “A História da Arte” - uma das referências para este trabalho - que foi desenvolvido com uma linguagem simples e pensado originalmente para adolescentes. A obra é considerada uma narrativa indispensável para introdução às artes visuais e, talvez seja por isso, é utilizada como bibliografia básica nos cursos de graduação de Artes Visuais ou Arquitetura. Serrano (2005, p. 34) considera que o livro apresenta “uma cartografia básica da história da arte, um mapa através do qual é possível obter uma primeira orientação frente à grande quantidade de artistas, obras, correntes e estilos”. Além de afirmar que “A História da Arte” nos oferece,

sem que isso tenha sido propósito do autor, um cânone da arte ocidental: fala-nos de obras e de artistas que devemos conhecer e admirar, entre os quais destacam-se, por sua maestria e sua relevância no desenvolvimento da tradição, Leonardo, Rafael, Michelangelo, Tiziano, Rubens, Velázquez, Rembrandt, Goya, Cézanne ou Picasso (SERRANO, 2005, p. 34).

De fato, essa obra foi uma importante contribuição de Gombrich para a História da Arte e também dá ao leitor um breve conhecimento sobre os movimentos artísticos e artistas. Foi uma bibliografia muito relevante na minha trajetória acadêmica, pois além de me nortear dentro da História da Arte, me ajudou a perceber as lacunas nas narrativas oficiais, e é por isso que é preciso

analisá-la de outro ângulo, para identificar algumas questões que vale evidenciar. Uma delas é que a obra, apesar de ser intitulada como A História da Arte, dá destaque maior à arte europeia, e em menor número, traz algumas produções norte-americanas, asiáticas e africanas. As produções latino-americanas têm uma pequena aparição no capítulo que fala sobre povos pré-históricos e primitivos. Como já falado, não se encontram artistas mulheres em sua narrativa, com exceção de Käthe Kollwitz (1867-1945), que aparece em meio a tantas páginas, nem Frida Kahlo, que é considerada uma grande artista, é ao menos citada.

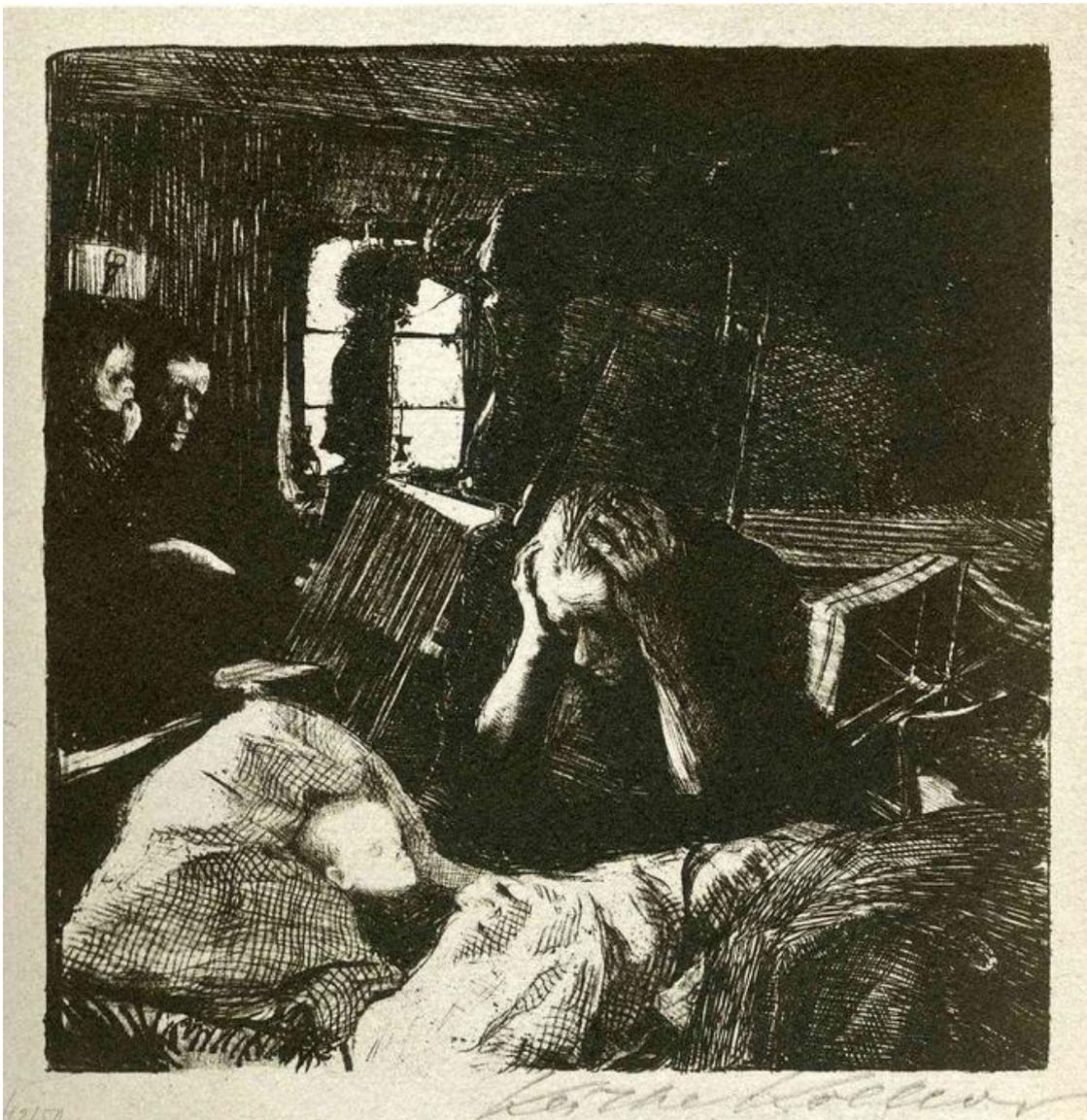


Figura 11. Käthe Kollwitz. "Necessidade", 1893-1901. Litogravura. 15,5 cm x 15,2 cm.

Assim, compreende-se que desenvolver contranarrativas, como o projeto performático “Queridas Viejas” (2014), da artista María Gimeno, se faz importante para romper com certas questões, como as de gênero e relações de poder, e também é uma forma de construir conhecimento através de narrativas mais plurais.

2.1 O livro A História da Arte, de Gombrich

A “elaboração” de hipóteses pictóricas esquemáticas sempre precede, para Gombrich, a “correspondência” delas com o mundo visível. O único problema com essa formulação é que não existe um “mundo visível” neutro e unívoco para comparar as coisas, não são “fatos” não mediados sobre o que ou como vemos. O próprio Gombrich tem sido o expoente mais eloquente da alegação de que não há visão sem propósito, de que o olho inocente é cego. Mas se a própria visão é um produto da experiência e da aculturação – incluindo a experiência de fazer imagens –, o que estamos comparando com representações pictóricas não é nenhum tipo de realidade nua, mas um mundo já vestido em nossos sistemas de representação. (MITCHELL, 2019, p. 57)

A editora LTC diz que nessa obra “Gombrich usa sua percepção da psicologia das artes visuais para nos fazer ver a história da arte como uma tela contínua e uma mudança de tradições, em que cada obra reflete o passado e aponta para o futuro”. Em depoimento que aparece na capa final do livro da 16ª edição, uma artista plástica, Bridget Riley (1995), diz que essa foi a primeira obra sobre história da arte que leu e que foi uma revelação, acrescenta ainda que é um dos fundamentos clássicos na apreciação da arte. O que não deixa de ser verdade, afinal, esse é um livro respeitado e enaltecido pela crítica, e Gombrich é visto por causa dele, como um verdadeiro mestre, de acordo com a editora LTC. Entretanto, como já dito, é preciso enxergar outras questões nessa grande narrativa de Gombrich, como o modo em que as questões de gênero estão apresentadas e representadas nela.

No livro, o autor inseriu obras de artistas homens muito conhecidos como Leonardo da Vinci, Sandro Botticelli, Pablo Picasso, Caravaggio, Manet, entre outros. Em muitas das produções que constam na narrativa, as mulheres representam a Virgem Maria como na obra de Rafael, “Madonna del Granduca”

(c. 1505), página 317, aparecem retratadas em estado maternal como na figura 259 da página 402, ou em afazeres domésticos como na figura 359, página 552. Têm seus corpos idealizados como nas obras “Nascimento de Vênus” (c. 1485), de Botticelli, página 265 e “Ninfas da Fonte dos Inocentes” (1547-9), de Jean Goujon, página 384. Aparecem também em cenas de violência como nas figuras 204, página 318 e 410, página 633. Enquanto os homens aparecem em sua maioria musculosos e em alguma posição de poder.



Figura 12. Peter Paul Rubens. Alegoria sobre as bênçãos da paz, 1629-30. Óleo sobre tela.



Figura 13. Pierre Bonnard. À mesa, 1899. Óleo sobre papelão.



Figura 14. Rafael. A ninfa Galateia, c.1512-14. Afresco.



Figura 15. O rapto de Perséfone, c. 366 a.C. Pintura em um túmulo real em Vergina, Macedônia.

Após ver essas imagens consagradas de obras de artistas renomados, é fundamental lembrar que o autor deixou de lado a produção de artistas mulheres, privilegiando um historicismo que renega o próprio caráter histórico da humanidade que se desenvolve de formas diferentes a cada contexto situado, culturas e realidades localizadas no tempo e no espaço, como afirma Mitchell:

Até E. H. Gombrich, que fez tanto para revelar o caráter histórico e convencional desse sistema, parece incapaz de quebrar o feitiço do cientificismo que o circunda, e frequentemente reverte para uma visão do ilusionismo pictórico como fornecendo “chaves para as fechaduras de nossos sentidos”, uma frase que ignora seu próprio aviso de que “nossos” sentidos são janelas através das quais uma imaginação intencional e aculturada está olhando, não uma porta que se abre para uma chave mestra. A compreensão científica de Gombrich sobre a perspectiva artificial é especialmente vulnerável quando é apresentada nesse tipo de afirmação a-histórica e sociobiológica de que “nossos sentidos” ditam certos modos privilegiados de representação. (MITCHELL, 2019, p.56)

E o que deve ter levado ele a tal feito? Em uma entrevista¹⁰ feita em 2017, a artista María Gimeno, tentou pensar em uma explicação para Gombrich ter feito isso. Ela diz que não acha que essa ausência foi intencional, afinal era o costume, e que ele sabia da existência dessas artistas, já que era um historiador, mas que certamente achava que elas não eram tão importantes.

