



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**A ELAS, O PROTAGONISMO: UM ESTUDO SOBRE O PROJETO ART +
FEMINISM E AS NOVAS REPRESENTAÇÕES DE MULHERES ARTISTAS**

INGRID FREIRE MACHADO

Rio de Janeiro/RJ
2015

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**A ELAS, O PROTAGONISMO: UM ESTUDO SOBRE O PROJETO ART +
FEMINISM E AS NOVAS REPRESENTAÇÕES DE MULHERES ARTISTAS**

INGRID FREIRE MACHADO

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Radialismo.

Orientador: Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo

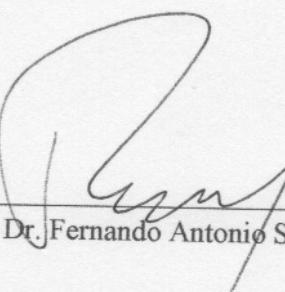
Rio de Janeiro/RJ
2015

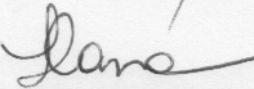
**A ELAS, O PROTAGONISMO: UM ESTUDO SOBRE O PROJETO ART +
FEMINISM E AS NOVAS REPRESENTAÇÕES DE MULHERES ARTISTAS**

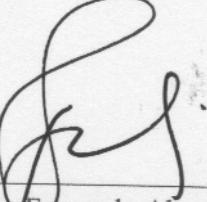
Ingrid Freire Machado

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Aprovado por


Prof. Dr. Fernando Antonio Soares Fragozo


Prof. Drª Lígia Campos de Cerqueira Lana


Prof. Dr. Fernando Alvares Salis

Aprovada em: 06/07/2015

Grau: 10

Rio de Janeiro/RJ
2015

MACHADO, Ingrid Freire.

A Elas, o Protagonismo: Um Estudo sobre o Projeto Art + Feminism e as Novas Representações de Mulheres Artistas, Ingrid Freire Machado – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2015.

60 f.

Monografia (graduação em Comunicação Social/Radialismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2015.

Orientação: Fernando Antonio Soares Fragozo

1. Feminino.
 2. Arte.
 3. Representação.
- I. FRAGOZO, Fernando II. ECO/UFRJ
III. Radialismo IV. A Elas, o Protagonismo: Um Estudo sobre o Projeto Art + Feminism e as Novas Representações de Mulheres Artistas

DEDICATÓRIA

À minha tia Cláudia, que sempre preencheu o mundo com suas palavras doces e sábias.

AGRADECIMENTO

Ao professor Fernando Fragozo por compartilhar seu tempo e conhecimento, bem como por toda a atenção que me deu para a concepção desse trabalho.

À professora Liv Sovik, pelo auxílio na pesquisa que resultou nesse texto.

Aos queridos professores da ECO/UFRJ, que tornaram minha trajetória acadêmica tão prazerosa e gratificante.

Aos meus pais e irmã, pelo apoio incondicional em todas as minhas decisões e projetos.

Aos meus amigos, uma verdadeira família que está sempre ao meu lado, mesmo quando temos poucos ou muitos quilômetros de distância.

“Many stories matter. Stories have been used to dispossess and to malign. But stories can also be used to empower, and to humanize. Stories can break the dignity of a people. But stories can also repair that broken dignity.”

Chimamanda Ngozi Adichie

MACHADO, Ingrid Freire. **A Elas, o Protagonismo: Um Estudo sobre o Projeto Art + Feminism e as Novas Representações de Mulheres Artistas.** Orientador: Fernando Antonio Soares Fragozo. Rio de Janeiro, 2015. Monografia em Radialismo – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro/RJ.

RESUMO

Este trabalho pretende, a partir da constatação da falta de representatividade feminina no meio artístico, expor de que forma ações positivas podem modificar essa situação. Através de textos do filósofo Jacques Derrida e de pesquisadoras ligadas à segunda onda do feminismo, a pesquisa traz um panorama histórico recente, que demonstra como os âmbitos conceitual, histórico e social têm uma grande influência na produção artística de mulheres. Em seguida, é realizada uma análise do projeto Art + Feminism, diretamente relacionado com a proposta de construção e divulgação de informações na Wikipédia, a fim de apresentar com detalhes uma iniciativa que busca redimir as desigualdades de gênero nas artes.

Palavras-chave

Feminino; Representação; Feminismo; Arte; Art + Feminism

SUMÁRIO

1. Introdução.....	1
2. Novos Pontos de Partida para a História da Arte.....	5
2.1 O Falocentrismo do Pensamento Ocidental.....	5
2.2 A Intervenção Feminista na História da Arte.....	12
2.3 Feminino, Moderno e Modernismo.....	15
2.4 O Contemporâneo e as Novas Possibilidades Artísticas.....	20
2.5 Novos Processos Curatoriais.....	22
3. O Projeto Art + Feminism.....	27
3.1 A Wikipédia.....	27
3.2 Art + Feminism – O Projeto e seus Desafios.....	32
3.3 Modo de Funcionamento e Resultados do Projeto.....	39
4. Considerações Finais.....	43
Referências.....	45
Anexos.....	50

1. Introdução

Desde a Idade Média, há registros¹ de mulheres que perseguiram carreiras ligadas às artes plásticas. Por outro lado, se examinarmos os documentos da história da arte tradicional, encontramos intermináveis listas com nomes masculinos, e se, por ventura, avistarmos alguns nomes femininos, geralmente eles exercem um papel secundário com relação a esses homens. Essa falta de representatividade não é exclusiva apenas da antiguidade, mas se estende até os tempos atuais, tomadas as devidas proporções: se no Renascimento esse número estava entre poucas dezenas², atualmente, vemos uma enorme repercussão de mulheres artistas. Todavia, esse número ainda é muito baixo se comparado ao *corpus* de artistas homens notáveis, ou mesmo à quantidade de mulheres que se formam em academias de arte a cada ano.

Diante da pouca expressividade feminina no meio artístico, com o presente trabalho, pretendo trazer as mulheres para o centro do palco, dar à elas a luz e o protagonismo, que durante diversos séculos as foram negados. Expor a força ativa delas em não só contar suas próprias histórias, como também em modificar todo o sistema das artes. Através da análise do projeto Art + Feminism, procurarei demonstrar de que forma ações positivas podem modificar a representação de mulheres artistas no meio acadêmico, em instituições de arte e no próprio domínio público, através da internet.

Em um primeiro momento, observarei de que forma o conceito de feminino e tudo que se refere a ele está sedimentado dentro do pensamento ocidental. Desta forma, identificaremos como a cultura ocidental é centrada na masculinidade e coloca tudo atrelado ao feminino em uma posição inferior. Para tal, me apoiarei nos textos do filósofo francês Jacques Derrida, que ao longo de diversos trabalhos definiu o que chamou de *falo-logo-fono-centrismo* do pensamento filosófico. Para Derrida, a metafísica tradicional constrói um sistema de significações entre pares opositivos, colocando sempre um como subordinado em relação ao outro. O caso masculino-feminino se enquadraria nessa lógica, fazendo com que o masculino esteja sempre em posição de notoriedade, enquanto o feminino esteja recalado e subjugado.

¹ Fonte: http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica1/ANDREA_LISBOA_DE_MIRANDA.PDF [Acesso em 17 de junho de 2015]

² Fonte: <https://news.artnet.com/art-world/women-painters-during-the-italian-renaissance-35656> [Acesso em 17 de junho de 2015]

Em seguida, examinarei a denúncia feita por autoras da segunda onda do feminismo³ de que a faceta da história da arte defendida por teóricos e grandes instituições preservava um panorama que não expunha a participação ativa de mulheres na produção artística. Em seu artigo fundador “Why Have There Been No Great Women Artists?” (1971), a historiadora Linda Nochlin demonstra que o mito do grande artista, entre outros paradigmas tradicionais da história da arte, são os próprios argumentos para a exclusão de mulheres artistas. De forma que, é necessária uma intervenção em como se constrói a história da arte, para que as mulheres finalmente possam ser reconhecidas.

Ainda no primeiro capítulo, criarei um breve panorama sobre as condições e desafios enfrentados por mulheres artistas durante o período moderno. Buscando evidenciar de que forma o contexto social vigente modelava diretamente as práticas artísticas dessas mulheres. Passarei também por conceitos como a ocupação dos espaços públicos e privados na modernidade, as armadilhas do conceito de arte feminina e o déficit educacional sofrido pelas mulheres nos séculos XIX e XX.

Chegarei então à transição entre a arte moderna e a arte contemporânea, que indicou um cenário muito mais propício à aparição de mulheres artistas notórias, principalmente devido aos esforços ligados à segunda onda do movimento feminista.

Após esse panorama das condições e representações de mulheres artistas ao longo dos períodos moderno e contemporâneo, investigarei dois processos curatoriais de extrema importância para pensarmos a relação entre mulher e arte: a exposição *elles@centrepompidou* ocorrida no museu Centre Pompidou no ano de 2009 e o livro *Modern Women: Women Artists at The Museum of Modern Art*, publicado em 2010 pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Neles, identificaremos uma força ativa em torno de redimir a diferença entre homens e mulheres no meio artístico, através de uma revisão da história e das obras desses dois grandes museus na França e nos Estados Unidos.

³ Esse período no movimento feminista teve seu momento de ebulação entre as décadas de 1960 e 1970, marcado por diversos movimentos sociais que focavam na crítica ao capitalismo, no ataque ao imperialismo e na valorização do interesse de grupos oprimidos. Incluem-se aí os movimentos antiguerre, os movimentos LGBT e o movimento negro. Enquanto a primeira onda do feminismo (iniciada no século XIX) teve seus questionamentos relacionados às desigualdades legais como, por exemplo, o direito ao voto, as questões levantadas por militantes e teóricas da segunda onda voltaram-se para trazer para o ambiente político as questões tidas como pessoais. Focaram, assim, em temas voltados às desigualdades culturais e sociais, incluindo questionamentos em relação aos papéis compulsórios de mãe e esposa atribuídos às mulheres, aos espaços permitidos a elas nos âmbitos da educação e do trabalho, aos padrões de beleza impostos por uma sociedade patriarcal opressora e ao direito sobre o próprio corpo e a própria sexualidade.

No segundo capítulo, realizarei a análise de Art + Feminism, um projeto que busca diminuir a desigualdade representativa entre homens e mulheres artistas através da disponibilização de um maior volume de informações online sobre mulheres importantes para história da arte. A plataforma utilizada pelo projeto para divulgação de tais informações é a enciclopédia online e gratuita Wikipédia. Portanto, farei uma breve passagem pelo histórico, modo operacional e alcance dessa enciclopédia, que, atualmente, é um dos maiores sites de referência do mundo.

Ao longos dos dois últimos trechos do trabalho, será elucidado o funcionamento, bem como os principais desafios enfrentados pelo projeto Art + Feminism a fim de atrair mais mulheres para o processo colaborativo de produção e edição de informações online. Chegando finalmente, na análise final do projeto, que inclui dados sobre o histórico, participantes, ação e principais resultados.

Como esse trabalho trata de um evento relativamente recente, as conclusões apresentadas serão abertas. Podemos vê-las como faíscas do início de um processo maior de modificação da representação de mulheres artistas.

Uma das limitações que encontrei e abracei ao longo desse trabalho foi a escolha por me referir apenas ao contexto europeu e norte-americano. Essa restrição se deu primeiramente pelo fato dos eventos em torno do projeto Art + Feminism serem realizados majoritariamente em cidades dessas duas regiões, resultando numa maior gama de informações sobre artistas pertencentes a esses contextos. Mas também pela falta de acesso a um material bibliográfico significativo para aprofundar a pesquisa com relação ao contexto brasileiro das artes, que é totalmente único quanto ao protagonismo de artistas mulheres.

No caso brasileiro, temos uma importante presença feminina não só na arte contemporânea, como também no modernismo, incluindo as icônicas Anita Malfatti e Tarsila do Amaral. Foi interessante perceber como a importância feminina na arte brasileira tomou uma posição central nos próprios trabalhos de instituições de arte do Rio de Janeiro e São Paulo ao longo da concepção do presente trabalho. No mês de maio de 2015, o Museu de Arte do Rio de Janeiro inaugurou a exposição "Tarsila e Mulheres Modernas no Rio", que explicita a maneira pela qual a atuação de figuras femininas foi fundamental para a construção das sociedades carioca e brasileira, entre os séculos XIX e XX. Enquanto, no mês de junho de 2015, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, entrou em cartaz a exposição "Mulheres Pintoras: As Pioneiras", que mostra obras também dos séculos XIX e XX feitas apenas por mulheres, em sua maioria nascidas em cidades brasileiras.

Por fim, ressalto que, com essa pesquisa, não pretendo demonstrar dados imóveis e taxativos, mas demonstrar como ações positivas em torno da diminuição das desigualdades entre homens e mulheres no meio artístico se mostram urgentes. Gostaria que o presente trabalho pudesse servir como um convite para a aparição de diversos novos projetos em torno dessa temática.

2. Novos Pontos de Partida para a História da Arte

2.1 O Falocentrismo do Pensamento Ocidental

Uma vez que o presente trabalho se propõe a falar sobre mulher e feminino, considero importante ressaltar um ponto levantado pela pesquisadora Carole Dely (2007). Para a autora, falar sobre diferença sexual, mulher e feminilidade jamais poderá ser feito em um terreno de imparcialidade, seja o emissor homem ou mulher, pois o assunto está inscrito dentro de uma história e uma longa tradição. Desta forma, julgo essencial que nos voltemos a essa história e tradição, que formam as bases constitutivas do pensamento ocidental dos tempos antigos até a atualidade. Com intenção de atingir tal objetivo, explorarei, através dos textos de Dely, Carla Rodrigues e Elizabeth Grosz, parte do trabalho do filósofo francês Jacques Derrida. Em uma ampla gama de seus escritos, o autor se dedicou à revisão de importantes textos da filosofia, a fim de construir uma crítica ao humanismo e à metafísica tradicional, bem como apresentar seu projeto de desconstrução do que chamou de *falo-logo-fono-centrismo*.

Conforme assinala Derrida, a desconstrução serviria para analisar as “estruturas sedimentadas que formam os elementos discursivos, a discursividade filosófica na qual nós pensamos” (DERRIDA in: RODRIGES, 2011, p. 100). O autor afirma que, no questionamento da clausura metafísica, abre-se a possibilidade do afastamento do ideal de presença e da Verdade. Concepções essas que, como veremos, sempre regeram o pensamento ocidental e serviram de justificativa para que certos conceitos fossem depreciados dentro do sistema filosófico. Como analisa a pesquisadora Carla Rodrigues:

Em Derrida, a crítica à metafísica aparece como questionamento da existência de um significado transcendental, sentido principal do qual se originariam todos os outros sentidos. A partir desse questionamento, o pensamento da desconstrução abre espaço para interrogar esse significado transcendental que funcionaria como um sentido orientador, como um fundamento sólido sobre o qual estaria assentado o ideal de presença e o de Verdade. (RODRIGUES, 2011, p.34)

Uma das proposições fundamentais da metafísica que Derrida evidenciaria como algo a ser desconstruído são as oposições binárias tidas como “unidades naturais”⁴ e não

⁴ Me utilizei do mesmo termo utilizado pela pesquisadora Carla Rodrigues na dissertação de mestrado “O sonho dos incalculáveis: coreografias do feminino e do feminismo a partir de Jacques Derrida” (2008) para identificar essa ligação dos termos dentro dos pares opositivos da metafísica.

problemáticas, tais como escritura/*phoné*, masculino/feminino, natureza/cultura, significante/significado, entre outros. Ao dar luz a esses pares, ele demonstra que a tradição filosófica estabelece lugares de privilégio dentro dos mesmos. Ou seja, um dos termos se mostra sempre como rebaixado, subjugado com relação ao outro. A esses posicionamentos hierárquicos dentro dos polos conceituais, o filósofo chamará de *falo-logo-fono-centrismo*, uma estrutura que governaria o pensamento ocidental.

Aquilo que Derrida chamou de “estratégia geral da desconstrução” seria a neutralização das oposições binárias da metafísica, jogando luz sobre o que está “recalcado, reprimido, abafado, marginalizado” (HADDOCK-LOBO, 2007, p. 86). Abre-se, assim, espaço para a filosofia pensar a escrita, subjugada em relação à fala, e pensar o feminino, na tradição subordinado em relação ao masculino. Por esse caminho, Derrida abre espaço para questionar a estrutura falo-logo-fono-cêntrica, em que phallus, logos e *phoné* sempre estiveram no lugar superior de uma estrutura hierárquica. (RODRIGUES, 2011, p. 33)

Para evidenciar tal subordinação, Derrida, em *Gramatologia* (2004), recorre a um dos pares citados: escritura e *phoné*. Na herança clássica, a palavra falada se refere a um significado, ou seja, é um significante que está mais próximo da origem. A palavra escrita, por sua vez, se refere à palavra falada, sendo, assim, um significante secundário. Logo, a palavra escrita está mais distante do significado original que se pretende transmitir e da presença daquele que o proferiu. Visto que, na concepção tradicional, a voz é sinal da presença de quem fala – guardando uma íntima relação com a verdade – a palavra escrita é rebaixada, dado seu papel secundário na transmissão do sentido.

