



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



O Revisionismo Epistemológico de Linda Nochlin e Griselda Pollock.

Talita Trizoli

Docente da FAV/UFG

Resumo: O presente artigo efetua uma análise comparativa entre textos icônicos das historiadoras feministas Linda Nochlin e Griselda Pollock, a fim de verificar seus pontos de convergências e distanciamento, suas principais leituras de referências e os problemas epistemológicos enfrentados pela disciplina.

Palavras-Chave: História da Arte. Feminismo. Pós-Estruturalismo. Epistemologia.

Abstract: This paper makes a comparative analysis of iconic texts from feminist historians Linda Nochlin and Griselda Pollock, to verify their points of convergence and detachment. There also its main references and readings of the epistemological problems facing the discipline.

Keywords: Art History. Feminism. Poststructuralism. Epistemology.

A análise comparativa aqui empreendida propõe verificar as dissonâncias e convergências entre os discursos críticos, de embasamento feminista, de duas Historiadoras da Arte, consideradas referências nessa abordagem: Linda Nochlin e Griselda Pollock, ambas ainda com publicações inéditas em língua portuguesa.

Antes de adentrar nas metodologias de revisão epistemológicas empreendidas por ambas as autoras, faz-se necessário contextualizar de modo breve o desenvolvimento das abordagens feministas no campo das artes.

Durante as décadas de 1960/70, o movimento feminista e sua postura crítica quanto aos posicionamentos políticos dos gêneros¹ afetaram não apenas as estruturas sociais e subjetivas da época, mas atingiram o cerne da formação discursiva e epistemológica de algumas disciplinas reguladoras da sociedade.

A História da Arte, esfera normalizadora da produção artística e reificadora dos discursos euro e androcentristas até então, fora uma das disciplinas a sofrer esse processo crítico de revisão, não apenas pelas recentes e evidentes reviravoltas conceituais e ontológicas da área, mas também pela postura investigativa fomentada por pesquisadoras militantes, preocupadas não apenas com a apreensão e rastreamento da recente produção em arte, mas também com as problemáticas discursivas e excludentes do período

¹ Joan Wallach Scott define gênero da seguinte maneira: "Minha definição de Gênero tem duas partes e vários subconjuntos. Eles são inter-relacionados, mas devem ser analiticamente distintos. O núcleo da definição repousa em uma conexão integral entre duas proposições: gênero é um elemento constitutivo de um relacionamento social baseado em diferenças percebidas entre sexos, e gênero é um modo primário de significar relacionamentos de poder." SCOTT, Joan Wallach. **Gender and the politics of history**. E.U.A.: Columbia University Press, 1998, p. 42.

moderno e seus mitos de genialidade, autonomia, inovação e ruptura.

Dessa forma, obras como as da filósofa francesa Simone de Beauvoir, “O Segundo Sexo” e da jornalista americana Betty Friedan, “A mística feminina”, produzidas durante a segunda onda do feminismo, apesar de focarem suas críticas às políticas sexistas, às problemáticas da definição conceitual dos gêneros e à inserção feminina laboral em espaços antes restritos aos homens, foram capazes de influenciar o processo reflexivo empreendido por historiadoras, críticas, artistas e jornalistas da época, como no caso de Lucy Lippard, jornalista americana que defendera abertamente o aumento de mulheres artistas em mostras e acervos de museus, denunciando a política sexista por trás do discurso autônomo da arte, ou mesmo da historiadora Amélia Jones, já focada em uma superação dualista do feminismo desse período, quase “separatista”.

Juntamente a essas teóricas da segunda onda, as autoras contemporâneas Lucy Irigaray, Julia Kristeva e Gayatri Chakravorty Spivak, já pertencentes à terceira onda, também à sua maneira fornecem subsídios teóricos-críticos para os recentes processos de revisão da disciplina, seja com suas análises linguísticas pós-lacanianas, suas reformulações corporais da psicanálise, seja com a perspectiva pós-colonialista dos discursos reificadores do sistema.