Esse “costume” que a artista comenta, que implicou na ausência das artistas, é algo que pode nos passar despercebido antes de desenvolver um pensamento mais crítico. María Gimeno conta que ela mesma foi sentir falta de mulheres artistas muitos anos depois de ter lido a obra e se indigna em nunca ter percebido antes, afinal ela queria ser uma artista e quando leu a narrativa não teve referências femininas.

Em vista disso, insisto em dizer que é necessário problematizar essa obra que faz parte de tantas bibliografias legitimadas do mundo acadêmico. Este trabalho não busca solicitar a exclusão dela, mas sim mostrar que é preciso analisá-la de uma maneira que também questione sua narrativa. Além disso,

¹⁰

Disponível

em:

<<https://sietedeungolpe.es/queridas-viejas-el-proyecto-feminista-de-maria-gimeno/>>. Acesso em: FEV/2022.

reafirmo que acho essa obra uma referência muito importante para a História da Arte, assim como foi para minha introdução ao mundo das artes visuais.

2.2 *Queridas Viejas*: projeto performático contra-hegemônico

A artista multidisciplinar María Gimeno¹¹, nasceu na cidade de Zamora, Espanha, em 1970. É licenciada em Belas Artes pela Universidade Complutense de Madrid, cidade onde vive e trabalha atualmente. Gimeno participou de várias exposições individuais e coletivas, entre as quais se destacam "Entre Fios e Bordas" (2016), onde a artista apresenta o vídeo "Nu à la Palette", inspirado na obra de Suzanne Valadon (1927), produzido em 2014 e, "Habitando Ausências" (2019), a qual expõe bordados com os autorretratos das artistas Lavinia Fontana (1552-1614) e Sofonisba Anguissola (1535-1625).

María Gimeno fala sobre temas do universo feminino, a partir do conceito de tempo, a violência de gênero, o não normativo, as mulheres na História da Arte, a imposição do patriarcado e as dificuldades de desenvolver uma vida profissional para as mulheres artistas. Suas experimentações com a performance se deram a partir de 2011, com propostas de cunho feminista. Gimeno considera que cada produção deve ser expressada em uma linguagem/técnica diferente, tornando-se, assim, uma artista multidisciplinar.

Conhecer a obra de María Gimeno nos permite saber que outra história pode ser contada e nos inspira a pensar e desenvolver formas que possam tirar da invisibilidade outras mulheres artistas, não para discriminar ou apontar erros de historiadores renomados, mas para somar e qualificar as narrativas que comumente são contadas.

¹¹ Informações capturadas do website da artista. Disponível em: <www.mariagimeno.com>. Acesso em: JAN/2022.



Figura 16. María Gimeno. "Nu à la Palette", 2014. Vídeo still.



Figura 17. María Gimeno. "Habitando Ausências", 2019. Bordado em bastidor de madeira e espelho.

O trabalho que foi uma das inspirações para esta pesquisa, a conferência performática “Queridas Viejas”, surgiu em 2014. María Gimeno conta que visitava museus e lia livros dos grandes artistas quando mais nova, e não percebia que as artistas mulheres eram ausentes nesses meios. Em 1991, quando estudou Belas Artes, teve contato com a obra literária de Gombrich, a qual ela se apaixonou por ter um texto dinâmico. Mas na época ainda não havia percebido que nessa grande narrativa também não apareciam mulheres artistas. Foi depois de muitos anos que ela começou a notar e compreender essas ausências. A escolha pela obra de Gombrich se deu porque, nas palavras da artista

é o livro com o qual estudei quando estava na universidade, e o livro pelo qual me apaixonei. Devo admitir, quando o li, não percebi que não havia mulheres artistas incluídas. Ainda estou chocada com o fato que até eu, querendo ser artista, nem tinha percebido isso. Eu não sabia nada sobre as artistas mulheres do passado, pior, nem sentia falta delas, nem pensava nelas, nem questionava o que a História da Arte me ensinou e o que eu li, não era a história verdadeira! Tinham muitas páginas faltando. Páginas que como agora as vejo, poderiam muito bem ter sido arrancadas do livro. O que você não conhece nem existe (GIMENO, 2014, tradução livre).

O título do projeto performático é inspirado no livro *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981), de Rozsika Parker e Griselda Pollock. A artista diz em seu site que a linguagem exclui as mulheres artistas, pois não há um termo para se referir a elas, como há o termo “velhos mestres” que usam para se referir aos artistas homens. Então, ela utilizou a tradução direta de *Old Mistresses* para intitular seu projeto como “Queridas Viejas”, no sentido de algo como “queridas velhinhas”. Tem como referência outras críticas e historiadoras feministas, Linda Nochlin, Judith Butler e Patricia Mayayo, por exemplo, que também contribuíram na pesquisa e seleção das artistas adicionadas à obra de Gombrich durante a performance de Gimeno.



Figura 18. María Gimeno na apresentação da performance “Queridas Viejas” no CCBB de Barcelona, 2019. Foto: Miquel Taverna.

Nas conferências performáticas, Gimeno utiliza a obra de Gombrich e insere páginas que aparecem mulheres artistas invisibilizadas, com início na Idade Média e fim no século XX. A performance ocorre de forma simples, ela diz que ao “incluir uma artista mulher, recorto o interior do livro no lugar exato da história da arte onde falta uma página, depois passo a inserir a página e dou uma breve explicação sobre o contexto de criação, vida e obra da artista desaparecida” (GIMENO, 2014). Na entrevista realizada em 2017, já comentada antes, Gimeno fala que o projeto é acima de tudo uma reclamação e um alerta para mudar o conteúdo das narrativas oficiais.

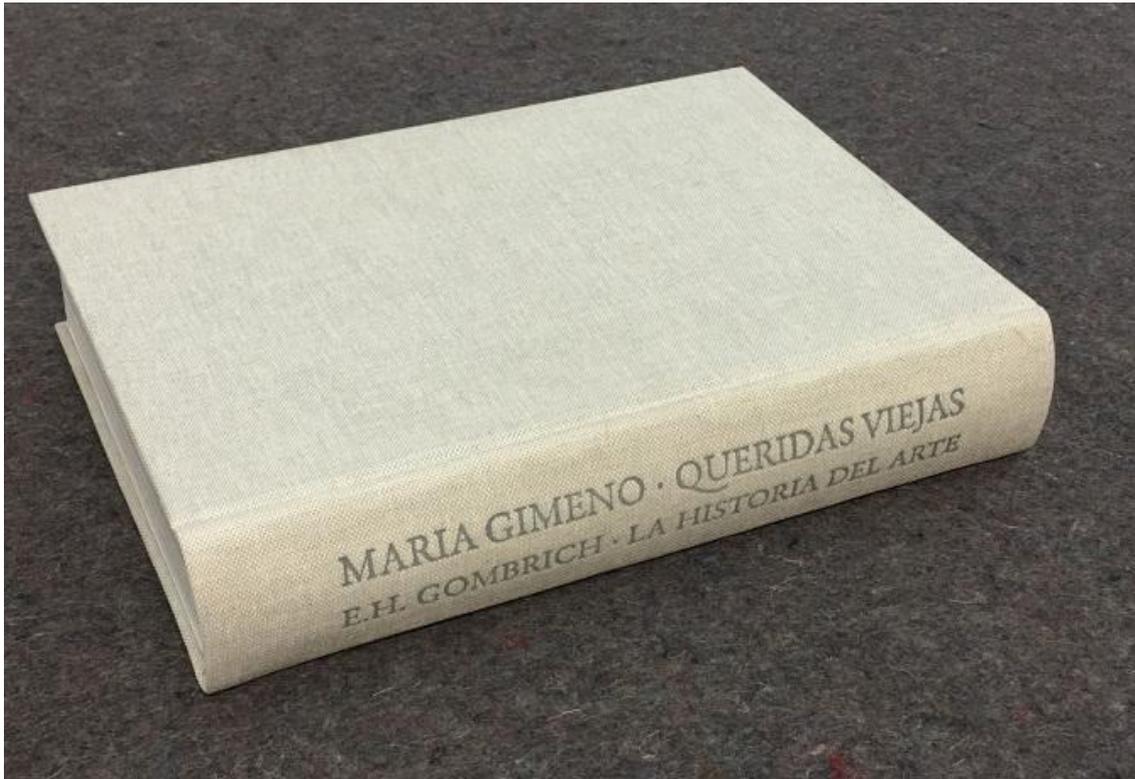


Figura 19. María Gimeno. “Queridas Velhas, EH Gombrich A História da Arte”, 2018. Edição limitada.

As apresentações da performance “Queridas Viejas”, teve início em 2014 e ocorreu mais 17 vezes, em diversos espaços importantes de arte na Espanha, como o CCBB de Barcelona, na Real Escuela Superior de Arte Dramática, Teatro Off Latina, no Centro Atlántico de Arte Moderna, no Museu do Prado etc. Em 2020, Gimeno traduziu a conferência para o inglês e viajou com “Queridas viejas” ao complexo artístico Summerhall, em Edimburgo, Escócia, e em 2021 fez uma apresentação online na Universidade Nacional de Belas Artes de Buenos Aires, por meio da plataforma Zoom.



Figura 20. María Gimeno na apresentação da performance de “Queridas viejas” no Teatro Off Latina, Madrid 2018. Foto: Pedro Martínez de Albornoz.

