



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Márcia Cristina Almeida Oliveira **Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução**

Márcia Cristina Almeida Oliveira

Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução

Este trabalho foi desenvolvido com apoio da Fundação para Ciência e Tecnologia (SFRH / BD / 43470 / 2008) e co-financiamento do Programa Operacional Potencial Humano e do Fundo Social Europeu.

FCT

Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR





Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Márcia Cristina Almeida Oliveira

**Arte e feminismo em Portugal no
contexto pós-Revolução**

Tese de Doutoramento em Ciências da Literatura
Especialidade de Literatura Comparada

Trabalho realizado sob a orientação da
Professora Doutora Ana Gabriela Macedo

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTA TESE APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE;

Universidade do Minho, ___/___/_____

Assinatura: _____

O JOGO É UM ITINERÁRIO

Na minha oficina herética
o labirinto contraria o linear:
percorre-me
como se fosse uma veia
segura em seus meandros

A não-necessidade, o que seria?
que nova desordem criaria?
que outras descobertas?

A fugaz eternidade das ideias-
mestras
incessante refaz os jogos da
racionalidade
mas o jogo é um itinerário
e a sedução do rigor
recoloca-nos incessante na senda do
desejo.

(ANA HATHERLY * ITINERÁRIOS)

Agradecimentos

Muitas pessoas contribuíram para este estudo, partilhando generosamente o seu tempo, as suas memórias, impressões, e conselhos. Por isso, cumpre-me agradecer a: Ana Vieira, Clara Menéres, Sílvia Chicó, Eduarda Dionísio, Maria Gabriel, Rui Mário Gonçalves, Emília Nadal, Paula Rego, Isabel Alves, Cristina Azevedo Tavares, Gracinda Candeias, Maria José Aguiar, Helena Lapas, David Evans, Ana Hatherly, Cristina Azevedo Tavares, Luísa Saldanha.

À professora Doutora Ana Gabriela Macedo não só pelo apoio e orientação deste trabalho, mas também pelo decisivo contributo no meu percurso como investigadora e como pessoa.

À equipa do CEHUM, em particular as colegas do GAPS, Joana Passos, Elena Brugioni, Marie-Manuelle Silva, Maria Amélia Carvalho, Andreia Sarabando e Rebeca Harwood. A Giulia Lamoni pela interlocução intelectual e pelo apoio na recta final desta dissertação. Uma palavra de apreço a Adelina Gomes, Paulo Martins e Vera Amorim, funcionários do centro, por atenderem a tantas solicitações com simpatia e delicadeza.

Um agradecimento muito especial é devido às colegas e amigas Maria Luísa Coelho, e Edma de Góis, pela troca de ideias, diálogos construtivos, conselhos valiosos e amizade inestimável.

À minha família, meu alicerce e amparo, sempre presente em todas as horas. Aos meus pais, Manuel e Maria de Fátima, que me ensinaram a perseverança e a ética de trabalho; ao meu irmão Paulo, obrigada pelo apoio e por acreditares sempre em mim. À Elizabete e à minha querida Beatriz, pelos sorrisos e ternos abraços.

Às amigas Zita Queiroz, Teresa Mendes, Inês Mendes, Rosa Ferreira, Andreia Carvalho e, em especial, à Olga Almeida, cujo contributo foi indispensável na concretização deste trabalho. Ao meu eterno amigo Nuno Serras, que há tanto tempo me acompanha. E ao Nuno Carvalho, pela motivação, disponibilidade, atenção e interesse no meu trabalho.

Resumo

Arte e Feminismo em Portugal no período pós-Revolução constitui-se como um estudo diacrónico da produção artística no feminino em Portugal nas décadas de 1960 e 1970, centrando-se no trabalho de artistas com actividade desenvolvida no período delimitado por duas datas: 1956, ano de criação da Fundação Calouste Gulbenkian, e 1977, ano em que ocorreram as exposições *Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa* (Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa) e *Artistas Portuguesas* (SNBA, Lisboa). Tratando-se esta de uma época de extraordinárias revoluções em termos de paradigmas artísticos a nível global, o facto é que esta se tratou também de uma altura marcante no que concerne à participação das artistas portuguesas na cena artística nacional, sendo que estas protagonizaram uma notável movimentação das margens para o centro da mesma. Esta investigação pretende pôr em contacto todas estas “revoluções”, ancorando-se numa discussão informada por pressupostos teóricos dos estudos feministas e da estética, procurando encontrar através de diversos cruzamentos entre prática e teoria uma linhagem de efeitos feministas na arte portuguesa da neo-vanguarda. Depois de esboçada uma contextualização da arte feminista *circa* 1970, bem como uma necessária descrição da cena artística nacional do período em questão, apresentamos uma argumentação construída a partir das obras de arte em concreto e de um conjunto de conceitos operativos que nos permitirão concluir acerca dos efeitos feministas que as mesmas encerram. A pesquisa que ora apresentamos baseou-se numa discussão dialógica das obras e dos seus processos, questionando temas e paradigmas como o cânone, a relação entre feminismo e estética, a figuração e a abstracção, o feminismo enquanto micro e macro-política ou diversas noções de espaço que se engendram em torno de uma obra de arte, quer em termos formais, quer em termos conceptuais. No geral, apresenta-se uma releitura da neo-vanguarda portuguesa, profundamente marcada pela radical alteração do papel e da posição das artistas no contexto nacional, do qual emerge uma rede de traços, afectos e efeitos (políticos e estéticos) que designamos como feministas. No cerne desta análise, encontram-se obras de Paula Rego, Maria José Aguiar, Graça Pereira Coutinho, Salette Tavares, Helena Lapas, Isabel Laginhas, Helena Almeida, Ana Vieira, Ana Hatherly, Clara Menéres, Lourdes Castro, Tília Saldanha, Emília Nadal e Marina Mesquita.

Palavras-chave: feminismo, Portugal, artes plásticas, neo-vanguarda

Abstract

Portuguese art and feminism in the post-revolution context is a diachronic research of women's artistic production in Portugal in the 1960s and 1970s, and focuses on the work produced by women artists in a time frame determined by two dates: 1956, the year when Calouste Gulbenkian Foundation was created, and 1977, when two seminal exhibitions were held in Lisbon (*Alternativa Zero: Tendências Polémicas na Arte Portuguesa*, at Galeria Nacional de Arte Moderna and *Artistas Portuguesas*, at SNBA). Since this was a time of extraordinary paradigm revolutions all over the globe, the fact is that it was also a pressing time in terms of the Portuguese women artists' participation in the national art scene, for they have led a remarkable movement from its margins to its centre. This research's main objective is to connect such 'revolutions', being anchored in a discussion based in theories emerging from fields such as feminist studies and aesthetics, thus trying to map a lineage of feminist effects in Portuguese neo-avant-garde, emerging from the intertwining of theory and practice. After drawing a brief context of feminist art *circa* 1970, we present a description of the Portuguese artistic context in the defined time frame. Subsequently, we propound an argument that emanates both from the art works in question and from the operative concepts that allow us to conclude on the feminist effects they encompass. The research hereby presented was based on a dialogical discussion around the art works and inherent artistic processes, questioning themes and paradigms such as canon, the relationship between feminism and aesthetics, figuration and abstraction, feminism as micro and macro-politics or diverse formal and conceptual formulations of space. In general terms, we present a re-reading of the Portuguese neo-avant-garde, deeply influenced by the radically altered role and position of women artists in the national context, in which a web of feminist traces, affects and effects, of political and aesthetic nature, can be excerpted. In the core of this research is a series of art works by the Portuguese artists Paula Rego, Maria José Aguiar, Graça Pereira Coutinho, Salette Tavares, Helena Lapas, Isabel Laginhas, Helena Almeida, Ana Vieira, Ana Hatherly, Clara Menéres, Lourdes Castro, Túlia Saldanha, Emília Nadal and Marina Mesquita.

Keywords: feminism, Portugal, visual arts, neo-avant-garde

Índice

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 15 |
| I – ARTE NO FEMININO: PRÁTICAS E CONCEITOS | 31 |
| 1.1 – QUESTIONANDO O CÂNONE ARTÍSTICO | 31 |
| 1.2 – NO SENTIDO DE UMA ESTÉTICA FEMINISTA OU FEMININA? .. | 55 |
| 1.3 – FEMINISMO, IDEOLOGIA E NEO-VANGUARDA NO ADVENTO DO PÓS-MODERNISMO..... | 72 |
| II – BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO NACIONAL: DA GULBENKIAN AO PÓS- REVOLUÇÃO | 91 |
| 2.1 - A MULHER E O FEMINISMO NA SOCIEDADE PORTUGUESA..... | 91 |
| 2.1.1 – ENTRE O ESTADO NOVO E A REVOLUÇÃO | 91 |
| 2.1.2 – O MOVIMENTO FEMINISTA EM PORTUGAL – DO PRIMEIRO CONGRESSO À OPOSIÇÃO AO ESTADO NOVO..... | 96 |
| 2.2 – A SITUAÇÃO DA ARTE EM PORTUGAL..... | 102 |
| 2.2.1 – INSTITUIÇÕES, MERCADO E CRÍTICA DE ARTE..... | 102 |
| 2.2.2 – A ARTE EM PORTUGAL E A POSIÇÃO DAS ARTISTAS PORTUGUESAS..... | 112 |
| 2.3 – 1956-1977: ANOS CHARNEIRA | 121 |
| 2.3.1 – A FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN E A NOVA MIGRAÇÃO DOS ARTISTAS PORTUGUESES | 121 |
| 2.3.2 – ALTERNATIVA ZERO | 131 |
| 2.3.3 – ARTISTAS PORTUGUESAS NA SNBA..... | 138 |
| III – CARTOGRAFIAS CONCEPTUAIS: DIÁLOGOS FEMINISTAS NA NEO- VANGUARDA PORTUGUESA | 149 |
| 3.1 – DAS FORMAS E DOS CONCEITOS | 149 |
| 3.1.1 – O CÂNONE, A ESTÉTICA E A HISTÓRIA DA ARTE NA PERSPECTIVA DO FEMINISMO | 149 |

| | |
|---|-----|
| 3.1.2 – REFORMULANDO PARADIGMAS – ENTRE FIGURAÇÃO E ABSTRACÇÃO..... | 163 |
| 3.1.3 – QUOTIDIANO E DOMESTICIDADE | 190 |
| 3.2 –ESPAÇO(S): CORPO(S) E IDEOLOGIA(S)..... | 207 |
| 3.2.1 – O ESPAÇO DA OBRA DE ARTE – ESTRUTURAS DA VANGUARDA MODERNISTA AO ESPAÇO PÓS-MODERNO | 207 |
| 3.2.2 – A OBRA DE ARTE COMO ESPAÇO <i>GENDERIZADO</i> | 216 |
| 3.2.3 – NOTAS SOBRE GESTOS MACRO-POLÍTICOS – A CONFRONTAÇÃO COM O ESPAÇO PÚBLICO | 234 |
| 3.3 – DISCURSO E MATERIALIDADE – PERSPECTIVAS FEMINISTAS EM DIÁLOGO..... | 255 |
| 3.3.1 – TENSÃO NA TEORIA FEMINISTA | 255 |
| 3.3.2 – ALÉM DA DIVISÃO MODERNO/PÓS-MODERNO – O CORPO COMO CENTRO DE UMA PRÁTICA ARTÍSTICA MATERIAL.... | 270 |
| 3.3.3 – ESTETICISMO PÓS-MODERNO: LIMITES POLÍTICOS | 289 |
| CONCLUSÃO | 299 |
| BIBLIOGRAFIA | 305 |

Como não repetir o que já foi dito, como inovar? Finalmente, não crê que a inovação é justamente repetir, repetir para achar alguma coisa de novo, para pensar?

(pergunta de Antoine Spire a Jacques Derrida)

Introdução

Do feminismo das obras e arte

A reconfiguração da relação entre operação crítica e obra de arte que se tem desenvolvido a partir do início do novo milénio, e que se encontra actualmente em plena expansão, trouxe para o centro da arena da interpretação artística um conjunto de metáforas que, simultânea e dialecticamente, se entrecruzam com a vivência contemporânea e as novas realidades que a compõem. A marcação estanque de territórios, como “estética” e “política”, há muito deixou de ser um tropo operativo no âmbito de uma actividade como a construção de narrativas em torno ou a partir de obras de arte, relação essa que, ao longo do século XX, foi conhecendo movimentações significativas, desde as vanguardas históricas ao pós-modernismo. Temporalidades e espacialidades têm vindo a mesclar-se progressivamente, em consonância com a irreduzibilidade de conceitos e práticas a um estatuto absoluto e fazendo emergir conceitos operativos como a noção de virtual, de arquivo, de afectividade, de cartografia, entre outros, que contribuem para o alargamento do campo a partir do qual se trabalha a discursividade objectual, estética e política das obras de arte produzidas ao longo de todo o século XX. Como nota Carol Armstrong na introdução do volume *Women Artists in the Millenium*,

O propósito ético da arte é fazer-nos ver, pensar e sentir de forma renovada – não “nova” no sentido da novidade modernista, mas “renovada”, no sentido gerador, o que significa ver de novo mas como se fosse a primeira vez; direccionar-nos no sentido das características renovadoras da vida humana (...); induzir-nos a responder ao meio que habitamos – a sermos receptivos a ele, a permitirmos que ele afecte e que seja afectado. (...) A ética é uma estética que é um erotismo. No domínio da ética-estética-erotismo, este *ethos-eros*, o trabalho de produzir arte que é levado a cabo pela “artista” (...) não é só uma crítica radical (...) ou uma estética separatista – nem tampouco a derradeira essencialização ou desnaturação do género – mas o permanente, amoroso e judicioso teste de fronteiras entre

Natureza (X) e Cultura (Y), entre a matéria de um e o pensamento de outro (C.

Armstrong e Zegher 2006: xiii-iv)¹.

Para lá de uma aparente multiplicidade ou disparidade de práticas nas obras que convocamos para desenvolver este estudo, encontramos afinidades que nos podem ajudar a produzir uma cartografia *ético-erótica*² cujos efeitos feministas se tornam mais evidentes pela perspectiva diacrónica adoptada. Pensar a partir das obras de arte, mais do que tentar explicá-las, acrescenta muito ao sempre evolutivo conhecimento inerente a qualquer processo de olhar, ler e discernir um determinado conjunto de práticas, acontecimentos, objectos e fazeres. Diríamos, portanto, que, mais do que apenas crítica, o que pretendemos produzir com este trabalho é uma cartografia de processos que marcaram um determinado momento das artes plásticas em Portugal, que é, no entanto, um momento que se estende entre passado e futuro, facto demonstrado pela actualidade das obras e das questões que as mesmas convocam, em plena afinidade com perspectivas contemporâneas prementes. Devedora de uma multiplicidade de posicionamentos, a visão que aqui apresentamos pretende sobretudo acrescentar dimensões possíveis – virtualidades interpretativas – ao que já foi dito, muito ou pouco, acerca de obras, artistas e contextos. No sentido de uma tal reconfiguração, necessariamente subjectiva e incompleta, porém produtiva, optámos pela utilização de um conjunto de conceitos operativos a partir dos quais uma perspectiva feminista, de afectos e efeitos, é engendrada³. Cânone, espaço, política (micro e macro), discursividade e materialidade serão convocados

¹ Todas as traduções subsequentes são da nossa autoria, salvo quando especificamente indicado outro/a autor/a.

² Ao reflectir acerca da centralidade do corpo para o feminismo, Fiona Carson não deixa de notar a relação entre este e a economia libidinal esboçada por autores como Derrida e Foucault e o inerente desafio ao dualismo cartesiano que subordina o corpo à mente. Assim, o corpo é tido como objecto central através do qual as relações de poder são formuladas e, num sentido de reacção, também resistidas. O feminismo participa desta dialéctica económica através do interesse relativamente à forma como o corpo da mulher é controlado dentro de um sistema patriarcal (o controlo institucional ao acesso a serviços como a contracepção e o aborto ou as formas tradicionais de representação na arte são elementos que integram esta dinâmica). Cf. Fiona Carson, 'Feminism and the Body', in Sarah Gamble (ed.), *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1998).

³ A indefinição de fronteiras entre arte e teoria e consequente reciprocidade é sumamente notada por Catherine de Zegher quando refere que a arte também produz teoria num processo de complexidade relacional entre obra e espectador, assim compondo a experiência estética (sendo que os modos de percepção da obra de arte não são estáticos mas continuamente mutáveis). Na defesa do seu argumento, Zegher cita Jean Fisher, para quem “quando falamos do contexto da arte, não podemos esquecer a sua especificidade e mutabilidade, não só no que diz respeito às suas condições de produção (a perspectiva do artista) mas também à sua recepção (a sua relação com o espectador). É neste sentido que a afectividade de uma obra de arte (o seu potencial em influenciar e ser influenciada) não é passível de ser reduzida nem a uma essência, como na tradição modernista, nem a um conjunto de forças socio-políticas, tendência presente em alguns discursos pós-modernistas”. *Apud* Catherine de Zegher, 'An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine', in Boston Institute of Contemporary Art (ed.), (Boston: MIT Press, 1996), p. 21.

não como âncoras, mas como vagas cuja mobilidade nos permitirá produzir uma investigação cujo objectivo central é desvelar dimensões outras na produção artística portuguesa entre as décadas de 1960 e 1970, produção essa demarcada por acontecimentos centrais e transformadores no panorama artístico nacional: a criação da Fundação Calouste Gulbenkian, em 1956, e a realização de exposições que podemos considerar quase um balanço desses anos de transformação (falamos da *Alternativa Zero. Tendências polémicas na arte portuguesa* e *Artistas Portuguesas*, ambas realizadas em 1977)⁴. Produtos de uma época, inseridas num contexto e influenciadas por uma série de circunstancialismos, estas não deixam de ser *obras abertas* que, ao longo dos tempos, têm vindo a acumular camadas de significação múltiplas. Diríamos, então, que o nosso impulso, mais do que desconstrutivo (J. Derrida 1978) e (Duro 1996), é, portanto, construtivo.

Fazer ver de forma nova, de forma diferente, como argumenta Carol Armstrong, é o desígnio do artista que, no entanto, deve ser concretizado de forma relacional com o espectador, aquele que vê, embora este seja um processo que nunca ocorre isolada e desinteressadamente. Assim, tentamos definir nesta introdução o desígnio muito próprio de traçar uma estória visual a partir de conceitos que definem processos artísticos e críticos, algo que está bem distante dos iniciais e legítimos processos talhados pela crítica feminista, baseados na inclusão de mulheres artistas num modelo histórico cujas fragilidades são actualmente reconhecidas. Cartografar processos artísticos a partir de conceitos, reconhecendo-lhes o *movimento* em termos de relações e efeitos produtivos, mas também a sua genealogia no que concerne ao seu legado e às suas influências, insere-se também na tentação de sintonizar com uma apologia da vanguarda, tentando que a mesma não se reduza, no contexto de pós-industrialismo que é nosso contemporâneo, aos seus problemas de “hermetismo” e “elitismo” (Foster 1996)⁵. A permanente (re)definição daquele que deve ser o centro da interpretação da arte – a eterna “questão da arte” – complexificou-se certamente de forma indelével a partir de meados do século XX quando o feminismo

⁴ Os três acontecimentos serão analisados com detalhe no Capítulo II da presente dissertação.

