



Viradas inesperadas: Griselda Pollock e a temporalidade feminista na historiografia da arte

Isabela Marques Fuchs

Como citar:

FUCHS, I. M. Viradas inesperadas: Griselda Pollock e a temporalidade feminista na historiografia da arte. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 7, n. 1, p. 49-79, mai.2023. DOI: 10.20396/modos.v7i2.8671353. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8671353>.

Imagem [modificada]: Prancha 39 do Atlas Mnemosyne. Fonte: WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Madrid: Impresos Cofás S.A. 2010.

Viradas inesperadas: Griselda Pollock e a temporalidade feminista na historiografia da arte

Unexpected turns: Griselda Pollock and feminist temporality in art historiography

Isabela Marques Fuchs *

RESUMO

O presente artigo objetiva abordar a questão de uma temporalidade feminista no texto “Unexpected Turns” de Griselda Pollock. Para tanto, é apresentada a trajetória intelectual da historiadora da arte, suas relações com a teoria e a prática feminista, e em como ao longo de sua obra foi tecida a questão do cânone. Em seguida, é apresentada a questão evidenciada por Pollock: como uma historiografia da arte feminista poderia se beneficiar com uma escrita outra, sem a adoção de esquemas evolutivos. Ancorada sobretudo no historiador da arte Aby Warburg e em três conceitos de sua autoria, *Nachleben*, *Pathosformeln* e o seu *Atlas Mnemosyne*, Griselda Pollock propõe uma virada inesperada. No presente artigo, também são esmiuçadas as relações postas pela autora em conjunto com Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman e suas ponderações sobre o tempo na história e na arte. Se a práxis feminista está inscrita em um devir sem fim, longe de ter sido encerrado, uma história da arte feminista poderia voltar-se à temporalidade da política, inscrita em um modelo de tempo heterogêneo e dialetizado.

PALAVRAS-CHAVE

Griselda Pollock. História da arte feminista. Unexpected Turns. Atlas Mnemosyne. Nachleben.

ABSTRACT

This article aims to address the matter of a feminist temporality in Griselda Pollock’s “Unexpected Turns” text. For that purpose, the intellectual trajectory of the art historian is presented, along with her relations with feminist theory and practice, and how the question of the canon has been elaborated throughout her intellectual production. Furthermore, Pollock’s question is presented: how could a feminist art historiography benefit from a different way of writing, without evolutionary schemes? Following the art historian Aby Warburg and three concepts of his authorship,

Nachleben, *Pathosformeln* and his *Mnemosyne Atlas*, Griselda Pollock proposes an unexpected turn. In this article, the author's relationships with Walter Benjamin and Georges Didi-Huberman's considerations of time in history and art are also examined. If a feminist praxis is inscribed in an endless becoming, far from being concluded, a feminist art history could turn itself to the temporality of politics, inscribed in a model of heterogeneous and dialectical time.

KEYWORDS

Griselda Pollock. Feminist history of art. Unexpected Turns. Mnemosyne Atlas. Nachleben.

Introdução

Uma das maiores preocupações de Griselda Pollock diz respeito às possíveis formas de se fazer uma história da arte feminista. Em seu enorme volume de escritos e palestras proferidas, a historiadora da arte percorreu diversos caminhos. Em 2012 ela publicou o artigo “Unexpected Turns: The aesthetic, the pathetic and the Adversarial in the Long Durée of Art's Histories”, ainda sem tradução para a língua portuguesa. Não restam dúvidas de que sua obra impulsionou uma nova forma feminista de ver, pensar e escrever história da arte. Porém, uma questão escapou aos seus maiores escritos: o tempo.

Diferente de obras como “Differencing the Canon” ou “Vision and Difference”, para citar dois notórios exemplos de sua produção intelectual, a temporalidade assume posição central em seu artigo de 2012. Pollock aposta no entendimento de que a práxis feminista pode vir a ser definida enquanto algo inscrito em um devir sem fim, que está longe de ter sido encerrado, e que uma historiografia feminista da arte deveria a se atentar para uma narrativa que vai em sentido contrário à homogeneização dos tempos.

Pollock cita um vasto número de pensadores e pensadoras que refletiram sobre o tempo histórico e sobre as possibilidades de abertura a uma historiografia feminista, sendo um dos mais citados Aby Warburg. Georges Didi-Huberman nos diz que Warburg colocou a história da arte em movimento; após ele, foram desconstruídos os modelos epistêmicos consolidados na disciplina (Didi-Huberman, 2013: 25). Um tempo consecutivo foi rompido por “obsessões, sobrevivências, remanências, reparações”¹. Embora a produção intelectual referente às contribuições de Warburg seja abundante, a discussão de seu enlace com a teoria e a política feministas ainda é relativamente incipiente.

No encontro da pós-vida e no “devir sem fim” da política, do conhecimento dialético da tragédia da cultura e das derrotas e continuidades dos projetos feministas (Pollock, 2012): pensar em uma temporalidade feminista na historiografia da arte é tensionar as formas sobreviventes, as reminiscências e as montagens da memória.

Críticas feministas à história da arte

Griselda Pollock tem seu nome imediatamente associado à historiografia da arte feminista². Desde meados da década de 1970 a historiadora sul-africana tem sido uma pesquisadora influente para se pensar em arte moderna e contemporânea em seu cruzamento com a teoria feminista e estudos de gênero.

Este período, como é bem sabido, assistiu, tanto no Norte quanto no Sul global, à emergência dos movimentos feministas. Protestos, passeatas, as emblemáticas queimas de sutiãs³, discussões acadêmicas sobre o corpo e o prazer, críticas à democracia liberal, à ortodoxia dos partidos comunistas, reflexões sobre a opressão patriarcal – e sobre a construção do próprio conceito de patriarcado –, métodos contraceptivos e a maternidade enquanto opção: esses são alguns exemplos do *ethos* feminista da década

de 1970 (Pedro, 2012). Griselda Pollock assume que ela é um produto das investigações intelectuais e políticas dos fins dos anos 1960 e do decorrer da década de 1970:

Sou um produto daquele momento de aventura intelectual e despertar político da década de 1960 que os resultados, pela primeira vez na história, seriam um número suficiente de mulheres que ingressaram na academia (...) para criar uma revolução teórica e cultural que alterou toda a disciplina e toda a prática que ousaram tocar. Desde o momento em que o feminismo e meu interesse acadêmico em história da arte colidiram pela primeira vez, os questionamentos das razões pelas quais mulheres e arte são postas em contradição pela ótica moderna e como desafiar essa questão discursiva e estrutura ideológica moldaram meu trabalho (Pollock, 1999: xiii).

Um dos seus primeiros contatos sobre as contradições da relação das mulheres com a arte, ela afirma, partiu do questionamento da historiadora da arte Linda Nochlin – por que não houve grandes mulheres artistas? (Nochlin, 2016) – título de seu artigo publicado em 1973, a partir do qual tornou-se mais discutida a questão das lacunas, das ausências de mulheres artistas na escrita da história. Elas não teriam existido?

