

Moments and Temporalities of the Avant-Garde “in, of, and from the feminine”

MOMENTOS E TEMPORALIDADES DAS VANGUARDAS “NO, DO E SOBRE O FEMININO”

Griselda Pollock

Resumo: Por que a cultura modernista foi tão incapaz de integrar imaginativamente a criatividade das mulheres em suas narrativas de radicalismo, inovação, dissidência e transgressão, quando o gênero deveria ser reconhecido como um dos pontos nevrálgicos da própria modernidade? Se a história canônica da arte introduziu gênero no modernismo apenas no negativo, apagando suas representantes mais ativas – as mulheres vanguardistas – como pode uma arqueologia retrospectiva da vanguarda, não como uma única vanguarda, mas como uma constelação de momentos contingentes históricos e auto posicionamentos radicais, vis-à-vis com a triangulação da família, do estado e da religião – típico da modernidade burguesa ocidental –, abrirem novas linhas de análise, revelar o lugar oscilante do “feminino/le féminin” em todas as vanguardas? Baseando-se na sociologia contemporânea da modernidade líquida de Zygmunt Bauman e nos pensamentos sempre férteis de Julia Kristeva sobre as temporalidades da diferença sexual, este artigo argumenta, em primeiro lugar, que em tempos líquidos o terreno relativamente sólido contra o qual operava a transgressão de vanguarda não é mais operativo, deslocando o modelo clássico da vanguarda, enquanto, em segundo lugar, a perspectiva feminista



sobre a longa duração da ordem simbólica falocêntrica coloca uma intervenção “no, do e sobre o feminino” continuamente em uma posição estratégica de dissidência histórica e transformadora. Meu argumento tece materialismo histórico, psicanálise e teorias feministas de estética e diferença sexual, contestando as rápidas mudanças na moda intelectual típica da modernidade líquida que estão se infiltrando na academia e levando ao abandono prematuro de certos projetos político-intelectuais. Apesar de todos os perigos e complexidades de pensar sobre “o feminino” em qualquer forma, e certamente agora, quando as altas teorias feministas da diferença sexual são aparentemente tão *démodé*, mostro como este conceito problemático e preocupante ainda é historicamente significativo e teoricamente relevante para repensar a vanguarda.

Palavras Chaves: Griselda Pollock. Vanguardas Históricas. História da Arte e Feminismo. Modernidade Líquida. Julia Kristeva.

Abstract: Why was modernist culture so unable to imaginatively integrate women’s creativity into its narratives of radicalism, innovation, dissent and transgression, when gender should be recognized as one of the sore points of modernity itself? If the canonical history of art introduced gender to modernism only in the negative, erasing its most active representatives – the avant-garde women – how can a retrospective archeology of the avant-garde, not as a single avant-garde, but as a constellation of contingent historical moments and radical self-positions , vis-à-vis with the triangulation of family, state and religion - typical of western bourgeois modernity -, open new lines of analysis, reveal the oscillating place of the “feminine/le féminin” in all the vanguards? Drawing on Zygmunt Bauman’s contemporary sociology of liquid modernity and Julia Kristeva’s ever-fertile thoughts on the temporalities of sexual difference, this article first argues that in liquid times the relatively solid ground against which the transgression of avant-garde is no longer operative, displacing the classic model of the avant-garde, while, secondly, the feminist perspective on the long duration of the phallogentric symbolic order continually places an intervention “in, of, and on the female” in a strategic position of historical dissent and transformative. My argument weaves together historical



materialism, psychoanalysis, and feminist theories of aesthetics and sexual difference, contesting the rapid shifts in intellectual fashion typical of liquid modernity that are seeping into academia and leading to the premature abandonment of certain intellectual-political projects. Despite all the dangers and complexities of thinking about “the feminine” in any form, and certainly now, when high feminist theories of sexual difference are seemingly so out of date, I show how this problematic and troubling concept is still historically significant and theoretically relevant to rethink the vanguard.

Keywords: Griselda Pollock. Historical Vanguards. History of Art and Feminism. Liquid Modernity. Julia Kristeva.

Por que a cultura modernista foi tão incapaz de imaginar a integração das mulheres em suas narrativas de radicalismo criativo, inovação, dissidência ou transgressão? As mulheres geralmente desaparecem das histórias convencionais da vanguarda. Em uma publicação de referência editada e lançada não muito tempo atrás, curadoras do MoMA e colaboradores convidados finalmente produziram um monumento às obras de design, teatro, cinema, fotografia, artes gráficas, arquitetura, pintura, escultura e mídias contemporâneas criadas por mulheres modernistas radicais, extraídas das coleções do Museu de Arte Moderna (MoMA).¹ No meu ensaio introdutório, aponto para dois paradoxos. Um deles é a institucionalização de práticas de vanguarda como cultura moderna curada através da própria musealização. O outro fala em relação a esse processo, retrógrado, sexista e totalmente antimoderno.

O “problema de gênero” – tomando emprestada a famosa frase de Judith Butler - deveria ser reconhecido como um dos sintomas centrais e ponto nevrálgico da própria modernidade. No



entanto, a institucionalização inicial do modernismo não apenas falhou em reconhecer a centralidade da questão de gênero na modernidade e em seus modernismos, como fabricou ativamente uma narrativa seletiva e monogênero da arte moderna, mesmo diante da intensa presença das mulheres que definiram seu momento de modernidade através de uma maciça participação em todas as áreas da cultura. Embora familiarizados pessoalmente com muitas dessas artistas, curadores de museus e historiadores de arte produziram uma lenda heroica e exclusivamente masculina da vanguarda, que só será retificada institucionalmente em 2010.²

Quero propor que, ao perder um entendimento tão finamente explorado pelo próprio Clement Greenberg em uma das análises teóricas americanas fundadoras da vanguarda, em relação a vanguarda como uma posição estrutural, se posicionando esteticamente a uma distância da própria sociedade burguesa da qual dependia economicamente, os curadores do museu moderno também não podiam entender o lugar ou o significado das mulheres, nem a radicalidade da diferença sexual nas vanguardas.³ Em outras palavras, o destino da vanguarda e do destino das mulheres como artistas agora pode ser visto como estando intimamente conectado. Minha verdadeira questão, portanto, é estrutural: como o “feminino” está implicado na vanguarda no nível da teoria e da prática?

Neste ensaio, examinarei essa questão a partir de duas perspectivas. Desafiando a temporalidade linear associada à agência de vanguarda e à agência progressista e transgressora da cultura modernista, sugiro que houve momentos de vanguarda diversos e descontínuos em que ocorreu a colisão definitiva de radicalismos sociais e estéticos. Embora as mulheres geralmente



participassem de momentos da vanguarda canônica, também houve alguns momentos mais específicos, particularmente atentos às diferenças de gênero e sexual. Uma delas surgiu no encontro entre feminismo e arte, por volta de 1970, que deve ser entendido como um momento político distinto em uma longa história do feminismo - quando abordava a política do corpo - cruzando-se com um momento radical nas histórias modernistas da arte.

Tomo então essa reescrita de momentos de vanguarda em duas direções. Na companhia de vários sociólogos contemporâneos, Zygmunt Bauman contesta a tese avançada por Fredric Jameson e outros marxistas de que a pós-modernidade é uma nova fase do capitalismo tardio, em sucessão e deslocamento da modernidade. Argumentando, em vez disso, que a modernidade entrou em uma fase autorreflexiva, na qual suas contradições estão sendo realizadas, Bauman nomeia as condições atualmente desestabilizadas e mutáveis da cultura global de consumo contemporânea como “modernidade líquida”.⁴

A modernidade líquida exhibe uma lógica diferente da sólida - fase derretida e definitiva do surgimento da modernidade no século XIX, caracterizada por interrupções revolucionárias e consolidação de novos estados ou formas de governo, nos quais os modernos se opunham ao tradicional, com o objetivo de substituição orientada para o progresso. O vanguardismo foi um sintoma da fé da modernidade na engenharia social direcionada para um destino permanente, mesmo que várias etapas possam ser necessárias. Lembre-se de que a formulação originária da ideia do artista como vanguardista estava na teoria política utópica, conforme anunciada por Henri de Saint-Simon no final de sua vida.⁵



Não mais alimentada por um destino progressista (contra testado), a modernidade líquida agora se moderniza por si só, isto é, muda apenas para mudar, alimentada pela lógica bruta da mercantilização e do consumo. A modernidade liquefeita corrói a base sólida (tradição ou formas políticas ou culturais dominantes) contra a qual apenas a transgressão progressiva de vanguarda fazia sentido. Na mudança desestabilizada internamente das condições da modernidade líquida, qualquer entendimento da transgressão de vanguarda e sua política específica de gênero, representada pelo encontro deste com o feminismo, muda para um terreno incerto.

Diante desse dilema, revisito a conjunção de Julia Kristeva das teorias histórico-materialistas e semiótico-psicanalíticas da vanguarda literária. Ao unir os níveis socioeconômicos e psicossimbólicos, Kristeva argumentou que uma vanguarda surgiu pela primeira vez no final do século XIX para desafiar a articulação historicamente específica na sociedade burguesa de forças econômicas, sociais e simbólicas. Como um efeito da triangulação burguesa de estado, família e religião - ligando modos de produção, reprodução e produção simbólica - a diferença gênero / sexual emergiu como uma questão central no vanguardismo, na forma de um engajamento metafórico e psicossimbólico com “o feminino” e especificamente com o materno, como o local de uma criatividade/generatividade (daquilo que “produz”), emancipando-se da lógica e disciplina da produção patriarcal, familiar e capitalista. Este “feminino” não é sinônimo da mulher socialmente existente e, como tal, da negatividade simbólica do “feminino” (contrapondo-se ao falocêntrico direito simbólico e patriarcal) que foi, segundo Kristeva, apropriado tanto pelos homens quanto pelas mulheres em relação a uma base para autodefinição posicional como vanguardistas.