⁵ A defesa da vanguarda encontrou em Hal Foster um dos seus principais instigadores. Como nota o autor em *Return of the Real*, “a teoria crítica emana da arte inovadora, e a relativa autonomia do campo estético pode ser um recurso crítico. Por estas razões, estou contra uma rejeição prematura da vanguarda. (...) A vanguarda é obviamente problemática (pode ser hermética, elitista, e por aí fora); no entanto, recodificada em termos de resistência e/ou articulações alternativas do artístico e do político, continua a ser um constructo que a esquerda renega em prejuízo próprio”. Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Londres e Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996), p. xvi.

assumiu um claro papel de movimento gerador de questionamentos, desconstruções e reconfigurações no campo das artes plásticas (como já tinha vindo a fazer em outros domínios como, por exemplo, na literatura), contribuindo para o problema de definir um centro a partir do qual articular a problemática artística e desenhar a(s) sua(s) poética(s)⁶.

“O feminismo de uma obra de arte deve-se aos atributos de um autor (intervencções culturais feitas por mulheres), a certos atributos da obra em si (intervencções culturais feministas) ou à forma como a mesma é ‘lida’?” (*apud* Parker e Pollock 1987: 93). Esta questão, colocada por Annette Kuhn, distingue intervencções culturais de mulheres de intervencções culturais feministas, e encerra a problemática fundadora da produção de crítica feminista no campo das artes plásticas. Conhecendo-se a posição de muitas artistas cujo trabalho se desenvolveu no contexto do modernismo e da neo-vanguarda relativamente à questão feminista, ou do feminino, que expressa uma clara rejeição deste enquadramento, fará, então, sentido falar de feminismo aquando da produção de um determinado discurso crítico em torno de um conjunto de obras de arte? Se chegarmos a uma resposta positiva relativamente a esta primeira questão, coloca-se seguidamente a dificuldade em escolher o enquadramento adequado para o fazer, sendo que esse enquadramento não nos é facultado pelas artistas, pelas razões que primeiramente motivaram a produção de um conjunto de obras, mas antes pelas obras em si, pela multiplicidade de sentidos que as mesmas encerram e pela multiplicidade de camadas de leitura que vão potenciando ao longo dos anos. Como notou Helena Reckitt,

várias artistas proeminentes – de Louise Bourgeois a Chantal Ackerman – chegaram a negar ser feministas. Isto não significa que o seu trabalho seja necessariamente ‘não-feminista’, que não tenha influenciado artistas feministas,

⁶ Alexandre Melo nota a reconfiguração desta questão por Nelson Goodman, que defendeu a substituição da formulação “o que é arte” por “quando é que é arte”: “(...) parte do problema reside na formulação errada da pergunta – isto porque não conseguimos reconhecer que algo pode funcionar como obra de arte numas alturas, mas não noutras. Em casos fulcrais, a verdadeira questão a colocar não é “que objectos são (permanentemente) obras de arte?” mas sim ‘quando é que um objecto é uma obra de arte?’ (*apud* Alexandre Melo, 'O lugar de Portugal no mundo da arte contemporânea - nem centro nem periferia', (IUL, 1994), p. 21. Cynthia Freeland, por seu turno pergunta “But is it Art?”, enquanto um vasto conjunto de teóricos e críticos discute a centralidade da beleza no enquadramento da problemática artística (neste sentido, confrontar 3.1.1 da presente dissertação e também Hubert Damisch, 'A Beleza já não está no centro da problemática da arte', *Público*, 2006).

ou que não possa ser interpretado dentro de uma perspectiva feminista. Por vezes, o feminismo implícito da obra contradiz a artista. Por que razão uma artista, cujo trabalho demonstra afinidades com o feminismo, quereria distanciar-se dessa categoria? Para algumas artistas negras, o epíteto ‘feminista’ está tão relacionado com a história das mulheres brancas que elas não querem ser associadas com o mesmo. Para outras, o epíteto é restritivo, ameaçando ofuscar outros elementos da sua obra [Reckitt 2006 (1ª Edição 2001): 12/3].

Este é o caso também, certamente, das artistas portuguesas, sobretudo num contexto em que o movimento feminista perdeu o fôlego enquanto estrutura organizada durante as quase cinco décadas de ditadura, sendo que a identificação de pontos de contacto entre obras tão diversas corresponde ao potencial da arte enquanto forma de aproximação ao mundo e a diversas temporalidades. Neste sentido, podemos dizer que a nossa abordagem é simultaneamente histórica, formalista e ideológica (Hutcheon 1987), certos que estamos das múltiplas camadas não só interpretativas mas também produtivas engendradas por qualquer objecto artístico.

Se as posições feministas em Portugal conseguiram ter uma sólida expressão no meio literário⁷, o facto é que nas artes plásticas, entre finais de 1950 e finais de 70, esse engajamento político declarado encontrou uma forte resistência, mesmo no âmbito de uma exposição como *Artistas Portuguesas* realizada em 1977 na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa, fruto certamente das especificidades do contexto português, ainda bastante devedor das epistemologias da modernidade⁸. Se algumas artistas assumem que a sua obra se relaciona directamente com questões feministas – caso de Clara Menéres – ou que estão abertas a interpretações feministas – caso de Ana Vieira – o facto é que a maior parte delas não estabelece uma relação tão clara, considerando mesmo tal enquadramento irrelevante para a sua prática artística ou, na melhor das hipóteses, meramente circunstancial, assim como

⁷ O célebre caso das *Novas Cartas Portuguesas* é certamente paradigmático, mas não devemos descurar o contributo das obras produzidas individualmente pelas suas autoras – Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta – neste campo. Outras escritoras como Natália Correia ou Lídia Jorge integram também o grupo de escritoras que trabalharam esta temática de forma sistemática. Cf. Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa (1972), *Novas Cartas Portuguesas*, ed. Ana Luísa Amaral (2010), Alfragide: Edições D. Quixote.

⁸ Como notou Ernesto de Sousa, já em 1974, “dum modo geral os pintores portugueses modernos, são *modernos*, e não pós-modernos, e «orgulhosamente sós», voltam as costas à verdadeira investigação actual, ainda agarrados a conceitos oitocentistas de acabamento e perfeição artesanal, de pintura-feita-à-mão que, de resto, se coadunavam tão bem com os ventos do mercado. As excepções são muito poucas e não raras vezes heróicas”. Ernesto de Sousa, ‘O Mural de 10 de Junho ou a passagem ao acto’, *Colóquio Artes*, Outubro/19 (1974c): 44-47. p. 47.

consideram que o facto de serem mulheres não influi nas obras de arte produzidas. É comum este enquadramento ser rejeitado pelas artistas, até mesmo aquelas que produziram obras em consonâncias com muito dos temas explorados plástica e conceptualmente por artistas feministas das décadas de 1960 e 1970 (e que até, como no caso de Helena Almeida, têm vindo a participar em exposições panorâmicas recentes sobre arte e feminismo, o caso de *Wack! Art and the Feminist Revolution*, em 2007 no Museum of Contemporary Art, Los Angeles). Sendo um facto que não se pode identificar um movimento feminista nas artes plásticas em Portugal, numa época em que o feminismo se assumiu com ferramenta política e conceptual determinante na viragem que então se verificou na paisagem artística ocidental, a verdade é que uma re-leitura da obra de diversas artistas através de uma metodologia que tem marcado a actualidade dos estudos artísticos [patente em obras como *Art since 1900*⁹ (Foster et al. 2004)], enquadramento que permitiu à arte ser definida enquanto política (também por via do feminismo) e não apenas enquanto estilo, permanecendo no entanto enquanto experiência sensível (estética), nos pode demonstrar que, de facto, há feminismo nas artes plásticas em Portugal no contexto da neo-vanguarda.

Pode dizer-se, então, que, se uma obra não se isenta do contexto da sua produção, ela não é tampouco alheia ao contexto da sua leitura, ou à posição do seu leitor. No entanto, a obra também não depende destes para existir e para continuar ‘significando’ ou sendo, simplesmente. A equação não é fácil de resolver, o seu resultado não é linear, obrigando-nos a movimentações criativas que dificilmente se contentam com um caminho, uma perspectiva, um olhar. Optando-se por uma leitura feminista de um conjunto de obras de arte, torna-se necessário questionar a natureza de tal actividade, assim como as consequências que daí podem advir. Se, por exemplo, na primeira metade da década de 80 do século XX, Griselda Pollock, cujo trabalho foi fundador do questionamento feminista do cânone e da história da arte, fazia corresponder o feminismo das obras de arte a um conjunto de relações sociais,

⁹ Obra conjunta da autoria de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900* traça uma historiografia artística e conceptual das artes plásticas do século XX, sendo que cada autor contribuiu com um texto introdutório no qual é definida uma metodologia, abarcando-se as quatro mais proeminentes da história da arte actual. A sua estrutura inclui cronologias, informação contextual e textos e artigos que se focam em eventos específicos e determinantes. As questões levantadas ao longo do volume, e ao longo das diferentes décadas, são ainda discutidas numa mesa redonda no final da publicação. Hal Foster et al. (eds.), *Art since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (Londres: Thames & Hudson, 2004).

perspectiva claramente enquadrada no contexto da predominância do discursivo na produção crítica ocidental (*vide* estruturalismo preconizado por autores como Saussure e Roland Barthes) – “(...) O que faz com que uma obra de arte seja feminista (...) é a forma como a mesma intervém no conjunto de relações sociais de produção e recepção artística, as relações sociais e significação” (Rozsika Parker e Pollock 1987: 96) –, na entrada do século XXI, e perante o contexto da proliferação de exposições colectivas dedicadas ao tema “arte” e “feminismo”¹⁰, Pollock muda o foco da sua reflexão de “intervenções feministas” para “efeitos feministas”, reconhecendo assim o potencial político e criador de uma obra de arte para além da intenção declarada do artista e do contexto da sua produção.

Assim, parece impossível atermo-nos a uma perspectiva monológica ao olhar qualquer obra de arte, conscientes que estamos de que a relação com ela estabelecida assume um vasto conjunto de dimensões, da ordem do conhecimento, da ordem do sentir mas também da ordem do político. Dialógica e interdisciplinar, portanto, seria uma definição adequada para a produção crítica de uma perspectiva feminista relativamente a um conjunto de obras de arte, um processo que necessariamente se revelará caótico, fragmentado e múltiplo. Resistindo à criação de um ‘patriarquivo’, como definiu Pollock a partir de Michel Foucault¹¹, parece-nos que a metodologia mais produtiva para empreender um estudo do feminismo na arte portuguesa da neo-avanguarda consiste na elaboração de reflexões complementares e interligadas a partir de alguns conceitos que definiríamos como ‘conceitos operativos’, um processo que permite leituras transversais das obras e dos questionamentos críticos e filosóficos assim como rejeita qualquer posição monológica e fechada assumindo-se como processo e nunca como resultado. Neste sentido, diríamos, com Griselda Pollock, que o “o feminismo compromete-nos com um estudo da arte pluralizado e centrado nas múltiplas histórias da arte e nas suas diversas práticas” (Pollock 2008: 279), reconhecendo, através da nossa própria prática, o poder das ferramentas conceptuais assim como o seu potencial produtivo e criativo.

¹⁰ Neste sentido confrontar Capítulo I.

¹¹ Como nota Deleuze relativamente ao arquivismo proposto por Foucault em *A Arqueologia do Saber*, “o novo arquivista anuncia que passará só a ter em conta enunciados. Não se ocupará daquilo que, de mil maneiras, fazia o enlevo dos arquivistas precedentes: as proposições e as frases”. Gilles Deleuze, *Foucault*, trad. José Carlos Rodrigues (1998 ed.; Lisboa: Vega, 1987), p. 19. Cf. Michel Foucault, *A Arqueologia do Saber*, trad. Miguel Serras Pereira (2005 ed.; Lisboa: Almedina, 1969).

O feminismo de uma obra de arte, então, terá que ser encontrado nos interstícios entre epistemologia e ontologia¹², integrando práticas e leituras discursivas assim como perspectivas materiais (ou relativas à materialidade dos objectos e dos corpos), entabulando-se permanentemente encontros entre espaço e tempo, pois, como notou Linda Martín Alcoff, “a única forma de aceder à ontologia é através do discursivo”¹³ (*apud* Alaimo 2008: 98). A própria redefinição da análise crítica no seio das artes plásticas que tem vindo a ocorrer nas últimas décadas, aliás, evidencia a irredutibilidade da temática a qualquer um destes enquadramentos. Identificar fissuras, procurar diferenças, praticar a diferença: esta é uma ‘travessia elíptica’, para citar a curadora Catherine de Zegher que, com a exposição *Inside the Visible: an elliptical traverse of twentieth century art*¹⁴ pôs em evidência práticas e leituras artísticas com o claro objectivo de questionar paradigmas largamente enraizados no mundo das artes plásticas, ou nas chamadas belas artes. Este questionamento, que no século XX é concomitante ao próprio questionamento do paradigma modernista, coloca-se ao nível da forma da obra de arte, do seu conteúdo, mas também ao nível das suas instituições, dos seus conceitos e das suas bases operacionais. De facto, actualmente, o estudo do posicionamento cultural de qualquer objecto artístico é necessariamente transdisciplinar, no sentido de abarcar todas as dimensões relacionais que compõem o tecido do mundo e das práticas artísticas visuais. Fruto de uma evolução que ao longo do século XX se pautou sobretudo pelo esbatimento de fronteiras, o estudo das artes ou a resposta crítica à produção artística não podem ser vistos apenas como um estudo da sua história – do seu posicionamento no tempo histórico (linear)¹⁵ –, do seu valor – o seu posicionamento nas estruturas canónicas – ou da sua percepção – o seu posicionamento no conjunto de relações sensíveis –, mas antes como uma interligação permanente de todas estas

¹² Cf. Karen Barad, 'Posthumanist Performativity: Towards an Understanding on How Matter Comes to Matter', in Stacy Alaimo e Susan Hekman (eds.), *Material Feminisms* (Bloomington: Indiana University Press, 2008).

¹³ Alcoff questiona também se existe, para o feminismo, a possibilidade de escolha entre epistemologia e ontologia enquanto processos críticos a adoptar.

¹⁴ Rosalind Krauss e Yves Alain Bois levam a cabo um exercício similar com a exposição *Formless*, definindo tal prática como uma abordagem contra a corrente do próprio modernismo: “(...) o informe designa um conjunto de operações através das quais o modernismo foi apreendido contra a corrente. O Modernismo, isto é, o “mainstream” evocado pelos livros de história – sendo que, destes, o mais coerente é o de Clement Greenberg, embora haja outros – é entendido como uma linha progressiva que vai desde Manet ao expressionismo abstracto, e para além dele. A interpretação modernista da arte moderna, essência que ninguém se atreve a pronunciar, integra sobretudo um projecto ontológico: a partir do momento em que a arte se liberta dos constrangimentos da representação, tem que passar a justificar a sua existência através da busca da sua própria essência”. Yves-Alain Bois e Rosalind E. Krauss, *Formless: A User's Guide* (Nova Iorque: Zone Books, 1997), p. 25.

¹⁵ Cf. Julia Kristeva, 'Women's Time', in Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader* (1986; Nova Iorque: Columbia UP, 1979), 187–213.

dimensões, assim como o questionamento das suas bases e pressupostos antes tidos como sólidos e imutáveis. Neste sentido, proponho a realização deste mapeamento conceptual, a partir do qual história da arte, estética e política se entrecruzam com a crítica feminista, contaminando e deixando-se contaminar, no sentido de procurar leituras silenciadas da arte portuguesa do período em questão. Pretendemos, por isso, procurar as fissuras internas de um conjunto de obras de arte constituídas como eventos, que permanentemente se abrem ao diálogo de ferramentas conceptuais. O poder das ferramentas conceptuais (Bois e Krauss 1997) será então determinante no sentido de identificar essas fissuras, expressas na materialidade e no conceptualismo das obras e inerentes actos de criação, mas também nos processos de leitura que permanentemente reescrevem os contextos dos textos – utilizando a dimensão lata do termo ‘texto’ em diversas análises intertextuais, estratégia de pesquisa emergente e reiterada por Ana Gabriela Macedo em *Narrando o Pós-Moderno: Reescritas, Re-Visões, Adaptações* (Macedo 2008)¹⁶.

A dissolução do sujeito, e consequente heteronímia presente em tantos trabalhos, por exemplo, é uma das muitas preocupações presentes quer na prática de modernistas, quer na de artistas contemporâneos – o que também torna possível a criação de muitos e diferentes estilos, muitos e diferentes sujeitos criadores. Esta condição de multiplicidade e heteronímia na arte criou condições para a formação de um terreno favorável à criação de caos ou de um diferente nível no qual todas as formas possam coexistir, no qual o movimento, nas suas infinitas formas possa ser representado e no qual a contaminação entre todos os elementos circule permanentemente nesse mesmo caos, resultando numa dificuldade em definir as várias denominações de contextos culturais (como modernismo e pós-modernismo), bem como do seu entendimento no que diz respeito às práticas e discursos artísticos. Esta dificuldade advém também do facto de que há uma grande diversidade de

¹⁶ Macedo foca a importância da contaminação e da contiguidade entre diversos tipos de ‘textos’ pois, “se bem que o texto literário seja o objecto primeiro deste nosso estudo, outros textos que não em linguagem escrita são aqui fundamentais – textos visuais (na pintura, na fotografia, no cinema, no teatro) nos quais a imagem e a relação *ekphrastica* desta com o texto literário acresce de uma indubitável significação outra às fronteiras da representação aqui em análise. (A título de exemplo, a obra fotográfica e o questionamento da identidade em Cindy Sherman, a reificação do sujeito, os fenómenos da globalização e da massificação em Barbara Kruger, a relação entre História, História de Arte, memória cultural e género em Paula Rego)”. Ana Gabriela Macedo, *Narrando o Pós-Moderno: Reescritas, Re-Visões, Adaptações* (Braga: Universidade do Minho / Centro de Estudos Humanísticos, 2008), p. 13.

contextos sociais e políticos, elevados a um outro nível pelo progresso tecnológico, que tanto tem vindo a influenciar a arte.

Do formalismo modernista, em particular a noção de Clement Greenberg da arte pura ou ideal, à negação da formulação da arte pela arte presente na conceptualização de Arthur Danto – e conseqüente proclamação do fim da arte –, podemos agora recuperar alguns conceitos a ser usados em articulação com a crítica feminista da arte, quer histórica quer esteticamente, com o objectivo de atingir um ponto de partida para analisar de uma perspectiva feminista um conjunto de obras da autoria de mulheres artistas. Aqui e agora, torna-se claro que é demasiado importante rejeitar qualquer tipo de visão fundamentalista, fechada e restrita, daquilo que é a arte feita por mulheres ou daquilo que ela não é. É altura de olharmos os seus trabalhos, as dinâmicas internas das suas pinturas, esculturas, fotografias, vídeos, etc., sempre tendo em linha de conta os contextos nos quais tais obras foram produzidas, uma vez que não se pode tratar de um beco sem saída, tem que ser algo permanentemente aberto, em permanente construção, um ‘chaosmos’ como diria Deleuze, ou uma permanente criação de momentos, de gestos revolucionários.

