



O CONFINAMENTO DE UM CORPO NUMA REPRESENTAÇÃO OU AS MULHERES DEVEM ESTAR NUAS PARA ENTRAR NO MUSEU?

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
dionisio@unb.br
Universidade de Brasília – IdA/VIS

Ana Carolina Lima Corrêa
carolinalimac@gmail.com
Universidade de Brasília – IdA/VIS

ISSN 2316-6479

Resumo

O presente trabalho analisa o pôster do coletivo de artistas Guerrilla Girls “*Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?*” (1989). Em seu processo poético, a obra estabelece uma crítica explícita e irônica às instituições e, em especial, aos espaços museais, sendo exposto nessa pesquisa por meio do exame de uma teia de relações de gênero. O artigo analisa a obra numa perspectiva comparativa em relação à pintura citada, o discurso do museu detentor da mesma e o de um historiador da arte, sendo abordadas questões como relação de gênero, representação e história da arte.

Palavras-chave: guerrilla girls, representação feminina, gênero, história da arte.

Abstract

This paper aims to analyze the poster “*Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?*” (1989) from the Guerrilla Girls. In its poetic process, the work provides an explicit and ironic critic to the institutions, in particular to the museums, and it is exposed here through the exam of a web of gender relations. The paper analyzes the work in a comparative perspective in relation to the painting that the poster refers to, the discourse of the museum that owns it and the discourse of an art historian, dealing with issues such as gender relations, representation and art history.

Key-words: guerrilla girls, feminine representation, gender, art history.

O coletivo de artistas *Guerrilla Girls* inicia suas atividades no ano de 1985. Seu trabalho possibilita a análise da tessitura de táticas poéticas de uma guerrilha urbana aonde o confronto é uma ação em que os elementos discursivos são a ironia, o humor e a paródia, que, operando conjugados como estratégias discursivas, acontecem de maneira explícita, furiosa, sem formalidades em cores fortes e composições com características de arte urbana que remetem a *stencils*, *stickers* e lambe-lambes.

A identidade das artistas integrantes do coletivo é ocultada por meio das máscaras de gorila e dos pseudônimos de artistas já falecidas que reencenam nomes de mulheres artistas consagradas, retomando essas identidades em prol da identificação do grupo com um projeto político feminista bastante evidente e explícito.

No ano de 1989, o coletivo foi convidado pelo Public Art Fund (PAF) ¹ em New York para criar um outdoor. As artistas então realizaram uma contagem no

1 “Fundo de Arte Pública”.

museu Metropolitan em que comparavam o número de nus feminino com o de masculinos nos trabalhos em exposição e o resultado foi a criação do pôster “*Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?*” (1989)². A primeira versão constatou que menos de 5% dos/as artistas na seção Moderna do museu Metropolitan eram mulheres, porém 85% dos nus eram femininos.



Fig. 1: Guerrilla Girls - “*Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?*”(1989).

O pôster foi recusado pelo PAF e então o coletivo alugou o espaço de publicidade existente na traseira dos ônibus de Nova York para exibição, mas logo as unidades tiveram que ser retiradas de circulação, pois a companhia de ônibus alegou que a imagem era dúbia em relação ao espanador que a odalisca segurava.



Fig. 2: Guerrilla Girls - “*Do Women Have to be Naked to Get into the Met. Museum?*”(2005).

Em 2004 as artistas realizaram uma nova contagem e foi verificado um retrocesso: nesse ano existiam ainda menos obras de mulheres artistas do que no ano de 1989.

2 “*As Mulheres Devem Estar Nus para Entrar no Museu Metropolitan?*” (1989).

O objeto de contestação do pôster começa a se delinear por meio do exame de uma complexa teia de relações de gênero no meio artístico e na sociedade, que pode ser pensado partir da citação no pôster da pintura à óleo “A Grande Odalisca” (1814) de Jean-Auguste Dominique Ingres. A partir desse mote, nosso trabalho busca analisar uma rede de relações formadas pela pintura em si (discurso visual), o discurso textual do museu detentor da mesma, o Louvre, e o do historiador da arte Walter Friedlander, a respeito da referida pintura.