Em 2020 a artista ganhou o Prêmio MAV¹² com o projeto performático “Queridas Viejas”. A Galeria Cláudia Arbulu descreveu¹³ que o trabalho de Gimeno é “feminista, envolvido com a situação da mulher no século XXI e com o compromisso de ser artista”. É realmente admirável a produção e a coragem de María Gimeno, que questiona sem medo um campo privilegiado e que faz uma crítica à obra de um autor respeitado e ícone da História da Arte. Ela é uma artista visual extremamente necessária para os dias atuais.

¹² Disponível em: <www.lavanguardia.com>. Acesso em: FEV/2022.

¹³ Informações retiradas de artigo. Disponível em: <www.plataformadeartecontemporaneo.com>. Acesso em: FEV/2022.

Capítulo 3:

ENSINO DE ARTE: INTERROGAR AS IMAGENS PARA PLURALIZAR A HISTÓRIA DA ARTE

3. ENSINO DE ARTE: INTERROGAR AS IMAGENS PARA PLURALIZAR A HISTÓRIA DA ARTE

As imagens permeiam o cotidiano, assim como o ambiente escolar e o universitário, espaços de trocas de aprendizagem e formação. É importante perceber que “os discursos incorporados às imagens têm a ver, basicamente, com os ideais que querem nos convencer que as coisas são assim, sempre foram assim e assim devem permanecer” (ABREU, 2015, p. 3937). Nas aulas de arte, da educação básica ou do ensino superior, as imagens que mais aparecem são aquelas produzidas pelo olhar masculino, que contribuíram para a construção da representação do papel social feminino, e em contrapartida, o que não aparece com constância, são as imagens de obras produzidas por mulheres.

Em um levantamento realizado pela Andréa Amorim (2020), em sua pesquisa para receber o título de mestre em Arte e Cultura Visual, foi observado que nos dois livros didáticos analisados, a quantidade de artistas homens é ainda maior do que a de artistas mulheres. No livro direcionado ao 8º ano do ensino fundamental, foram encontrados 49 artistas homens, 11 artistas mulheres, e 10 imagens de representações femininas. Já no livro direcionado ao 9º ano do ensino fundamental, apareceram 46 artistas homens, 07 artistas mulheres, e 09 imagens de representações femininas. Em outro levantamento, realizado por Carvalho, Moreschi e Pereira (2019), no qual analisaram 11 livros de arte que são frequentemente utilizados em cursos de graduação, foi constatado que as mulheres artistas encontradas nestes livros “representam 8,8% do total” (CARVALHO; MORESCHI; PEREIRA, 2009, p. 31) do número de artistas identificados.

Através destes dados, compreende-se que as mulheres artistas estão longe de aparecer na mesma quantidade em que seus colegas homens aparecem. Refletir sobre essas “ausências e silêncios dos discursos oficiais impõe a necessidade de rever os processos de ensino e aprendizagem em artes visuais para pensar em alternativas que explorem os marcadores de diferenças de nossas construções sociais” (ABREU, 2015, p. 3928).

Para isto, é interessante e necessário pensar em uma educação voltada à perspectiva da Cultura Visual, “comprometida com a formação de sujeitos menos passivos diante do que veem e está preocupada em criar estratégias que ajudem a interpretar e desconstruir os significados muitas vezes invisíveis nas imagens” (Ibid., 2015, p. 3938). Assim, conseqüentemente “incentivar o desenvolvimento de uma postura crítica e problematizadora por parte dos estudantes a respeito das questões de gênero” (SANTOS JUNIOR; CREMASCO, 2021, p. 445) torna-se fundamental para a valorização de uma maior diversidade nos conteúdos apresentados nos processos de ensino.

Trazer mais referências de artistas mulheres para a sala de aula é sobretudo perceber que as mulheres artistas nos ensinam outros modos de ver, “que há descontinuidades na aparente linearidade da narrativa que privilegia a história da arte ocidental como um produto de gênios artísticos masculinos” (LOPONTE, 2005, p. 254). E também é relevante “trabalhar com imagens de artistas que usam o gênero e a sexualidade como motor de seus projetos, buscando novas formas de construir significados para fomentar a ideia da diversidade como um bem cultural da humanidade” (ABREU, 2015, p. 3940).

É importante pensar nas artistas latino-americanas que são ainda mais invisibilizadas nas narrativas oficiais. Colocá-las em pauta, é uma forma de aproximarmos mais da nossa realidade artística, de reconhecê-las como importantes referências, intuito que também faz parte deste trabalho, e de construir narrativas mais plurais.

3.1 Artistas latino-americanas: práticas de representação e resistência

Para desenvolver esta parte da pesquisa, foi feito um levantamento em websites e textos, onde foram buscadas artistas dos últimos 120 anos que foram invisibilizadas nas narrativas oficiais. O site “Artistas Latinas”¹⁴ e a Tese de Doutorado de Julia Antivilo Peña, intitulada “Arte Feminista Latinoamericano:

¹⁴ Disponível em: <<https://www.artistaslatinas.com.br/>>. Acesso em: JAN/20222

Rupturas de un arte político en la producción visual”, de 2013, serviram como base de dados para realizar a escolha das artistas.

Sabe-se que o número de artistas invisibilizadas é vasto, mas, devido ao curto período para a realização desta pesquisa, foram escolhidos quatro países para realizar o levantamento final e selecionadas duas artistas de cada país, sendo elas: Leonor Fini e Marcia Schwartz, da Argentina; Josely Carvalho e Maria Auxiliadora da Silva, do Brasil; Ana Mendieta e Belkis Ayón, de Cuba; María Izquierdo e Mónica Mayer, do México. A decisão por essas artistas se deu por interesse em saber e mostrar um pouco mais sobre a história de vida e trabalho de cada uma delas, dado à potencialidade de suas produções.

3.1.1 Leonor Fini

A artista Leonor Fini¹⁵ nasceu em Buenos Aires, Argentina, no ano de 1907 e faleceu em Paris, em 1996. O relacionamento de seus pais era conturbado, pois seu pai, Hermínio, era muito religioso, resultando em uma separação quando Fini ainda era criança. Ela e sua mãe, Malvina, que era italiana, se mudaram para a capital de Trieste. Passou muito tempo de sua infância vivendo de disfarces, se vestindo até de menino, por causa da briga constante por sua guarda. Quando tinha 17 anos, teve uma doença ocular que a fez ficar durante muito tempo com os olhos vendados, mas quando tudo passou, decidiu que se tornaria uma artista.

¹⁵ Informações capturadas do site sobre artistas latinas. Disponível em: <<https://historiadaparte.wordpress.com/>>. Acesso em: FEV/2022.



Figura 21. Leonor Fini em Paris, 1950. Foto: Marianna Accerboni.

Ela se considerava autodidata, pois não teve um ensino artístico formal. Estudava técnicas através de livros e aprendeu anatomia observando os cadáveres do necrotério de sua cidade. Se mudou para Milão, ainda aos 17 anos, onde, em 1929, pôde vivenciar a sua primeira exposição individual na *Galerie Barbaroux*.



Figura 22. Leonora Fini. "Gardienne des phoenix", 1952. Óleo sobre tela.

Mudou-se para Paris em 1931, onde conheceu outros artistas e escritores ligados ao surrealismo, como Max Ernst, Salvador Dalí, Paul Éluard, André Pieyre de Mandiargues, etc. E, em 1936, a convite de Julien Levy, negociante de arte, participou de uma exposição junto com Max Ernst em Nova Iorque, onde conheceu mais artistas do surrealismo como Joseph Cornell. Mesmo com o contato com surrealistas, a artista não se considerava como parte do grupo, pois não suportava o escritor André Breton, o qual ela achava misógino e homofóbico.

Leonora Fini dizia que praticava uma arte independente. Abordava em suas obras temas como mitologia, sexualidade, sonhos, etc., tendo como personagem principal na maioria de suas produções, a mulher como ser dominante e o homem passivo, além de corpos andróginos. Ela também colocava o próprio rosto em muitas personagens de suas obras. Fini pintou retratos, desenvolveu o frasco do

perfume "Shocking" da estilista Elsa Schiaparelli, e também produziu figurinos para peças de teatro, ópera e balé.



Figura 23. Leonor Fini. "Femme assise sur un homme nu", 1942. Óleo sobre tela.

3.1.2 Marcia Schwartz

A artista Marcia Schwartz¹⁶ nasceu em Buenos Aires, Argentina, no ano de 1955. Entrou na Escola Nacional de Belas Artes Manuel Belgrano em 1970, mas não concluiu seus estudos na instituição. Teve participação breve em oficinas da artista Aída Carballo (1916-1985), onde estudou gravura, e dos artistas Ricardo Carreira (1942-1993), Jorge Demirjián (1932-2018) e Luis Felipe Noé (1933), onde teve contato respectivamente com desenho, serigrafia e pintura.

¹⁶ Informações capturadas do site da artista. Disponível em: <www.marciaschwartz.com/>. Acesso em: FEV/2022.



Figura 24. Marcia Schwartz em exposição, 2015. Foto: Margarita Solé.

Fez parte do movimento Juventude Peronista, que lutava pela classe trabalhadora. Em 1976, ocorreu um golpe militar na Argentina, o que ocasionou no desaparecimento de jovens que eram contra o governo instaurado, inclusive o desaparecimento da melhor amiga de Schwartz, Hilda Hernández, em 1977. Devido ao golpe, em 1979, a artista se exilou em Barcelona, onde Humberto Rivas (1937-2009), fotógrafo argentino que também tinha se exilado na capital, a incentivou a produzir retratos.