É assim que podemos falar de uma estética da multiplicidade, identificando mecanismos de devir nas obras de arte, o que significa uma arte que se movimenta permanentemente dentro e fora de si própria, criando assim sentidos, sensações e afectos: uma arte de expressão como a filosofia da expressão de Gilles Deleuze, para quem "o mundo não existe fora das suas expressões"¹⁷. Estas expressões em permanente movimento, que devem ser identificadas nas obras, podem ser analisadas à luz da micropolítica deleuziana, um instrumento possível para ir um pouco mais além das questões que estão a ser colocadas acerca da arte feita por mulheres artistas, e levar os estudos feministas para o âmbito da estética, e para além de conceitos essencialistas. Ao identificar esses movimentos criativos (ou expressões) nos trabalhos de mulheres artistas, poderemos chegar à definição de um micro-feminismo, esboçado a partir da micro-política de Deleuze (conceito explicado

17 Deleuze, Gilles, *Difference and Repetition*, 1993, citado por Brian Massumi, 'Deleuze, Guattari and the Philosophy of Expression', (http://www.anu.edu.au/hrc/first_and_last/works/crclintro.htm).

em *Mille Plateaux* e inspirado na micro-sociologia de Gabriel Tarde), marcado por uma ‘estética da afectividade’¹⁸ (Pollock 2008).

Sobre a micro-política, então, sabemos que “(...) tudo é político, mas toda a política é ao mesmo tempo *macropolítica* e *micropolítica*. Ou dos conjuntos do tipo percepção, ou sentimento: a sua organização molar, a sua segmentaridade dura, não impede todo um mundo de micro-perceptos inconscientes, de afectos inconscientes, segmentações delicadas, que não apreendem ou não experimentam as mesmas coisas, que se distribuem de outra maneira, que operam de modo diferente. Uma micro-política da percepção, da afecção, da conversação, etc.” (Gilles Deleuze e Guattari 2004a: 274). Conexões indeterminadas, infinitas podem surgir através do desenho de linhas de fuga que se coloquem num sentido outro que não o molar, que opõem o rizoma à arborescência e o micro-político ao macro-político, isto é, uma política de eventos minúsculos (eventos que ocorrem dentro de cada obra, e que levam cada uma dessas obras a transformar-se numa experiência afectiva) em vez de uma política de mega-eventos. Como diz Deleuze, “do ponto de vista da micro-política, uma sociedade define-se pelas suas linhas de fuga, que são moleculares. Há sempre qualquer coisa que corre, foge ou escapa às organizações binárias, ao aparelho de ressonância, à máquina de sobrecodificação: o que se põe na conta de uma «evolução dos costumes», dos jovens, das mulheres, dos loucos, etc.” (Gilles Deleuze e Guattari 2004a: 277). E então, “ligações originais” são criadas, ou uma “lógica diferente é criada” e emitida pelo micro, neste caso micro-feminismo, que são colocados à margem dos grandes *lobbies* que, de acordo com Karen Houle, implicam uma mudança quantitativa e não qualitativa, perpetuando assim segmentos rígidos que enfatizam a sociedade patriarcal em vez de promoverem “mudanças existenciais”. Através da afirmação ‘tudo é político’, podemos entender o esbatimento das fronteiras entre arte e política e assim procurar esse *povo que está ainda por vir*: “E porque razão não deveríamos pensar que um novo tipo de revolução é ainda possível?” (Houle 2005: 19). Não tendo como ponto de partida um *corpus* (que no final se revelou sobretudo heterogéneo e múltiplo) mas antes uma problemática¹⁹, acrescentamos a nossa prática crítica à definição do feminismo como projecto

18 Cf. Mary Kelly et al., 'A Conversation on Recent Feminist Art Practices', *October Magazine*, 71/Winter (1995), 46-69.

19 Trata-se de colocar um problema, *poser problème*.

inacabado, ideia recentemente defendida por Pollock: “temos mesmo que perceber que o feminismo é um projecto a longo prazo, que ainda mal começou, que está ainda a ser desenvolvido, que é dinâmico e historicamente dialéctico. É aquilo a que eu chamo, numa viragem deleuziana, uma virtualidade” (Pollock 2008: 281).

Fazendo uma analogia entre o bastante discutido *efeito duchamp*²⁰ e um semelhante *efeito feminista* nas artes plásticas, é certo que os anos sessenta e setenta do século XX representaram em termos da arte contemporânea um momento de viragem que abriu caminho ao desenvolvimento daquilo que viria a ser designado como pós-modernismo, cuja dialéctica com o modernismo e com correntes teóricas como o pós-estruturalismo complexificam qualquer análise ou historiografia mais ou menos convencional que seja empreendida, como de resto é nossa intenção com este trabalho. O momento de revisão das vanguardas e da proliferação de uma grande variedade de meios para transmitir uma mensagem²¹ não se teria feito, como bem notou Lucy Lippard, sem o contributo do feminismo, provavelmente umas das revoluções ideológica e sociais mais significativas no decurso do século XX. O campo artístico, necessariamente, não foi imune às questões com as quais o feminismo nos confrontava, e essa influência, por vezes mais silenciosa que panfletária, transformou radicalmente os objectos artísticos a partir da segunda metade do século, assim como a forma como os mesmos são percebidos. As dinâmicas no seio da arte contemporânea, estabelecidas entre os diversos membros da equação (obra, artista, público, instituição), tornaram-se mais complexas por via do feminismo que as questionou e que introduziu novos elementos a serem considerados, como a centralidade do corpo enquanto objecto artístico que se verificou a partir dos anos sessenta (pese embora uma tradição que remonta às experiências situacionistas parisienses e ao japonês Gutai Group).

Esbatimento de fronteiras, liminaridade, multiplicidade, fragmentação, e outras questões que viriam a constituir o grande questionamento do paradigma

²⁰ A terminologia *Duchamp effect*, ou efeito Duchamp, surge com um número especial de 1994 da revista *October* com o objectivo de historiografar a influência do trabalho de Duchamp na arte do século XX. Os ensaios foram posteriormente reunidos em livro editado por Mignon Nixon e Martha Buskirk. Cf. Mignon Nixon e Martha Buskirk (ed.), *The Duchamp Effect* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996).

Amelia Jones também notou a influência do dadaísta numa análise *genderizada* que problematiza a relação de Marcel Duchamp com as práticas e o discurso do pós-modernismo. Neste sentido, cf. Amelia Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge Cambridge University Press, 1994).

²¹ Na senda do postulado ‘o meio é a mensagem’. Cf. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man* (1994 ed.; Cambridge Massachusetts: MIT Press, 1964).

modernista, não surgiram apenas pela mão do feminismo, mas foram certamente tornadas mais prementes e exponenciadas pelo mesmo. Da mesma forma, também temos que dizer que sem este microclima propício talvez o feminismo não tivesse tido um impacto tão decisivo nas relações de produção e recepção artística. É, contudo, da complexidade destas ligações que se tem vindo a fazer o campo da arte contemporânea, e da mesma é devedora a nossa reflexão e o estudo que aqui apresentamos. Nesse sentido, num primeiro capítulo, não podíamos deixar de apresentar em traços mais ou menos gerais uma evolução dos estudos, da crítica e sobretudo da prática feminista que teve início nas décadas de 1960 e 1970, muito centrada no contexto anglo-saxónico. Este capítulo inaugura e norteia o nosso mapeamento conceptual, pretendendo sobretudo clarificar a consonância das artistas portuguesas com os movimentos conceptuais, temáticos e processuais desenvolvidos pelo feminismo no contexto da neo- Vanguarda ocidental da segunda metade do século XX. Estas páginas inaugurais ajudam-nos a definir o tal conjunto de conceitos operativos a partir dos quais estruturámos uma análise *against the grain* da produção artística do feminino em Portugal no período *circa* 1970. Esta é precisamente a matéria que abordamos num segundo momento da dissertação, apontando os momentos chave que delimitam temporalmente o estudo e o contextualizam (embora não pretendendo funcionar como barreiras temporais estáticas, essa identificação serve sobretudo o intuito de introduzir algum foco na investigação), como a inauguração da Fundação Calouste Gulbenkian em Portugal, que alterou radicalmente o tecido artístico nacional, ou as exposições seminais *Artistas Portuguesas* e *Alternativa Zero*. É assim que chegamos, no terceiro e último capítulo, à exploração dos conceitos cartografados nas obras das artistas portuguesas que operaram neste período mediado por uma revolução política, social e cultural. Uma teia complexa de afectos e efeitos emerge assim nesta última parte da presente dissertação, que não tem o objectivo de apresentar uma selecção de artistas, mas antes explorar possíveis ligações entre obras, não pretendendo ser mais uma história da arte portuguesa, mas antes arriscar-se num exercício de conceptualização de natureza, diríamos, curatorial, contributo necessário para enriquecer o manancial de produtos historiográficos da arte portuguesa que sempre negligenciou o potencial feminista das obras produzidas na moldura temporal que nos dispomos aqui a analisar criticamente, procurando nelas ligações e sentidos ainda por explorar.

Esse exercício a que nos propomos, então, com este trabalho não é escrever uma história ou sequer uma estória, mas antes olhar criativamente um conjunto de dinâmicas que jamais se deixam, deixaram ou deixarão fixar (certos de que muitos aspectos mereceriam um olhar mais atento e um estudo mais aprofundado do que aquele que pudemos dispensar, já que a particularização não subjaz ao espírito desta dissertação). Limitamo-nos, por isso, a tentar acompanhar alguns veios deste rizoma, destes *movimentos incessantes* que, aos olhos da História, parecem imóveis. Esta análise pretende, sobretudo, demonstrar como as expressões artísticas da época manifestam significações liminares ainda por explorar no contexto da historiografia da arte portuguesa do século XX, sendo que "historicamente, a inclusão sem precedentes das vozes das artistas *circa* 1970 coincidiu com o Movimento de Arte Feminista, cujas exigências de equidade rapidamente se disseminaram para o campo da cultura em geral, além da mera arena política, pois as suas exigências não eram mais do que o reconhecimento das experiências femininas como posições múltiplas, necessárias e produtivas, quer no domínio privado, quer no domínio público" (Stoops 1996: 7). Sabemos bem que toda a selecção significa simultaneamente uma exclusão, que cada silêncio representa um *não-dito*, ou um 'algo que está ainda por dizer'. No entanto, gostamos de pensar que estas reflexões não se enquadram no processo de uma selecção, quer de artistas, quer de obras, já que as mesmas se dispuseram ao nosso olhar e ao nosso pensamento seguindo pelos trilhos dos conceitos que a própria arte nos sugeriu no período em questão. Neste sentido, o que tentámos fazer foi *abrir a[s] via[s]*, pois, "o que conta é a trajectória, o caminho, a travessia, numa palavra, a experiência. A experiência é então o método, não um sistema de regras ou de normas técnicas para supervisionar uma experimentação, mas o caminho enquanto está a ser feito, o abrir a *via (via rupta)*" (A. S. e J. Derrida 2002: 16) .

*At this point in time, artists who happen to be women need this particular form of hysteria [feminism]
like they need a hole in the head.*

Bridget Riley

I – Arte no feminino: práticas e conceitos

1.1 – Questionando o cânone artístico

Assumindo-se como determinante nas transformações artísticas operadas na arte contemporânea ocidental na segunda metade do século XX, o feminismo trabalhou sempre nos interstícios entre prática e teoria artística com o objectivo de contribuir activamente para um questionamento dos paradigmas que então dominavam a cena artística. Em diálogo com as revoluções artísticas que marcaram esta era, o feminismo foi, de facto, um dos mais importantes protagonistas da época, integrando um conjunto de movimentações críticas que problematizaram não só premissas estéticas, mas também o âmbito das artes plásticas na sua generalidade: do conceito de beleza ao de política, das constantes revisões do cânone à crescente importância da teoria no campo artístico, o feminismo foi determinante na reconceptualização das artes plásticas que então ocorreu. Como Alexandra Kokoli salienta na sua introdução ao volume editado *Feminism Reframed* (Kokoli 2008), várias questões se colocam a uma releitura da arte feminista do século XX: as distinções entre estética e política, arte popular e belas artes (*high e low art*, segundo designação em inglês), mas também o perigo de se reunirem várias artistas sob um mesmo epíteto, desta forma correndo o risco de negligenciar a acção individual de cada uma delas. No entanto, e apesar da congregação de um conjunto de artistas através de uma série de critérios, geracionais, de género ou outros, pode não ser problemática quando se reconhece que é das diferenças e dos diálogos estabelecidos entre essas mesmas diferenças que se podem extrair entendimentos vários que contribuem para uma eventual “revisão”, para um “olhar de novo” que nos permite ver um pouco mais das possíveis ressonâncias, pessoais e políticas, que as obras de arte podem produzir ao longo do tempo.

A arte feminista produzida no âmbito do contexto anglo-saxónico foi central na desmistificação e recusa de paradigmas modernistas na produção artística, não só pelas suas fundações politizadas, mas também pelo facto de estas obras de arte representarem um reequacionamento formal e material, integrado em discussões conceptuais relativas a questionamentos artísticos e culturais em torno da noção de

modernidade que marcou todo o século XX no ocidente. Neste sentido, da *performance art* ao vídeo, passando pela fotografia, os novos meios artísticos que substituíram as tintas, as telas, o mármore e o bronze, encontravam maior sintonia com as práticas feministas que as tradicionais pintura ou escultura. E, mesmo quando a pintura ou a escultura eram os meios escolhidos por uma artista, o facto é que os objectos assim produzidos assumiam formas transgressivas, desconstruindo formas de fazer ou de representar um determinado *corpus* ou epistemologia visual ou conceptual.

Em *Sweeping exchanges: The contribution of feminism to the art of the 1970s*, Lucy Lippard identifica o facto de o feminismo não ter contribuído para o projecto modernista como a maior contribuição do movimento para o futuro da arte. Analisando a forma como o feminismo foi determinante nessas décadas que transfiguraram radicalmente a face da arte, a crítica norte-americana afasta a arte feminista das correntes artísticas dominantes, mesmo tendo em consideração o contexto das neo-vanguardas. Apesar de o feminismo ter contribuído para o questionamento da lógica modernista que atribui primazia ao objecto, ao nível da sua forma e conteúdo, “questionando todas as percepções instituídas da arte”, o facto é que “as artistas feministas são sempre acusadas, por simples definição, de serem más artistas”, diz Lippard (Lippard 1980: 364). No entanto, este estatuto lateral, ainda que num contexto de multiplicidade(s), permaneceu, sendo que o feminismo trouxe para o seio da arte uma “alternativa de contornos sociais” em contraponto com a sua mera evolução mecânica. Ou, como coloca Lippard, “os anos de 1970 poderiam não ter sido de todo pluralistas se as artistas não tivessem emergido durante aquela década, introduzindo no tecido artístico as linhas multi-coloridas da experiência feminina” (Lippard 1980: 362).

Situando-se entre os paradigmas moderno e pós-moderno, a arte feminista enquadrou-se então nesse território da neo-vanguarda que tinha como objectivo integrar a arte com a vida quotidiana, através de meios e práticas artísticas como a *performance*, a *body-art*, o vídeo, a fotografia, as instalações, mas também através de uma radical viragem ao nível do conteúdo no sentido do conceito, isto é, da ideia como substituição da mera expressão do génio artístico. Este foi o ponto em que arte deveio política, sendo o feminismo um dos principais motores de tal emergência do político no seio artístico, transformando mesmo radicalmente esta relação sobretudo

em três dimensões, como defendem Griselda Pollock e Rozsica Parker em *Framing Feminism* (Parker e Pollock 1987): o corpo como localização da política, a relação entre linguagem e cultura e a ideologia. O corpo como localização da política, e especificamente o corpo feminino, diz respeito ao desafio a tudo aquilo que “estava condenado a ser não-social, baseado na natureza humana, isto é, a maternidade, a sexualidade, a educação das crianças, o corpo” (Parker e Pollock 1987: 88), mas também à “associação da divisão sexual do trabalho na família e a construção psico-social da feminilidade como terreno privilegiado da opressão das mulheres” (Parker e Pollock 1987: 88), como notam as autoras a partir de Juliet Mitchell (Mitchell 1971). Concomitante a esta análise das esferas do doméstico e do privado como lugares políticos que emergiram nas práticas artísticas, Pollock e Parker acrescentam que as “as mulheres debateram o controlo do seu próprio corpo, a regulação das suas sexualidades” (Parker e Pollock 1987: 88). De facto, a cultura e a linguagem não estavam ao alcance das mulheres, ou seja, “a falta de termos e conceitos necessários para articular aquilo que é específico da condição das mulheres” e o consequente desafio ao discurso normativo da masculinidade, é identificado como um dos vectores da política feminista, assim como a noção de ideologia, sendo que todos eles são conceitos de difícil articulação com a dimensão estética das obras de arte: “Tornou-se vital desenvolver uma análise da construção social das subjectividades de género através da rejeição da naturalidade associada a definições como feminilidade, masculinidade, as subjectividades das mulheres enquanto mães e cuidadoras” (Rozsika Parker e Pollock 1987).

Ao colocar a questão do legado da arte feminista da década de 1970, podemos dizer que esta dimensão foi progressivamente adquirida através da prática artística, sendo posteriormente teorizada a partir de diversos posicionamentos críticos. Voltemos então ao ponto em que assumimos o contexto anglo-saxónico como eixo²²

²² Nos últimos anos tem-se registado um número substancial e significativo de eventos, exposições e publicações que têm não só a pretensão de produzir leituras feministas de determinados contextos artísticos, mas também de pensar alternativas e possibilidades conceptuais para produção artística e para o pensamento feminista do século XXI, dando também conta de uma grande diversidade de manifestações artísticas feministas produzidas em contextos diversos. 2007 foi, definitivamente, o ano que marcou a centralidade e emergência de exposições e eventos dedicados ao feminismo na arte contemporânea. Para além de *Wack: Art and the Feminist Revolution*, realizada no MOCA de Los Angeles (4 de Março a 16 de Julho de 2007), podemos também citar o exemplo galego de *Batalla dos Xéneros*, realizado no CGAC de Santiago de Compostela entre 13 de Setembro e 9 de Dezembro de 2007; *Rebelle Kunst & Feminisme 1969-2009* no Museum voor Moderne Kunst Arnhem (Holanda) decorreu de 30 de Maio a 23 de Agosto de 2009, demonstrando o impacto e centralidade que a temática assumiu no meio artístico. A proliferação de reescritas, revisões, discussões e publicações atestam também esta realidade que marcou a primeira década do século XX: ainda em 2009 o Centre Pompidou, em Paris,

deste processo de transportar a política para o centro da problemática artística – ainda que seja importante ter em consideração uma necessária problematização desta centralidade, como Marsha Meskimmon refere de forma pertinente por ocasião da exposição *Wack! Art and the Feminist Revolution*, que decorreu em 2007²³ no MOCA de Los Angeles. De facto, ainda que seja inquestionável o impacto de uma história do movimento de arte feminista, também é verdade que reunir um grupo de artistas e de trabalhos “(...) oculte quer o trabalho de outras mulheres, quer a produção de respostas críticas pormenorizadas às suas próprias obras” (Meskimmon 2007: 362). Nesse sentido, concluímos que é determinante construir leituras alternativas não só de contextos, mas também de obras e de determinados percursos artísticos, neles procurando reminiscências de realidades outras que não aquelas distinguidas por processos historiográficos convencionais.