A *Odalisca* faz parte do acervo do museu do Louvre, tendo sido comissionada por Caroline Murat, rainha de Nápoles e irmã de Napoleão. A obra está incluída na vasta tradição pictórica ocidental de representação do nu feminino, com a particularidade de ser a representação de uma odalisca, ou seja, uma mulher de harém.

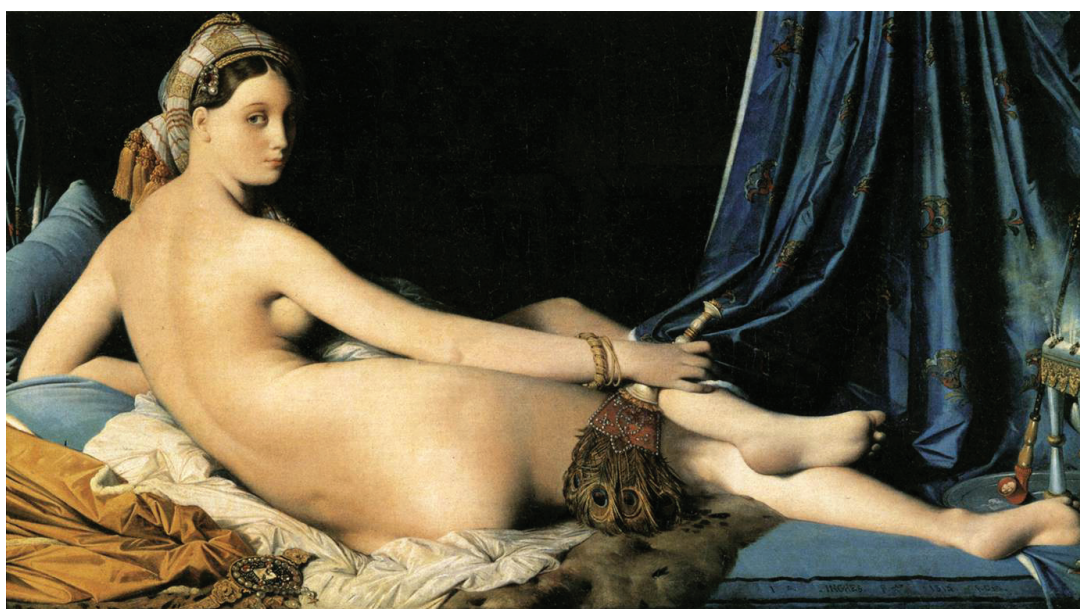



Fig. 3: Jean-Auguste Dominique Ingres - “A Grande Odalisca” (1814).

Para evocar essa representação do oriental, Ingres compõe a cena com elementos como tecidos, cortinas e acessórios de adorno, enfatizando suavemente suas tonalidades e texturas de cada objeto. A maneira como retrata o espanador, a pulseira da odalisca, seu turbante e demais objetos é delicadamente minuciosa, sendo os objetos dotados de uma notável importância na imagem.

As *Guerrilla Girls* utilizam a paródia como recurso para elaborar esse pôster por meio da citação da referida pintura neoclássica. A compreensão da paródia abarca o conhecimento e a compreensão da obra ao qual ela se refere e do contexto dessa obra no meio artístico da época e do atual, levando em consideração que “[...] a paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença [...]” (Deleuze *apud*



Hutcheon, 1985, p. 54). E a diferença sinalizada no gesto é o de uma apropriação do cânone neoclássico que enfatiza um percurso histórico: o das mulheres da condição de objeto à condição de sujeito-artista. As artistas apropriam-se de uma representação de nu feminino elaborada por um artista homem, que configura um tipo específico de representação, como mote para questionar de modo irônico e acusatório a porcentagem de obras elaboradas por mulheres artistas na seção de arte no período moderno do museu Metropolitan de New York. O questionamento incisivo é: em quais ideologias e discursos está calcada a prática museológica? De que maneira os museus de arte e a história da arte articulam-se para guardar para a posteridade determinadas obras e não outras?

A citação da pintura de Ingres aponta para o domínio da representação das mulheres na história da arte ocidental feitas por artistas com identidade de gênero masculina em paralelo com a escassez de obras de mulheres artistas compondo os acervos museais. O que se evidencia é a condição de objetificação das mulheres na história da arte ocidental enquanto tema de representação – o nu feminino – recorrente.

