

Arte e gênero: mentalidades e discursos manifestando-se na atuação de mulheres artistas na História da Arte Ocidental

Carmen Regina Bauer Diniz¹
carmenrdiniz@yahoo.com.br

Este artigo propõe-se destacar o papel de duas artistas plásticas, uma de finais do século XV, Sofonisba Anguissola, e outra, de início do século XX, Hannah Höch, mulheres européias que, embora separadas por quase cinco séculos, sofreram algum ato discriminatório, em relação à sua formação, ou à qualidade de seu trabalho artístico, decorrente de mentalidades e de discursos sobre a mulher, que guardam alguma semelhança apesar da passagem do tempo. Nestes séculos mudaram as situações econômica, social e política e, conseqüentemente, mudaram também mentalidades e discursos. Porém, a maneira como essas duas artistas são tratadas pela historiografia da arte denota que os discursos sobre as mulheres ainda guardam algo em comum com aqueles que se irradiaram pelos séculos passados. Isso é visível na discriminação imposta por aqueles que constituíram a História da Arte, no século XIX, e também no século XX. A atuação e a obra dessas artistas não são jamais mencionadas, assim como acontece com a maioria das artistas que venceram inúmeras barreiras impostas à sua formação e atuação artística.

Acompanhar o percurso artístico dessas mulheres, que viveram no século XVI e no século XX, serve para mostrar como a invisibilidade da mulher como produtora de arte tem sido uma realidade da história ocidental. Realidade comum ainda no século XIX e grande parte do século XX. Serve também para verificar como a ação das mulheres, aproveitando brechas que a sociedade lhes oferece, e que depois se ampliam, é aplicada na conquista de espaços, que lhes permitem romper com a invisibilidade, que lhe tem sido imposta, e aparecer disputando o seu papel na sociedade. Esta invisibilidade, decorrente de uma hierarquia social determinada pelo poder masculino, que há muito definiu um papel subalterno para a mulher, foi sendo reforçada por leis, normas, que são visíveis, mas, também, pelas representações simbólicas que atuam fortemente na constituição das representações de gênero, com seu

¹ Professora adjunta do Departamento de Artes e Comunicação do Instituto de Artes e Design/UFPEL. Doutora em Educação pelo PPGE /Faculdade de Educação da UFPEL.

caráter invisível. Neste artigo, no entanto, pretendo restringir-me à situação social dessas duas mulheres, uma no século XVI, comparando-a com a situação da artista do século XX. Verificar as imposições feitas às mulheres para impedir sua formação intelectual, e suas reações a um contexto social que lhe impunha severas regras à produção artística. Contexto que também lhe sonegava o direito de aparecer e ser valorizada como produtora de obras de arte, quer fossem literárias, musicais, ou de artes visuais.

As mulheres ao serem impedidas de freqüentar os mesmos cursos que os homens freqüentavam, e terem sua formação limitada, sofriam prejuízos em seu desenvolvimento cultural, reforçando a representação sobre a incapacidade da mulher para atividades que não fossem as domésticas. Dessa forma, o que se via era uma atuação social totalmente limitada. Embora tenha havido artistas que romperam as barreiras que lhe eram impostas pela sociedade, ao realizarem sua formação artística em escolas de arte, estas mulheres raramente tiveram seus trabalhos reconhecidos ou, pelo menos, equiparados em valor aqueles que eram realizados pelos homens.

No ano de 1532, em pleno Renascimento, nasceu uma dessas artistas, Sofonisba Anguissola, primeira filha de Amilcare Anguissola, membro da pequena nobreza de Gênova, e de Bianca Ponzone, também originária de uma família abastada. Viviam-se a conquista dos ideais humanistas do Renascimento, com diversas formas de expressão servindo de meios para alcançar novos conceitos de vida, centrados no homem e em suas capacidades. Mudanças, que deram esperanças às mulheres de alcançarem também sua emancipação, embora os homens não pensassem nisso; eles queriam suas mulheres em casa, procriando e administrando de suas propriedades. Segundo Rocha (2009), "a honra da família dependia do 'bom comportamento' das mulheres da casa [...]". (p.100). Para isso foram criados mecanismos de legitimação da apropriação e domesticação do corpo dessas mulheres, estabelecendo normas de conduta que reforçaram o culto à domesticidade. Durante Renascimento assiste-se a um retrocesso das conquistas femininas, uma vez que os poucos direitos adquiridos anteriormente, como o acesso aos estudos e o direito de exercer algumas profissões, foram confiscados às mulheres. Foi nesse contexto que Amilcare Anguissola encaminhou suas seis filhas para o estudo, permitindo-lhes que desenvolvessem suas capacidades naturais. Aos quatorze