Uma palavra está referida a um significado, mas ao ser dita funciona como “seu significante maior ou mais importante” por estar mais próxima de uma origem, de um significado. A função da palavra falada seria expressar esse significado. Esse significante falado, uma vez fixado em forma de escrita, passará a ser pensado como significante secundário, significante do significante, dando início ao perigo de propagação de um significado que se afasta de sua origem, ou seja, que se afasta da presença daquele que o proferiu. (RODRIGUES, 2011, p. 34)

Deste modo se dá o que o pensador identifica como a relação natural entre *logos* e *phoné*, pois essa última seria a mais próxima da origem, dos estados da alma. E a escrita, enquanto mera representação fonética, está mais distante dessa essência, por isso, em um patamar abaixo.

Nessa lógica que cria uma unidade entre sentido e voz e as coloca em um lugar de privilégio com relação à escrita, Derrida identifica o fonologocentrismo metafísico. Segundo o filósofo, a desconstrução seria uma forma de elucidar essa hierarquia dentro das duplas

conceituais - tidas como inseparáveis - e expor as fissuras do pensamento clássico – fonofalo-logo-cêntrico - que atribui naturalidade onde, na verdade, há uma relação de privilégio.

A fim de questionar a existência desse sentido original que a palavra falada viria a representar, Derrida propõe a inversão entre as hierarquias dentro do par opositivo fala/escrita e a consequente valorização da escritura como “referencialidade aberta, repetição, deslocamento de presença, não-origem, não-essência” (RODRIGUES, 2008, p. 21). Mostrando que a palavra falada nada mais é do que parte da escritura, e não esse conceito privilegiado pelo atributo de verdade. Com a afirmação da escrita, o filósofo comprovaria que inexiste o sentido original.

Quando diz que tudo é escritura, Derrida também considera a palavra falada como escritura, esta também incapaz de transmitir a verdade. Desloca-se da ideia de que a voz, como sinal de presença viva de quem fala, é garantia de verdade ou expressão de essência. (RODRIGUES, 2011, p. 36)

O que Derrida tenta atingir quando diz que tudo é escritura, é que há a impossibilidade da linguagem carregar uma verdade transcendental. Conceito esse que, para o autor, é o alicerce que sustenta toda a herança filosófica ocidental.

Outra dupla opositiva que, de acordo com a filosofia clássica, parece constituir uma unidade natural é o conjunto significante e significado. Juntos eles formariam a essência do signo, segundo a teoria linguística de Ferdinand de Saussure. Como questiona Derrida, essa teoria ainda se mantém em um espectro metafísico fonologocêntrico, uma vez que privilegia a fala e tudo que conecta o signo à *phoné*. O signo proposto por Saussure se distanciaria do argumento tradicional de que os nomes possuem uma relação natural com as coisas as quais se referem⁵. Conforme o linguista sugere, o signo une um conceito com uma imagem sonora. Trazendo, ao mesmo tempo, um caráter de presença e de ausência.

Para Saussure, o signo é ao mesmo tempo marca de presença – do significante – e ausência – do significado –, e significante e significado são indissociáveis como “duas faces de uma folha de papel”. (RODRIGUES, 2011, p. 37)

Ao mesmo tempo que rompe com a tradição filosófica, o signo definido por Saussure ainda mantém certas estruturas do pensamento que o precede ao perpetuar a questão da

⁵ Essa proposição aparece, como assinala Rodrigues, no texto *Crátilo* de Platão. Nele, Sócrates participa de um diálogo em que Hermógenes e Crátilo expõem suas concepções em relação à linguagem. Sócrates se alinha ao conceito naturalista de Crátilo de que as palavras se adequam às coisas que se referem por “natureza”.

impossibilidade de separação entre significante e significado, que dentro do par se mostram opositivos e hierárquicos um em relação ao outro.

Derrida usará essa ideia do signo que comporta uma ausência e que não possui uma relação natural com a coisa que vem a representar, para propor seu quase-conceito da escritura. Ao mesmo tempo, ele apontará para a característica fonologocêntrica do signo saussuriano. A partir da desconstrução desse par binário, o filósofo apresentaria a possibilidade de pensarmos no mesmo fio condutor sobre outros pares opositivos da metafísica

Ao desconstruir a estrutura binária significante/significado tal qual proposta por Saussure, Derrida explora o “caráter arbitrário do signo” e, partindo do signo como uma ligação arbitrária, pensar como arbitrárias as estruturas opositivas da metafísica, como sensível/inteligível, dentro/fora, presença/ausência, masculino/feminino. (RODRIGUES, 2011, p. 38).

Desconstruindo a oposição significante/significado, Derrida indica, então, que inexiste o significado, demonstrando que há apenas significantes. O autor desprivilegia o significado como aquilo que traz o caráter de transcendentalidade ao signo, e também elimina do signo essa unidade entre significante e significado.

Quando afirma que não existe significado, só significantes, Derrida desprivilegia não apenas o significado como o que carregaria a dimensão transcendental do signo, como também desqualifica o signo como portador dessa pretensa unidade significante/significado – seja ela “natural”, como queria a tradição, seja arbitrária, como indicou Saussure. (RODRIGUES, 2011, p. 38)

De acordo com Derrida, o significado não está em uma origem, uma essência, mas no jogo de remetimentos e diferenças entre significantes, onde o “sentido” só se dá através do jogo de referencialidades dentro de um texto. Um significante só terá “sentido” no que se constrói ao lado do que vem antes dele e depois dele.

Com base nesse argumento de jogo de remetimentos, Derrida estabelece um novo conceito: o rastro – indicador da presença e da ausência ao mesmo tempo.

Se, como argumenta Saussure, o signo pressupõe uma presença (a do significado) e substitui uma ausência (a do objeto referido), a presença do significado seria necessária para tornar o significante comprehensível. A presença do significante serviria para substituir a ausência do objeto referido. O signo, encarregado dessa função de presença (no lugar do referente), tem também o objetivo de resolver uma ausência (a do referente). (RODRIGUES, 2011, p.38)

O autor assinala que, por mais que pretenda instaurar uma presença, o signo sempre carrega uma ausência. O signo é aquele que deve trazer à tona aquilo que está ausente. Ele deve estar longe o suficiente de seu objeto para que se faça necessária a representação, mas

perto o suficiente para que possa perceber a relação entre os dois. É a partir desse princípio de presença-ausência do signo, que Derrida oferece a ideia do rastro, como aquele que indica a “ausência de um outro que nunca pode estar presente” (RODRIGUES, 2011, p.39). Ao apagar a presença, o rastro aponta que não há possibilidade de significado próprio – pois algo sempre falta – mas que só há esse processo de referencialidades entre os elementos.

Com o rastro, Derrida também contradiz o conceito de origem, pois quando coloca que o “rastro é a origem do sentido em geral” (RODRIGUES, 2011, p.39) e nada mais é do que um registro de ausência, não há origem do sentido universal. “O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez que não há origem absoluta do sentido em geral” (DERRIDA in: RODRIGUES, 2001, p. 39-40)”.

Com essa análise sobre a linguagem, podemos identificar que inexistem os pressuposto de origem, verdade, presença e sentido transcendental, em nome dos quais certos termos dos pares binários foram recalcados na estrutura filosófica tradicional. Ao questionar as bases sólidas do pensamento ocidental, percebemos a história de privilégios por trás desses pressupostos. Tendo isso em mente podemos, então, analisar o par de importância central para o desenvolvimento do presente trabalho: masculino/feminino.

A fim de nos aprofundarmos nas questões relacionadas ao par supracitado, é necessário que entendamos as diferenças sexuais, tal como foram concebidas pela tradição ocidental. Exponho aqui a proposição da pesquisadora Elizabeth Grosz (1995), que coloca de maneira muito pertinente que a ontologia das diferenças sexuais figura uma posição central em projetos que buscam uma origem para o patriarcado e os discursos falocêntricos. Segundo as considerações de Derrida, a pesquisadora explicita que podemos identificar que, no ato tradicional de neutralização ou humanização, há uma indicação da dominação masculina, na seguinte lógica: o masculino é sempre colocado como neutro, como antecedente às diferenciações de sexo. De forma que o neutro (masculino) será sempre o ponto de partida para definir o outro (feminino), o que coloca o feminino sempre numa posição inferiorizada.

Derrida reconhece no famoso gesto de neutralização ou humanização os truques de uma dominação masculina, que não se deixa marcar como tal. O esvaziamento de determinações particulares é uma prerrogativa da posição masculina. Derrida levanta o que parece ser, para mim, uma das questões centrais da teoria feminista: “Como se pode marcar como masculino, a própria coisa que se diz anterior, ou até exterior, à diferença sexual?”. (GROSZ, 1995, p. 119, tradução minha⁶)

⁶ Texto original: “Derrida recognizes in the well-known gesture of neutralization or humanization the ruses of a masculine domination that leaves itself unmarked as such. The emptying out of particular determinations is a prerrogative of the masculine position. Derrida raises what seems to me one of the central questions of feminist

Parte dos questionamentos que levam Derrida a apresentar essa pergunta podem ser encontrados em suas leituras dos escritos de Emmanuel Lévinas. Ao examinar os textos de Lévinas, Derrida procura entender se o todo Outro - ser ontológico proposto por Lévinas - seria antecedente ou além da determinação sexual. E mais, se a diferença sexual e a feminilidade seriam primários ou secundários.

Antes de prosseguir com a análise sobre Lévinas, vale ressaltar que Derrida aponta dois lados do pensamento desse primeiro autor, que, por um lado, rompe com toda a tradição da filosofia ocidental ao escrever afirmando sua masculinidade, assinando seu nome enquanto homem – não se privilegiando de uma posição de autoridade, que não é estritamente marcada como masculina, mas que, ao longo da história, sempre foi ocupada por homens. Mas, por outro, ele ainda expõe uma visão falocêntrica do feminino, ao encobrir a questão das diferenças sexuais com a marca da neutralidade que, por sua vez, expõe traços de masculinidade.

Em sua abordagem das diferenças sexuais, Lévinas propõe que o homem está antes da divisão de gêneros - que leva à existência o “humano-homem” e “humano-mulher”. O masculino não seria antecedente à mulher, mas à própria diferenciação dos sexos. Nas palavras de Grosz, a “humanidade em geral, antes da divisão em dois sexos, é sexualmente neutra, ou seja, masculina. Com o advento posterior da diferença sexual, surge a mulher” (GROSZ, 1995, p. 119, tradução minha⁷). Dessa forma, o todo Outro não apresenta traços das diferenças sexuais, mas possui em sua essência uma superfície para que as mesmas dele surjam. Se esse Ser primeiro proposto pelo filósofo existe antes de qualquer determinação de sexo, ele jamais poderia ser identificado como feminino, pois esse último só passa a existir com o surgimento posterior das diferenças sexuais.

Grosz indica que se nos atermos ao fato de que Lévinas está propondo uma teoria sobre a ética – em que, para ele, a relação com o outro é aquela que é anterior a qualquer ontologia e que funda a esfera da ética - a busca por essa "base comum" sem marca sexual se mostra coerente. Não faria sentido, como assinala a autora, pensar numa ética que pressupõe projetos diferentes para homens e mulheres. Por outro lado, ao trazer o pronome masculino para o todo Outro, para a base constitutiva da ética, há uma clara tentativa de gerar um

theory: ‘How can one mark as masculine the very thing said to be anterior, or even foreign, to sexual difference?’”

⁷ Texto original: “Humanity in general, before its division into the two sexes, is sexually neutral, that is, masculine. With the later advent of sexual difference comes woman”.

controle da diferença sexual e da própria existência do feminino e da mulher, que estarão sempre abaixo de um poder do "ele". Ao colocar a marca do masculino na categoria do todo Outro, Lévinas cria um sistema em que não só o feminino e a diferença sexual estão subjugados ao domínio do neutro (masculino), mas também que toda a experiência de alteridade é pensada nos termos da masculinidade. O outro é reduzido a uma versão do mesmo. Nas palavras de Grosz

O problema aqui não é simplesmente que Lévinas circunscreve o feminino em um modelo masculino/universal, que não pode resultar algo que não no privilégio do masculino, em detrimento do feminino, mas também indica que o sujeito masculino criou sua máscara até mesmo sobre o status sagrado do Outro, a abertura fundamental à alteridade, que ele também atribui como masculino. Ao definir o Outro nos termos do masculino, Lévinas reduz a alteridade, convertendo-a em uma versão do mesmo, e, portanto, obliterando a possibilidade, em seus próprios termos, de uma ética. (GROSZ, 1995, p.120, tradução minha⁸)

O que podemos apreender dessa análise que Derrida faz de Lévinas é que no esforço repetido da tradição em afirmar a divisão binária dos sexos, há uma priorização do masculino, em detrimento do feminino. Colocando a mulher sempre em um status social secundário através de diversas justificativas, que passaram por bases biológicas, naturais e essenciais.

Antes de partir para a segunda parte desse capítulo, gostaria de deixar uma ressalva quanto às conexões que podem se estabelecer entre o pensamento desestruturativo de Derrida e o feminismo. Essa lógica apresentada pelo autor não pode ser vista como uma proposição feminista, pelo menos à primeira vista ou em termos claros, pois ele tenta evitar a partição binária entre homem e mulher. Derrida, pelo contrário, busca pensar em diferenças sexuais no plural, mais de uma, fugindo dessa divisão sempre em pares. O pensador tenta não fixar ou indicar uma metodologia para a desconstrução, para que jamais se extinga o movimento do eterno jogo de deslocamento, do adiar, da referencialidade – o movimento da dança, como ele mesmo nomeia.

Entretanto, esse projeto de Derrida nos ajuda a pensar o feminino por evidenciar a estrutura falogocêntrica de toda a herança cultural. O autor afirma que

Falo sobretudo, há muito tempo, das diferenças sexuais, mais que de uma só diferença – dual e opositiva – que é de fato, com o falocentrismo, com isso que eu nomeei também como “falocentrismo”, um traço estrutural do

⁸ Texto original: “The problem here is not simply that Lévinas encloses the feminine in a masculine1 universal model, which cannot but privilege the masculine at the expense of the feminine, but also that this entails that even the masculine subject has effaced the wholly other status of the Other, the fundamental openness to alterity that he also attributes to the masculine. In defining the Other in the terms of the masculine, Lévinas in effect reduces this otherness, converting it into a version of the same, thus obliterating the very possibility, in his terms, of an ethic”.

discurso filosófico que prevaleceu na tradição. A desconstrução passa em primeiro lugar por aí. E tudo volta a isso. Antes de toda a politização feminista (à qual eu me associei, em certas condições), importa reconhecer o poder fundador do falocentrismo que condiciona quase toda nossa herança cultural. Quanto à tradição propriamente filosófica dessa herança falocêntrica, ela é representada, de maneiras diferentes, mas iguais, tanto em Platão como em Freud ou Lacan, tanto em Kant como em Hegel, Heidegger ou Lévinas. Eu me empenhei a demonstrá-lo em todos os casos. (DERRIDA in: RODRIGUES, 2011, pg.52)

Para além disso, devemos nos atentar ao que fala Rodrigues quando diz que, através da teoria psicanalítica, a questão do falocentrismo extrapola o campo conceitual masculino-feminino, mas passa a representar também a questão homem-mulher. Tal qual indica Derrida “o falocentrismo permanece sendo um androcentrismo, e o falo está aderido ao pênis. Apesar de tantas denegações sutis e sofisticadas, a diferença dita anatômica dos sexos faz a lei, e sua tirania passa ainda por tantos dogmas e ignorâncias!” (*Ibid.* p. 53).

Em conclusão, faço das minhas palavras às de Carla Rodrigues: “Assim, a tarefa da desconstrução do falocentrismo seria a de abrir espaço, e deixar esse espaço aberto para a entrada do outro, ou mesmo a muitas entradas (...) A desconstrução seria, assim, um duplo convite, um convite à entrada da mulher e do feminino no pensamento” (RODRIGUES, 2011, p.54).

2.2 A Intervenção Feminista na História da Arte

A segunda onda do movimento feminista identificou que a faceta da história da arte amplamente defendida por teóricos e grandes instituições até o então momento perpetuava um panorama que não representava a participação ativa de mulheres na produção artística. De forma que tal exclusão gerava uma necessidade de intervenção na disciplina. Esse questionamento foi apresentado primeiramente pela historiadora da arte norte-americana Linda Nochlin com o artigo “Why Have There Had Been No Great Women Artist?” (1971) e teve um importante desenvolvimento posterior a partir das obras da teórica Griselda Pollock.

Em *Vision, Voice and Power* (1988), Pollock indica que o primeiro esforço executado pelas feministas em torno da democratização de gênero no meio artístico foi realizar uma revisão histórica para identificar possíveis artistas mulheres que tivessem sido apagadas do discurso amplamente defendido pela história da arte naquele momento. Delineado esse objetivo, a investigação seguiu os mesmos esquemas tradicionais de pesquisa para tal disciplina. Conforme a autora indica:

Nós inicialmente pensamos sobre as mulheres artistas em termos dos procedimentos e protocolos típicos da história da arte – estudos dos artistas (o monógrafo), coleção de obras que constituem um corpo de trabalho (‘catalogues raisonnés’), questões de estilo e iconografia, participação de movimentos e grupos de artistas e, obviamente, a questão da qualidade. (POLLOCK, 1988, p.1, tradução minha⁹)

Entretanto, essa primeira tentativa de traçar uma história da arte inclusiva indicou que os próprios fundamentos de tradução da prática artística para a teoria e história da arte eram *per se* os argumentos que excluíam as mulheres. Ou seja, a tentativa de inserir as mesmas dentro do esquema artístico amplamente defendido desde a Renascença – momento em que, pela primeira vez, a figura do artista e da obra-prima aparecem – até a arte moderna seria uma forma de ratificar toda a estrutura que de fato excluiu as mulheres das narrativas sobre a prática artística. Discurso esse que considerava automaticamente seus trabalhos como inferiores e incapazes de atingir as condições de grandes obras de arte. Pollock defende que, para as teóricas e historiadoras feministas, seria um “jogo sem possibilidade de vitória tentar nomear as versões femininas de Michelangelos” (POLLOCK, 1988, p.1, tradução minha¹⁰).