Como é de se imaginar, os impulsos feministas deste tempo forneceram uma reviravolta epistemológica na historiografia da arte. Uma das respostas a este dilema foi posta por Linda Nochlin: na realidade não seria a falta de talento ou uma ausência de predisposição natural das mulheres ao exercício artístico. O que acontecia, de fato, era uma ausência propositada de mulheres na formação acadêmica, decorrida ainda dos séculos XVIII e XIX. Desde essa abertura conceitual proposta por Nochlin, foram várias as contribuições de historiadoras, historiadores e de movimentos sociais que buscaram preencher estas ausências da história da arte tradicional:

(...) uma “tradição seletiva” que funcionava hegemonicamente para desconsiderar e desrespeitar uma série de fatores que moldam a produção e o consumo de cultura, enquanto ativamente produzia uma representação para o/do mundo marcado profundamente por conjuntos de práticas

seletivas e, muitas vezes, violentas que eram tidas enquanto “tradição” (Pollock, 2012: 10).

Esta “tradição”, aqui apresentada por Pollock, ancorada em Raymond Williams⁴, foi discutida por ela em obras anteriores. A sua compreensão de “tradição” vem de um modelo de supervalorização de etapas cronológicas, em um alinhamento histórico e descritivo das obras que constrói uma noção de um progresso, de simplificação da história, atenuando as contradições e tensões, em vez de pluralizar as histórias da arte (Pollock, 2003: xviii).

Soma-se a isso uma outra questão. Na crise das vanguardas da década de 1970, o debate volta-se a uma concepção autonomista da arte, na compreensão de um certo declínio de um tipo específico do que se pensa por arte moderna. Em outras palavras, dava-se início à negação do princípio de se “fazer da arte uma forma autônoma da vida e, com isso, afirmar, ao mesmo tempo, a autonomia da arte e sua identificação a um momento no processo de autoformação da vida” (Rancière, 2005: 39). Porém, quais *vidas* seriam estas?

Neste cenário de emergência dos movimentos feministas, movimentos negros, de luta pelos direitos civis, revoltas estudantis, movimentos de luta armada em países em desenvolvimento, novas práticas artísticas renunciavam à ideia deste sujeito moderno, que se entende enquanto universal, com uma identidade fixa, indo ao encontro de sujeitos múltiplos, com identidades abertas e contraditórias (Freitas, 2018: 22). A partir de Linda Nochlin, podemos pensar nestas vidas enquanto as de um sujeito que se pensa universal – embora seja historicamente muito bem localizado: homem, branco, heterossexual, cisgênero e normativo.

Griselda Pollock é uma historiadora que busca também preencher as lacunas deixadas pela historiografia da arte tradicional, procurando desconstruir a forma de se pensar as mulheres na arte como objetos para o deleite masculino (o “*male gaze*”⁵). Ao longo dos anos, a historiadora se debruçou sobre as dinâmicas estruturais que diferenciam sexuais no mundo da arte, compondo um grande volume de textos, livros, artigos e capítulos

que centram as mulheres enquanto corpo social fundamental de análise.

Um dos seus importantes questionamentos é se o ato de adicionar mulheres às linhas da história da arte seria o equivalente a produzir uma história da arte feminista. Uma ação feminista na historiografia da arte seria tomada a partir do questionamento radical e amplo sobre a diferença sexual e outras formas da diferença: sociais, econômicas, ideológicas. O pensamento feminista na história da arte implicaria este jogo de latências, voltando-se a si mesmo, formulando novas teorias e eixos de análise na busca de reescrever estas histórias perdidas e esquecidas (Pollock, 2003: xxi). Ou seja, a intervenção feminista na historiografia não seria algo opcional e acessório, mas parte justamente da redefinição de modos de se fazer o campo.

Uma dessas intervenções recai justamente na figura do “artista genial”. Essa figura, esmiuçada por Linda Nochlin em seu texto como “O Grande Artista”, é essa personalidade que detém a genialidade, um poder místico, atemporal e misterioso. “O Grande Artista” é relacionado a premissas meta-históricas e universalizantes, repleto de passagens em biografias que mostram como, desde a mais tenra infância, ele já manifestava a sua genialidade (Nochlin, 2016: 17).

O gênio, por sua vez, seria essa figura atemporal e poderosa, capaz de grandes feitos e dotado de um dom natural e divino. Apenas entre os séculos XIX e XX podemos pensar em uma série de nomes: Pierre-Auguste Renoir, Claude Monet, Édouard Manet, Pablo Picasso, Salvador Dalí, dentre tantos outros “Grandes Artistas” ou “gênios”. Nochlin propõe então desafiar uma escrita da história a partir desses “grandes” feitos e “grandes” artistas, entendendo que quem produziu esta grandeza foram as condições materiais de seu tempo, os valores e preconceitos de um sistema patriarcal que limitou a participação de mulheres na arte.

Isto é, a “grandeza” pouco tem a ver com habilidade, mas sim com aberturas e possibilidades materiais. Enquanto a sexualidade não retirava a “genialidade” ou “grandeza” de artistas homens – muitos deles pintaram

mulheres, prostitutas, esposas, filhas e amantes – as artistas mulheres tinham o espaço acadêmico restrito. Um exemplo marcante era a proibição do acesso de mulheres às aulas de desenho com modelo nu, base do ensino acadêmico entre os séculos XVI a XIX. Cabia a elas, portanto, as pinturas de naturezas-mortas, interiores, autorretratos e demais gêneros de menor valor no mercado da arte (Chadwick, 1992:7).

Em seus textos, Griselda Pollock chama esse sistema de “grandeza” de “cânone”. Esta é uma palavra relativamente comum nos estudos críticos da história da arte, com sua origem na palavra grega “kánon”, uma haste de junco utilizada como régua de medição. No latim, o termo começou a se referir a um paradigma e a um princípio geral que estabelece regras específicas. O ato de se tornar canônico, por sua vez, é um processo que envolve a inclusão de aspectos específicos em um conjunto de modelos a serem seguidos.

A noção de um “cânone”, na compreensão de Pollock, é a espinha dorsal legitimadora de uma profunda identidade cultural e política que constrói uma narrativa de origem, conferindo-lhe uma certa autoridade. Esta que, por sua vez, refere-se tanto à qualidade de algo quanto aos status de autoridade e “divindade” adquiridos (Pollock, 1999: 3). Isto é, o cânone enquanto um sistema em que artistas e obras que são legitimados como referências representativas e centrais da história da arte. Por consequência, o “cânone” estabelece um padrão – uma régua de medição, como na raiz da palavra – do que é relevante e valioso e, por sua vez, também do que não é. O “cânone”, repetido e aceito enquanto evidente, molda um paradigma de análise de produção artística, enfatizando uma qualidade estética como princípio universal da obra.

Portanto, ao questionarmos o “cânone” afastamo-nos de uma abordagem formal, optando por uma análise social da obra de arte e dos discursos e narrativas ao seu redor. Elaboro-se assim uma crítica aos modos pelos quais a narrativa da história da arte reforça as hierarquias e assimetrias (Reinaldim, 2021:178). E, ao mesmo tempo, abre-se espaço para

a inclusão de mulheres tanto no exercício crítico e historiográfico, como também enquanto artistas.

Fundando-se na premissa de que a arte deve vir a ser estudada enquanto produção material e, por consequência, que o feminismo tem como potência a formulação de uma crítica da história social da arte (Pollock, 2007: 48), Pollock percebe que, embora tenha sido realizado um consistente trabalho de uma práxis feminista na história da arte, este tema é ainda tratado enquanto algo marginal, fora do discurso tradicional da disciplina, sem desestruturar os discursos dominantes e formadores.

