

## **Introdução**

A estrutura de dominação masculina permeia todos os espaços sociais desde as instituições econômicas, políticas, educacionais, jurídicas, religiosas, familiares e culturais. A história da arte traz no seu bojo elementos que marcam a invisibilidade de mulheres que foram impedidas de fazer e mostrar sua produção estética, simplesmente pelo fato de serem mulheres e terem sido cerceadas pelas desigualdades de oportunidades tão marcadas pelas estruturas estruturantes.

Violência simbólica que faz com que as mulheres na arte, recorte específico deste trabalho, tenham sido subjugadas a papéis menores, invisíveis e muitas vezes anulados diante da imensidão da história e da crítica da arte.

É partindo dessa historiografia tradicional que se leva a crer que há realmente segundo Valcárcel (1997) uma barreira invisível sobre as cabeças femininas, que não pode ser quebrada de forma individual. Assim, o objetivo deste trabalho é fazer um levantamento de como as mulheres podem de forma coletiva desconstruir as matrizes dominantes de gênero no campo da arte e ocupar os espaços que lhe são de direito.

Assim, buscamos nesse trabalho, responder em que medida as categorias de análise sobre o conceito de crença de Charles Peirce e as noções de *habitus* e campo de Pierre Bourdieu podem ser utilizadas para se pensar as causas da invisibilidade das mulheres no campo das artes, assim como suas atuais propostas heterodoxas.

Para tanto o trabalho foi construído a partir de uma pesquisa bibliográfica advinda de uma perspectiva dialogal entre as áreas de ciências sociais, crítica de arte e semiótica.

### **1. As relações de gênero a partir do diálogo entre os conceitos de Crença e *habitus*.**

O lógico e filósofo norte-americano Charles Peirce (1877), propôs uma reflexão a respeito da ciência, com a perspectiva de pensá-la como uma ação criativa para entender a complexidade em todas as suas camadas. De maneira unificada, mostra em como o pensamento é ação e pode/deve ser entendido em uma relação.

Percebe-se no autor que há um olhar cuidadoso sobre o conhecimento, na tentativa de compreendê-lo como um contínuo processo de aquisição e transformação - orgânico, tal como fosse uma vida, ou seja, só é científico se mantiver uma pulsão de vida.

Isso para que possa ser a ciência revisitada e alterada, como uma nova hipótese, entendendo que, tudo está em processo, contínuo de síntese, de movimento.

Na contramão dessa reflexão da ciência revisitada, existe a fixação da crença, uma teoria que é adotada acriticamente, chamada de dogma, ao qual deixa de ser a mencionada ciência, uma vez que não permite mais o seu questionamento. Quanto mais inquestionável, rígido e autoritário é o sistema, mais frágil este o é, pois, necessita do uso da força para se manter, pois está sempre fadado ao colapso. Cabe ressaltar que este método de fixação da crença, é também entendido pelo autor como método de autoridade.

Dessa forma, se mostrou necessário um aprofundamento na teoria peirciana a respeito da discussão sobre a crença, de forma a apreender em como essas guiam os desejos e, por conseguinte moldam nossas ações. Peirce afirma que o sentimento da crença é um caminho possível, como uma indicação mais ou menos segura de encontrar em nossa própria natureza algum hábito que pode determinar nossas ações.

Porém, essa conduta é o que podemos entender como idiosincrasia, uma vez que é uma alucinação, pois logicamente, não é por que acredita-se em algo que este o é necessariamente verdadeiro. O autor estabelece que:

E o que é, então, a crença? É a semi-cadência, que fecha uma frase musical na sinfonia da nossa vida intelectual. Já vimos que tem precisamente três propriedades: primeiro, é algo de que nos damos conta, segundo, sossega a irritação do pensamento; e, terceiro, implica a determinação na nossa natureza de uma regra de ação, ou, numa palavra, de um hábito. Quando sossega a irritação da dúvida, que é o motivo do pensamento, o pensamento acalma-se, e descansa o momento em que chega à crença. (PEIRCE, 1878, p.8)

Peirce constrói assim, uma metáfora relacionando com a fisiologia, de como uma única ideia confusa, sem significado, quando inserida na cabeça de um jovem, atua como um material inerte que obstrui uma artéria “impedindo a nutrição do cérebro, e condenando a sua vítima a definhar-se na abundância do seu vigor intelectual e no meio da plenitude intelectual” (PEIRCE, 1878, p. 5).