No entanto, e tendo esta advertência como pano de fundo, trabalharemos a partir deste assumido paradoxo, sendo que a compreensão de tal contexto (do Movimento de Arte Feminista, de matriz anglo-saxónica] é crucial não só no que diz respeito aos desenvolvimentos da arte feminista, mas também no sentido de produzir considerações relativamente ao seu futuro e à sua conceptualização epistemológica, para lá mas não apesar dos paradigmáticos contextos americano (neo-liberal) ou europeu (marxista e pós-estruturalista). Contudo, como Norma Broude e Mary D. Garrard questionam em *The Power of Feminist Art*:

Como devemos situar o Movimento de Arte Feminista (Feminist Art Movement) numa perspectiva mais ampla, quer em termos conceptuais, quer em termos

produziu uma exposição a partir da sua própria colecção, intitulada *eles@pompidou*. Em 2010, a antologia *Gender Check. A Reader* trouxe a lume a perspectiva da Europa de Leste a uma discussão abordada também do curso (e publicação) *Producción artística y teoría feminista del arte: Nuevos Debates (I e II)*, dedicado a rever a própria revisão feminista das práticas e história da arte feminista da década de 1970, que se realizou no âmbito da programação do Montehermoso (Victoria-Gasteiz, Udala) em Junho de 2008. Vários trabalhos teóricos têm também produzido leituras em contextos nacionais, dos quais cito, a título de exemplo, *Voices and Images of Italian Feminism*, de Judith Russi Kirshner (Judith Russi Kirshner, 'Voices and Images of Italian Feminism', in Cornelia Butler (ed.), *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Los Angeles: MOCA, 2007), 384-99.) ou *Constructing New Readings of Art in Mexico from a Feminist Perspective*, da autoria de Karen Cordero Reiman (Karen Cordero Reiman, 'Constructing New Readings of Art in Mexico from a Feminist Perspective', in Xabier Arakistain e Lourdes Méndez (ed.), *Artistic Production and the Feminist Theory of Art: New Debates II* (VictoriaGasteiz: Montehermoso, 2011), 230-39.).

²³ *Wack! Art and the Feminist Revolution* tratou-se de uma grande retrospectiva de arte feminista realizada no Museum of Contemporary Art de Los Angeles, de 4 de Março a 16 de Julho de 2007. Organizada por Cornelia Butler, a mostra foi ainda apresentada no National Museum of Women in the Arts, Washington D.C. (21 de Setembro-16 de Dezembro de 2007) e no PS1 Contemporary Art Center, Long Island City, Nova Iorque (4 de Outubro-18 de Janeiro de 2009).

históricos? Tratar-se-á apenas de uma nova fase da vanguarda? Ou não será apenas, tomando de empréstimo uma frase utilizada para descrever o clima cultural dos anos de 1960, uma mudança de tal forma profunda da sensibilidade que transforma por completo todas as bases? (Broude e Garrard 1994: 10).

Com esta questão em mente, avançamos no sentido de produzir algumas considerações acerca do legado da arte feminista dos anos de 1970, recuperando primeiramente as experiências do projecto *Womanhouse*, decorrente de uma experiência educacional no CalArts (California Institute for the Arts) que se designou de Programa de Arte Feminista (Feminist Art Program).²⁴ Tais experiências foram fundamentais para o diálogo entre feminismo e arte contemporânea e podem mesmo ser encaradas como catalisadoras de uma consciência feminista que subsequentemente emergiu no mundo artístico, marcada por uma pesquisa cujo fundamento residia na procura de “formas de pensamento através das quais fosse possível valorizar as experiências das mulheres no início da década de 1970” (Chadwick 2001; 3ª edição).

Judy Chicago fomentou a experiência de ensinar um curso de arte feminista em 1970 no Fresno State College²⁵. Um ano mais tarde, em conjunto com Miriam Schapiro, essa primeira experiência foi transformada no Programa de Arte Feminista no CalArts, California Institute of the Arts em Valencia. Aí, como nota Chadwick, “em estúdios restritos a mulheres, as estudantes eram encorajadas a partilhar as suas experiências e a trabalhar de formas que faziam referência específica às experiências das mulheres e dos seus corpos” (Chadwick 2001; 3ª edição: 356). Aberto ao público em 1972, o projecto *Womanhouse* foi o resultado palpável dessa experiência,

²⁴ Num texto publicado no periódico *Art Journal*, Miriam Schapiro reflecte acerca dos primeiros meses desta experiência educativa partilhada por vinte e uma alunas, salientando as particularidades do processo e inerente subversão das práticas e das relações de poder entre alunas e professoras. Como nota Schapiro, “os nossos métodos eram mais circulares, assemelhando-se ao útero; providenciar um ambiente propício ao crescimento era a nossa principal preocupação. As aulas começavam com a formação de um círculo e com a selecção de um tópico de discussão. Depois, movimentávamo-nos através da sala, sendo que cada uma se referia ao tópico em questão num estado de elevada auto-percepção. Na clássica técnica da libertação das mulheres o clássico torna-se político.” Miriam Schapiro, 'The Education of Women as Artists: Project Womanhouse', *Art Journal*, 31/3 (1972), 268-70. in Hilary Robinson (ed.), *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000* (Oxford: Blackwell Publishers, 2001), p. 125-6.

²⁵ Cindy Nemser considerou que, com esta primeira experiência, Chicago tentou dar resposta à questão de saber se haveria ou não uma arte de mulheres distinta daquela produzida por homens, referindo-se ainda à *Cunt Art* definida por esta artista como “uma imagética feminina intrínseca criada a partir de formas redondas, pulsantes e semelhantes a um ventre”. Cindy Nemser, 'The Women Artists' Movement', *Feminist Art Journal* 2, Winter/8 (1973/74). Citada em Broude e Garrard (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, p. 23.

consistindo numa instalação *site-specific* realizada numa velha casa recuperada pelas próprias artistas participantes. Procurando uma aproximação a um conceito de subjectividade feminina construído através da utilização de imagens do corpo, as artistas tinham um objectivo, como notou Judy Chicago, que consistia em transformar “as nossas circunstâncias na nossa temática... usando-as para revelar o todo da condição humana” (*apud* Broude e Garrard 1994: 22). Não obstante, a emergência de tais práticas artísticas e teóricas teve como consequência a deslocação do corpo (em particular o corpo feminino) para o âmago da arte, deixando este definitivamente de ser mero elemento de representação para se transformar a si mesmo em sujeito, entretanto materializado na matéria artística.

Algumas das instalações apresentadas na *Womanhouse* incluíam *Menstruation Bathroom* [Fig. 1], de Judy Chicago, *Bridal Staircase* [Fig. 2], de Kathy Huberland, *Dollhouse* [Fig. 3], de Miriam Schapiro e Sherry Brody, ou *Womb Room* [Fig. 4], de Faith Wilding, “entre um vasto número de outras explorações ousadas no terreno das construções de feminilidade sexual, social e psicológica” (Broude e Garrard 1994). Esta exploração da identidade feminina, através do método da colaboração como modelo de criação, encerrava em si a tão debatida questão do essencialismo. Apesar de Chicago e Schapiro, no texto *Female Imagery*, publicado em 1973, demonstrarem consciência do perigo associado ao facto de não se basearem numa perspectiva da experiência feminina enquanto social e culturalmente moldada em vez de biologicamente determinada (as autoras referem que a imagética que descrevem não deve ser entendida simplisticamente como arte “vaginal” ou “uterina”, mas sim como uma arte que fornece um enquadramento através do qual se anula a desvalorização da anatomia feminina no contexto da cultura patriarcal), o facto é que,

desde o início muitas feministas reagiram fortemente à ideia de uma arte baseada em formas uterinas, tida como readaptação de um determinismo biológico e como uma tentativa restritiva de definir a feminilidade. A noção de uma “essência” feminina imutável ainda não havia sido pensada em contraponto com teorias da representação que defendem que o significado das imagens visuais é histórica e culturalmente específico e instável, isto é, sem qualquer “verdade”

fixa a ser descortinada. No entanto, a imagética uterina²⁶ desempenhou um papel determinante na tentativa de celebrar a diferença sexual e de exprimir orgulho no corpo e espírito femininos (Chadwick 2001; 3ª edição: p. 358).

Lucy Lippard chegou mesmo a elaborar uma lista das possíveis características femininas na arte, como também refere Chadwick:

uma densidade uniforme, uma textura global, com frequência sensualmente táctil e repetitiva ao ponto da obsessão, a preponderância de formas circulares e de um foco central... camadas ou estratos; uma imprecisão indefinível ou um manejaemento flexível; uma nova inclinação pelos rosas e pastéis e todo o espectro de cores efêmeras que anteriormente constituíam um tabu (Chadwick 2001; 3ª edição: 358).

A crítica dirigida ao uso da imagética biológica/natural da anatomia feminina com o objectivo de encontrar uma subjectividade feminina baseava-se sobretudo no foco universal/global da referida estratégia, o que implicaria assumir uma certa dose de exclusão e inerente negligência da diversidade quer das mulheres quer das formas artísticas. As artistas feministas da década de 1970 foram, por essa mesma razão, tidas como “essencialistas”. Broude e Garrard enfatizam esta crítica, socorrendo-se do texto escrito por Patricia Mainardi em 1972, no qual a autora identifica uma “facção de direita no Women’s Art Movement”, movimento esse que codificou uma suposta “estética feminina” (implícita está, nesta afirmação, uma referência à “imagética uterina” de Judy Chicago). Cindy Nemser condenou a teoria da *Cunt Art* definida por Chicago, tendo considerado a *Cunt Art* como uma definição muito restrita/estreita da arte produzida por mulheres ou de uma possível estética feminina, uma vez que nega à partida a diversidade explícita das práticas artísticas e dos objectos produzidos pelas artistas.

Ainda que as estudantes do CalArts que participaram no projecto *Womanhouse* tenham baseado as suas práticas na experiência e não tanto na teoria

²⁶ N.T.: *central core imagery* no original.

(seguindo as directivas das professoras Chicago e Schapiro), o facto é que a discussão, e também as obras de arte em si, introduziram um novo posicionamento teórico mas também uma nova categoria estética baseada no feminino, tendo no corpo o seu principal eixo. Um paradoxo, no entanto, emergiu necessariamente quando dicotomias como sujeito/objecto ou corpo/discurso se tornavam cada vez mais discutidas e cada vez mais se entrecruzavam. Ao focar a sua atenção na questão do corpo, a arte feminista tendeu a enfatizar sobretudo a materialidade desse mesmo corpo, embora na altura tenha sido conceptual e historicamente necessário focar o corpo feminino do ponto de vista do sujeito de forma a dotá-lo de capacidade de agenciamento. Esta discussão, no nosso entender, permanece viva e actual, e diz-nos muito acerca da importância de rever estes momentos iniciais da arte feminista.

O projecto *Womanhouse* foi, de facto, basilar no que diz respeito ao lançamento de uma determinada discussão que, nas décadas subsequentes, seria abordada através de diversos pontos de vista nos vários quadrantes da produção teórica, crítica e filosófica, associada ao meio artístico, mas também no mais amplo espectro da sociedade e da cultura em geral. Questões mais prosaicas, no entanto, foram levantadas por Judy Chicago, numa primeira fase em Fresno, depois na Califórnia, sendo que estas actividades no contexto da educação artística eram informadas por um clima de contestação mais vasto, no que diz respeito não só ao acesso das mulheres às profissões artísticas, mas também no que concerne à sua representação nos museus de arte e galerias. É neste contexto, por exemplo, que na Califórnia foi criado o Los Angeles Council of Women Artists (Conselho de Mulheres Artistas da Califórnia), cuja primeira acção, no ano de 1970, resultou num protesto contra a exclusão de mulheres artistas da exposição *Art and Technology* (Arte e Tecnologia)²⁷, realizada no Los Angeles County Museum of Art, exigindo a criação de um programa educacional para o estudo da obra de mulheres artistas (*Educational Program for the Study of Women's Art*). Na sequência da acção deste conselho de mulheres artistas, a instituição museológica visada pelos protestos e pelas críticas respondeu com a realização de duas exposições: *Four Los Angeles Artists* (1972) e *Women Artists: 1550-1950* (1976). Comissariada por Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris, *Women Artists: 1550-1950* reuniu pinturas de um vasto

²⁷ Realizada em 1970 no Los Angeles County Museum of Art.

conjunto de artistas europeias e norte-americanas, assumindo-se como uma exposição de pinturas de mulheres artistas (dada a opção de excluir outro tipo de suportes artísticos, exceção feita a alguns desenhos ou arte gráfica) focada no passado e não no presente, tendo sido realizada em Los Angeles e circulando posteriormente em itinerância pelos E.U.A.

Para lá da recuperação de artistas do passado, extremamente consciente da rejeição do trabalho das artistas não só em termos institucionais mas também em termos de produção crítica²⁸, a consciência da necessidade de conceptualizar a experiência da mulher através da produção artística levou artistas como Chicago a centrar a agenda feminista da perspectiva do corpo da mulher, não enquanto mero objecto de representação, mas enquanto detentor de significados em si mesmo.²⁹ Slogans como “o pessoal é político” (“the personal is political”) marcam definitivamente esta época nos Estados Unidos da América, e primeiramente na Costa Oeste norte-americana e as obras aí produzidas, centradas numa permanente busca de uma subjectividade e de uma identidade femininas e, em último grau, de uma estética feminina, sendo que estes conceitos não eram tidos pelas artistas como definidos previamente, mas antes como necessitando de uma constante reflexão e redefinição. Uma redefinição que ocorreu sobretudo em termos de exploração das diferenças entre masculino e feminino e de questionamento dos papéis sociais atribuídos em função da diferença sexual.

A questão das diferenças sociais de género estava subjacente a *Cock and Cunt Play I* [Fig. 5], performance protagonizada por duas personagens vestidas de fatos pretos justos: ELA, que usava uma vagina gigante por cima do fato, e ELE, que da mesma forma usava um pénis de tamanho desproporcional como adereço. Estas personagens desenvolviam um diálogo através do qual questionavam os estereótipos culturalmente atribuídos à identidade biológica representada por cada uma delas, discutindo, por exemplo, a forma como o seu sexo determinava a obrigação ou não

²⁸ Norma Broude e Mary D. Garrad citam a posição do historiador de arte H. W. Janson, autor de uma das mais referenciadas histórias da arte (H. W. Janson e Dora Jane Janson, *A History of Art. A Survey of the Visual Arts from the Dawn of History to the Present Day*. (Thames & Hudson: Alemanha, 1962), o qual justifica a ausência de mulheres (nenhuma artista e nenhuma obra de uma mulher artistas consta da primeira edição desta versão da História da Arte) desta obra literária porque, disse em 1979, “Eu nunca consegui encontrar uma artista que coubesse inequivocamente numa história da arte de um volume” (citado em Broude e Garrard (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, p. 16).

²⁹ Uma perspectiva distinta daquela que se desenvolveu no contexto britânico. Esta distinção, com a qual concordamos, é referida por Broude e Garrard, e será alvo de uma atenta reflexão mais à frente.

de lavar a loiça. Como Arlene Raven salienta, “*Cock and Cunt Play* aborda a tradicional relação entre homens e mulheres brancos, de classe média no que diz respeito às suas particularidades físicas mas também ao seu contexto social no sentido maia lato – uma questão de equilíbrio de poder no âmbito da instituição política patriarcal” (Raven 1994: 58). Já em *Waiting* [Fig. 6], Faith Wilding encenou uma situação na qual uma mulher estava sentada numa cadeira de baloiço pronunciando uma litania em tom monocórdico: “Waiting for my breasts to develop/waiting to get married/waiting to hold my baby/waiting for the first grey hair/waiting for my body to break down, to get ugly/waiting for my breasts to shrivel up”, etc., etc. (“À espera que o meu peito desenvolva/à espera de casar/à espera de segurar o meu bebé/à espera do primeiro cabelo branco/à espera que o meu corpo colapse/à espera que o meu peito mirre). Numa posição quase imóvel, com a cadeira a balouçar, a artista aludia a uma posição de confinamento e de solidão extremas e, ainda, às expectativas que as mulheres tinham necessariamente que cumprir de forma a desempenhar o seu género de forma correcta³⁰, para além de produzir um discurso visual poderoso em torno do estatuto objectificado da mulher (Forte 1988).

Com grande enfoque no espaço doméstico³¹, estas instalações, assim como as *performances*, aludiam a uma corporalidade latente ou factual, presença expressa em cada detalhe da exposição que tinha também subjacente a situação de confinamento das mulheres a esse mesmo espaço. As instalações *Shoe Closet* [Fig. 7], de Beth Bachenheimer, *Lipstick Bathroom* [Fig. 8], de Camille Grey, *Linen Closet* [Fig. 9], de Sandy Orgel ou *Nurturant Kitchen* [Fig. 10], da autoria das artistas Susan Frasier, Vicki Hodgetts e Robin Weltsch, podem ser citadas como exemplo da localização social da mulher no espaço doméstico, problematizando-a conjuntamente com a questão da relação entre papéis sociais e biologia. Como notam Broude e Garrard:

Womanhouse materializou as ideias articuladas por Betty Friedan em *The Feminine Mystique* (1963) de forma literal. (...) A ênfase nestas ideias

³⁰ Cf. Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* (Nova Iorque e Londres : Routledge, 1990 (2006 ed.)).

³¹ Como nota Claire Bishop, “ainda que a raiva que marcou *Womanhouse* seja específica da década de 1970, a forma simbólica através da qual equacionou o espaço doméstico e a feminilidade continua a produzir reverberações na arte contemporânea, desde o trabalho de Louise Bourgeois e Mona Hatoum até à obra de Tracey Emin”. Claire Bishop, *Installation Art: A Critical History* (Londres: Tate Publishing, 2004), p. 37.

primordiais, relacionadas com a menstruação, a sexualidade, o casamento e a promiscuidade, a gravidez e a depressão pós-parto, o esgotamento psicológico e o suicídio na classe média e nos lares suburbanos, surgiu do desespero e da frustração (Broude e Garrard 1994: 51).

