

Sobre a construção e disseminação de ignorâncias e o papel da mulher na sociedade a partir da biografia de Camille Claudel

Carolline Cabrera Santana¹

Maristela Carneiro²

Resumo

O presente estudo objetivou discorrer sobre os reflexos da ignorância enquanto ausência de conhecimento e seu impacto na vida da artista plástica Camille Claudel (1864 – 1943). Para a análise de sua biografia, fez-se uso de pesquisa qualitativa e bibliográfica. Foi investigado acerca do papel significativo que o relacionamento íntimo com seu mestre, o célebre escultor Auguste Rodin (1840 – 1917), desempenhou para o esquecimento das obras de Claudel, que faleceu no anonimato, reclusa em uma instituição psiquiátrica. Apreende-se deste estudo o apagamento social das mulheres, durante a história, que ousaram transgredir os padrões vigentes, a exemplo da carreira artística da escultora francesa.

Palavras-chave: epistemologias da ignorância; feminismo; mulheres na arte; Camille Claudel.

1. Introdução

Conforme é descrito, Camille Claudel (1864 – 1943) foi a primogênita de uma típica família de classe média da região de Champagne, na França (WITHERELL, 1985). Sabe-se que teve uma infância marcada pelo abandono afetivo da mãe, que a rejeitou desde seu nascimento, por ter nascido menina (ANDRADE & SOARES, 2022). Teve dois irmãos: Louise, que viria a se tornar tudo o que se esperava para alguém do sexo feminino da época, era bonita, obediente e se tornou boa esposa e mãe e Paul, irmão caçula, que se tornou seu principal amigo e confidente (WITHERELL, 1985; COSTA, 2018).

Tendo demonstrado precocemente aptidão e desejo em se tornar escultora, Camille, é aconselhada por seu tutor Alfred Boucher a mudar-se para Paris, a fim de receber uma melhor instrução (COSTA, 2018). Devidamente instalada na metrópole, a artista começa a frequentar a Academia Colarossi, sem deixar de contar com a tutoria de Boucher, mas este, por ter vencido um importante prêmio artístico em Roma e, portanto, precisar partir, deixa a instrução da jovem artista sob a incumbência de Auguste Rodin (1840 – 1917), já célebre naquele tempo (COSTA, 2018; ANDRADE & SOARES, 2022).

É importante ressaltar que, à época, o mundo artístico contemplava majoritariamente os artistas homens, deixando às mulheres o papel de servirem apenas como modelos. Aliás,

¹ Mestranda em Estudos de Cultura Contemporânea; Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT; Cuiabá, Mato Grosso, Brasil; cabreracarolline@outlook.com.

² Doutora em História pela Universidade Federal de Goiás - UFG; Cuiabá, Mato Grosso, Brasil; maristelacarneiro86@gmail.com.

aquelas que ousassem ser mais do que isso não recebiam o respeito nem mesmo de suas iguais, de acordo com o exposto por Costa (2018). A presença feminina nas escolas de artes foi menos um progresso em relação à obtenção de direitos civis e mais uma oportunidade para essas instituições (geralmente dirigidas por homens) obterem lucro (COSTA, 2018).

Com relação a esse preconceito, ratifica-se que:

[...] na qualidade de elementos novos que eram, as alunas precisavam lutar para reverter o preconceito sofrido pela comparação com as modelos que eram, em sua maioria, muito humildes, que ganhavam a vida posando nuas em ateliês. Ao desmerecer o valor das modelos e censurar qualquer tentativa de que as alunas passassem disso, criava-se uma classificação preconceituosa que acabava pesando sobre ambas as categorias de mulher que circulavam nos ateliês, dando corpo a uma disputa por espaço que não beneficiaria a nenhuma, de todo (COSTA, 2018, p. 42).

Sem exceção, o preconceito com a presença feminina no mundo artístico e do trabalho, perpetrado por mulheres, refletia-se na estrutura familiar da própria Camille, que não contava com o apoio nem de sua mãe, nem de sua irmã (WITHEREL, 1985; COSTA, 2018). Apesar disso, seu pai, Louis-Prosper Claudel, desempenhou um papel fundamental na carreira da filha, pois foi quem a incentivou desde o início. Mais tarde, seu irmão, Paul Claudel, também desempenharia papel semelhante em sua vida (WITHERELL, 1985; COSTA, 2018).