A crença é então um estágio da ação mental, um efeito da natureza sobre o pensamento atual que terá influência no pensamento no futuro. Portanto, se pensar na coisa

em si, não é possível estabelecer uma conexão com a razão, haja vista que essa não consegue se aproximar. Peirce indica o caminho, que é por intermédio da experiência. Por meio da intuição sensível os fenômenos são produzidos, esses que acompanham cada um dos sentidos, de forma a produzir juízos, proposições e o próprio entendimento que torna possível separar o sujeito do predicado, analisando o fenômeno, entendendo-o.

A crença então é o que seria chamado de senso comum, lembrando que, a maior parte do seu contexto não é científico. Cabe ressaltar que na minúcia do que é a crença, é perceptível a rigidez e a violência desse hábito, em um movimento circular de reiterar constantemente para nós mesmos, agarrando a tudo que possa conduzir a essa crença, e o “aprendendo a olhar com desprezo e ódio tudo que possa perturbá-la. Esse método simples e direto é levado a cabo por muitos homens” (PEIRCE, 1877, p. 9).

Destaca o autor que quando não existe um acordo, torna um massacre geral dos que não pensam do mesmo modo, estratégia utilizada e repetida de forma muito eficiente quando entramos no âmbito das questões de gênero no campo das artes. Afirma o autor que,

Onde quer que exista uma aristocracia, ou uma guilda, ou uma associação de uma classe de homens cujos interesses dependem, ou sejam supostos depender, de certas proposições, serão inevitavelmente encontrados alguns traços deste produto natural do sentimento social. As crueldades acompanham sempre este sistema; e quando é consistentemente prosseguido, tornam-se atrocidades do tipo mais horrível aos olhos de qualquer homem racional. (PEIRCE, 1877, p. 12)

Portanto, podemos entender que a essência da crença é a criação de um hábito, e que, prontamente, a identidade de um hábito depende de como ele nos induz à ação, do quando e como este nos leva a agir.

Nesse sentido, o campo das artes não é muito diferente da política ou das finanças, das quais estão fortemente imbricados esses interesses dos homens. Dentro desse espaço, muitas mulheres artistas acabaram por se inibir ou se retirar a um segundo plano diante do universo masculino cujas regras e crenças não compreendiam ou não concordavam.

Importante trazer para a discussão a trajetória pessoal e profissional da artista Louise Bourgeois que, somente foi reconhecida como artista com idade muito avançada. Em seu relato assevera:

Sempre senti um complexo de culpa na hora de promover minha arte, tanto que a cada vez que ia fazer uma exposição me dava uma espécie de ataque, então decidi que era melhor não tentar simplesmente. Tinha a impressão de que a cena artística pertencia aos homens e de que algum modo estava invadindo seu terreno. Assim, fazia o trabalho e logo o escondia. Me sentia mais cômoda escondida, por outro lado, nunca destruí nada. Guardei até o último fragmento. Hoje em dia, não contente, estou fazendo um esforço para mudar” (MAYAYO, p. 14, 2016)<sup>1</sup>

As dificuldades objetivas, chamado teto de cristal que ao questionar o poder, denuncia os efeitos e pretende investigar as causas, juntamente com outros mecanismos de discriminação se juntam as dificuldades subjetivas gerando insegurança, incômodo e falta de motivação de muitas mulheres quando transitam em espaços de poder definidos como exclusivamente masculinos (MAYAYO, 2016, p. 13). Há teóricas feministas da arte como Linda Nochlin, Griselda Pollock, Laura Muvey e Tamar Garb, que elucidam as dificuldades das mulheres artistas para negociar sua relação com o poder buscando desconstruir uma barreira invisível que segundo Valcárcel (1997, p. 99) que não pode transpassar-se mediante esforços individuais.

Pois por meio da violência simbólica a força da dominação masculina faz que o dominado no caso das mulheres artistas na história da arte aceite a relação de dominação como natural que atua sobre as estruturas históricas do inconsciente garantindo a perpetuação das diferenças entre os gêneros.

Neste sentido, para estudar as estratégias utilizadas pela crença a que Peirce (1877) se refere, retomam-se as relações indivíduo/sociedade e mais precisamente questões relativas à violência simbólica com suas múltiplas manifestações. Pierre Bourdieu (2003) elabora alguns conceitos como de *habitus* e campo que se mostram bastante produtivos e necessários para uma reflexão a respeito da arte sob a perspectiva da crença e das assimetrias de gênero.

