

Marta Mencarini Guimarães¹

Autorrepresentação: Histórias das mulheres e histórias feministas

Self-representation:
Women's stories and feminist
stories

Auto-representación:
Historias de mujeres e historias
feministas

Resumo

Este artigo tem como proposta traçar reflexões sobre a autorrepresentação de mulheres artistas nas exposições *Histórias das mulheres: artistas até 1900* e *Histórias feministas: artistas depois de 2000*, mostras que aconteceram no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), em 2019. A investigação parte de duas vivências: a visita ao museu e as relações estabelecidas com os textos publicados no catálogo e na antologia, em construções dialógicas entre as teóricas Ana Paula Cavalcanti Simioni, Linda Nochlin e Michelle Perrot. Pela pesquisa foi possível perceber a importância da autorrepresentação como recurso axiomático, que expõe conflitos de gênero no âmbito das artes, e seu poder transformador de expressar-se politicamente, criando representações de si em outras formas de ser e estar no mundo.

Palavras-chave: História da arte. Artistas mulheres. Feminismos. Autorrepresentação.

Abstract

This article proposes reflections on the self-representation of women artists in the exhibitions *Women's Stories: artists until 1900* and *Feminist Stories: artists after 2000*, exhibitions that took place at the São Paulo Art Museum Assis Chateaubriand (Masp), 2019. The investigation is based on two distinct experiences: the visit to the Museum and the relations established with the texts published in the exhibition's catalog and anthology, in dialogical constructions between theoreticians Ana Paula Cavalcanti Simioni, Linda Nochlin and Michelle Perrot. Through the research, it was possible to establish the importance of the self-representation as an axiomatic resource which exposes gender conflicts existing in the Arts context, as well as its transforming force which is expressed politically and creates other ways for the agent to show themselves in the word.

Keywords: Art history. Women artists. Feminisms. Self-representation.

Resumen

Este artículo propone reflexiones sobre la auto-representación de las mujeres artistas en las exposiciones *Historias de la mujer: artistas hasta 1900* e *Historias feministas: artistas después de 2000*, exposiciones que tuvieron lugar en el Museo de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), en 2019. La investigación está basada en dos experiencias distintas: la visita al Museo y las relaciones establecidas con los textos publicados en el catálogo de la exposición y su antología, en construcciones dialógicas entre las teóricas Ana Paula Cavalcanti Simioni, Linda Nochlin y Michelle Perrot. A través de la investigación, fue posible establecer la importancia de la autorrepresentación como un recurso axiomático que expone los conflictos de género existentes en el contexto del Arte, así como su fuerza transformadora que se expresa políticamente y crea otras formas para los agentes de mostrarse a ellos mismos en el mundo.

Palabras clave: Historia del arte. Mujeres artistas. Feminismos. Auto-representación.

¹ Doutoranda em Arte pela Universidade de Brasília-UnB, na linha de Poéticas Transversais com bolsa CAPES, orientação Dra. Maria Beatriz de Medeiros (UNB) e co-orientação Dra. Silvana Barbosa Macedo (UDESC). Desenvolve pesquisas sobre feminismos e maternagem na arte contemporânea com interesse na maternidade enquanto experiência potencial e política, investiga a escrita de si, autorretratos e auto ficção, utilizando principalmente da pintura, fotografia e escrita. Co-cordenadora da coletiva e mapeamento Arte e Maternagem (AeM), integrante do Coletivo Matriz e do Grupo Mesa de Luz. <http://lattes.cnpq.br/2229321212239963>. martamencarini@gmail.com. <http://orcid.org/0000-0001-6801-2292>.

Introdução

As exposições *Histórias das mulheres: artistas até 1900*² e *Histórias feministas: artistas depois de 2000*³ foram concebidas por suas equipes curatoriais de forma complementar e articulada, a fim de permitir diálogos em seus arcos temporais. A proposta curatorial presente na publicação do catálogo, que contempla as duas exposições, está em assegurar o fortalecimento da presença de mulheres artistas na história da arte, ao apontar os esforços do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp) para inclusão de obras produzidas por mulheres artistas no seu acervo e na sua programação. Tal empenho é comungado por outras instituições⁴ em todo o mundo.

Mesmo presentes como proposta curatorial, os processos fundacionais de eclosão de debates, embates, ações performativas e ativismos na luta pelos lugares de fala das mulheres e reconhecimentos interseccionais foram arduamente praticados nas ruas, mas também em encontros de grupos minoritários, palestras, seminários, universidades, grupos de pesquisas e curadorias de pequenas galerias em todo o mundo e, a muito custo, vêm sendo reconhecidos. As grandes exposições museológicas que abordam temas como histórias das mulheres e histórias feministas, colocadas de forma proposital no plural, assumem importância, visto que celebram e afirmam conquistas minoritárias. Porém não podemos deixar de considerar que os trabalhos que essas problematizações suscitam ainda não de ser encarados, internalizados e comungados por/com a sociedade como um todo⁵.