Cunha (1989) aponta para o fato de, mesmo com a originalidade e grandeza de seu trabalho, a escultora francesa era geralmente apresentada ao público vinculada a homens ilustres que fizeram parte de sua vida, como Paul Claudel (seu irmão), Auguste Rodin (seu mestre e amante) e Claude Debussy (seu amigo). Duarte (1997) denuncia que muitas mulheres tiveram seus trabalhos artísticos eclipsados pelas obras de homens que vieram a se tornar importantes e conhecidos, uma vez que as relações familiares eram hierarquizadas e funcionais.

Conforme apontado, “não é por acaso que de algumas só se sabe que foi "irmã de Balzac", "esposa de Musset", "mãe de Lamartine" e mal se conhecem seus nomes ou seus escritos” (DUARTE, 1997, p. 87). Para Bermingham (1993), a subjetividade feminina por muito tempo dependeu do vínculo da mulher a um homem, seja como amante ou marido. Apesar disso, Camille não se rendeu à condição imposta a seu gênero naquela época:

“As coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de

tudo homens" (NOCHLIN, 2016, p. 8). Contrariando as expectativas, Camille conseguiu cumprir todas as instâncias de profissionalização possíveis para as artistas de seu tempo: teve aulas particulares de escultura, matriculou-se em uma escola privada que aceitava mulheres, trabalhou como assistente no ateliê particular de um mestre. Esse último estágio seria decisivo em sua carreira, positiva e negativamente, e tornou-se, a um só tempo, um trunfo e um estigma em sua trajetória (COSTA, 2018, p. 33).

É correto afirmar sobre a importante contribuição de Camille Claudel no trabalho de Auguste Rodin, principalmente no que tange à modelagem de mãos e pés. Isso é visível em obras como *La porte de l'enfer* e *Les bourgeois de Calais*, grandes encomendas e projetos de vida do mestre francês (COSTA, 2018). O trabalho de ambos os escultores foi mutuamente influenciado por seu relacionamento íntimo. Todavia, para Witherell (1985), as obras claudelianas, demonstram a preocupação da artista pela condição feminina, sendo um reflexo de suas próprias experiências, sua autobiografia contada pela arte.

Por sua vez, Oliveira (2010) concorda que, diferentemente de Rodin, nas esculturas de Camille Claudel a sexualidade feminina é sobressaltada de maneira mais marcante, detalhando as sutilezas e diversas facetas do feminino. Contudo, Silva (2020) discorda no que concerne à questão de que suas obras teriam sido de maioria autobiográficas:

[...] embora a obra de Camille Claudel tenha por vezes caráter autobiográfico, isso não exclui a possibilidade de ampliar a leitura que fazemos de suas obras, uma vez que a artista viveu e produziu na efervescência da virada do século XX com mudanças sociais de grande destaque, conviveu com artistas de vanguarda e com movimentos feministas que podem ter influenciado a sua maneira de estar no mundo, a sua percepção do momento histórico e, conseqüentemente, a sua própria produção artística (SILVA, 2020, p. 16).

Acrescenta-se ainda que Rodin raramente deu créditos a ela por suas notórias contribuições, ficando, muitas vezes, com a fama e o dinheiro para si (WITHERELL, 1985; COSTA, 2018). Inclusive, em algumas cartas, Camille acusa seu mestre pela apropriação de algumas obras suas (DUARTE, 1997).

A historiadora de arte Linda Nochlin (2016) sintetiza com maestria a relação entre submissão e afeto:

Para as mulheres, o caso é um pouco mais complicado pelo fato de que, como astutamente apontou Mill, diferentemente de outros grupos ou castas oprimidos, os homens demandam não apenas submissão, mas também afeição irrestrita. Assim, frequentemente as mulheres são enfraquecidas pelas demandas internalizadas desta

sociedade dominada pelo machismo e também pelo excesso de bens materiais e conforto: a mulher de classe média tem muito mais a perder que apenas suas joias. (NOCHLIN, 2016, p. 13).

Para Witherell (1985), o conturbado relacionamento com seu preceptor e amante foi um fator que contribuiu para o colapso psicológico da proeminente artista plástica. Corroborando essa ideia, Cunha (1989, p. 122) defende que “o rompimento de sua ligação com Rodin – que durou quase vinte anos – agravou um quadro de problemas decorrentes desta escolha, embora assinala também um período em que sua produção como artista atingia seu ponto mais elevado”.