A história da arte deve ser entendida como uma série de práticas de representação que produzem ativamente definições de diferença entre os sexos e contribui para a presente configuração das políticas sexuais e as relações de poder. A história da arte não é apenas indiferente às mulheres ou é um discurso masculino, parte de uma construção social das diferenças entre os sexos. Como um discurso ideológico, é composta por procedimentos e técnicas a partir das quais uma representação específica da arte é construída. (*Ibid.* p.15, tradução minha¹¹)

Diante da impossibilidade de manutenção da lógica de pesquisa vigente, o esforço das feministas deveria, então, girar em torno de investigar quais as instâncias presentes nos discursos clássicos que justificavam a pouca ou nenhuma inserção de artistas mulheres na história da arte. O projeto de intervenção teve que modificar sua tática e, de acordo com Pollock, passou a girar em torno de criar formas de responder a pergunta proposta por Nochlin “Por que não houve grandes artistas mulheres?”.

⁹ Texto original: “We initially thought about women artists in terms of art history's typical procedures and protocols - studies of artists (the monograph), collections of works to make an oeuvre (catalogues raisonnés), questions of style and iconography, membership of movements and artists' groups, and of course the question of quality”.

¹⁰ Texto original: “no-win game trying to name female Michelangelos”

¹¹ Texto original: “Art history itself is to be understood as a series of representational practices which actively produce definitions of sexual difference and contribute to the present configuration of sexual politics and power relations. Art history is not just indifferent of women; or is a masculinist discourse, party to the social construction of sexual difference. As an ideological discourse it is composed of procedures and techniques by which a specific representation of art is manufactured”

Nochlin dá indícios de que a principal instância da historiografia tradicional a ser desconstruída seria a condição do grande artista. A historiadora explica que o mito do grande artista pressupõe uma figura detentora de uma genialidade, um sujeito que teria um talento nato que precede sua formação acadêmica e institucional, sendo possível identificar tal aptidão em seus primeiros anos de vida. Seria como um dom, uma natureza divina, que o levaria a ter uma prática artística bem-sucedida e à produção de obras-primas. Nochlin mostra como o conceito de gênio parece natural e funciona para explicar a exclusão das mulheres na seguinte proposição: se as mulheres não atingiram o patamar de grandes artistas é porque não possuem essa natureza interna genial:

Por trás das mais sofisticadas investigações sobre os grandes artistas- mais especificamente, sobre o discurso da história da arte que aceita a noção de grandes artistas como algo primeiro, que precede as estruturas sociais e institucionais nas quais ele vive e trabalha como meras “influencias” secundárias ou “plano de fundo” – está escondida a teoria do dom do gênio e o conceito liberal de conquista individual. Com base neste contexto, a falta de uma grande conquista feminina na arte pode ser formulada como um silogismo: Se a mulher tivesse esse dom artístico próprio do gênio, então esse seria revelado. (NOCHLIN, 1971a, tradução minha¹²)

Dentro da lógica de dom natural, a autora mostra como não só as mulheres, mas a aristocracia, por exemplo, também foi excluída dessa possibilidade de trilhar o caminho artístico, o que prova que essa condição de possibilidade está atrelada não a instâncias individuais de cada artista, mas a um conjunto de construções socioculturais no qual se inserem o sujeito-produtor e as próprias obras.

Segundo Nochlin, ao problematizarmos certas instâncias fundadoras dos estudos das artes consideradas como “naturais”, poderíamos identificar que certos princípios que estão mascarados atrás da condição de genialidade refletem estruturas de uma organização social excludente baseada na perspectiva de homens brancos e burgueses. Consequentemente, questionar certos pressupostos da história da arte tradicional levaria à construção de uma versão mais crítica e porosa dessa disciplina e seria importante não só para as mulheres, mas também para todos aqueles cuja exclusão é fruto dos regimes de poder no mundo, a exemplo das diferenças de classe e de raça:

¹² Texto original: “Behind the most sophisticated investigations of great artists-more specifically, the art-historical monograph, which accepts the notion of the great artist as primary, and the social and institutional structures within which he lived and worked as mere secondary "influences" or "background"-lurks the golden-nugget theory of genius and the free-enterprise conception of individual achievement. On this basis, women's lack of major achievement in art may be formulated as a syllogism: If women had the golden nugget of artistic genius then it would reveal itself”.

A pergunta é crucial, não apenas para as mulheres, e não apenas por razões sociais ou éticas, mas também por razões puramente intelectuais. Se, como John Stuart Mill sugeriu tão brilhantemente, nós tendemos a aceitar tudo aquilo que é ‘natural’ no cerne da investigação acadêmica, bem como em nossas organizações sociais: o ponto de vista do homem branco e ocidental, que inconscientemente é aceito como o ponto de vista do historiador da arte, está provando ser inadequado. (NOCHLIN, 1971b, tradução minha¹³)

O que podemos apreender de tal crítica é que, até a transição da arte moderna para a arte contemporânea, as artistas mulheres tinham que lidar com paradigmas excludentes, o que provocou uma necessidade de crescimento à margem das grandes instituições e museus. Não importava o quão talentosas fossem essas mulheres, a sua exclusão era imanente graças aos mecanismos restritivos da diferenciação de gênero dentro do meio artístico. Isto posto, a intervenção em como a história da arte era contada seria necessária para que tais narrativas falocêntricas fossem questionadas de forma a abrir um espaço de possibilidade competitiva entre homens e mulheres.

2.3 Feminino, Moderno e Modernismo

O modernismo foi um momento de ruptura para a arte, pois, pela primeira vez, ela via-se completamente libertada de seu atributo de funcionalidade, devido ao advento da indústria, do design e da fotografia – a arte perde tanto a função de registro, que será absorvida pela fotografia, quanto a de servir como base para a produção artesanal, que será substituída pela maquinofatura. Com a perda de seus atributos utilitários, esse movimento cultural e estilístico também debateu o limite da necessidade de representação da realidade tal qual ela era - a arte poderia, agora, explorar uma nova trajetória. Como propõe o filósofo Arthur Danto em *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história* (1997):

[o modernismo] é marcado por uma ascensão a um novo nível de consciência, que se reflete na pintura como um tipo de descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que um tipo de reflexão sobre os meios e métodos de representação(...) Com efeito, o modernismo se posiciona a certa distância da história da arte anterior. (DANTO, 1997, p.10)

Desta forma, o modernismo, em termos plásticos, apresentou-se como uma revolução no meio artístico. Entretanto, se tratando especialmente do contexto europeu e norte-

¹³ Texto original: “The question is crucial, not merely to women, and not only for social or ethical reasons, but for purely intellectual ones as well. If, as John Stuart Mill so rightly suggested, we tend to accept whatever is as “natural”, in the realm of academic investigation as it is in our social arrangements: the white Western male viewpoint, unconsciously accepted as the viewpoint of the art historian, is proving to be inadequate”.

americano, o movimento não teve uma significância social tão grande quanto no âmbito formal. Conforme indica Griselda Pollock (1988), ao perpetuar as antigas narrativas dos grandes artistas, ele continuava a excluir de seu circuito todos os indivíduos subjugados às condições de poder da época. Incluem-se aí mulheres, pessoas de classes mais baixas e aqueles que não se incluem no padrão racial do europeu ocidental.

Diante dessa constatação de imobilidade social, sugiro que investiguemos quais seriam as características do período moderno que levaram a proposições estéticas originais, mas que continuavam a excluir as mulheres da participação desse novo projeto artístico. Qual seria a relação entre gênero, modernismo e modernidade? E mais ainda, quais seriam as condições do período moderno – principalmente aquelas atreladas ao conceito de feminilidade – que constituíam uma força determinante sobre a produção artística de mulheres?

Para Pollock, uma das repostas para a limitação dos discursos das mulheres artistas está diretamente ligada ao pensamento de lugares públicos e privados na modernidade. Nessa época, podemos identificar que, graças ao advento das indústrias, o formato de configuração dos espaços foi modelando-se cada vez mais em direção às cidades:

É tido como senso comum que a modernidade, como um fenômeno do século XIX, é um produto das cidades. É uma resposta mitológica ou ideológica às novas complexidades de uma existência social passada por entre estranhos em uma atmosfera de intensos estímulos nervosos e psíquicos, em um mundo governado pelo dinheiro e pela troca de produtos, acentuado pela competição, e constituidora de um individualismo intensificado, defendido publicamente pela máscara *blasé* da indiferença, mas intensamente expresso em um contexto privado e familiar. (POLLOCK, 1988, p.93, tradução minha¹⁴)

Entretanto, os lugares públicos da cidade destinados ao consumo e ao prazer eram ocupados majoritariamente por homens, uma vez que o código de feminilidade burguês da época postulava que as mulheres deveriam ficar confinadas aos espaços privados e domésticos. Já as mulheres que eventualmente ocupassem os locais de diversão e masculinidade eram tidas como de uma classe subjugada. De acordo com Linda Nochlin:

Um homem público (...) é uma pessoa admirável, politicamente ativa, socialmente engajada, conhecida e respeitada. Uma mulher pública, pelo

¹⁴ Texto original: "It is generally agreed that modernity as a nineteenth- century phenomenon is a product of the city. It is a response in a mythic or ideological form to the new complexities of a social existence passed amongst strangers in an atmosphere of intensified nervous and psychic stimulation, in a world ruled by money and commodity exchange, stressed by competition and formative of an intensified individuality, publicly defended by a *blasé* mask of indifference but intensely 'expressed' in a private, familiar context"

contrário, é a forma mais baixa de prostituta. (NOCHLIN, 2006, p.25, tradução minha¹⁵)

Se por um lado seus colegas homens podiam gozar do livre trânsito pelos novos e fluidos ambientes das cidades para buscar inspiração, as mulheres artistas eram confinadas aos espaços de feminilidade - aqueles em que era permitida a circulação de suas iguais. Por conseguinte, tal limitação pode ser vista nos próprios assuntos retratados em suas obras. Se examinarmos trabalhos produzidos por mulheres durante a modernidade, identificaremos majoritariamente salas de desenho, áreas de estar, entre outros recintos domésticos e privados.

Outro ponto com relação à espacialidade que Pollock levanta é que as mulheres eram modeladas social e psiquicamente pelas estruturas sociais dos locais aos quais eram submetidas. Para essas mulheres, a experiência de ocupar um lugar – tanto espacial, quanto no discurso - seria ajustada de acordo com os mecanismos de diferenciação de gênero intrínsecos aos espaços de feminilidade:

Os espaços de feminilidade operavam não só no nível das representações, a sala de desenho e a sala de costura. Os espaços de feminilidade são aqueles pelos quais a feminilidade é vivida como uma posição no discurso e na prática social. Eles são produtos de ponto de localização no espaço social, mobilidade e visibilidade, nas relações sociais de ver e ser visto. Modelados dentro de uma política sexual do olhar, eles demarcam uma organização social particular do ato de observar que, por si só, mantém assegurada uma ordem social particular da diferença entre os sexos. A feminilidade é ao mesmo tempo condição e efeito. (POLLOCK, 1988, p.93, tradução minha¹⁶)

Esta delimitação espacial levava, assim, à redução das possibilidades de experiências e vivências para as mulheres, principalmente aquelas atreladas às condições do ato de olhar e ser olhado. A experiência do olhar, por sua vez, era vista como uma instância fundadora do que seria a modernidade, expressa na figura central desse período nomeada por Walter Benjamin de *flaneur*. Nas palavras de Pollock:

O *flaneur* simboliza o privilégio ou a liberdade de se mover pelas arenas públicas da cidade, observando, mas nunca interagindo, consumindo paisagens através de um olhar controlado, mas raramente reconhecido como tal, direcionado tanto para outras pessoas, quanto para os itens à venda. O

¹⁵ Texto original: “A public man (...) is an admirable person, politically active, socially engaged, known and respected. A public woman, on the contrary, is the lowest form of prostitute”.

¹⁶ Texto original: “The spaces of femininity operated not only at the level of what is represented, the drawing-room or sewing-room. The spaces of femininity are those from which femininity is lived as a positionality in discourse and social practice. They are the product of a lived sense of sociallocatedness, mobility and visibility, in the social relations of seeing and being seen. Shaped within the sexual politics of looking they demarcate a particular social organization of the gaze which itself works back to secure a particular social ordering of sexual difference. Femininity is both the condition and the effect”.

flaneur corporifica o olhar da modernidade, que é ao mesmo tempo cobiçoso e erótico. (POLLOCK, 1988, p.94, tradução minha¹⁷)

A condição de *flaneur*, segundo a autora, estava atrelada diretamente a essa liberdade de circulação e vivência masculina. As mulheres, por serem confinadas ao privado e doméstico, nunca poderiam ocupar essa posição de observador transeunte e teriam suas experiências do olhar limitadas. Pollock então conclui que os espaços de feminilidade determinam as possibilidades de pontos de vistas a serem apresentados em obras produzidas por mulheres da era moderna. Por isso, eles não representam apenas uma questão exclusivamente pessoal, de gosto, mas são frutos de uma construção ideológica e histórica. E, se a arte moderna está diretamente ligada a essa posição crítica com relação à representação da realidade, tal circunscrição das possibilidades e experiências do olhar era *per se* um argumento de exclusão das mulheres do projeto das vanguardas modernistas.

Outro ponto que merece nossa atenção está diretamente ligado à desigualdade na formação estética disponível para as mulheres no século XIX. O déficit educacional por elas sofrido pode ser visto como uma importante causa de suas obras não serem consideradas adequadas ao modelo estético vigente. Conforme Linda Nochlin explicita, as mulheres começaram a ser aceitas nas academias de arte públicas na modernidade¹⁸, o que poderia significar uma oportunidade de igual formação com relação aos seus equivalentes homens. Entretanto, o processo educativo disponível para mulheres era defasado. Elas eram, por exemplo, proibidas de participar das aulas de desenho vivo.

Segundo a historiadora, desde a Renascença até o final do século XIX, esse estudo levava ao aperfeiçoamento de práticas estritamente necessárias para produção de obras condizentes com padrões plásticos amplamente aceitos no período:

Durante esse período, o cuidadoso e prolongado estudo do modelo vivo era essencial para a produção de qualquer trabalho com pretensões de grandiosidade e para estar de acordo com a mais tradicional essência da História da Pintura, que, para a época, era aceita como a maior categoria de arte. (NOCHLIN, 1971b, p.24, tradução minha¹⁹)

¹⁷ Texto original: “The flaneur symbolizes the privilege or freedom to move about the public arenas of the city observing but never interacting, consuming the sights through a controlling but rarely acknowledged gaze, directed as much at other people as at the goods for sale. The flaneur embodies the gaze of modernity which is both covetous and erotic”.

¹⁸ A partir da segunda metade do século XIX, algumas academias de arte estatais permitiram a entrada de mulheres para os cursos de belas artes, a exemplo da École des Beaux-Arts de Paris em 1897 e da The Royal Academy School de Londres, em 1861.

¹⁹ Texto original: “During this period, careful and prolonged study of the nude model was essential to the production of any work with pretensions to grandeur, and to the very essence of History Painting, then generally accepted as the highest category of art”.

A censura com relação às aulas de desenho vivo se dava primariamente porque eram consideradas inapropriadas e até mesmo perigosas para a moral das mulheres. Por consequência de tal defasagem na formação artística, as obras produzidas por mulheres se limitavam a campos da pintura considerados de menor apreço pela cultura estética vigente, como, por exemplo, os retratos, pintura de paisagem e natureza-morta. Dada essa inadequação estética seus trabalhos dificilmente conseguiriam galgar uma posição de destaque no circuito artístico.

Mais um desafio que as mulheres artistas do período tinham que enfrentar era a dualidade da classificação “arte feminina”. A categoria foi criada por homens entre o século XIX e a segunda Guerra Mundial. De acordo com a pesquisadora Ana Paula Cavalcanti Simioni, ela surgiu como “um nicho particular para abrigar o que era então uma novidade: um grande contingente de artistas do sexo feminino que almejavam expor suas obras” (SIMIONI, 2011, p. 378). A autora indica que as associações femininas da época tiveram um importante papel na apresentação de artistas mulheres - que enfrentavam constantes dificuldades para completar suas formações acadêmicas, expor seus trabalhos e conquistar posições de igualdade em relação a seus colegas de profissão do sexo masculino. Por outro lado, esses salões exclusivos acabavam por enquadrar o trabalho das artistas numa categoria específica, que atribuía a elas qualidades estéticas não relacionadas ao campo artístico, mas atreladas às expectativas sociais ligadas ao feminino - “doces”, “femininas”, “delicadas”, “graciosas” (*Ibid.* p. 379). Simioni aponta que

No limite, a “arte feminina” impôs-se então como uma modalidade classificatória perigosa na medida em que tanto solapava a diversidade estética das obras feitas por mulheres, quanto as afastava dos debates estéticos centrais. (*Ibid.* p. 379)

Até mesmo nos livros escritos na primeira metade do século XX, na França²⁰, havia um capítulo exclusivo para apresentação das obras feitas por mulheres, indicando que o gênero as separava de seus colegas homens, tal qual os movimentos estéticos separavam Picasso ou Van Gogh, por exemplo. O agrupamento das artistas em torno de sua feminilidade indicava a sua exclusão das vanguardas estéticas modernistas, a negação de um ponto de vista espontâneo e, ainda, rejeitava a possibilidade de que elas participassem do projeto moderno de individualização do sujeito.