Segundo o que consta no site institucional do museu do Louvre³, “*This woman lying on a divan is offering herself because she is nude and turns her face towards us.*”⁴, ou seja, odalisca-banquete, oferece-se aos nossos olhos de maneira “*discreetly seductive*”⁵, como também pontua o site. A afirmação da nudez como sendo um oferecimento desse sujeito representado desvenda o discurso dessa instituição museal que ratifica um imaginário masculinista heterossexista de que a representação do nu feminino é feita de acordo com um desejo de um espectador masculino.


Garb pontua que em interpretações dos quadros em um ponto de vista feminista há “[...] um interesse comum em expor esses modos naturalizados de olhar [...] quanto às implicações de gênero codificadas na própria tessitura de um quadro” (Garb, 1998, p. 230). Nessa perspectiva, estão em jogo dois modos de representar diferentes que constituem duas qualidades de olhar: o de Ingres e o das Guerrilla. Realizar a citação é gerar uma ressignificação da pintura, apontando para questões como a particularidade da representação por meio do olhar masculino e uma citação paródica desse mesmo modo de olhar.

Nesse discurso institucional não se confere à odalisca um olhar ativo e tampouco a sedução, enquanto a ação é concebida como sendo uma prática ativa. Sendo assim, a odalisca não é colocada como um sujeito ativo de desejo. A odalisca

3 Disponível em: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/une-odalisque>

4 “Esta mulher reclinada no divã está oferecendo-se pelo fato de estar nua e virar sua face para nós.” (tradução livre).

5 “discretamente sedutora”(tradução livre).



poderia ser interpretada como estando numa postura desafiadora – de forma ativa – encarando um objeto de seu próprio desejo, que se coloca a sua frente. Dessa maneira, fica em evidência qual é o sujeito de desejo expresso no discurso – e que está situado fora da imagem – o expectador por excelência; o homem e seu posicionamento enquanto sujeito – lugar social – num campo discursivo explicitado pelo modo de enunciação.


Algumas especulações de críticos/as e historiadores/as de arte e rondam a odalisca a respeito do seu corpo, que seria demasiadamente longilíneo para ser o de uma mulher *real*. Em 2004 um estudo⁶ é realizado pelos médicos Jean-Yves Maigne e Gilles Chatelier em colaboração com a historiadora da arte Hélène Norlöff, para averiguar as “vértebras extras” na “*A Grande Odalisca*”. Medindo as costas e as pélvis de modelos humanas e relacionando esses dados com a altura da cabeça e comparando essas medidas obtidas com as da pintura – levando em consideração a perspectiva – chegou-se à conclusão de que a odalisca não poderia existir, pois teria cinco vértebras a mais do que as mulheres *reais*.

Em suas cinco vértebras a mais, a odalisca, ainda não exista em carne, existe em ideal: o padrão de uma representação idealista do corpo e da beleza femininos do clássico retomado pelo neoclássico. Jorge Coli (2010, p. 127), ao enumerar as premissas da arte de Ingres, coloca que “[...] a natureza deve ser corrigida”. Essa é a herança de seu adorado Rafael e a sua conseqüente relação de horror ao romantismo francês, ainda que em seu classicismo coexista uma pulsão romântica, evidente por meio do tema exótico das odaliscas, como pontua Friedlander (2001, p. 127). Nessa representação idealista, temos um clichê do orientalismo do século 19: o corpo feminino desejado e confinado num harém, apresentado para o deleite⁷. A imagem da *Odalisca* é citada na condição símbolo de um modo de ver um corpo dessa outra, apontando para o domínio da representação das mulheres na história da arte ocidental feitas por artistas com identidade de gênero masculina.