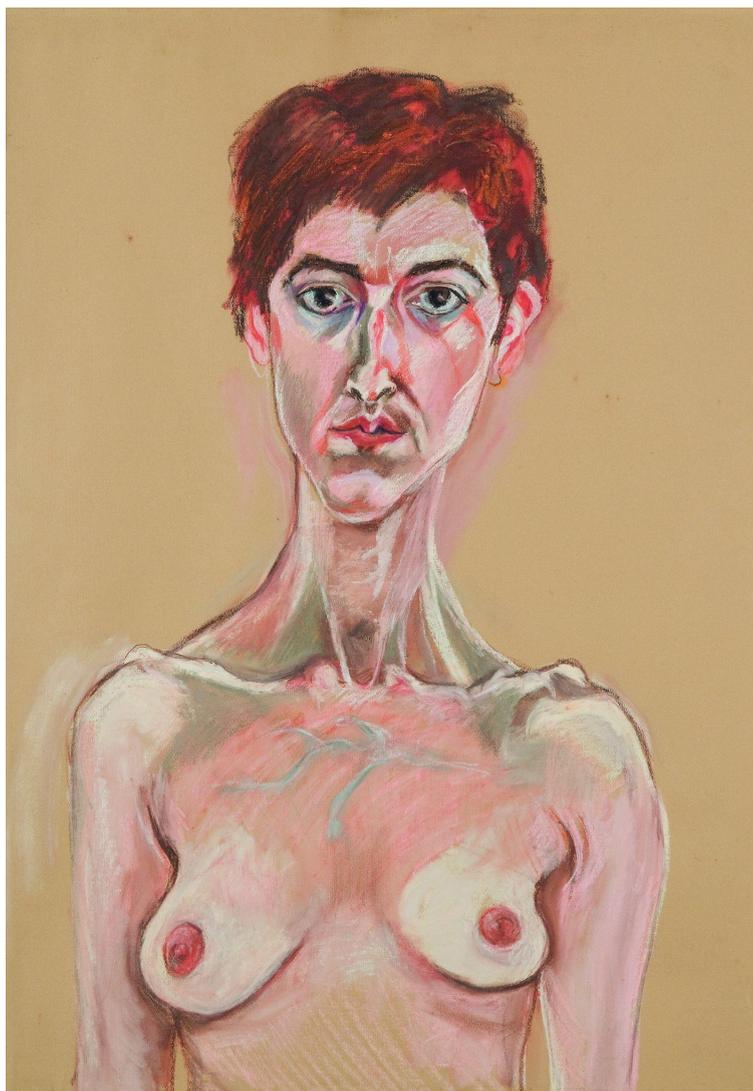


Figura 25. Marcia Schvartz. "Autorretrato", 1980. Giz pastel sobre papel.

Começou ali suas produções que retratavam “personagens suburbanos da classe média”, como é colocado no site da artista. Assim, aborda em suas pinturas, mulheres que não estão de acordo com os padrões impostos pela sociedade, dançarinos, atores e performers. Na década de 1990, a paisagem toma conta de suas pinturas, aparece o corpo humano em meio a elementos da natureza, e em 2000, foca também em retratar plantas.

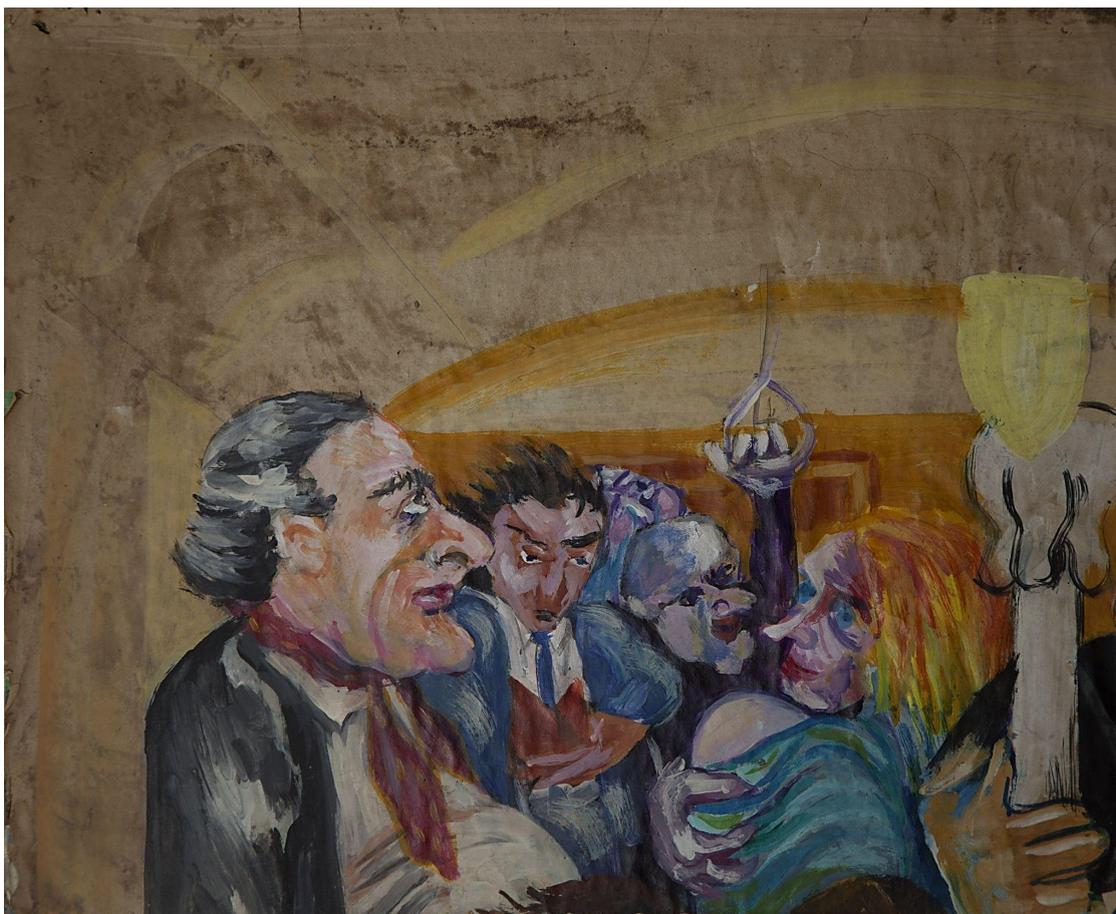


Figura 26. Marcia Schwartz. "Colectivo", 1976. Tinta acrílica sobre papelão.

A artista que já ganhou diversos prêmios, como o Primeiro Prêmio no XXXVII Salão Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano em 1992, e o Grande Prêmio de Honra, Banco Central da República Argentina em 2015, vive e trabalha em Buenos Aires. Suas obras fazem parte de grandes coleções públicas da Argentina e também de outros países. Em 2021, por exemplo, teve seis obras adquiridas pelo Tate Modern, sediado em Londres.

3.1.3 Josely Carvalho

A artista Josely Carvalho¹⁷ nasceu em São Paulo, Brasil, no ano de 1942. Em 1967 fez graduação na Escola de Arquitetura da Universidade de Washington

¹⁷ Informações capturadas do site da artista. Disponível em: <www.joselycarvalho.com/>. Acesso em: FEV/2022.

em St. Louis, MO e lecionou entre 1971 e 1974, na Escola de Arquitetura da Universidade Nacional Autônoma do México. No final da década de 1970, se mudou para Nova York, local onde reside e trabalha até hoje, e mantém também um ateliê no Rio de Janeiro.



Figura 27. Josely em sua exposição “Diários de Cheiros”, 2018. Foto: João Caldas.

É uma artista multidisciplinar, trabalha com pintura, instalação, gravura, escultura, vídeo, arte de livro etc. Em suas produções é abordada questões relacionadas ao corpo, identidade, memória, meio ambiente, ativismo político, justiça social e ao feminismo. Carvalho desafia fronteiras entre artista e público, arte e política, como diz em seu site.



Figura 28. Josely Carvalho. “Waiting”, 1982. Serigrafia e giz de cera sobre papel.

Em 2018, a artista desenvolveu uma monografia intitulada “Diário de Imagens” que documenta visual e poeticamente suas obras. Foi publicada pela Editora Contra Capa, no Rio de Janeiro, e possui 256 páginas com imagens coloridas e textos críticos. Nela, é delineado o ativismo em justiça social e o feminismo desde os anos 1970 e 1980 da artista, e chega até seu trabalho atual, no qual envolve a arte olfativa, em que a artista busca através desse sentido, que de acordo com ela é deixado de lado pela arte contemporânea, conectar a memória e a emoção.

A artista que já foi premiada outras vezes, recebeu em 2019, em Amsterdam, o prêmio internacional Art and Olfaction/Sadakichi Award, na categoria obra olfativa experimental por sua instalação apresentada no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, “Teto de Vidro: Resiliência”. Nessa instalação, as obras completam um ciclo de pesquisas estéticas, plásticas, sensoriais e de vivências recentes da artista. Suas obras podem ser encontradas em vários museus como Hammer Museum, Los Angeles e o Museu de Arte Contemporânea, São Paulo.



Figura 29. Exposição “Diário de Cheiros: Teto de Vidro”, 2018. Foto: João Caldas.

3.1.4 Maria Auxiliadora da Silva

A artista Maria Auxiliadora da Silva¹⁸, nasceu em Minas Gerais, Brasil, no ano de 1935 e faleceu em 1974, em São Paulo, cidade para qual se mudou com sua família quando tinha 3 anos. Sua mãe, que era poeta, escultora e bordadeira, a ensinou desde cedo, as técnicas de bordado, detalhes que mais tarde aparecem em suas pinturas. Começou a desenhar com carvão, lápis de cor e depois pintar com tinta a óleo ainda em sua adolescência. Maria Auxiliadora tinha que conciliar seus momentos artísticos com o trabalho, já que aos 12 anos

¹⁸ Informações capturadas do site do MASP e de vídeo do canal Vivieui no Youtube. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/maria-auxiliadora-da-silva-vida-cotidiana-pintura-e-resistencia>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=yZFrzK2-dUE>>. Acesso em: FEV/2022.

começou a trabalhar como empregada doméstica e bordadeira para ajudar sua família.