No entanto, embora o artista masculino pudesse se distanciar da cultura burguesa na ficção da autogênese por meio da identificação histórica com apropriação do feminino-materno, que foi então desdobrado no indivíduo masculino criativo, as mulheres artistas tiveram que negociar o mítico fantasia-artista-mãe em relação a uma noção demasiadamente concreta e socialmente autorizada de mulher-mãe. Esta diferença psicoposicional entre o filho-mãe e a filha-mãe atua através da complexa política de gênero e diferença sexual na prática de vanguarda e suas identidades lúdicas (Marcel Duchamp vem à mente) e socialidades de vanguarda que eram frequentemente marcadas por contradições sexistas e misóginas (vem à mente o círculo surrealista de André Breton). O deslocamento social das mulheres na sociedade burguesa - tendo que escapar de suas novas formas de confinamento social e empobrecimento intelectual - também explica a disjunção temporal da emergência tardia de um momento de vanguarda "feminista" (anos 1920/1970).

Desafiando o feminismo americano e francês pelos direitos iguais (mulheres que buscam pertencer ao estado burguês) em 1977, Kristeva elaborou uma tese sobre "O tempo das mulheres". Ela distinguiu o tempo linear das histórias nacionais, modos de produção e política emancipatória (uma temporalidade dentro da qual podemos colocar a maioria das noções da vanguarda em geral) do tempo monumental. Este último é o tempo da diferença sexual e dos modos de reprodução (e não de produção) expressos em termos como patriarcado ou falocentrismo que, portanto, incidem na produção simbólica, na subjetividade e no que ela chama de práticas estéticas.⁶

Kristeva acrescenta um tempo cíclico associado e, muitas vezes, metaforicamente representado pelos ciclos de fertilidade



reprodutiva feminina, sem estar vinculado à sua atualidade. O tempo cíclico e repetitivo (associado ao atraso, memória, repetição), por sua vez, qualifica a ideia usual de revolução, teorizada como uma ruptura no tempo histórico linear, lembrando-nos que ele compartilha uma etimologia com a ideia de girar - de planetas e marés, padrões de vida e morte, o tempo das espécies e não do ser político. Assim, Kristeva postula um contraponto entre sequência/linguagem (linear) e repetição/corpo (monumental/cíclico) para encenar um drama cultural profundo e duradouro, com a diferença sexual e a sexualidade em seu âmago, que emergiram no significado histórico-simbólico no momento da primeira vanguarda histórica que desafiou o estado, a família e a religião na sociedade burguesa, colocando simbolicamente o gênero em sua agenda ao mesmo tempo em que a sociedade burguesa colocou obstáculos específicos no caminho das mulheres pensadoras/artistas/escritoras.

Para Kristeva, a religião funciona como o espaço socialmente permitido para o que é excessivo na produção socioeconômica, como corpo, dor e prazer. A religião tem sido - notadamente nas imagens marianas católicas que outrora dominaram a imaginação ocidental e suas culturas visuais - um dos dois locais de discurso sobre o feminino-materno; o outro é ciência. A vanguarda não apenas desafiou as ideologias burguesas que vinculam Estado, política, família e gênero; também competia com a religião por esse excesso à ordem sociossimbólica que toca a materialidade, a corporeidade e a gênese das formas simbólicas. As práticas de vanguarda, portanto, se concentram na sexualidade e brincam esteticamente com as materialidades de várias mídias. É nessa perspectiva *kristevana* que podemos ler o surgimento de um



momento de vanguarda feminista atrasado nos anos 1970, marcado por uma atenção conceitual, cinematográfica, literária e artística ao materno-feminino.

Não apenas o surgimento da fase líquida da modernidade privou a transgressão vanguardista de seu terreno oposto e sólido, mas outra dimensão da modernidade a desativou substancial e historicamente de uma maneira diferente e imprevisível, introduzindo ainda outra temporalidade: o tempo traumático. Refiro-me aqui à ruptura catastrófica no coração do século XX, cujos efeitos traumáticos e de longo prazo só foram registrados tardiamente na cultura⁷. Que o Holocausto seja entendido dentro da lógica da modernidade é outra das principais revisões sociológicas de Zygmunt Bauman. “Auschwitz”, a face flagrante e negativa (no sentido fotográfico) da modernidade - também pode ser lida como o ataque mais conservador, homofóbico e antifeminista aos valores desconstrutivos políticos radicais da vanguarda, como Kristeva o definira. “Auschwitz” também mudou as condições das práticas estéticas, um efeito que estamos reconhecendo tardiamente. Esse atraso é a marca do trauma e explica nossa atual atenção cultural ao que podemos chamar de oxímoro do “tempo traumático”. O trauma é sem o tempo, sendo não reconhecido pelo sujeito a quem assombra incansavelmente, e é tipificado por uma estrutura de atraso, retardo e retorno deslocado.⁸ O trauma requer um conceito diferente de tempo, semelhante ao monumental/cíclico. No entanto, também exige responsabilidade ética que, sugerirei, questiona a ética de um certo modo masculinista de transgressão edipiana destrutiva, associada a um vanguardismo, que, diante de um trauma massivo e contemporâneo do século XX, arrisca a tornar-se meramente paródico.



Tentarei mostrar como, ao procurar maneiras de entender uma história diferenciada de uma vanguarda não-heroica “no, do e sobre o feminino”, recuperamos um importante legado da releitura dos momentos das vanguardas modernistas e trazemos à visibilidade outra vez os efeitos estruturais mais profundos das vanguardas históricas em relação às “paixões da vida, morte, ética e narcisismo”. Meu argumento tece materialismo histórico, psicanálise e teorias feministas de estética e diferença sexual, contestando as rápidas mudanças na moda intelectual típica da modernidade líquida que estão penetrando na academia e levando ao abandono prematuro de certos projetos sócio-políticos. Apesar de todos os perigos e complexidades de pensar sobre o “feminino” de qualquer forma, e certamente agora, quando altas teorias feministas da diferença sexual são aparentemente tão *démodé*, espero mostrar como esse conceito problemático ainda é historicamente significativo e teoricamente relevante para repensar a vanguarda.

Movimentos teóricos

Trabalhei pela primeira com as vanguardas históricas em 1980, em colaboração com Fred Orton, quando, como novatos historiadores sociais e da arte, adotamos as versões modernistas oficiais da história para desafiar a identificação da vanguarda com um cânone seletivo de arte moderna, um cânone exclusivo que valorizou, inclusive, como inevitável uma determinada trajetória histórica em avanço das práticas artísticas da Europa para os Estados Unidos.⁹ No lugar da tese do destino cronológico crescente aplicada à história da arte moderna pelos mais importantes historiadores da época, Fred Orton e eu propusemos uma maneira



de definir a vanguarda como uma série de identificações auto diferenciadoras que formaram momentos de vanguarda:

Uma vanguarda não simplesmente emerge “pronta” do solo virgem para ser atribuída à moda. Forma-se ativamente e cumpre uma função específica. É o produto da autoconsciência por parte daqueles que se identificam como e com um agrupamento artístico e social específico dentro da *intelligentsia* em uma conjuntura histórica específica. Não é um processo inerente à evolução da arte nos tempos modernos: não é o motor da renovação espiritual e da inovação artística; e é mais do que um conceito ideológico, uma parte de um padrão complexo de imagens e crenças. Uma vanguarda é um fenômeno cultural concreto que se realiza em termos de práticas e representações identificáveis (embora nunca predeterminadas), através das quais se constitui em relação (e à distância), dos padrões culturais gerais de seu tempo. Além disso, sua construção e a definição de função resultam de uma formação discursiva mais ampla, que fornece os termos de referência pelos quais os artistas podem se ver nesse modo ilusório, mas eficaz da diferença, e pelos quais outros podem validar o que estão produzindo, como de alguma forma satisfatório à função de uma vanguarda.¹⁰

Analisando duas formações descontínuas, uma por volta de 1870 em Paris e outra depois de 1930 em Nova York, e nos recusando a vinculá-las a uma narrativa em andamento, Orton e eu teorizamos momentos de vanguarda deslocados. Um momento de vanguarda ocorre no ponto histórico em que um tipo específico de autoconsciência dentro de um grupo distinto surge, para promover a identificação automática entre os membros de um grupo ou uma coleção de grupos de referência mútua. Essas identificações



internas servem, por sua vez, para estabelecer diferenças das formações culturais oficiais. Orton e eu nos distanciamos, teoricamente e historiograficamente, das tendências dominantes na escrita histórica que tratavam arte moderna e vanguarda como sinônimos. Tal elisão tornou o último termo sem sentido. Assim, toda arte e todos os artistas canonizados pela história da arte modernista e pelo museu modernista tiveram imediatamente o papel de vanguarda: líder, inovadora e significativa. Essa tendência, em outras palavras, era circular. Não permitia falhas de momentos temporais, contradições internas ou outras, nem falhas posteriores de reconhecimento cultural (excluindo efetivamente da legitimação como vanguarda qualquer prática cultural incompatível com um relato particular, muitas vezes puramente formalista, do modernismo). Nosso projeto era voltar a pesquisar as condições sob as quais os momentos específicos da consciência de vanguarda foram formados e as práticas estéticas resultantes que foram modeladas e entendidas, criticamente ou não.