anos Sofonisba Anguissola iniciou suas aulas de pintura com o artista Bernardino Campi, pintor de retratos e de temas religiosos, na cidade de Cremona, na Lombardia, tendo continuado seus estudos com Bernardini Gatti. Este fato abriu precedentes para que os artistas abrissem seus ateliês para algumas mulheres. A artista teve também a orientação informal de Michelangelo quando foi a Roma, em 1554, embora tenha sido impedida de estudar anatomia e de participar de aulas de modelo vivo, pelo fato de ser mulher. Todas essas restrições, impostas às mulheres, encaminham Anguissola para a execução de retratos. Aos vinte sete anos deixou a Itália, tornando-se pintora da corte espanhola e dama de companhia da terceira esposa do rei Felipe II, Isabel de Valois. De sua passagem pela Espanha restaram inúmeros retratos, entre os quais os dos monarcas. São de sua autoria 30 obras assinadas por ela e umas cinco dezenas que lhes são atribuídos. Dois pintores contemporâneos de Anguissola fizeram referência ao seu trabalho: Gian Paolo Lomazzo, em seu *“Livro do Sonho”*, concebeu um diálogo entre Leonardo da Vinci e o escultor grego Fídias, no qual Leonardo afirma querer chamar a atenção sobre os milagres de uma mulher de Cremona chamada Sofonisba, que surpreendia sábios e príncipes europeus a ponto de muitos terem pensado que ela recebeu o pincel diretamente de Ticiano, e Giorgio Vasari, no livro escrito em 1568, *“A vida dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos”*, no qual ela é destacada pela sua excepcionalidade: ter superado os limites que a sociedade da época impunha às mulheres.

A subordinação das mulheres aos homens sustentava-se numa ordem inalterável; era considerada um desígnio da natureza. Assim era útil que lhes impedissem o acesso à educação e lhes proibissem o exercício de qualquer profissão. Este encaminhamento serviu para reforçar posições que já eram consagradas, limitando ainda mais as possibilidades de formação cultural, e de atuação da mulher no espaço público. Em relação à formação como artista plástica, inúmeros eram os obstáculos que com essas posições estavam sendo reforçados.

É importante que notemos que as mulheres que conseguiam o privilégio de freqüentar as escolas de arte eram poucas e de uma classe social elevada.

No decorrer do século XVIII, um grande número de artistas mulheres conseguiu profissionalizar-se o que lhe permitiu competir com os homens,

embora lutando contra as limitações que lhes eram impostas para efetuar sua formação, e contra as dificuldades que enfrentava para ser reconhecida como artista. Segundo Porqueres (1994, p.120), as Academias atuavam como local de aprendizagem, assim como para a divulgação das obras de arte. No entanto, este era um lugar vetado às mulheres. As artistas citadas como pertencentes à Academia Real (Paris) foram casos raros e, em 1770, ficou determinado que somente quatro mulheres, por vez, poderiam fazer parte de seus quadros. A Academia Real de Londres, fundada em 1768, somente aceitou desde sua fundação até 1936, duas mulheres como membros com plenos direitos. Abriam-se possibilidades que vinham acompanhadas de restrições tais como não poder ensinar e nem disputar cargos diretivos, entre outras. Eram soluções que atendiam relativamente às aspirações das mulheres, pois, embora lhes possibilitasse o acesso ao mercado a partir de um local prestigiado, lhes negava os meios para ascender às condições de instrução artística equiparável à dos homens.

No decorrer do século XVIII, juntamente com a ascensão profissional de algumas mulheres, desenvolveu-se a idéia de que era necessário que as jovens de famílias abastadas recebessem uma educação artística que completasse sua formação, mas que não servisse como profissão e não representasse riscos de concorrer com os homens. As qualidades desenvolvidas serviam para atuação das mulheres nos seus lares. Esta tradição perpetuou-se durante longo tempo. Pode ser percebida no transcorrer do século XIX e início do século XX. Esta idéia de artistas amadoras “começa a perfilar-se como o fantasma que ameaça ainda hoje as artistas” (PORQUERES, 1994, p.123). I.