Figura 30. Maria Auxiliadora da Silva Foto: Divulgação MASP

Se lançou como artista apenas aos 32 anos. Ela não teve formação acadêmica e criou sua própria forma de pintar ao utilizar além de tinta a óleo, massa plástica e o seu próprio cabelo para construir relevos na tela. Suas obras têm cores vibrantes e são cheias de detalhes que preenchem todo quadro. Muitas delas, no início de sua carreira, foram expostas nas feiras de artes da Praça da República, em São Paulo e nas de Embu das Artes.

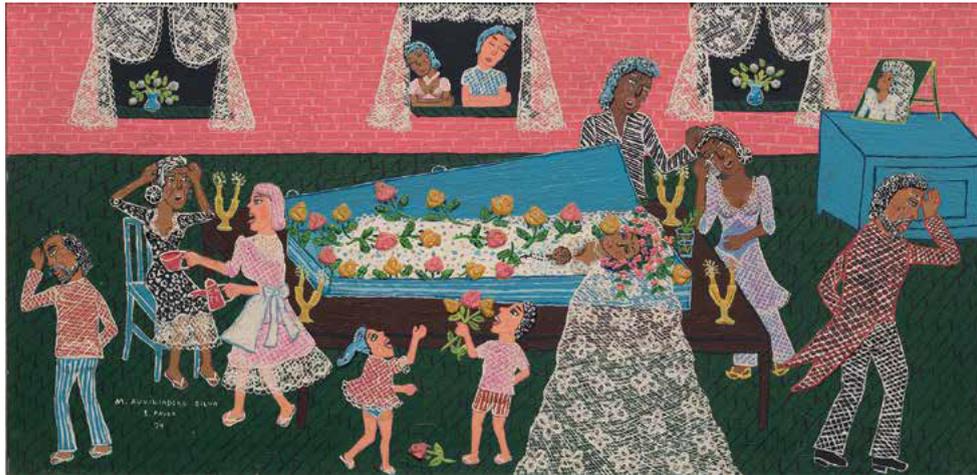


Figura 31. Maria Auxiliadora da Silva. “Velório da Noiva”, 1974. Óleo e massa de poliéster sobre tela.

Em 1968, ano em que foi premiada na 5ª Mostra de Arte, em Embu das Artes, a artista participou de uma exposição no Salão Paulista de Arte Moderna, em Campinas, e também de mais duas outras exposições em salões. Depois de seu falecimento aos 39 anos, em decorrência de um câncer, as obras de Maria Auxiliadora foram exibidas em seis exposições de anos distintos. Uma exposição mais recente, foi a que ocorreu em 2018, no MASP, com o título “Maria Auxiliadora: vida cotidiana, pintura e resistência”.

A artista, em suas obras, retrata sua cultura e seu cotidiano, além de abordar temas afro-brasileiros como a capoeira, o samba, o candomblé, a umbanda etc. Ela mostra e valoriza suas raízes e traz outra forma de representar o corpo negro, dando-lhe protagonismo e posicionando-o em momentos de lazer e festivos, ao invés de caracterizá-lo como trabalhador(a) manual, ou como corpos sexualizados, o que comumente aparece nas obras de muitos artistas.



Figura 32. Maria Auxiliadora da Silva. "Umbanda", 1968. Óleo sobre tela.

3.1.5 Ana Mendieta

A artista Ana Mendieta¹⁹ nasceu em Havana, Cuba, no ano de 1948. Sua família era ativa na política cubana e, em 1961, Mendieta, que tinha 13 anos na época, e sua irmã Raquel, que tinha 15 anos, foram levadas para os Estados Unidos para viver com uma família adotiva. Cresceu no estado de Iowa, o qual ela dizia que as pessoas a olhavam como um ser erótico, devido ao mito da latina ardente. Estudou pintura e fez mestrado em intermídia na Universidade de Iowa, quando teve contato com performance, fotografia e vídeo.

¹⁹ Informações capturadas do site da Revista Desvio e de vídeo do canal Vivieuvivi no Youtube. Disponível em: <<https://revistadesvio.com/2020/03/14/ana-mendieta-entre-o-feminismo-e-o-ritual/>> e <<https://www.youtube.com/watch?v=QdHls39qOY8>>. Acesso em: FEV/2022.



Figura 33. Ana Mendieta em seu trabalho Facial Hair Transplante, 1972.

O feminismo é um tema fortemente presente em diversas produções de Ana Mendieta, que se incomodava com o feminismo americano, pois dizia que era um movimento voltado para a classe média branca. A artista usava seu corpo para falar sobre questões sociais e violência de gênero. Em 1973, uma estudante de sua universidade foi estuprada e assassinada. Mendieta revoltada com o crime, fez uma ação, que durou cerca de uma hora, onde ela permanece imóvel, debruçada sobre uma mesa, ensanguentada e amarrada, representando uma vítima anônima de estupro.



Figura 34. Ana Mendieta. “Sem Título (Série Cena de Estupro)”, 1973.

Usava seu corpo também para retratar suas raízes latinas. A artista falava que por ter sido arrancada de sua terra natal durante a adolescência, sentia-se como se tivesse sido expulsa do útero. Resgatou conceitos da cultura Taína, e das culturas pré-colombianas da Mesoamérica, e os trouxe para sua série “Siluetas” (1973-1980), a qual a artista interage diretamente com a natureza, que para ela era uma fonte de força feminina. Em “Imagem de Yagul”, Mendieta se deita nua em uma tumba asteca, com o intuito de fazer uma referência às crenças mesoamericanas, ao mostrar que a vida floresce na morte.



Figura 35. Ana Mendieta. "Imagem de Yagul", 1973.

Em 1985, a artista morreu depois de (supostamente) cair do 34º andar do prédio em que vivia com seu marido, o escultor Carl Andre, em Nova York. Ele foi acusado pela morte de Ana Mendieta, e seu advogado descreveu a morte da artista como acidente ou suicídio. Carl Andre foi absolvido pela justiça. Em 1992, um grupo de pessoas, incluindo o coletivo Guerrilla Girls, se juntaram em frente ao Guggenheim Museum SoHo, fechado hoje em dia, e gritaram a pergunta "Where is Ana Mendieta?" para protestar contra a participação de Carl Andre como um dos expositores do local. O grito do protesto se tornou um movimento que luta contra o apagamento de pessoas invisibilizadas pelas instituições culturais. Em 2009 a artista recebeu o Prêmio Vida e Obra, da Fundação Cintas de Cuba. Suas obras aparecem em muitas coleções importantes, como Metropolitan Museum of Art, de Nova Iorque, Art Institute of Chicago, de Chicago e o Tate Modern, de Londres.

3.1.6 Belkis Ayón

A artista Belkis Ayón²⁰ nasceu em Havana, Cuba, no ano de 1967, onde também faleceu em 1999, em decorrência de suicídio. Ayón estudou no Instituto Superior de Arte, em Havana, local que também foi professora, assim como na Academia de San Alejandro e desenvolveu sua carreira artística durante a década de 1990. Praticou o desenho e durante sua graduação, conheceu a colografia, técnica da gravura que utiliza a colagem.



Figura 36. Belkis Ayón na Havana Galerie, 1999. Foto: Werner Gadliger.

Grande parte da produção de Ayón aborda uma lenda da sociedade secreta afro-cubana Abakuá, que é composta apenas por homens. Ela começou a pesquisar sobre essa sociedade quando ainda estava em sua graduação. A artista dá destaque a entidade Sikán, uma princesa que ao buscar água no rio Oddán, capturou o peixe sagrado, Tanzé, que garantia prosperidade ao povo, e

²⁰ Informações capturadas do site da Revista Select e do site da 34ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <<https://www.select.art.br/belkis-ayon-o-eterno-retorno-de-sikan/>> e <<http://34.bienal.org.br/artistas/8660>>. Acesso em: FEV/2022.

que era visto com uma representação do rei Obón Tanse, um ancestral divino. Esse peixe produzia um som estranho, e Sikán, ao colocar a vasilha que continha o peixe na cabeça, ouviu o som que ele fazia, foi consagrada e a primeira a descobrir o segredo. Ela contou o segredo a outra pessoa, o que fez com que ela fosse condenada à morte.



Figura 37. Belkis Ayón. "Sikán", 1991. Colografía.

É difícil encontrar obras da artista que tenham cores, quase sempre usava preto, branco e cinza em suas produções. Ayón abordava temas culturais, a religiosidade afro-cubana, e a mulher na sociedade. Em muitas de suas obras, a artista retrata Sikán com elementos de sua fisionomia, e tenta, de alguma forma, contestar o fim trágico da princesa.



Figura 38. Belkis Ayón. “La cena”, 1988. Colografia em cartolina.

Belkis Ayón participou de várias bienais, como a de Havana que ocorreu em 1991 e a de Veneza em 1993. Em 2019, a artista brasileira Rosana Paulino, relata à Folha de São Paulo²¹, que conheceu as obras de Ayón em uma exposição coletiva que participou na Holanda e ficou impactada com o trabalho da artista, disse também que Belkis Ayón revolucionou o que conhecemos de gravura.

3.1.7 María Izquierdo

A artista María Izquierdo²², nasceu em San Juan de los Lagos, México, no ano de 1902. Quando ainda era criança seu pai faleceu, sua mãe se casou novamente, e Izquierdo passou a ser criada por seus avós, que eram muito católicos, o que fez com que ela crescesse dentro das tradições da religião. Aos 14 anos, ela se casou com um militar, com quem teve três filhos.

²¹ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2019/01/belkis-ayon-revolucionou-o-que-conhecemos-c-omo-gravura-diz-rosana-paulino.shtml>. Acesso em: FEV/2022.

²² Informações capturadas do site do Jornal El País e do vídeo do canal Vivieui no Youtube. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/internacional/2021-03-08/maria-izquierdo-uma-pintora-escondida-pelos-muralistas.html> e <https://www.youtube.com/watch?v=VzUE1k1Y8Ko>. Acesso em: FEV/2022.



Figura 39. María Izquierdo, retrato. 1941. Colección Archivo Casasola. Fototeca Nacional, INAH.