Ana Paula Cavalcanti Simioni (2011) assinala a necessidade e a responsabilidade de grandes museus de expor trabalhos produzidos por mulheres artistas, as quais, por tanto tempo, foram negligenciadas, promovendo contribuições reais para a revisão da historiografia da arte dominante. Em sua análise da exposição *Elles*, no Musée National d'Art Moderne, em 2009, e do livro *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, organizado por Cornelia Butler e Alexandra Schwartz em 2010, a autora remete ao indício dos efeitos que as pesquisas em arte e gênero, produzidas em ambiente acadêmico, geraram no âmbito das instituições de arte, provocando expressivas movimentações curatoriais e revisões historiográficas quanto à formação e à manutenção dos cânones artísticos, bem como a revisão desses mesmos cânones. Tais investigações acadêmicas buscam não apenas o rastreamento da produção artística atual, mas também a identificação das problemáticas discursivas e excludentes vigentes no período moderno e nos períodos anteriores, pautadas em sistemas de

2 Curadoria: Júlia Bryan-Wilson, Lila Schwarcz e Mariana Leme.

3 Curadoria: Isabella Rjeille.

4 *Inside the visible: and elliptical traverse of 20th century art in, of, and from the feminine*, curadoria de Catherine de Zegher, Institute of Contemporary Art Boston, 1994; *Bad girls*, curadoria de Marcia Tucker, New Museum, 1994; *Wack! Art and the feminist revolution*, curadoria de Cornelia Butler, Museum of Contemporary Art, Los Angeles; National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C; PS1 Contemporary Art Center, Nova York; Vancouver Art Gallery, Vancouver B.C, 2007-2009; *Global feminisms: new directions in contemporary art*, de Maura Reilly e Linda Nochlin, Brooklyn Museum, Nova York, 2007; *Elle@centrepompidou: artistes femmes dans les collection du Musée National d'Art Moderne*, curadoria de Camille Morineau, Centre National d'Art et de Culture Georges-Pompidou, Paris, 2009; *We wanted a revolution: black radical women*, de Catherine Morris e Rujeko Hockley, Brooklyn Museum, Nova York, 2018 (PEDROSA; CARNEIRO; MESQUITA, 2019).

5 Das historiografias na arte e dos revisionismos canônicos, devemos dedicar um maior tempo às pesquisas da historiadora Griselda Pollock, que não caberão neste artigo.

mitos de genialidade ou talento.

Nessa perspectiva, Mariana Leme (2019) ressalta a adversidade teórica de se caracterizar o termo “mulher”, considerando que cada mulher apresenta subjetividades e idiosincrasias imbuídas de relações e envolvimento pessoais, familiares, culturais, regionais, classistas, raciais etc., particularidades que anunciam o confronto com as diversidades ao ser e estar no mundo. Paralela e complementarmente, há a necessidade política de pensar a mulher como coletivo na medida em que se busca alcançar a igualdade de gêneros a partir de um processo de reexame das desigualdades sociais e distorções históricas presentes entre homens e mulheres.

Simioni (2011) produz análise da publicação do catálogo da exposição *Elles*, na qual descreve a inquietação, da própria curadoria, com as bases teóricas que respaldam a seleção curatorial que, ao promover a visibilidade das obras produzidas por mulheres artistas, as categoriza pelo “pertencimento ao mesmo sexo”. Assim, a pesquisadora estabelece perguntas norteadoras à análise curatorial de obras produzidas por artistas mulheres: “Com isso não se incorre no perigo de suscitar a falaciosa crença na existência de uma sensibilidade, uma plástica, um espírito comum a todas? Ou, em outros termos, se estaria revisitando o fantasma de uma ‘arte feminina’?” (SIMIONI, 2011, s.n.). Neste sentido Simioni (2011), ao referir-se ao nascimento de uma “arte feminina”, pontua que, mesmo abrindo espaço para exposição de trabalhos produzidos por mulheres artistas, naquele momento histórico, os salões estabeleciam um enviesamento nas relações com as obras, estimulando um olhar específico a traços tidos como relativos ao gênero da artista que produziu a obra.

A objeção mais evidente à noção de uma “arte feminina” é receio básico de que a arte de um indivíduo não será vista com um olhar isento, [...] ou simplesmente vista, sem preconceitos e categorizações a aniquilam. Mas, seria ingênuo não perceber até que ponto isso ainda é verdade no mundo da arte de hoje. Eu tenho arrepios quando ouço falar da amável variedade de arte feita por mulheres amontoada como uma entidade singular. Tampouco penso que toda arte feminista ou feita por mulheres seja boa. Este não é nem mesmo o ponto, pois em todo caso estou questionando o que seria arte de qualidade. (LIPPARD, 1976, p. 338)

Linda Nochlin (2016), em seu artigo *Por que não houve grandes mulheres artistas?*, elabora para esse título uma pergunta que ao tentar respondê-la, podemos ser amarrados no anzol da estrutura patriarcal institucionalizada que silenciou histórica e sistematicamente as artistas mulheres, dificultando que experienciem espaços de formação formal e que desenvolvam estilos artísticos tidos como elevados. Serão as mulheres incapazes de praticar algo extraordinário ou a condição das mulheres e de outros grupos referentes aos marcadores sociais da diferença – classe, raça, etnia, nacionalidade, sexualidade e corporalidade – é, de modo histórico, distinta daquela vivenciada pelos homens, preferencialmente brancos, classe média e cisgênero⁶? A pergunta de Nochlin (2016) provocou uma erupção nas estruturas, ao concomitantemente questionar as ideias duvidosas sobre a natureza da arte e as falsas concepções

⁶ Termo que corresponde a “indivíduos que têm uma correspondência entre o gênero em que foram atribuídos no nascimento, seus corpos e sua identidade pessoal”. 2016. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0891243209340034>>. Acesso em: 30 out. 2019.

sobre capacidades, habilidades e excelências humanas e visões de realidade que essas concepções impõem a todos os seres humanos.