---

<sup>11</sup> Tradução da autora.

Para Bourdieu, a sociedade existe sob duas formas inseparáveis que mostra de um lado as instituições que podem revestir a forma de coisas físicas, monumentos, livros, instrumentos, e onde a arte se insere; e do outro as disposições adquiridas, as maneiras duradouras de ser ou fazer que encarnam em corpos a que ele chama de *habitus*.

O corpo socializado segundo o autor não se opõe à sociedade por ser uma das suas formas de existência (BOURDIEU, 2003, p. 33). O *habitus*, é o que se adquiriu, mas encarnou de modo duradouro no corpo sob a forma de disposições permanentes, naturalizadas.

(...) é um produto dos condicionamentos que tende a reproduzir a lógica objetiva dos condicionamentos mas fazendo-a sofrer uma transformação; é uma espécie de máquina transformadora que faz com que “reproduzamos” as condições sociais da nossa própria produção, mas de uma maneira relativamente imprevisível, de uma maneira tal que não podemos passar simples e mecanicamente do conhecimento das condições de produção ao conhecimento dos produtos. (BOURDIEU, 2003, p. 140)

Ao discutir o conceito de *habitus* no processo de subordinação da mulher, afirma o autor ser a violência simbólica o mecanismo utilizado para que a dominação masculina se dê num processo lento e organizado a partir de categorias androcêntricas, que podem ser percebidas pelo modo de pensar, falar e sentir inscritos nos corpos e mentes dos indivíduos. As diferenças anatômicas percebidas nos corpos de homens e mulheres são uma das divisões utilizadas, para que os poderes entre ambos se dêem de maneira desigual tendo o princípio masculino como parâmetro para todas as coisas e contribuindo com o aumento do capital simbólico em poder dos homens (BOURDIEU, 1999).

## **2. A invisibilidade das mulheres na arte: perspectiva das relações de gênero no campo artístico.**

De acordo com o autor, o princípio da visão dominante nas relações de gênero não se reduz a “uma simples representação mental, uma fantasia (“ideias na cabeça”), uma “ideologia”, mas a um sistema de estruturas duradouramente inscritas nas coisas e nos corpos” (BOURDIEU, 1999, p. 53-4), pois estão incorporados nos *habitus* alicerçando as relações de dominação claramente percebidas nas relações desiguais de trabalho, no acesso a

determinadas carreiras, nas relações econômicas, nas instituições de educação, familiares e precisamente no campo da arte.

Pensar a arte a partir da perspectiva das relações de gênero e como foi sendo construída o não-lugar das mulheres artistas, pede o reconhecimento dos poderes desiguais entre homens e mulheres, a começar pela forma como os indivíduos vivenciam as representações que os orientam na vida social relativamente a classe e gênero.

A invisibilidade das mulheres na arte aparece como uma forma de violência simbólica, que faz a submissão não ser visível para as suas próprias vítimas, que, por muitas vezes acabam assumindo uma atitude encantada com os dominadores, acabam reproduzindo um discurso construído pela visão dominante como se fosse o seu e fazendo com que seja tal discurso aceito sem questionamento (BOURDIEU, 1999, p. 07).

A narrativa tradicional da disciplina história da arte, tornou-se bastante esquemática e por vezes redutora, uma vez que busca encaixar movimentos, artistas e obras em premissas pré-estabelecidas, em rubricas que não conseguem exprimir a complexidade. Assim, existem estudos que apontam esse aspecto e buscam abordar a história, como analisar obras e a vida dos artistas de uma forma que seja menos enviesada, sexista e redutora.

Nochlin (1971) trabalha em “The body in pieces – the fragment as a metaphor of modernity” como a fragmentação, mutilação e destruição, são muito encontradas na retórica visual, especialmente na questão do corpo feminino<sup>2</sup>. Para a autora, o corpo fragmentado pode ter diferentes significados na representação visual, mas uma das maiores implicações a respeito disso seria o senso social, psicológico e metafísico que marcam a experiência do ser moderno, essa falta de sentimento de completude, de conexão, de desintegração permanente. Essa implicação psicológica é um sentimento evidente no relato pessoal da artista Louise Bourgeois.