²⁰ Referência retirada da tradução espanhola do texto "La gêne du féminin", incluído em [elles@centrepompidou \(2009\). A tradução está disponível em: \[http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/descargas/nostxt_01.pdf\]\(http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/descargas/nostxt_01.pdf\) \[acesso 08 de maio de 2015\]](mailto:elles@centrepompidou (2009). A tradução está disponível em: http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/descargas/nostxt_01.pdf)

O conceito da “arte feminina” carregou, assim, um espectro pejorativo, do qual diversas artistas buscavam se distanciar. Durante o movimento feminista da década de 70, houve uma tentativa de reapropriação e recontextualização do termo. Diversas autoras dessa década abraçaram-no de forma positivada, indicando uma possibilidade de expressão artística que demonstra uma “subjetividade diversa daquela predominante (a masculina)” (SIMIONI, 2011, p. 379), algo novo, fora do contexto patriarcal - mesmo que significasse restituir essa “base comum” aos trabalhos produzidos por mulheres.

Entretanto, mesmo com a tentativa feminista de ressignificar o termo, a memória da “arte feminina” ainda parece atormentar diversas artistas mulheres, que receiam que suas obras jamais sejam vistas como arte, em sua concepção mais pura. Nega-se a mulher dentro da artista em nome do sucesso em uma estrutura ainda patriarcal.

2.4 O Contemporâneo e as Novas Possibilidades Artísticas

A transição da arte moderna para arte contemporânea se dá através de uma intensa mudança na configuração da produção artística. Pode-se dizer que ela teve início nas experimentações radicais de artistas das décadas de 1950 e 1960, mas sua definição clara só passou a permear os discursos de teóricos e historiadores em meados das décadas de 1980 e 1990. Como afirma Arthur Danto (1997), o pressuposto fundador da arte contemporânea está atrelado à decorrência de uma “mudança histórica transcendental” que levava ao fim da “era da arte”²¹. Para o autor, não se trata da morte completa do mundo artístico, mas do fim de uma narrativa sobre o processo produtivo, cuja legitimação se deu através da história. Sendo assim, o contexto da arte contemporânea é dado a partir do momento em que um conjunto de práticas artísticas arcaico deu lugar a um totalmente novo e impreciso. Nas palavras de Danto:

Não era meu ponto de vista que não haveria mais arte, o que certamente significava “morte”, mas o de que, qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício de uma narrativa legitimadora, na qual fosse vista como próxima etapa apropriada da história. O que havia chegado a um fim era a narrativa, e não o tema da narrativa. (DANTO, 1997, p.5)

A arte contemporânea, segundo o autor, indicaria um momento “depois do fim da era da arte, como se estivéssemos emergindo da era da arte para algo diferente, cuja formação e estruturas exatas ainda precisam ser compreendidas” (DANTO, 1997, p.5). O que indica que a

²¹ O termo “era da arte” remete ao livro *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (1994) do teórico Hans Belting e indica o período decorrente do Renascimento ao modernismo, em que as narrativas mestres, a figura do artista e a instância da obra-prima eram centrais para o entendimento do que era arte.

estrutura canônica do grande artista, do belo e da obra-prima passam a não ocupar o lugar de primazia que antes ocupavam. Abre-se espaço para novas possibilidades de definição do que é a arte – ou mesmo até mesmo a possibilidade do desaparecimento do próprio conceito “arte” - e o que importa para a produção de um objeto artístico. O contexto contemporâneo apresenta, assim, um cenário livre das grandes narrativas da história da arte que, como já discutido, refletiam pressupostos que levaram à exclusão de todos os segmentos com menor acesso às estruturas de poder.

Outra característica da contemporaneidade que demonstra o surgimento de diferentes condições para a produção de artistas mulheres é resultado do movimento de grupos de mulheres em torno da ocupação dos espaços públicos. A autora Linda Nochlin (2006), indica que o esforço de abertura de novos lugares para as mulheres começa a partir da ação das participantes da primeira onda feminista – movimento identificado na segunda metade do século XIX e nos primeiros anos do século XX e que trazia as lutas pelo voto feminino e a ocupação do mercado de trabalho - e tem seu momento crucial nas décadas de 1960 e 1970 com o ativismo das feministas da segunda onda:

É dentro do contexto das políticas e culturas de libertação que nós podemos considerar a mulher não apenas como uma presença visível nos espaços públicos, mas como uma construtora e modeladora ativa. (NOCHLIN, 2006, p.26, tradução minha²²)

Como resultado dessas batalhas travadas no passado, hoje em dia, as mulheres podem desfrutar do livre trânsito, contestando os limitadores espaços modernos de feminilidade. A abertura de novos ambientes para ocupação feminina levou a novas experiências sociais, políticas e estéticas, que estão diretamente refletidas nas propostas e narrativas de trabalhos de diversas artistas da atualidade.

O que podemos identificar, através do panorama realizado, é que os circuitos contemporâneos refletem, pela primeira vez na história, um *corpus* significativo de artistas mulheres - podemos ver suas obras em grandes museus e galerias, além de uma extensa bibliografia sobre a participação feminina na arte. A contemporaneidade indica um diferente cenário dos que a precederam, graças, entre outros fatores, aos esforços despendidos por artistas, teóricos e historiadores em sublimar os limites impostos pelas grandes narrativas artísticas e pela estrutura patriarcal do mundo das artes.

²² Texto original: “It is within this context of liberatory culture and politics that we must consider woman not merely as visible presence in public space, but in her practice as highly visible and original shaper and contractor of it”.

Vale ressaltar, porém, que, mesmo nos tempos atuais, as mulheres artistas ainda enfrentam diversas dificuldades e desafios para perseguirem a carreira artística. De acordo com os levantamentos do website Brainstormers²³, em 2006, 50% dos estudantes que ocupavam as salas de aula dos programas de artes universitários eram mulheres. Entretanto, artistas mulheres produziram apenas 36% das obras apresentadas em grandes exposições de grupo, tais como a Greater New York de 2005 e as Bienais do Whitney de 1997, 2000, 2002, 2004 e 2006; apenas 34% dos artistas exibidos nas galerias de Chelsea, em Nova Iorque, são mulheres; no outono de 2006, apenas 23% de todas as exposições individuais de Nova Iorque eram lideradas por mulheres; e, por fim, 4% de todos os artistas em exposição na coleção fixa do MoMa são do gênero feminino. No ano de 2012, o coletivo Guerrilla Girls²⁴ estampou em seus pôsteres um apanhado que indicava que apenas 4%, das obras presentes no MET Museum foram feitas por mulheres. E, no ano de 2013²⁵, a Association of Art Museum Directors também realizou uma pesquisa que demonstrou que apenas 24% dos cargos de diretoria de museus, cujo orçamento era superior a 15 milhões de dólares, eram mulheres.

Esses números nos mostram que a luta pela igualdade de gênero na arte está longe de terminar e que as ações afirmativas que propõem uma maior visibilidade de artistas mulheres e discutem sobre a relação entre gênero e arte são mais do que importantes, são essenciais.

2.5 Novos Processos Curatoriais

“If artists who were women were still being kept from public knowledge, what would happen if the institutions and their selective stories were not challenged in the name of both the erased past and the missing future?” - Griselda Pollock²⁶

Diante desse panorama já realizado sobre as estruturas conceituais e sociais sobre o feminino atuantes ao longo da história, gostaria de propor que investiguemos novas manobras que buscam escrever uma história da arte mais porosa e inclusiva, que diminui as diferenças de gênero e modifica a representação de mulheres artistas. O foco central desse trecho será

²³ Disponível em: <http://www.brainstormersreport.net/#!research/c1t8a> [Acesso em 06 de maio de 2015]

²⁴ Imagens disponíveis nos Anexos A, B e C ao final do trabalho.

²⁵ Disponível em: http://www.smu.edu/~/media/Site/Meadows/NCAR/NCAR_AAMD-Report.pdf [Acesso em 08 de maio de 2015]

²⁶ Griselda Pollock em “The Missing Future: MoMa and Modern Women”, disponível no livro Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art (2010). Livre tradução: Se artistas mulheres continuassem a ser mantidas longe do domínio público, o que aconteceria se instituições e suas histórias seletivas não fossem contestadas em nome do passado apagado e do futuro perdido?

nos processos curoriais realizados em dois museus de grande renome: a exposição *elles@centrepompidou* (2009-2011), do Centre Pompidou, em Paris; e a publicação *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art* (2010), do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

O modo como as instituições artísticas – dentre elas não só as academias e demais instituições de ensino, mas também os próprios museus e galerias – trataram a diferença de gênero ao longo da história tiveram um papel fundamental para observarmos a configuração desigual das artes que se perpetua até a atualidade. Ademais, devemos nos atentar que, dada a maior acessibilidade por parte do público em geral, os museus têm uma enorme importância na produção e difusão de narrativas sobre a arte.

Portanto, é extremamente relevante o fato de duas instituições de tamanha notoriedade, tais quais o MoMa e o Centre Pompidou, realizarem, no espaço de um ano, trabalhos que trazem discussões de gênero para dentro do museu. Nas palavras de Ana Paula Cavalcanti Simioni,

O fato de dois museus de notória relevância e prestígio, alocados nas duas maiores metrópoles da arte moderna do século XX – Paris e Nova Iorque – terem, quase ao mesmo tempo, produzido uma exposição e um vasto estudo sobre obras das artistas mulheres de suas coleções é, em si, uma resposta concreta e positiva às proposições, indagações e críticas que as relações entre gênero e arte vêm sedimentando há algumas décadas. (CAVALCANTI, 2011, p.376)

A proposta de criar uma curadoria com base no gênero dos artistas não era exatamente inédita na época em que o Centre Pompidou o fez, mas jamais antes tinha sido realizada uma mostra com tal dimensão: eram mais de 200 artistas e mais de 500 obras em 8000m². Como base da exposição, os curadores responsáveis escolheram trabalhar apenas com obras já pertencentes à coleção do museu. Essa seria uma forma de explorar a história do patrimônio de um dos mais importantes centros de arte europeus, bem como entender qual foi o lugar reservado para as mulheres dentro dessa instituição. Ao seguir esse caminho, a mostra lida diretamente com a questão histórica da representação das mulheres, pois não se relaciona com o ponto de vista de apenas um curador inserido no momento atual, mas com a visão de curadores que fizeram parte do corpo criativo do museu ao longo de décadas.

O objetivo principal, tal qual aponta o catálogo, era suscitar um pensamento crítico sobre a relação entre arte e gênero. Trazer à luz a questão da representação de artistas mulheres na arte e traduzir como, em particular nos séculos XX e XXI, houve uma participação fundamental das mesmas na prática artística. De acordo com Alain Seban e Alfred Pacquement, presidente e diretor do Centre Pompidou, respectivamente:

Sabe-se que esse lugar foi conquistado com muita luta e que, ainda hoje, não faltam exemplos de um flagrante desequilíbrio. O projeto era audacioso. Tratava-se de uma espécie de manifesto consagrando o espaço crescente das artistas mulheres nas coleções do museu e a vontade, plenamente consciente, de afirmá-lo ainda mais, bem como de registrar o possível desenvolvimento de uma história da arte no feminino. (SEBAN; PACQUEMENT in DEBRAY; LAVIGNE, 2013, p.9)

A elles@centrepompidou propõe-se, assim, a dar uma história da arte para *elas*, não no sentido caricaturado e essencialista que durante muito tempo se tentou construir, mas uma história criada por elas, em suas práticas criativas diversas, que explodem qualquer conceito encarcerador.

Outro ponto que devemos levar em consideração é que, ao escolher expor apenas artistas mulheres acaba-se por atribuir a elas uma base comum: o “sexo”. Dessa forma, o museu enfrenta um grande desafio: Como expor artistas mulheres sem incorrer na reafirmação de uma suposta delicadeza, plástica e inteligibilidade feminina? Paradigma esse que estabelece sua fundamentação ao longo da histórica e nada mais faz do que limitar a experiência do devir feminino. Ou, conforme aponta Calvacanti, como fazê-lo sem “revisitar o fantasma de uma ‘arte feminina’?” (CALVACANTI, 2011, p. 378).

Em resposta a isso, a curadora da exposição Camile Morineau indica que, para realização do projeto, teve-se que abraçar a paradoxalidade da questão.

O museu optou por expor apenas mulheres, mas não para demonstrar que existe uma arte feminina ou um objeto feminista, mas ao contrário, para explodir as supostas unidades e estereótipos. (MORINEAU in: CAVALCANTI, 2011, p.380)

Nesse momento, reinvoco o pensamento de Derrida para que possamos abraçar essa paradoxalidade apresentada pela curadora. Como vimos, o sujeito universal esconde o masculino sob a máscara do neutro, de forma que, para desconstruirmos esse sistema de desigualdades “naturais”, precisamos reivindicar o lugar da diferença, trazer à luz o recalcado. Devemos, portanto, pensar na mulher. Dessa forma, mesmo que tomando a palavra sob a forma do feminino, do diferente, estaremos caminhando para uma possível reconfiguração do sistema de desigualdades na artes. Nas palavras de Cavalcanti

É justamente essa a contradição de reivindicar a particularidade com vistas a promover a visibilidade das artistas, a multiplicidade de suas potencialidades, suscitando uma autocrítica dos atores e instituições, que permitirá um objetivo ainda maior, o de promover uma outra história da arte possível. Trata-se de finalmente dar a “*elles*” a palavra, por meio de um gesto ambíguo no qual a diferenciação pelo gênero existe apenas para abrir-se para a universalidade, a mistura e a excelência; no limite, para explodir a própria unidade contida na ideia da diferença que supostamente as uniria. (CALVACANTI, 2011, p.381)

O resultado do esforço despendido pela exposição pode ser visto nas frutíferas discussões suscitadas, bem como nas novas propostas dentro do próprio museu. De acordo com o catálogo de *elles@centrepompidou*, a prática de aquisição dessa instituição francesa se remodelou, de forma a preencher as lacunas do acervo no tocante às obras produzidas por mulheres. Além disso, houve também uma maior atenção na escolha de exposições individuais, focando na representação de mulheres.

O MoMa preparou, um ano após a realização de *elles@centrepompidou*, um influente catálogo contemplando as mulheres artistas em seu acervo, seguida por uma mostra pontual realizada em ocasião do lançamento do livro. A publicação é resultado de um projeto iniciado no ano de 2005, pela filantropa e artista Sarah Peter, que começou com um processo de pesquisa dentro da coleção do MoMa e também incluiu simpósios e painéis, realizados nos 3 anos seguintes ao seu início. O projeto tinha um foco específico: trazer para o museu uma reflexão sobre sua postura com relação às mulheres artistas. Conforme coloca o diretor do museu, Glenn D. Lowry, o trabalho dessas mulheres não só modelou a história do museu, como toda a história do modernismo (LOWRY in: BUTLER;SCHWARTZ, 2010, pg. 8). Dessa forma, a pesquisa seria parte de um esforço contínuo para revisitar a coleção da instituição e repensar a história da arte enquanto um consenso. A coautora da publicação Cornelia Butler indica que o projeto pretende:

Celebrar a grande riqueza e diversidade de práticas de artistas, cujas contribuições para os movimentos de vanguarda do século XX foram enormes e, frequentemente, pouco reconhecidas. (BUTLER in: BUTLER;SCHWARTZ, 2010, p.18, tradução minha²⁷)

Butler também explicita que o MoMa, como a maioria das instituições de arte moderna e contemporânea, intensificou a aquisição de obras feitas por mulheres artistas após a Segunda Guerra Mundial²⁸. Entretanto, o que um projeto como *Modern Women* aponta é que existe enorme lacuna no acervo do museu – no que se refere a mulheres que

²⁷ Texto original: “celebrates the great wealth and diversity of practices by artists whose contribution to avant-garde movements of the twentieth century has been enormous, if frequently underrecognized”.