A intenção de Pollock não seria a superação das mulheres, ou apontar os obstáculos enfrentados para que elas enfim se tornassem “grandes artistas”. A solução não seria adicioná-las ao “cânone”. Isso não alteraria radicalmente esta forma de se pensar e de se fazer uma história da arte. Os princípios básicos norteadores continuariam a vigorar. A mudança seria, de fato mostrar que mulheres continuamente participaram da produção artística de seus tempos, mas sem buscar alçá-las a categorias como “grandiosidade”, “superioridade”, “genialidade”. Abolir estereótipos femininos – uma arte delicada, voltada ao doméstico, mais passiva, mais decorativa – não implica erguer mulheres artistas a “grandiosas”. Trata-se, de fato, de negligenciar a ideia de uma arte produzida por mulheres enquanto uma categoria ideológica unitária e universalista. Trata-se também de abolir o cânone e as dicotomias de uma superioridade e uma inferioridade.

“Viradas inesperadas”: o feminismo e a arte diante do tempo

Porém, qual seria uma virada radical na historiografia feminista da arte?

A historiografia lida com temporalidades. A História é a disciplina dos sujeitos no tempo, como diz Marc Bloch (2002: 52). Uma postura epistêmica possível seria a de rejeitar uma temporalidade progressiva. Em “Unexpected turns: The Aesthetic, the Pathetic and the Adversarial in the Long Durée of

Art's Histories”, Griselda Pollock anuncia a sua principal inquietação: quais os caminhos possíveis a serem tomados pela Teoria da Imagem (entendendo aqui também a História da Arte) além da – já condenada e ultrapassada – noção de que artistas mulheres exibiam uma sensibilidade estética feminina? (Pollock, 2012: 1).

Um parênteses: por este tipo de “sensibilidade” entende-se a visão essencialista de que as mulheres artistas vinculam-se a um nicho inferiorizado, de amadoras, produtoras de uma arte mais frívola, decorativa, doméstica, delicada, despolitizada e desimportante (Simioni, 2007: s.p). Essencialista pois reduz a participação de mulheres na arte a uma essência imutável e universal, a uma forma única de se fazer e pensar sobre arte: uma arte “feminina”. Pollock vai nos dizer que a “feminilidade” não é uma condição natural das mulheres, tampouco o seu instinto criativo, mas uma forma ideológica de regulação da sexualidade feminina, que foi confinada em normas de comportamento a partir da divisão sexual (Pollock, 2003:111).

Retomemos a questão inicial de Pollock: quais intervenções feministas seriam possíveis na História da Arte além da recusa à noção de uma sensibilidade feminina? Uma *virada inesperada* seria, justamente, além do entrecruzamento entre arte e política, partir para um olhar para fora dos sentidos humanos, indo ao encontro de uma pré e pós-vida da arte. Griselda Pollock parte do entendimento de que a práxis feminista pode vir a ser definida como algo inscrito em um devir sem fim, longe de ter sido encerrado. Apesar de inegáveis avanços, o feminismo, enquanto luta por dignidade e fim das violências sexuais, não teria sido esgotado.

A historiadora brasileira Céli Pinto nos elucida sobre esta questão. O feminismo, de acordo com a autora, é um movimento plural, fragmentado, com diferentes formas de manifestação e objetivos. Suas repercussões podem ter efeitos imediatos, mas eles ressoam a longo prazo. Os feminismos da década de 1970, com seus entraves, impasses, radicalidades e discordâncias, “parece ainda estar longe de seu fim” (Pinto, 2003: 9-10).

Novamente em “Viradas inesperadas”, Griselda Pollock nos diz o seguinte:

Recentemente defini o feminismo enquanto uma virtualidade do ponto de vista filosófico. O que quer que ele seja, quaisquer sejam seus efeitos, eles não foram ainda realizados. Longe de seu encerramento, o feminismo é um estado de vir a ser, sem saber seu fim ou destino. Diferentes elementos foram atualizados em vários momentos (como o voto, o acesso à educação, avanços na desigualdade, novos projetos intelectuais, mudanças na diferença sexual, entre outros). Mas isso não encerra o feminismo enquanto a batalha por dignidade, vidas possíveis de serem vividas, segurança e fim da violência e violação sexual (Pollock, 2012:4).

Pelo inerente “devir sem fim” da práxis feminista, uma historiografia da arte feminista deveria, para Pollock, seguir em uma perspectiva de longa duração. Nos estudos históricos, a ideia de “longa duração” é conhecida pela abordagem de acontecimentos históricos a partir da visualização não de suas oscilações nervosas ou conjunturais, mas sim dos fenômenos extremamente longos. O tempo histórico de longo prazo – séculos, milênios – busca a compreensão de processos históricos levando em consideração as lentas mudanças que ocorrem ao longo dos tempos⁶.

Griselda Pollock recorre a Julia Kristeva para explicar o que é essa longa duração em “Unexpected Turns”. Kristeva, que possui uma farta produção nos estudos da linguagem, publicou em 1979 o livro *Women's Time*. Nele, a pensadora feminista discute a experiência das mulheres na sociedade e como a sua relação com o tempo é diferente da dos homens. Ela argumenta que a cultura ocidental é dominada por uma visão linear do tempo, na qual o progresso é visto como uma marcha irremissível em direção a um futuro de redenção. Para as mulheres, porém, este tempo não lhes é linear (Kristeva, 1979: 1). É a esse “tempo monumental das relações psicossimbólicas de reprodução” (Pollock, 2012: 5) que Pollock recorre para descrever o que é a “longa duração”.

A questão apontada por Kristeva e destacada por Pollock, de que a visão moderna do tempo histórico é uma espécie de marcha para o

progresso, foi bastante discutida pelo pensador alemão Walter Benjamin. Embora Pollock não o cite, acredito que algumas de suas ponderações são relevantes e podem ser intercruzadas com o pensamento da autora. Além de Benjamin também ser um admirador de Warburg, ambos têm uma certa similaridade na forma de se (re)pensar a história e a história da arte a partir de uma explosão do tempo. Para ambos, elas são a história das miudezas, do caleidoscópico, dos derrotados e também das profecias. Ambos não viram os desastres da Segunda Guerra, embora também pensassem profeticamente sobre os desastres do mundo.

Em 1940, poucos meses antes do seu suicídio, no calor dos momentos de avanços das tropas nazistas pela Europa, Benjamin escreve para seu amigo Adorno sobre seu objetivo de escrever um documento de título “Sobre o conceito de história”: “Estabelecer uma cisão inevitável entre nossa forma de ver e as sobrevivências do positivismo” (Lowy, 2005: 33). Embora Benjamin não buscasse a publicação de suas teses, elas foram publicadas no ano de 1942. Dentre diferentes questões trazidas pelo pensador alemão sobre o conceito de história, materialismo histórico dialético e messianismo, destaco duas questões que me parecem centrais: a crítica ao progresso e a história em aberto.