Dentro desse revisionismo epistemológico desencadeado em parte pela crítica cultural feminista, como podemos verificar pelos trabalhos e propostas das autoras

citadas, proponho exemplificar as diferenças de posição teórica entre Nochlin e Pollock, duas historiadoras de grande importância para a abordagem da História da Arte, disciplina até então restrita a homens ocidentais e brancos, e que tiveram clara influência nos recentes estudos e desconstruções da área, além de pontuar, respectivamente em ambas, as principais influências teóricas dentro do movimento.

A fim de verificar os principais argumentos, diferenças críticas, e respectivas experiências de formação, serão usados como referências principais o texto icônico de Nochlin, *Why have there been no great women artists*, publicado em 1970 e considerado até então o primeiro texto acadêmico a apontar as diferenças de gênero dentro da disciplina de História da Arte, e a primeira parte do livro de Pollock *Differencing the Canon*, cuja primeira edição data de 1999, e onde a autora apresenta suas principais referências teóricas e propostas metodológicas supostamente subversivas aos cânones historiográficos.

Linda Nochlin, historiadora da arte americana nascida em 1931 em Nova York, bastante conhecida também por seus estudos do Realismo de Courbet, assume em seu texto o compromisso de dar voz a certo número de artistas mulheres do período renascentista até o século XIX, sempre deixando em evidência o processo gradual e intenso de apagamento desse tipo de produção, não por estarem fora dos padrões produtores e questionamentos estéticos da época, mas pelo simples fato de pertencerem a um gênero sexual impossibilitado de frequentar plenamente o circuito

das artes e de posicionar-se criticamente quanto a sua condição.

A autora inicia o texto comentando justamente sobre o caráter do movimento feminista ao qual era contemporânea, e sua índole libertária, mas critica a ausência de preocupações historiográficas do movimento militante, mais focado em modificações das condições femininas do presente do que nas narrativas reificadoras das mentalidades.

É nesse primeiro momento que Nochlin permite entrever algumas de suas leituras de influência, como John Stuart Mill, filósofo liberal britânico largamente conhecido por suas posições políticas a favor do sufrágio e dos abolicionistas, e com fortes questionamentos sobre a “naturalidade” das condições sociais e morais, e de modo mais sutil, Sigmund Freud com suas definições informes sobre o feminino como “Dark Continent”.

Nochlin fora também evidentemente influenciada pelos estudos foucaultianos de relações de poder então em voga na época, mas em suas metodologias e análise e argumentação, a influência de Simone de Beauvoir e Betty Friedan é também marcante, ora pelo questionamento do que seria natural à mulher e consequente à sua produção artística, ora pelos processos sociais e morais que inviabilizavam a formação de mulheres artistas pelo sistema artístico vigente. A autora comenta logo nas primeiras páginas do texto:

O fazer arte envolve uma linguagem auto-consistente da forma, mais ou menos dependente dela, ou mesmo livre de forma, com convenções definidas temporalmente, esquemas ou sistemas de notação, que precisam ser apreendidos ou trabalhados, seja por ensino, na condição de aprendiz, ou por um longo período de experimentação individual... O fato que importa é que não houveram grandes mulheres

artistas, até onde sabemos, pois não haviam artistas mulheres interessantes o suficiente ou boas o suficiente, ou suficientes investigadas ou apreciadas.

Não há mulheres equivalentes a Michelangelo ou Rembrandt, Delacroix ou Cézanne, Picasso ou Matisse, ou mesmo em tempos recentes, De Kooning ou Warhol, não mais do que há artistas negros americanos a eles.²

Ao colocar em xeque as categorias de genialidade e talento, deixando em evidência que tais itens nada mais são do que mitos, ou parafraseando a autora, contos de fadas construídos para reificar um sistema econômico e social excludente e preconceituoso, Nochlin rompe com a tradição historiográfica até então persistente em tais narrativas, e que teve críticos como Argan, Janson e Greenbergh como grandes representantes dessa linha. E vale ressaltar aqui, que nas trajetórias teóricas desses três historiadores, há uma enorme ausência de nomes femininos em seus trabalhos, comentários, apresentações etc.