Friedlander comenta a respeito de obras de Ingres com a temática oriental como a referida “*A Grande Odalisca (1814)*”, “*O banho turco*” (1862) e “*A odalisca e a escrava*” (1839) que:

6 Artigo do *Journal of the Royal Society of Medicine* “*Extra vertebrae in Ingres’ La Grande Odalisque*”, disponível em: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1079534/?tool=pmcentrez>

7 Em *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*, lançado em 1978, o intelectual de origem palestino Edward Said apresenta a construção que Ocidente faz do Oriente nas obras literárias do século 19 e 20, numa perspectiva que fora enquadrada dos estudos pós-coloniais. Para ele o Oriente é uma construção teórica ocidental instituída sobre uma ampla gama de estereótipos (exótico, sensual, primitivo, violento, irracional, vicioso e atrasado) com o intuito de forjar uma cultura homogênea. O que Guerrilla nos possibilita, por meio da representação do feminino, é uma inversão no jogo da alteridade: o Ocidente seria o civilizado, intelectual, racional, consciencioso, altruísta e avançado).




[...] Ingres sempre mostrou em sua arte a fascinação por esse tipo de mulher de natureza animal, sensual, lânguida. [...] Ao contrário de Delacroix, Ingres considerava sua odalisca não um objeto cheio de encanto e cores, nem simplesmente algo exótico, mas antes uma espécie de fêmea. As mulheres do harém reclinadas em suas almofadas, os membros roliços e flexíveis refestelando-se apaticamente e expondo-se para quem quiser ver, são a perfeita encarnação desse tipo (2001, p.136).

Essa interpretação de Friedlander a respeito da predileção de Ingres por um tipo de mulher de natureza pulsante, animal e sexualizada que apetece a esse sujeito masculino podem não passar de uma projeção desse desejo do espectador-historiador no pintor percebida por essa descrição particularmente voluptuosa. O próprio olhar em si – o de verificação de um tipo de fêmea – aponta para sua própria tipificação em olhar de objetificação, ou seja, a questão não é a de que Ingres tinha a predileção por um determinado tipo de fêmea, mas é o próprio olhar do historiador que formula esse tipo de mulher: o olhar produz essa fêmea hiper-sexualizada. E no ocultamento do caráter específico desse olhar, atribuem-se ao objeto de análise características naturais, dadas.

A partir da constante representação de Ingres desse tema oriental pode-se inferir que o pintor lidava com um tipo específico de mulher mas, o momento em que a adjetivação que indica uma hiper-sexualização desse corpo é problemático. A afirmação que vai da constatável languidez para além, para a predileção do pintor por tipos de mulheres especificamente animais aonde a característica de sexualizadas deriva da afirmação de serem animais, desvela esse olhar de historiador-expectador sobre o corpo dessa outra. O ponto é: o erótico na representação do corpo dessas mulheres não pode qualificá-las como animalizadas. Quando se enfatiza por meio de palavras como “refestelavam-se, lânguidas, animalizadas” a metáfora do animal é espaço de uma hierarquia de dominação. A própria designação de fêmea convoca esse natural, que é o apontado como sobressalente nesse corpo de mulher.

Em contraposição à fala do historiador, as *Guerrilla* sinalizam por meio do humor para o ideal de beleza ligado à representação do corpo feminino na história da arte ocidental, destituindo esse corpo do estigma de sedução, atração ou *oferecimento* percebido no discurso oficial do museu do Louvre e no do historiador. O belo rosto da odalisca é coberto com uma máscara de gorila e seu olhar é modificado e reelaborado nesse perfil de gorila enraivecido. Retomando a idéia de natureza feminina as *Guerrilla Girls* vestem-se da natureza do gorila, desconjuntando a imagem de uma “essência” naturalizada do feminino passivo. A mulher veste-se de natureza, mas contrapõe-se às associações recorrentes entre corpo e natureza, como pontuam Parker e Pollock (*apud* Garb, 1998) a respeito da




pintura de Alexandre Cabanel, *O Nascimento de Vênus* (1863), em que “A mulher está presente enquanto imagem, mas com as conotações específicas de corpo e natureza, ou seja, passiva, disponível, possuível, impotente.” A natureza na odalisca-gorila aqui é vestida e reelaborada, passando a residir na agressividade primitiva e bruta (não delicada) de um gorila. A odalisca, apresentada no site institucional objetificada para contemplação e deleite, em contraposição, é re-apresentada pelas *guerrillas*, sendo dotada de um olhar ativo, perfilado por meio da *gorilla-odalisca*, qual seja, as mulheres como sujeitos de uma experiência estética artística.