Nochlin (2019), no artigo *Como o feminismo nas artes pode implementar a mudança cultural*, alicerça sua argumentação em experiências pessoais, destacando como o feminismo a levou a interrogar e reestruturar sua própria posição diante da arte e da história da arte. Ela indaga sobre a noção de genialidade na arte e como a concepção de gênio está carregada de estruturas sociais, culturais e políticas que estabelecem diferença e privilégios à menor parte da sociedade, a qual, não coincidentemente, é composta por homens, brancos, cisgênero. Genialidade e talento são engenhosos mitos criados e institucionalizados em forma de poder que impõem dificuldades e acessibilidades, promovem privilégios a grupos específicos, constroem leis e impõem regras e valores aos territórios do conhecimento, da política, das ciências e das artes.

A historiadora é enfática ao marcar as tomadas de consciência estimuladas pelo feminismo em suas concepções sobre critérios e valores de uma historiografia da arte e ressalta que o feminismo afeta as instituições culturais em uma reação em cadeia, pois questiona injustiças e privilégios impostos como “normalidades” institucionais. “O feminismo é uma chave que abre muitos compartimentos mentais fechados, compartimentos criados pelas expectativas ‘naturais’ da pessoa que agora precisam ser revistas, abandonadas, redefinidas” (NOCHLIN, 2019, p. 77). E são essas as chaves que abrem espaços para se constatarem as manifestações de injustiça que enfrentam as mulheres e todas as minorias marginalizadas das instituições de poder há tanto tempo.

1 O silêncio rompido: abertura das reservas

A exposição *Histórias das mulheres: artistas até 1900*⁷ busca dar visibilidade à produção feminina do século I ao XIX, criando paralelos entre a pintura a óleo – tradicionalmente reconhecida pela produção masculina, mas também realizada por mulheres que apresentam habilidade técnica e inovação – e os bordados em tecido atribuídos às mulheres nos espaços privados e domésticos.

Ao adentrar na sala expositiva, somos impactados pela grandiosidade da pintura *Morte de Cleópatra*, 1640, de Artemisia Gentileschi (1593-1653), bem como da pintura *Uma nobre espanhola desconhecida*, 1560-1565, e *Autorretrato* (sem data), de

7 A curadoria seleciona as seguintes artistas: Abigail de Andrade (1864-1889), Sofonisba Anguissola (1532-1625), Marie Constantine Bashkirtseff (1860-1884), Mary Beale (1633-1699), Marie-Guillemine Benoist (1768-1826), Anna Bilinska-Bohdanowicz (1857-1893), Rosa Bonheur (1822-1899), Olga Boznańska (1865-1940), Luise Breslau (1856-1927), Heriette Browne (1829-1901), Maria Emília de Campos (ativa em meados do século XIX), Mary Cassatt (1844-1926), Iria Candida Corrêa (1839-1887), Amélia da Silva Costa (1876-1922), Victoria Dubourg (1840-1926), Chiquita Ferraz (ativa na segunda metade do século XIX) Celia Castro del Fierro (1860-1930), Clara Filleul (1822-1878), Lavinia Fontana (1552-1614), Artemisia Gentileschi (1593-1653), Paule Gobillard (1867-1946), Eva Gonzalès (1849-1883), Jeanne Gonzalès (1852-1924), Caroline Gower (1850-1895), Maria Graham (1785-1842), Adrienne Grandpierre-Deverzy (1798-1869), Catarina van Hemessen (1528-1587), Pilar de la Hidalga (ativa na segunda metade do século 19), Maria E. Ibarrola (ativa no século XIX), Angélica Kauffmann (1741-1804), Leonor de Almeida Portugal de Lorena e Lencastre, chamada de Alcipe (1750-1839), Judith Leyster (1609-1660), Guadalupe Carpio de Mayora (ativa entre 1849 e 1891), Magdalena Mira Mena (1859-1930), Cornelia Van der Mijl (1709-1782), Berthe Marison (1841-1895), Emily Osborn (1828-1913), Clara Peeters (1594-1621), Juliana Sanromán (1826-1852), Thérèse Schwartze (1851-1918), Maria Spilsbury (1776-1820), Marianne Stokes (1855-1927), Francisca Manoela Valadão (1830-1898), Maria Verelst (1680-1744), Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755-1842), Elisabeth Geertruida Wassenberg (1729-1781), Michaelina Wautier (1617-1689), Joanna Mary Wells (1831-1861), Berthe Worms (1868-1937). Há também produções anônimas em tecidos das regiões: Andes – América pré-colombiana; Berbere – Egito (1900); Grã-Bretanha (década de 1730 e século XIX); Império Otomano – atuais Turquia e Síria (final do século XIX); Pensilvânia – Estados Unidos (século XIX); Punjab – Índia e atual Paquistão (final do século XIX); Rabat – Marrocos (1900); Santa Catarina – Brasil (final do século XIX); Suzani – atual Uzbequistão (século XIX); Yakan – Filipinas (século XIX).

Sofonisba Anguissola (1532-1625), pintoras que vêm instigando historiadores da arte a rever critérios e valores instituídos quanto à expressiva qualidade dos trabalhos artísticos feitos por mulheres.

Michelle Perrot (2007) ressalta como o conhecimento foi negado às mulheres que desejavam ser artistas profissionais, reclusas aos ambientes privados, às atividades domésticas, orientadas a se casar e se dedicar à maternidade. Em meados do século XIX, na Europa, as mulheres artistas podiam se contentar com escolas e academias particulares, mas “o nu não deveria ser exibido às moças, o acesso à Escola de Belas Artes era vetado, a qual lhes foi aberta em Paris, a partir de 1900, e sob vaias dos estudantes” (PERROT, 2007, p. 101).