Nochlin também se preocupa em romper com os estereótipos de feminilidade, e de “arte de mulherzinha”, que imperava no circuito, tentando deixar em evidência que delicadeza, docilidade, sutileza, e tantos outros termos não eram exclusividade de um temperamento feminino, ou mesmo uma restrição à sua produção, mas meras características formais como força, beleza, passionalidade, agressividade, fúria, abjeção e tantos outros adjetivos utilizados para classificar os objetos artísticos.

Dessa forma, com uma pergunta direta e incisiva, a autora abriu espaço para uma visão de gênero da disciplina,

² NOCHLIN, Linda. **Women, Art, and Power and Other Essays**. EUA: Westview Press, 1988, pp. 149 E 150.

em concordância com outras produções críticas da época. A própria comenta:

A pergunta “Porque não houveram grandes mulheres artistas?” nos leva a uma conclusão até agora que a arte não é livre, uma atividade autônoma ou super-individualista, “influenciada” por outros artistas, e mais vago e superficialmente, por “forças sociais”, mas na verdade, toda a situação do fazer arte, posto em termos de desenvolvimento do mercado e na natureza e qualidade do trabalho em si, ocorre uma situação social, integrada a elementos de estrutura social e mediada e determinada por instituições específicas e definidas socialmente, sejam elas academias, sistemas de padronagem, mitologias de criação divina, artistas como heróis ou marginais, fora do circuito.³

Desse modo, Nochlin procura deixar em clara evidência a necessidade vital do campo historiográfico em rever certos parâmetros de análise já não suficientes para o estudo, análise e interpretação do fenômeno artístico. Para ela, conceitos romantizados de auto-glorificação, ou mesmo a insistência nas narrativas de genialidade que permanecem em autores desde Vasari, não auxiliam o esclarecimento das problemáticas do campo da história da arte e da produção em arte, área essa mais permeada por aspectos de cunho social e de gênero do que por misticismos e lendas.

Nochlin utiliza então como exemplo o aspecto hereditário das práticas, técnicas e produção artística, como “conhecimentos secretos” passados de pais para filhos (tendo ao final do texto a artista Rosa Bonheur como paradigma máximo), e a inacessibilidade feminina a uma educação artística adequada para o mercado de arte, ou seja, a interdição parcial em participar das acadêmicas

³ NOCHLIN, Op Cit, pp. 158.

sobre a alegação de imoralidade das aulas de nu para o sexo feminino.

Por fim, Nochlin conclui que as poucas exceções de inserção feminina no campo das artes ocorreram ora pela produção de um tipo de arte “mais adequado” ao chamado temperamento feminino, ora pela rede de contatos pessoais dessas mulheres:

Eu posso apontar algumas características certas e gerais de mulheres artistas; elas são, sem quase exceção, ou filhas de pais artistas, ou, geralmente depois, nos séculos XIX e XX, possuem uma relação pessoal muito próxima com um mais forte e dominante artista homem.⁴

Já Griselda Pollock, historiadora britânica nascida em 1949 na África do Sul, atenta às recentes discussões pós-modernas e epistemológicas da década de 80, faz uso das metodologias pós-estruturalistas de análise da psicanálise francesa, com autoras como as lacanianas Julia Kristeva e Luce Irigaray, para verificar o processo de construção do feminino e masculino como símbolos dentro da História da Arte, e suas possibilidades como novos dispositivos de análise.

Pollock é também bastante conhecida por seus trabalhos sobre a modernidade artística, em estudos sobre Van Gogh, Mary Cassat e Jean-François Millet e a contemporânea Eva Hesse – todos com abordagens psicanalíticas quanto ao processo de criação e escolhas formais.

Na primeira parte do livro *Differencing the Canon*, a autora se defronta, do mesmo modo que sua colega

⁴ NOCHLIN, Op Cit, pp. 168.