Em sua oitava tese, com seu pessimismo já habitual, Benjamin reporta que articular historicamente o passado é apropriar-se de uma reminiscência, salientando o seguinte: “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é, na realidade, a regra geral” (Benjamin, 1987: 226). O que ele quer dizer é que o passado, para os oprimidos, não é um acúmulo de grandes conquistas, mas sim de derrotas incontornáveis. Essa sua visão vai contra a concepção da história dita progressista, que acredita que o progresso histórico no sentido de evolução de paz, democracia e igualdade é a norma. Talvez a sua tese mais debatida seja a de número nove, aquela que referencia o quadro de Paul Klee. Nela, simplificando, Benjamin narra a história de um anjo da história que observa uma catástrofe acumulativa.

Este anjo, que gostaria de curar as vítimas que foram esmagadas, é levado de volta ao passado por uma tempestade, com novas catástrofes.

Nesses modelos de temporalidade menos idealistas que aqueles do historicismo novecentista, uma tomada de posição é a de se fazer uma história a contrapelo. Isto é: contrariar o “sentido do pelo” é acabar com uma escrita da história de sequência de “efeitos”, “paternidades” e “causas” (Didi-Huberman, 2015: 104). Em outras palavras, escrever a história no “sentido contrário” é a tentativa de ir contra as versões “oficiais” da história, opostas às tradições dos oprimidos (Lowy, 2005:80). Se a história oficial é contada de forma linear e progressista, ela esconde consigo tensões e políticas subjacentes. O ato de escovar esta narrativa a contrapelo é o gesto de desenterrar tais tensões e subverter as narrativas dominantes. É a recusa a se juntar no cortejo triunfal, que tem empatia pelos vencedores (Benjamin, 1987: 225).

Estas teses são um compilado de pequenos e explosivos manifestos filosóficos para a abertura da história (Lowy, 2015:147). Nelas, podemos concluir que a história se fundamentaria e recomeçaria em um processo contrário à contínua busca pelo passado, no encontro do presente reminiscente (Didi-Huberman, 2015: 115).

Nada do que aconteceu historicamente pode ser dado como encerrado. De acordo com o pensador alemão, a história não é um saber fixo, tampouco uma narrativa causal. Nesta operação de uma história em aberto, a “longa duração” pode ser compreendida enquanto um modelo de temporalidade que considera a dialética da mudança e da permanência, inserindo os eventos em uma ordem simultânea e não sucessiva. A longa e distante temporalidade não implica pensar em um alargamento de um passado, mas sim romper com os limites temporais de passado, presente e futuro; percebendo-os enquanto contaminados um pelo outro.

Deste modo, a linha temporal da política feminista não viria a ser um tempo linear, “homogêneo e vazio” (Benjamin, 2010: 224) e progressivo da

modernidade. Memórias de longa duração se fazem presentes nas relações de gênero até a atualidade, vigorando inclusive nas normas jurídicas (Machado, 2016: 3). São legislações criadas e descartadas, progressos e recuos, discursos que normatizam os gêneros a partir da visão de que “sempre foi assim”. Pollock nos diz que insistir na longa duração

nos permite localizar o pensamento feminista coletivo e autoconsciente na temporalidade linear das mudanças políticas e econômicas, como a Modernidade, assim como a ilusão moderna de completa democracia, para reconhecer estes fenômenos enquanto ainda longe de serem encerrados (Pollock, 2012: 5).

O projeto feminista, longe de estar encerrado, também está em mudança constante, ajustando-se ao terreno simbólico e sócio-político. Na historiografia da arte, Pollock sugere que em vez de uma linha narrativa “linear e progressiva” seja instaurado um caminho de geologias cambiantes, para usarmos a expressão benjaminiana. A sua sugestão é a de se fazer uma historiografia da arte de forma não estetizante, que não se limite a ser puramente formal, encaixando obras em chaves analíticas. Pelo contrário, a ideia é justamente criar uma abertura radical, uma historiografia da arte absolutamente contextual.

A História da Arte enquanto disciplina institucional foi desenvolvida no século XVIII e XIX por Estados-Nação que buscavam definir suas identidades nacionais através de narrativas culturais territorializadas, racializadas, imbuídas de uma narrativa em que se centrava um *télos* progressivo (Pollock, 2012: 9). Ainda no século XVIII a História da Arte começou a ser postulada enquanto disciplina universitária, fundamentada na relação ao conceito de belo e à função da arte na formação da sensibilidade e do gosto. É o caso de *Reflexões sobre a Arte Antiga*, de 1764, escrito por Johann Joachim Winckelmann, no qual o autor abordava a arte grega antiga sob a percepção de que “o único meio de nos tornarmos grandes é imitar os antigos” (Winckelmann, 1975: 40). A obra de Winckelmann, através de uma

série de paradoxos, criou uma visão moderna do conhecimento das artes visuais baseada em postulados aparentemente eternos (Didi-Huberman, 2013:16). Outros autores também se encaixam neste fazer e pensar uma história da arte em seu sentido moderno, como Gotthold Ephraim Lessing e Alexander Gottlieb Baumgarten, para citar alguns exemplos.

Estava a ser criada uma forma de se pensar em uma história da arte. Nesta visão da Teoria Estética daquela Europa Moderna, os critérios normativos clássicos eram deixados de lado para serem postas hierarquias artísticas e uma cronologia evolutiva da obra de arte. Deste modo, princípios universais serviam para classificar e julgar, a partir dos critérios de beleza de obras de arte.

Sabemos que as noções de gosto e julgamento estético descendem da tradição platônica de forma ideal. Porém, na modernidade constam as hierarquias, a organização, a linearidade (Nead, 2001: 23). Os sistemas de classificação próprios de uma historiografia da arte estetizante tendiam a omitir artistas, carreiras e obras que não se encaixavam nas tradicionais noções de “nação”, “movimento” e “estilo”. As obras de arte eram distribuídas de acordo com a temporalidade de quando foram produzidas, sendo dispostas de maneira linear e progressiva. Como em Winckelmann, em que as classificações percorrem um esquema temporal de progresso e declínio, vida e morte não somente próprio da epistemologia iluminista, mas também dos ciclos biomórficos. Entre a essência e o devir, elaborava-se a dicotomia entre a grandeza e a decadência (Didi-Huberman, 2013: 18-24).

Estes modelos winckelmannianos têm o “belo ideal” como elemento central de análise histórica (Didi-Huberman, 2013:20). “Ideal”, “modelo”: imperativos inatingíveis e noções que estão umbilicalmente conectadas aos modelos androcêntricos do que viria a ser o “Grande Artista”, o “cânone”. Griselda Pollock, em colaboração com Rozsika Parker, indicam que antes do século XX mulheres artistas faziam parte de livros de arte, como foi o caso do tratado inaugural do historiador da arte Giorgio Vasari no século XVI.

Embora ainda estivessem submetidas a estereótipos e a lugares-comuns, uma boa quantidade de artistas tinha reconhecimento reconhecida até o século XIX, mas elas foram continuamente negadas pela historiografia da arte moderna:

O gotejamento de referências às mulheres artistas no século XVI cresce até o século XVIII, até tornar-se uma inundação no século XIX. Prolongados levantamentos sobre as mulheres na arte da Grécia aos dias modernos foram publicadas por toda parte da Europa. (...) Curiosamente os trabalhos sobre mulheres artistas diminuem precisamente no momento em que a emancipação social das mulheres e o aumento da educação deveriam, em teoria, haver instigado o crescimento da consciência da participação das mulheres em todas as áreas da vida (Parker; Pollock, 1981:3).