As pinturas de Adrienne Grandpierre-Deverzy (1798-1869) apresentam de forma contundente duas cenas de ateliês. Em *L'Atelier d'Abel de Pujol*, 1822 (Figura 1), a pintora representa um ateliê repleto de artistas mulheres. No centro, o mestre Abel de Pujol⁸, em uma sessão de correções, com semblante calmo, parece explicar algo para as discípulas que o rodeiam. As demais estudantes compartilham um reduzido espaço e pintam pequenas telas enquanto analisam a modelo, vestida com um vestido longo. Nas prateleiras, bustos e pequenas estátuas em estilo clássico greco-romano dão pistas das únicas possibilidades de as estudantes mulheres terem acesso a modelos e estudos da anatomia humana.



Figura 1 – GRANDPIERRE-DEVERZY, Adrienne. *L'Atelier d'Abel de Pujol*, 1822. Óleo sobre tela, 96x129cm. Acervo Musée Marmottan Monet, Paris, França.

Figura 2 – GRANDPIERRE-DEVERZY, Adrienne. *Atelier d'Abel de Pujol*, 1836. Óleo sobre tela, 95x135cm. Acervo Musée Marmottan Monet, Paris, França.

Em *Atelier d'Abel de Pujol*, 1836 (Figura 2), constata-se a enorme diferença do espaço: um ateliê amplo e com pé direito alto. No centro da tela, há uma modelo nua sobre um grande cubo, de modo que fique a uma altura considerável, pois o artista pinta uma grande tela. No canto inferior esquerdo, há uma figura masculina, talvez um assistente do pintor, que cuida da calefação do espaço. Ao fundo, telas adornam uma grande parede, assim como estátuas e bustos ao estilo greco-romano.

O contraste entre as duas pinturas é um registro da discrepante diferença de acesso aos meios e técnicas da formação artística de homens e mulheres. Contudo,

⁸ Abel de Pujol (1785-1861) foi um dos artistas a receber homens e mulheres como alunos. Dentre eles, a autora da obra, que iniciou sua carreira como discípula e se tornou esposa do mestre (LEME; PEDROSA; RJEILLE, 2019).

foram feitas por Grandpierre-Deverzy, que, para tanto, vivenciava esse mesmo espaço para executar sua própria tela, empenhando habilidade para se mover diante das regras impostas. Ao colocar-se a proposta de pintar seu mestre, a artista está em frente à modelo nua, que posa para o pintor, subvertendo, assim, a norma e pintando um nu feminino.

O diálogo entre artista e modelo está presente em *Interior de ateliê*, 1889 (Figura 3), de Abigail de Andrade (1864-1890). Na pintura, à direita, vemos o pintor Ângelo Agostini (1843-1910), que retrata Abigail. Ela está sentada em um sofá lendo um livro, e, ao fundo, pinturas adornam as paredes do ateliê. A tela cria um misto de ambiguidade e reciprocidade simbólicas entre o sujeito e o objeto, entre a/o artista e a/o modelo, expondo a necessidade do objeto para existir o sujeito, bem como a indiferenciação de ambos.



Figura 3 – ANDRADE, Abigail. *Interior de ateliê*, 1889. Óleo sobre tela, 80,5x64,5cm. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel, Rio de Janeiro, Brasil.
 Figura 4 – ANDRADE, Abigail. *Autorretrato*, 1884-1889. Óleo sobre tela, 38x55cm. Coleção Hecilda e Sérgio Fadel, Rio de Janeiro, Brasil.

Abigail é a pintora da tela e concomitantemente a modelo de Agostini, um casal de artistas que, segundo Simioni (2013), viveu um romance clandestino e provocou grande escândalo na sociedade da época. Eles compartilhavam o mesmo ambiente de produção, tal qual capacidades artísticas, e juntos, em diferentes medidas, sofreram a vigilância da moral e dos bons costumes da sociedade patriarcal de fim de século.

Abigail foi “a primeira artista brasileira a ser condecorada com uma medalha de ouro em uma Exposição Geral de Belas Artes em 1884” (LEME; PEDROSA; RJEILLE, 2019, p. 46), saindo de uma condição de dificuldade e impedimento para acessar educação artística acadêmica e modelos vivos. Segundo Simioni (2013), mesmo diante do reconhecimento e da condecoração de características visionárias na execução de suas pinturas, Abigail é classificada como amadora por Gonzaga Duque, no livro *A arte brasileira*, de 1888. A avaliação do crítico revela as relações e inflexões de gênero em um campo intelectual quase que exclusivamente masculino e que (re)produz intimidações da capacidade profissional de artistas mulheres, relegadas a espaços secundários. Nesse contexto, Abigail elabora uma obra relevante para a história da arte brasileira, em curta e intensa carreira.

Compõe a exposição *Histórias das mulheres a tela Autorretrato*, 1884-1889 (Fi-

gura 4), de Abigail de Andrade, na qual podemos observar sua figura sentada a uma escrivaninha, tendo a janela a sua frente aberta. Ela tem seu olhar voltado para fora da janela, a mão esquerda levada ao queixo, como se escolhesse as palavras certas a serem escritas. Estaria respondendo a uma carta? Possivelmente, visto que sobre a mesa há um envelope aberto e um abridor de cartas.

A autorrepresentação potencializa a mulher artista, permite o distanciamento da imposição do imaginário masculino sobre a mulher. Abigail, contrariamente à visão do outro, masculino, representa-se ativa, confiante, culta e elegante. Contrapõe seus contemporâneos, como Almeida Júnior (1850-1899), Belmiro de Almeida (1858-1935) e Rodolfo Amoedo (1857-1941), entre outros pintores, que, ao se dedicarem a temas cotidianos, regularmente representavam as mulheres de forma passiva e idealizada, em ambientes domésticos, cuidando da família, lendo livros ou cartas. Em retratos e particularmente nos estudos e nas composições do corpo feminino, eles representavam as modelos invariavelmente nuas e/ou com pouca vestimenta, (re) afirmando preceitos patriarcais, marcadores sociais e relações de poder.