Nochlin,⁵ com as estruturas seculares do sistema de artes, que precisam ser quebradas e rearranjadas a fim de que a disciplina se adeque às problemáticas de seu tempo, e seja capaz de se autoanalisar. Pollock afirma que “com a ascensão das academias e universidades, cânones se tornaram seculares, referindo-se a corpos de literatura ou um panteão de arte... o cânone significa o que as instituições acadêmicas estabelecem como o melhor.”⁶

A autora anseia por romper então com os binarismos essencialistas que contaminam a disciplina de História da arte desde Vasari e seus mitos artísticos geniais, pois sendo vinculada ao pós-estruturalismo, acredita que as relações reduzidas entre centro/periferia, homem/mulher, branco/negro, não são suficientes para a complexidade do mundo e seus sistemas sociais. No entanto, como pontuaremos a frente, Pollock ainda não é capaz de abandonar totalmente certas ontologias como paradigmas de análise.

Questionando os binarismos apontados, a autora fornece, ironicamente, duas opções para a disciplina História da arte: ou expandir seu cânone, ou aboli-lo completamente.

Ao longo do texto, fica claro que ela opta na verdade por uma terceira alternativa, como uma mistura de ambas as anteriores: reorganizar o cânone, reconstruir os mitos, mas dessa vez, oferecendo uma alternativa “matriarcal”, de embasamento psicanalítico, por conta das leituras freudianas sobre as sociedades patriarcais de Levi-Strauss.

⁵ Pollock, aliás, é leitora de Nochlin, a ponto de basear o título do capítulo em um painel de apresentação apresentado em 1990 por Linda na

⁶ POLLOCK, Griselda. **Diferencing the canon**. Nova York: Routledge, 2006, pp. 03.

Sobre a égide da psicanálise francesa lacaniana, com o suporte teórico das linguistas e filosofas Kristeva e Irigaray, que investigam o processo de formação da linguagem e conseqüentemente da identidade, levando em consideração os gêneros e seus desdobramentos sociais, Pollock pontua e questiona a constituição simbólica e psicanalítica das imagens femininas e masculinas na História da Arte, colocando em xeque os cânones fundadores da comunidade. Pollock afirma:

A diferença não será mais uma linha de demarcação entre o canônico e não canônico, mas será a verdadeira questão que endereçará de modo complexo a expansão e maior compreensão analítica da cultura, livre de uma idealização do Pai Branco e do herói branco.⁷

Sendo assim, ao tentar romper com os mitos criadores do herói, do pai, (Freud) do gênio (Vasari), ao oferecer a figura mítica da mãe, tendo a maternidade e seu corpo sexualizado e fértil como espaço de refundação da percepção de mundo e suas referências, Pollock procura repensar e reanalisar as grandes narrativas de artistas homens e resgatar as artistas mulheres esquecidas ao longo do processo de construção da disciplina de História da arte. Ao longo dos artigos e demais trabalhos publicados por Pollock, fica evidente a influência maior de Kristeva sobre a historiadora da arte, inclusive com suas problemáticas ontológicas da maternidade.

É relevante pontuar aqui *grosso modo*, que essas duas autoras psicanalíticas, Kristeva e Irigaray, trabalham com a ideia de um feminino como ausência, pois possuem como

⁷ Idem, pp. 19.

referência as definições do Seminário XX de Lacan⁸ para a formação das identidades de gênero, onde o chamado Princípio Feminino é um vazio, algo a ser constantemente preenchido, pois não ocupa na língua um lugar de referência discursiva.

Enquanto Kristeva procura subverter o uso semiótico do corpo maternal como dispositivo formador da libido identitária, pois a mesma crê em uma ontologia do corpo/sentimento materno, onde seu recalçamento desencadeia a fundação da cultura civilizada, Luce Irigaray aponta o feminino como o Outro, como um grande paradoxo de ausência linguística, e procura romper assim com os binarismos identitários, ao colocar a mulher como um múltiplo possível e desconhecido.⁹

Voltando a Pollock, a metodologia proposta por ela se divide em três etapas: primeiramente identificar o cânone como uma estrutura de exclusão do OUTRO, entender quem são esses OUTROS que se encontram completamente fora das equações do sistema das artes (mulheres, negros, pobres, não ocidentais, etc) e por fim, compreender que esse dispositivo de normatização precisa e pode ser rompido, a fim da criação de novos campos de atuação e trabalho para a produção humana.