Essa fragmentação afeta diretamente o papel que a estrutura de dominação masculina delega às mulheres na arte, haja visto que suas figuras estiveram sempre presentes, porém oscilando sempre entre dois estereótipos: musa ou prostituta.

---

<sup>2</sup> Uma das referências é o caso da revolução francesa, a qual o imaginário do fragmento foi um poderoso elemento da ideologia revolucionária, bastante forte na iconografia francesa, especialmente se for pensar na cena da decapitação do rei e da rainha. A iconografia é marcada por um corpo fragmentado, seja como decapitação, como canibalismo, dissecação ou amputação.

Especificamente no recorte da produção estética, Nochlin em 1971, questiona o motivo de não ter havido grandes mulheres artistas, que na verdade o impasse vai muito para além da capacidade e habilidade feminina nas artes, mas sim a uma questão estrutural. E aqui, podemos perceber a necessidade de desconstrução do *habitus* bourdieusiano, de como o campo artístico, assim como outras áreas de poder, é opressivo e desestimulante para todos aqueles que como “as mulheres não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo, homens” (NOCHLIN, 1971, p. 5)<sup>3</sup>.

O campo, relativo a um espaço de forças sociais no qual se manifestam as relações de poder é entendido como um “sistema de desvios de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes nem nos atos ou nos discursos que eles produzem, tem sentido se não relacionalmente, por meio do jogo das oposições e das distinções” (BOURDIEU, 2000, p. 179).

Com regulamentação própria e interesses específicos, cada campo possui características que o diferem dos outros, sendo delimitado; tendo sua conjuntura, é um espaço estruturado, um espaço de forças, que em todas as relações sociais está embutida as relações de poder, entendidas como capital econômico, simbólico, cultural e social.

O Campo Artístico também é o lugar onde se dão as lutas pelos espaços, conquistas e manutenção do poder simbólico sobre as hierarquias, legitimações ou consagrações da produção artística. Carece reconhecer primeiramente que não se deve reduzir as obras aos determinantes sociais de sua produção, sem considerar a posição dos “criadores” no campo de produção que é o lugar onde se produz a crença no poder “criador” e no valor das criações (BOURDIEU, 1994, p.44). Portanto, no espaço de lutas pela apropriação do capital, todo campo em cada circunstância mostra em determinada relação de força o seu objetivo.

O autor ressalta que o campo, é dividido em dois polos significativos: tendo por um lado, o polo dominante que com capital específico inclina-se para estratégias de conservação que correspondem à defesa da ortodoxia; e de outro, o polo dominado com menor poder de capital volta-se para as práticas heterodoxas, pois procura manifestar sua insatisfação por meio de estratégias de subversão.

---

<sup>3</sup> Tradução da autora.

### **3. Arte como espaço possível para desconstrução da ortodoxia nas relações de gênero**

Percebe-se que, com a luta das mulheres para o exercício e reconhecimento de seus espaços na arte, a estrutura do campo está sempre em luta, já que os agentes sociais, ao adotarem estratégias de conservação ou de subversão, determinam uma nova distribuição do capital dentro do campo.

Por outro lado, pode-se perceber, o movimento das teóricas feministas da arte tem buscado elementos para desconstruir e reconstruir os olhares sobre as mulheres na arte, a partir da história da arte, assim como de busca de espaços legitimadores enquanto artistas, pois as estruturas das relações que constituem o campo artístico têm um mecanismo externo de legitimação da ordem estabelecida à medida que a manutenção da ordem simbólica contribui de forma direta para a manutenção da ordem política e a subversão desta ordem só consegue atingi-la no momento em que se faz uma subversão política desta ordem (BOURDIEU, 1994, p. 69).

Mayayo (2016) mostra que a autoridade dos que detinham o poder no campo da arte ao longo da história, designaram regras de comportamento para as mulheres sem necessidade de justificação. Pois “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação” (BOURDIEU, 1999, p. 18). Lembrando que a especificidade do discurso de autoridade se encontra no fato de que é preciso que seja reconhecido, para que surja o efeito desejado (BOURDIEU, 1998, p. 91).

Importante ressaltar que é possível alterar esta condição a partir “de uma análise das transformações dos mecanismos e das instituições encarregadas de garantir a perpetuação da ordem dos gêneros” (BOURDIEU, 1999, p. 102-3).