A invisibilidade da mulher ou o silêncio das fontes

Vemos, pois, que a invisibilidade, decorrente do silêncio das mulheres na sociedade ocidental não foi resultado de sua vontade. Foi resultado, isso sim, de toda uma estrutura social, geradora do silêncio que é como um mandamento reiterado por séculos e séculos pelas religiões, pelos sistemas políticos, como também pelos manuais de comportamento. Segundo a afirmação de Perrot (p. 9, 2005), a irrupção de uma presença e de uma fala

femininas em locais que antes eram proibidos, é uma novidade do século XIX. Porém, tal fato não impede que persistam muitas zonas invisíveis no que se refere ao passado, persistindo o relato que muitas vezes esqueceu as mulheres. O silêncio era ao mesmo tempo disciplina do mundo da família e dos corpos, assim como regra política, social, familiar e pessoal. A postura características das mulheres é a escuta, a espera, devendo guardar as palavras no fundo de si mesmas. Deve aceitar as contingências, conformando-se, obedecendo, submetendo-se e calando-se. Pois, conforme afirma Perrot (2005), o silêncio,

imposto pela ordem simbólica, não é somente o silêncio da fala, mas também o da expressão, gestual ou escriturária. O corpo das mulheres, sua cabeça, seu rosto devem às vezes ser cobertos e até mesmo velados. 'As mulheres são feitas para esconder a sua vida' na sombra do gineceu, do convento, da casa" (2005, p.10).

Embora todas as restrições impostas, inúmeras mulheres conseguiram romper barreiras manifestando-se como pintoras, escultoras, escritoras, desde muitos séculos, vencendo todas as dificuldades impostas por uma sociedade androcêntrica. Visão esta que distorce as informações fornecidas e as análises propostas pela História da Arte, ocultando o trabalho das mulheres. E somente as obras realizadas pelos homens são consideradas como arte, ignorando as produções femininas que não são sequer citadas nos livros de História da Arte, como se suas realizações artísticas devessem ser veladas, assim como suas cabeças e seus rostos. Além da invisibilidade imposta à produção das mulheres, ela também está sujeita às análises e conclusões, referendadas pela visão dos homens, que a exclui de padrões de bom gosto, qualificando somente a produção masculina.

A mudança de mentalidade, no início do século XX, em relação à mulher, permite que ela tenha uma maior liberdade para escolher sua formação. Isso, porém, não significa que o mundo abriu-se para ela. A nova sociedade vai adaptando-se aos poucos às mudanças trazidas pela modernidade, interagindo com o progresso trazido pela industrialização e as conseqüências daí advindas, como a primeira guerra mundial. É exatamente neste século que encontramos grupos artísticos vanguardistas que buscam respostas e procuram adaptar-se ao mundo em que vivem. Neles convivem homens e mulheres, atuando conjuntamente na busca de novas perspectivas

sociais e artísticas. Ali, em Berlim, no pós-guerra, em 1918, vivendo as dificuldades de um país que saiu derrotado da guerra, encontramos o grupo dadaísta, formado no ano de 1918, do qual faz parte Hannah Höch. Era um grupo ativo e multifacetado, com um perfil ostensivamente político, expressão de um povo exausto que se voltava para a arte como forma de conforto. Tudo o que o grupo dadaísta produziu reporta-se com aspereza e agressividade à dura realidade. Inventaram a foto montagem, feita de recortes de jornais e fotografias, produzindo uma arma política incisiva e mordaz nas mãos de seus componentes. Höch participou ativamente, expressando o espírito do grupo através de suas fotomontagens inovadoras. Mesmo, assim, nem sempre seu trabalho é valorizado, sendo comum citá-la como 'amiga' de dois componentes do grupo dadaísta de Berlim, Schwitters e Hausmann, sugerindo uma certa dependência desses artistas .

A escolha por essas duas artistas, separadas por um longo período, quase cinco séculos, tem algo em comum: o descaso ou a desvalorização pelas obras realizadas pelas artistas plásticas, embora mentalidades, discursos e regras tenham sido modificados pelo tempo.