A renúncia ao casamento e à maternidade para viver uma vida livre, independente dos papéis sociais destinados às mulheres de seu tempo, foram fatores preponderantes no que tange à decisão de sua mãe em enclausurá-la no hospício (WITHERELL, 1985; CUNHA, 1989). Sem patrocínio e fomento, com poucos amigos e dinheiro escasso, é sabido que Camille começou a desenvolver comportamentos de fuga e isolamento crescentes, assim como destruiu muitas de suas próprias obras (CUNHA, 1989).

Freitas (2021) ressalta a instrumentalização da psiquiatria para a construção da imagem da loucura associada às mulheres, como se fosse algo natural do gênero feminino. Privada de seus direitos civis (WITHERELL, 1985), sabe-se que diversas cartas foram escritas pela equipe médica informando à família Claudel que a jovem escultora não possuía nenhum tipo de distúrbio mental e poderia ir para casa, mas essas cartas jamais foram respondidas (FREITAS, 2018).

Em relação ao enclausuramento como forma de silenciar a mulher que ousa transgredir as normas vigentes, afirma-se que:

No fundo, todo o discurso e a prática psiquiátricos em torno da mulher apontam para o reforço de certos papéis e estereótipos sociais garantidores da dominação de gênero e da dominação de classe - o que significa atribuir diferentes papéis a diferentes mulheres e exigir delas que, silenciosamente, os cumpram (CUNHA, 1989, p. 140).

De modo sucinto, é certo afirmar que Auguste Rodin conheceu o prestígio em vida, tendo tido muitas de suas obras encomendadas e patrocinadas pelo governo francês (COSTA, 2018). Teve amantes; há evidências de que teve filhos a quem não reconheceu paternidade e somente ao final de sua vida procurou desposar oficialmente sua companheira de vida, Rose Beuret (COSTA, 2018).

Ao contrário dele, Camille Claudel, que ousou se destacar e viver com a mesma liberdade e autonomia que os homens da época desfrutavam, foi relegada como louca, internada num asilo psiquiátrico e enterrada numa cova simples e sem reconhecimento (FREITAS, 2018). Cunha (1989, p. 123) ressalta que “no asilo, onde passou os últimos trinta anos de sua vida, ela teve finalmente o destino de todos os *loucos*: o esquecimento e o abandono, que marcaram não apenas sua pessoa, mas também sua obra”, final de vida comum para muitas mulheres que tiveram a coragem de questionar o *establishment* social de sua época (DUARTE, 1997).

Sabe-se que muitas obras claudelianas foram e continuam expostas no Museu Rodin, criado em 1919, apenas dois anos após a morte do artista (COSTA, 2018). Contudo, o Museu Camille Claudel foi inaugurado somente em 2017, na cidade onde a artista viveu com sua família, a cem quilômetros de Paris (SILVA, 2020).

2. Ignorância e seus efeitos: educação e socialização feminina

Sabe-se que a educação destinada à mulher no passado limitava-se, majoritariamente, ao aprendizado de atividades relacionadas ao lar e assuntos religiosos (BERMINGHAM, 1993; COSTA, 2018). Para Bermingham (1993), as prendas domésticas foram um modo de se evitar que a mulher obtivesse o verdadeiro conhecimento. Logo, a limitação do acesso feminino a determinados campos do conhecimento objetivava privilegiar os homens; mantendo a hegemonia da cultura patriarcal (COSTA, 2018).

De acordo com a crítica literária Heloísa Buarque de Hollanda (2003), a partir da segunda metade dos anos 70, nos países de cultura saxônica, começaram a se formar grupos de estudos de teorias críticas feministas nas universidades, os chamados *women's studies*, de caráter intervencionista e político-acadêmico. Apesar de ser ressaltado que o panorama dos estudos feministas na França voltou-se, sobretudo, para a psicanálise e não possuía vínculos com a produção acadêmica oficial, é correto afirmar que:

De um modo geral, a formação desta área de conhecimento está intimamente ligada aos movimentos políticos dos anos 60, mas vai ganhar um estatuto acadêmico um pouco mais tarde, no contexto da consolidação das teorias pós-estruturalistas e desconstrutivistas, cuja desconfiança sistemática em relação aos discursos totalizantes passa a ter uma posição central no debate teórico conhecido como pós-modernista (HOLLANDA, 2003, p. 15).