Voltei a pensar na vanguarda em 1999, quando escrevi sobre a primeira exposição completa da obra *Post-Partum Document* da artista americana Mary Kelly (1973-79), na Fundação Generali, em Viena: composto por 139 elementos, organizados em seis partes, agora conservadas em seis locais diferentes e em três continentes. Essa montagem do projeto multipartes de Kelly, montada pela primeira vez em uma única instalação, convidou-me a uma retrospectiva crítica sobre o “momento” de seu surgimento na década de 1970, a primeira grande década feminista que defini, usando a formulação de Orton-Pollock, como um momento de vanguarda. A diferença era que era um momento de vanguarda especificamente feminista, que ocorre por volta de



1970, na conjunção singular de práticas independentes de cinema e videoarte emergentes, arte conceitual, envolvimento feminista com teorias psicanalíticas contemporâneas e uma teorização renovada e politizada de ativismo em torno de gênero e sexualidade - retomando o fio quebrado de momentos vanguardistas anteriores, em Paris na década de 1920, por exemplo. Nesse momento da década de 1970, pela primeira vez na história, o feminismo finalmente se envolvia, trabalhava e intervia nas artes visuais. O projeto *Post-Partum Document*, surgiu em parceria com o filme independente de Laura Mulvey e Peter Wollen, *Riddles of the Sphinx* (1976), e o texto de Julia Kristeva, *Hérétique d'amour*, traduzido para o inglês como *Stabat Mater* (1977). Eu escrevi o seguinte:

A atmosfera em meados dos anos setenta foi de experimentação, na qual práticas culturais de arte e cinema produziram um laboratório no qual os domínios social e psíquico em que somos formados como posição social e subjetividades psicologicamente constituídas pudessem ser pesquisados, não apenas para desafiar os padrões existentes e as opressões associadas, mas para produzir conhecimento sobre o que existia e o que poderia ser, o que era inimaginável e impensável nos termos existentes de representação patriarcal e linguagem falocêntrica. Quero sugerir que isso constituiu um momento de vanguarda - não em termos da apropriação banal da inovação pelo mercado de arte capitalista, mas em termos da teorização contemporânea de Julia Kristeva sobre a poética revolucionária que ela, no entanto, localizava apenas na final do século XIX, e na poesia e no trabalho dos homens. Estou sugerindo que houve uma conjunção crítica entre a poética revolucionária do cinema independente e a poética do conceitualismo que abriram um espaço estético, teórico fluido e intertextual para uma prática distintiva de vanguarda feminista: um momento de vanguarda **“no, do e sobre o feminino”**, conforme definido por uma consciência crítica feminista do inconsciente e da linguagem. Essa vanguarda procurou criar conhecimento sobre o feminino que os discursos ou práticas existentes não puderam ou não forneceram.¹¹



À luz atual do domínio teórico da teoria **queer** pós-feminista, precisarei justificar um anacronismo que apele para o termo «feminino». Expandindo os debates sobre gênero, além da inflexão feminista inicial em relação às mulheres, a teoria queer é vital para o nosso pensamento, mas não à custa de proibir os negócios ainda inacabados de que foi um projeto teórico especificamente feminista para pesquisar - não porque o gênero seja mais importante do que outras arenas da experiência, mas porque somente o feminismo faz do gênero um objeto teórico. Minha utilização do termo “feminino” deriva das problemáticas existenciais colocadas inicialmente por Simone de Beauvoir em 1949 e modificadas pelo vocabulário da psicanálise e da teoria semiótica de Kristeva.¹²

O termo francês **le féminin** não é facilmente traduzido pela palavra inglesa **feminino** ou **feminilidade**, que acumularam muitas conotações tipicamente negadas por feministas. **Le féminin** não se refere apenas a ideias prescritas do que é apropriado ao comportamento normalizado e de gênero das mulheres definidas patriarcalmente. Entendido como “o outro negado”, que consolida a individualidade singular do masculino (de Beauvoir), ou como uma posição psicossimbólica na linguagem, **le féminin** é definido por Kristeva como “aquilo que não é”. **Le féminin** não pode estar no sentido de definir o ser de alguém: a mulher é X. Antes, ela funciona posicionalmente como uma negatividade radical (no sentido hegeliano) que gera renovação e, às vezes, revolução no simbólico que, governado por uma lógica falocêntrica, coloca **le féminin** como seu exterior/excesso.

Embora eu resista à posição radical absoluta de **le féminin** de Kristeva como apenas uma radicalidade semiótica na lógica falocêntrica, quero propor que seja ao mesmo tempo aquilo



que ainda não se sabe (por falta de significantes na linguagem falocêntrica) quanto aquilo que inevitavelmente já foi, muitas vezes inconscientemente, inscrito na cultura precisamente por artistas e escritores de vanguarda, porque, como vanguardas autoconscientes, participaram de dissidência material, semiótica e criativa em relação ao simbólico patriarcal e burguês. No entanto, embora a experiência vanguardista permitisse o espaço ou o processo para essas “outras” inscrições, as artistas mulheres talvez não reconhecessem o que havia sido inscrito na cultura por meio de suas práticas estéticas, porque a alteridade do feminino na cultura falocêntrica permanece obscura pela falta de termos para reconhecer sua diferença, exceto como “não”.

Se até agora nos faltam os termos apropriados para reconhecer *le féminin* como o excesso assustador de um falocentrismo limitador, como resultado do trabalho feminista sobre linguagem, arte, teoria e assim por diante, agora podemos desejar conhecer e enquadrar tais diferença através de termos de análise e reconhecimento desenvolvidos pela teoria feminista, uma intervenção intelectual de vanguarda: isto é, um distúrbio de significado radical para as ordens de significado existentes¹³. Nesse sentido, a atenção na teoria e prática feminista durante os anos 1970, tanto para o corpo quanto para a linguagem, e os movimentos estéticos e teóricos que compõem o momento de vanguarda feminista, elevaram necessariamente o nível de significância representacional e filosófica o “excesso” na sociedade burguesa patriarcal, que antes era administrado em nome deste último pela religião, mas que agora as mulheres conscientemente radicais - feministas - assumiram. Kristeva enfatizou que a religião era contestada pela vanguarda; mas apenas uma vez que o feminismo



articulasse as questões de gênero, sexualidade e diferença sexual, teoricamente e esteticamente, poderia todo o potencial desse concurso ser encenado. É nesse ponto que a **materna** (não a maternidade) surge como um problema, não por causa de protestos sociais contra a maternidade socialmente prescrita na sociedade burguesa, mas porque a **materna** é a imaginação e local metafórico de noções do criativo, do gerador, do devir, da diferença e da articulação entre vida e morte, desejo e ética. Penso que é a confusão entre as ideologias sociais da maternidade e a pesquisa psicosssemiótica sobre o excesso e o significado do “materno-feminino” que criou uma profunda dificuldade conceitual na teoria e na prática feministas, tornando o feminismo profundamente ambivalente em relação ao materno como feminino, ao invés de profundamente interrogativo. Sendo assim, torna-se importante não considerar esse tema ultrapassado, a ponto de finalmente olhar para as representações do “materno-feminino” nas artes de vanguarda.¹⁴

Uma proposta dissidente

Continuo sonhando com exposições que ninguém iria ou poderia contemplar realizar. Por exemplo, eu gostaria de criar uma conversa visual entre *Reading Figaro*, de Mary Cassatt, *La Berceuse*, de Vincent Van Gogh - e alguns de seus desenhos de mulheres camponesas de 1885, *Portrait of Gertrude Stein*, de Pablo Picasso e *Woman I* de Willem de Kooning, enquanto exibia o filme de Laura Mulvey e Peter Wollen, *Riddles of the Sphinx*, além de *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* e *News from Home* de Chantal Akerman, *Measures of Distance*, de Mona Hatoum, *Dreaming Rivers* de Martina Attille, *Night Cries: a Rural*



Tragedy, de Tracey Moffatt, ao lado de *Jedda*, de Charles Chauvel e instalando o máximo possível do *Post-Partum Document* de Mary Kelly, enquanto edito um filme sobre Julia Kristeva, dando suas recentes palestras sobre paixão materna e organizando leituras de seus textos selecionados sobre maternidade e sobre a mulher, a criatividade e a dissidência da 1970, em tradução francesa e inglesa.¹⁵

Cada uma dessas obras lida de maneira fundamental com o materno-feminino, como um local de subjetividade e de significado no encontro intersubjetivo flexionado por múltiplas dimensões de tempo, lugar, diferença social, cultural e sexual. Todos exibem uma radicalidade estética. Por exemplo, a artista palestina Mona Hatoum lembra-se de uma conversa com a mãe em Beirute através de cartas que falam de amor e exílio; Martine Attille explora a subjetividade de uma mulher caribenha no exílio vista por seus filhos em seu leito de morte. Tracey Moffatt aborda o estranhamento cultural e o luto pessoal na figura de uma mulher aborígine, promovida por uma mãe branca sob a violência epistêmica do colonialismo australiano, enquanto Chantal Akerman trabalha através do silêncio, como um legado transgeracional da sobrevivência ao Holocausto.

Essa exposição se deslocaria caoticamente da década de 1870 até a década de 1970 e depois até o presente. Em termos de museu modernista, mistura incoerentemente pinturas e filmes, documentários e textos, cubismo e conceitualismo, obras de arte e teoria cultural, psicanálise ocidental, cinema pós-colonial e arte em novas mídias. Justapõe momentos de vanguarda heterogêneos: Paris da década de 1870, Paris da década de 1900, Nova York da década de 1950, Londres e Paris da década de 1970, Beirute, Sydney



e Londres, entre 1988 e 1989. Como o estudo impressionista e intimista de Mary Cassatt sobre sua mãe de meia-idade lendo um jornal, ficaria em relação à pintura de Monsieur Bertin, de Ingres e ao lado do poder dramático de Picasso no retrato de sua patrona e companheira de gênio, a escritora lésbica judia Gertrude Stein, pintada ao mesmo tempo em que ele estava pensando em começar *Demoiselles d'Avignon*? O que liga Cassatt e Van Gogh, quanto mais ambos a De Kooning, por meio de suas relações com Picasso? Quero mostrar como o encontro entre obras de arte selecionadas, como momentos de dissidência criativa, pode nos ajudar a reconhecer o engajamento que realizam com o que perturba a ordem burguesa e, mais recentemente, com o que desafia às formas étnicas, a violência racista, sexista ou homofóbica, ou a dor da migração e do exílio.

Minha proposta de obras selecionadas transgride toda a lógica da museologia que divide as categorias entre meio/formato, estilo e movimento. Conceitualmente, interrompe narrativas históricas estabelecidas e suas temporalidades segregadas. Tal exposição perturbaria até o entendimento tradicional e excludente da vanguarda, que avalia as obras de arte em busca de seu rompimento com o passado em termos de uma lógica de inovação formal progressiva, ligando o social e o artístico em nome de um princípio reconhecido da necessidade de mudança: marxismo, anarquismo, antifascismo e assim por diante. Sob esse prisma, tal exposição pode parecer simplesmente retrógrada.