E é exatamente o que o movimento das feministas críticas da arte está fazendo pois buscam para a subversão da dominação masculina, compreender a gênese social do campo artístico, e “aprender aquilo que faz a necessidade específica da crença que o sustenta, do jogo de linguagem que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas em jogo que nele se geram, é explicar, tornar necessário, subtrair ao absurdo do arbitrário e do não motivado os atos dos produtores e as obras por eles produzidas e não como geralmente se julga, reduzir ou destruir (BOURDIEU, 2000, p. 69).



Assim, a partir dessa discussão traz-se o reconhecimento de que a questão não se operacionaliza por ausência de talento artístico das mulheres, mas sim, pelo modo como foi construído e largamente reiterado ao longo da história, sucedendo uma conjuntura de fatores institucionais e sociais que as impediram de se desenvolverem livremente, enquanto mulheres artistas.

Cabe lembrar que, as mulheres somente puderam entrar nas academias de estudo de artes séculos depois dos homens. Apenas no ano de 1893 em Londres, puderam começar a frequentar as aulas de desenho, com a condição de que os modelos vivos estivessem parcialmente vestidos. Além disso, existiam categorias estéticas consideradas maiores e menores, tal como as de pinturas históricas e mitológicas e as naturezas mortas e as paisagens, respectivamente. Como as mulheres não tinham acesso ao conhecimento específico de anatomia, não podiam realizar pinturas de gêneros maiores (MAYAYO, p. 23, 2016).<sup>4</sup>

As restrições impostas as mulheres reiteravam a discriminação na prática profissional, além da sua objetificação. Essas limitações ficam evidentes no quadro “The academicians of the royal academy” do pintor inglês Johann Zoffany (1771), que retratou uma das sessões de desenho de modelo vivo que regularmente aconteciam, contemplando o quanto era fundamental o desenho de anatomia para a aprendizagem acadêmica na época.

Há um detalhe curioso, no quadro de Zoffany, há a inclusão de duas pintoras fundadoras da academia: Angelica Kauffmann, uma das principais difusoras dos ideais neoclássicos e Mary Moser, prestigiosa pintora de flores apadrinhada pela rainha Charlotte. Porém, excluídas das classes de desenho de modelo vivo, as duas aparecem apenas através de seus retratos pendurados nas paredes da sala, enquanto outros fundadores, presidentes e acadêmicos aparecem retratados em posição privilegiada. Assim, Kauffman e Moser deixaram de ser produtoras de obras de arte para converter-se elas mesmas em objetos artísticos (MAYAYO, 2016, p. 25).

---

<sup>4</sup> Tradução da autora.



Johann Zoffany - The academicians of the royal academy (1771)

Nochlin (1971) repensa e reavalia, o que se concebe sobre arte como,

(..) a ingênua ideia de que a arte é a expressão individual de uma experiência emocional, a tradução da vida em termos visuais. A arte quase sempre não é isso; a grande arte nunca é. O fazer artístico envolve uma forma própria e coerente de linguagem, mais ou menos dependente ou livre de convenções, esquemas e noções temporalmente definidos que precisam ser aprendidos ou trabalhados através do ensino, aprendizagem ou de um período longo de experimentação individual. (NOCHLIN, 1971, p. 5)<sup>5</sup>

A autora em referência declara que, em relação a ausência da igualdade de oportunidades, e diante das esmagadoras chances contra as mulheres e os negros, muitos destes ainda foram capazes de atingir absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca, como a ciência, a política e as artes (NOCHLIN, 1971, p. 6)<sup>6</sup>.

Como agravante, necessário advertir sobre a existência do mito romântico do grande artista, daquele que detém a genialidade, do ser autossuficiente ao qual existe uma

---

<sup>5</sup> Tradução da autora.

<sup>6</sup> Tradução da autora.

aura ao seu redor que representa a arte e seu criador. Esse ideal advém da própria literatura a respeito da arte, construída a partir dos textos de Vasari, que imortalizou a biografia de Giotto, que foi convidado pelo já consagrado artista Cimabue para ser seu aprendiz. Percebido também nos relatos de biografias dos artistas Courbet e Michelangelo. Essas histórias contêm elementos verdadeiros, mas tendem a refletir e perpetuar as atitudes que as subsumem. Muitos desses artistas já possuíam contato prévio com o ambiente artístico, como por exemplo, Pablo Picasso, que seu pai era artista e professor em escolas de Belas Artes.

