

CULTURA VISUAL, GÊNERO, EDUCAÇÃO E ARTE
Gênero, visualidades e arte: temas contemporâneos para educação
LOPONTE, Luciana Gruppelli – UFRGS

Quais os temas mais relevantes para a educação? O que realmente importa? O que está no centro das discussões sobre educação no Brasil? A Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Educação tem sido uma referência fundamental ao longo dos últimos 30 anos em relação às discussões sobre problemáticas educacionais brasileiras. Os atuais 23 grupos que compõem a ANPEd (22 Grupos de Trabalho e 1 Grupo de Estudo) abordam desde questões mais amplas como Políticas Educacionais até as especificidades da Educação Matemática. Todas temáticas são centrais? A resposta mais óbvia é sim. Mas podemos dizer também que em certa medida, não. Nos últimos anos, a mobilização de diversos grupos tem trazido para o centro das discussões da ANPEd temáticas que de algum modo são “marginais” na discussão educacional. Das margens para o centro, estes grupos tensionam e deslocam a pauta educacional que tem sido apresentada pela ANPEd. É assim que emergem e se fortalecem nos últimos anos os GTs Afro-brasileiros e Educação, o GT Educação Ambiental, o GT Gênero, Sexualidade e Educação e, mais recentemente o GE Educação e Arte.

Neste trabalho apresento algumas relações possíveis entre dois destes temas “marginais” – estes temas que vem, desde as margens, provocar, deslocar, perturbar certa linearidade do pensamento educacional ou a centralidade de algumas temáticas em relação a outras: gênero e arte.

Afinal, o que é mesmo relevante para a educação?

É relevante refletir sobre as possibilidades e as impossibilidades que esta cultura coloca para a sexualidade. É relevante refletir sobre os modos como se regulam, se normatizam e se vigiam os sujeitos de diferentes gêneros, raças e classes nas suas formas de experimentar prazeres e desejos; refletir sobre as práticas que tais sujeitos põem em ação para responder a esses desejos, as práticas que acionam para se constituírem como homens e mulheres (LOURO, 2006, p.2).

A afirmação da relevância da temática que envolve gênero e sexualidade traduzida pelo fragmento acima se impõe pela pouca visibilidade na qual ainda se revestem estas questões, ou pela posição secundária que ainda ocupam no cenário educacional. Não aceitar o “intolerável”, desnaturalizar as diferenças, não admitir a

homofobia, a misoginia, o sexismo são algumas das preocupações políticas comuns do GT 23, apesar das diferenças de posicionamento e encaminhamento (Louro, 2006). Não há necessidade de discutir a centralidade destas questões entre os membros do grupo, e é justamente esta convicção que fortalece o GT e o torna referência importante na abordagem destas temáticas.

Do mesmo modo, o GE Educação e Arte começa a tornar visível no panorama de pesquisas em educação no Brasil a emergência da temática da arte e sua interface com a educação. Nos últimos anos, esta temática tem ocupado mais espaço em Programas de Pós-graduação em Educação, inclusive com linhas de pesquisa específicas. Em dois anos de funcionamento do GE recebemos inscrições de cerca de 70 trabalhos, abordando as mais diversas temáticas, oriundos de pesquisadores e pesquisadoras de todas as regiões brasileiras. Muitos desses trabalhos não teriam a mesma acolhida em outros GTs mais tradicionais, o que demonstra a importância desse espaço.

Os espaços da arte na escola e no cenário educacional mais amplo são continuamente negociados, disputados, contestados. Para que arte em um país onde a maioria da população não tem atendidas as suas necessidades básicas? – dizem alguns legisladores. Arte não é “luxo” demais para se aprender na escola, além do que “realmente” importa, como português e matemática? – diriam outros. Disputas de espaço na legislação educacional, na carga horária, nas grades curriculares, nas linhas de pesquisa financiadas por agências de fomento, nas faculdades de educação e também nas faculdades de artes visuais, música, teatro e dança: sem dúvida, uma das questões que une o grupo de educação e arte na ANPEd é a convicção da relevância da luta política por este espaço em várias instâncias. Mais do que tratar de uma especificidade curricular “marginal”, ou de supostamente tratar de uma área “bonita, sensível e decorativa”, a discussão em torno da educação e arte traz para o campo educacional mais amplo, a centralidade do debate sobre experiência estética a partir de linguagens como artes visuais, música, teatro, dança e literatura e suas inúmeras possibilidades, apenas para citar algumas questões. Algumas das temáticas abordadas pelos trabalhos apresentados no primeiro ano do GE dão uma idéia do leque de discussões: experiência estética, jogo teatral, pedagogia teatral, arte na educação infantil, concepções de ensino

de arte, educação e mediação em museus, sacralização da arte e artistas, educação musical, poéticas visuais, experiência poética na infância¹.