Segundo Perrot (2007), as mulheres que buscassem exercer a profissão de artista eram submetidas a restrições pontuais: “era preferível trabalhar para um homem importante, limitar-se ao retrato, de mulheres, de rainha de preferência, como Élisabeth Vigée-Le Brun. Era mais rentável dedicar-se aos gêneros secundários” (PERROT, 2007, p. 104). Le Brun, em fragmentos de cartas publicadas na antologia do catálogo da exposição *Histórias das mulheres*, se mostra satisfeita e orgulhosa com seu trabalho. Em suas cartas, visivelmente, ela gozava de privilégios, mas também exercia seu talento e esforço para conseguir o lugar de reconhecimento internacional que obteve.

No *Autoportrait au chapeau de paille* (depois de 1782) (Figura 5), Le Brun (1755-1842) se autorretrata confiante e segura. Ela tem nas mãos uma paleta com várias cores de tinta dispostas e alguns pincéis, como se estivesse pronta para pintar uma tela, mas, curiosamente, ao se aproximar da pintura, é possível observar que não há vestígios de tinta em seus dedos. Ao fundo, um céu azul com nuvens espaçadas ao estilo rococó. Élisabeth usa brincos de pérola e um xale preto com minuciosos bordados nas pontas, como uma digna participante da corte, afirmando-se como uma artista refinada e bem-sucedida. Na análise do famoso autorretrato de Le Brun, Marie-Jo Bonnet (2002) investiga a construção formal da pintura identificando o símbolo do infinito, assinalado pelo desenho do expressivo chapéu de palha. “Elisabeth se imaginava com uma paleta e pincéis na mão como se o trabalho na luz a estivesse levando naturalmente a uma reflexão sobre o próprio ato criativo. (BONNET, 2002, s.n). O autorretrato é um divisor de águas na carreira de Le Brun, que pela qualidade e maestria a concedeu lugar na *Royal Academy of Painting*⁹.

9 “Foi necessária a intervenção pessoal da Rainha Maria Antonieta, de quem ela já havia pintado vários retratos oficiais, e uma negociação com o Conde d'Angiviller, Ministro das Artes de Luís XVI, para que Élisabeth fosse recebida “sob encomenda”, sob condição, no entanto, que o número de mulheres admitidas na Academia é novamente limitado a quatro” (BONNET, 2002, s.n).



Figura 5 – LE BRUN, Élisabeth Vigée. *Autoportrait au chapeau de paille*, depois de 1782. Óleo sobre tela, 98x70,5cm. Acervo The National Gallery, Londres, Inglaterra.

Figura 6 – MAYORA, Guadalupe Carpio. *Autorretrato con su familia*, segunda metade do século XIX. Óleo sobre tela, 109x84cm. Coleção José Mayora Souza, Cidade do México, México.

O imaginário feminino povoado por mulheres artistas, cultas e ativas foi sendo construído coletivamente por essas vanguardistas pintoras oitocentistas na Europa e nas Américas. “Era então preciso inventar um novo léxico que fosse capaz de representar algo até então inexistente [...]” (SIMIONI, 2013, p. 5). Os autorretratos femininos passaram a ser uma importante ferramenta na conquista de um campo de atuação das mulheres artistas.

Em alguns casos, a figura da mulher artista é conciliada às outras obrigações sociais, como podemos observar no *Autorretrato con su familia* (segunda metade do século XIX) (Figura 6), de Guadalupe Carpio de Mayora (1849-1891). Na pintura, Guadalupe harmoniza suas responsabilidades maternas à sua aspiração como artista, “Guadalupe é artista e mãe, seu núcleo familiar a direciona para as obrigações da maternidade ao mesmo tempo que, com postura confiante, a artista encara o espectador [...]” (ALVES, 2019, p. 149). Ela se retrata no ambiente doméstico, rodeada por seus filhos, acompanhada por uma mulher mais velha. Segura nas mãos uma paleta de tintas e pincéis, como se tivesse acabado de pintar o retrato do esposo, Martin Mayora – a família não estaria completa sem a presença do marido, simbolicamente inserido.

Na exposição *Histórias das mulheres*, encontramos autorretratos em que as pintoras não se colocam como artistas, entretanto todos apresentam características relevantes a fim de compreendermos, a partir de um recorte pessoal, a maneira como as artistas se colocavam na sociedade ou como a sociedade permitia que elas se colocassem: no *Autorretrato*, 1891 (Figura 7), Louise Breslau (1856-1927) representa-se com semblante sério, vestindo um *manteaux* azul escuro, e carrega um pequeno cachorro, protegendo-o dentro do casaco. Pela conjuntura da imagem, é possível interpretar que ela vivencia o ambiente público, e o mesmo se pode afirmar do *Autorretrato*, 1787-1790 (Figura 8), de Leonor de Almeida Portugal de Lorena e Lencastre (1750-1839), Alcipe, como era conhecida. A artista representa suas qualidades físicas, com semblante sereno, bochechas rosadas e cabelos penteados. Uma mulher com uma história de perseguição, cárcere, talento e reconhecimento artístico que,

em seu autorretrato, não propõe mostrar seus atributos intelectuais.



Figura 7 – BRESLAU, Louise. *Autorretrato*, 1891. Óleo sobre madeira, 46x39cm. Acervo Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, França.