²⁸ No período após a Segunda Guerra Mundial, houve uma intensa modificação do panorama internacional das artes, indicando novas narrativas, movimentos e propostas dentro dos museus. Além disso, a segunda onda do surrealismo revelou alguns exemplos de artistas mulheres que foram absorvidas pelo sistema canônico das artes, tais como Frida Khalo, Joan Mitchell e Dorothea Tanning. Como indica Cécile Debray, no catálogo da exposição *elles@centrepompidou* (versão para a exposição brasileira no CCBB, em 2013): “o movimento surrealista internacional trouxe consigo muitas artistas mulheres que viam nele uma abordagem artística e teórica para buscas introspectivas e de identidade, e um desejo de desconstruir os valores de uma sociedade burguesa opressora – família, maternidade, dominação masculina...”. Disponível em: <http://www.bb.com.br/docs/pub/inst/dwn/catalogoElles.pdf> [acesso em 17 de maio de 2015]

indubitavelmente fizeram parte da história da arte moderna - e, mais ainda, que essas práticas aquisitivas seguiam os moldes de categorizações e status canônico, que jamais poderiam representar as mulheres artistas de forma plena. Nas palavras da autora:

E a lacuna que inevitavelmente surge de um projeto como esse livro se torna uma responsabilidade (...) [o projeto] suscita questões, internamente e por parte do nosso público, sobre como a instituição definiu o que é e o que não é uma contribuição canônica: questionamentos de educação, necessidade econômica, modos de edição e crítica e a própria configuração dos estúdios e práticas de artistas. (BUTLER in: BUTLER;SCHWARTZ, 2010, p.18, tradução minha²⁹)

A publicação reconhece como as histórias e coleções dos museus são fruto de processos de exclusão, inclusão, particularidades e caprichos por certos tipos de produções, aquisições e instalações. Esse fato se dá por escolhas individuais de curadores e diretores, mas, principalmente, devido às correntes de pensamento de cada período, que indicam o que é valioso como arte e o que não é. Logo, o MoMa não poderia ser diferente. A autora aponta como as escolhas aquisitivas da instituição - principalmente dada uma certa preferência por meios artísticos específicos – apresentam uma versão monomórfica da história da arte (*Ibid.* p.18). Ela indica também como o museu foi intensamente criticado por ter omitido a história de metade da população em seu apanhado sobre o século XX.

Em resposta a tal defasagem, Butler propõe que com a entrada do questionamento de gênero e da crítica feminista - que trazem consigo reivindicações sobre poder e autoria - haveria a possibilidade da transformação dos movimentos, narrativas e dos próprios museus e coleções. Nas palavras da autora: “Vista através das lentes de artistas mulheres, a história da arte moderna começa a parecer diferente” (*Ibid.* p.20, tradução minha³⁰). O que demonstra a urgente necessidade das novas formas de arte dialogarem com os ativismos da sociedade contemporânea.

²⁹ Texto original: “And the lacunae that inevitably emerge when a project like this book is undertaken (...) prompt questions, both internally and from our audience, about how the institution has defined what is or is not a canonical contribution: questions of education, economic necessity, modes of editing and critical and the very configuration of an artist's studio and practice”.

³⁰ Texto original: “Seen through the lens of women artists, the history of modern art begins to look different”.

3. O Projeto Art + Feminism

3.1 A Wikipédia

A Wikipédia é uma enciclopédia multilíngue exclusivamente online³¹ para uso gratuito, que tem atraído a atenção tanto por parte dos meios de comunicação, quanto das esferas acadêmicas e científicas. Patrocinado pela Fundação Wikimedia³², o site oferece um compêndio de conhecimento alimentado por um processo editorial colaborativo. Todos os artigos publicados são escritos por voluntários, que podem editar a maioria³³ das páginas disponíveis ou criar novas, desde que não infrinjam direitos autorais e sejam condizentes com as políticas apresentadas.

De acordo com a jornalista e pesquisadora Telma Johnson, a Wikipédia pode ser vista como fruto do movimento do “*open source software* (programa de computador de código aberto) ou, como ficou conhecido, do *free software* (programa de computador livre)” (JOHNSON, 2011, p.105). Surgido nos anos 1990, esse movimento fugia do, então vigente, sistema de produção baseado em uma indústria que criava somente *softwares* privados. Ou seja, para ter acesso aos programas era necessário pagar por eles. Ao contrário dessa lógica estavam os *free softwares*, que disponibilizavam para o público, de forma gratuita, todas as especificidades técnicas dos produtos criados. Assim, seria possível copiar, instalar ou até mesmo modificar esses aplicativos.

Criava-se, desta forma, um ambiente participativo em que a distinção entre produtor e usuário se esvai, enfatizando uma política de produção coletiva. Nas primeiras décadas do século XXI, esse sistema colaborativo foi aproveitado também para confecção de aplicativos na internet. A essa nova geração de aplicativos online baseados no desenvolvimento coletivo, o desenvolvedor e empresário Tim O'Reilly deu o nome de *Web 2.0*.

³¹ Ainda que exista o projeto para impressão do conteúdo disponível na Wikipédia, até o momento em que o presente trabalho foi escrito, não há nenhuma versão impressa do site. Informações disponíveis em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:About> [Acesso em 19 de maio de 2015] e <http://www.theguardian.com/books/2014/feb/20/wikipedia-1000-volume-print-edition-crowdfunding> [Acesso em 19 de maio de 2015]

³² A Wikimedia Foundation é uma fundação sem fins lucrativos, que elabora, além do site Wikipedia, vários outros projetos de conteúdo livre, incluindo dicionários, livros e notícias. Informação disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Wikimedia_Foundation [Acesso em 19 de maio de 2015]

³³ Em algumas circunstâncias, os administradores da Wikipédia restringem a capacidade de edição de alguns artigos, que são identificados como passíveis de vandalismo, caso a abertura para edição seja autorizada.

Conforme Johnson explicita, foi nesse contexto da *Web 2.0* que vimos o “surgimento das enciclopédias digitais gratuitas, baseadas na tecnologia de código aberto *wiki*, que permite a criação coletiva de conteúdo” (JONHSON, 2011, p.106). A tecnologia *wiki*³⁴, desenvolvida pelo norte-americano Ward Cunningham, em 1995, permitia a modificação, extensão ou exclusão de conteúdos pertencentes a aplicativos online. Em um *wiki* típico, o texto é escrito através de um *online rich-text editor* (editor de texto enriquecido), que apresenta uma interface de editor de textos em navegadores de internet que se assemelha a um editor de texto comum. Essa nova interface reduziria a dificuldade de diversos usuários em terem que se comunicar em linguagem HTML específica³⁵. A autora afirma também que um dos projetos mais bem-sucedidos da tecnologia *wiki* seria a Wikipédia.

A Wikipédia surgiu como forma de complementar um outro projeto chamado Nupedia, que também seria uma enciclopédia online e gratuita, mas cujos artigos seriam escritos apenas por especialistas voluntários e, posteriormente, revisados por editores qualificados, antes de serem publicados e licenciados como conteúdo livre. Criada por Jimmy Wales, mesmo fundador da Nupedia, a Wikipédia serviria como um rascunho e central de ideias para seu site irmão. Entretanto, dada a falta de dinamicidade da primeira³⁶, a segunda rapidamente a superou, tornando-se um enorme projeto global.

O ponto central da Wikipédia é que qualquer pessoa, independente do nível de conhecimento sobre o assunto em questão, pode editar artigos e participar do processo colaborativo de difusão de informação. Sendo assim, diferente e mais dinâmica do que as enciclopédias impressas tradicionais, que sempre foram produzidas por especialistas, que eram pagos e creditados ao fim de todos os artigos. Além disso, o site não possui nenhum funcionário que trabalha exclusivamente para o controle da informação nela inserida. Esse controle é feito por meio dos próprios usuários, que rapidamente revisam as mudanças e apontam erros. Conforme assinala Jimmy Wales, a comunidade é essencial para o bom funcionamento da Wikipédia:

As mudanças são reproduzidas imediatamente após o usuário salvar seu trabalho. Temos uma página de Recent Changes, que indica as alterações

³⁴ O termo “wiki” provém da expressão havaiana “wiki-wiki”, cuja tradução seria rápido, veloz, sem complicações.

³⁵ HTML (abreviação para a expressão inglesa HyperText Markup Language, que significa Linguagem de Marcação de Hipertexto) é uma linguagem de marcação utilizada para produzir páginas na Web. Documentos HTML podem ser interpretados por navegadores comuns da internet.

³⁶ Devido aos longos processos de escrita e edição, a Nupedia teve apenas 12 artigos publicados no primeiro ano de sua criação, enquanto a Wikipédia apresentou 20,000 artigos também em seu primeiro ano. Com a maior popularidade e capacidade de gerar artigos da Wikipédia, a Nupedia - fundada em março do ano 2000 - foi desativada em setembro de 2003.

mais recentes e é constantemente monitorada pela comunidade. Todos os usuários são bem rápidos para revisar as mudanças e apontar se existem imprecisões ou não. Qualquer um pode bloquear verbetes ou indicar que um verbete específico não está preciso o bastante. A Wikipédia não tem nenhum funcionário contratado que faz este controle. (WALES, in: UEHARA DE ARAÚJO, 2011, p. 2-3)

Lançada oficialmente em janeiro de 2001, a enciclopédia digital, em seu primeiro ano, recebeu uma considerável atenção por parte dos sites de tecnologia norte-americanos, incluindo o Slashdot e Kuro5hin. Além disso, dado o crescente fluxo de usuários, as buscas do Google começaram a direcionar ainda mais visitantes à Wikipédia. O site, que foi originalmente criado apenas em inglês, indica também uma constante globalização e expansão do conhecimento em outras línguas. O primeiro subdomínio criado foi o alemão³⁷, seguido pelo catalão, japonês e francês. Em janeiro de 2002, 90% dos artigos disponíveis na Wikipédia tinham sido escritos em língua inglesa, já em janeiro de 2014, essa porcentagem caiu para 50%. Ao final de 2014, 85.5% de todos os artigos estavam contidos em versões não inglesas da enciclopédia online. O domínio em língua portuguesa, por sua vez, foi criado em maio de 2011. Atualmente, a página conta com mais de 870 mil artigos e cerca de 4 mil contribuintes³⁸, encaixando-se no 14º lugar em número de artigos publicados³⁹ em toda a Wikipédia. A versão em português do site também está no 11º lugar entre as páginas mais acessadas no Brasil⁴⁰.

Atualmente, ela é uma das enciclopédias online mais consultadas e um dos maiores sites de referência do mundo, com 35 milhões de artigos em 288 línguas, criados por mais de 55 milhões de contribuintes⁴¹. A Wikipédia possui 1.600 vezes mais artigos do que a Encyclopedia Britannica, uma das mais antigas enciclopédias em língua inglesa e a primeira a migrar da versão impressa para a digital.

A média de visitas ao site está em torno de 9 bilhões ao mês⁴², por todo o mundo. Apenas no Brasil, são 193 milhões por mês. De acordo com a Alexa Internet, uma companhia que fornece informações sobre tráfego na web, a Wikipédia é o sexto site mais popular do

³⁷ O domínio alemão originalmente foi “deutsche.wikipedia.com”.

³⁸ Informação disponível em: <http://stats.wikimedia.org/EN/TablesArticlesTotal.htm> [Acesso em 20 de maio de 2015]

³⁹ Informação disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia_em_portugu%C3%A9s [Acesso em 20 de maio de 2015]

⁴⁰ Informação disponível em: <http://www.alexa.com/topsites/countries/BR> [Acesso em 20 de maio de 2015]

⁴¹ Informações referentes ao mês de março obtidas nos seguintes websites: <http://stats.wikimedia.org/EN/TablesArticlesTotal.htm> e <http://stats.wikimedia.org/EN/TablesWikipediansContributors.htm> [acesso em 19 de maio de 2015]

⁴² Dados levantados entre 1 de dezembro de 2014 e 31 de dezembro de 2014, disponíveis em: <https://stats.wikimedia.org/wikimedia/squids/SquidReportPageViewsPerCountryOverview.htm> [acesso em 20 de maio de 2015]

mundo⁴³. Essa pesquisa também aponta que a maior parte dos visitantes é proveniente dos seguintes países: Estados Unidos, Índia, Japão, Alemanha e Reino Unido.

A Wikipédia estabelece seus princípios em 5 pilares principais: O primeiro deles define que o site é apenas uma enciclopédia, e não um espaço para publicidade ou jornalismo. Conforme escrito na página que apresenta os 5 pilares:

Wikipédia é uma enciclopédia: Ela combina muitas características gerais e especializadas de enciclopédias, almanaques e gazetas. A Wikipédia não é uma plataforma para autopromoção, publicidade, publicação de seus trabalhos, nem um experimento de anarquia ou democracia, coleção indiscriminada de informações ou diretório na web. Não é um dicionário, jornal ou coleção de documentos, por mais que alguns dos projetos da Wikimedia sejam. (Autores anônimos, *Wikipedia:Five pillars*.⁴⁴)

O segundo defende que todos os artigos nela inseridos devem ser escritos a partir de um ponto de vista neutro. Para os fundadores, a Wikipédia deve compreender uma compilação imparcial de fatos verificados e de domínio público, e não debatê-los. Além disso, todas as informações escritas devem remeter a fontes e palavras de autoridade já publicadas.

Em algumas áreas, pode ser que haja apenas um ponto de vista ratificado pelo senso comum; em outras, nós descreveremos múltiplos pontos de vista, apresentando cada um de forma apurada e contextualizada, e não como uma “verdade” ou “o melhor ponto de vista”. Todos os artigos devem ser passíveis de verificação, citando fontes e palavras de autoridade confiáveis, principalmente quando o tópico for controverso ou sobre pessoas vivas. As experiências pessoais, interpretações e opiniões dos editores não são bem vindas. (Autores anônimos, *Wikipedia:Five pillars*⁴⁵)

O terceiro, por sua vez, preza pela liberdade e gratuidade do serviço. Todos os autores responsáveis pelos artigos abrem mão de qualquer direito de licença sobre o mesmo, que poderá ser editado e/ou redistribuído. Vale ressaltar que o conteúdo apresentado nas entradas deve sempre respeitar direitos autorais de outros, nunca cometer plágio ou difamar pessoas ainda vivas.

⁴³ Pesquisa realizada em março de 2015 e disponível em: <http://www.alexa.com/siteinfo/wikipedia.org#> [acesso em 19 de maio de 2015]

⁴⁴ Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Five_pillars [acesso em 21 de maio de 2015], tradução minha. Texto original: “Wikipedia is an encyclopedia: It combines many features of general and specialized encyclopedias, almanacs, and gazetteers. Wikipedia is not a soapbox, an advertising platform, a vanity press, an experiment in anarchy or democracy, an indiscriminate collection of information, or a web directory. It is not a dictionary, a newspaper, or a collection of source documents, although some of its fellow Wikimedia projects are”.

⁴⁵ Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Five_pillars [acesso em 21 de maio de 2015], tradução minha. Texto original: “In some areas there may be just one well-recognized point of view; in others, we describe multiple points of view, presenting each accurately and in context rather than as “the truth” or “the best view”. All articles must strive for verifiable accuracy, citing reliable, authoritative sources, especially when the topic is controversial or is on living persons. Editors’ personal experiences, interpretations, or opinions do not belong”.

O quarto reafirma a política de cordialidade entre os colaboradores, pois, uma vez que o site se propõe a expressar coletivamente informações sobre um tópico, é normal que surjam algumas discordâncias quanto à neutralidade dos artigos. Desse forma, para que o sistema de autogestão funcione, é preciso que prevaleça o senso de comunidade:

Respeite seus colegas da Wikipédia, mesmo quando você discorda deles. Exerça a etiqueta Wikipédia e não comece ataques pessoais. Busque o consenso, evite guerras editoriais e nunca utilize a Wikipédia para ilustrar um ponto de vista pessoal. Aja com boa fé e espere o mesmo por parte de seus colegas. Seja aberto e ofereça boas vindas aos novatos. Se um conflito surgir, discuta calmamente nas páginas de discussão mais próximas e resolva a discordância. Lembre-se que existem 4,873,244 artigos na Wikipédia em língua inglesa para serem complementados e discutidos. (Autores anônimos, *Wikipedia:Five pillars*⁴⁶)

Por fim, o quinto reafirma que as políticas e guias do site são flexíveis, de forma que o conteúdo e interpretação das mesmas pode se modificar ao longo do tempo. Para a organização, a essência desses princípios é mais importante do que os significados literais dos termos escritos. Como coloca Jimmy Wales, a Wikipédia é uma página viva e dinâmica⁴⁷.

Mesmo com taxas de crescimento encorajadoras de cerca de 269 mil artigos por ano⁴⁸, só na versão inglesa, a Wikipédia encontrou uma barreira. De acordo com a revista The Economist (2014)⁴⁹, a maior dificuldade para a enciclopédia online, atualmente, é de encontrar editores. Enquanto as versões não inglesas do site mantém certa estabilidade nos altos números de contribuintes, a quantidade de voluntários que escrevem os artigos em língua inglesa caiu em um terço entre 2007 e 2014. William Beutler, autor do blog “The Wikipedian” indica que a Wikipédia começa, então, a mostrar os limites dos modelos exclusivamente voluntários. Tal fato poderia se dar tanto pela nova configuração das redes sociais, em que qualquer pessoa pode compartilhar informações em suas páginas pessoais, sem que seja necessária a manutenção de um ponto de vista neutro. Mas, também por certa hostilidade que os *wikipedistas* mais antigos tratam os novatos nesse ramo.

⁴⁶ Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Five_pillars [acesso em 21 de maio de 2015], tradução minha. Texto original: “Respect your fellow Wikipedians, even when you disagree. Apply Wikipedia etiquette, and don't engage in personal attacks. Seek consensus, avoid edit wars, and never disrupt Wikipedia to illustrate a point. Act in good faith, and assume good faith on the part of others. Be open and welcoming to newcomers. If a conflict arises, discuss it calmly on the nearest talk pages, follow dispute resolution, and remember that there are 4,873,244 articles on the English Wikipedia to work on and discuss”.