Se *Shoe Closet* (um armário no qual se encontravam dispostos em diversas prateleiras dezenas de pares de sapatos de mulher) se apresentava como espaço de possível construção social da feminilidade, ou de identidade feminina, *Linen Closet* apresenta-se como uma metáfora do confinamento da mulher a um espaço restrito, quer física, quer socialmente. Constituída por um armário com prateleiras e gavetas nos quais se encontravam dispostos diversos conjuntos de lençóis, *Linen Closet* incluía ainda um manequim de plástico entrecortado pelas diversas prateleiras, transformando num corpo não só fragmentado³², mas também situado num espaço heterotópico.³³ *Liptick Bathroom* e *Nurturant Kitchen* exploravam também as ideias de construção de identidade feminina e a sua relação com o corpo e o espaço doméstico. Em *Lipstick Bathroom*, a presença do corpo é sugerida através dos vários objectos identificados com a construção da beleza feminina (maquilhagem e diversos utensílios para tratar os cabelos), dispostos num lavatório, ocupando-o totalmente, tendo em cima um espelho com diversas lâmpadas ao seu redor (em jeito de camarim ou toucador). Todo o espaço e objectos que integram a composição foram completamente cobertos com tinta vermelha, acrescentando-lhe não só dimensão pictórica mas também simbólica (o tema da menstruação foi recorrente em todo o projecto *Womanhouse*). No entanto, em *Nurturant Kitchen*, o corpo feminino já não é apenas aquele que ocupa o espaço e ali desempenha o seu papel social, mas, fragmentado, transforma-se também no próprio alimento que ali é confeccionado – diversos objectos identificados quer como ovos fritos quer como seios³⁴

³² Cf. Linda Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity* (Londres: Thames & Hudson, 1994).

³³ Foucault elabora o conceito de heterotopia, partindo do princípio que a contemporaneidade, ao contrário do século XIX, se caracteriza por preocupações relacionadas com o espaço e não o tempo. “Estamos numa época na qual o espaço se nos apresenta sob a forma de relações de localização”, refere o filósofo. Sendo que o espaço no qual vivemos se caracteriza pela heterogeneidade, a heterotopia surge como contraponto da utopia (“as localizações sem lugar real”): estas são definidas neste ensaio como “um tipo de lugares que se encontram fora de todos os lugares, ainda que sejam efectivamente localizáveis. Estes lugares (...) são totalmente distintos de todas as localizações que reflectem e a partir das quais falam”. V. Michel Foucault, ‘Des Espaces Autres. Hétérotopies.’, *Architecture, Mouvement, Continué*, /5 (1984), 46-49.

³⁴ Rosalind Krauss, no ensaio “Louise Bourgeois: Portrait of the Artist as Fillette”, produz uma interessante reflexão acerca da utilização de “figuras parciais” na escultura contemporânea, partindo do caso da artista

encontravam-se espalhados pelas paredes e pelo tecto desta cozinha, onde se dispunham outros alimentos em prateleiras e diversos utensílios de cozinha e electrodomésticos. Por seu turno, *Leah's Room* [Fig. 11], performance de Karen LeCoq e Nancy Youdelman, baseada no romance *Cherie*, de Colette, apresenta uma mulher que, sentada no toucador, aplica maquilhagem que a leva ultrapassar a fronteira entre a infância e a idade adulta. Segundo as artistas, a performance expressa “a dor de envelhecer, de perder a beleza, a dor de competir com outras mulheres. Queríamos focar a forma através da qual as mulheres se sentem culturalmente intimidadas no sentido de manter constantemente a sua beleza e os sentimentos de desespero e incapacidade assim que a beleza se perde” (Broude e Garrard 1994: 60). Assim, segundo notam ainda Broude e Garrard,

através do feminismo, as mulheres encontravam-se entre as primeiras a atingir a plena realização que apenas pode existir no contexto social, e então o cliché do individual vs. Sociedade, que sempre foi um mito masculino, foi posta em causa pelas feministas, que passaram a ver tais categorias não apenas como interdependentes mas também como problemáticas. A articulação desta problemática na arte foi algo conseguido pelas feministas (Broude e Garrard 1994: 21).

Precisamente neste sentido Chicago identifica a agenda política das artistas da época com uma necessária transformação de ponto de vista no que diz respeito à temática (ou poderíamos dizer essência) da arte produzida, o que se traduzia em “transformar as nossas circunstâncias na nossa temática, usando-as para revelar a natureza da condição humana como um todo”³⁵. De facto, tal projecto concretizar-se-ia através de um conjunto de artistas e de obras centradas em diversas particularidades do corpo feminino que jamais haviam sido exploradas em termos do seu potencial artístico e estético cujo principal objectivo era, segundo Lisa Tickner, “a descolonização do

francesa Louise Bourgeois. Este dispositivo formal pode ser entendido, segundo a autora, como uma forma de contradizer quer a “narrativa do gesto” quer o “realismo do corpo como um todo”. Uma leitura psicanalítica é também prevista por Krauss na análise deste tipo de escultura que representa não tanto uma figura parcial, mas um “objecto parcial”, que não se situa na dimensão do abstracto mas cuja lógica é necessariamente redutora em consequência do tipo de associações que produz. ‘Louise Bourgeois: Portrait of the Artist as Fillette’, Rosalind Krauss, *Bachelors* (October Books; Massachusetts: MIT Press, 2000), pp. 51-74.

³⁵ Judy Chicago, citada em Lucy Lippard, 'Sweeping Exchanges: The Contribution of Feminism to the Art of the 1970's', *Art Journal*, 40/1/2 Autumn/Winter (1980), 362-65.

corpo feminino, resgatando-o da objectificação masculina”³⁶. Quer na exposição *Womanhouse*, paradigmática do lema da colaboração como modo criativo (sendo a *performance* um dos dispositivos privilegiados de concretização destes processos colaborativos) que marcou este momento da arte contemporânea,³⁷ quer em momentos subsequentes ou outros contextos artísticos, o corpo feminino revelou a sua centralidade nos questionamentos que então se produziam. No desenvolvimento do *Workshop Performance*, iniciado com a *Womanhouse* e cuja continuidade foi assegurada no âmbito do *Feminist Art Program* pela mão de Chicago e Schapiro, vários temas foram abordados na construção de obras de arte. Como notam Broude e Garrard,

as primeiras performances feministas eram frequentemente usadas como ferramentas didáticas baseadas nas capacidades imediatas derivadas do condicionamento social das mulheres e das suas experiências de vida, tais como a fantasia, a mímica, a mascarada, a confissão, a autobiografia, o exibicionismo, o conto, a dramatização (Broude e Garrard 1994: 41).

A violação e a menstruação estavam no centro do tratamento desta temática. *Ablutions* (de Judy Chicago, Suzanne Lacy, Sandy Orgell e Aviva Rahmani apresentada em Venice, Califórnia, 1972; [Fig. 12]) constitui-se de um conjunto de imagens de “criação de laços femininos, violação, abuso, fertilidade, limpeza e cura” (Broude e Garrard 1994: 41). Da mesma forma, o livro de artista de Suzanne Lacy intitulado *Rape Is* [Fig. 13], e produzido no mesmo contexto, forneceu uma nova perspectiva de tratamento da temática ao apresentar diversas definições de ‘violação’ que seriam lidas apenas depois de ser quebrado o selo vermelho do livro que, significativamente, não continha qualquer tipo de imagens³⁸. E, se em *Menstruation. A Discussion Among 12-14 Year-Old Girls* (1971) [Fig. 47], Sheila Levrant de

³⁶ Lisa Tickner, 'Female Sexuality and Women Artists since 1970', *Art History* 1, July (1978), 239. Citada em Broude e Garrard (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, p. 22.

³⁷ Para Lucy Lippard, este modelo dialógico – entre “arte e sociedade, artista e público, mulheres artistas do presente e do passado” – define mesmo a grande quebra operada pelas feministas relativamente ao modelo modernista, definido pela teórica como um “monólogo egotístico” (citada em Broude e Garrard (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*, p. 22).

³⁸ A mesma temática foi explorada por Suzanne Lacy e Leslei Labowitz na performance *In Mourning and in Rage*, realizada em 1977 em frente à Los Angeles City Hall [Fig. 49].

Breveville (no âmbito do *Women's Design Program*, CalArts) explora a temática da menstruação analisando a forma como a mesma era introduzida nas escolas, Faith Wilding, com a instalação *Sacrifice* (1971) [Fig. 14], leva a cabo uma poderosa construção imagética em torno desta mesma temática, ainda no âmbito da actividade do *Feminist Art Program*. Composta por um manequim com a barriga preenchida de entranhas de vaca e diversos objectos de simbologia religiosa, *Sacrifice* remete não só para a questão da identidade feminina e da forma como esta poderia ser representada através da arte (através da referência ao sangue menstrual espalhado na parede e na cruz que se encontra aos pés do manequim), mas também para a violência inerente à construção social e cultural dessa mesma identidade.

O problema do essencialismo emergente no discurso feminista a partir destas experiências tornou-se central não só nas críticas a este ciclo de produção artística³⁹, mas também entre as próprias artistas. A personalização de um modelo feminino universalizante de todas as experiências colocou em evidência uma das principais fragilidades das acções de um grupo pertencente à classe média de um país fortemente marcado pela segregação racial e pelas assimetrias económicas. Enquanto muitas destas artistas reconheciam na diversidade das suas obras um fio condutor comum (Broude e Garrard 1994), o facto é que, de diversos quadrantes, a crítica ao essencialismo não foi poupada. Enquanto Helène Cixous defendia que “não existe destino, natureza ou essência, mas sim estruturas vivas”⁴⁰, outras autoras, como Laura Mulvey, Pam Cook ou Claire Johnson “identificaram a ideia de uma essência feminina historicamente imutável como anátema do feminismo” (Broude e Garrard 1994: 23). Em *Female Imagery*⁴¹ Chicago e Shapiro questionam as premissas então discutidas em torno e nas próprias obras de arte, identificando estratégias visuais que seriam associadas a uma possível definição de arte feminina: “ser formada a partir de um núcleo central e ter um local secreto no qual se pode entrar e que também é uma passagem a partir da qual a vida emerge? Que tipo de imagética é produzida a partir deste tipo de sentimentos?” (Broude e Garrard 1994: 23). Georgia O’Keeffe – cujos

³⁹ Mais à frente neste capítulo focaremos exemplos produzidos em outros contextos – nomeadamente o britânico - nos quais a questão da representação feminina, quer em termos práticos, quer em termos teóricos, se colocava através de um enquadramento distinto, menos baseado numa possível essência biológica feminina do que na construção semiótica dessa mesma biologia e/ou essência.

⁴⁰ Cixous, *Sorties*, in Elaine Marks e Isabelle de Courtivron (eds.), *New French Feminism: An Anthology* (Nova Iorque: Schocken, 1980).

⁴¹ Judy Chicago e Miriam Schapiro, 'Female Imagery', *Womanspace Journal*, June/1 (1973), 11-14. Citadas em Broude e Garrard (eds.), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*.

quadros são descritos como “passagem misteriosa e obsidiante através da escuridão da identidade feminina” –, Lee Bontecou – através das suas imagens vaginais – e Deborah Remington – com a recorrente utilização do ovo como imagem central das suas composições – surgem referenciadas neste texto, entre outras, como autoras de uma imagética iminentemente feminina⁴². Esta “simbologia visual” descrita por Chicago e Schapiro enquadrava a questão mais lata da desvalorização da anatomia feminina no contexto da cultura patriarcal e na concomitante redução da mesma a objecto de desejo nas estruturas internas da obra de arte. Tratar-se-ia, mesmo, de um código visual que operava como forma de libertação das mulheres das atitudes negativas em torno da anatomia feminina e dos seus corpos, como notam Broude e Garrard. Claire Bishop, por seu turno, considera que “apesar de a raiva e a da frustração que grassavam na Womanhouse serem uma especificidade dos anos de 1970, a forma como ali se equacionou o espaço doméstico e a feminilidade continua a ecoar na arte contemporânea desde Louise Bourgeois e Mona Hatoum a Tracy Emin” (Bishop 2004: 37).

De intenção marcadamente política, estas estratégias visuais e de representação partindo de uma localização específica e restrita (o corpo da mulher)⁴³ marcaram profundamente a direcção do projecto colectivo (colaborativo) apresentado na *Womanhouse. Menstruation Bathroom*, de Judy Chicago, é um exemplo paradigmático de representação de um universo intimamente feminino jamais abordado pela arte dita de elite (*high art*). Da mesma forma, a representação de temas e objectos anteriormente associados à opressão das mulheres contribuiu activamente para a desconstrução e para o questionamento da formação identitária das diferenças sexuais, pois, como notam ainda Broude e Garrard, o essencialismo cultural era visto na altura como um problema que apenas poderia ser resolvido através do essencialismo cultural (Broude e Garrard 1994: 25).

Estas considerações foram determinantes para as acções do Movimento de Arte Feminista, ainda que se revistam de um carácter duvidoso enquanto categoria filosófica utilizada na produção de um pensamento em torno da arte (Broude e

⁴² Acerca da produção de uma imagética feminina, confrontar o ponto 3.1.2 deste trabalho no qual se aborda a pintura produzida pela artista portuguesa Maria José Aguiar.

⁴³ Adrienne Rich, no ensaio seminal *Notas para uma política da localização*, identifica o corpo feminino como espaço primeiro de exercício da política feminista. Cf. Rich, “Notas para uma política da localização”, in Ana Gabriela Macedo (ed.), *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo* (Lisboa: Livros Cotovia, 2002). Tradução de Maria José da Silva Gomes.

Garrard 1982). No entanto, como nota Lucy Lippard em *From the Center* (Lippard 1976), subjacente à acção das artistas feministas (expressa não só em termos de produção artística mas também em termos de organizações políticas, como por exemplo a Art Worker's Coalition ou a W.A.R.⁴⁴, daquela emergente), estaria uma posição ideológica contra os ditames artísticos pronunciados pelos grandes nomes da crítica – leia-se, Clement Greenberg⁴⁵ – que fez germinar o movimento. Como nota a autora, “agora reconheço as sementes do feminismo na minha revolta contra a padronização do artista proposta por Clement Greenberg, contra a imposição do gosto de uma classe em detrimento de todos os outros, contra a noção de que se não gostarmos de determinadas obras pelas razões ‘certas’, não é possível sequer apreciá-las, assim como contra a síndrome da ‘obra-prima’, a síndrome dos ‘três Génios’ e aí por diante (Lippard 1976: 3).

⁴⁴ Criada por um conjunto de artistas nos E.U.A. no final da década de 1960, a Art Workers Coalition tratava-se de grupo activistas cujas preocupações centrais se prendiam não só com o funcionamento das instituições do mundo da arte e as suas estruturas opressoras, mas também com questões macro-políticas como a Guerra do Vietname, tendo desenvolvido diversas acções de protesto junto de museus como o Whitney ou o MOMA de Nova Iorque. Na senda deste grupo, e directamente ligado às suas actividades, criou-se na mesma altura o W.A.R. (Women Artists in Revolution), com o objectivo de contrariar a dominação masculina do primeiro grupo e, sobretudo, combater a discriminação das mulheres no mundo da arte (o início das acções activistas do W.A.R., através do sub-grupo Ad Hoc Women Artists, deu-se a propósito da exposição anual do Whitney de 1969 na qual, de entre os 143 artistas apresentados, apenas 8 eram mulheres. Marcia Tucker (n. 1940-m. 2006), curadora do Whitney por altura do protesto, lembra a sua luta no diálogo com a administração do museu, salientando que foi a qualidade do trabalho das mulheres artistas que acabou por convencer, tendo como resultado um incremento da participação de mulheres nas exposições do Whitney. Marcia Tucker, *A Short Life of Trouble. Forty Years in the New York Art World* (Londres, Berkely, L.A.: University of California Press, 2008), p. 93. Como se pode ler no panfleto distribuído pelas artistas nas demonstrações que tiveram lugar em 1970 em Nova Iorque, “(...) depois de alguns grupos de artistas (The Women's Ad Hoc Committee, Women Artists in Revolution, e WSABAL) terem protestado (mais vale tarde que nunca) contra tamanha discriminação, os funcionários do Whitney andaram a ver o trabalho destas artistas e, de repente, havia imensas artistas que nunca tinham existido antes. Do nada! Que salvação, foram estas artistas! A exposição anual deste ano teria 21 mulheres no conjunto de 103 artistas expostos. Isso dá cerca 21%, em comparação com os 5% do ano anterior”. Women's Ad Hoc Committee/Women Artists in Revolution/WSABAL, ‘To the Viewing Public for the 1970 Whitney Annual Exhibition’ (1970), in Robinson (ed.), *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000*, p. 57. Faith Ringgold (n. 1930), artista afro-americana, não deixa no entanto de salientar o facto de tais organizações activistas no mundo da arte serem compostas por artistas brancos, negligenciando por isso as questões da discriminação baseadas na raça. Como nota Ringgold, “Em 1970, as mulheres brancas apareciam na televisão a vociferar contra os ‘homens porcos chauvinistas’. O movimento de arte de mulheres estava a dar os primeiros passos em Nova Iorque. Na Art Workers Coalition, algumas mulheres tinham criado o Women Artists in Revolution (WAR), o qual me pediram para integrar, embora eu não tivesse tempo para participar nas reuniões. Estava muito ocupada com Tom Lloyd e com o MOMA, uma vez que estávamos a tentar criar uma ala para artistas negros e a tentar que algum dinheiro fosse utilizado para comprar obras de artistas negros. (...) A luta para conseguir um lugar para o homem negro na instituição artística branca não deixou espaço para que eu pudesse ter em consideração os direitos das mulheres. Eu pensava que os meus direitos viriam associados àqueles dos homens negros. Mas estava enganada. E então o que é que eu podia fazer?” Faith Ringgold, *We Flew over the Bridge. The Memoirs of Faith Ringgold* (Durham & Londres: Duke University Press, 2005), p. 144.

⁴⁵ Clement Greenberg (n. 1909-m. 1994), crítico de arte norte-americano, é considerado o grande nome da teorização do modernismo na arte na sequência do ensaio “Avant-Garde and Kitsch”, publicado em 1939 na revista *Partisan Review*, no qual esboçou as bases da sua definição de modernismo (Clement Greenberg, 'Avant-Garde and Kitsch', *Partisan Review* (<http://www.sharecom.ca/greenberg/kitsch.html>), 1939). Trabalhando a partir de um legado assumidamente kantiano (que o autor via como o primeiro grande modernista), Greenberg defendia noções como a pureza e centralidade do meio artístico, na qual residiria a qualidade de uma determinada obra de arte, como sustenta no ensaio “Modernist Painting” (Clement Greenberg, 'Modernist Painting', in David Goldblatt and Lee B. Brown (eds.), *Aesthetics : A Reader in Philosophy of the Arts* (New Jersey: Prentice Hall, 1997).