Figura 8 – LENCASTRE, Leonor de Almeida Portugal de Lorena e. *Autorretrato*, 1787-1790. Óleo sobre madeira, 28x22cm. Acervo do Masp, doação, Vasco Lima, 1949, São Paulo, Brasil

2 Feminismos: reflexos resilientes

A curadora Isabella Rjeille pontua que a exposição *Histórias feministas: artistas depois de 2000*¹⁰ “reúne artistas, coletivos e ativistas que trabalham a partir da perspectiva feminista ampliando um debate que ganhou visibilidade nos anos de 1960 e 1970, mas que segue interseccionando lutas, narrativas e epistemologias” (LEME; PEDROSA; RJEILLE, 2019, p. 18). Alerta-nos ela que a curadoria não busca estabelecer marcos históricos ou mapeamento para eleger representantes de vertentes dos feminismos contemporâneos, mas assumir a urgência de “não apenas rever, resgatar e aprender com o legado deixado por artistas, teóricas, ativistas e militantes feministas, mas agir na contemporaneidade” (LEME; PEDROSA; RJEILLE, 2019, p. 18). Uma importante questão levantada pela curadoria da exposição *Histórias feministas* reside na compreensão da diversidade de feminismos, utilizados como armas contra modelos de opressão.

Rjeille, no texto de apresentação do catálogo da exposição, recorre a três sociólogas críticas do modelo de “ondas” do feminismo: Ella Shohat, que propõe o termo “feminismo multicultural”; Elke Krasny e Susan Archer Mann, que analisam o modelo de ondas como um padrão hegemônico branco-euro-estadunidense, o qual desprivilegia ações individuais, ativistas, coletivas em pequena escala e/ou anônimas. As críticas ao modelo de “ondas” buscam fortalecer a ideia de que os feminismos não agem a partir de uma narrativa única e linear e que as questões suscitadas no passado

10 A curadoria seleciona as artistas: Mequitta Ahuja (1976), Guiluia Andreani (1985), Santarosa Barreto (1986), Yael Bartana (1970) em colaboração com Amara Moira, Ana Terra, Ariane Fachinetto, Baby Amorim, Carmen Silva, Inimá Lacerda, Manoela Miklos e Andreia Duarte, Élle de Bernardini (1991), Ruth Buchanan (1980), Sebastián Calfuqueo (1991), Marcela Cantuária (1991), Carolina Caycedo (1978), Daspu (2005), Clara Ianni (1987), Ellen Lesperance (1971), EvaMarie Lindahl & Ditte Ejlerskov (1976/1982), Rosa Luz (1995), Ana Mazzie & Regina Parra (1980/1984), Virginia de Medeiros (1973), Aline Motta (1974), Rabbya Naseer & Hurmat Ul Ain (1984/1984), Kaj Osteroth & Lydia Hamann (1977/1979), Lyz Parayzo (1994), Julia Phillips (1985), Mônica Restrepo (1982), Tabita Rezaire (1989), Sallisa Rosa (1986), Imri Sandström (1980), Katia Sepúlveda (1978), Serigrafistas Queer (2007), Tuesday Smillie (1981), Mônica Ventura (1985) e Carla Zaccagnini (1973).

podem ainda não terem sido superadas em toda a esfera global.

O feminismo multicultural desafia uma ordem eurocêntrica de cultura de mulheres, identidades les/bi/gay e histórias feministas que questionam a benevolência em 'permitir' que outras vozes se incluam no feminismo 'mainstream' por considerar que o feminismo por si mesmo, já é uma arena de lutas essencialmente multifocal. (SHOHAT, 2001, p. 16)

Retomamos nossa narrativa analítica, no recorte delineado pela curadoria, na qual foi possível constatar as problematizações que as questões relacionadas à autorrepresentação produzem quando assimiladas como arma pelas exigências de representação suscitadas pelos movimentos LGBTQ+, raça, gênero, classe e outros delineamentos de eixos identitários. Ana Gabriela Macedo (2011) aponta para uma importante (des)construção e (re)concepção que os estudos de gênero vêm provocando na metáfora do "corpo político", bem como nas (re)conceitualizações dos corpos e modos como os sujeitos se definem socialmente, e, ainda, como as questões sobre o corpo retomam importância na arte contemporânea:

O Na velha metáfora do "corpo político", o estado da sociedade era imaginado como um corpo humano em que os diferentes órgãos e partes simbolizavam diferentes funções, necessidades e constituintes, forças, etc. [...] Para o feminismo o corpo é ele próprio uma entidade politicamente inscrita, sendo a sua fisiologia e morfologia moldada e marcada por práticas históricas de condicionamento e controle – desde o enfaixamento dos pés ao uso dos corpetes, à violação e ao espancamento, à heterossexualidade compulsiva, à esterilização forçada, à gravidez não desejada [...] ao tráfico explícito. (BORDO, 1993, p. 188-189)

Mequitta Ahuja (1976), de ascendência afro-americana e sul-asiática, desenvolve sua investigação arquetípica partindo de seu próprio contexto cultural. No autorretrato *Close quote*, 2017 (Figura 9), remete ao também autorretrato *Performing painting: border*, 2016 (Figura 10), não presente na exposição. Ahuja nos instiga a adentrar, a partir de um universo particular, em (re)visões, (re)análises, (re)construções de seus autorretratos. A artista cria diversas camadas significantes e politizantes, exigindo que a fruição se dê cautelosamente, em decodificações dos indícios por ela propostos. Representada de corpo inteiro e em pé, Ahuja cobre uma pintura com um manto azul, na mesma tonalidade da roupa que está vestindo. Na pintura por ela coberta, também um autorretrato, em que está presente, porém representada sentada com um vestido avermelhado, este sofre uma conversão de sua posição costumeira, com a lateral tombada ao chão. Ahuja cria jogos e camadas de possíveis interpretações na recepção do todo.