E que relações possíveis podemos estabelecer entre gênero, arte e educação? O que teriam estas temáticas oriundas das “margens” a dizer uma pra outra? De que modo podemos compor politicamente e teoricamente no campo da educação em torno destas temáticas? Apresento neste trabalho algumas possibilidades de encontro, algumas problematizações em torno do campo da arte (artes visuais mais especificamente) e das relações de gênero e sexualidade.

Para começar é importante dizer o quanto ainda estas indagações não foram suficientemente exploradas nas pesquisas em educação brasileiras (e também nas pesquisas sobre artes visuais), apesar de já estarem em desenvolvimento em países como Estados Unidos, Canadá, Espanha e Inglaterra, por exemplo. No terreno da arte e educação, palavras como gênero, sexualidade e mesmo feminismo causam certo estranhamento. É comum ouvirmos frases tais como: “mas as mulheres já não conquistaram todos os espaços que queriam?”, “as mulheres querem se tornar homens de saias?”, “o modo como vivo minha sexualidade ou como ocupo espaços como mulher ou como homem não são questões estritamente privadas e íntimas?”, e enfim, o que a “arte pode ter a ver com tudo isso?”.

Talvez um dos maiores desafios em relação à discussão que alia gênero e arte no Brasil seja a desmistificação da palavra “feminismo”, ainda carregada pelo radicalismo do forte movimento político empreendido a partir dos anos 60, principalmente no mundo ocidental. Apesar deste estranhamento ou desconfiança diante de uma teorização oriunda de um movimento político, diversos autores reconhecem a importância do movimento feminista, que implicou em uma “verdadeira reviravolta epistemológica” (Silva, 1999), com um grande impacto na crítica e na arte contemporânea a partir dos anos 70 (Archer, 2001) e, principalmente, tanto como uma crítica teórica quanto como um movimento social, um dos elementos fundamentais para o descentramento do sujeito moderno cartesiano (Hall, 1999).

Nas publicações sobre arte e educação no Brasil (especificamente relacionada às artes visuais), a temática começa a aparecer sutilmente a partir do final dos anos 90.

¹ Ver programação e os textos completos da primeira reunião do GE Educação e Arte, realizada em 2007, em: <http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/index.htm>

Destaco algumas publicações, tais como: Barbosa (1999, 2005), Garber (1996), Richter (2003), Dias (2005, 2006, 2008), Loponte (2005, 2005a, 2004, 2004a). Ressalto também as recentes publicações e investigações do grupo de pesquisa Educação e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (Martins, 2008, Dossiê Cultura Visual, 2006), nas quais a problematização sobre os modos de ver na constituição de identidades e subjetividades e a relação entre visualidades e poder são temas centrais.

Passo a abordar neste texto algumas questões que dizem respeito à relação entre visualidades, gênero, arte e educação, e mais especificamente, às problematizações em torno das “imagens de mulher” na arte. Afinal, de que modo vemos?

Visualidades e modos contemporâneos de ver: implicações sociais e políticas

A emergência do campo teórico da Cultura Visual nos estudos sobre arte e educação tem trazido questões que afetam sobremaneira nosso olhar para as imagens artísticas. Nossas formas de ver têm sido questionadas e deslocadas por novas perspectivas de pensamento da cultura contemporânea: pós-modernidade, pós-estruturalismo, estudos culturais, estudos feministas, teoria *queer*, etc. O ato de ver e interpretar as produções das artes visuais perde, de alguma maneira, uma certa inocência e a crença da neutralidade das imagens artísticas. A partir destas perspectivas teóricas e seus desdobramentos, a visão começa a ser concebida como uma construção social fortemente implicada na construção de subjetividades e identidades: “(...) a visão não pode separar-se das questões históricas sobre a construção da subjetividade. Sobretudo dentro da modernidade do século XX. O que hoje constitui o domínio do visual é um efeito de outro tipo de forças e relações de poder, e não um ato de caráter perceptivo” (Hernández, 2006, p.30).