Ainda que utilizando dispositivos formais e conceptuais distintos, o facto é que os diversos contextos artísticos do ocidente convergiram na movimentação do corpo feminino para o centro da problemática da arte. Sobretudo através de meios como a performance, a fotografia e o vídeo, radicalmente ligados ao desenvolvimento de uma arte feminista⁴⁶, tal movimentação leva-nos a considerar a urgência de repensar uma ‘política da corporalidade’, como nota Peggy Phelan (Phelan 2007a). A autora do ensaio reproduzido no catálogo da exposição do MOCA propõe que tal seja feito através de um questionamento do ‘toque’ partindo de uma perspectiva epistemológica: “colocar o corpo no centro do saber; o corpo como fonte do conhecimento” (Phelan 2007a: 347). Revelando as dificuldades que se colocam à arte feminista no tal contexto de ‘reviravolta discursiva’, Phelan integra-se numa movimentação recente da crítica feminista e de género, que pretende pôr em evidência as dificuldades de conceptualização de um feminismo sem corpo, imaterial e apenas culturalmente construído. Devedora da teorização de políticas da corporalização como aquela expressa por autoras como Elizabeth Grosz⁴⁷, emergente a partir da segunda metade da década de 1990, esta tensão entre corpo e discurso patente nas questões do feminismo pronunciou-se vividamente nas artes plásticas a partir do momento em que emergiu uma segunda vaga do feminismo⁴⁸, algo claramente expresso na tal centralidade do corpo identificada por Phelan.

Apesar de a questão da forma artística nem sempre poder ser considerada central na produção artística feminista, ou um fim em si mesmo, o facto é que a mesma contribuiu fortemente para a articulação ideológica (política) subjacente a um

⁴⁶ Como nota Peggy Phelan, “designada como *body art, live action*, ou performance, a história desta obra está directamente associada à arte feminista”. Phelan, Peggy, ‘The returns of touch. Feminist performances, 1960-80’, in Lisa Gabrielle Mark e Cornelia Butler (eds.), *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, The MIT Press, 2007), p. 348.

⁴⁷ Partindo de conceitos de Gilles Deleuze, e inserindo-se as suas considerações num enquadramento crítico emergente da economia libidinal, Elizabeth Grosz construiu uma reflexão que marcaria a crítica feminista a partir dos anos de 1990. A sua teorização centra-se sobretudo nas questões do corpo feminino (Grosz assume a ideia de corporalização como definida pelo género) em interligação com o espaço, o tempo e o conhecimento. Cf. Elizabeth Grosz, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism* (Bloomington: Indiana University Press, 1994); Elizabeth Grosz, *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies* (Nova Iorque e Londres: Routledge, 1995); Elizabeth Grosz, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space* (Cambridge, Massachussets: Massachussets Institute of Technology, 2001).

⁴⁸ Período que corresponde sensivelmente às décadas de 1960 e 1970, marcado pela transição de questões associadas aos direitos mais fundamentais (como o direito ao voto) para um questionamento das estruturas de poder, políticas e sociais, que influíam no papel da mulher na sociedade. Segundo o Dicionário da Crítica Feminista, a segunda vaga feminista, por vezes denominada também de feminismo radical, estava também assente na centralidade das questões da sexualidade, enquadramento que conheceu “incremento considerável a partir dos anos 1960, tendo como marco fundador o livro de Betty Friedan *Feminine Mystique*”. Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, ‘Dicionário da Crítica Feminista’, (Porto: Edições Afrontamento, 2005), p. 76.

considerável conjunto de artistas que desenvolveram a sua actividade a partir dos anos 60 do século XX. Quer recuperando estratégias materiais que podem ser articuladas com o dadaísmo e o surrealismo⁴⁹, quer esbatendo fronteiras entre arte de elite (*high art*) e artes consideradas menores (e femininas) como o bordado ou a tapeçaria, o facto é que tais desenvolvimentos materiais foram determinantes no questionamento ideológico das disciplinas artísticas e seus pressupostos *greenbergianos*.⁵⁰ Em particular podemos citar a criação do Movimento *Pattern and Decoration*, que em 1976 fez a sua primeira exposição numa galeria do Soho, em Nova Iorque. *Ten Approaches to the Decorative* formalizou o uso do tecido como oposição ao abstraccionismo geométrico, como nota Whitney Chadwick. Também a exposição *Womanhouse* foi prolífica em exemplos através dos quais as artistas pretendiam esbater tais fronteiras e questionar a *ghetização*⁵¹ de determinadas práticas no reino do pejorativamente apelidado de ‘decorativo’. A obra *The Dolhouse*, de Miriam Shapiro, por exemplo, compõe-se de tecido e de croché, técnicas articuladas com a pintura acrílica⁵², enquanto *Womb Room/Crocheted Environment*, instalação em croché da autoria de Faith Wilding constituiu, segundo a artista, uma resposta contemporânea às formas dos abrigos construídos por mulheres ancestrais. Whitney Chadwick, pensando na questão do uso de materiais menos nobres – e associados com a prática do artesanato – aborda esta prática enquanto forma de questionar as tradições artísticas:

Por que razão é que o uso da temática da violação por uma artista como Eva Hesse era mostrada em galerias de “arte” e museus, e as obras de cordas de Claire Zeisler permaneceram confinadas a galerias de “artesanato”? Por que razão as “grelhas” Jackie Windsor eram consideradas arte e as de Lia Cook

⁴⁹ No contexto português, Paula Rego é um exemplo paradigmático da associação de temáticas feministas e políticas na arte a estratégias formais dadaístas como a colagem. De Outubro de 2009 a Janeiro de 2010, a Manchester Art Gallery teve patente a exposição *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism*, na qual apresentou obra de 32 artistas associadas com o movimento Surrealista (entre as quais se pode referir, a título de exemplo, Dora Maar, Lee Miller, Dorothea Tanning, Remedio Varos, Francesca Woodman ou Leonor Fini). Cf. catálogo da exposição: Roger Cardinal e Patricia Allmer, 'Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism', in Manchester Art Gallery (ed.), (Manchester: Manchester Art Gallery, 2009).

⁵⁰ Em Portugal, a artista Helena Lapas realizou, na década de 1970 um trabalho substancial no campo da tapeçaria como meio de expressão artística, individualmente e em colaboração com a artista Fátima Vaz.

⁵¹ A partir de Griselda Pollock, que emprega o termo *ghettoisation*, sem equivalente em português. O neologismo *ghetização* será doravante utilizado para traduzir este termo.

⁵² A artista chama a estas obras ‘femmages’. As ‘femmages’ definem-se pela articulação numa mesma obra de arte de técnicas como a colagem, a *découpage*, a foto-montagem e a *assemblage*. Outros exemplos deste tipo de obras realizadas por Schapiro incluem *Cabinet for All Seasons e Anatomy of a Kimono* (1976).

vistas como “artesanato”? Ainda que estivesse a ocorrer uma desmistificação das distinções entre “arte” e “artesanato”, ou pelo menos um esbatimento de fronteiras, por que razão algumas mulheres preferiam continuar a criar dentro da lógica do “processo estrutural do tecido” enquanto outras procuravam abolir as distinções entre “arte” e “artesanato”? (Chadwick 2001; 3ª edição: 363)⁵³.

De facto, várias eram as artistas que utilizavam este tipo de técnicas e materiais na sua prática artística.⁵⁴ Um exemplo paradigmático surge no trabalho da norte-americana Faith Ringgold (n. 1930) que, em finais da década de 1960 e nos anos de 1970, não só trabalhou temáticas sociais como também explorou diversas estratégias formais alternativas à tradição artística das belas artes⁵⁵ realizando, por exemplo uma série de esculturas em tecido (*Mrs. Jones and Family* [Fig. 15], integrada na série *Family of Woman Mask*, de 1973, articula materiais e técnicas variados, como a tinta acrílica, o bordado e o tecido). Mais tarde, Ringgold recupera a ancestral prática de *quilting* (em *Echoes of Harlem* [Fig. 16] e *Who’s Afraid of Aunt Jemima* [Fig. 17], a artista continua focando as temáticas sociais e activistas que marcaram a sua actividade desde as icónicas pinturas a óleo com base na bandeira norte-americana como *The Flag is Bleeding* [Fig. 18] e *Flag for the Moon: Die Nigger* (1967-1969) [Fig. 19]. Outros exemplos da aproximação entre arte e técnicas consideradas artesanais e menores podem ser encontrados na obra de artistas como Harmony Hammond (n. 1944)⁵⁶, prática que se inseria claramente num contexto de desafio às

⁵³ Um exemplo interessante da aproximação entre formas arte popular e arte de elite em Portugal está na apresentação da artesã barcelence Rosa Ramalho para o circuito artístico do Porto, inicialmente produzido por Amadeo de Souza Cardoso. As neo-vanguardas nacionais recuperaram as peças em barro da artesã para exposições em grandes museus nacionais, sendo Ernesto de Sousa um dos principais entusiastas da obra de Ramalho.

⁵⁴ Em 1971 realizou-se a exposição “Deliberate Entanglements” (University of California, Los Angeles Gallery) em torno da questão da dicotomia arte/artesanato. A mostra contou com obras das artistas Zeisler, Leonore Tawney, Sheila Hicks e Magdalena Abakanowicz.

⁵⁵ Como nota a artista na sua biografia, “a arte dos anos sessenta era *mainstream*. Apesar da ‘revolução’ que estava a acontecer nas ruas, a arte era relaxada, fleumática, desinteressada, e nunca era ‘sobre’ nada. A arte temática era desconsiderada por ser *naïve* ou simplesmente vulgar. A arte era um processo material ou conceptual, um bem de consumo e não uma plataforma política”. Ringgold, *We Flew over the Bridge. The Memoirs of Faith Ringgold*, p. 154.

⁵⁶ Hammond chega mesmo a colocar a hipótese de articular o conceito de “tradição feminina” num artigo publicado na revista *Heresies* (1977), no qual questiona o papel da abstracção na arte feminista. Como nota Chadwick, “Hammond notou que, dos muitos artigos ou arte feministas que tentavam definir uma sensibilidade feminina, ‘poucos foram além do reconhecimento de que a arte feminista se baseia nas experiências das mulheres’. Reconhecer que a associação do formalismo crítico com o Modernismo teve como consequência a produção de textos dedicados exclusivamente a questões políticas levou-a a considerar que a arte abstracta poderia ter uma base feminista – logo, política – e não elitista. Ela argumentou que a arte abstracta, frequentemente usada para perpetuar o mito do artista como génio (masculino) alienado e isolado e absorto numa ilusão de ‘objectividade’ apolítica, poderia ser considerada em relação com a história da cultura visual das

grandes narrativas formais de movimentos como o abstraccionismo geométrico (particularmente dominante nos E.U.A.). Como nota Whitney Chadwick, “a ideia de usar tecido como material artístico aglomerou as iconoclastias dos anos de 1970, mas também criou o enquadramento para o desafio feminista à forma como a história da arte reifica certos materiais e processos em detrimento de outros”(Chadwick 2001; 3ª edição: 363).

As contradições feministas da época foram sentidas em diversos quadrantes que se propuseram questionar as formas de representação do feminino. Inserindo-se no contexto do Woman’s Building (1973-1991)⁵⁷, Arlene Raven dinamizou o workshop *Lesbian Art Worksharing*, organizado em torno da problemática estabelecida pela conexão entre arte e lesbianismo, questionamentos surgidos num contexto social e cultural muito particular, marcado pela emergência da luta pelos direitos homossexuais nos E.U.A. Posteriormente, este engajamento entre arte e política resultou no desenvolvimento do *Lesbian Art Project* [Fig. 55], inserido na actividade do Feminist Studio Workshop sendo que, como nota Terry Wolverton, “foi a primeira vez em cinco anos de existência do FSW que o lesbianismo, enquanto consciência (e não enquanto preferência sexual) foi discutido no seio da comunidade” (Wolverton 1979: 91).

Em Nova Iorque, *The Lesbian Art Show* (1978)⁵⁸, exposição organizada por Harmony Hammond, artista e autora da monografia *Lesbian Art in America: A Contemporary History*⁵⁹ marcou também a crescente importância da temática, cada vez mais explorada por diversas artistas, algo também patente no lançamento da

mulheres, que frequentemente também recorreu à abstracção”. Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society* (Londres: Thames & Hudson, 2001; 3ª edição, p. 366).

⁵⁷ Projecto de comunidade artística feminista associado ao programa educativo desenvolvido no CalArts. Laura Meyer destaca a importância deste projecto no papel determinante que a cena artística e educativa sediadas em Los Angeles desempenharam no contexto do Movimento de Arte Feminista. Cf. Laura Meyer, 'The Woman's Building and Los Angeles' Leading Role in the Feminist Art Movement', in Sondra Hale e Terry Wolverton (eds.), *From Site to Vision. The Woman's Building in Contemporary Culture* (Los Angeles: Woman Building Inc., 2007).

⁵⁸ Harmony Hammond refere que não se advogava a existência de uma sensibilidade lésbica, quer no especial dedicado à arte lésbica publicado na revista *Heresies*, quer na exposição subsequente: “tratava-se de ser algo público, estas mulheres estavam a levar as suas vidas, mas isto era diferente. Como eu disse, a arte era o único espaço no qual elas se podiam expressar livremente. Era uma actividade privada. Ao participar na exposição o trabalho deixava de ser privado. Eu estava a tirar a questão do armário e a colocá-la num espaço artístico para que todo o mundo pudesse vê-la. Havia o receio de que pudessem ser julgadas como artistas. Em termos gerais, elas sentiam-se vulneráveis e isoladas enquanto indivíduos. No entanto, ao participarem na exposição, desenvolveram um sentido de comunidade lésbica de artistas, chegando mesmo a expor noutros contextos”. Harmony Hammond e Carlos Motta, 'Interview with Harmony Hammond', *We who feel Differently* (<http://www.wewhofeelDifferently.info/interview.php?interview=109>, 2011).

⁵⁹ Harmony Hammond, *Lesbian Art in America: A Contemporary History* (Nova Iorque: Rizzoli, 2000).

revista *Heresies: A Feminist Publication on Art and Politics*, motivado pelo sentimento de que, em Nova Iorque,

em meados da década de 70, algumas feministas no contexto artístico nova-iorquino sentiam que as artistas se tinham tornado apáticas – contentando com um pedaço do bolo e não com meio bolo, ou até mesmo pondo o bolo em questão. Assim, numa reunião informal que decorreu num apartamento qualquer, começámos a discutir aquilo que queríamos. Espaço e voz foram duas das questões que surgiram no decorrer destas discussões. Não tínhamos uma base física ou um espaço como as feministas em Los Angeles que tinham o *Women's Building* (Hammond e Motta 2011: s/p).

A publicação de edições especializadas em arte feminista, como disso é exemplo a revista *Heresies*, desempenhou um papel preponderante no sentido em que forneceu um espaço de discussão para as questões que estavam a ser abordadas através das práticas artísticas da altura, interligando história, política e arte. Depois do lançamento do *Feminist Art Journal* e da *Womanart* em 1976⁶⁰, anunciava-se no primeiro número de *Heresies* uma declaração colectiva na qual se definia a orientação da mesma do seguinte modo:

Heresies é um periódico centrado em ideias e dedicado a examinar a arte e a política de uma perspectiva feminista. Acreditamos que o que habitualmente se designa por arte pode ter um impacto político e que as nossas identidades femininas desempenham um papel primordial no processo de criação artística e na produção de artefactos culturais. Espero que *Heresies* venha a estimular o diálogo em torno de teorias estéticas e políticas radicais, encorajando a escrita de uma história da *femina sapiens*, e gerando novas energias criadoras entre mulheres. Será um espaço no qual a diversidade pode ser articulada. Estamos comprometidas com a ampliação da função e da definição da arte (Colectivo *Heresies* 1977: 198).

⁶⁰ No texto publicado na revista *Art Criticism* em 1979, "The Women's Art Magazines", Corinne Robins traça a histórias destas publicações nos E.U.A que se desenrolou entre 1971 e 1978. Corinne Robins, 'The Women's Art Magazines', in Hilary Robinson (ed.), *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000* (Oxford;Malden: Blackwell Publishing 1999), 199-207.

Proporcionando não só um espaço de produção crítica, publicações como *Heresies* assumiam também a importância de criadoras de um espaço ideológico e político para artistas e críticos no seio da cena artística nova-iorquina.⁶¹ A crescente prática da crítica de arte feminista associava-se necessariamente ao interesse demonstrado por artistas e teóricas naquela que seria a história por contar das Belas-Artes. Judy Chicago (n. 1939), com a obra *The Dinner Party* [Fig. 20], anunciou muitas das questões que viriam a ser centrais à arte feminista e que haveriam de definir gerações bem como posições nitidamente contraditórias. A instalação, definida por Chicago como “um tributo monumental à história das mulheres” (Lucie-Smith 1998: 10), surgiu na sequência da procura de um contexto histórico feminino nas artes, perseguido por inúmeras artistas que assim buscavam também definir uma identidade feminina como central à prática artística. Neste sentido, diz Chicago: “como muitas jovens da minha geração, cresci sem ter acesso a esta informação e, quando a descobri, dediquei-me à tentativa de romper esse terrível ciclo de rasura histórica, processo esse que resulta do facto de sucessivas gerações de mulheres terem ignorado a sua maravilhosa herança enquanto mulheres” (Lucie-Smith 1998: 10). Fruto de um vasto trabalho de pesquisa, *The Dinner Party* reúne, numa instalação em forma de Eucaristia triangular, lugar para 39 mulheres de trabalho reconhecido, utilizando técnicas diversas como o bordado ou a pintura de cerâmica, sendo que os pratos destinados a cada uma destas mulheres recorria à imagética associada à vulva, portanto centrando-se nas diferenças biológicas entre homens e mulheres e não nas desigualdades sociais. Num texto que explora a importância desta obra no contexto da arte feminista, Amelia Jones enfatiza os questionamentos inerentes a esta obra como centrais na prossecução de um necessário entendimento dos desenvolvimentos da história da arte na segunda metade do século XX e consequentemente problematização. Como nota Jones, “devolver *The Dinner Party* a uma matriz

⁶¹ Este não era, no entanto, um espaço sempre consensual e livre de paradoxos. Saundra Goldman expõe a rigidez ideológica não só presente no movimento de arte feminista, mas também em algumas das suas actividades e algumas das suas mais relevantes precursoras. Referindo-se ao exemplo da difícil relação da artista Hannah Wilke (cuja obra questionou alguns dos seus pressupostos ideológicos fundadores) com o movimento feminista norte-americano, nomeadamente com o colectivo *Heresies*, e também por parte de uma das suas principais vozes (Lucy Lippard, que omitiu as referências à obra de Hannah Wilke aquando da reprodução do texto *Eros Presumptive*), Goldman constata que “as mulheres que designaram o seu colectivo *Heresies*, que significa divergência, não toleravam a divergência nas suas fileiras” Saundra Goldman, 'Heresies and History: Hannah Wilke and the American Feminist Art Movement', *Hannah Wilke: Exchange Value* (Victoria-Gasteiz: ARTIUM, 2006), p. 160. Cf. Lucy Lippard, 'Eros Presumptive', in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology* (1995 ed.; Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 1967a).

histórica e política complexa é um passo crucial na tentativa de compreender a ‘política sexual’ da prática e teoria feminista e, conseqüentemente, a política da identidade que surge a partir de 1990” (Jones 2005: 410). Jones faz questão de enfatizar também as complexidades do feminismo dos anos 70 do século XX, frequentemente visto com displicência e simplismo redutores, associando a recepção crítica de *The Dinner Party* às posições teóricas do pós-feminismo que esvaziaram os feminismos desta segunda vaga de qualquer importância no contexto histórico ocidental, abrindo caminho para pontos de vista redutores do feminismo e das práticas artísticas associadas ao movimento.