Paralelamente a isso, conforme apontado pela filósofa Nancy Tuana (2006), durante as décadas de 70 e 80, nos Estados Unidos eclodiram movimentos de resistência, os chamados *Women's Health Movement* (Movimento pela Saúde das Mulheres, em tradução livre) que possuíram o objetivo de fornecer conhecimento às mulheres, assim como suscitar o desenvolvimento de novos saberes e conhecimentos. As participantes desse movimento foram responsáveis pela elaboração de uma prática epistêmica a fim de resistir e combater as ignorâncias que enfrentavam em seu cotidiano (TUANA, 2006).

Após esse momento inicial de críticas e denúncias das reproduções da lógica patriarcal nas relações de gênero, as teorias críticas feministas passam a incluir em sua agenda o combate pelo poder interpretativo, travado no interior dos campos epistemológicos (HOLLANDA, 2003). Embora o estudo de Hollanda (2003) possua maior abrangência no ramo da crítica literária feminista no Brasil, sua reflexão se faz pertinente também para o estudo do feminismo e da situação das mulheres na arte de maneira holística.

Por conseguinte, evidencia-se a importância do trabalho “arqueológico” que vem sendo realizado por mulheres, resgatando as memórias e produções femininas no mundo artístico que foram perdidas, esquecidas e/ou apagadas, voluntariamente, no decorrer dos séculos (HOLLANDA, 2003). Corroborando essa ideia, Wylie (2008) afirma a existência da construção de narrativas na Arqueologia, com a ideia do homem provedor e da mulher que fica reclusa ao lar e aponta a necessidade de uma concepção feminista nas práticas arqueológicas.

Além do mais, conforme é defendido:

Os objetos recuperados, ou resgatados, muito frequentemente, não ‘cabiam’ nas lacunas da história oficial. Este insucesso – na realidade um sucesso – demonstrou como a história literária tradicional não provê as categorias pelas quais as ações das mulheres possam ser satisfatoriamente descritas e, sobretudo, a necessidade de um questionamento profundo dos pressupostos dessa historiografia, seus pontos de partida, métodos, categorias e periodizações (HOLLANDA, 2003, p. 18).

Esse recente trabalho de recuperação e mapeamento das produções femininas no passado, revela a fragilidade do conceito de história linear amplamente difundido pela cultura ocidental (HOLLANDA, 2003). Corroborando essa ideia, a filósofa Donna Haraway (2009, p. 10-11) discorre que “a História é uma estória que os entusiastas da cultura ocidental contam uns aos outros; a ciência é um texto contestável e um campo de poder; o conteúdo é a forma”.

Além disso, Nochlin (2016) defende que:

[...] mulheres e sua situação nas artes, assim como em outras áreas empreendidas, não são uma questão a ser vista pelos olhos de uma elite dominante masculina. Em lugar disso, as mulheres devem se conceber potencialmente – se não efetivamente – como sujeitos iguais, e devem estar dispostas a olhar para os fatos de sua condição cara a cara, sem vitimização ou alienação (NOCHLIN, 2016, p. 10-11).

Assim, faz-se importante conceituar a ideia de ignorância, de maneira sucinta, como uma desvantagem cognitiva com base no pertencimento a determinado grupo social (MILLS, 2007). Logo, a construção e reprodução das mais variadas ignorâncias configuram a razão pela qual atualmente seja necessária a ação de recuperação do trabalho perdido mulheres artistas, que foram intencionalmente excluídas da “história oficial” (HOLLANDA, 2003; WYLIE, 2008).

Um dos exemplos latentes de ignorância refletida na vida de Camille Claudel é a interiorização de discursos misóginos reproduzidos por homens e mulheres. Além do fato de grande parte de sua desestabilização ter sido motivada pelo relacionamento com Rodin (OLIVEIRA, 2010; FREITAS, 2018; SILVA, 2020), foi sua própria mãe a responsável por sua internação em instituição psiquiátrica (WITHEREL, 1985; CUNHA, 1989).

Desta maneira, para se combater a produção e disseminação dessas ignorâncias, existe a necessidade de se “desaprender” certas coisas, geralmente frutos da socialização feminina (TUANA, 2006). Todavia, mais do que saber e reconhecer sobre a ignorância e seus diferentes tipos e manifestações, é importante a atitude de “minar as práticas opressivas, melhorar e, em alguns casos, tornar possível a responsabilidade epistêmica” (TUANA, 2006, p. 14).