Olhamos a partir de um determinado contexto cultural e histórico e inscritos em um corpo específico, com determinadas marcas identitárias de gênero e sexualidade. Nosso olhar é “corporificado”, ou é visceral, como provoca Linda Nochlin. Todos olhares estão localizados não meramente em corpos, mas em corpos específicos historicamente, podendo ser vistos desta maneira dentro de uma história da representação e das práticas, uma história social (Nochlin, 2006, p.15). De alguma maneira, o olhar com o qual acostumamos a ver através da narrativa visual produzida pela arte ocidental, essa que nos constitui como uma única narrativa possível (estejamos nós inseridos nessa construção histórica que é o ocidente ou não), é produzido por um

determinado olhar “corporificado”, a partir de identidades de gênero e sexualidade muito específicas.

Há que se ressaltar também o quanto nosso olhar é localizado geograficamente. Há uma “geografia do olhar”, como nomeia Cao (2001), que de algum modo coloca no centro algumas representações visuais e exclui outras consideradas “periféricas” ou marginais, tais como a arte das mulheres, a arte popular ou a arte produzida por não-ocidentais. E aí podemos também pensar em todos os cruzamentos possíveis entre essas identidades, e nos efeitos da valorização ou não da produção artística oriunda desses grupos. É como se esses “outros”, um grupo de “não-sujeitos” da história nunca pudessem ser protagonistas de sua existência (Cao, 2001, p.15).

Em todas estas abordagens, fica claro o caráter político que se dá para as possíveis leituras e interpretações de imagens artísticas. Como resalta Trafi ao discutir as provocações de estudiosas feministas como Griselda Pollock, há a reivindicação da mudança de paradigma de uma história da arte pensada em termos de métodos de visão para uma história da arte baseada em “políticas da visão”:

Aqui, o termo ‘política’ complica a noção de ver, esta deixa de ser uma categoria óbvia, vinculada ao legado racionalista e se converte em um conjunto complexo de práticas, que não se limitam a percepção, mas em estabelecer ligações entre visão, subjetividade e produção cultural do significado (Trafi, 2006, p.83).

Uma das contribuições mais importantes trazidas pelo debate instituído pelos Estudos Culturais, Estudos de Cultura Visual e pelos Estudos Feministas aos nossos modos de ver e interpretar imagens artísticas é o quanto essas imagens não podem ser vistas simplesmente como “reflexo” ou “comunicação” do que acontece no mundo, elas estão continuamente, constantemente, produzindo significados para este mundo, tendo efeitos diretos em nossas práticas cotidianas e, mais especificamente, em como vivemos e percebemos nossas próprias identidades sexuais e de gênero. Há uma conexão forte entre arte e poder, entre modos de ver e representar a nós mesmos e aos outros na arte e na vida, como bem aponta Garb (1998, p.222):

Qual é a relação entre o poder e o ato de olhar ou ser objeto do olhar? Quem tem o direito de olhar e como esse olhar é culturalmente legitimado e codificado? E, o que é mais importante para nós, de que modo os processos de representação e o ato de olhar *para* a arte – ou as elaboradas convenções pelas quais o olhar é encenado *na* arte – se relacionam com as condições em que os homens e as mulheres olham, na vida? (Garb, 1998, p.222)

Podemos pensar desta forma em uma “leitura performativa” desde o lugar de espectadora das obras de arte, como assinala Trafi? Uma leitura em que se vê a obra através de uma reconstrução histórica situada no presente ou uma reconstrução dos “rastros de subjetividades corporificadas na história, no gênero, na raça, na sexualidade (Pollock apud Trafi, 2006, p. 94). Ou ainda, uma prática política de *leitura performativa* “baseada em dar temporalidade, narração, transformação do que se considera estável, unificado, equilibrado, com o fim de mover-se permanentemente através do dizível/indizível, do visível/invisível” (Trafi, 2006, p.96). Nesse sentido, se esvaziam argumentos tais como aqueles que questionam se os homens artistas tinham mesmo “reais” intenções ou propósitos misóginos na construção de suas obras ou se um determinado *male gaze* é uma constante nas imagens da arte ocidental ou não. O que importa no presente é o quanto podemos desestabilizar nossas pretensas certezas a partir da posição epistemológica em que estamos, contaminados já com as provocações pós-modernas. Uma leitura *performativa* das imagens de mulher na arte, por exemplo, coloca o corpo e o olhar feminino em uma outra posição, não mais apenas no lugar de objeto a ser representado, mas também como sujeitos do olhar. Se fomos excluídas, no discurso oficial da arte ocidental, do lugar de sujeitos da criação (Mayayo, 2003), também o fomos do lugar de observadora, de espectadora, como assinala Cao² (2000, p. 29). Desta forma, que olhar podemos lançar sobre as “imagens de mulher” na arte a partir desta posição e quais as implicações para a educação?