⁴⁷ Declaração disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/User:Jimbo_Wales/Statement_of_principles [Acesso em 20 de maio de 2015]

⁴⁸ Números disponíveis em: https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Size_of_Wikipedia [Acesso em 20 de maio de 2015]

⁴⁹ Artigo disponível em: <http://www.economist.com/news/international/21597959-popular-online-encyclopedia-must-work-out-what-next-wikipeaks> [Acesso em 20 de maio de 2015]

Mais uma questão alarmante está na falta de diversidade dentre os contribuintes. Um levantamento⁵⁰ feito pela própria Fundação Wikimedia, em 2011, mostra que 91% dos editores do site são homens com ensino superior completo (geralmente em áreas atreladas a informática e programação), idades em torno de 30 anos e provenientes dos Estados Unidos e países Europeus. Por outro lado, com um certo tom esperançoso, o estudo também explicita que a porcentagem de 8.5% de editoras mulheres, ainda que muito pequena, se mostra num movimento progressivo de crescimento desde o surgimento da Wikipédia.

Outro ponto válido para a presente discussão é a questão da confiabilidade por parte do público e o meio acadêmico com a informação apresentada pela Wikipédia. Dado que o site preza pela liberdade de qualquer pessoa poder editá-lo, existe a possibilidade de difusão de informações errôneas ou mesmo acusatórias. Uma vez que a página se baseia em um sistema de autogestão, deve-se confiar que os editores estejam realmente comprometidos. Por exemplo, tem-se no ano de 2005, o caso no qual o jornalista aposentado John Seigenthaler, ex-procurador geral do governo Kennedy, nos EUA, foi acusado erroneamente de estar envolvido no assassinato do ex-presidente pelo autor de sua página bibliográfica na Wikipédia⁵¹. Dessa forma, acadêmicos divergem sobre a utilidade dessa enciclopédia online como fonte de referência. Todavia, a organização responsável pelo site informa que a comunidade de colaboradores é grande o bastante para identificar esses casos e retificar a informação rapidamente. Entretanto, o que resulta de casos como esse é a perda de credibilidade nas informações ali transmitidas.

Diante dessa análise das propriedades da Wikipédia, partiremos para a análise do tema central do presente trabalho: o projeto Art + Feminism, que utiliza esse site como meio para divulgação de biografias de artistas mulheres. Discutirei as características, objetivos e resultados da iniciativa nas próximas páginas, a fim de entender de que forma a internet pode ser usada como uma ferramenta de mudança da representação de mulheres no meio artístico.

3.2 Art + Feminism – O Projeto e seus Desafios

O projeto Art + Feminism foi criado com objetivo de melhorar a representação de mulheres artistas na Wikipédia e incentivar a participação feminina no processo de edição e criação de artigos para o site. Concebido pela bibliotecária Siân Evans, a historiadora da arte

⁵⁰ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File%3AEditor_Survey_Report_-_April_2011.pdf&page=3 [Acesso em 19 de maio de 2015]

⁵¹ Artigo disponível em: <http://content.time.com/time/business/article/0,8599,1595184,00.html> [acesso 19 de maio de 2015]

Jaqueline Mabey, o professor Michael Mandiberg e a curadora Laurel Patak, Art + Feminism surgiu de uma vontade de intervenção feminista no processo editorial da Wikipédia, a fim de cobrir a disparidade da participação entre homens e mulheres, bem como preencher as lacunas de conteúdo sobre importantes figuras femininas, assuntos feministas e tópicos que abordam a relação entre mulher e arte.

O que interessou aos organizadores do projeto em realizá-lo especificamente na Wikipédia foi o processo aberto de construção e difusão do conhecimento proposto pelo site. Além de diversas pessoas poderem acessar o conteúdo exposto – como já vimos, são altíssimos números de acesso a essa enciclopédia online – elas também poderiam ajudar a construí-lo. A escritora Sarah Mirk, em matéria publicada na Bitch Magazine (2014), indica que, uma vez que a Wikipédia é um dos maiores sites de referência da internet, a ausência de mulheres artistas em suas páginas teria um imenso impacto em como sua representação é percebida pelo mundo. O preenchimento das lacunas deixadas pela pouca representatividade de mulheres poderia ser, assim, um ato político de redução das desigualdades.

Art + Feminism abraçou o processo conhecido como *edit-a-thon*, no qual são realizados eventos físicos ou online em que um grupo de pessoas se reúne para criar novos conteúdos ou melhorar os já existentes sobre um determinado tópico na Wikipédia. Geralmente, esses eventos incluem também uma série de palestras e tutoriais sobre o processo de edição, a fim de abrir as portas para novos editores também. Os eventos são considerados pelos próprios criadores da Wikipédia como um excelente formato para melhorar a enciclopédia e angariar novos contribuintes.

Vale ressaltar que Art + Feminism não foi o único projeto que visava promover uma maior igualdade informacional e produtiva na Wikipédia. Especializados em diferentes áreas de conhecimento, outros diversos projetos realizam atividades em paralelo para registrar, cada vez mais, biografias e conteúdos relacionados à participação de mulheres na história. Dentre as dezenas de projetos disponíveis, estão os *edit-a-thon* realizados no ano de 2012 em comemoração ao “Ada Lovelace⁵² Day”. Realizado anualmente no dia 15 de outubro, o evento celebra as conquistas femininas na ciência, tecnologia, engenharia e matemática, visando encorajar e inspirar cada vez mais mulheres a perseguirem as carreiras científicas, diminuindo, assim, as desigualdades nesse meio. No ramo da tecnologia, também temos o

⁵² Ada Lovelace foi uma matemática e escritora inglesa, que ficou conhecida como uma das pioneiras da programação, graças ao seu estudo sobre a Máquina Analítica, considerado o primeiro algoritmo a ser interpretado por uma máquina. Seu trabalho inspirou o matemático Alan Turing em seus primeiros trabalhos relacionados aos computadores modernos na década de 1940. Fonte: <http://findingada.com/about/who-was-ada/> [Acesso em 02 de junho de 2015]

projeto Wikistorm⁵³, criado no ano de 2013 pelo grupo de feministas acadêmicas FemTech, que propõem a inscrição de informações no site sobre mulheres que contribuíram para a ciência e tecnologia. Há ainda o projeto The Global Women Wikipedia Write-In, um evento virtual que busca encorajar internautas a escreverem, na Wikipédia, entradas sobre mulheres de todo o mundo. Esse evento foca especificamente em expandir o conhecimento sobre mulheres em termos globais, visto que a quantidade de informações disponíveis online sobre mulheres que saem do eixo Europa-Estados Unidos é ainda menor⁵⁴.

Antes de partirmos para a análise das características e resultados de Art + Feminism, gostaria de evidenciar alguns fatores considerados como desafios para esse projeto e outros que desejam promover igualdade informacional na Wikipédia. Com o lançamento da pesquisa realizada pela Fundação Wikimedia, em 2011, constatou-se que apenas 8.5% dos editores que participam do processo de escrita do conteúdo da Wikipédia eram mulheres. Em busca das causas de tal disparidade, a ex-diretora executiva da Fundação Wikimedia, Sue Gardner, realizou, no mesmo ano, uma pesquisa com mulheres na internet, na qual identificou nove possibilidades que as afastariam do processo editorial colaborativo da enciclopédia. Dentre elas, gostaria de destacar três motivos: a desigualdade de tempo de lazer entre homens e mulheres; a socialização de jovens mulheres que não as encoraja a serem confiantes; e o ambiente comunitário da internet, que muitas vezes é extremamente hostil com usuárias do sexo feminino.

Sobre a diferença do tempo livre que homens e mulheres têm para si próprios, o jornal The Economist⁵⁵ expõe uma pesquisa conduzida pela organização OECD no ano de 2009, que demonstra que os homens desfrutam de mais tempo de lazer do que as mulheres nos 18 países nos quais a investigação foi realizada. Elaborada em países da Europa, América do Norte, Ásia e Oceania, o trabalho indicou que os homens podem usufruir de no mínimo 4 e no máximo 80 minutos, por dia, a mais de lazer do que as mulheres. Ou seja, no que se refere ao tempo usado para atividades de recreação e relaxamento, os homens contam com mais tempo para si mesmos.

Em outra pesquisa, realizada no ano de 2010 pela ATUS⁵⁶, nos Estados Unidos, mostrou-se que, em casas com crianças menores de 18 anos, os pais contam com cerca de 3

⁵³ Fonte: <http://femtechnet.newschool.edu/wikistorming/>

⁵⁴ Fonte: <http://dhpoco.org/rewriting-wikipedia/the-global-women-wikipedia-write-in/> [Acesso em 02 de junho de 2015]

⁵⁵ Fonte: http://www.economist.com/node/13717514?story_id=13717514 [Acesso em 28 de maio de 2015]

⁵⁶ Fonte: American Time Use Survey (ATUS) <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2013/10/17/the-leisure-gap-between-mothers-and-fathers/> [Acesso em 28 de maio de 2015]

horas livres, por semana, a mais do que as mães (27,5 horas semanais versus 24,5 horas semanais). A maior diferença do tempo de lazer está no uso da televisão e outras mídias, nos quais os pais dispõem de 2,8 horas a mais do que as mães. A pesquisa refere-se ainda a um estudo da socióloga Suzanne Bianchi, que propõe que as mães tendem a se sentir mais cansadas e estressadas durante o tempo de lazer do que os pais, graças às constantes interrupções sofridas.

No Brasil, um estudo feito pelo doutor em psicologia Bernardo Jablonski (2010) aponta para o mesmo caminho daqueles realizados no exterior. O autor entrevistou 20 membros de casais heterossexuais de classe média, com idades entre 30 e 40 anos, com pelo menos 5 anos de união e ao menos um filho, para identificar a organização das divisões de tarefas domésticas entre homens e mulheres. Com os resultados dos depoimentos, ele mostrou que, no tocante ao lazer individual (aquele realizado fora do âmbito familiar), havia uma forte disparidade entre os sexos:

Enquanto os homens relatam que dispõem de um tempo para estar com os amigos, sem a esposa e os filhos (o "futebol" e o "chopinho"), as mulheres relatam ter pouco tempo para o lazer individual. Curioso é que, mesmo com essa diferença, como vimos acima, foram os homens que demandaram mais tempo para o lazer individual, enquanto as mulheres, embora comentando que gostariam de ter esse tempo, não afirmaram ser essa uma necessidade premente. (JABLONSKI, 2010, p.270)

Diante dessas pesquisas, percebemos que a desigualdade de tempo está atrelada principalmente às expectativas sociais com relação às mulheres. A realidade de diversas delas inclui uma espécie de “dupla jornada”, na qual trabalham fora de casa e, quando retornam, são delegadas às atividades domésticas e familiares. Tal fato resulta numa maior dificuldade de mulheres ingressarem em atividades apenas por vontade ou interesse próprio.

Outro ponto importante que poderia excluir as mulheres do processo de edição da Wikipédia está também no processo de socialização conforme o gênero. Em entrevista à revista NY Mag (2014), uma das organizadoras de Art + Feminism, Jacqueline Mabey, aponta que a sociedade não cria jovens mulheres para que elas se sintam confiantes o suficiente para se considerarem peritas em um assunto. Nas palavras de Mabey: “Nós não criamos jovens mulheres para que elas se considerem autoridades em nada. Nós as criamos para duvidar constantemente sobre seus trabalhos e si mesmas” (MABEY, 2014, tradução minha⁵⁷). A autora afirma que, no processo da organização do *edit-a-thon*, o grupo de

⁵⁷ Texto original: “We don’t raise young women to consider themselves authorities on anything. We raise them to doubt, constantly, their work and themselves”. Disponível em: <http://nymag.com/thecut/2014/02/closing-wikipedias-gender-gap-reluctantly.html> [Acesso em 28 de maio de 2015]

precursores do projeto entrou em contato com diversas bibliotecárias para convidá-las para ajudá-los nas palestras e tutoriais sobre a construção de artigos ideais para enciclopédias. Conforme expõe a entrevista com a historiadora:

As bibliotecárias são consideradas o único grupo majoritariamente feminino que ama a Wikipédia – mas mesmo assim, elas tendem a duvidar de sua qualificação para editá-la. ‘Estas mulheres possuem 2 diplomas de mestrado’ disse ela. ‘Então eu disse, sim, você pode editá-la! O menino de 18 anos que não tem tanta bagagem de informação está editando-a, e ele nunca se questionou sobre isso!’. (MABEY in STOEFFEL, 2014, tradução minha⁵⁸)

Também abordando a questão da diferença de confiança entre homens e mulheres, no ano de 2014, as autoras Katty Kay e Claire Shipman lançaram o artigo “The Confidence Gap”, na revista The Atlantic. Na publicação, há a descrição da pesquisa realizada pelos psiquiatras David Dunning e Joyce Ehrlinger, da Universidade de Cornell. Nela, os pesquisadores aplicaram um teste em universitários de ambos os sexos, nos quais eles deveriam responder perguntas sobre questões científicas. Antes do teste, os estudantes deram notas para sua capacidade em relação ao conhecimento científico. E uma escala de 1 a 10, as mulheres se deram a nota 6,5, em média, enquanto os homens atribuíram-se a nota 7,6. Após a realização do teste, as mulheres novamente se deram notas, que giraram em torno de 5,8; e os homens, 7,1. No resultado final, a capacidade de acerto em ambos os sexos foi extremamente parecida: as mulheres acertaram 7,5 questões de 10, enquanto os homens obtiveram êxito em 7,9.

Apesar de Kay e Shipman mostrarem pesquisas que são extremamente interessantes para refletirmos sobre a questão de confiança entre os sexos, os argumentos científicos e subjetivos para justificar esse fato se mostram superficiais. De acordo com as jornalistas Soraya Chemaly⁵⁹ e Tracy Moore⁶⁰, as autoras ignoram todos os fatores sociais e culturais existentes em torno da diferença de gênero. Como propõe Moore, talvez o próprio conceito de confiança ao qual Kay e Shipman se referem estejam moldados de acordo com uma visão masculina. De forma que, se as mulheres não se enquadram nesse modelo de autoestima

⁵⁸ Texto original: “Librarians are widely considered the only female-dominated group that reliably loves Wikipedia — but even they(...) tend to doubt their qualification to edit it. ‘These are women with double masters degrees,’ she said. ‘I’m like, yes, you can edit it! The 18-year-old boy who doesn’t know anything is editing it, and he doesn’t even question it!’”. Disponível em: <http://nymag.com/thecut/2014/02/closing-wikipedias-gender-gap-reluctantly.html> [Acesso em 28 de maio de 2015]

⁵⁹ Artigo disponível em: http://www.huffingtonpost.com/soraya-chemaly/10-ways-society-can-close-the-confidence-gap_b_5200419.html [Acesso em 03 de junho de 2015]

⁶⁰ Artigo disponível em: <http://jezebel.com/solve-sexism-with-overconfidence-hope-and-changing-you-1563944572>

masculino, elas são consideradas inferiores, desencorajando-as ainda mais. Nas palavras de Moore:

O padrão é masculino, e todos devem se adequar a ele. Quem não conseguir atingir esse patamar é considerado inferior. Coincidentemente, uma das maiores lições que aprendi dos estudos de gênero na faculdade foi de um professor que deixou claro que nós não precisávamos dizer às mulheres para serem diferentes, mas precisávamos de uma sociedade que reavaliasse as contribuições das mulheres. Esse pensamento por si só pode ser sua própria armadilha, é claro – não há nenhum conjunto de contribuições femininas. Mas quando nós, culturalmente e monetariamente, premiamos a superconfiança dos homens e punimos e rejeitamos mulheres confiantes ou não confiantes, nós ensinamo-as que façam menos, tentem menos, que acreditem menos em si mesmas, que舞em uma dança que não ofenda ninguém e apenas continuem a se machucar. Em última instância, roubamos todas as contribuições que as mulheres realizaram. Depois disso, dizemos a elas para acreditarem em si mesmas e serem esperançosas. (MOORE, 2014, tradução minha⁶¹)

Chegamos, assim, ao terceiro motivo que nos ajuda a pensar nos problemas enfrentados pelos eventos para atrair mais mulheres editoras para a Wikipédia: o ambiente da internet, principalmente as redes sociais e fóruns de discussão, pode ser extremamente hostil com mulheres. A pesquisadora Astra Taylor⁶² indica que diversas mulheres de sucesso na Web já falaram publicamente sobre como foram intimidadas online, incluindo ameaças de morte e assédio sexual, bem como liberação de informações pessoais, que vão de senhas de e-mails a endereços residenciais. São recorrentes os casos de jovens de áreas como música, blogs, videogames e tecnologia que foram perseguidas na internet por homens que queriam silenciá-las. Em entrevista ao jornal Guardian, a jornalista Jill Filipovic, que escreve o popular blog Feministe, informou que

As pessoas que estavam postando comentários sobre mim especulavam quantos abortos eu tinha feito, eles falavam sobre sexo e ódio(...) Eu não acho que um homem receberia o mesmo [tratamento]; o assédio contra mulheres é muito mais sexualizado – os homens ouvem que são idiotas, mas nunca prostitutas. (FILIPOVIC, 2007, tradução minha⁶³)

⁶¹ Texto original: "The standard is male, and everyone else becomes beholden to that standard, and anyone who can't reach it is inferior. Coincidentally, one of the big lessons I took away from gender studies in college was from a professor who made it clear that we needed not to tell women to be different people, but we needed a society that revalued our contributions. This thinking can be its own trap, sure — there is no one set of female contributions. But when we culturally and monetarily reward overconfidence in men and punish and shun confident or unconfident women, we teach women to take less, to try less, to assert themselves less, to do a dance that offends nobody and only continues to hurt ourselves and ultimately rob everyone of the contributions women make. Then we tell them to believe in themselves more and hope".