Com várias exceções, essas obras são todas feitas por mulheres de diversos momentos, culturas e afiliações estéticas e, portanto, insistem na heterogeneidade das mulheres e nas



diversas singularidades do próprio feminino. No entanto, ao montar este grupo de obras significativas que desfaz qualquer senso de coletividade ou homogeneidade entre artistas que são mulheres, como devemos explicar o sintoma compartilhado: a exploração das relações entre o materno, a estética e a autoconsciência vanguardista de intervir nas linguagens representacionais dominantes e nas economias sociais da imagem?

Encontros nos Tempos Líquidos e no Tempo Monumental

Minhas sonhadas exposições são concebidas por meio de um programa que chamo de *Encontros no Museu Feminista Virtual*¹⁶. O *Museu Feminista Virtual* - onde a virtualidade está filosoficamente, e não ciberneticamente, ligada ao conceito de feminismo como algo que ainda está por vir - é um convite para revisitar momentos passados, mas com (a) diferença. A configuração é movida pelo que chamei em 1999, sem qualquer justificativa teórica, de desejo feminista, a fim de articular minha ambição epistemofílica do saber diferente, minha curiosidade em ver a diferença e permitir que ocorram diferentes conversas que possam realinhar nossa corrente. Pensar por meio de novas configurações, expondo relações até então suprimidas e desaparecidas por narrativas falocêntricas oficiais da história cultural, incluindo a versão autorizada do modernismo.¹⁷

Herdeiros de uma maneira de pensar a cultura modernista como um projeto definitivo que avança incessantemente e alimenta a inovação constante, estamos agora bloqueados pelo “neo”-ismo e pior, pelo “pós”-ismo.¹⁸ Jeremias dos dias atuais, na qual eu me incluo, lamentamos o que parece ser a penetração total do mundo da arte pela temida indústria cultural de Adorno no mercado



global de arte mercantilizada e de artistas famosos, impulsionada pela necessidade de fabricar a última novidade, para profetizar a ideia de progresso impulsionada pela mercadoria, que facilmente confunde mera novidade com crítica genuína.¹⁹ Tempos líquidos modernos são tempos de instabilidade e mudança, aos quais estamos respondendo com pânico, muitas vezes genuíno, já que temos tão pouco para nos guiar através de nossa nova condição sem fundamento.²⁰ Então, o que a arte pode ser ou fazer em tempos modernos líquidos?

Estou sugerindo que o conceito de vanguarda, em qualquer de suas muitas formulações e momentos foi, ou só poderia ter sido, uma agência de renovação necessária em uma modernidade de outra forma, sólida. O novo sólido era necessário como um terreno estável para a intervenção de vanguarda, inovação, transgressão, radicalização, oferecendo agravos políticos ou estético-políticos que buscavam efetuar mudanças reais em oposição a mudanças fugazes.

A interminável oscilação da modernidade líquida entre a moda e a obsolescência não tem um propósito orientador (economizar lucro) e não está ligada a nenhuma convicção sobre para onde estamos indo, por causa das alterações do presente. Além disso, desencantamentos pós-modernistas com a modernidade, alguns justificados, nos impediram de ousar propor uma narrativa única de melhoria em nome da igualdade (redistribuições substanciais de riqueza, nacional e globalmente, e erradicação real da pobreza) ou de qualquer outra das agora renegadas grandes narrativas da modernidade. Assim, com efeito, estamos “afundando o riacho sem um remo teórico-político” em face do capitalismo internacional globalizante irrestrito, cujas poderosas forças econômicas são



desencadeadas a partir de corretivos mínimos, mas ainda eficazes, criados pela regulamentação política local e nacional que emergiu dentro dos estados-nação, tanto por meio de movimentos sindicais quanto de pressões conservadoras mais antigas dos primeiros momentos do capitalismo nacional, típico da modernidade sólida.

Então, me perguntando por que nossos modelos para entender o que está acontecendo culturalmente falham em explicar ou compreender criticamente um negócio de arte imensamente bem-sucedido, mas constantemente diversificado e mutante em escala global, acho que, paradoxalmente, uma arqueologia excêntrica do arquivo subanalizado do moderno abre novos scripts potenciais sobre o que aconteceu. Recuperá-los não leva a uma nova tarefa vanguardista, mas a um pensamento crítico que é, talvez, o que nos resta para demonstrar nossa fidelidade ao que acalentamos nos momentos históricos do radicalismo sociocultural que leva o rótulo de vanguarda. Se perguntarmos “onde está a vanguarda agora? É uma categoria útil?” não estaríamos buscando respostas em becos sem saída ou em scripts já institucionalizados e excludentes? Mas se reexaminarmos algumas de suas dimensões invisíveis, notadamente, como estou sugerindo, por meio de maior fidelidade à sua inclusividade/transgressividade de gênero histórica, experimental e inovadora e momentos variados de envolvimento com a diferença sexual, poderia este ato de arqueologia histórica tornar a investigação do vanguardismo um pouco útil em nossa situação atual?

Modelos alternativos para pensar

A maneira mais simples de explicar os critérios básicos para minha proposta de exposição feminista virtual sobre maternidade



e a vanguarda, sobre gênero, modernidade e renovação, é uma justaposição. Em primeiro lugar, há a infame capa criada por Alfred H. Barr Jr., primeiro diretor do Museu de Arte Moderna para a exposição de Cubismo e Arte Abstrata em 1936 (fig. 1). Está ao lado de uma única tela das quarenta e nove telas pretas penduradas com uma combinação de fotografias de obras de arte e imagens visuais contemporâneas criadas pelo historiador de arte de Hamburgo Aby Warburg sob a rubrica *Mnemosyne Bilder Atlas* (Memory Picture Atlas) (fig. 2) feita no final da década de 1920, pouco antes de sua morte, em 1929. As junções de imagens de Warburg demonstram sua concepção singular de uma história da arte não anestesiada, mas simbólica, criada precisamente para contestar o que é codificado no fluxograma formalizador e cronológico de Barr.

O esquema de Barr forneceu o modelo conceitual e museológico, bem como a planta arquitetônica concreta, para apresentar a arte moderna como um fluxo de movimentos de arte tendendo a destinos específicos - em 1936: abstração geométrica e não-geométrica - representados de uma maneira afastada do tempo histórico e da práxis social, porque o avanço da inovação artística é impulsionado pela necessidade formal interna ou autônoma. Essa destilação da necessidade formal é, sem dúvida, um fator importante a ser considerado no estudo do modernismo, mas exclui qualquer consideração sobre o que essas formalizações possam estar respondendo na sociedade. Muito é apagado em nome da atenção isolada e autoconsciente à forma, como a única e preeminente questão para a arte, em vez de perguntar como e por que os artistas procuraram outros aspectos, não-representativos formalmente, da realidade social e das experiências vividas nas condições da modernidade.²¹



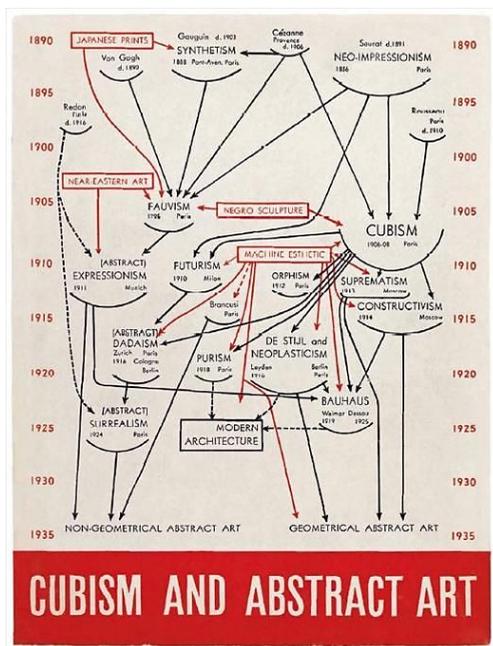


Figura 1. Barr MOMA Chart, 1936.

Figura 2. Warburg Mnemosyne Atlas.



Assim, na linha do tempo de Barr movimentos que caminham do pós-impressionismo na década de 1890 à arte abstrata em meados da década de 1930 passam cronologicamente e sem interrupção através das enormes revoltas históricas, dos horrores da primeira guerra mundial, da revolução industrial, das campanhas coloniais e imperiais, a ascensão dos fascismos, passando pela Terceira Internacional, Estalinismo, Frente Popular, intervenções científicas e grandes mudanças sociais provocadas pelo sufrágio e movimentos de massa dos trabalhadores e, é claro, das mulheres. Nada que possa pertencer a uma história de transformação de gênero, história colonial, racismo, tecnologia, filosofia ou física pode ser registrado como parte das conversas que iniciaram ou foram negociadas dentre essas rápidas mudanças artísticas. Se expandíssemos a linha do tempo de Barr até o presente, ela não registraria o Holocausto, o Apartheid, as viagens espaciais, a AIDS, o genocídio de Srebrenica (massacre de bósnios muçulmanos em 1995; N.d.T.), o 11 de setembro, a digitalização e assim por diante.