“Imagens de mulher” e a construção de identidades femininas

Afinal, de que ponto partimos quando falamos de “mulheres”? De que “mulheres” estamos falando? O próprio discurso feminista já foi duramente criticado por privilegiar em muitas de suas análises a identidade feminina de mulheres brancas, heterossexuais e ocidentais como se esta fosse “a” identidade. Não podemos esquecer, nesse sentido, que “mulheres” é apenas uma pequena palavra que resume uma “pletora de identidades” (Rich, 2003). Ou ainda como assinala Cao (2001, p.21): “Não existe a mulher e nem ‘as mulheres’. Existe cada uma delas, existe uma mulher, e outra, e outra.

² “Nossa imagem, em virtude do paradigma vigente, permanece no capítulo do que se enuncia, se observa e se dirime. Somos conjugadas na passiva. Me atrevera a dizer que inclusive nosso papel de observadoras, de espectadoras, foi também eliminado – grande quantidade de obras foram realizadas pensando em um suposto espectador masculino – ou acomodado na posição masculina” (Cao, 2000, p.29).

Cada uma, com uma trama de experiências, geografias, anos vividos e desejos realizados, histórias falidas e sonhos por realizar”.

A discussão que envolve gênero e arte é polêmica e gera muita resistência, o que tenho observado nas discussões em cursos de formação docente. As discussões desestabilizam, provocam vertigens nas nossas formas mais tradicionais de ver e pensar arte e nem sempre é fácil aceitar ou deixar-se contaminar por um pensamento que desacomoda: “por que discutir gênero se as mulheres já conquistaram todos os espaços que reivindicavam?”, “mas a mulher já não está sendo valorizada através da sua crescente exposição através das imagens?”, “se meu trabalho como artista é visível ou não, isso não é uma questão de escolha ou ‘talento’ pessoal?”. Afinal, de que mulheres estamos falando? E, como temos construído significados a partir de “imagens de mulher”?

Voltemos um pouco ao tempo até o dia 10 de março de 1914, e observemos o ato solitário de uma mulher sufragista na National Gallery de Londres. Segundo nos conta Patrícia Mayayo (2003, p.137), Mary Richardson estava armada com um pequeno machado e desferiu vários golpes sobre uma das pinturas mais valiosas do mundo: a Vênus do Espelho, de Velázquez³. O protesto de Richardson foi justificado pelo tratamento inumano que o governo estaria dando a uma das líderes da União Social e Política das Mulheres, e não sendo diretamente uma crítica ao nu feminino como gênero pictórico. No entanto, como assinala Mayayo, o gesto da sufragista se converteu em um “símbolo estereotipado de certas atitudes feministas frente às representações do corpo feminino” (Mayayo, 2003, p.137).

³ Ver mais detalhes em <http://www.hastingspress.co.uk/history/mary.htm>



Vênus ao Espelho, Diego Velázquez, 1483



CRIMINAL RECORD OFFICE,
NEW SCOTLAND YARD, S.W.,
24th April, 1914.

MEMORANDUM.

Special attention is drawn to the undermentioned **SUFFRAGETTES**, who have committed damage to public art treasures, and who may at any time again endeavour to perpetrate similar outrages.

Mary Richardson (S/168429), age 31, height 5ft. 5½in., complexion pale, hair and eyes brown.

Damaged, with a chopper, a valuable oil painting in the National Gallery and has several times been convicted of breaking valuable plate glass windows.

At the present time is out of prison, but is required to stand her trial for arson.

Mary Richardson e o registro do seu ato contra a obra de Velázquez em 1914. Fonte:

<http://www.hastingspress.co.uk/history/mary.htm>

Para analisar e “desconstruir” imagens de mulheres não precisamos apelar para atos extremos e literalmente “performáticos” como o da sufragista Mary Richardson no início do século XIX, mas podemos pensar a partir daí na força simbólica que uma imagem de mulher pode conferir.