⁶² Disponível em: http://www.tomdispatch.com/blog/175829/tomgram%3A_astra_taylor,_misogyny_and_the_cult_of_internet_op_eness/ [Acesso em 02 de junho de 2015]

⁶³ Texto original: "The people who were posting comments about me were speculating as to how many abortions I've had, and they talked about 'hate-fucking' me," says Filipovic. "I don't think a man would get that; the harassment of women is far more sexualised - men may be told that they're idiots, but they aren't called 'whores'"

Outra pesquisa realizada na Universidade de Maryland no ano de 2006⁶⁴ propôs que seus pesquisadores criassem usuários falsos e entrassem em salas de bate-papo online. O resultado encontrado foi que contas cujos nomes de usuário eram claramente femininos receberam cerca de 100 mensagens com conteúdo sexual explícito ou ameaças por dia, enquanto aqueles inscritos com nomes masculinos ou ambíguos receberam cerca de 3,7 mensagens. Ainda sobre os casos de abuso online, a organização voluntária Working to Halt Online Abuse indicou que, entre os anos 2000 e 2012, 3,787 declararam que sofreram intimidações na web e 72.5% dessas pessoas eram do sexo feminino.

No caso brasileiro, o processo de intimidação não parece ser diferente. Em matéria escrita para o jornal online Brasil Post (2015), a jornalista Ana Freitas, que se declara frequentadora de fóruns e *chans*⁶⁵ desde a adolescência, relata que ela e outras mulheres já sofreram diversos tipos de preconceito por se declararem mulheres nesses espaços online. Freitas acredita que a hostilidade contra mulheres na internet esteja diretamente ligada a uma cultura, construída ao longo da história, que isola e exclui a mulher dos espaços públicos. Sendo a internet um espaço público, a lógica se mantém:

Quando as mulheres se expressarem e questionarem essa lógica, elas serão hostilizadas. Porque estão discutindo privilégios, denunciando preconceitos e injustiças, exigindo direitos. Tudo que balança o status quo incomoda quem sempre viveu a vida sem ser incomodado. E daí vem todas a hostilização, as ameaças de estupros, as acusações de "essa mina tá louca". (FREITAS, 2015⁶⁶)

Voltando a Taylor, encontramos mais uma problemática com relação ao poder de voz das mulheres na internet. A autora mostra que as mulheres que se levantam para falar sobre os abusos e ameaças sofridos são frequentemente acusadas de tentarem acabar com o livre discurso da internet. Ou mesmo, que, por mais que as intimidações sejam estressantes e amedrontadoras, elas não deveriam levá-las tão a sério, pois são apenas conversas pequenas de salas de discussão. Acusações essas que continuam silenciando ainda mais as mulheres.

Se alguns usuários e contribuintes da Wikipédia ainda contestam as motivações para pouca participação de mulheres, o resultado de tal fato é irrefutável. A enciclopédia online conta com uma grande defasagem em assuntos relacionados a importantes mulheres na

Disponível em <http://www.theguardian.com/world/2007/apr/06/gender.blogging> [Acesso em 02 de junho de 2015]

⁶⁴ Fonte: <http://www.psmag.com/health-and-behavior/women-arent-welcome-internet-72170> [Acesso em 02 de junho de 2015]

⁶⁵ Nome comumente usado para designar certos fóruns de discussão online.

⁶⁶ Fonte: http://www.brasilpost.com.br/ana-freitas/nerds-e-machismo-porque-m_b_6598174.html [Acesso em 03 de junho de 2015]

história, feminismo e mesmo outros assuntos considerados pela opinião pública como femininos. No que se refere ao mundo das artes, os organizadores do Art + Feminism indicam que, se buscarmos pelas páginas da Wikipédia de artistas homens e mulheres com mesmo prestígio, geralmente a bibliografia da mulher estará menos desenvolvida⁶⁷.

Essas informações que busquei destacar demonstram o quanto grande é o desafio de trazer mais mulheres para o processo de criação de informações na internet, bem como a urgência que se dá de eventos como Art + Feminism, que buscam democratizar o processo. Acredito que apenas com o esforço de tornar o ambiente da internet mais receptivo e igualitário, que poderemos experimentar uma real diversidade de informação na *Web* e caminharmos em direção a uma história contada por diferentes pontos de vista.

3.3 Modo de Funcionamento e Resultados do Projeto

Os eventos realizados em torno de Art + Feminism podem ser divididos em duas categorias: as reuniões anuais organizadas pelos próprios idealizadores do projeto e aqueles organizados de forma independente por qualquer um que se interesse pelo processo de ampliação de informações sobre arte e mulher. Para que os eventos independentes possam ocorrer, o grupo de criadores da iniciativa fornece, em sua página na Wikipédia e no site⁶⁸ próprio, um tutorial, dicas e materiais de referência. Além disso, há um e-mail através do qual os organizadores se colocam à disposição de qualquer pessoa com dúvidas de como realizar um *edit-a-thon* sobre arte e feminismo. Esses encontros independentes geralmente são divulgados na página de Art + Feminism na Wikipédia, no microblog deles, o site *Tumblr*, e na newsletter enviada mensalmente.

O primeiro evento anual empreendido pelos autores do projeto aconteceu no dia 01 de fevereiro de 2014 no centro de arte e tecnologia Eyebeam, em Nova Iorque. No encontro, eram fornecidos computadores, palestras sobre o processo de edição, ajudantes para esclarecer quaisquer dúvidas, materiais de referência e, um importante diferencial de outros eventos do tipo *edit-a-thon*, serviços de babá. Para a jornalista Kat Stoeffel, em matéria para revista NYMAG (2014)⁶⁹, esses serviços sociais atenciosos que os organizadores disponibilizaram nos lembram como a falta de tempo de lazer é um importante obstáculo para

⁶⁷ Fonte: <http://nymag.com/thecut/2014/02/closing-wikipedias-gender-gap-reluctantly.html> [Acesso em 02 de junho de 2015]

⁶⁸ <http://art.plusfeminism.org/edit-a-thons/>

⁶⁹ Fonte: <http://nymag.com/thecut/2014/02/closing-wikipedias-gender-gap-reluctantly.html> [Acesso em 03 de junho de 2015]

as mulheres editarem a Wikipédia. Para além disso, os tutoriais sobre como editar o site foram importantíssimos para atrair mais pessoas e dar a elas mais confiança em realizar esse trabalho. Como coloca Jaqueline Mabey em entrevista ao canal The Woman's Connection (2014)⁷⁰, um dos mais frutíferos resultados das reuniões em volta de Art + Feminism foi mostrar como qualquer pessoa realmente poderia editar a Wikipédia.

Em complemento ao encontro principal na cidade de Nova Iorque, foram realizados diversos eventos satélite em outras cidades do Estados Unidos, bem como na Austrália, Europa e Canadá. Nessa primeira iniciativa do projeto, mais de 600 pessoas reuniram-se em 31 cidades para editar e escrever artigos. Apenas no empreendimento central em Nova Iorque cerca de 150 pessoas compareceram, incluindo bibliotecários, acadêmicos, curadores, artistas, feministas, editores experientes, entre outros. Mabey afirma que o número de participantes desse primeiro evento foi tão superior àquele esperado pela organização que, em determinado momento, não havia mais cadeiras para acomodar todos os voluntários (MABEY, 2014, entrevista online). De acordo com a organização de Art + Feminism, somente nessa primeira reunião, pelo menos 101 novos artigos foram criados, enquanto cerca de 90 entradas foram retificadas e ampliadas⁷¹.

Em relação aos temas a serem elaborados ou estendidos, Mabey explicita que os voluntários dispunham de liberdade para editar o que quisessem, mas uma lista de sugestões também era provida pelos coordenadores, incluindo nomes de artistas, títulos de obras, acontecimentos e tópicos relacionados a assuntos feministas. Além da criação de novos artigos, também era recomendado que os participantes atualizassem artigos de artistas mais conhecidas, conferindo se os links de citações ainda estão em funcionamento ou adicionando novas citações, fotos, informações, categorias e cabeçalhos.

Além dos resultados diretos na Wikipédia, a primeira iniciativa de Art + Feminism promoveu uma intensa movimentação nas redes sociais. Os idealizadores utilizaram sites como Twitter, Tumblr e Facebook para divulgação do evento, visto que, de acordo com um levantamento feito pela instituição PEW no anos de 2013⁷², de todos os usuários da internet, 67% deles utilizam algum tipo de rede social. Essa seria uma forma de expandir a capacidade de alcance do projeto, bem como de chegar a pessoas de diversas gerações. Através da

⁷⁰ Disponível online em: <https://www.youtube.com/watch?v=8iW5S3gtxbA> [Acesso em 03 e junho de 2015]

⁷¹ Os criadores do evento explicam que os números fornecidos são apenas estimativas, uma vez que diversas novas publicações podem ficar cerca de 3 semanas na página criação antes de serem publicados. Além disso, muitos participantes não relataram todo seu trabalho nas páginas de resultado criadas pelos organizadores.

⁷² Fonte: Pew Research Internet Project, “Social Media Update 2013,” <http://www.pewinternet.org/2013/12/30/social-media-update-2013> [Acesso em 04 de junho de 2015]

hashtag⁷³ “artandfeminism”, colocada tanto em publicações dos próprios coordenadores do encontro, como também por participantes, um grande burburinho online foi gerado em torno do que estava acontecendo na tarde de 01 de fevereiro. Os organizadores atribuem que, graças à grande movimentação de informação na rede, a imprensa deu grande atenção à primeira edição do Art + Feminism *edit-a-thon*.

Quanto ao alcance midiático, no ano de 2014, mais de 40 matérias foram publicadas em diversos veículos falando sobre Art + Feminism. Neles, incluem-se coberturas pelos jornais LA Weekly, The Observer, The Daily Beast e Daily Dot, bem como por revistas especializadas em arte como Art in America e Art News. Dado o sucesso do evento, os organizadores do projeto foram nomeados ainda para lista de “Leading Global Thinkers” da revista Foreign Policy do ano de 2014.

Na realização do primeiro *edit-a-thon* anual de Art + Feminism, os organizadores contavam apenas com recursos próprios e apoio de universidades e instituições, que cediam seu espaço para realização dos eventos. Já na realização do segundo evento anual, o projeto passou a contar com apoio financeiro da empresa de consultoria tecnológica Tekserve e da própria Fundação Wikimedia. Jay Walsh, o porta-voz da fundação, declarou em entrevista via e-mail ao Daily Dot, que o maior poder simbólico de Art + Feminism é:

(...)que esforços como esse não são tanto sobre os artigos editados, mas sobre novos contribuintes (...) Não só fazer algumas edições, mas centenas ou milhares a longo prazo. Esse tipo de evento é muito inspirador porque nasceu e cresceu de forma espontânea (...) Os *edit-a-thons* não são novos para a Wikipédia, mas raramente acontecem nessa escala. Espero que centenas de novos voluntários continuem editando [a Wikipédia] por causa desses eventos. (WALSH, 2014, tradução minha⁷⁴)

O encontro anual conduzido em 2015 teve seu ponto central no The Dorothy and Lewis B. Cullman Education and Research Building, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque no fim de semana de 07 e 08 de março de 2015, para comemoração do Dia Internacional da Mulher. Dentre os 75 eventos satélite realizados, 1500 pessoas se reuniram em 75 locações em 17 países, situados em 4 continentes. Globalmente, foram criados cerca de 400 novos artigos, enquanto mais de 500 foram editados e estendidos.

⁷³ Esse termo é utilizado para designar palavras-chave ou termos associados a uma informação, tópico ou discussão. A hashtag geralmente é empregada em redes sociais como Twitter, Facebook e Instagram.

⁷⁴ Texto original: (...) efforts like this are not so much about edits as they are about new contributors (...). Not to make a few edits, but hopefully hundreds or thousands in the long term. This kind of event is really inspiring because it grew and spread organically (...) Edit-a-thons aren't new on Wikipedia, but they don't often happen at this scale. Hopefully hundreds of new contributors will keep editing because of these events. Disponível em: <http://www.dailyydot.com/lifestyle/wikipedia-gender-bias-feminist-editors/> [Acesso em 8 de junho de 2015]

Dentre as novas biografias produzidas nos dois eventos anuais de Art + Feminism estão: as fotógrafas Elise Forrest Harleston, Lisl Steiner e Liza Bear; as pintoras e ilustradoras Amy Maria Sacker, Kali, Betty G. Miller, Sarah McEneaney e Joan Semmel; as escultoras Janet Payne Bowles, Jennie C. Jone, Patti Warashina e Senga Nengudi; a cineasta LaToya Ruby Frazier; as artistas multimídia Camille Henrot, Lisa Oppenheim, Frances Stark, Xaviera Simmons, Cosima von Bonin, Lizzie Fitch, Monika Bravo e Zarina; as curadoras Kyle DeWoody e Laurie Halsey Brown; o coletivo Heresies Collective; e as artistas ambientalistas Mary Miss e Eve Mosher. Já os artigos ampliados e retificados incluem: as pintoras Cecily Brown, Elaine de Kooning e Evelyn De Morgan; a designer de videogames Carol Shaw; as artistas multimídia Coco Fusco, Mierle Laderman Ukeles, e Valerie Hegarty; a fotógrafa e cineasta Yael Bartana; e a escultora Augusta Savage.

4. Considerações Finais

Com o presente trabalho pudemos observar que toda a cultura ocidental é centrada em uma visão falocêntrica, em que o homem está sempre em posição de superioridade em relação à mulher. Por isso, como propõe o filósofo Jacques Derrida, devemos desconstruir as bases do pensamento ocidental, para revelarmos essa desigualdade mascarada por argumentos ligados à natureza e essência feminina. Através desse processo, podemos chegar, assim, na real abertura para a entrada da mulher e do feminino em tal pensamento.

Percebemos também que os âmbitos sociais e históricos têm uma grande influência na experiência da feminilidade, o que resulta em uma força ativa que envolve e modela a produção artística de mulheres. Para galgarem a liberdade criativa, as mulheres precisaram se libertar no contexto político e social através de muita luta. Se hoje vemos grandes mulheres artistas como Nan Goldin, Cindy Sherman, Tracy Emin e Yoko Ono expondo obras em importantes museus, esse fato se deu através de um grande esforço de teóricos, ativistas, curadores e artistas em torno da igualdade de gênero no meio das artes.

Entretanto, mesmo no contexto contemporâneo, a representatividade feminina ainda se mostra muito pequena se comparada aos feitos de artistas homens. O que nos indica que o esforço em torno da diminuição dessas significativas lacunas que ainda existem entre os gêneros ainda não está findado. Portanto, ainda precisamos trabalharativamente em torno dessa temática.

Os paradigmas da história da arte tradicional negavam às mulheres a sua expressão, dizendo-as que se não atingiram um patamar de grandes artistas era por seu próprio esforço e incapacidade, e não por um contexto social excludente. Com a revelação das estruturas históricas e a contestação em como a história da arte é contada, devolvemos às mulheres suas vozes e a possibilidade de galgar posições de destaque. Se projetos como elles@centrepompidou, Modern Women e Art + Feminism terão modificado diretamente as estruturas patriarcais da arte ainda parece uma incógnita. Mas não podemos negar como essas iniciativas provocam uma discussão que durante muitos anos era inexistente. Além disso, elas fornecem uma real contribuição para a revisão da historiografia da arte dominante, principalmente se pensarmos nos casos da exposição e da publicação, que foram realizados em museus com uma longa tradição nas artes.

Art + Feminism pode ser visto como um importante passo para diminuição das desigualdades representativas entre homens e mulheres artistas, através do processo de democratização de acesso às informações relativas à autoria feminina. Outro processo importante proposto pelo projeto é o preenchimento das lacunas sobre a relação entre mulher e arte especificamente na Wikipédia, visto que, ela é um dos maiores sites de referência no mundo. Dados os altíssimos números de acesso, a falta de participação feminina na produção dessa encyclopédia gratuita é realmente alarmante, uma vez que perpetua apenas o ponto de vista masculino sobre o mundo. De forma que o incentivo dado pelo projeto para redução da desigualdade entre os gêneros dos contribuintes do site é essencial para difusão de informações imparciais.

Gostaria de ressaltar que, por mais que existam alguns casos de erros e vandalismo dentro da Wikipédia, o processo de transmissão do conhecimento de forma gratuita pode ser extremamente frutífero para todos. Acredito que essa encyclopédia, dentro do seu sistema que conecta informações das mais diversas, pode ser uma ferramenta que instiga a curiosidade, que, por sua vez, poderá levar a uma pesquisa mais aprofundada sobre o assunto e o empoderamento pessoal através do conhecimento.