Para muitos de nós, a velocidade da mudança e a acumulação vertiginosa de intervenções artísticas neste período de sessenta anos, de 1870 a 1930, que é o momento crucial do modernismo, está registrada não como um desdobramento interno discreto, mas como um abalo, se não cataclísmico, em negociação com mudanças e práticas artísticas sem precedentes e eventos frequentemente traumáticos. Por outro lado, paradoxalmente, o *Atlas Mnemosyne* de Warburg não traça tanto o novo da arte em suas respostas às condições desafiadoras da guerra industrial e da modernidade social, mas revela a persistência dentro da modernidade, em níveis profundos lembrados por imagens, entendidas como formas de registrar e repetir emoções poderosas,



ligadas à sociabilidade humana, vida e morte. Essas formas-imagem são o que Warburg chamou de *Pathosformel*, formulações de *pathos* - onde *pathos* é entendido como sentimento, paixão, sofrimento no registro emocional e como uma espécie de sentido (*sens*), em relação ao significado dessa palavra em francês. *Sens* em francês não está apenas do lado da sensação e da sensibilidade, mas também inclui significado (como no senso comum, ou dar sentido a algo), sem ser semanticamente fixo. Assim, Warburg compartilhou com Freud uma contra visão à ideia de modernidade como modernização e mudança autodirigida, argumentando que, mesmo como modernos, somos prisioneiros de temporalidades monumentais/cíclicas em ação, tanto nas psiques individuais quanto nas memórias culturais em que versões arcaicas de emoções, ansiedades e imaginações primárias persistem e retornam. Ou melhor, como Freud argumentaria de 1896 em diante por meio de sua noção de *Nachträglichkeit*, que o modo inicialmente *unassimilable* e traumático de tais experiências arcaicas busca uma forma emprestada do processo imaginário e simbólico subsequente do aparelho psíquico.²²

Warburg foi tanto um analista de sua própria cultura visual contemporânea, nas décadas do imperialismo europeu que antecedeu a Primeira Guerra Mundial e da violência racial do antissemitismo que irrompeu na Alemanha nas décadas seguintes, como um estudioso das culturas mundiais e notavelmente do renascimento da antiguidade pagã na Europa cristã no século XV. Desde a tradução para o inglês de 1999 de seus principais escritos, Warburg emergiu das sombras dos estudos esotéricos da Renascença para ocupar seu lugar como um recurso na teoria cultural contemporânea e na prática artística, notadamente entre pensadoras e artistas feministas.²³



Minha justaposição de Barr e Warburg como modelos para pensar o tempo na arte pode ser mal interpretada, como representando a oposição entre formalismo e iconografia. Mas esta não é a questão. O *Pathosformel* de Warburg interpõe-se entre a imagem, a imaginação e a forma por meio do conceito de espaço simbólico. A arte é tratada como *Denkraum*: um espaço de pensamento que suspende a simples oposição entre emoção e razão, para sugerir a arte como espaço de oscilação e mediação.

Freud criou uma tese sobre continuidade profunda, sobrevivência e persistência na psique humana, produzindo seus escritos sobre a subjetividade frequentemente expressos arqueologicamente, no ambiente quase museológico de sua própria coleção de antiguidades pagãs de tradições religiosas e culturais diferentes da sua²⁴. Enquanto Warburg e Freud foram igualmente sensíveis e teorizaram de maneiras diferentes a nova violência racial da Europa cristã antisemita que eles próprios testemunharam e suportaram naquele período moderno, cuja cultura foi indiferentemente celebrada por Barr como a ousadia progressiva autônoma de uma arte moderna liberada de toda a história e política, nem Warburg nem o próprio Freud registraram plenamente o que Barr absolutamente deixou de reconhecer: que o moderno foi também um momento de radicalização do gênero e da diferença sexual (isso não significa negar que Freud foi um teórico radical da sexualidade, que teve momentos de intenso insight e autocrítica sobre sua incapacidade de pensar seu caminho através da especificidade da subjetividade e sexualidade femininas). Para capacitar Freud e Warburg a trabalhar como parceiros na conceitualização do *Museu Feminista Virtual*, devo recorrer a Julia Kristeva, teórica literária e psicanalista praticante-teorizadora,



que transforma o formalismo de Barr em uma dinâmica de semiótica e psicanálise que ela chama de *semanyse*, enquanto também encontra um caminho para configurar a engenharia de vanguarda do modernismo como um momento de dissidência sexual, semiótica, teórica e social simultânea, que longe de ser “moderno”, no sentido de uma simples ruptura com o passado, tem que encontrar caminhos para negociar o tempo profundo e as estruturas profundas da diferença sexual que afetam a vida, a morte e o desejo.

Julia Kristeva declara que, na virada do século XXI, a cultura ocidental está com problemas porque é a primeira cultura na história que está sem discurso sobre o materno, isto é, um discurso sobre a criatividade e a intersubjetividade humanas representadas pelo pensamento mitológico e religioso sobre o “materno-feminino”. Isso não é o mesmo, é claro, que uma ideologia da maternidade socialmente prescrita. Kristeva oferece uma análise depreciativa do fenômeno Sarah Palin da “Mãe Fállica”, enquanto também volta à sua ansiedade de longa data sobre o fracasso de um feminismo acrítico em entender suas próprias determinações psíquicas e inconscientes. Kristeva criticou a idealização da mãe na autoafirmação da mulher pelo movimento das mulheres ocidentais, vendo no que poderíamos chamar de feminismo cultural um potencial perigoso para uma nova religião (isto é, um espaço de fantasia sobre a Mãe idealizada em vez de a análise crítica da sexualidade, linguagem e diferença). Atualmente, ela nota tanto a rejeição da maternidade quanto a demanda por ela: a inseminação artificial e a barriga de aluguel são sintomas dessa nova situação reversa:



Assim, quando o feminismo reverte, em uma corrida para mães substitutas, e quando o desejo desenfreado de procriar a todo custo é acompanhado pela série macabra de bebês congelados e crianças “esquecidas”, “abandonadas” ou “abusadas”, poderemos ver que somos a única civilização que carece de um discurso sobre a vocação materna? Nosso conhecimento científico e médico não é capaz de socorrer efetivamente o sofrimento feminino, sofrimento que pode até levar à loucura materna e que não atinge apenas as mulheres marginalizadas. A necessidade de “ter” um bebê por meio de uma “concepção imaculada” auxiliada funciona hoje como um antidepressivo como qualquer outro. E por que não? Mas somente com a condição de que seus riscos, vantagens e consequências sejam elucidados ²⁶.

Em *Revolution in Poetic Language*, Kristeva viu a vanguarda localizada na literatura francesa após Mallarmé não apenas como uma “nova forma de inovação artística, mas também como um sintoma de uma crise nas relações simbólicas que afetam todas as áreas da vida social, mas muito mais visível na prática artística do que em qualquer outro lugar.²⁷ Kristeva havia antecipado essa questão do maternal e da vanguarda porque ela está intimamente ligada às relações simbólicas da linguagem e da própria subjetividade. Ela argumentou que o estado e a família, instituições de ordem social e sexual, “mantêm juntos um certo tipo de relação entre a unidade (fixação de sentido e identidade) e processo (a semiótica, pulsões e a instabilidade radical das subjetividades em julgamento) na economia do sujeito falante, ao mesmo tempo em que se consolida a partir dessa relação.²⁸ O Estado administra as forças e as relações de produção; a família garante a unidade diante do processo de pulsões e prazer, associado à sexualidade e à reprodução. Daí a função do terceiro elemento deste triunvirato, a religião:



Essa unidade, de estado e família, é alcançada ao preço de um assassinato e um sacrifício – somando a pulsão e o processo. Isso é reconhecido pela religião, que assim se arroga o privilégio de representar e falar o elemento infinito que o conjunto oprime e ainda assim exige ser falado. A religião é aqui aquele discurso que conhece, na medida do possível, o que está em jogo na relação entre a homogeneidade sócio-simbólica e a heterogeneidade das pulsões em ação dentro e sobre a homogeneidade. Cúmplice com o estado e a família na medida em que restaura o outro a eles, esse discurso religioso aparece não apenas como formas especulativas (e muitas vezes especulares) do que é irrepresentável no prazer orgástico (gozo) e do que não é capitalizável. No gasto de forças produtivas.²⁹

A cumplicidade do estado, família e religião, longe de desmoronar com a chegada da modernidade, foi, segundo Kristeva, precisamente consolidada pelo triunfo da sociedade burguesa no final do século XIX. Essa é a notável novidade do argumento de Kristeva. A secularização não foi a dissolução de uma era do cristianismo; a cultura e a sociedade burguesas do século XIX foram o momento contraditório de sua sublimação social. A embaixada da religião (cristã) administra o excesso somático e psíquico que não seria permitido de outra forma na representação social nas economias capitalistas restritivas da produção e na reprodução falocêntrica - valores vitorianos, se você preferir. Essa sublimação foi, no entanto, contestada simultaneamente por uma nova formação da arte sob o disfarce da vanguarda. A arte, por assim dizer, buscava progressivamente sua independência dos próprios discursos e instituições em que se baseava.

Essa cumplicidade do discurso da família, do estado e da religião aparece pela primeira vez na segunda metade do século XIX, após o triunfo da revolução burguesa, a consolidação do capitalismo e a realização que acompanha a religião cristã. Ao mesmo tempo,



também aparece a função subversiva da “arte” - subversiva por causa da maneira como ela atravessa e refaz as fronteiras dos conjuntos sócio simbólicos.³⁰ (Ênfase da autora)

O que aconteceu na arte, na literatura e na música, bem como em muitas tendências intelectuais relacionadas, como com a psicanálise na chegada da vanguarda, constituiu uma ruptura com os conceitos fundamentais do conjunto socio simbólico monumentalmente cronometrado. A ruptura desestabilizou o nó patriarcal existente de gênero, sexualidade e diferença sexual.

Desde o Renascimento, a arte figurativa ocidental compartilhava uma intimidade fundamental com o cristianismo, que moldava não apenas seu conteúdo, mas também o caráter plástico e estético de suas ideologias e práticas representativas, sintetizadas pela primazia de sua figuração do corpo. A teologia cristã da Encarnação e a relação entre uma palavra tornada visível e uma palavra tornada carne forneceram o impulso mais profundo nas artes visuais ocidentais em direção a sua conquista particular da representação mimética, baseada na narrativa pictórica e na colocação da figura humana em composições geometricamente prospectivas. Essa arte desenvolveu gestos e poses para incitar a recepção afetiva apropriada de proposições teológicas através da identificação imaginária do espectador com a ilusão antropomórfica. A teologia da Encarnação incitou, portanto, uma trajetória particular na representação artística, que definiu o imaginário visual ocidental até meados do século XIX, quando foi interrogada e finalmente interrompida por práticas artísticas que não eram tão antiacadêmicas ou antirrealistas (como costumamos ser ensinadas), tanto como descristianizadas, isto é, libertando o psicossomático e o psicossimbólico do imaginário religioso.