Por meio da contagem de obras de mulheres que integram a coleção do Metropolitan, a crítica à conduta do museu é evidente, sendo colocada em questão a atual prática museológica de seleção, exposição e aquisição de trabalhos de mulheres artistas. Tal fato é notável, tendo em vista que por operações de seleção, classificação e seguindo critérios cronológicos o museu expõe a memória coletiva de uma sociedade, evidenciando narrativas renomadas dessa e, portanto, tecendo identidades nacionais e culturais.

O museu “[...] negocia sua existência, sentidos e transformações na lógica das lutas de dominação social.” (Moraes, 2010, p. 10), constituindo-se, portando, em um espaço de encenações de visualidades bastante privilegiado e legitimado socialmente, estando em consonância com outras instituições como as escolas e as universidades, que juntas compõem um imaginário social reconhecido. Esse imaginário é composto por imagens que estão em ação, circulando socialmente como desdobramentos de um lugar anterior nos museus – enquanto memória pública – e que ganham ares fora desse contexto em reproduções em catálogos e livros didáticos. O museu e a história da arte são espaços em que há a glorificação de um patrimônio artístico e histórico da humanidade e essa imagem de exaltação de grandes feitos é relacionada com uma identidade coletiva e desse ponto advêm o questionamento das mulheres enquanto artistas não se verem contempladas nesse quadro de instituições culturais.

Belting (2006) pontua que a história da arte era a exaltada imagem da cultura ocidental sendo posteriormente contestada e apropriada por grupos minoritários numa ânsia de se verem representados nessa imagem. As Guerrilla Girls realizam essa operação de apropriação do cânone em uma reelaboração e inscrevem-se no cânone da Arte Feminista, figurando na Bienal de Veneza de 2005 e no Centre Georges Pompidou de Paris com esse trabalho.

A instituição “artista” compreendida na acepção de Douglas (2007, p. 56) como “um agrupamento social legitimado” contrapõe-se à instituição museal, instaurando um tensionamento em que estão em jogo relações de poder. Essa



provocação é assimilada por outras instituições e nesse processo são abertas as possibilidades da obra de arte atuar de maneira diferente. O espaço de permissão é de uma outra qualidade de espaço de atuação em que a assimilação pode ter tons tanto de domesticação e neutralização como de desfrute de potência de um outro espaço proveitoso de atuação para a obra, pois no momento em que o pôster está no museu há uma recontextualização de todas as outras obras na medida em que instauram-se tensionamentos que expõem uma contradição no interior do espaço expográfico e essa obra dialoga com todas as outras circundantes.


Tendo por base a conceituação foucaultiana de poder – compreendido como estando em exercício, configurando-se em relações para além de uma fixação de figuras dominadas e de dominação – é preciso perceber como se articulam as redes de práticas – museológica e histórica –, saberes – história da arte, crítica de arte – e instituições diversas em uma profusão de discursos que se inter-relacionam retroalimentando-se e constituindo uma complexa rede não explícita com diversas relações de poder. Em tal rede figuram especificamente: a obra em si, o discurso autorizado da instituição detentora da obra, o de historiadoras/es e críticas/os de arte sobre a obra e o discurso do coletivo de artistas e ainda essas intersecções discursivas em que a obra pode se confundir com os discursos sobre ela no site institucional e com os outros discursos autorizados sobre a mesma e diversos outros circundantes.

Griselda Pollock aponta para o modo como discursos e narrativas privilegiados estruturam o próprio estudo da arte como sendo o da grande história da arte marcada por uma perspectiva falocêntrica, ocidental e cristã:

[...] the privileged discourses of and on art served symbolic purposes that disseminated, beyond their own privileged sphere, concepts of Eurocentrism and masculine supremacy. The core narratives that encode Western phallogentrism's political unconscious serve not merely to structure the study of art as *The Story of Art*, the canonical legend of Western masculine Christian creativity which becomes synonymous with art, pure and simple. (POLLOCK, 2003, p. xix).⁸

A ironia das *Guerrilla* expõe o modo como os discursos operam por articulações entre a história da arte e o museu, desvendando a reificação da condição de objetificação das mulheres que acontece no contexto desse espaço museal e que ecoa por desdobramentos, inter-relações e ressonâncias em outras esferas da sociedade. O impacto desse amontoado de imagens constituintes do