Nas imagens de mulheres, alguns modos de conduta determinados são enfatizados enquanto outros são demonizados: as mulheres são virgens, mães, amantes, esposas, mas também são prostitutas, bruxas, mulheres fatais. Desse modo, assim como outros produtos culturais, a arte “desempenha um papel fundamental na criação e difusão de determinados estereótipos femininos, adquirindo assim uma função prescritiva e proscritiva. (...) Junto a publicidade, o cine, a literatura e outras formas de produção cultural, a arte contribui para fixar o limite entre a feminidade ideal e a feminidade desviada, reforçando assim os códigos patriarcais” (Mayayo, 2003, p. 139).

Debater a arte e seus mecanismos de regulação de condutas a partir dos códigos patriarcais foi um dos pontos mais reforçados por pesquisadoras feministas a partir dos anos 70. Esses *insights* ou intervenções feministas no campo da crítica e da história da arte contribuem de alguma maneira para que nosso olhar perca a inocência e cada vez mais desconfie de uma suposta neutralidade política das imagens. A problematização sobre a relação entre mulher, arte e poder afina-se com nossos modos de ver:

(...) as imagens da mulher na arte refletem e contribuem para reproduzir certas premissas aceitas pela sociedade em geral, e pelos artistas em particular, alguns artistas mais que outros, sobre o poder e a superioridade dos homens sobre as mulheres, premissas que se manifestam tanto na estrutura visual como nas escolhas temáticas das obras em questão (...). Trata-se de premissas acerca da debilidade e passividade da mulher; de sua disponibilidade sexual; seu papel como esposa e mãe; sua íntima relação com a natureza; sua incapacidade para participar ativamente na vida política. Todas estas noções, compartilhadas, em maior ou menor grau pela maior parte da população até nossos dias constituem uma espécie de subtexto que subjaz quase todas as imagens envolvendo mulheres (Nochlin, 1989, p.2).

A autora ainda salienta que talvez o termo “subtexto” seja enganoso. Linda Nochlin não busca uma verdade *profunda* por baixo das superfícies de vários textos pictóricos, mas seu esforço ao investigar a tríade mulheres-arte-poder é de alguma maneira desenredar os vários discursos sobre poder, relativos às diferenças de gênero que existem simultaneamente no discurso mestre da iconografia (Nochlin, 1989, p.2). Embora o texto se refira freqüentemente a uma “ideologia” de gênero presente nas representações visuais de mulheres, podemos fazer uma relação dessas afirmações com

a análise de enunciados teorizada por Michel Foucault. Os enunciados, ao mesmo tempo “não visíveis e não ocultos” (Foucault, 1987), estão presentes na proximidade, na própria superfície das imagens que nos são tão familiares.

Neste sentido, não há uma ideologia a desvendar, que revelada nos faria mais felizes, nem uma “conspiração” masculina contra as mulheres em cada imagem que as representa. Mas há, sim, uma rede de discursos, um jogo discursivo atuante que alia gênero, arte e poder, que produz efeitos em nossas práticas e em nossos modos de ver e que tem sistematicamente desfavorecido as mulheres. Leituras “performativas” de imagem que levem conta análises mais políticas, como as de Linda Nochlin, Griselda Pollock, Laura Trafi e outras estudiosas feministas e/ou a análise de discurso de Foucault contribuem para o rompimento de um discurso quase “religioso” que gira em torno da arte, colocando-a no reino intocável e transcendente da sensibilidade e percepção, acima de qualquer questão política. Há mais na superfície das imagens para analisar do que supõem as leituras de imagem formalistas mais comuns. Além dos elementos visuais e das nossas interpretações acerca do que o artista “quis dizer”, podemos considerar as produções artísticas como modalidades enunciativas que, na trama dos discursos que circulam em torno delas, colaboram para fixar e produzir identidades sexuais, femininas e masculinas.

No imaginário artístico ocidental as mulheres sempre foram um tema constante: mulheres honoráveis e mulheres infames na sociedade greco-romana; “evas” e “marias” na iconografia religiosa e cristã; mulheres em ocupações cotidianas a partir do século XIII; retratos de mulheres nobres; mulheres em situações que misturam prazer e violência; mães felizes; anjos do lar; prostitutas; mulheres sufragistas e masculinizadas; os nus femininos das vanguardas artísticas⁴. Estas imagens de mulher, entre outras, construídas ao longo da narrativa dominante da história da arte, uma narrativa que não é linear e nem isenta de contradições, endereçam-se a um olhar masculino⁵, “nos conhecemos a nós mesmas através de mulheres feitas pelos homens” (Rowbotham, citado por Mayayo, 2003, p. 165).