Na tensão entre a metáfora teológica e uma representação visual que funciona iconicamente por meio da representação do corpo, as sementes da revolta da vanguarda e da disputa pelo terreno imaginativo ocupado pela religião podem ser rastreadas. A religião é um discurso metafórico, falando em termos linguísticos ou representacionais que desafia o que dizemos e vemos e que só podemos imaginar dentro desse discurso - exceto, isto é, para o excesso que a prática religiosa, o ritual e a experiência esteticamente hiper-carregada permitem, mas também administra em nome da ordem sociossimbólica, ou seja, para a afetividade, intensidade, misticismo e (dis) possessão momentânea do self: gozo.

Ao desafiar a função das artes visuais como tela representacional para uma teologia da Encarnação, a vanguarda, segundo Kristeva, tenta forçar ao reconhecimento produtivo tanto a materialidade quanto a afetividade que sustenta o sistema significante, os processos psicosemióticos que a unidade significativa tenta fixar ideologicamente como significado socialmente autorizado³¹. O projeto da vanguarda é lidar com o deslocamento irreparável entre significante e referente ocasionado na modernidade capitalista burguesa, onde o referente perdeu o significado transcendente garantido pelo discurso religioso. O modernismo nos lembra infinitamente que existem apenas significantes e seus afetos subjetivantes. No entanto, mesmo em sua nudez semiótica, o jogo poético ou artístico dos significantes nos afeta; somos tocados e animados por algo além do sistema simbólico, que tenta aproveitar o excesso em prol do significado socialmente sancionado. Ao saber disso, entretanto, a arte perdeu a fé em sua capacidade e em sua necessidade de proporcionar a visualização de um sujeito encarnado, sustentado pela identificação



imaginária e pelo espaço antropomórfico. (Pode-se dizer que o cinema assumiu seu manto.)

Para Kristeva, portanto, a arte de vanguarda está, estruturalmente (se nunca ideologicamente, ateuista e potencialmente não-icônica), mais preocupada com elementos como ritmo ou sonoridade e seus equivalentes visuais, cor, gesto, pulsação. Em vez de tentar fornecer representações de Deus realizado como Corpo idealizado, buscou os meios para registrar o **soma** sacrificado, ou seja, as pulsões e os prazeres que revestem o sujeito humano falante, o sujeito em prova e em processo, por causa da subjetividade nunca alcançada, mas que é sempre um processo de devir desafiado, que corre o mesmo risco de se desfazer, como é o caso da melancolia ou da psicose. O *insight* de Kristeva inevitavelmente levaria a pesquisa de volta a outra exclusão da significação falocêntrica. Mesmo em seu modo predominantemente masculinista, a vanguarda recuperou o corpo materno perdido e seu gozo, resumido na forma do que Kristeva identificou como o feminino massacrado das pinturas *Woman* de De Kooning, ao invés da *Madona* idealizada de Giovanni Bellini, cuja obra se destaca no início da virada encarnacional na pintura ocidental.³²

Em seu ensaio, “Um Novo Tipo de Intelectual: O Dissidente” (1977), no qual a diferença sexual está claramente posicionada em relação a várias posições de dissidência vanguardistas, Kristeva identifica quatro personagens principais: o rebelde político, o *avant garde* escritor, o psicanalista e, finalmente, “mulher”. “Mulher”, no entanto, não é como as demais, não é do tipo social ou profissional. “Mulher” significa *le féminin* como um complexo nó psicolinguístico e sócio-histórico ainda a ser decifrado e falado, mesmo enquanto



desempenha um papel fundamental na socialidade humana através de mulheres reais que são radicalmente mal interpretadas como mero instrumentalismo social: criar, criar filhos para o Estado. Ela escreve:

Ainda não podemos responder à pergunta de Mallarmé: “o que há para ser dito sobre o parto?”, que provavelmente é tão comovente, senão mais do que o famoso “Che Vuoi?” que Freud certa vez dirigiu a uma mulher. Depois da Virgem, o que sabemos da fala (interior) de uma mãe? (...) Por meio dos acontecimentos de sua vida, a mulher se encontra, portanto, no centro da sociabilidade - ela é, ao mesmo tempo, a garantia e a ameaça à sua estabilidade.³³

Como garantia socialmente administrada de socialidade em seu papel de portadora de novas gerações, e como um significante de dissidência radical em relação ao sistema falocêntrico que governa a cultura burguesa (que herda diferentes paradigmas ocidentais do simbólico patriarcal), “Mulher” significa uma resistência à triangulação burguesa do Estado, da religião e da família, bem como à guerra da razão instrumental contra o pensamento crítico. Mas, pergunta Kristeva, o que dizer da criação, criatividade e pensamento femininos?

Nessas condições, a ‘criação’ feminina não pode ser tomada como certa. Pode-se dizer que a criação artística sempre se alimenta de uma identificação ou rivalidade, com o que se presume ser gozo materno (o que nada tem de agradável). Por isso uma das representações mais precisas da criação, ou seja, da prática artística, é a série de pinturas de De Kooning intitulada *Women*: criaturas selvagens, explosivas, engraçadas e inacessíveis apesar de terem sido massacradas.³⁴

A pintura *Woman* de De Kooning contém referências à mãe histórica do artista e vincula essa linha materna à figura emblemática da vanguarda artística do final do século XIX que é a antítese do



materno: o corpo da prostituta. Kristeva então tem que reconhecer as implicações da diferença sexual para a tese demonstrada pela pintura de De Kooning. A inveja masculina ou a identificação com a Mãe, representada pelas oscilações da monumentalização lúdica de De Kooning da Deusa-Mãe e a violência da pintura com a qual essa “ela” é criada e abusada, é radicalmente diferente dos compromissos artísticos de uma mulher artista com este tópico. Então Kristeva pergunta:

Mas e se [tais pinturas] tivessem sido criadas por uma mulher? Obviamente ela teria que lidar com a própria mãe e, portanto, consigo mesma, o que é muito menos engraçado. Por isso, não há muito riso feminino (...). Em todo caso, longe de contrariar a criatividade, a maternidade como tal pode favorecer um certo tipo de criação feminina (...) na medida em que levanta fixações, e faz circular a paixão entre a vida e morte, eu e outro, cultura e natureza, singularidade e ética, narcisismo e abnegação. A maternidade pode então ser chamada de tapeçaria de Penélope ou rede de Leibniz, dependendo se segue a lógica dos gestos ou do pensamento, mas sempre consegue conectar locais heterogêneos.³⁵

A exposição que proponho não é uma demonstração, uma reapresentação pedagógica de uma narrativa conhecida. Poderia, espero, criar um espaço de pensamento para permitir um encontro visual e pensativo com o que, de certo modo, já está lá, inscrito em obras que figuram o maternal de maneiras variadas, excessivas às ideologias burguesas da maternidade domesticada e sua antítese viciosa - a prostituta -, permitindo especificidades étnicas e culturais, bem como históricas e sexuais no campo de visão, enquanto articula intelectualidade com criatividade na “mulher” real ou virtualmente generativa. O retrato de Mary Cassatt de uma mulher adulta na meia-idade lendo compartilha uma monumentalidade e gravidade com a visão de Picasso da



poetisa lésbica Gertrude Stein, enquanto a presença desta última perturba a filiação edipiana entre o retrabalho apaixonado e feroz de De Kooning de *Demoiselles d'Avignon* e de outras obras de Picasso de 1907, por nos fazer pensar nas conversas ao longo de oitenta sessões entre o ainda não Picasso e uma intelectual lésbica judia que foi presciente o suficiente para ver no que ele era capaz de se tornar. Se essas pinturas ainda operam dentro e contra a personificação figurativa da posição e lugar de Picasso, sua justaposição com obras da vanguarda feminista internacional, pós-colonial e queer destaca a relação específica entre novos modos de inscrição artística possibilitados, não por abstração, mas pela mudança de Kristeva para um envolvimento não-icônico/ateísta com textualidade, visualidade e temporalidade de vanguarda, que se baseia em possibilidades cinematográficas e pós-conceituais que podem permitir inscrições de muitas formas de diferença. Assim, a exploração de Mary Kelly da produção mútua de subjetividades maternas e infantis na economia e política masculinas específica de classe e a divisão sexual do trabalho se envolve com a exploração antinarrativa cinematográfica de Mulvey e Wollen, onde surgem tensões comparáveis entre trabalho e desejo, recuperando o questionamento e a figura do desafiante de Édipo, a Esfinge.

Eu poderia concluir a exposição olhando para outra obra de Mary Kelly, *Interim* (1984-90), cujo interesse é aumentado ao localizar sua ressonância em relação à minha curiosa genealogia do feminismo e da vanguarda. Anti-icônico até um grau ainda mais notável do que *Post-Partum Document*, *Interim* encena as contradições da feminilidade através de uma instalação em quatro partes: *Corpus*, *Pecunia*, *Historia*, *Potestas* (Corpo, Dinheiro, História, Poder). Composta de aço galvanizado dobrado em uma



forma que evoca o cartão de felicitações que marca os eventos do ciclo de vida, *Pecunia* encena quatro categorizações do feminino significadas na forma cultural popular pelos ritos de passagem feminina.: *mater, conju, filia* (mãe, esposa, filha) e a figura aberrante e insubstituível de *soror*, irmã. Cada seção tem duas histórias, uma piada sobre como ganhar um milhão de dólares, um anúncio de uma coluna pessoal e uma declaração final de cada posição do sujeito. *Soror* é o canhão solto que recusa seu lugar na economia reprodutiva heteronormativa que define a filha, a esposa e a mãe. *Soror* defende a artista de meia-idade, a lésbica ou a mulher solteira, querendo uma vida complexa e uma criatividade além da violência da estrutura patriarcal, querendo o dinheiro e o espaço do artista: um estúdio próprio no país, querendo uma posição além da economia de troca de mulheres.