Esta questão foi levantada em 1981. Décadas depois, Pollock sugere uma possibilidade: a de se observar obras de arte enquanto práticas culturais que negociam sentidos moldados tanto pela história quanto pela psique.

A escrita feminista diante do impasse: o devir sem fim feminista e as fórmulas de Warburg

Os escritos de Pollock já consideravam a questão social e as práticas culturais imprescindíveis na historiografia da arte. Em “Unexpected Turns”, por sua vez, ela anuncia que a história da arte feminista deve aliar-se a uma história social – e materialista – da arte, focando em critérios como ideologia, representação, discurso, poder e formação social (Pollock, 2012: 1). Deste modo, a política da ação feminista surge enquanto um impasse temporal na própria escrita de uma história da arte. Uma possibilidade é a de se repensar os modelos de temporalidade de maneira radical: indo além dos sentidos do tempo da vida humana, indo ao encontro de uma pré e uma pós-vida⁷. Isto é, aproximando-se de um tempo psíquico, de uma impureza temporal.

Pollock propõe pensar no devir sem fim da política feminista,

juntamente com a necessidade de se fornecer exemplos de modelos feministas de se pensar e produzir uma historiografia da arte distanciada dos modelos convencionais de se pensar “arte” e “artista”. Esta sua proposta de uma tortuosidade temporal propositada vem de encontro, de acordo com a autora, ao Atlas Mnemosyne do historiador da arte alemão Aby Warburg⁸.

Nascido na cidade de Hamburgo, ao norte da Alemanha, Aby Warburg pertencia a uma rica família de banqueiros. Sua produção intelectual é de finais do século XIX e princípio do XX. Sua obra é bastante fragmentada, com exceção apenas, talvez, de sua tese de doutoramento. Nela, o pesquisador examinou duas obras do florentino Sandro Botticelli: *O Nascimento da Vênus* (1485-1486) e *Primavera* (1477-1482). Em sua análise, o historiador atentou-se ao esforço de captura dos movimentos dos cabelos e drapeados em relação a poemas de Poliziano e hinos homéricos nos quais o poeta também se admira com os acessórios ao vento (Warburg, 2015: 32).

Warburg defendia a ideia de que estas figuras femininas, em movimento e com vestes flutuantes – ou, em suas palavras, “insuflados pelo vento” (Warburg, 2015: 41) – remetiam a um personagem da literatura antiga e presente em sarcófagos clássicos: a ninfa. Mais do que apenas citações de elementos antigos, a presença da ninfa era, para Warburg, a personificação do paganismo renascentista. Através dessas imagens, ele buscou estabelecer relações entre estas figurações e poemas, cantos, imagens tanto do Renascimento quanto da Antiguidade pagã. Antes de tocar na questão de reaparecimento das formas, penso ser relevante trazer uma outra questão de Warburg: a sua biblioteca e seu Atlas.

Warburg também elaborou e investiu em sua enorme biblioteca, criada em 1926, que deu origem ao Instituto que leva seu nome e está em atividade até os dias atuais. A *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (KBW) – Biblioteca de Estudos Culturais Warburg – começou a partir de compras de livros pelo intelectual no século XIX. Com fundos de seu pai, conseguiu erguer a monumental biblioteca, antes especializada somente em História da Arte.

Em 1911, a KBW ainda estava próxima da casa onde Warburg morava com sua família, em Hamburgo. Em 1914, a Biblioteca era já semipública, acolhendo intelectuais e estudiosos. A intenção de Warburg era expandir a biblioteca, projeto que foi impossibilitado pela Primeira Guerra Mundial e sua internação na clínica psiquiátrica de Binswanger em Kreuzlingen. Já em 1924, foi decidido construir um edifício, ao lado da casa da sua família, para abrigar seu acervo, que foi finalmente aberto ao público em 1926 (Campos, 2016: 9).

O formato arquitetônico da KBW demonstrava que aquele não era um espaço onde pretendia-se criar um arquivo, mas sim de circulação, com livros acessíveis e uma grande sala de leitura oval. Warburg desejava que aquele espaço fosse “um posto de captação. Promover a compreensão do mundo recordado em suas palavras e imagens e fazer dela, com caráter e empenho, um bem mental comum na Alemanha” (Warburg, 2010:181).

No alto da porta interior de sua biblioteca foi pendurada uma placa com o nome da deusa grega da memória: Mnemosyne. Não era apenas uma placa, tampouco apenas um nome. Essa deusa grega perpassa o trabalho intelectual de Aby Warburg. Além de figurar na entrada daquele espaço, também este foi o nome de batismo de um dos seus maiores projetos, o *Atlas Mnemosyne*, evocado por Griselda Pollock como exemplar de uma história da arte com foco na imagem e não na personificação e idealização (Pollock, 2012:18). Vejamos.

Após voltar de Kreuzlingen e até 1929, ano de sua morte, Warburg produziu o *Atlas Mnemosyne*, formado por 79 pranchas de madeira revestidas por uma cor negra. Neste espaço limitado, que pretendia ser um “inventário das pré-cunhagens antiquizantes” (Warburg, 2018: 219), eram sobrepostas imagens em uma disposição fotográfica, impressas em papel: fotografias, embalagens, selos, moedas, pinturas. Neste formato de constelação criavam-se associações entre as imagens, mostrando as permanências de seus valores expressivos. As pranchas de Mnemosyne estavam ocupadas pela sala de leitura elíptica daquela grande biblioteca [Fig.1]:



FIG. 1. Prancha 39 do Atlas Mnemosyne. Fonte: WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Madrid: Impresos Cofás S.A. 2010.

A partir das imagens escrevia-se as suas histórias, por meio de montagens e lampejos. Em alemão, o Atlas chama-se *Bilderatlas*, sendo que “*Bilder*” significa “imagem”. Nele, buscava-se construir um modelo mnemônico. Rastrear as origens, permanências e continuidades latentes naquelas imagens, investigar a transmissão cultural daquelas formas, os recorrentes motivos do gesto, da expressão do corpo.

Notemos: as imagens não eram coladas, mas sim grampeadas. Formando quadros com fotografias, as imagens não ficavam em definitivo em suas pranchas, pois poderiam se desprender daquela temática inicial pensada por seu autor. Isto é, o projeto Mnemosyne não é um trabalho finito, mas sim eternamente sujeito a mudanças. Warburg acreditava que deveria “renunciar a fixar imagens” (Didi-Huberman, 2013: 389). As imagens de Mnemosyne estavam agrupadas, sendo estes agrupamentos de ordem mais formal, de temática ou de gestualidades (Didi-Huberman, 2013: 385).

O objetivo primordial empreendido neste Atlas era o de realizar um “inventário das pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação da vida em movimento na época do Renascimento, contribuindo assim para a formação do estilo” (Warburg, 2015: 366). Estilo, para Warburg, não era uma questão de atributos estéticos ou formais, mas sim um amplo fenômeno cultural pertencente à dinâmica das condições psicológicas de uma sociedade específica. Estilo, mais do que uma normatividade temporal, era a expressão de impulsos, traumas, admirações e desejos compartilhados⁹.