Figura 9 – AHUJA, Mequitta. *Close quote*, 2017. Óleo sobre tela, 213x203 cm. Coleção particular, Dallas, Estados Unidos, cortesia Adam Green Art Advisory.

Figura 10 – AHUJA, Mequitta. *Performing painting: border*, 2016. Óleo sobre tela, 84x80 cm.

Sebastián Calfuqueo¹¹ (1991), na instalação *A imagen y semejanza*, 2018 (Figura 11), cria paralelos interpretativos entre estereótipos da figura indígena (mapuche) e a figura ocidental, construindo uma análise imagética, a partir de duas imagens, para a construção de uma terceira imagem. O artista decompõe e contrapõe as características presentes em duas imagens de mulheres nuas que cobrem o sexo com uma das mãos – a indígena Yagana (1882-1883) e a imagem de uma mulher europeia branca de um postal erótico (cerca de 1880) – e reconfigura-as em uma composição fotográfica em autorretrato ao simular uma paisagem tropical em que o artista se apresenta sem roupas, com os cabelos longos e posicionando-se como as imagens supracitadas. Com isso, trava indagações a respeito da normatização e reificação dos corpos, masculinidade e feminilidade, e provoca um diálogo entre as imagens ao questionar fetiches, desejos e pudores institucionalizados pelo pensamento ocidental colonizador.

¹¹ Neste artigo, a ideia é tratar de uma exposição de artistas mulheres. Calfuqueo não se define como sendo cisgênero, necessariamente. Daí por que ele entra na discussão aqui desenvolvida.



Figura 11 – CALFUQUEO, Sebastián. *A imagen y semejanza*, 2018. Instalação: Fotografia 110x65 cm, 2 fotografias de 4x2 cm, repisa y lupa.

Rosa Luz (1995), negra e travesti, na videoperformance *Afrontamento de ideias*, 2016 (Figura 12), apresenta seu corpo como campo de batalha nas escadarias da rodoviária de Brasília, onde há grande circulação de pessoas. A artista tira a própria blusa e expõe os seios, ação que provoca reações paradoxais nos transeuntes de julgamento e agressividade (um homem apalpa seu corpo, uma mulher brada passagens bíblicas), bem como de acolhimento (mulheres vão até a artista para abraçá-la). Esse corpo, ao se expor, expõe também as narrativas de normatividade sobre os corpos, os julgamentos de gênero e as condutas moralizantes de uma sociedade patriarcal, cristã e racista.



Figura 12 – LUZ, Rosa. *Frames de afrontamento de ideias*, 2016. Registro de performance em vídeo, 11'24". Coleção de artista.

As paquistanesas Rabbya Naseer e Hurmat Ul Ain (1984/1984), na videoperformance *White as snow*, 2008 (Figura 13), constroem uma sequência de frases que por elas são repetidas como a evocação de escrituras sagradas. Essas frases questionam os papéis de gênero, funções, ações impostas às mulheres no Paquistão, suscitando um debate sobre os espaços de ação público e privado.



Figura13 – NASSER; AIN. *Frames de White as snow*, 2008. Vídeo, loop. Coleção das artistas.

Katia Sepúlveda (1978), chilena, na videoperformance *Messtizo es Beautiful*, 2015 (Figura 14), promove a ação repetitiva de se pentear e se adornar com brincos e colares. Enquanto promove a ação, reinicia sistematicamente a frase *Messtizo es beautiful* como um mantra que pretende simbolizar e afirmar, em um diálogo interno repleto de citações, remetendo a uma história colonial imposta ao Sul global de heteronormatização dos corpos e invisibilização do diferente.

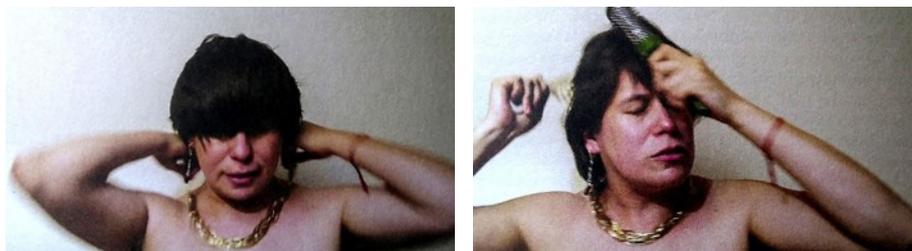


Figura 14 – SEPÚLVEDA, Katia. *Frames de Messtizo es beautiful*, 2015. Videoperformance, 3'36". Coleção da artista.

A urgência dos debates e embates feministas é levantada pelas artistas em suas obras presentes no espaço expositivo. EvaMarie Lindahl e Ditte Ejlerskov, por meio da constatação institucionalizada e persistente do apagamento das mulheres artistas na história da arte, organizam uma intervenção, tomando como referência as publicações da série de livros *Basic Art*, da editora *Taschen*. Lindahl e Ejlerskov enviam uma carta à editora, também exposta, na qual apontam cem nomes de artistas mulheres não contempladas em edições, mas que preenchem os pré-requisitos estabelecidos pela editora. Em *About: the blank pages*, 2014/2019 (Figura 15), expõem em prateleiras similares às de uma livraria livros com capas "novas", apresentando artistas mulheres, contudo suas páginas estão em branco, suscitando a percepção de que sejam escritas e publicadas.



Figura 15 – LIDAHL; EJLERSKOV. *About: The blank pages*, 2014/2019. 200 livros e cartaz em impressão digital sobre papel, 18,5x23 cm (cada livro) 84x59,5 cm (cartaz). Coleção das artistas, Malmö, Suécia.