Em 1923, a artista se mudou para a Cidade do México - local de sua morte por embolia pulmonar em 1955 - com seu marido e filhos. Lá, ela se divorcia e começa a estudar artes na Academia de Belas Artes de San Carlos, onde conheceu Diego Rivera, que foi um dos grandes apoiadores de seu trabalho no início de sua carreira, assim como o artista Rufino Tamayo, com quem dividiu um ateliê. Em 1929, teve sua primeira exposição individual e, um ano depois, expôs no Arts Center de Nova Iorque, tornando-se a primeira mulher mexicana a expor nos Estados Unidos.

Izquierdo produziu retratos, paisagens, natureza-morta, sempre com cores intensas. A cultura mexicana é um dos temas centrais de suas obras, assim como as tradições católicas. Também retratou por vezes cavalos e cenas de circo, devido a traumas que sofreu quando criança. Ela foi uma vez pisoteada por cavalos e outra ficou perdida em um circo.



Figura 40. María Izquierdo. "Escena de circo", 1940. Aquarela sobre papel.

A artista não se declarou feminista, mas, reivindicava a igualdade entre homens e mulheres. Defendia que as mulheres tinham direito de estar presentes em diferentes espaços da vida.

Em 1945, Izquierdo recebeu uma encomenda do Governo do México, para que ela produzisse um mural no Palácio do Distrito Federal. Entretanto, o artista Diego Rivera, que tanto a apoiou no começo da carreira, e mais dois artistas homens, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco, disseram que María Izquierdo não tinha experiência para realizar uma obra tão importante e grandiosa. Anos mais tarde, a artista disse a seguinte frase sobre o ocorrido: "é um crime ser mulher e ter talento".

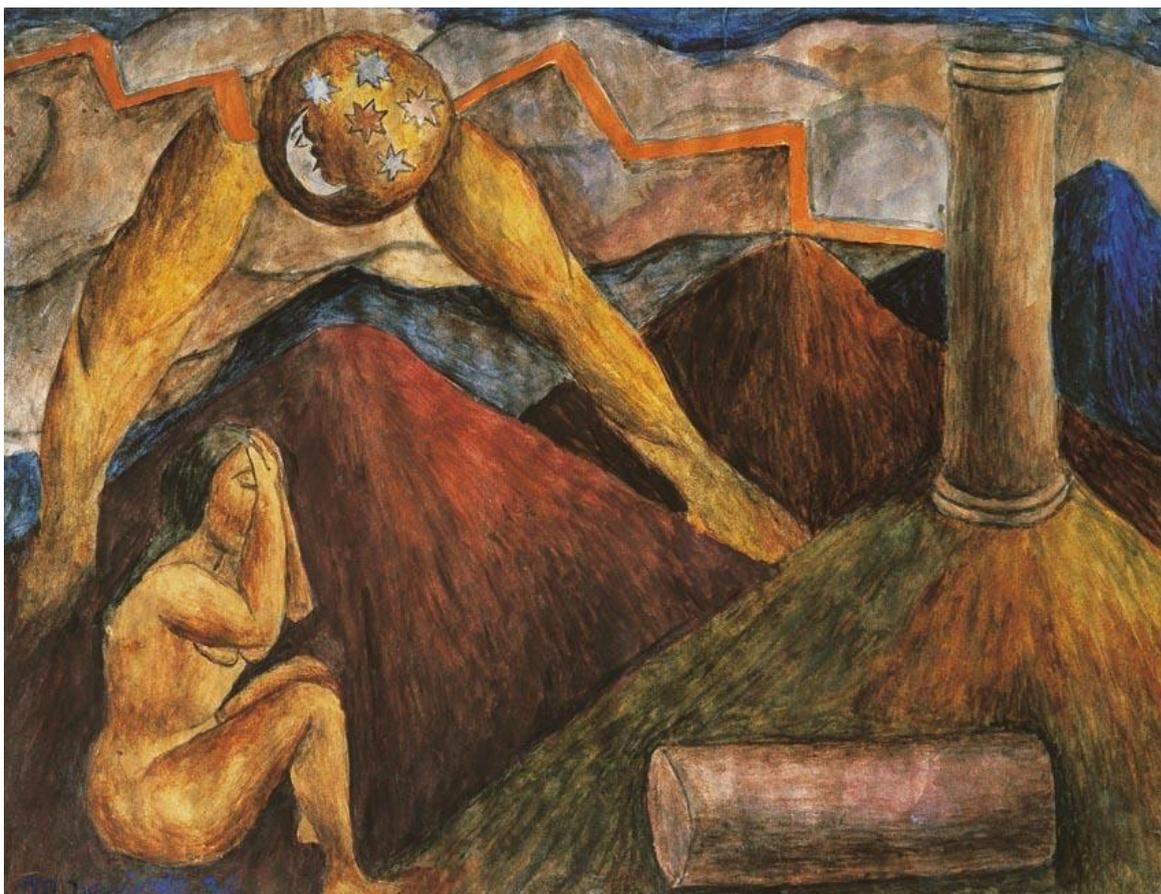


Figura 41. María Izquierdo. “Alegoría del trabajo”, 1936. Aquarela sobre papel.

3.1.8 Mónica Mayer

A artista Mónica Mayer²³ nasceu na Cidade do México, em 1954. Estudou Artes Visuais na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade Nacional Autônoma do México, onde desenvolveu o interesse pelo feminismo e, desde 1980, é mestre em Sociologia da Arte, pela Goddard College. Mónica Mayer é considerada a artista precursora da arte feminista no México.

²³ Informações capturadas do website “Pinto mi Raya”. Disponível em: <<https://www.pintomiraya.com/pmr/>>. Acesso em: FEV/2022.



Figura 42. Retrato de Mónica Mayer ao lado de sua obra "Sabado (Série "Diário de las violencias cotidianas)", 1984.

Em 1975, fez parte do grupo grupo feminista Movimiento Feminista Mexicano e do coletivo feminista de cinema Colectivo Cine Mujer. Juntamente com a artista Maris Bustamante (1949), em 1983, fundou o coletivo Polvo de Gallina Negra²⁴, o primeiro da categoria no México. O coletivo tinha três objetivos que eram: 1- analisar as imagens das mulheres na arte e na mídia; 2- estudar e promover a participação das mulheres na arte e, 3- criar imagens baseadas em nossa experiência como mulheres em um sistema patriarcal, a partir de uma perspectiva feminista e com o objetivo de transformar o mundo visual para alterar a realidade. As atividades do grupo foram encerradas em 1993.

A artista fundou em 1989, junto com seu companheiro, o artista Victor Lerma (1949), o projeto "Pinto mi Raya", que surgiu como um espaço alternativo (mini galeria) em Sombrerete, México, e tinha como objetivo, de acordo com seus fundadores, expor trabalhos lúdicos e críticos, promover interações e mostrar a

²⁴ Disponível em: <<https://hammer.ucla.edu/radical-women/artists/polvo-de-gallina-negra>>. Acesso em: FEV/2022.

importância do processo de produção. O projeto, ativo até hoje, se tornou uma plataforma que organiza outros projetos de arte conceitual aplicada.



Figura 43. Mónica Mayer. “Martes (Série “Diário de las violencias cotidianas”), 1984. Técnica mista.

O trabalho de Mayer envolve desenho, gráfico digital, instalação e performance, mistura visual e texto, sempre abordando em suas produções o feminismo, a maternidade e a violência contra mulheres.

Em um texto²⁵, que escreveu para a “Série Documental Performance”, da pesquisadora Josefina Alcázar, a artista diz que faz performance “porque há coisas que só podem ser ditas através desta forma de pensar a vida”. Em seu trabalho “El tendadero”, exibido pela primeira vez em 1978, e que é replicado nos dias atuais, aborda a violência de gênero e objetiva a participação das mulheres.

²⁵ Disponível em: <<https://www.pintomiraya.com/pmr/monica-mayer/performance-3>>. Acesso em: FEV/2022.

Mónica Mayer, que em 1978, foi premiada no Concurso Nacional de Arte Jovem de Aguascalientes, traz também seus conceitos sobre feminismo e arte para a escrita.