Para o futuro, vale continuar observando se o sucesso de Art + Feminism continuará a prevalecer e se cada vez mais conteúdos sobre mulheres importantes para a história estarão disponíveis de forma gratuita para qualquer um que tiver interesse em buscá-los. Também acredito que seja importante observarmos se contextos fora do eixo Europa-Estados Unidos também serão afetados pelos feitos do projeto. Além disso, se o maior volume de informações sobre artistas mulheres disponível numa plataforma de tamanha popularidade como é a Wikipédia poderia gerar efeitos nas próprias instituições artísticas tradicionais.

Gostaria ainda de deixar um convite ou mesmo uma proposta para que sejam pesquisados os frutos deixados pela crescente discussão da importância da arte feita por mulheres no Brasil. Será que as exposições "Tarsila e Mulheres Modernas no Rio" e "Mulheres Pintoras: As Pioneiras", que citei na introdução dessa pesquisa, serão fatos isolados ou criarão uma repercussão mais definitiva no modo que intuições brasileiras pensam a participação de mulheres no meio artístico? Será que novas exposições, pesquisas ou mesmo projetos online podem surgir como efeito dessa maior evidência colocada em cima de mulheres artistas brasileiras?

Referências

BUTLER, Cornelia; SCHWARTZ, Alexandra. *Modern Women: Women Artists at The Museum of Modern Art*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2010.

CHEMALY, Soraya. 10 Ways Society Can Close the Confidence Gap. *Huffington Post*, Nova Iorque, 23 de abril de 2014. Disponível em: http://www.huffingtonpost.com/soraya-chemaly/10-ways-society-can-close-the-confidence-gap_b_5200419.html [Acesso em 03 de junho de 2015]

DANTO, Arthur C. Introdução: Moderno, Pós-Moderno e Contemporâneo. In: _____. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. Tradução: Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 3-21.

DEBRAY, Cécile; LAVIGNE, Emma. *Elles: Mulheres Artistas na Coleção do Centro Pompidou*. Tradução: Clarice Goulart e Rogério Bettoni. São Paulo: BEI Comunicação, 2013. Catálogo da exposição no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

DELY, Carole. Jacques Derrida : The Perchance of a Coming of the Otherwoman (the Desconstruction of 'Phallogocentric' from *Duel to Duo*). *Sens[public] International Web Journal*, p.1-15. 31 de out. de 2007. Traduzido por: Wilson Baldrige. Disponível em: <http://www.sens-public.org/spip.php?article312&lang=fr> [Acesso em 03 de março de 2015]

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DUGGAN, Maeve; SMITH, Aaron. Social Media Update 2013. *Pew Research Center*, Washington D.C., 30 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.pewinternet.org/2013/12/30/social-media-update-2013> [Acesso em 04 de junho de 2015]

EVANS; HOWARD; MABEY; et al. Art + Feminism: Improving Coverage of Women & the Arts on Wikipedia. Press-kit. 4 de março de 2015. Disponível em: http://art.plusfeminism.org/wp-content/uploads/2015/03/Art-Feminism_PressKit_4March20151.pdf [Acesso em 04 de março de 2015]

FIELD, Tara. Women Painters during the Italian Renaissance. *Art News*, Nova Iorque, 7 de outubro de 2013. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/women-painters-during-the-italian-renaissance-35656> [Acesso em: 17 de junho de 2015]

FREITAS, Ana. Nerds e machismo: por que mulheres não são bem vindas nos fóruns e chans. *Brasil Post*, 2 de fevereiro de 2015. Disponível em: http://www.brasilpost.com.br/ana-freitas/nerds-e-machismo-porque-m_b_6598174.html [Acesso em 03 de junho de 2015]

FLOOD, ALISON. Wikipedia 1,000-volume print edition planned. *The Guardian*, Londres, 20 de fevereiro de 2014. Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2014/feb/20/wikipedia-1000-volume-print-edition-crowdfunding> [Acesso em 19 de maio de 2015]

GAN, VOSS, PHILLIPS, et al. The Gender Gap in Art Museum Directorships. *Association of Art Museum Director*, Nova Iorque, 2013. Disponível em: http://www.smu.edu/~media/Site/Meadows/NCAR/NCAR_AAMD-Report.pdf [Acesso em 08 de maio de 2015]

GROSZ, Elizabeth. Ontology and Equivocation: Derrida's politics of sexual difference. *Diacritics*, Baltimore, Vol. 25, No. 2, p. 114-124, 1995.

HESS, Amanda. Why Women Aren't Welcome on the Internet. *Pacific Standard Magazine*, Hollywood do Norte, 6 de janeiro de 2014. Disponível em: <http://www.psmag.com/health-and-behavior/women-arent-welcome-internet-72170> [Acesso em 02 de junho de 2015]

JABLONSKI, Bernardo. A Divisão de Tarefas Domésticas entre Homens e Mulheres no Cotidiano do Casamento. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Campinas, v.30 (2), p. 262-275, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pcp/v30n2/v30n2a04.pdf> [Acesso em 02 de junho de 2015]

JOHNSON, Telma. Enciclopédias Digitais Colaborativas. In: MOURA, Maria Aparecida. (Org.) *Cultura Informacional e Liderança Comunitária: concepções e práticas*. Belo Horizonte: UFMG / PROEX, 2011. p. 105-109.

KAY, Katty; SHIPMAN, Claire. The Confidence Gap. *The Atlantic*, Washington D.C., Maio de 2014. Disponível em: <http://www.theatlantic.com/features/archive/2014/04/the-confidence-gap/359815/> [Acesso em 18 de maio de 2015]

KNIBBS, Kate. Chipping away at Wikipedia's gender bias, one article at a time. *Daily Dot*, 10 de fevereiro de 2014. Disponível em: <http://www.dailycdot.com/lifestyle/wikipedia-gender-bias-feminist-editors/> [Acesso em 8 de junho de 2015]

KOH, Adeline; RISAM, Roopika. THE GLOBAL WOMEN WIKIPEDIA WRITE-IN #GWWI. *Post Colonial Digital Humanities*, 2014. Disponível em: <http://dhpoco.org/rewriting-wikipedia/the-global-women-wikipedia-write-in/> [Acesso em 02 de junho de 2015]

LISBOA DE MIRANDA, Andrea Cristina. A Mulher Artista Na Idade Média: Considerações E Revelações Acerca. *R. cient./FAP*, Curitiba, v.1, p. 1-17, jan./dez, 2006. Disponível em: http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica1/ANDREA_LISBOA_DE_MIRANDA.PDF [Acesso em 17 de junho de 2015]

MABEY, Jacqueline. How To Get on Wikipedia: Depoimento [31 de Março de 2014]. Youtube. Entrevista concedida à The Woman's Connection, B.Switz. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8iW5S3gtxbA> [Acesso em 03 e junho de 2015]

MIRK, Sarah. An Epic Feminist Edit-a-Thon Takes Aim at Wikipedia's Gender Gap. *Bitch Magazine*, Portland, 24 de janeiro de 2014. Disponível em: <http://bitchmagazine.org/post/an-epic-edit-a-thon-takes-aim-at-wikipedias-gender-gap> [Acesso em 19 de maio de 2015]

MOORE, TRACY. Solve Sexism With Overconfidence, Hope and Changing Your Brain. *Jezebel*, 17 de Abril de 2014. Disponível em: <http://jezebel.com/solve-sexism-with-overconfidence-hope-and-changing-you-1563944572> [Acesso em 03 de junho de 2015]

NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? *Revista Art News*, Nova Iorque, Vol. 69, p. 22-39 e 67-71, 1971a. Disponível em: <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/> [Acesso em 13 de abril de 2015]

_____. Why Have There Been No Great Women Artists? (versão resumida). In: GORNICK, Viviane; MORAN, Barbara K (Org). *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. Nova Iorque: Basic Books, 1971b. p. 1-39. Disponível em: http://davidrifikind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf [Acesso em 13 de abril de 2015]

_____. Why Have There Been No Great Women Artists? Thirty Years After. In: ARMSTRONG, Carol; ZEGHER, Catherine (Org.). *Women Artist at the Millennium*. Cambridge: The MIT Press, 2006. p. 21-32.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference*: feminism, femininity and histories of art. (3^a edição) Nova Iorque: Routledge, 1988. 319p.

RODRIGUES, Carla. *O Sonho dos Incalculáveis*: coreografias do feminino e do feminismo a partir de Jacques Derrida. 122 f. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

_____. *Rastros do Feminino* : sobre ética e política em Jacques Derrida. 210 f. 2010. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A Difícil Arte de Expor Mulheres Artistas. *Cadernos Pagu*, Campinas, n°36, p.375-388, Janeiro-Junho de 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000100014 [Acesso em 08 de março de 2015]

STOEFFEL, Kat. Closing Wikipedia's Gender Gap — Reluctantly. *NY Mag*, Nova Iorque, 11 de fevereiro de 2014. Disponível em: <http://nymag.com/thecut/2014/02/closing-wikipedias-gender-gap-reluctantly.html> [Acesso em 28 de maio de 2015]

TANCER, BILL. Look Who's Using Wikipedia. *Time Magazine*, Nova Iorque, 1 de Março de 2007. Disponível em: <http://content.time.com/time/business/article/0,8599,1595184,00.html> [acesso 19 de maio de 2015]

TAYLOR, Astra. Tomgram: Astra Taylor, Misogyny and the Cult of Internet Openness. *Tom Dispatch*, 10 de Abril de 2014. Disponível em: http://www.tomdispatch.com/blog/175829/tomgram%3A_astra_taylor,_misogyny_and_the_cult_of_internet_openness/ [Acesso em 02 de junho de 2015]

UEHARA DE ARAÚJO, Luíza. Disseminação do Wiki e Modulações de Resistências. In: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011. Disponível em:

http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300879309_ARQUIVO_artigoparaanpuh.pdf [Acesso em 03 de maio de 2015]

VALENTI, Jessica. How the web became a sexists' Paradise. *The Guardian*, Londres, 6 de abril de 2007. Disponível em:

<http://www.theguardian.com/world/2007/apr/06/gender.blogging> [Acesso em 02 de junho de 2015]

WANG, WENDY. The 'leisure gap' between mothers and fathers. *Pew Research Center*, Washington, D.C., 17 de outubro de 2013. Disponível em: <http://www.pewresearch.org/fact-tank/2013/10/17/the-leisure-gap-between-mothers-and-fathers/> [Acesso em 28 de maio de 2015]

WikiPeaks? *Revista The Economist Online*, 27 de fevereiro de 2014. Disponível em: <http://www.economist.com/news/international/21597959-popular-online-encyclopedia-must-work-out-what-next-wikipeaks> [Acesso em 21 de maio de 2015]

It's a man's world. *Revista The Economist Online*. 21 de Maio de 2009. Disponível em: http://www.economist.com/node/13717514?story_id=13717514 [Acesso em 28 de maio de 2015]

Textos e pesquisas criados de forma colaborativa:

Art World Opportunities by Gender. 2006. Disponível em: <http://www.brainstormersreport.net/#!research/c1t8a> [Acesso em 06 de maio de 2015]

User:Jimbo Wales/Statement of principles. Outubro de 2001. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/User:Jimbo_Wales/Statement_of_principles [Acesso em 20 de maio de 2015]

Top Sites in Brazil. Modificado diariamente. Disponível em: <http://www.alexa.com/topsites/countries/BR> [Acesso em 20 de maio de 2015]

Wikipedia Editors Survey: Results from the editor survey. Abril, 2011. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/w/index.php?title=File%3AEditor_Survey_Report_-_April_2011.pdf&page=1 [Acesso em 19 de maio de 2015]

Wikimedia Foundation. Última modificação em Março de 2015. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Wikimedia_Foundation [Acesso em 19 de maio de 2015]

Wikipedia:About. Última modificação em Maio de 2015. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:About> [Acesso em 19 de maio de 2015]

Wikipedia: Five Pillars. Modificado em Maio de 2015. Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Five_pillars [Acesso em 21 de maio de 2015]

Wikipédia em Português. Última modificação em Outubro de 2014. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia_em_portugu%C3%AAs [Acesso em 20 de maio de 2015]

Wikipedia: Size of Wikipedia. Última modificação em Maio de 2015. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Size_of_Wikipedia [Acesso em 20 de maio de 2015]

Wikipedia Statistics. Article Count (oficial). Última modificação em Maio de 2015. Disponível em: <http://stats.wikimedia.org/EN/TablesArticlesTotal.htm> [Acesso em 20 de maio de 2015]

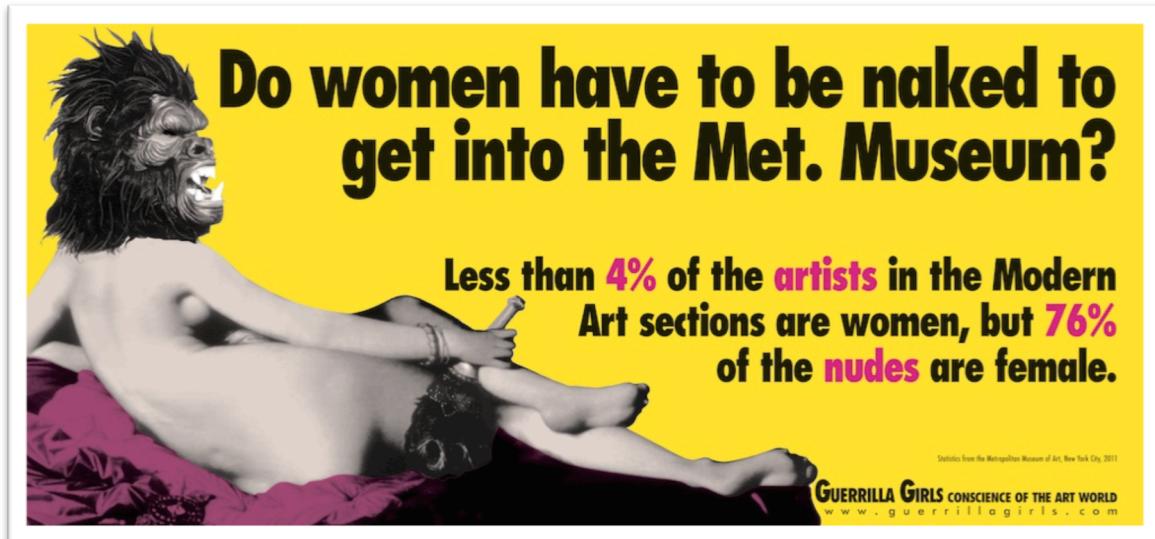
Wikipedia Statistics. Contributors. Última modificação em Maio de 2015. Disponível em: <http://stats.wikimedia.org/EN/TablesWikipediansContributors.htm> [Acesso em 19 de maio de 2015]

Wikimedia Traffic Analysis Report - Wikipedia Page Views Per Country – Overview. Última modificação em Dezembro de 2014. Disponível em: <https://stats.wikimedia.org/wikimedia/squids/SquidReportPageViewsPerCountryOverview.htm> [Acesso em 20 de maio de 2015]

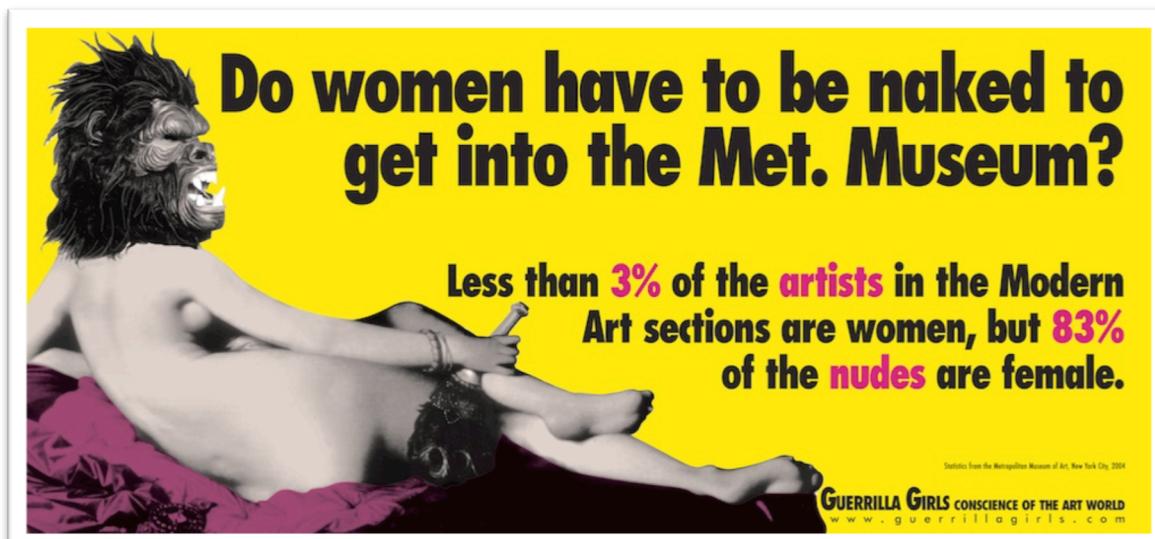
Wikipedia.org. Modificado diariamente. Disponível em: <http://www.alexa.com/siteinfo/wikipedia.org#> [Acesso em 19 de maio de 2015]

Anexos

Anexo A – Guerrilla Girls. 2012. Pôster em Outdoor.



Anexo B - Guerrilla Girls. 2005. Pôster em Outdoor.



Anexo C - Guerrilla Girls. 1989. Pôster em Outdoor.