Conclusão

Ca Michelle Perrot (2007), ao analisar a representação de mulheres na história da arte, faz referência à pesquisa de Françoise Frontisi-Ducroux sobre o sexo do olhar, no qual pontua que é “[...] praticamente impossível, para essas épocas antigas, alcançar o olhar das mulheres, pois elas são ‘construção do imaginário dos homens’” (PERROT, 2007, p. 24). Nessa perspectiva, nos indagamos: o modo como as mulheres viam as representações de outras mulheres desenvolvidas primordialmente por homens, tidos como os grandes mestres da arte, formou a maneira como as mulheres se representam? Possivelmente, a influência dos cânones institucionalizados por um recorte histórico, curatorial e pedagógico se abateu com veemência sobre os sistemas de representação que não eram tidos como normativos, isto é, não privilegiados pelo sistema imposto social, cultural e politicamente. Porém são expressivas a persistência, a habilidade técnica e a inteligência de muitas das artistas contempladas na exposição *Histórias das mulheres* e a autoconsciência feminina presente nos autorretratos de artistas mulheres como “estratégia política em que o autorretrato se torna uma verdadeira arte do manifesto” (BONNET, 2002, s.n.).

Ao pintar autorretratos no processo de pintura, as mulheres desafiam as representações simbólicas tradicionais dos sexos e de seu lugar na cidade. Pois quem diz visibilidade das mulheres artistas também diz romper com a instituição “Arte” que administra e rege o poder de mostrar e, portanto, o acesso a representações coletivas e sistemas simbólicos. (BONNET, 2002, s.n).

Na medida em que a genealogia feminina é construída e (re)construída, a partir do olhar feminino, ou seja, na medida em que as artistas mulheres passam a se representar, potencializam a autonomia de seus próprios corpos em matrizes para as demais mulheres do tempo presente e dos vindouros. Segundo Joan Scott (1995) o reconhecimento histórico da contribuição e experiências políticas-econômicas, pes-

soais e subjetivas das mulheres engendra a criação de uma nova história que amplia e (re)delinea as formas tradicionais do que foi considerado historicamente importante e “a maneira como esta nova história iria simultaneamente incluir e apresentar a experiência das mulheres dependeria da maneira como o gênero poderia ser desenvolvido como uma categoria de análise (SCOTT, 1995, p. 73). A pluralidade de autorrepresentações de corpos que rejeitam serem condenadas aos estereótipos e marcadores sociais, contempladas na exposição *Histórias feministas*, aponta para (des)construções dos arquétipos e modelos de opressão. O pessoal é político (Carol Hanisch), bem como os corpos como signo, dxs artistxs sujeitxs de seu poder transformador, expressam-se politicamente, criando representações de si mesmos em outras formas de ser e estar no mundo. Ao deixar as salas expositivas do Masp, fica-se com a nítida presença das revisões historiográficas de um passado repleto de produções artísticas por tanto tempo silenciadas e de tantas outras histórias das mulheres que exigem ser contadas.

Referências

ALVES, Caroline Farias. **Arte, gênero e sociabilidade: Nair de Teffé, a brasileira retratada por Georgina de Albuquerque**. 2019. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós-graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora/MG, 2019.

BONNET, Marie-Jo. **Femmespeintres à Leur Travail: de l’autoportrait comme manifeste politique** (XVIIIe-XIXesiècles), *Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine*, Paris, n° 49-3, set., 2002, p. 140-167. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2002-3-page-140.htm>, acesso em: 30/07/2021.

BORDO, Susan. **Feminism, Foucault and the politics of the body**. In: RAMAZANOGLU, Caroline (org.). *Up Against Foucault: Exploration of some Tensions between Foucault and Feminism*. Londres e Nova York: Routledge, 1993.

LEME, Mariana; PEDROSA, Adriano; RJEILLE, Isabella (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas**. Vol. 1. Antologia. São Paulo: Masp, 2019.

LIPPARD, Lucy; **Projecting a Feminist Criticism**. *Art Journal*, n.35, 1976.

MACEDO, Ana Gabriela. Mulheres, arte e poder: uma narrativa de contrapoder?. **Estud. Lit. Bras. Contemp.**, n. 37, p. 61-77, 2011. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018374>>. Acesso em: 3 jun. 2020.

NOCHLIN, Linda. How feminism in the arts can implement cultural change. Texto originalmente publicado em KAMARCK, Edward (ed.). **Arts in society: women and the arts**, v. 11, n. 1. p. 80-89, 1974. Traduzido do inglês por Denise Bottmann, a partir da mesma fonte. In: PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; (org.).

Histórias das mulheres, histórias feministas. Vol. 2. Antologia. São Paulo: Masp, 2019.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. 2016. Disponível em: <<http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>>. Acesso em: 24 set. 2019.

PEDROSA, Adriano, CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André; (org.). **Histórias das mulheres, histórias feministas.** Vol. 2. Antologia. São Paulo: Masp, 2019.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** São Paulo: Contexto, 2007.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica in: **Educação & Realidade**, v.20, n.2, Porto Alegre. jul./dez. 1995. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>, acesso em: 30/07/2021.

SHOHAT, Ella. Introduction in **Talking Visions: Multicultural Feminism in a Transnational Age.** Nova York/Cambridge: New Museum of Contemporary Art e MIT Press, 2001.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de expor mulheres artistas. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 36, 2011. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-83332011000100014>>. Acesso em: 23 out. 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. O autorretrato feminino no Brasil oitocentista: Abigail de Andrade e os impasses da representação. **Caiana, Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)**, n. 3, 2013. Disponível em: <http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=119&vo l=3>. Acesso em: 30 out. 2019.