É preciso deixar claro aqui que, mesmo com essa metodologia de recuperação de uma visão matriarcal do mundo, que abre um espaço arriscado para os

⁸ "No hay *La* mujer, artículo definido para designar el universal. No hay *La* mujer puesto que —ya antes me permití el término, por qué tener reparos ahora— por esencia ella no toda es." LACAN, Jacques. **Seminario 20 A ún / Clase 6. Dios y el goce de La Mujer [La barrada]**. 20 de Febrero de 1973, Buenos Aires: Editora Paidós SAICF, 1992, p. 2805.

⁹ Vide o livro de Judith Butler, **Problemas de Gênero**. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003.

essencialismos do corpo maternal e suas ambivalências ontológicas, Pollock não procura construir ou reconstruir artistas mulheres como heroínas ao modelo Vasariano, mas sim ampliar os paradigmas de análise, e com isso romper com uma interpretação UNA das formas simbólicas, seja com sua respectiva apropriação artística no campo historiográfico, museográfico, seja no âmbito do social, do mundo da vida habermasiano, e o qual a autora acredita ser mais imperativo.

Pollock também sobre influência dos estudos foucaultianos sobre análise do discurso, além da semiótica, e demais investigações psicanalítica sobre a influência do desejo como dispositivo criativo, a autora encerra a primeira parte do livro, antes de adentrar nos estudos de caso, (tanto de artistas homens quanto mulheres) da seguinte maneira: "a força condutora é o desejo de mudança, desejo de encontrar histórias que irão sustentar aquelas preparadas para identificar as mulheres que serão aptas à descoberta do que seria o 'sujeito histórico [de longo prazo] que é o feminino"¹⁰.

Para finalizar essa análise, é preciso salientar que há uma clara diferença de gerações não apenas historiográfica como feminista entre ambas as autoras.

Enquanto Nochlin faz parte da chamada segunda onda do movimento feminista, conhecida grosso modo por sua agressividade e radicalizamos ao tratar tanto da questão da identidade feminina quanto pelas lutas de reivindicação política e pelo árduo processo de inserção

¹⁰ POLLOCK, Op cit, pp. 36.

feminina no mercado de trabalho, Pollock já pertence a dita terceira geração, de caráter revisionista por si, pós-moderna, onde o foco do feminismo se volta para uma autoanálise crítica, com uma abertura mais evidente para com outros movimentos sociais, a tal ponto de conectar-se profundamente com as chamadas políticas da diferença.

No entanto, é evidente e enorme a contribuição de ambas as autoras para os processos de revisão epistemológica da disciplina de História da arte, ainda tão cerceava pelos míticos vícios de genialidade e autonomia.

Referências bibliográficas:

ARCHER, Michael. Arte Contemporânea. Uma História Concisa. Tradução de Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

BUTLER, Judith. Problemas de Gênero. Tradução de Renato Aguiar. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro: 2003.

LACAN, Jacques. Seminario 20 AÚN / Clase 6. Dios y el goce de La Mujer [La barrada]. 20 de Febrero de 1973, Buenos Aires: Editora Paidós SAICF, 1992.

LIPPARD, Lucy. The Pink Glass Swan. Select essays on feminist art. U.S.A. WW Norton, 1995.

NOCHLIN, Linda. Women, Art, and Power and Other Essays. EUA: Westview Press, 1988.

POLLOCK, Griselda. Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories. London: Routledge, 1999.

SCOTT, Joan Wallach. Gender and the politics of history. E.U.A.: Columbia University Press, 1998.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcante. Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras. São Paulo: EDUSP, FAPESP. 2009.

SPIVAKI, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? Tradução de Sandra Regina Goulart de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TRIZOLI, Talita. A influência feminista na história da arte. Rio de Janeiro: ANAIS do CBHA 2008.

_____. O Feminismo e a Arte Contemporânea - Considerações.
Florianópolis: Anais da ANPAP 2008.

_____. Trajetórias de Regina Vater. Por uma crítica feminista da arte brasileira. Dissertação de Mestrado PGEHA – USP, 2011. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-08112011-133126/en.php>
Acessado em 16 de outubro de 2012.