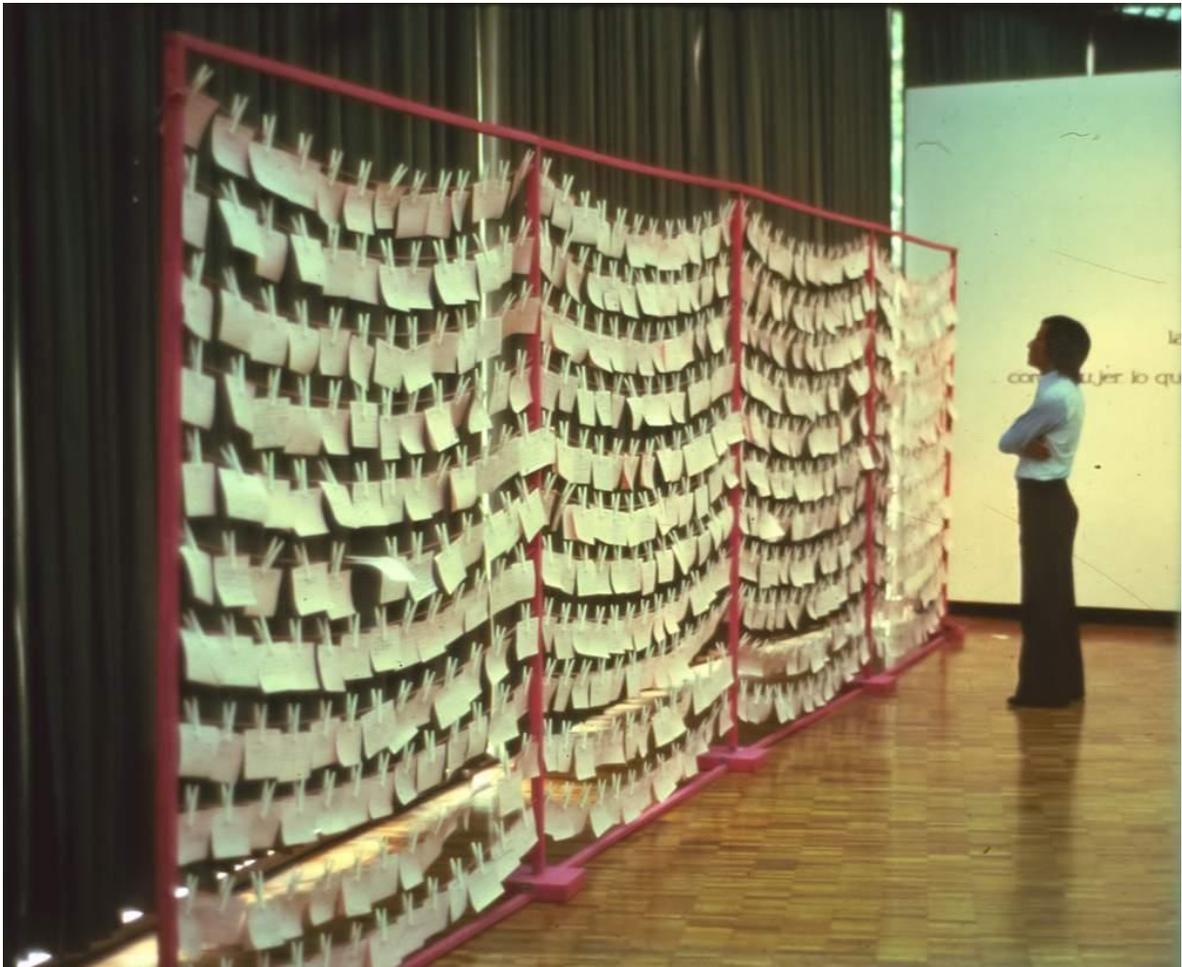


Figura 44. Mónica Mayer. "El tendedero", 1978. Instalação. Foto por Víctor Lerma.

3.2 Ensino de Arte: outras narrativas para a História da Arte

Devido às ausências de materiais didáticos que abordam mulheres artistas latino-americanas, surgiu a ideia de fazer um suplemento para ser agregado a esta pesquisa, um material didático-pedagógico que problematiza essas ausências e traz em evidência artistas latino-americanas. É por reconhecer os estudos desenvolvidos por Griselda Pollock e Rozsika Parker, que este material suplementar não foca somente em expor artistas que são frequentemente

silenciadas. O objetivo também é contextualizar o porquê que artistas mulheres foram invisibilizadas na História da Arte oficial, no caso desta pesquisa, artistas latino-americanas.

O projeto performático “Queridas Viejas”, da artista espanhola María Gimeno, como já dito, é uma das inspirações para este trabalho e para o projeto. Mas, também busquei referências no perfil no *Instagram* do projeto Artistas Latinas²⁶ e, também da exposição coletiva “Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985”²⁷, realizada na Pinacoteca de São Paulo, em 2018, que reuniu trabalhos de cerca de 120 artistas.

O material didático suplementar foi pensado para ser desenvolvido na plataforma *Instagram*, já que é uma das redes mais acessadas atualmente. O público, a quem é direcionado este material, são os docentes em Arte, mas, que fique claro, são bem-vindas todas as pessoas que também têm interesse no assunto.

O suplemento é pensado para ser desenvolvido de maneira colaborativa, ainda que neste primeiro momento tenha sido priorizado *posts* sobre o que foi falado nesta pesquisa, está aberto para as pessoas que queiram contribuir com outras ideias e artistas.

No perfil, que tem como nome de usuário “Mulheres e Artistas”²⁸, é possível identificar trechos que foram colocados aqui, parte escrita deste trabalho, e as artistas que aqui foram abordadas. O nome pensado para o suplemento tem a intenção de firmar a ideia de que é um direito das mulheres serem vistas no espaço artístico como sujeitos. A cores que integram o suplemento é o lilás, cor que representa o movimento feminista, o roxo e o amarelo, cores utilizadas para dar mais destaque visual.

Pretendemos, após o encerramento deste Trabalho Final de Curso, alimentar a página com outras artistas e esperar colaborações que possam ajudar

²⁶ Fonte: Perfil na rede Instagram (@artistaslatinas). Disponível em: https://instagram.com/artistaslatinas?utm_medium=copy_link. Acesso em: FEV/2022.

²⁷ Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/mulheres-radicaais-arte-latino-americana-1960-1985/>. Acesso em: FEV/2022.

²⁸ Perfil criado para a pesquisa na rede Instagram (@mulhereseartistas). Disponível em: https://instagram.com/mulhereseartistas?utm_medium=copy_link. Acesso em: FEV/2022.

a dar visibilidade para artistas mulheres. A seguir, algumas imagens de posts realizadas para complementar esta pesquisa e que possam, eventualmente, colaborar para inspirar outras e outros docentes a diversificarem as imagens que são trabalhadas em sala de aula:



Figura 45. Print screen do perfil do suplemento no Instagram.



Figura 46. Print screen do perfil do suplemento no Instagram.

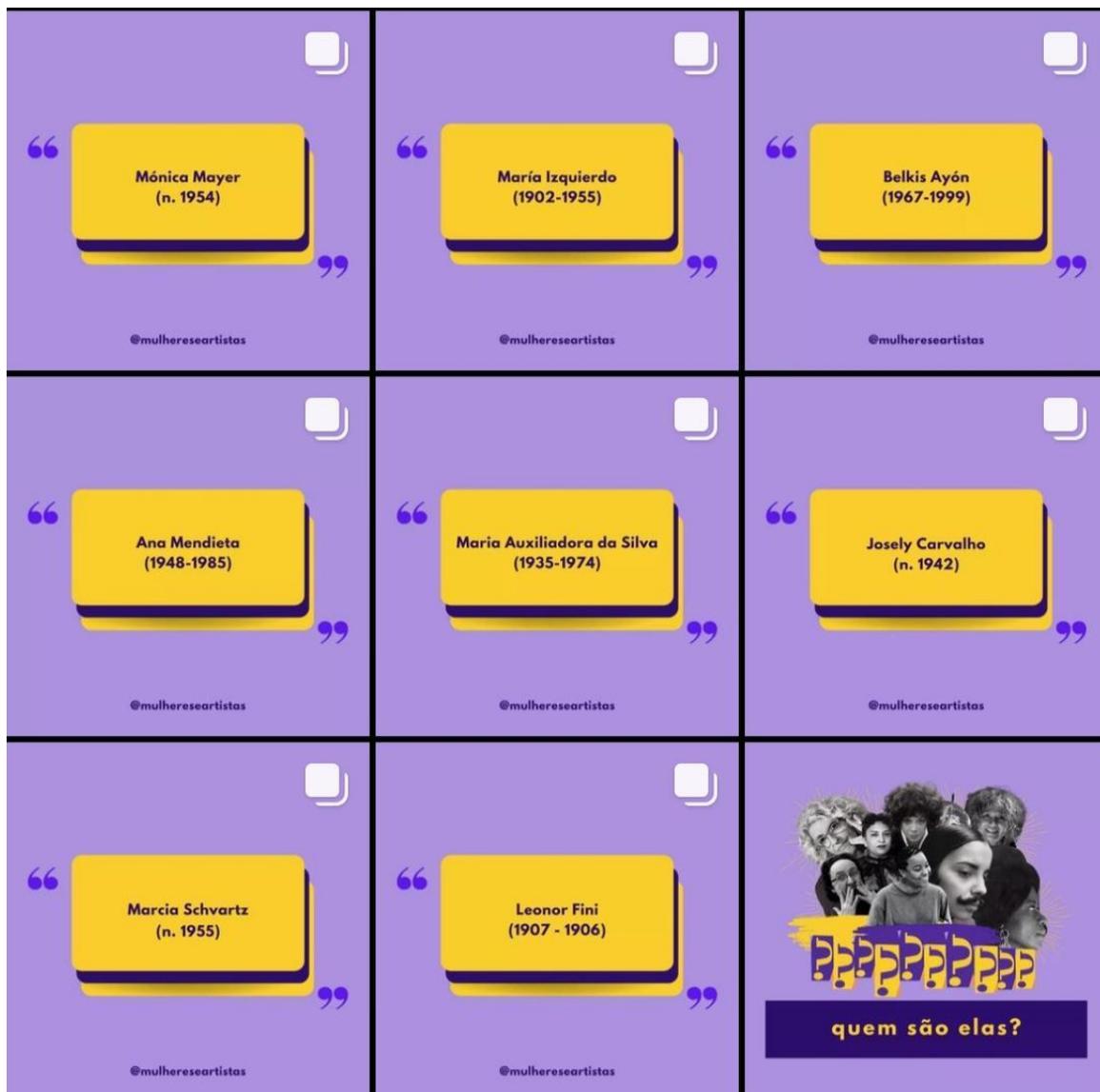


Figura 47. Print screen do perfil do suplemento no Instagram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações Finais

Ao fim deste Trabalho de Fim de Curso, reconheço que estudar as mulheres invisibilizadas pelas narrativas oficiais pode ser entendida como uma pesquisa viva, que se expande a cada projeto, a cada publicação e outras pesquisas realizadas que vão, pouco a pouco, preenchendo as lacunas de uma história que desde sempre foi mal contada.

De minha parte, ficou ainda mais evidente o sentimento de incômodo que surgiu no início do curso e motivou o interesse em pesquisar sobre a invisibilidade de mulheres artistas nas narrativas oficiais da Arte. As artistas mulheres não foram simplesmente esquecidas pela História da Arte. Como anunciou Griselda Pollock, os contextos sociais, a cultura patriarcal e as questões de gênero influenciaram para que essas ausências se tornassem recorrentes, sendo consideradas pelos historiadores, curadores e críticos da arte como menos importantes do que os homens artistas.

Os livros e materiais didáticos nos indicam como as narrativas e as discussões de gênero e sexualidade dentro do universo artístico são secularmente articuladas e nos colocam frente ao desafio de trazer à superfície mulheres cujo talento e audácia vão tendo suas histórias contadas por outras mulheres.