Sem dúvida, o panorama se alterou consideravelmente quando percebemos a presença de mulheres nas universidades e cursos de artes plásticas, além do papel fundamental que artistas vêm executando desde a década de cinquenta para adentrar nesse espaço majoritariamente masculino.

Os questionamentos trazidos por Nochlin (1971) nos leva a reconhecer a necessidade de se pensar as relações de gênero como relações de dominação, lembrando que em relação a esta lógica heteronormativa, classista e branca, deve-se procurar apreender o modo como foi sendo construída a legitimação da sociedade em termos de gênero, e buscar uma forma de transformação a partir de um trabalho de socio análise do inconsciente androcêntrico capaz de operar a objetivação das categorias desse inconsciente” (BOURDIEU, 1999, p. 13).

Apesar desse cenário em transformação, ainda existem espaços de poder a serem desconstruídos. Lembrando que, foi somente em 2016, que o vão livre da Bienal de São Paulo, espaço consagrado, foi ocupado por uma artista mulher, pois antes estas apareciam somente quando alguma estava inserida em um coletivo que contemplava homens e mulheres. Lais Myrrha realizou “Dois pesos, duas medidas”: construiu duas torres de mesmas dimensões, com materiais diferentes. Uma com materiais utilizados nas construções indígenas como cipó, toras de madeira e palha; e outra, com os materiais de edificações tipicamente industriais, como tijolo, cimento, vidro e ferro. Foi uma notoriedade importante, haja vista que uma mulher ocupou esse espaço tão visível e trouxe de alguma forma a discussão da ruína do comportamento perante a questão indígena.

Algumas artistas tiveram um papel importante em trabalhar a perspectiva de suas lutas através da arte, como por exemplo, Ana Mendieta, artista cubana refugiada nos Estados Unidos, que em suas experimentações utilizava o vídeo, voltado para a documentação de suas

performances. Em 1973, realizou “Sweating Blood” com duração de 3 minutos, gravado com a câmera Super 8, a qual vemos a artista em uma imagem estática, cercada de escuridão por todos os lados. Sua expressão se mantém calma e firme durante todo o vídeo, conforme vai escorrendo manchas vermelhas pelo seu cabelo, descendo para o rosto.



Ana Mendieta – Sweating blood (1973)

O sangue tem uma potência bastante particular na trajetória da artista que criou em seu trabalho respostas à violência contra as mulheres, de forma a atrair atenção e denunciar o que estava acontecendo e não somente em “Sweating Blood”, mas também como em *Untitled (Rape Performance)* e em outras de suas obras que tiveram como estopim o caso do estupro e assassinato de uma aluna da universidade de Iowa.

Como postura de enfrentamento a estrutura de dominação, a norte-americana Carolee Schneemann, nascida em 1939, performou “Interior Scroll” em 1975, em frente a uma plateia, a artista se despiu, enrolou-se em um lençol e subiu em uma mesa. Disse que leria um trecho do seu livro “*Cézanne, ela era uma grande pintora*”, largou o lençol e aplicou pinceladas de tinta escura no rosto e no corpo. Ainda segurando o livro em uma mão, ela lia enquanto adotava uma série de poses de ação usualmente utilizadas em aulas de modelo vivo. Arrancou então o avental e lentamente foi retirando um rolo de papel estreito de sua vagina, lendo o que estava escrito nele, em voz alta.



Carolee Schneemann – interior scroll (1939)

Na Califórnia, em 1971-1972, Judy Chicago e Miriam Schapiro organizaram um espaço de instalação e performance chamado “*womanhouse*” pelo programa de arte feminista da universidade que lecionavam, onde somente mulheres puderam exibir seus trabalhos. Organizaram a exposição em uma casa em um bairro residencial, de 17 quartos, que em um esforço conjunto adaptaram para receber a exposição, que durou três meses. Dessa experimentação, despontaram grandes artistas como Mira Schor e Nancy Youdelman, envolvidas politicamente na questão feminista, que na época eram estudantes.

Finalmente, existe uma iniciativa política que atua ativamente desde 1985 que é o grupo ativista Guerrilla Girls. Uma de suas ações foi de espalhar pela cidade de Nova York pôsteres questionando a diferença gritante entre mulheres artistas e o número de nus femininos expostos no Metropolitan Museu.