Entre o Mito e a História (2007) pode dizer-se ser o território definidor da prática artística da também norte-americana Mary Beth Edelson (n. 1933), cuja obra *Some Living American Women Artists/Last Supper* (1972) se transformou num dos baluartes da produção feminista da década de 1970. Membro do colectivo Heresies e envolvida na formação da galeria A.I.R, Edelson trabalhou estreitamente no âmbito do Feminist Art Movement, em Nova Iorque, conjuntamente com artistas como Ana Mendieta, Hannah Wilke, Carolee Schneemann ou Nancy Spero. Trabalhando uma estética muito particular que a própria designou como *peinture féminine*, numa analogia com a *écriture féminine*⁶² preconizada por autoras como Hélène Cixous no contexto literário francês. Em obras como *Codex Artaud* [Fig. 22], *Torture of Women* [Fig. 48] ou *Female Bomb* [Fig. 23], Spero articula reflexões em torno da linguagem, do corpo e do mito para “colocar questões de sexualidade e de violência em relação com o poder” (Arkestein 2008: 50-55). Associada ao trabalho iminentemente político de grupos como a Art Workers Coalition, o Women Artists in Revolution e o Ad-Hoc Committee of Women Artists, desenvolvido na Nova Iorque de 1960, Spero produziu uma obra marcante no contexto da arte feminista e de género. Combinando elementos linguísticos e imagens, a artista desenvolveu uma obra que, em termos técnicos e conceptuais, construiu um espaço de resistência aos paradigmas estéticos e

⁶² Tendo como base o questionamento da forma do cânone linguístico, visto como masculino, o termo *écriture féminine* surge no panorama intelectual europeu no contexto francófono pela mão da crítica feminista da década de 1970. Segundo o *Dicionário de Crítica Feminista*, o conceito “está ligado, por um lado, à necessidade de engendrar ou *gerar retrospectivamente* uma tradição feminina, por outro à problematização da especificidade e existência de marcas do feminino no discurso e na escrita de mulheres” Macedo e Amaral, 'Dicionário da Crítica Feminista', p. 51. A genealogia do conceito recua até à reflexão de Virginia Woolf em *A Room of One's Own*, evoluindo posteriormente através de uma matriz lacaniana, incorporando ideias relacionadas com o simbólico, a *jouissance* e a diferença sexual. Luce Irigaray, Hélène Cixous e Julia Kristeva são as teóricas cujo trabalho mais contribuiu para a constituição deste conceito, fundamental para a crítica feminista a partir da segunda metade do século XX.

ideológicos que marcavam a produção artística sua contemporânea. Como nota Roel Arkesteijn, com a série *War*, “Spero renunciou à historicamente saturada técnica machista que é a pintura a óleo para desenvolver uma alternativa ‘feminina’ sob a forma de pinturas frágeis e sensuais e de colagens e *prints* em papel (de boa qualidade)” (Arkestein 2008: 5). As particularidades formais de Spero, cujos trabalhos são frequentemente identificados como manuscritos, estão bem presentes no recurso a diversas técnicas que são incorporadas numa mesma obra, potenciando os temas que aborda, assim como a sua discussão.

Também interessada na re-definição das práticas estéticas e dos códigos visuais associados à arte ocidental, Mary Beth Edelson explorou na sua obra as dimensões estética e política através de elementos da história, re-equacionando noções de representação e de práticas formais na arte ocidental. Como obra seminal no conjunto da sua produção, *Some Living American Women Artists/Last Supper* (1972) [Fig. 21], impressão em *offset* sobre papel, substitui os personagens da Última Ceia por mulheres artistas: se no lugar de Jesus Cristo passa a figurar o ícone modernista Georgia O’Keeffe (1887-1986), os apóstolos são substituídos por artistas como Helen Frankenthaler, June Wayne, Alma Thomas, Nancy Graves, Louise Nevelson, M.C. Richards, Louise Bourgeois, Lila Katen e Yoko Ono, sendo dezenas de outras artistas apresentadas em torno da cena central. A reencenação feminista do fresco de Da Vinci insere-se num conjunto de obras produzidas por Edelson, centradas no conceito de reconstrução de “obras-primas” da arte ocidental, que simultaneamente questionam a sua valoração e celebram um vasto conjunto de artistas feministas. A série de posters, que culmina com *Bringing Home the Evolution* (1976)⁶³ – no qual Louise Bourgeois, influência seminal para Mary Beth Edelson, é figura central – demonstra não só o profundo engajamento político da artista, mas também a importância da prática artística na revisão e transformação dos parâmetros definidores da arte ocidental, central às práticas artísticas feministas da época. Como nota Laura Cottingham, “a prossecução de uma estética feminista levada a cabo por Edelson ao longo da década de 1970, sobretudo no que concerne

⁶³ A série inclui ainda obras como *Death of Patriarchy/ A.I.R. Anatomy Lesson* (1976), *Death of Patriarchy/ Heresies* (1976) e *Happy Birthday America* (1976).

ao seu compromisso com a produção de imagens femininas que procuram transformar e quebrar os códigos pictóricos patriarcais que definem e limitam a identidade feminina, constituiu uma das características centrais de toda a sua produção artística” (Cottingham 2002: s/p).

1.2 – No sentido de uma estética feminista ou feminina?

Para além da recuperação de um conjunto de técnicas tidas como menores para o terreno das belas artes, em jeito de questionamento da centralidade da pintura e da escultura, várias artistas começaram a questionar as próprias bases teóricas do feminismo, que na década de 1970, começa a ver revelada uma vocação centralizadora baseada em torno de uma realidade que se definia como branca, de classe média e heterossexual⁶⁴. Artistas como Faith Ringgold, Monica Sjöö ou Ana Mendieta produziram obra questionando ou articulando conceitos avançados por artistas como Judy Chicago⁶⁵ em torno da definição de uma subjectividade e identidade femininas e, em última instância, da defesa e no desenho das linhas que comporiam uma estética feminina. Para lá da imagética uterina definida por Chicago, e consequentes acusações de essencialismo associadas a esta conceptualização, vozes dissonantes se expressaram em torno desta temática. Se Ringgold denunciou a negligência da posição das artistas afro-americanas no seio da arte feminista⁶⁶, outras, como a brasileira Anna Bella Geiger abordaram esta noção da diferença de raça e etnia, nomeadamente através de obras como *História do Brasil, Little Boys & Girls* (1975) e *Brasil nativo/Brasil alienígena* (1975) [Fig. 24].

Ana Mendieta e Monica Sjöö exploraram outro tipo de subjectividades femininas, nomeadamente através da ligação do corpo feminino à natureza e aos mitos, integrando um núcleo de artistas que, através de práticas bem distintas,

⁶⁴ Como salienta Whitney Chadwick, “a sexualidade, a classe social e a raça e etnicidade mediou as tentativas de definição daquilo que significava ser mulher, experienciar a vida a partir de um corpo feminino e compreender a sua própria subjectividade enquanto feminina”, Chadwick, *Women, Art, and Society*, (Londres: Thames & Hudson, 2001, 3ª ed.), p. 366.

⁶⁵ *Butterfly – vagina erótica*, da autoria de Judy Chicago, uma litografia de 1975 é uma obra central neste contexto, apresentando uma estética de formas arredondadas e antropomórficas. Cf. também *Pasadena Livesavers – Yellow n° 4*, de 1969-70 [Fig. 56].

⁶⁶ Neste sentido, salientamos pinturas como *Help, Slave Rape Series, n° 16* (1973) ou *Between Friends, American People Series* (1973).

desenvolveram um questionamento em torno da representação do feminino na arte contemporânea. Por ocasião da fundação do *Women's Art History Collective*, que organizou o seu primeiro evento feminista da conferência AAH (Association of Art Historians), as grandes questões que estavam a ser colocadas no campo da história da arte prendiam-se com a própria definição do que seria uma história da arte feminista, assim como o mesmo se colocava relativamente à definição de uma estética feminista. No rescaldo das obras produzidas no seio de duas décadas marcadas pelas discussões do feminismo, e da prolífica actividade de artistas e colectivos que trouxeram para a arena artística as questões de género, a teoria estava a tentar compreender a prática, reflectindo sobre ela, numa movimentação conceptual que pretendia também entender que caminhos o feminismo poderia trilhar no futuro em termos da sua relação com a produção, disseminação e recepção das obras de arte.

Com o questionamento do tipo de representação feminina que marcou o período modernista da arte, as artistas nas décadas de 1960 e 1970 inseriram na sua actividade alternativa de representação do feminino, incontornavelmente em torno da temática geral do corpo da mulher. Diversas estratégias foram adoptadas por artistas tão distintas como Monica Sjöö, Cathe Elwes, Mary Kelly ou Margaret Harrison, demonstrando-se, através das suas obras, consonâncias e diferenças relativamente a obras produzidas no contexto norte-americano (por artistas como Chicago) que tinham em comum sobretudo a centralidade do corpo feminino como temática, embora explorada e problematizada através de estratégias visuais e conceptuais distintas, entre o corpo como matéria biológica ou como local de construção cultural e ideológica. Em *What's wrong with the "Images of Women"?*⁶⁷, Griselda Pollock elabora uma reflexão em torno da questão da representação da mulher tal como a mesma estava a ser colocada na segunda metade da década de 1970, colocando precisamente a questão da construção ideológica presente não só em imagens publicitárias, mas também naquelas que compõem o terreno da arte de elite ou da cultura erudita. Pollock conclui que as fronteiras da construção ideológica entre a publicidade e a arte são ténues já que, como John Berger também notou, aquela esboça representações a partir das pinturas dos grandes mestres, indo mesmo para

⁶⁷ Griselda Pollock, 'What's Wrong With "Images of Women"?', *Screen Education*, 24 (1977), 25-33. In Rozsika Parker e Griselda Pollock (eds.), *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-85* (Londres: Pandora, 1987), p. 132-38.

além da mera citação, uma vez que “a publicidade baseia-se em larga medida na linguagem da pintura a óleo” (Berger 1972: 135-8)⁶⁸. Estas fronteiras ao nível da representação feminina são ténues, segundo a autora, não só em termos de representações publicitárias, mas também no que diz respeito a publicações como revistas pornográficas, salientando que os esforços das feministas em utilizar imagens do corpo feminino com o objectivo de expor e de criar alternativas de representação encontram também limitações e arriscam falhar, enquanto simultaneamente tentam reverter o código ideológico vigente (que deve ser localizado não só no âmbito da ideologia patriarcal, mas também no âmbito da ideologia capitalista e burguesa). Como nota Pollock,

a apropriação das mulheres enquanto corpo em todas as suas formas de representação desencadeou no seio do movimento de mulheres uma tentativa consistente de descolonização do corpo feminino, tendência que se encontra no limiar entre a subversão e a re-apropriação, e que frequentemente servia o propósito de consolidar o poder da significação em vez de a romper (Pollock 1977: 135).

Assim, as estratégias utilizadas pelas artistas no eixo transatlântico E.U.A./Reino Unido podem também ser lidas tendo em consideração um distinto enquadramento ideológico. Analisando as condições de produção e de recepção das obras de arte, Roszica Parker e Griselda Pollock revelam o enquadramento ideológico que, a partir do século XIX, remeteu as mulheres para uma posição de obscuridade na produção artística ocidental, assente sobretudo nas “estruturas que determinam e sustentam as diferenças de poder e de privilégio para homens e mulheres na arte”, salientando a incongruência entre o silenciamento das mulheres na história da arte e a produção de estereótipos associada à sua produção artística relativamente à profusão de artistas que sempre operaram no âmbito artístico (Pollock e Parker 1981: 134). Ao pensar sobre a relação das mulheres com a arte enquanto instituição, Pollock e Parker notam que, apesar de haver artistas cuja arte se centrou na produção de novos códigos visuais e de diferentes tipos de representação das mulheres, o facto é que “tais

⁶⁸ Citado em Pollock, 'What's Wrong With "Images of Women"?', p. 134.

intervenções, da forma como foram feitas, podiam ter sido descartadas, ignoradas, redefinidas e eventualmente obliteradas, porque o poder de determinar o que é de ‘elite (*high*), ‘grande’ (*great*) ou ‘historicamente significativo’ permaneceu nas mãos de instituições dominadas por homens” (Pollock e Parker 1981: 136). Considerando que o modernismo enquadrou o trabalho das artistas dentro de parâmetros ditos femininos, relegando a sua prática e produção para o âmbito do decorativo e do artesanato, que na escala de valorização da arte erudita eram tidas como classificações menores, várias artistas questionaram de formas distintas este dogma modernista. Enquanto as norte-americanas Judy Chicago e Miriam Schapiro esboçaram os parâmetros de uma estética feminina baseada nas formas, como referido anteriormente, outras como Monica Sjöö, Marika Tell e Berveley Skinner, através da exposição *Womanmagic* (1978) optaram por uma estratégia visual assente na veiculação de imagens que “celebram o poder e a dignidade da sexualidade e fertilidade-criatividade das mulheres” (Rozsika Parker e Pollock 1987: 27). Como nota Sjöö no texto *Towards a Revolutionary Feminist Art*, escrito em 1972, “na verdade, foi depois de ter dado à luz que comecei a desenvolver uma ‘consciência feminina’, uma vez que não conseguia conciliar esta experiência de força, dignidade e violência extremas com a fraqueza e a falta de criatividade que se espera das mulheres nesta sociedade. De facto, dar à luz é um acto ‘pouco feminino’, tendo em consideração a forma como a feminilidade é definida na nossa sociedade” (*apud* Parker e Pollock 1987: 27).

God Giving Birth (1968) [Fig. 25] é uma das pinturas mais reconhecidas da autoria de Sjöö, e manifesta claramente a opção por uma estética que representa o feminino através das suas especificidades biológicas, mas também recorrendo à temática do mito e da aproximação à terra e à natureza, algo também expresso em obras como *Sheela Na Gig*, *Creation* de 1972⁶⁹. Mary Beth Edelson também explorou na sua obra artística a ligação entre o corpo feminino e a natureza,

⁶⁹ Monica Sjöö identifica uma perseguição ao seu trabalho depois de ter apresentado *God Giving Birth* pela primeira vez, em 1970 num festival de artes patrocinado pelo Arts Council of Great Britain, em St. Ives, Cornualha. As seis obras apresentadas neste evento foram, nos primeiros minutos da mostra, retiradas pelas autoridades policiais e camarárias e encostadas contra a parede sob o pretexto de serem “obscenas” e “blasfemas”. Esta situação motivou a união de um grupo de artistas (Beverly Skinner, Anne Berg, Roslyn Smythe, Liz Moore e Monica Sjöö) que, em 1971, realizaram a exposição colectiva *Five Women Artists: Images on Womanpower*, a qual, segundo Beverly Skinner, representou “a primeira manifestação tangível do regresso de uma cultura feminina no espaço de séculos” (citada por Monica Sjöö, “Art as Revolutionary Act” (1980), in Robinson (ed.), *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000*, p. 592).

integrando um grupo de artistas, entre as quais se encontrava Sjöö, que procurava respostas dentro do movimento artístico feminista para lidar com o vazio deixado pela religião, ou pelo ateísmo preconizado pela teoria marxista, que em grande parte informou este momento feminista da história da arte⁷⁰. Autora de obras como *On Site* (1973), na qual explora a metáfora da deusa, Edelson questionou, numa resposta à conferência *Currents and Crosscurrents in Feminist Art*, proferida pelo crítico de arte Thomas McEvelley (identificado como apoiante da arte feminista), a formulação progressiva da natureza (arte ‘essencialista’ dos anos de 1970) para a cultura (arte marcada pelo desconstrucionismo dos anos 80) que, segundo McEvelley caracterizou a evolução da arte feminista. Edelson refuta esta polarização das artistas em dois grupos distintos, uma vez que “ao juntar indiscriminadamente artistas que se relacionavam com questões da natureza para a partir daí produzir generalizações acerca delas, tratou-se essas mulheres como identidades recíprocas, alternativas que se prestavam a ser substituídas umas pelas outras e não como aquilo que elas eram realmente – artistas particulares e insubstituíveis”⁷¹.

Por seu turno, Ana Mendieta, artista cubana trabalhando no contexto norte-americano, faz uma aproximação à temática da ligação entre o corpo feminino e a terra, através da série *Silhuetas* (1973-1978) [Figs. 26 e 27], *Grass on Woman* (1972) [Fig. 28] ou *Feathers on a Woman* (1972) [Fig. 29]. Como nota Laura Roulet, o trabalho da artista cubana radicada nos E.U.A. “engloba todo o tipo de movimentos de vanguarda da década de 1970: arte conceptual, *earth art*, performance, arte feminista e sobre identidade, sendo no entanto profundamente cubana ao mesmo tempo (...) e apropriando-se activamente de aspectos relacionados com religião, história, mitologia e expressão formal” (Roulet 2002: 35).⁷² O uso da imagética pré-

⁷⁰ Como nota Hilary Robinson, “dá-se certamente o caso de, a par com as críticas às religiões organizadas, o feminismo ter acomodado um pequeno grupo para o qual a espiritualidade feminina – a deusa (ou deusas) – é a principal inspiração. Uma grande parte dessa inspiração encontrou par na expressão visual, e as artistas tentaram criar novas formas de simbolismo e de iconografia que pudessem adequar-se à espiritualidade das mulheres.” Ibid. p. 588.

⁷¹ Edelson, Mary Beth, *Objections of a “Godess Artist”*. *An Open Letter to Thomas McEvelley*, *New Art Examiner*, 16 (8) (Abril 1989), pp. 34-38. In Ibid. p.592.