Pensar neste “método” na contemporaneidade não implica partir fatalmente de imagens produzidas na Europa ou no Renascimento. Embora o exercício de Warburg tenha sido buscar as influências da Antiguidade pagã e Ocidental no Renascimento, pensar neste arranjo de temporalidade nas imagens não significa, obrigatoriamente, restringir-se aos limites europeus. A questão da Antiguidade foi um eixo definido pelo próprio historiador para, em suas palavras, “não correr o risco de meus projetos se dispersarem no infinito” (Warburg, 2018: 28).

Como vemos, sua disposição buscava gerar uma dinâmica de questões trazidas pelas imagens, não somente respostas. Warburg não buscava decifrar possíveis significados das imagens em sua iconologia, mas sim no tempo-ritmo das mesmas, em seu tempo cultural psíquico. A imagem enquanto rastros, pistas, refluxos no tempo presente. O *Atlas* traz em seu aspecto de montagem a reflexão da imbricação entre história e imagem, o poder da criação imagética na experiência humana (Agamben, 2015: 121). A conexão entre suas imagens parte de encontros que foram separados por convenções da história da arte: sejam elas época, meio, nacionalidade ou estilo.

“O projeto de *Mnemosyne* realmente decorre de um pensamento em foguetes [*pensée en fusées*]” (Didi-Huberman, 2013: 394). Este pensamento fugidio decorre dos lampejos da memória e das descontinuidades do tempo. Didi-Huberman chama o *Atlas Mnemosyne* de um fazer por montagem. Não enquanto um procedimento, mas sim enquanto um processo criador de novos espaços de pensamento (Didi-Huberman, 2018: 291). Um fazer e um saber por montagem: “não se mostra, não se expõe a questão da montagem (...) senão por meio do dispor (...) [nas] suas diferenças, seus choques mútuos, suas confrontações, seus conflitos” (Didi-Huberman, 2017: 79). O *Atlas Mnemosyne* é uma montagem por desmembrar, por dispor. Ele mostra pela sua disposição; mostra por montagem. Esta disposição, por sua vez, faz com que as sobreposições sejam compreendidas dialeticamente (Didi-Huberman, 2017: 89). Ao se fazer perceber as sobredeterminações dos tempos naquelas imagens recortadas, elas sobrevêm e retornam inquietas (Didi-Huberman, 2013:390). A forma de se contar uma história da arte através do *Atlas Mnemosyne* fornece à historiografia da arte feminista estes encontros perdidos (Pollock, 2012: 8).

“*Mnemosyne* é um atlas do sintoma” (Didi-Huberman, 2013: 390). Em suas telas negras monta-se um modelo e um movimento de imagens sem uma sequência ordenada de eventos. Estes encontros se conectam através de

uma leitura indefinida. Não há um ordenamento, um fio narrativo, nem um início ou um fim. Se a memória humana é fruto de lampejos, reminiscências e desordens, assim o era também este atlas visual. *Mnemosyne* trata-se de sobrevivências culturais presentes na longa duração. Em *Mnemosyne*, Warburg desenvolveu uma teoria da história da arte baseada em uma temporalidade não linear, com tempos heterogêneos trabalhando juntos, formando um objeto anacrônico (Didi-Huberman, 2018: 24). As imagens sobrepostas em uma análise infinitiva em suas pranchas romperiam com a linha contínua e sem percalços da história, trazendo uma memória coletiva unindo o passado e o presente. As imagens caberiam nessas pranchas enquanto sintomas, sobrevivências, elementos portadores de memória coletiva (Mattos, 2007: 133) e de uma amostra do caos da história (Didi-Huberman, 2018: 187).

A memória sobrevive

O *Atlas Mnemosyne* enquanto uma possibilidade para a historiografia da arte feminista recai sobre a ideia de que seu foco está na imagem, e não no objeto artístico, na sua personificação e idealização (Pollock, 2012:27). A “ciência sem nome” (Agamben, 2015) proposta por Warburg recai nessa constelação de imagens dispostas a partir de suas relações em estruturas psíquicas e sociais. Sem privilegiar uma “alta” ou “baixa” arte, nem enaltecer as artes plásticas em detrimento de outras imagens produzidas mecanicamente – embalagens, fotografias, cartões postais, dentre outras possibilidades – não haveria uma hierarquia entre cultura erudita e cultura popular, Ocidente e alhures. Para Didi-Huberman, *Mnemosyne* seria a resposta de Warburg “às divisões políticas dos nacionalismos culturais exasperados na Grande Guerra” (Didi-Huberman, 2018: 202). Griselda Pollock destaca também que Warburg era um sujeito antinacionalista e internacionalista (Pollock, 2012: 18).

Este *Bilderatlas* fala de sobrevivências. De uma pré e pós-vida das imagens. De imagens que sobrevivem aos tempos humanos. Diante de uma imagem, voltamos ao nosso repertório imagético: o instante do olhar nunca é só presente, mas sim carregado de memória.

Por “memória” destaca-se o seguinte: a História da Arte desempenha também a função de conservadora, renovadora e intérprete da memória cultural e simbólica¹⁰. Um lugar de memória privilegiado é o museu. São os museus os locais onde preserva-se e apresenta-se tanto a arte presente quanto pretérita, formando assim uma forma de memória cultural. São os museus que também formam e executam o “cânone”, ao mesmo tempo em que são um dispositivo de temporalidade e espaço¹¹. O coletivo *Guerrilla Girls*, grupo composto por feministas caracterizadas por suas máscaras de gorila – fazendo aqui um jogo de palavras entre “guerrilla”, de guerrilha, e “gorilla”, de gorila, – produz uma série de materiais gráficos que questionam, a partir de estatísticas, as lacunas de mulheres artistas nos museus [Fig.2]:



FIG. 2. Cartaz do coletivo Guerrilla Girls no Museu de Arte de São Paulo (2017).

Fonte: Museu de Arte de São Paulo.

O espaço do museu e a sua forma de narrar e contar uma história da arte também é questionado por Pollock. O pensamento feminista e seu

horizonte de análise, sobretudo após as catástrofes do século XX, não se sustentam apenas com a ideia de um futuro utópico, de uma revolução enquanto redenção (Pollock, 2012:13). É necessária uma nova percepção de temporalidade para a escrita de uma história da arte feminista.

Uma percepção anacrônica surge a partir da noção de que “diante da imagem, estamos diante do tempo” (Didi-Huberman, 2015:15). Este tempo, porém, não é organizado em setores, em paredes, em esquemas. Fala-se de um tempo da memória: as imagens são rodeadas de memórias. Têm mais memória, mais passados e também mais futuros.

A longa duração enaltecida por Griselda Pollock também diz respeito a essas sobrevivências da imagem. As sobrevivências enunciadas por Pollock são tanto das “formas corporais do tempo sobrevivente” (Didi-Huberman, 2013: 167) quanto de uma pós-vida das imagens. Ela retoma esta questão warburguiana ao nos anunciar que uma teoria estética baseada na psique identifica a estética em conjunto com o mundo interior. Seria, assim, parte da dimensão não-cognitiva dos afetos, em contínuo contato com a alteridade dos sujeitos (Pollock, 2012:29).

Isto posto, a noção de pós-vida é uma forma de criar uma aliança com o patético. É a este *páthos*, a este *patético*, que Pollock recorre ao perguntar-se: “a virada ao patético é um afastamento do político ou um caminho em direção a ele?” (Pollock, 2012: 4).