8 ["...]os discursos privilegiados da arte e sobre a arte serviram a fins simbólicos que difundiram, para além de sua própria esfera privilegiada, conceitos de Eurocentrismo e supremacia masculina. As principais narrativas que codificaram o inconsciente político ocidental falocêntrico serviram não somente para estruturar o estudo da arte como *A História da Arte*, a lenda canônica da criatividade cristã masculina ocidental que tornou-se sinônimo de arte, pura e simples."(tradução livre).



imaginário social possui uma imensa potência simbólica, construindo uma forte imagem da condição das mulheres no contexto artístico e social.

Referências Bibliográficas

BELTING, Hans. “Arte universal e minorias: uma nova geografia da história da arte”, In: *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

COLI, Jorge. “Ingres e as perversões do classicismo”, In: *O corpo da Liberdade*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DOUGLAS, Mary. “As instituições se fundamentam na analogia”. In: *Como as instituições pensam*. São Paulo: Edusp, 2007.

FRIEDLANDER, Walter. “A transformação do classicismo na arte de Ingres”, In: *De David a Delacroix*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

GARB, Tomas. “Gênero e representação”, In: *Modernidade e Modernismo. A pintura francesa do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

HUTCHEON, Linda. “Definição de paródia”, In: *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1985.

MORAES, Nilson de. “Museus e poder: enfrentamentos e incômodos de um pensar e fazer”, In: *O Caráter Político dos Museus*. Rio de Janeiro: MAST, 2010.

POLLOCK, Griselda. “Introduction to routledge classics edition”, In: *Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art*. New York: Routledge, 2003.

Sites Consultados


AGENCE FRANCE-PRESSE (AFP). “A Grande Odalisca”, de Ingres, tinha cinco vértebras a mais.” Disponível em: <<http://noticias.uol.com.br/ultnot/2004/06/16/ult32u8507.jhtm>> Acesso em: 15/10/2011.

GIRLS, Guerrilla. “Our Story”. Disponível em: <<http://www.guerrillagirls.com/press/ourstory.shtml>> Acesso em: 15/10/2011.

GIRLS, Guerrilla. “Interview”. Disponível em: <<http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml>> Acesso em: 15/10/2011.

GIRLS, Guerrilla. “FAQ” Disponível em: <<http://www.guerrillagirls.com/interview/faq.shtml>> Acesso em: 15/10/2011.

GIRLS, Guerrilla. “Poster Index” Disponível em: <<http://www.guerrillagirls.com/posters/index.shtml>> Acesso em: 15/10/2011.



GIRLS, Guerrilla. “Guerrilla Girls at the Venice Biennale”. Disponível em: <<http://www.guerrillagirls.com/posters/venicewallf.shtml>> Acesso em: 15/10/2011.

GIRLS, Guerrilla. “Do Women have to get naked to get into the Metropolitan Museum?” Disponível em: <<http://www.guerrillagirls.com/posters/getnaked.shtml>> Acesso em: 15/10/2011.

MOLINA, Camila. “Guerrilla Girls, artistas e ativistas feministas de NY”. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,guerrilla-girls-artistas-e-ativistas-feministas-de-ny,638044,0.htm>> Acesso em: 27/10/2011.

MUSEU DO LOUVRE. “Une Odalisque” Disponível em: <<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/une-odalisque>> Acesso em: 15/10/2011.

MAIGNE, Jean-Yves; CHATELLIER, Gilles; NORLOFF, Hélène. “Extra vertebrae in Ingres’ *La Grande Odalisque*” Disponível em: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1079534/?tool=pmcentrez>> Acesso em: 15/10/2011.

Minicurrículos

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira é Mestre em História da Arte e da Cultura pela Universidade Estadual de Campinas – Unicamp. Curador independente e ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea de Campinas. Doutor em História pela Universidade de Brasília – UnB. Atualmente é professor do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da UnB.

Ana Carolina Lima Corrêa é pesquisadora independente. Possui experiência em Arte/Educação. Desenvolve trabalho em fotografia e performance ligado a questões de gênero e sexualidade.