O tropo de *Soror* talvez seja o que mais se aproxime de Mary Cassatt, cujos ganhos consideráveis com suas pinturas e pastéis lhe permitiram comprar um castelo na França onde, em 1927, ela morreu famosa aos 83 anos. No entanto, há um vasto e historicamente significativo abismo entre a genealogia mãe-filha que Mary Cassatt poderia evocar em suas pinturas figurativas de sua mãe e irmã como um suporte para uma subjetividade artística totalmente identificada com o projeto de modernização nas instituições artísticas, prática e esquema representacional, e a obra de Mary Kelly na década de 1970, após um século de vanguarda. Kelly teve que utilizar e intervir radicalmente nos recursos críticos e não-icônicos da arte conceitual pós-minimalista, a fim de encenar uma análise teoricamente flexionada das representações dominantes do exílio feminino-materno da mulher como sujeito criativo. A complexidade das instalações de longo prazo de Kelly



em várias partes, criadas em um diálogo oblíquo, embora sempre brilhante, com a corrente principal do conceitualismo, confirma adequadamente minha convicção de que a transformação radical das condições de diferença sexual e subjetividade estruturando as vanguardas históricas do século XIX e o século vinte permanece, mesmo agora, profundamente inacabado, na verdade que está apenas beirando o ponto de séria inteligibilidade hoje. Assim, longe de ser uma conexão momentânea perdida na temporalidade disjuntiva do século das vanguardas, a atual aliança de intervenções feministas na cultura e no pensamento e uma poética de vanguarda, iniciada na década de 1970 e sustentada também por um corpo teórico em um florescimento criativo desde então, ainda tem uma tarefa importante a cumprir contra a proliferação vertiginosa da imagem erotizada e mercantilizada da mulher que oculta a mortificação mais profunda das culturas da morte.

Assim, qualquer consideração da vanguarda de uma perspectiva feminista deve inicialmente desenterrar o materno como corpo ou base para a fantasia autogenética da criatividade masculina conforme foi absorvida, substituída, fantasiada e “massacrada”. Só então podemos explorar diferentes inscrições estéticas do materno nas práticas críticas, em momentos decisivos que rompem o conjunto sócio simbólico do simbólico racista, homofóbico e falocêntrico ocidental. A partir daí, podemos começar a rastrear o materno como um local para genealogias femininas (isto é, dissonantes política ou subjetivamente) das sexualidades e subjetividades, da vida e do desejo pela vida do outro. Assim, a maternidade - em oposição ao marianismo socialmente sublimado das ideologias de direita da maternidade - torna-se, quando artisticamente reconfigurada, um aparato de pensamento que levanta as mesmas questões rastreadas no **Atlas**



Mnemosyne de Warburg para o ritual pagão e suas codificações formalizadas como memória de imagem e na arqueologia do psiquismo de Freud: paixão/pensamento entre a vida e a morte, o eu e o outro, a cultura e a natureza, a singularidade e a ética, o narcisismo e a inter ou trans-subjetividade. Ao mesmo tempo generativo e fundamentalmente ético, o feminino materno, como tal aparato pensante, reexamina o significado potencial de que foi tão reprimido na cultura ocidental. E por razões históricas, em termos de tempos líquidos contemporâneos, governados pela produção de mercadorias e tecnologia que está alcançando este cadinho fundamental da subjetividade humana, o complexo criativo feminino-materno emerge agora como um local de profunda radicalidade. É aqui que a conjunção da interrogação crítica feminista de seu próprio pensamento e do lugar do feminino na cultura historicamente e atualmente encontra “Auschwitz” - o produto da masculinidade fascista totalitária que se apropriava do direito à vida e à morte, relegava as mulheres a funcionalidade social e, portanto, formaram uma vanguarda político-estética que era a antítese, o outro negativo, da vanguarda no, do e sobre o feminino que venho tentando delinear.

Conclusão

Em sua anatomia crítica do esgotamento do paradigma da transgressão de vanguarda como motor dos gestos artísticos modernos, Anthony Julius se refere a obra **Hell**, de Jake e Dinos Chapman (1999-2000). Esta vasta instalação criou uma suástica de vitrines interligadas nas quais uma infinidade de estatuetas de brinquedo realizavam atos de violência horripilante umas sobre as outras em um ambiente que evocava campos de concentração



e extermínio, enquanto a maioria dos brutalmente feridos eram aparentemente soldados alemães ou SS. Confundindo a estetização do fascismo e do sadomasoquismo (que agora muitas vezes toma emprestada a insígnia da SS) com o horror dos campos históricos, *Hell* gerou uma ansiedade considerável entre os críticos. Ao desafiar as alegações comemorativas de certos críticos de que este trabalho de terror quebra-tabu oferecia “empatia imaginativa”, Julius argumenta que eventos extremos como o “Holocausto [não mais] exigem arte transgressiva”:

Ao contrário, fazer arte responsiva ao Holocausto exige uma ruptura com a estética transgressora (...). O melhor dessas obras enfrenta esses dilemas: como pode o Holocausto ser representado, quando a representação parece implicar a realização de objetos de arte que convidam à contemplação puramente estética? (...) Somente uma prática artística não transgressora, que reconheça a certeza da derrota e esteja disposta a se apagar diante de seu sujeito, sabendo que este é um sujeito impossível, pode negociar tais complexidades. Deve ser alusivo, modesto, frágil, provisório. Deve dar testemunho da inadequação das imagens e, portanto, de sua própria inadequação, para resgatar o sentido das vidas que se extinguíram (...). É uma arte que encontra seu tema nos limites da mente. Sabe que há limites para a representação que não podem ser removidos, na frase do crítico Geoffrey Hartman, “sem perigo psíquico”.³⁶

Gostaria de concluir endossando as visões de Julius sobre a arte que ousa explorar essa imensa questão do trauma histórico e da inscrição estética. Em sua descrição do tipo de arte que sozinha pode enfrentar tal desafio, que é definido como o oposto da noção agora parodiada de vanguardismo como transgressão heroica, encontramos de fato uma descrição do que a vanguarda “no, do, e sobre o feminino” realmente parecia. Assim, quando em sua exposição de 1996 com trinta e nove artistas internacionais,



todos mulheres que mostraram como a diferença é complexa, Catherine de Zegher propôs “uma travessia elíptica” ao longo do século XX para traçar vários grupos de práticas estéticas que transgrediam cronologicamente, categorias nacionais, étnicas e sexuais (décadas de 1930, 1960, 1990, Europa, América Latina, Ásia, culturas afro-americanas, latino-americanas etc.), ela estava identificando no trabalho das mulheres sua luta tanto com o real social da modernidade como com a modernização psicossimbólica da linguagem e da subjetividade. Ela mostrou como as diversas negociações femininas da diferença representavam o outro lado do fascismo militarizado, misógino, homofóbico, genocida e racista que, em seus crimes flagrantes contra a humanidade, acabaria por condicionar a humanidade³⁷. Longe de ser um acréscimo marginal à corrente dominante da história (da arte), a investigação do feminino/materno e do genuinamente radical nas histórias da era moderna torna-se um arquivo vital para discernir, sob a instável liquidez da modernidade líquida, os desafios mais profundos e persistentes das paixões da vida e da morte, da ética e do narcisismo, que pode ser denominado como o desejo de que o outro viva ao nosso lado, conosco e em toda a glória e complexidade da pluralidade humana.

UNIVERSIDADE DE LEEDS

Tradução:
Thiane Nunes

Griselda Pollock é escritora, professora, teórica, curadora e analista e dos estudos feministas pós-coloniais nas artes visuais, conhecida por suas inovações teóricas e metodológicas. Desde 1977, Pollock é uma



influyente pensadora da arte moderna, de vanguarda, pós-moderna e contemporânea, atuando também nas áreas de teoria feminista, história da arte feminista e estudos de gênero, sendo considerada uma das principais proponentes da relação entre feminismo e história da arte. Também pesquisa a relação entre a arte e a psicanálise, baseando-se no trabalho de teóricos culturais franceses. Ela é conhecida por seus trabalhos sobre os artistas Jean-François Millet, Vincent van Gogh, Mary Cassatt, Eva Hesse e Charlotte Salomon.

Thiane Nunes é doutora em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Pesquisa as questões da presença e ausência na arte, bem como os diferentes regimes de representação. Desenvolve pesquisas que analisam a misoginia, o patriarcado cultural e a invisibilidade da artista feminina, com interesse pelos registros historiográficos, especialmente no período que compreende as Vanguardas Históricas e modernismos díspares. Atua numa perspectiva social e feminista da arte, apontando questões relativas ao cânone e praticando a perturbação dos discursos e narrativas feitas pela historiografia oficial. Possui livro, traduções, entrevistas e artigos publicados, no país e exterior.

Para citar esse artigo, no português, conforme autorização legal da Johns Hopkins University Press:

POLLOCK, Griselda. Momentos e Temporalidades das Vanguardas “no, do e sobre o feminino”. Trad. de Thiane Nunes para *Revista-Valise* v. 11, no. 19, Porto Alegre, rep. de *New Literary History* 41, no. 4 (2010): 795-820. Johns Hopkins University Press, doi: [10.1353/nlh.2010.0030](https://doi.org/10.1353/nlh.2010.0030).



NOTAS DE FIM

1 Cornelia Butler e Alexandra Schwartz, orgs., *Modern Women: Women Artists women artists at the Museum of Modern Art* (New York: MoMA, 2010).

Nota da tradutora: a publicação analisa, por mais de 500 páginas, o trabalho de mulheres artistas ao longo da história do MoMA, produções cuja diversidade de práticas e contribuições para os movimentos de vanguarda do século XX foram relevantes, embora muitas vezes subestimadas.

2 Para uma análise mais completa dessas questões, consulte o meu artigo “The Missing Future: MoMA and Modern Women” no volume acima citado.

3 Clement Greenberg, “Avant-Garde and Kitsch”, *Partisan Review* (1939), em *Art and Culture: Critical Essays* (Boston: Beacon, 1961), pp. 3-21. O próprio Greenberg seria um notório excludor de artistas, inclusive de suas contemporâneas Helen Frankenthaler e Lee Krasner.