Mais do que discursos que apenas refletem ou nomeiam uma determinada realidade, as imagens criadas pelos artistas produzem verdades sobre sujeitos, produzem

⁴ A respeito dessas “imagens de mulher” ver as análises de Mayayo (2003).

⁵ Este termo relaciona-se a expressão *male gaze*, que vem sendo utilizada nas análises de teóricas filmicas feministas como Smelik (1993).

práticas sociais. Há vários discursos em disputa na definição do que é digno de ser representado ou de quem pode representar nas artes visuais, e essas práticas de poder articulam-se à produção de verdades sobre gênero e sexualidade. No entanto, se as relações de poder pendem em determinados períodos históricos e culturais para um determinado modo de ver, isto não quer dizer que assim o sejam indefinidamente. Não há um discurso monolítico e inabalável sobre a arte, imune a fraturas, resistências, deslocamentos.

Podemos, por exemplo, analisar as imagens artísticas que de alguma forma naturalizam a violência sexual contra as mulheres. Obras como “O rapto das filhas de Leucipo” (1615-1618), de Rubens, conferem aos personagens uma atitude ambígua: os personagens masculinos da cena oscilam entre a brutalidade e a solicitude, enquanto as personagens femininas entre a resistência e o consentimento (Mayayo, 2003, p. 149). Como observa Mayayo, a partir de estudos sobre a obra, em um determinado momento histórico ao longo do século XVI e XVII a imagem da violência sexual começa a ser percebida como uma forma de reforçar a autoridade do monarca absoluto. Desta maneira, de alguma forma esta obra estaria ligada a afirmação de poder do rei Luís XIII, na França, e a obra “O rapto das Sabinas” de Giovanni Bologna, uma espécie de monumento ao poder dos Medici na Itália (Mayayo, 2003). Não é de se estranhar que a interpretação da artista barroca Artemisia Gentileschi sobre a temática “Susana e os velhos”⁶ seja um tanto destoante das representações mais tradicionais sobre o mesmo tema, como as de Tintoretto ou Rembrandt. Não é comum, na iconografia artística ocidental a partir do Renascimento, que as mulheres sejam representadas rejeitando algum tipo de assédio sexual. A esse respeito podemos trazer a tona também considerações sobre a relação desigual entre pintor e modelo, uma outra forma de violência um pouco mais sutil (ou não) que por vezes apenas é sugerida em algumas pinturas mais tradicionais, ou é explicitada nas próprias telas, como a série “Pintor e modelo”, de Pablo Picasso, realizada em 1953-54. Gaudi (2000) ressalta o quanto esta relação era absolutamente desigual e inclusive como alguns artistas depreciavam sem nenhum pudor às modelos, a quem consideravam simples objetos a seu serviço.

⁶ Ver Loponte (2003).

	
<p><i>O rapto das Sabinas</i>, Jacques Louis-David, 1799</p>	<p><i>Rapto das filhas de Leucipo</i>, Rubens, 1615-1618</p>

O tema “imagens de mulher” tem ocupado um lugar de destaque e de importância no âmbito da crítica de arte feminista, produzindo inúmeros estudos ao longo das últimas décadas. Para citar apenas alguns, destaco os estudos de Tamar Garb (1998), Michelle Perrot (2007), Linda Nochlin (2006, 1989, 1989a, 1989b), Marián Cao (2000, 2001), Griselda Pollock (2003, 1998), Whitney Chadwick (1982), Mayayo (2003).

Estes diferentes estudos contribuem para ruptura de certo olhar “inocente” para as imagens artísticas, como bem assinala Mayayo (2003, p. 165):

O que os artistas e historiadores de arte tenderam a apresentar muitas vezes como valores universais e absolutos (por exemplo, certas concepções de beleza e de erotismo) refletem em realidade um ponto de vista muito concreto: o do homem ocidental, de raça branca e de classe média; na história do Ocidente, o masculino se transformou na norma do genérico humano. Assim, a leitura “revisonista” da representação da mulher que muitas historiadoras feministas tem realizado desde os anos 70 nos tem ajudado a perceber em que medida os produtos artísticos refletem as relações de poder imperantes na sociedade de que procedem (relações de poder que, em uma cultura patriarcal, se baseiam em diferenças não só de classe mas, também de gênero), assim como a avaliar o papel que desempenham na socialização de mulheres e na construção da identidade feminina.