As ativistas mantem o anonimato através da utilização de máscaras de gorila, para sua proteção e por agirem em nome de uma causa maior, não somente pelos interesses individuais. Através da linguagem visual ultrajante e do humor, atacam diretamente a narrativa dominante para expor preconceitos de gênero e étnicos, não somente nas artes visuais, mas na cultura pop, no cinema e na política.



Guerrilla Girls - Do women have to be naked to get into the met. Museum? (1989)

O outdoor que foi espalhado pela cidade de Nova York, sendo que foi adaptado para outras cidades como São Paulo, e instituições como o Masp. Porém, esse não foi espalhado pela cidade, mas estava adequadamente integrado ao próprio espaço institucional.

Percebe-se em como não se trata de uma coincidência nos grandes museus de arte, em como a porcentagem apontada nos cartazes das Guerrilla Girls é semelhante, independente das regiões geográficas a que estão inseridos os museus, pois, as assimetrias de gênero aparecem em todos eles de forma gritante.

A escolha do quadro do Metropolitan Museum, “Grande Odalisca” (1814) do francês Jean Auguste Dominique Ingres reflete o olhar da ortodoxia, haja visto uma mulher idealizada, com a pele absolutamente alisada, sem nenhuma marca e com elementos compositivos de um harém, exibindo-se para o olhar masculino. Além disso, era bastante comum no romantismo o gosto temático pelo orientalismo, estereotipado, como vemos na cor da pele branca da suposta odalisca que seria da região turca.

Para Mayayo, a intervenção das Guerrilha girls é um manifesto da “hipervisibilidade da mulher como objeto da representação e sua a invisibilidade persistente como sujeito criador.” (MAYAYO, 2016, p. 21)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Tradução da autora.

## CONCLUSÃO

Este trabalho se propôs a investigar as causas da invisibilidade das mulheres no campo das artes, a partir do conceito de crença de Charles Peirce e das noções de *habitus* e campo de Pierre Bourdieu, dialogando assim com as questões voltadas às relações de gênero.

Em Peirce foi proeminente o conceito da essência da crença, de como esse processo é a criação de um hábito e como a identidade deste induz à ação, criando um como e quando, ou seja, um pensamento que terá influência tanto no presente quanto no futuro. No raciocínio lógico do autor, isso não é se aproximar da razão, nem tampouco da verdade.

A correlação do conceito da fixação da crença com o *habitus* de Bourdieu foi realizado a partir da análise dos mecanismos e estratégias que garantem a perpetuação da ortodoxia na ordem dos gêneros, tanto no campo da arte enquanto espaço de poder quanto fora dela.

Além disso, também foi relevante o estudo das atuais propostas de artistas e teóricas feministas que tem elaborado um esforço no sentido de empoderar o discurso e a prática feminina, para que seja desconstruído a visão histórica e estrutural da ortodoxia que naturaliza a violência simbólica nos espaços de poder do campo da arte ao invisibilizar e excluir as mulheres.

Esse caminho estabelecido entende-se como uma possibilidade da abertura para a heterodoxia, da legitimação das histórias e das produções estéticas das mulheres, para que essas saiam da invisibilidade e ocupem seus lugares de direito.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. In: ORTIZ, Renato. (org). **Sociologia**. Coleção grandes cientistas sociais. São Paulo: Editora Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

\_\_\_\_\_. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 2000.

\_\_\_\_\_. **Questões de sociologia**. Lisboa: Fim de século, 2003.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MAYAYO, Patricia. **Historias de mujeres, historias del arte**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2016.

NOCHLIN, Linda. **The body in Pieces – the fragment as a metaphor of modernity**. New York:Thames&Hudson, 2001.

\_\_\_\_\_. **Why have there been no great women artists?** 1971. Disponível em <[http://davidrifkind.org/fiu/library\\_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf](http://davidrifkind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf)>. Acesso 10 jul 2018.

PEIRCE, Charles S. **“A Fixação das Crenças”**. 1877. Disponível <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/peirce-charles-fixacao-crenca.pdf>>. Acesso 16 abr 2018

\_\_\_\_\_. **“Como tornar claras as nossas ideias”**. 1878. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-peirce-how-to-make.pdf>> Acesso 16 abr 2018

<https://www.guerrillagirls.com/our-story/> Acesso 7 jul 2018.

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282> Acesso 5 jul 2018.

<http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2570> Acesso 13 jul 2018.

<https://hyperallergic.com/401298/louis-bourgeois-moma-prints/> Acesso 5 jul 2018.