4 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (Cambridge: Polity, 2000).

5 Henri de Saint-Simon, *Opinions littéraires, philosophiques, industrielles* (Paris: Galerie de Bossange, 1825), 331, ni, cited in Donald D. Egbert, “The Idea of the ‘Avant-Garde’ in Art and Politics”, *The American Historical Review* 73 (1967): 343.

6 Julia Kristeva, “Women’s Time” [“Le temps des femmes”, 1979], trad. Alice Jardine e Harry Blake, *Signs* 7, n. 1 (1981), 13-35, in *The Kristeva Reader*, ed. Toril Moi (Oxford: Blackwell, 1986), 185-213.

7 Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust* (Cambridge: Polity, 1989).

8 Para uma discussão recente sobre os tempos do trauma, consulte Griselda Pollock, “Art / Trauma / Representation”, *parallax* 15, n. 1 (2009): 40-55.

9 Fred Orton e Griselda Pollock, “Avant-Gardes and Partisans Reviewed”, *Art History* 4, n. 3 (1981): 305–27, reproduzido na coleção de nossos escritos colaborativos e individuais, 1979-1995, Orton e Pollock, *Avant-Gardes e Partisans Reviewed* (Manchester: Manchester Univ. Press, 1996), 141-64.



10 Orton e Pollock, "Avant-Gardes e Partisans Reviewed", 305, 141.

11 Pollock, "Still Working on the Subject: Feminist Poetics and its Avant-Garde Moment," in *Rereading Post-Partum Document: Mary Kelly*, ed. Sabine Breitwieser (Vienna: Generali Foundation, 1999), 243.

12 As teses de Kristeva sobre o feminino tiveram que negociar o legado de Beauvoir, mas ela compartilhou o conceito francófono, que é filosófico ao invés de enraizado na teoria de gênero social anglo-americana. A formulação fundadora de De Beauvoir de que "ninguém nasce, mas torna-se mulher" introduziu o conceito francês do *le féminin*, que não tem tradução direta para o inglês, porque feminino em inglês conota mais típica e negativamente as características rejeitadas de um conceito socialmente limitado das mulheres em relação a comportamento, vestimenta, aparência ou tendências adequadas. Para dois importantes ensaios que analisam esse conceito e leituras da posição de Beauvoir por teóricas feministas americanas e francesas, veja Stella Stanford, "Feminism against 'the Feminine'," *Radical Philosophy* 105 (2001): 6-15 e "Contingent Ontologies: Sex, Gender e 'Woman' em Simone de Beauvoir e Judith Butler", em *Radical Philosophy* 97 (-1999): 18-29.

13 Veja Kristeva, "La femme-c'est n'est jamais ça" (A mulher nunca pode ser definida), *Tel Quel* (1974), repr. em tradução de Elaine Marks e Isabelle de Courtivron em *New French Feminisms* (Brighton: Harvester, 1981), 137-41; Pollock, "Inscriptions in the Feminine", em *Inside the Visible: An Elliptical Traverse through the 20th Century in, of and from the Feminine*, ed. Catherine de Zegher (Cambridge, MA.: MIT Press, 1996), 67-88.

14 Para uma trama mais ampliada desse argumento, veja Griselda Pollock, "Femininity, Modernity and Representation: The Maternal Image, Sexual Difference and the Disjunctive Temporality of the Dissident Avant-Garde", em *Das Jahrhundert der Avant-Garden*, ed. Cornelia Klinger e Wolfgang Müller-Funk (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2004), 97-120.

15 Mary Cassatt, *Reading Figaro*, 1876. Coleção Privada, Washington; Vincent Van Gogh, *La Berceuse*, 1889. Kröller-Müller Museum, Otterlo; Pablo



Picasso, *Portrait of Gertrude Stein*, 1906. Metropolitan Museum of Art, New York; Willem de Kooning, *Woman I*, 1950–52. Museum of Modern Art, New York; Laura Mulvey and Peter Wollen’s film *Riddles of the Sphinx* (London: British Film Institute, 1977); Chantal Akerman’s *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (Paradise Films, 1975); and *News from Home* (Paradise Films, 1976), Mona Hatoum *Measures of Distance* (Tate Gallery, 1988), Martina Attille, *Dreaming Rivers* (Sankofa Film Collective, 1988), Tracey Moffatt *Night Cries: a Rural Tragedy* (1989), Charles Chauvel *Jedda* (1955), and Mary Kelly *Post-Partum Document* (Canberra National Gallery of Art, London, Hayward Gallery, London Tate Gallery, Toronto, Art Gallery of Ontario, Zurich, Kunsthaus, Santa Monica e coleção privada, 1973–79).

16 Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum; Time, Space and the Archive* (London: Routledge, 2007).

17 Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art’s Histories* (London: Routledge, 1999). Sobre epistemofilia feminista, veja Laura Mulvey, “Pandora’s Box: Topographies of Curiosity,” in *Fetishism and Curiosity* (Bloomington: Indiana Univ. Press, 1996), 53–64.

18 Anthony Julius, *Transgressions: The Offences of Art* (Londres: Thames e Hudson, 2003), 7–12.

19 Como pesquisadora que trabalha também sobre cinema e estudos culturais, não sou tão *adorniana* a ponto de renegar a cultura popular ou a cultura de massa como sem significado ou significante. Na verdade, ensinar filmes e estudos culturais populares aos alunos é uma prática crítica de importância crescente, pois há muito o que aprender a distinguir. Em vez disso, o lamento é pela penetração do marketing no mundo da arte, mediada por curadoria orientada para o mercado e programação de museu orientada para a figura do patrimônio e presença. Ao apresentar um ilustre e apaixonado negociante que promoveu o desenho abstrato desde os anos 1960 com o trabalho de um artista americano que buscava algum apoio em uma galeria, o negociante respondeu que o



trabalho era inteligente demais para ser assumido por qualquer galeria naquela época. Cresce a disjunção entre uma espécie de fidelidade à arte mediada por marchands e galeristas que acreditam na sua importância e as condições atuais para fazer sua carreira por meio do marketing.

Nota da tradutora: Jeremias, conforme citado no original da nota, faz uma referência ao profeta bíblico, conhecido pela integridade e pelos discursos fortemente moralistas contra os pecados.

20 Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity* (Cambridge: Polity, 2000) logo seguido por Liquid Love: *The Frailty of Human Bonds* (Cambridge: Polity, 2003), *Liquid Life* (Cambridge: Polity, 2005), *Liquid Fear* (Cambridge: Polity, 2005) e Liquid Times: *Living in an Age of Uncertainty* (Cambridge: Polity, 2007).

21 Veja T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers* (Londres: Thames e Hudson, 1984) para o argumento mais convincente de que o que tornou moderna a arte moderna não foram seus temas ou assuntos, mas a maneira específica pela qual os modernistas buscaram uma forma para o modo espetacular da modernidade.

22 Sigmund Freud, 6 de dezembro de 1896, citado em Jean Laplanche e J-B Pontalis, *Language of Psychoanalysis* (London: Karnac Books, 1988), 112.

23 Em 2005, Joan Jonas roteirizou uma performance *The Shape, the Scent, the Feel of Things* baseada em sua leitura do ensaio de Warburg sobre os rituais de serpentes do povo Pueblo do Novo México. Em 1983, Sigrid Schade usou Warburg como recurso para seu estudo feminista da perseguição de mulheres como bruxas no século XVI (*Schadenzauber und die Magie des Körpers. Hexenbilder der frühen Neuzeit* [Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1983]). Em 1991, Margaret Iverson catalogou o valor de Warburg para o pensamento feminista na história da arte, "Retrieving Warburg's Tradition", em *Art History* 16, no. 4 (1993): 541-53.

24 Veja Pollock, "The Image in Psychoanalysis and the Archaeological Metaphor," em *Psychoanalysis and the Image* (Malden, MA: Blackwell, 2006), 1-29, e



- também “The Object’s Gaze in the Freudian Museum,” em *Encounters in the Virtual Feminist Museum*, 67–86. Veja ainda Mary Bergstein, *Mirrors of Memory: Freud, Photography, and the History of Art* (Ithaca, NY: Cornell Univ. Press, 2010).
- 25 “The Impenetrable Power of the Phallic Matron” (publicado em *Libération*, 25 de setembro de 2008), <http://www.kristeva.fr/>.
- 26 http://www.kristeva.fr/palin_en.html
- 27 Geoffrey Nowell-Smith, introdução à “Signifying Practice and the Mode of Production”, *Edinburgh Magazine*, n. 1 (1976), 60.
- 28 Kristeva, “Signifying Practice and the Mode of Production”, traduzido por Geoffrey Nowell-Smith da *La traversée des signes* (Paris; Editions du Seuil, 1977), para à *Edinburgh Magazine*, n. 1 (1976), 64.
- 29 Kristeva, “Signifying Practice and the Mode of Production”, 65.
- 30 Kristeva, “Signifying Practice and the Mode of Production”, 65.
- 31 As teses de Kristeva ecoam a revisão de Rosalind Krauss do modernismo greenbergiano por meio de seu envolvimento com o surrealismo e o informe. Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA: MIT Press, 1993), embora Krauss seja inflexível ao afirmar que o pensamento feminista não desempenha nenhum papel em tal revisão.
- 32 Ver Pollock, “Killing Men and Dying Women”, em Fred Orton e Griselda Pollock, *Avant-Gardes and Partisans Reviewed*, 291–90, sobre Jackson Pollock e a identificação histórica masculina com a criatividade materna.
- 33 Kristeva, “A New Type of Intellectual: the Dissident”, *Tel Quel* (1977), 3–8, reproduzido e traduzido em *The Kristeva Reader*, 297.
- 34 Kristeva, “A New Type of Intellectual”, 297.
- 35 Kristeva, “A New Type of Intellectual”, 298.
- 36 Anthony Julius, *Transgressions*, 221.
- 37 Catherine de Zegher, *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of and from the Feminine*, mostrada pela primeira vez na ACI em Boston em 1996.