O caminho para se firmarem como produtoras e serem reconhecidas foi e ainda é árduo. Mesmo que tenham conquistado direitos, como o acesso igualitário ao ensino e mais espaço dentro das instituições artísticas e no próprio circuito da arte, muitas artistas que já se foram e também as que ainda estão entre nós, continuam sendo menosprezadas pelos discursos de quem comanda a cena artística em cada cidade, estado ou país. Por isso a importância de estudar e discutir essas ausências, como elas se deram e como ainda se mantêm no dia a dia de uma mulher artista. Hoje, por exemplo, quantas críticas de arte no Brasil são reconhecidas? Quantas estão à frente da direção de galerias de arte e de museus? Quantas são as responsáveis pela curadoria e desenvolvimento das exposições de arte? Infelizmente, estão comprovadamente em número inferior.

É interessante destacar que ao levantar minhas referências bibliográficas sobre a temática deste trabalho, percebi que há ainda poucas bases teóricas e traduções de estudos sobre o assunto. Não existem até o momento traduções das obras de Griselda Pollock ou da Patricia Mayayo, importantes historiadoras da arte, que através de seus estudos contribuíram para esta pesquisa. Felizmente, essa temática é um assunto que cada vez mais desperta a curiosidade de jovens pesquisadoras e professoras que, como eu, se interessam em pluralizar as narrativas da História da Arte. Para nós, que apenas iniciamos nossas carreiras no mundo da educação, os estudos de docentes pesquisadoras brasileiras como Ana Paula Cavalcanti Simioni, Carla de Abreu e Luciana Gruppelli Loponte nos ajudam e incentivam a continuar com essa pesquisa viva e preencher as lacunas e silenciamentos das narrativas oficiais da História da Arte.

Por meio desta pesquisa e de outras que abordam o tema (e de outras que ainda virão), podemos concluir que é necessário analisar criticamente o contexto de produção artística, e não apenas fazer uma leitura cronológica e parcial, como é feito no livro *A História da Arte*, de Gombrich. Principalmente para perceber os significados que essas narrativas produzem e reproduzem, já que as imagens “têm a capacidade de reproduzir os estereótipos, de fortalecer os preconceitos, de segregar o que é diferente ou desigual e de naturalizar as verdades que mantêm as hegemonias” (ABREU, 2015, p. 3938).

Esta pesquisa pretendeu contar, mesmo que timidamente, uma outra história, e reconhece a importância e a necessidade das contranarrativas como instrumento problematizador, como o projeto “Queridas Viejas”, da artista espanhola María Gimeno, que tem como objetivo romper com discursos dominantes e que serviu de base inspiradora para a realização deste TCC.

Desenvolver este trabalho também serviu para reforçar minha convicção de que é possível levar para a sala de aula a discussão sobre as ausências de artistas mulheres e problematizar as representações do corpo feminino nas imagens produzidas na Arte, pois, são formas de construir novos conhecimentos e de “contribuir para a compreensão e o desenvolvimento de uma atitude crítica

frente ao que é consumido visualmente” (SANTOS JUNIOR; CREMASCO, 2021, p. 445).

Além disso, pluralizar os conteúdos no Ensino de Arte também pode ser uma estratégia eficaz para abordar as questões de gênero no ambiente escolar, hoje, uma questão que desperta muitas reações negativas e, em geral, iniciativas que são temidas e mal vistas nas escolas brasileiras, tanto pela direção quanto pelas famílias de estudantes. Neste sentido, “atuar desde a perspectiva da cultura visual feminista significa pôr lentes de aumento sobre as visualidades com a intenção de decifrar os significados de como as construções de gênero moldam nossa maneira de ver e perceber o mundo” (ABREU, 2015, p. 3928).

Durante minha graduação foi graças aos estudos da Cultura Visual que comecei a desenvolver um pensamento crítico mais estruturado sobre as imagens – que continua em constante construção – e me fez ver o mundo com outros olhos. Afinal, como os e as estudiosas deste campo de estudo nos ensinam, as imagens devem ser “consideradas como o tipo de sinal que apresenta uma aparência enganosa de naturalidade e transparência, ocultando um mecanismo de representação opaco, distorcido e arbitrário, um processo de mistificação ideológica” (MITCHELL, 2019, p. 26-27).

Os estudos da Cultura Visual, aliados aos estudos feministas, nos ajudam a romper com os mitos e discriminações das narrativas universais e incentivam a problematizar e questionar a cultura que invisibiliza as mulheres, na arte e na própria vida cotidiana. Através deste trabalho, pude aprofundar meus conhecimentos e adquirir novas aprendizagens sobre o tema, além de desenvolver um olhar mais crítico para as imagens que produzem significados que antes eu não conseguia identificar.

O período para realizar esta pesquisa foi curto, mas creio que consegui atingir os objetivos propostos. Penso que ela ainda não está concluída, pois acredito que exista muito o que se pesquisar e aprofundar sobre esta temática. Mas, espero que o que foi pesquisado e abordado aqui, possa abrir caminhos para outros estudos sobre o tema e provocar reflexões em docentes e também em discentes em processo de formação na área de Artes Visuais, para que

busquem e levem mais referências de mulheres artistas para a sala de aula – principalmente latino-americanas – e se desenvolva reflexões que auxiliem no desenvolvimento do pensamento crítico, para assim, construirmos narrativas mais plurais.

Referências

ABREU, C. Imagens que não afetam: questões de gênero no ensino da arte desde a perspectiva crítica feminista e da cultura visual. *In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 24., 2015, Santa Maria. **Anais** [...]. Santa Maria: ANPAP, p. 3927-3942, 2015.

CALIL, Beatriz. **Pequeno guia de incríveis artistas mulheres que sempre foram consideradas menos importantes que seus maridos**. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2018.

CARVALHO, A; MORESCHI, B; PEREIRA, G. A história da arte: desconstruções da narrativa oficial da arte. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, São Paulo, n. 8, p. 23-46, 2019.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

GIMENO, María. Queridas Viejas project. “**María Gimeno**”, 2014. Disponível em: <<https://www.mariagimeno.com/QUERIDAS-VIEJAS-PROJECT>>. Acesso em 20 de fev de 2022.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. 16. ed. São Paulo: Editora LTC, 2000.

HERNÁNDEZ, Fernando. A cultura visual como um convite à deslocalização do olhar e ao reposicionamento do sujeito. *In: R. Martins, & I. Tourinho (Eds.), Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos*. Santa Maria: UFSM, 2011.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Cultura visual, mudança educativa e projeto de trabalho**. Porto Alegre: Artes Médicas, 2000.

HERNÁNDEZ, Fernando. **Catadores da cultura visual: transformando fragmentos em nova narrativa educacional**. Porto Alegre: Mediação, 2007.

HERNÁNDEZ, Fernando. Pesquisar com imagens, pesquisar sobre imagens: revelar aquilo que permanece invisível nas pedagogias da cultura visual. *In: R. Martins, & I. Tourinho (Eds.), Processos & Práticas de Pesquisa em Cultura Visual & Educação*. Santa Maria: UFSM, 2013.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Gênero, educação e docência nas artes visuais. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 243-259, 2005.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Pedagogias visuais do feminino: arte, imagens e docência. **Currículo sem Fronteiras**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 148-164, 2008.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 283-300, 2002.

MAYAYO, Patricia. **Historias de mujeres, historias del arte**. Madrid: Cátedra, 2003. (Ensayos Arte Cátedra).

MITCHELL, W.J.T. O que é uma imagem. Rio de Janeiro: **Revista Espaço**, n. 52, jul-dez 2019, pp. 25-66.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** tradução Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5822294/mod_resource/content/1/Linda%20Nochlin_1971%20PORTUGUES.pdf>. Acesso em: 28 jan. 2022.

OLIVEIRA, J; TURÍBIO, M; SANTOS JUNIOR, J.M. As representações das mulheres na história da arte como mecanismo de controle. *In: Congresso Nacional da Federação de Arte/Educadores do Brasil, 30., 2021, Pelotas. Anais [...].* Pelotas: CONFAEB, 2022, p. 1048 - 1058.

PEÑA, Julia Antivilo. **ARTE FEMINISTA LATINOAMERICANO Rupturas de un arte político en la producción visual.** Tese (Doutorado) Facultad De Filosofia Y Humanidades – Escuela De Postgrado. Universidad De Chile. Santiago. 2013.

POLLOCK, G.; PARKER, R. **Old Mistresses, Women Art and Ideology.** Londres: Pandora Press, 1981.

POLLOCK, Griselda. **Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art.** New York: Routledge, 2003.

SANTOS JUNIOR, J.M.; CREMASCO, R. L. A mulher na arte, de objeto a sujeito: discutindo construções e desconstruções de gênero em sala de aula a partir da arte. *In: OLIVEIRA, V.M.; FILGUEIRA, A. L. S.; FERREIRA E SILVA, L. M. (org.). Corpo, corporeidade e diversidade na educação.* Uberlândia: Culturatrix, 2021. p. 443-472.

SERRANO, Carlos Montes. Em memória de Sir Ernst H. Gombrich (1909-2001). *In: Cadernos de Arquitetura e Urbanismo.* Belo Horizonte, v. 12, n. 13, p. 27-38, 2005.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As Mulheres Artistas e os Silêncios da História. *In: Labrys - Revista de Estudos Feministas.* Brasília, n. 11, janeiro/junho de 2007. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys11/escrivaines/anapaula.htm>>. Acesso em: 31 jan. 2022.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. **ArtCultura.** Uberlândia, v. 9, p. 83-97, 2007.

TEDESCO, Cristine. Uma análise das representações de Artemísia Gentileschi (1593-1654) em estudos de caráter biográfico. **Revista Ambivalências.** Sergipe, v. 3, n. 6, p. 139 -168, 2015.

VICENTE, Lowndes Filipa. “A arte sem história” - mulheres artistas (Sécs. XVI-XVIII). **ARTIS. Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa,** Lisboa, n. 4, p. 205-242, 2005.