Explana-se que o não saber é endossado e, muitas vezes, construído; possui uma perspectiva política (TUANA, 2006). Para Alcoff (2007), a construção de imagens e estereótipos, como o papel da mulher na sociedade, por exemplo, possui caráter político, com função psicológica e social; essas imagens não visam descrever o mundo, mas normatizar a subjugação de determinados grupos sociais. Há ainda o entendimento acerca da concepção de que os saberes são situados, uma vez que as relações estabelecidas socialmente são responsáveis por delimitar as faculdades cognitivas do ser humano (HARAWAY, 2009).

Faz-se pertinente, sob a égide das epistemólogas feministas, saber a respeito da contribuição da ciência e da medicina na veiculação de ignorâncias motivadas (TUANA, 2006; ALCOFF, 2007; HARAWAY, 2009). Haraway (2009) ataca veementemente a ideia de que exista objetividade na ciência, ao passo que Wylie (2008) propõe a ampliação da objetividade da ciência, possibilitada a partir da crítica aos métodos científicos.

Por sua vez, Tuana (2006) ilustra o viés reprodutivo da ciência e a tentativa de limitação do corpo feminino à reprodução, sendo passíveis de exclusão social as mulheres que ousarem transgredir essa norma (HOLLANDA, 2003). Freitas (2021) ressalta a instrumentalização da psiquiatria para a construção da imagem da loucura associada às mulheres, como se fosse algo natural do gênero feminino.

Pela análise da trajetória de vida de Camille Claudel é possível inferir que o apagamento da mulher na história sempre existiu, e ainda existe (HOLLANDA, 2003). É notório que, por muitos anos, os homens foram os beneficiários desse apagamento social (WYLIE, 2008), como Rodin que, além de não ter dado os devidos créditos à artista, incorporou muitas de suas obras como se fossem suas. Faz-se importante destacar também como a ignorância epistêmica é perpetrada por mulheres.

3. Considerações finais

Logo, evidencia-se a atuação da ignorância epistêmica e seus mais variados desdobramentos no controle e silenciamento das mulheres, como a história de vida de Camille Claudel. O trabalho feminista de “resgate arqueológico” das produções de artistas esquecidas e/ou apagadas intencionalmente com o decorrer do tempo configura-se de imensa importância, uma vez que a análise da história de vida dessas mulheres possibilita a identificação, crítica e um mecanismo para reverter a ignorância e produzir novos conhecimentos (TUANA, 2006; WYLIE, 2008).

Faz-se eficaz o resgate das produções perdidas de mulheres artistas ao longo dos séculos, a fim de que haja uma mudança dogmática em relação ao contexto atual. O próprio papel atribuído ao feminino na sociedade, fruto das construções sociais, deve ser revisto e reformulado, desconstruindo as vigentes relações de poder, a fim de promover a real emancipação das mulheres (HARAWAY, 1995; TUANA, 2006; NOCHLIN, 2016; FREITAS, 2018).

Referências

ALCOFF, L. M. Epistemologies of ignorance: Three types. In: TUANA; SULLIVAN. *Race and epistemologies of ignorance*, 2007.

BERMINGHAM, A. The Aesthetics of Ignorance: The Accomplished Woman in the Culture of Connoisseurship. *Oxford Art Journal*, 1993, Vol. 16, No. 2 (1993), pp. 3-20.

CUNHA, M. C. P. Loucura, Gênero feminino: as mulheres do Juquery na São Paulo do início do século XX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 9, n.18, p. 121-144, ago/set 1989.

DUARTE, C. L. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, N. *Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos ventos, 1997, p. 85-94.

HARAWAY, D. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 6 ago. 2024.

HOLLANDA, H. B. de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. In: SÜSSEKIND, F. DIAS, T.; AZEVEDO, C. (Orgs.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7letras: Fundação Casa Rui Barbosa, 2003, p.15-25.

FREITAS, M. R. *Camilles, Pierinas e Eunices – Condenadas pela Razão: Mulheres, loucura, documentário e ensino de história*. 2018. 115 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, RS.