Segundo Perrot (2008), é necessário escrever a história das mulheres, o que implica em sair do silêncio em que elas têm estado confinadas, rompendo o silêncio das fontes ao contar suas histórias. Como as mulheres apareciam menos no espaço público, objeto de maior interesse de observações, falava-se pouco delas, sobretudo se quem fazia o relato era um homem, acostumado com a costumeira ausência feminina.

Neste longo período, compreendido entre o século XVI e o século XX, as mulheres deixaram pouco vestígios de produção, sejam escritos, pintados, esculpidos, gravados, com registros em pautas musicais. O acesso à escrita foi tardio e muitas vezes privilégio de uma elite que se diferenciava socialmente da maioria do povo. Muitas vezes, a produção construída no recôndito de seus lares era destruída, ou jogada em porões. E eram as próprias mulheres que destruíam suas produções por não acreditarem no valor que pudessem ter. "Afiml elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito. Existe até um pudor feminino que se estende à memória. Uma desvalorização das mulheres por si mesmas" (PERROT, 2008, p.17).

Bea Porqueres (1994) ao analisar a invisibilidade da mulher, ou o pouco valor de sua produção, afirma que as opiniões masculinas construíram a disciplina da História da Arte, tendo como base negar as mulheres como criadoras e de definir a sua produção como não sendo arte. Assim, definiram os artistas como homens e a arte como produto da criatividade masculina. Dessa forma, a mulher é impedida de ser incluída nessa História. Foram excluídas ou apresentadas como casos excepcionais, “mostrando que em assuntos de homem, não há espaços para mulheres ‘normais’ ”(LEMAIRE, 1994 p.59). Anguissola foi citada, tendo sua atuação enaltecida por Vasari, uma vez que a participação da mulher no mundo das artes, tido como um mundo masculino, era algo excepcional, fora de série.

Entre as historiadoras da arte que abordaram a questão da invisibilidade da mulher como criadora de obras significativas está Linda Nochlin, professora da Universidade de Nova York, responsável pelo questionamento que tentava buscar as causas de não haver artistas representadas na História da Arte, com obras ‘geniais. Ao que eu acrescentaria: Por que não há nem como meras realizadoras de obras de arte?

A pergunta (*Why have there been no great women artists?*) está presente no artigo, escrito em 1971, *Women, art, and Power and other essays*, considerado o primeiro trabalho no campo da História da Arte Feminista. A partir de então, Nochlin não parou mais de trabalhar nessa área.

Segundo Senna (2007, p.29), esta autora investiu, em sua análise, no caráter mitológico que sustenta a formação dos ‘gênios da arte’, revelando, assim, “estruturas e operações que tendem a marginalizar determinados tipos de produção artística enquanto centralizam outras”. Com isso, avaliou a rígida hierarquia classificatória que é adotada pelos historiadores de arte, ou seja, a divisão em artes maiores (pintura, escultura, arquitetura), e em artes menores (cerâmica, tapeçaria, bordado). Estas últimas são aquelas que, na sua grande maioria, são realizadas pelas mulheres. Avaliou, também, a valorização do gênero histórico, cuja realização cabia aos pintores oficiais, quase sempre do sexo masculino, assim como a pintura do nu, que exige estudo e treinamento específico, e cujo acesso foi proibido às mulheres, durante muitos anos.

A abordagem sobre a semelhança de tratamento em relação à produção artística destas duas artistas mostrou que, embora separadas por séculos, a

valorização de suas produções, realizadas pelos homens, tende a considerá-las inferiores. Ou se constatam que são obras de qualidade, isso é decorrente das influências de amigos, companheiros. Com isso conclui-se que a produção feminina, dificilmente será julgada com isenção e considerada genial numa sociedade na qual o homem ainda é considerado o 'gênio das artes', ignorando a suposta 'genialidade' de muitas mulheres.

.

Referências Bibliográficas:

PERROT, Michelle. **As Mulheres ou os silêncios da história**. Bauru/SP: EDUSC, 2005.

PORQUERES, Bea. **Reconstruir una tradición**. Las artistas en el mundo occidental. Madrid: horas y Horas, 1994.

ROCHA, Patrícia. **Mulheres sob todas as luzes**. A emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2009.

SENNA, Nádía da Cruz. **Donas da beleza**: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX. 2007.212 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação)- Universidade de São Paulo, São Paulo.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.