Apesar de reconhecermos a importância destes estudos, Mayayo nos adverte quanto ao perigo das interpretações reducionistas ou estereotipadas sobre as imagens de mulher, se ignoramos as ambigüidades e a complexidade das imagens que analisamos. Uma das questões levantadas pela autora e que pode nos reportar inclusive às análises

de imagens da mulher na mídia, é a trivialização que sofrem os estudos sobre a representação da mulher, a medida que um certo discurso feminista adentra e se mescla ao discurso “oficial” de museus, grandes exposições e da indústria cultural (Mayayo, 2003, p.170). Podemos assim lembrar de várias exposições organizadas com o tema “A imagem da mulher na obra de...”⁷, em que a mulher é tratada como mais um tema nas representações artísticas de um determinado artista ou período artístico, com pouca análise crítica.

É preciso ter cuidado também com certo tom maniqueísta nas análises das imagens de mulher, as valorando “positivamente” quando uma artista atribui às mulheres qualidades supostamente “positivas” como força, decisão, vigor, honra, ou condenando e valorando “negativamente” características consideradas “negativas” tais como passividade, lascívia, maldade (Mayayo, 2003, p.171). Quais os juízos morais que estão aí envolvidos? O que talvez seja mais importante sublinhar é o quanto essas imagens são construções que produzem determinados significados sobre o que é ser mulher, “regulando os limites socialmente aceitáveis de feminidade”, como ainda aponta Mayayo.

Há que se ressaltar, no entanto, o quanto há um “contínuo sexista” na representação da mulher na cultura visual. Um dos aportes interessantes trazidos pelos estudos feministas sobre as “imagens de mulher” é o quanto há um paralelo constante entre as representações sobre mulheres na mídia e as que tem sido construídas através do imaginário artístico.

A partir de todas estas questões, quais as implicações para construção do nosso olhar? E, principalmente, quais as implicações para a educação? A temática “imagens de mulher” é apenas uma das possibilidades de relação, tensão e provocação mútua entre questões que se referem a gênero, sexualidade e artes visuais e que podem, sem dúvida, estar presentes no currículo escolar e nos programas de formação docente. Temas contemporâneos que não podem ocupar espaços marginais na discussão sobre educação.

⁷ Mayayo exemplifica com a exposição “Goya e a imagem da mulher” realizada no Museu do Prado, na Espanha, em 2001-2002. Podemos citar como exemplo no Brasil o livro de Costa (2002) sobre a imagem da mulher na arte brasileira.

A esse respeito penso que as imagens produzidas pelas artes visuais por artistas de épocas, períodos e lugares distintos têm muito a dizer para a discussão sobre gênero e sexualidade. Mais do que imagens estereotipadas de feminilidade e masculinidade, as produções artísticas e em especial muitas daquelas produzidas pela arte contemporânea, trazem provocações e metáforas contundentes para o debate em torno da construção de identidades de gênero e sexualidade. Dessa maneira, há muito que aprender com artistas como Rosana Palayzan, Rosana Paulino, Adriana Varejão, Elida Tessler, Beth Moysés, Valia Carvalho, Cindy Sherman, Louise Bourgeois, Paula Rego, Nikki de Saint Phalle, Jo Spence, apenas para citar algumas.

Do mesmo modo, o campo de estudos que envolve a relação entre arte e educação tem muito ainda a aprender com as discussões mais contemporâneas sobre gênero e sexualidade. Compreender que as artes visuais e sua aparente “inocência” contribuem para a perpetuação de sexismos e a naturalização do “intolerável”, é uma das lições mais urgentes. Quanto tempo ainda precisamos para perceber a centralidade e relevância destes temas supostamente “marginais” na educação?

Referências:

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARBOSA, Ana Mae (org.). *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005.

_____. *Arte-educação: leitura no subsolo*. 2. ed. revista. São Paulo: Cortez, 1999.

CAO, Marián L. F. (ed.). *Geografías de la mirada: género, creación artística y representación*. Instituto de investigaciones feministas: Madrid, 2001.