FREITAS, M. R. Mulheres, loucura e ensino de história: entre discursos e uma prática pedagógica. In: MEYRER, Marlise Regina; KARAWEJCZYK, Mônica. *Narrativas de gênero: as várias faces dos estudos de gênero*. 1. ed. Porto Alegre: ediPUCRS, 2021. *E-book*. Disponível em: <https://plataforma.bvirtual.com.br>. Acesso em: 05 ago. 2024.

MILLS, C. W. Ignorância branca. *Griot: Revista de Filosofia*, v. 17, n. 1, p. 413-438, 2018.

NOCHLIN, L. *Por que não existiram grandes mulheres artistas?*. Tradução de Juliana Vacaro. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OLIVEIRA, K. M. *Mulheres de Pedra: estudo das sensações de movimento presentes na obra da escultura francesa Camille Claudel*. 2010. 212 p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP.

SILVA, L. A. *Mulheres artistas: reflexões sobre a vida e obra de Camille Claudel*. 2020. 313 p. Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, Instituto de Artes, SP.

SOUZA, L. M. de; REIS, V. L. dos; ZAMONEL, B. de B.; RONDINI, C. A. Camille Claudel: a superdotação ofuscada pela desigualdade de gênero. *Cadernos De Gênero E Diversidade*, 8(3), 56–71, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.9771/cgd.v8i3.42053>. Acesso em 02 ago. 2024.

TUANA, N. The speculum of ignorance: The women's health movement and epistemologies of ignorance. *Hypatia*, v. 21, n. 3, p. 1-19, 2006.

WITHERELL, L. Camille Claudel Rediscovered. *Woman's Art Journal*, 6(1), 1, 1985. Disponível em: <https://doi:10.2307/1358057>. Acesso em: 02 ago. 2024.

WYLIE, A. Mapping ignorance in archaeology: The advantages of historical hindsight.
Agnotology. The making and unmaking of ignorance, Stanford, CA, p. 183-208, 2008.

About the construction and dissemination of ignorance and the role of women in society based on the biography of Camille Claudel

Abstract

The present study aimed to discuss the consequences of ignorance as an absence of knowledge and its impact on the life of the artist Camille Claudel (1864 – 1943). To analyze her biography, qualitative and bibliographical research was used. It was investigated the significant role that the intimate relationship with his master, the famous sculptor Auguste Rodin (1840 – 1917), played in the oblivion of Claudel's works, who died anonymously, confined in a psychiatric institution. This study reveals the social erasure of women, throughout history, who dared to transgress current standards, such as the artistic career of the French sculptor.

Keywords: epistemologies of ignorance; feminism; women in art; Camille Claudel.

Sobre la construcción y difusión de la ignorancia y el papel de la mujer en la sociedad a partir de la biografía de Camille Claudel

Resumen

El presente trabajo discute acerca de la ignorancia, entendida como la ausencia de conocimiento, y su impacto en la vida de la artista plástica Camille Claudel (1864-1943). Para el análisis de su biografía se utilizó el método cualitativo y bibliográfico. Se investigó sobre el papel significativo que tuvo en el olvido de sus obras el relacionamiento íntimo de la artista con su maestro, el célebre escultor Auguste Rodin (1840-1917). Claudel murió en el anonimato e internada en una institución psiquiátrica. Revelase en este estudio la omisión social de las mujeres a lo largo de la historia, cuando se atrevieron a transgredir estándares vigentes, como ocurrió en el caso de la carrera artística de la escultora francesa.

Palabras-clave: epistemologías de la ignorancia, feminismo, mujeres en el arte, Camille Claudel.

Sur la construction et la diffusion de l'ignorance et le rôle des femmes dans la société à partir de la biographie de Camille Claudel

Résumé

La présente étude a visé discuter des effets de l'ignorance en tant qu'absence de connaissance et de son impact sur la vie de l'artiste Camille Claudel (1864 – 1943). Pour analyser sa biographie, une recherche qualitative et bibliographique a été réalisée. Ce a été étudié le rôle significatif que la relation intime avec son maître, le célèbre sculpteur Auguste Rodin (1840 – 1917), a joué dans l'oubli des œuvres de Claudel, qui est décédée dans l'anonymat, recluse dans un établissement psychiatrique. Cette étude met en lumière l'effacement social des femmes tout au long de l'histoire, en particulier celles qui ont osé transgresser les normes en vigueur, comme en témoigne la carrière artistique de la sculptrice française.

Mots-Clés: épistémologies de l'ignorance; féminisme; femmes dans l'art; Camille Claudel.