Pollock parte de uma concepção patética da história. Isto é, a história enquanto a memória dos sofrimentos suportados e dos sofrimentos por vir (Didi-Huberman, 2017: 149). A historiadora da arte, por consequência, seria a figura responsável por alertar os incêndios por vir, enquanto se lembra dos que já ocorreram – ressaltando que eles jamais cessaram completamente (Pollock, 2012: 150). Pollock evoca que:

Gostaria de reafirmar o adverso e angustiante para resistir ao silenciamento da pluralidade e o seu abraço mortal. Sugiro que possamos recuperar a estética porque a criatividade transformadora é parte de uma longa batalha. Sugiro que consideremos o *páthos* como forma de lembrar que tudo o que

estamos fazendo é baseado em sofrimento, violência e exploração – e está piorando (Pollock, 2012:31).

Pollock coloca em destaque as latências e permanências das reivindicações feministas. Não existiria uma política feminista sem suas mazelas, sem as permanências de suas derrotas e entraves. É a partir desta noção patética da história que ela une dois conceitos warburgianos: o *Pathosformeln* – a fórmula de páthos – e a *Nachleben* – a sobre-vida da imagem. Ambas estão presentes, dissolvidas, nos escritos de Warburg sobre as imagens.

As “fórmulas de páthos” seriam os “os sintomas visíveis – corporais, gestuais, apresentados, figurados – de um tempo psíquico irreduzível a simples trama de peripécias retóricas, sentimentais ou individuais” presentes na imagem (Didi-Huberman, 2013: 249). A questão da fórmula de páthos, de se pensar em “quais seriam as formas corporais do tempo sobrevivente” (Agamben, 2015: 141), é presente e central nos escritos de Warburg sobre imagens. Embora os escritos de Warburg tenham sido conduzidos de maneira fragmentária, o conceito de *Pathosformeln* é mais profundamente explicitado em seu texto publicado em 1905 intitulado “Dürer e a Antiguidade italiana”¹².

Nele, Warburg deparou-se com gestualidades que transitaram entre tempos: uma gestualidade da Antiguidade clássica reaparecendo na cultura moderna. Desta conclusão, uma pergunta: “por que o homem moderno volta a fórmulas antigas, quanto se trata de exprimir os gestos afetivos da presença?” (Didi-Huberman, 2013: 168).

A fórmula de páthos foi, enfim, uma ambiciosa “aposta filosófica” (Didi-Huberman, 2013: 173) de Warburg. Ela não surge como uma solução, mas sim como um problema, uma questão. Uma possibilidade para a historiadora da arte pensar a imagem – e tecer a sua historiografia – sem torná-la esquemática, estetizante (Agamben, 2015:141).

Sem “teorias do gênio”, sem o “cânone” ou o “Grande Artista”. Pensar em uma história psicosimbólica seria direcionar-se não para as imagens *per*

se, mas por trás delas, para as suas potenciais energias (*re*)configuradoras. Essas energias, enfim, seriam as expressões humanas, forças volantes. Estas forças, por sua vez, agiam diretamente nas formas, fazendo com que tornassem “impossível separar a forma do conteúdo, pois designa[vam] o indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica” (Agamben, 2015:132).

Warburg havia percebido que os gestos da arte clássica remontavam a tempos em que os mitos eram realidades rituais profundamente comovidas, que moveriam feições e gestos humanos. Gestos esses que persistiam através de uma sobrevivência primitiva, em formulações carregadas com o máximo de experiência. Isto é, as fórmulas de *páthos* não seriam traduzíveis em termos semióticos, de uma semântica dos gestos corporais. Não seriam a visibilidade e as marcas do mundo externo, mas sim marcas de um estado afetivo.

Gestualidades sobreviventes, imagens sobreviventes. Griselda Pollock fala da pós-vida das imagens como uma virada epistemológica substancial para a escrita de uma história da arte. Isto é, as imagens carregariam consigo “inconscientes do tempo” (Didi-Huberman, 2013: 249). Aby Warburg chama essa sobrevivência de *Nachleben*, de difícil tradução para o português.

A sobrevivência das imagens abre caminhos possíveis para acessar uma certa materialidade do tempo. Tornar complexo o sentido e o tempo histórico, portanto. Sem pensar em uma temporalidade natural, mas em uma temporalidade própria das imagens, contrária às suposições historicistas sobre um sentido da história (Didi-Huberman, 2013: 67).

O tempo passado se reconfigura no momento de se observar uma imagem, juntamente com o futuro, visto que a imagem terá uma vida mais longa do que a de quem a produziu e também de quem a observou. É o que Didi-Huberman quer dizer ao apontar que a imagem é a “malícia da história” (Didi-Huberman, 2015: 131). Ela desmonta a linearidade temporal, bagunçando-a, sobrepondo-a. Pensar no anacronismo da imagem é, por sua vez, um modo de se apegar à longa duração enquanto forma de resistir a uma

atemporalidade da aceleração do tempo do capitalismo tardio, e também em vias contrárias do modelo edipiano das gerações e sucessões (Pollock, 2012:31).

Warburg estudou os vestígios da Antiguidade ocidental no entendimento de que aquelas formas “não eram redutíveis à existência objetiva dos restos materiais, mas ainda assim subsistiam nas formas, nos estilos, no comportamento, na psique” (Didi-Huberman, 2013:49). Formas e imagens que sobreviveram; sobrevivências estas que não são pensadas em um sentido evolutivo, mas sim em um modelo de tempo próprio das imagens, que rompe com as suposições de um sentido da história. Transforma, de modo semelhante, a ideia de uma tradição, já que a história da arte é escrita sem pensar em linhas mestras e guias evolutivos.

Se diante da imagem nós estamos diante do tempo (Didi-Huberman, 2015:15), ao olhar para uma imagem produzida em tempos pretéritos, o olhar no presente é capturado e o presente é reconfigurado. Vê-se a rememoração. Criamos conexões temporais. A imagem é vista, refletida, pensada, se faz possível, na construção da memória. É também esta a imagem que continuará a existir após a vida humana de quem a observa. Por isso, sobrevivência.

É nessa dialética em suspensão que há a possibilidade de abolir-se hierarquias na escrita de uma história da arte. Ao sustentar sua concepção patética da história, Pollock nos convoca a repensar os modelos de temporalidade em uma historiografia da arte feminista. Os tempos da imagem seriam os tempos da política: ambos inscritos em um devir sem fim, com um presente reminescente. A organização, o arranjo de uma narrativa outra, não seria realizado no afã de buscar reposicionar mulheres artistas esquecidas pela disciplina. Teria como resultado, justamente, o aniquilamento de uma suposta grandiosidade e de outras dicotomias modernas: o civilizado/selvagem; cultura/natureza.

Griselda Pollock não busca trazer essa “virada inesperada” enquanto única forma possível de se produzir uma história da arte feminista. A sua intenção é outra: é a de apontar caminhos possíveis, de mostrar a

possibilidade de uma história da arte autorreflexiva. As propostas e caminhos também são inscritos em uma pluralidade de tempos.