_____. (coord.). *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*. Narcea: Madrid, 2000.

CHADWICK, Whitney. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1992.

COSTA, Cristina. *A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira*. Rio de Janeiro: Senac, 2002.

DIAS, Belidson. Pré-acoitamentos: os locais da arte/educação e da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo (org.). *Visualidade e Educação*. Goiânia: FUNAPE, 2008.

_____. Acoitamentos: os locais da sexualidade e gênero na arte/educação contemporânea. *Visualidades*, UFG, v. 4, n.1 e n. 2, p.101-131, jan./jun. 2006.

_____. Entre Arte/Educação multicultural, cultura visual e teoria *Queer*. In: BARBOSA, Ana Mae (org.). *Arte/Educação contemporânea: consonâncias internacionais*. São Paulo: Cortez, 2005. p.277-291.

FOUCAULT, M . *A arqueologia do saber*. 3 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

GARB, Tamar. Gênero e representação. In: FRASCINA, Francis et al. *Modernidade e modernismo: a pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac e Naify, 1998.

GARBER, Elizabeth. Comentário sobre o feminismo e a crítica feminista de arte. *Arte & Educação em Revista*, n.2-3, p. 13-20, Porto Alegre, Rede Arte na Escola/Pólo UFRGS, jul.dez. 1996.

GAULI, Juan Carlos Pérez. El pintor y la modelo: historia de una desigualdad. In: CAO, Marián. (coord.). *Creación artística y mujeres: recuperar la memoria*. Narcea: Madrid, 2000. p. 73-86.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HERNÁNDEZ, Fernando. Elementos para uma gênese de um campo de estudo de las prácticas culturales de la mirada y la representación. *Visualidades*, UFG, v. 4, n.1 e n. 2, p. 13-62, jan./jun., jul/dez. 2006.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. *Docência artista: arte, estética de si e subjetividades femininas*. Porto Alegre: UFRGS, 2005. 207 p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005a.

_____. Gênero, educação e docência nas artes visuais. *Educação e Realidade*, UFRGS, Porto Alegre, v. 30, p. 243-259, 2005b.

_____. As vidas dos "artistas famosos" educam? Produção de discursos sobre arte, artista e gênero. In: Ayrton Dutra Corrêa. (Org.). *Ensino de artes: múltiplos olhares*. Ijuí - RS, 2004, p. 337-356.

_____. Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.10, n. 2, p. 283-301, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2002000200002&script=sci_arttext&tlng=pt

LOURO, Guacira Lopes. Gênero, sexualidade e educação: das afinidades políticas às tensões teórico-metodológicas. Trabalho encomendado 29ª Reunião Anual da ANPED. Disponível em: http://www.anped.org.br/reunioes/29ra/trabalhos/trabalhos_encomendados/GT23/TE%20-%20GT23%20-%20Guacira.pdf

MAYAYO, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Madrid: Cátedra, 2003.

MARTINS, Raimundo (org.). *Visualidade e Educação*. Goiânia: FUNAPE, 2008.

NOCHLIN, Linda. *Bathers, bodies, beauty: the visceral eye*. Harvard: Cambridge, 2006.

_____. *The politics of vision: essays on nineteen-century art and society*. Colorado, USA: Westview, 1989.

_____. Why have there been no great women artists? In: _____. *Women, art, and power and other essays*. Colorado: Westview, 1989a.

_____. Women, art and power. In: _____. *Women, art, and power and other essays*. Colorado: Westview, 1989b.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

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

_____. Modernity and the spaces of femininity. In: Mirzoeff, Nicholas (ed.). *Visual culture reader*. London, New York: Routledge, 1998. p.74-84.

RICHTER, Ivone Mendes. *Interculturalidade e estética do cotidiano no ensino das artes visuais*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2003.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos de identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SMELIK, A. What meets the eye: feminist film studies. In: BUIKEMA, R., SMELIK, A. (orgs.). *Women's Studies and Culture. A feminist introduction*. Londres e New Jersey: Zed Books, p. 66-81, 1983.

TRAFÍ, Laura. Perturbar La historia del arte desde el lugar de la espectadora: las aportaciones de Pollock e Bal a los estudios visuales. *Visualidades*, UFG, v. 4, n.1 e n. 2, p. 81-98, jan./jun., jul/dez. 2006.