Referências

- AGAMBEN, G. *A potência do pensamento. Ensaios de conferências*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. pp. 222-235.
- BLOCH, M. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BRAUDEL, F. *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrâneo na época de Filipe II*. São Paulo: USP, 2016.
- CHADWICK, W. *Mujer, arte y sociedad*. Barcelona: Destino, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *Atlas ou o Gaio Saber Inquieto: O olho da história III*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- _____. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- _____. *Quando as imagens tomam posição: O olho da história I*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.
- FERNANDES, C (org.). WARBURG, A. *A presença do antigo*. Campinas: Editora Unicamp, 2018.
- FREITAS, A. Performance radical e literalidade: a homologia arte-vida. *Arte Teoria*, Universidade de Lisboa, n. 21, 2018, pp.13-33.
- KRISTEVA, J. Women 's time. *Signs*. v:7, n.1. 1979, pp.13-35.
- LOWY, M. *Aviso de incêndio: Uma leitura sobre as teses sobre o conceito de história*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MATTOS, C. V. de. Arquivos da memória: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. *Concinnitas*, v. 2, n. 11. dez. 2007, pp.131-139.
- MULVEY, L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*. v. 16, n. 3. 1975, pp.6-18.
- NEAD, L. *The female nude: art, obscenity and sexuality*. Routledge: Londres, 2001.
- NOCHLIN, L. *Por que não houve grandes mulheres artistas?* Edições Aurora: São Paulo, 2016.
- PARKER, R; POLLOCK, G. *Old Mistresses. Women, art and Ideology*. Londres: Pandora, 1981.

PEDRO, J. M. Os feminismos e os muros de 1968 no Cone Sul. *Clio*. v.1, n. 26. 2008, pp. 59-82.

_____. O feminismo de "segunda onda": corpo, prazer e trabalho. PINSKY, C. B.; PEDRO, J. M. *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. pp. 238-259.

PINTO, C. R. *Uma história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

POLLOCK, G. *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*. Routledge: Londres, 1999.

_____. Unexpected Turns: The Aesthetic, the Pathetic and the Adversarial in the Long Durée of Art's Histories. *Journal of Art Historiography*, n. 7., dez. 2012, pp.1-32.

_____. *Vision and Difference: feminism, femininity and the histories of art*. Routledge: Nova York, 2003.

_____. Visión, voz y poder: historias feministas del arte y marxismo. In. REIMAN, K. C. e SÁENZ (orgs.). *Crítica Feminista en la teoría e Historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007, pp.1-12.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34. 2005.

REINALDIN, I. Cãnone(s), globalização e historiografia da arte. *Ars*, n. 42, 2021, pp.172-210.

SIMIONI, A. P. C. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. *Labrys: Estudos Feministas*. jan-jun. 2007, s/p.

WARBURG, A. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Impresos Cofás S.A. 2010.

_____. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975.

Notas

* Professora na Escola de Música e Belas Artes do Paraná da Universidade Estadual do Paraná (EMBAP/ UNESPAR). Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina, na Linha de Pesquisa Histórias Entrecruzadas de Subjetividades, Gênero e Poder. Mestre em História pela Universidade Federal do Paraná, na Linha de Pesquisa Arte, Memória e Narrativa. E-mail: isabela.fuchs@unespar.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3810-7543>.

1 *Ibidem*

2 Nascida na África do Sul, Pollock mudou-se para o Reino Unido no final da década de 1960, onde estudou História Moderna na Universidade de Oxford e, em seguida, História da Arte da Europa no

Courtauld Institute. Em 1977 tornou-se professora na Universidade de Leeds, lecionando História Social e Crítica da Arte. Atualmente, é professora emérita na instituição

- 3 Um evento bastante descontextualizado e ridicularizado por antifeministas, a queima de sutiãs consistiu em uma ação conjunta na qual quatrocentas mulheres ativistas do *Women's Liberation Movement* (WLM) queimaram publicamente seus sutiãs na realização do concurso de Miss America, em 7 de setembro de 1968, em Atlantic City, Estados Unidos. Foi um ato radical que buscava ilustrar uma possível libertação daquele símbolo de clausura, desconforto feminino e, principalmente, um símbolo das relações de gênero: o sutiã. (Pedro, 2008).
- 4 Raymond Williams, crítico de arte marxista, é mencionado por Griselda Pollock em diferentes partes do seu texto. O autor é também referenciado em outros de seus textos, principalmente para uma compreensão materialista da arte enquanto prática, e não como objeto (Pollock, 2003: p. 5). Em "Unexpected turns", Pollock recorre a Williams para salientar questões conceituais de hegemonia e tradição próprias da prática da arte.
- 5 Este termo, muito mais comum de ser debatido a partir da sua versão na língua inglesa, foi desenvolvido por Laura Mulvey no ensaio "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975). Nele, a teórica feminista argumentou que a narrativa cinematográfica é continuamente construída a partir do ponto de vista masculino, sexualizando e objetivando as mulheres. De acordo com Mulvey, o "male gaze" é caracterizado por duas formas de olhar: o olhar da câmera, que é dirigido pelo diretor (homem) e que muitas vezes filma as mulheres de forma a fazer seus corpos serem exibidos para a satisfação dos espectadores homens; o outro, é o olhar do próprio personagem – novamente, homem – que também objetiva e domina a personagem feminina (Mulvey, 1975).
- 6 Um delineamento mais aprofundado sobre este conceito foi desenvolvido principalmente pelo historiador francês Fernand Braudel, em sua tese doutoral de 1949, *O Mediterrâneo e o mundo mediterrâneo na época de Filipe II*. Nela, Braudel analisa a história do Mediterrâneo desde a Antiguidade até o século XVI e argumenta que as estruturas fundamentais do mundo mediterrâneo, como a geografia, o clima, a economia e a cultura, mudaram muito pouco ao longo do tempo. Essas estruturas formam o que ele chama de "a lenta evolução da história", que é a história de longa duração. Apresenta assim uma forma específica de se abordar os acontecimentos históricos: através da longa duração (Braudel, 2016). Porém, Griselda Pollock não nos traz o conceito braudelianiano de longa duração, mas sim o da filósofa Julia Kristeva.
- 7 *Ibidem*:4.
- 8 *Ibidem*:8.
- 9 *Ibidem*
- 10 *Ibidem*:6.
- 11 *Ibidem*: 8
- 12 Para explicar o que seria a fórmula de páthos, ele começa por apresentar duas representações do episódio da Morte de Orfeu: um desenho produzido por Albrecht Durer de 1494 e uma gravura anônima, vinda do círculo do pintor italiano Andrea Mantegna, que o artista alemão utilizou como modelo. O interesse de Warburg por estas duas imagens vêm de sua convicção de elas serem um "registro para a história do reaparecimento da Antiguidade na cultura moderna" (Warburg, 2015: 69). O diálogo entre elas, a sua conexão, seriam um atestado visível da procura dos artistas do século XV pelas formas presentes da Antiguidade, pelas suas representações miméticas. O tema do assassinato de Orfeu pelas Mênades – episódio violento que mistura tanto a morte quanto o erótico – e as suas

sobrevivências em vasos gregos, gravuras e ilustrações na obra *Metamorfoses* de Ovídio, mostrou-lhe que havia um traço gestual, reminiscências gestuais, que sobreviviam nessas imagens.

Artigo submetido em novembro de 2022. Aprovado em janeiro de 2023.