⁷² Em 1968, Mendieta iniciou os seus estudos artísticos (pintura) na Universidade do Iowa, na qual Hans Breder, então professor, divulgava os princípios de intersecção entre meios artísticos preconizados pelo movimento Fluxus através dos programas educacionais Intermedia Multimedia. Aí, a artista cruzou-se com o trabalho de artistas como Hans Haacke, Allan Kaprow, Robert Wilson, Vito Acconci, Nam June Paik, Mary Beth Edelson, Carolle Schneemann – pioneiras na *body art* feminista – e Lucy Lippard, tendo conseqüentemente abandonado a pintura em prol de trabalhos conceptuais como a performance e a fotografia. A viragem deu-se nesta altura quando, diz Ana Mendieta, “apercebi-me que as minhas pinturas não eram suficientemente reais para aquilo que queria que a imagem veiculasse – e quando digo real refiro-me ao facto de querer que as minhas imagens tenham qualidades mágicas. Tinha que trabalhar directamente com a natureza. Tive que ir beber à fonte da vida, à Terra

colombiana de Mendieta⁷³, expressa em obras como as que compõem a série *Ixchell* (1977), nome da deusa maia da tecelagem (weaving), da medicina e da maternidade, nas quais figuras de corpos envoltos em lençóis negros “combina a iconografia cristã com as formas dos *milagros* mexicanos e com a mitologia maia” (Roulet 2002: 41), integram-se não só na recorrência da temática mitológica ou de aproximação do corpo feminino à natureza explorada por artistas suas contemporâneas, como Joan Jonas, Mary Beth Edelson ou Nancy Spero, mas também no contexto do movimento artístico *Earth Art/Land Art*, desenvolvida por artistas como Robert Smithson ou Richard Long. No entanto, como nota ainda Roulet, “a *earth art* de Mendieta distancia-se significativamente de outros artistas por causa do significado espiritual atribuído pela *Santería*⁷⁴ a materiais como a terra, a água, as árvores e o fogo” (Roulet 2002: 42). A premência desta temática expressou-se, inclusivamente, na edição de um número da já citada *Heresies* sob o título *Great Goddess* (vários 1978). Com a contribuição de um vasto conjunto de artistas e teóricas (Lucy Lippard, Mierle Laderman Ukeles, Mary Beth Edelson são apenas alguns exemplos), a publicação ‘sobre arte e política’ explora não só o conceito de deusa em diversos contextos culturais, geográficos e temporais, incidindo também na importância do mesmo nas práticas artísticas contemporâneas. Aí, Gloria Fenem Orenstein reflecte precisamente acerca da emergência do arquétipo da deusa na arte contemporânea, tendência marcada pela centralidade do corpo (feminino), quer através do recurso a métodos ritualísticos (sobretudo através da prática da performance), quer através da exploração do corpo enquanto imagem significativa. Diz, então, Orenstein que esta ‘consciência da Deusa’ que surgiu na arte da década de 1970 pela mão de artistas como Carolle Schneemann, Mary Beth Edelson, Ana Mendieta, etc., pode servir como modelo alternativo à dualidade mente-corpo associada à sociedade patriarcal: “ao transcender as falsas dualidades e dicotomias dos sistemas de pensamento patriarcais que dividem corpo e mente, espírito e matéria, sagrado e profano, a

Mãe”. Mendieta, Ana, in *Sulfur*, vol.8, Março 1988, p. 70, citada por Laura Roulet, 'Ana Mendieta. Between Two Worlds', in Peter Fischer (ed.), *Ana Mendieta. Body Tracks* (Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2002), 35-45, p. 37. Sobre a influência determinante da experiência educativa na obra de Mendieta ver Julia P. Herzberg, 'Ana Mendieta's Iowa Years. 1970-1980', in Peter Fisher (ed.), *Ana Mendieta. Body Tracks* (Luzern: Kunstmuseum Luzern, 2002), 137-78.

⁷³ O estudo da cultura mexicana desenvolvido no verão de 1971 em San Juan Teotihuacán (pesquisa de campo em arqueologia) foi determinante para o surgimento destas temáticas no trabalho da artista.

⁷⁴ Não se tratando propriamente de uma religião, a *Santería*, como conjunto de crenças e rituais diversos, agrega influências de rituais de caribenhos e africanos com influências católicas, tendo particular expressão em países como Cuba, Porto-Rico, República Dominicana ou Venezuela. Nos E.U.A conheceu também forte implementação como consequência da emigração proveniente de países da América Latina e Caraíbas.

Grande Deusa, enquanto símbolo psíquico, sugere o renascimento da mulher numa percepção psico-física do sagrado como nova forma de evolução feminista” (Orenstein 1978: 74).

Esta dimensão ritualística foi também explorada colocando em relação o corpo, noções de feminilidade e a sua relação material com a obra de arte. Exemplo paradigmático é o de Carolle Schneemann, cuja pesquisa em torno da formulação de um corpo *proto-feminista*, histórica e culturalmente situado, a conduziu a obras como *Eye Body: 36 Transformative Actions* (1963) [Figs. 30 e 31] e *Meat Joy* (1964) [Fig. 32]. Trabalhando nos interstícios dessa relação entre corpo social e material, Schneemann convoca em *Eye Body: 36 Transformative Actions*⁷⁵ um processo dinâmico de revelação da sua “vontade criativa feminina” (Schneemann 2002: 55). Diz, então, Schneemann:

Usar o meu corpo como extensão das minhas construções-pinturas constituía um desafio e uma ameaça aos limites de poder que, em 1963, demarcavam a entrada das mulheres no Clube de Garanhões da Arte [Art Club Stud], as quais definiam que as artistas tivessem um comportamento semelhante ao dos homens, e produzissem obra claramente inserida nas tradições e caminhos desbravados pelos homens (Schneemann 2002: 55).

O processo ritualístico desta obra, documento em fotografia e vídeo (que daria mais tarde origem ao estudo de artefactos da Deusa Terra) repetiu-se no paradigmático *Meat Joy* (1964)⁷⁶, *teatro kinético* que “tem o carácter de um ritual erótico: excessivo, indulgente; uma celebração da carne como material” (Schneemann 2002: 61) que teve a novidade de explorar o diálogo com a audiência que assistia à performance (“a nossa proximidade aguçou o nosso sentido de comunalidade, transgredindo a polaridade entre *performer* e audiência” (Schneemann 2002: 61).

⁷⁵ Ambiente no estúdio que inclui pinturas (*Four Cutting Boards, Gift Science, Music Box Music, Ice Box, Glass Hat Stands, December Remembered, Maximus at Gloucester, Fire Lights, Fur Landscape, Colorado House*), trabalhos em execução, materiais como guarda-chuvas, peles, vidro, plástico transparente, um crânio de vaca e outro tipo de detritos. Medidas: aproximadamente 36x40x10 pés.

⁷⁶ Performance: peixe cru, galinhas, salsichas, tinta fresca, plástico, corda, restos de papel (duração 60-80 minutos).

A discussão acerca da formulação de uma estética feminina estava então a ser colocada cada vez com mais premência, e partindo de diversas perspectivas, como demonstra o exemplo do seminário realizado em 1977 na A.I.R Gallery (no âmbito da série de seminários organizados por Linda Mallet, membro da *Women's Free Arts Alliance*) sob o título *Towards a Feminist Perception of Women's Art Practice in Art*. Ali, como notam Rozsica Parker e Griselda Pollock, várias perguntas se colocavam:

Será que as artistas enfrentam conflitos de base? O que foi a prática artística das mulheres e o que é que a mesma é neste momento? Será, na verdade, que existe uma prática artística especificamente feminina e, se sim, de que forma é que a mesma se relaciona com o *mainstream* masculino? Há algum equivalente estético feminino, feminista ou não? Será que a nossa teoria está à frente da nossa prática? (Parker e Pollock 1987: 32).

A entrada do doméstico na arte e as inerentes discussões relativamente ao conceito de feminilidade assim levantadas integraram esta movimentação do quotidiano feminino para o seio da produção artística. Neste sentido, podemos identificar a francesa Louise Bourgeois como precursora da introdução desta temática na produção artística contemporânea, ao empreender um diálogo entre a mulher (corpo) e o espaço doméstico. Datam do início da década de 1940 as obras sob o título *Femme-Maison* [Fig. 33], explorações de uma poética fragmentária também visível em obras reminiscentes de fontes antigas como a *Vénus de Willendorf* ou a estátua de Éfeso *Beautiful Artemis* (cuja relação com o fato de látex utilizado pelo historiador de arte Gert Schiff na performance *A Banquet/A Fashion Show of Body Parts*, Hamilton Gallery, Nova Iorque, 1978 ou com a escultura *Avenza*, 1978, é evidente). Como nota Rosalind Krauss, “quando a fronteira da separação das partes corporais é ultrapassada, como acontece com *Femme-Maison* 1982 ou com *Femme-Couteau* 1969-70 [Fig. 57], vemos Bourgeois a interiorizar o informe – instrumento usado para dismantelar a pureza e elegância modernistas” (Rosalind Krauss in Louise Bourgeois 2007: 60).

Numa outra acepção da relação da arte com o doméstico, o evento *Feministo*⁷⁷, por exemplo, desenvolvido no Reino Unido na primeira metade da década de setenta, tinha como objectivo descentralizar a actividade artística, então concentrada na capital, Londres, explorando o papel social da mulher enquanto dona de casa. O evento, posteriormente exibido sob o título *Portrait of of the Artist as Housewife*, consistiu num conjunto de obras de arte trocadas pelo correio inicialmente entre Kate Walker e Sally Gollop, em 1975. Estas obras, segundo Parker e Pollock,

funcionaram como ligação entre as duas mulheres que estavam em casa a tomar conta de crianças pequenas e como meio para veicular a crítica feminista das artistas das definições convencionais de arte e artista. Os trabalhos de pequena escala, frequentemente realizados com recurso a objectos domésticos e saberes domésticos, criaram um diálogo acerca da ideologia da domesticidade e da feminilidade⁷⁸ (Parker e Pollock 1987: 207).

Resultando em trabalhos realizados com diferentes materiais e técnicas, *Feministo* destacou-se sobretudo por se tratar de um acto político que encontrou, entre forma e conteúdo, um terreno fértil para o desenvolvimento de uma discussão conceptual, mas também para a concretização prática de uma desconstrução de dinâmicas cristalizadas como aquela que define os papéis do produtor e do receptor da obra de arte, sempre explorando as contradições e ambivalências inerentes a estes processos. Com notou Rozsika Parker, para além de polemizar o papel da mulher na sociedade e

⁷⁷ Inserindo-se no contexto da Arte Postal, explorada por diversos artistas e movimentos (destacando-se em particular as actividades do movimento Fluxus), *Feministo* utiliza a redefinição conceptual inerente à arte postal como meio de expressão criativa e de actividade política. Como nota E.M de Melo e Castro, “O aforismo de MacLuhan: ‘o meio é a mensagem’, será neste caso puramente invertido, porque para a ARTE CORREIO é a mensagem que codifica o meio. Ou seja, o meio (a função pragmática do correio) é redefinido e transformado numa forma significativa de comunicar: o próprio acto de comunicar” E.M. De Melo e Castro, 'Arte Postal', in Galeria Quadrum (ed.), (Lisboa: Galeria Quadrum, 1980). A ligação entre a arte postal e a acção política é evidente na obra de diversas artistas, também portuguesas, como disso é exemplo Ana Hatherly que, em 1980, participou na exposição *Mail Art Exhibition* (Metronom, Barcelona, Outubro-Novembro de 1980) com a obra *25 de Abril de 1974*, conjunto de quatro postais (30x21) documentando diversas actividades. Nesta mostra participou também a artista Helena Almeida com a fotografia-colagem *Desenho Habitado* (1975). Cf. Gloria Picazó, 'Exposició de Tramesa Postal/Mail Art Exhibition', in Metronom (ed.), (Barcelona: Metronom, 1980).

⁷⁸ Este evento envolveu posteriormente a participação de um número alargado de artistas, que expuseram as obras decorrentes da sua participação em cidades como Manchester, Birmingham, Edinburgo ou Liverpool. Em 1977, o ICA recebeu a exposição *Portrait of the Artist as Housewife*, na qual as artistas “transformaram os espaços impessoais e vazios do ICA num ambiente mais doméstico, enfatizando o facto de aquelas se tratarem de obras interessantes transferidas do domínio privado e pessoal para o domínio profissional e público”. Parker e Pollock (eds.), *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-85*, p. 23.

no lar, com recurso a imagens de domesticidade. *Feministo* teve sobretudo o intuito de fornecer “uma forma de ultrapassar algumas das dificuldades materiais às quais um trabalhador se encontra sujeito” (Rozsika Parker 1977: 5-8), sendo que “ao fornecer uma audiência e ao possibilitar um retorno, *Feministo* deu àquelas mulheres que tinham abandonado a arte o incentivo para começar de novo; por outro lado, aquelas que nunca se tinham imaginado como artistas ganharam a confiança para começar a produzir coisas” (Rozsika Parker 1977: 5-8).

Esta dinâmica encontra-se também expressa em *Semiótica da Cozinha* (1974/5), da autoria da norte-americana Martha Rosler (n. 1943). O vídeo de 7 minutos mostra Rosler no ambiente doméstico feminino por excelência – a cozinha – desempenhando uma *performance* na qual apresenta diversos objectos utilizados na cozinha, demonstrando a sua forma de utilização com gestos bruscos. Recorrendo a uma certa ironia visual, sendo que os seus gestos bruscos e quase violentos são dissonantes em relação ao tipo de subjectividade feminina associada quer ao ambiente, quer aos objectos apresentados, a artista produz uma crítica pungente da forma como as noções de mulher e feminilidade são culturalmente construídas (é notória, neste caso, a influência pós-estruturalista que coloca o discurso no seio da produção cultural e social de significados)⁷⁹. O tema da domesticidade na arte feminista não se dissocia de uma necessária integração na temática mais larga da divisão do trabalho inerente à adstrição da mulher à esfera do espaço doméstico, largamente explorada na *Womanhouse*, e particularmente conceptualizada por diversas artistas. Faith Wilding, com *Womb Room/Crocheted Environment*⁸⁰, instalação que consiste numa instalação na qual uma larga construção em crochet é disposta numa sala sob a forma de abrigo, constrói uma “resposta contemporânea aos abrigos de forma arredondada construídos pelos antepassados femininos” (Broude e Garrard 1994: 63). Assim, a artista questiona a dicotomia que opõe objectos de duas categorias: ‘artefacto’ e ‘arte’, sendo os primeiros associados a uma noção de utilidade em contraponto com a inutilidade dos segundos. Esta é uma distinção

⁷⁹ Martha Rosler definiu a semiótica ensaiada por esta obra como “sistema de subjectividade agrilhoadá” [*system of harnessed subjectivity*]. Martha Rosler [www.vdb.org/smackn.acgi\\$detail?SEMIOTICSO](http://www.vdb.org/smackn.acgi$detail?SEMIOTICSO). Citada em Kristine Stiles, ‘Home Alone. “Reversal of Positions of Presentation” and the Visual Semantics of Domesticity’, in Nancy Princenthal (ed.), *The Deconstructive Impulse. Women Artists Reconfigure the Signs of Power 1973-1991* (Munique, Berlim, Londres, Nova Iorque: Neuberger Museum of Art e DelMonico Books Prestel, 2011), 51-67.

⁸⁰ Apresentada pela primeira vez na exposição *Womanhouse*, em 1971; reconstituída na exposição *Division of Labor: Women's Work in Contemporary Art*. Bronx Museum of the Arts (1995).

desconstruída por Wilding que nota a forma como “obra, artesanato e arte estavam interligados de forma complexa, reflectindo a experiência do quotidiano, na qual o mundano (racional) é permanentemente inflectido pelo transcendente (irracional)” (Wilding 2000: 90). Partindo da noção de que a divisão do trabalho representa diversos tipos de divisões, sobretudo de género e de classe, a artista nota a forma como, na cultura ocidental, estas divisões e oposições binárias resultaram na associação linear que assume o artesanato doméstico como feminino e a arte de elite como masculina. Diz Wilding: “com os meus ambientes rendados quis homenagear o trabalho económica e culturalmente significativo que é realizado pelas mulheres em simultâneo com a produção de uma peça que não tinha qualquer tipo de utilidade, no sentido de expor a falácia inerente à tradicional distinção entre arte e artesanato” (Wilding 2000: 90). Este processo de “feminização do trabalho” teria consequências também para as artistas que, nesta altura, não deixavam de produzir considerações acerca dessa mesma “feminização”, já notada por Virginia Woolf no emblemático ensaio *A Room of one's own* (Woolf 1928)⁸¹. Neste sentido, e na sequência de *Feministo*, uma outra exposição itinerou pelo Reino Unido, *Mother's Pride: Mother's Ruin* (1977-8), fruto da colaboração entre Phil Goodall e Tricia Davis, reunindo um conjunto de obras nas quais a questão da domesticidade e inerente ambiente quotidiano das mulheres artistas foi tomado como tema central, assumindo a estratégia de “representar as diferentes fases das vidas das mulheres enquanto socialmente construídas e politicamente resistidas” (Rozsika Parker e Pollock 1987: 28).

O desacordo relativamente à análise artística da especificidade da vida, das experiências e da corporalidade das mulheres expressou-se na prática em obras de abordagem bem distinta, por um lado salientando as diferenças biológicas e, por

⁸¹ Neste ensaio, Virginia Woolf defende a importância do espaço de trabalho e da disponibilidade de meios de subsistência como factores indispensáveis ao desenvolvimento da criatividade por escritoras. Diz, então, Woolf: “the title woman and fiction might mean, and you may have meant it to mean that , women and what they are like, or women and the fiction that is written about them, or it might mean that somehow all three are inextricably mixed together and you want me to consider them in that light. But when I began to consider the subject in this last way, which seemed the most interesting, I soon saw that it had one fatal drawback. I should never be able to come to one conclusion, I should never be able to fulfil what is, I understand, the first duty of a lecturer – to hand you after an hour's discourse a nugget of pure truth to wrap up between the pages of your notebooks and keep on the mantelpiece forever. All I could you was to offer an opinion upon one minor point – a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction; and that, as you will see, leaves the great problem of the true nature of woman and the true nature of fiction unsolved” [N. da autora: por se tratar de um excerto literário, optámos por manter o idioma original do escrito ao invés de o traduzir]. Virginia Woolf, 'A Room of One's Own', *Selected Works of Virginia Woolf* (2005 ed.; Londres: Wodsworth Editions, 1928), 565-633, p. 565.

outro, a construção social e cultural dessas mesmas diferenças. Em 1979, este ponto de vista foi expresso por um conjunto de artistas (Elizabeth Cowie, Claire Johnston, Cora Kaplan, Mary Kelly, Jaqueline Rose, Marie Yates) que, no âmbito da Socialist Feminist National Conference, contrapunham as bases de uma estética feminista definida com base numa essência: “ao celebrar aquilo que é essencialmente feminino podemos estar simplesmente a reforçar as definições opressivas de mulher, isto é, as mulheres como pertencendo a uma esfera separada, ou as mulheres cujas identidades se definem exclusiva e narcisisticamente através dos seus corpos” (*apud* Parker e Pollock: 29)⁸².

Considerando que a obra política é realizada “a partir dos sistemas de significação e da sua localização institucional que comprovadamente estão implicados com a opressão das mulheres” (Rozsika Parker e Pollock 1987: 96), várias temáticas ditas femininas foram exploradas por diversas artistas através de uma articulação de diversas estruturas de veiculação de mensagens, ou de diversos tipos de “texto”, seguindo uma lógica formal pós-estruturalista. Neste sentido, podemos citar como exemplos o trabalho de Margaret Harrison acerca da violação. *RAPE* (1978) situa-se na intersecção entre texto e imagem e entre estratégias visuais da cultura de massas (como a publicidade, empregando a prática da colagem) e a cultura de elite (como a pintura, através da utilização de tinta a óleo). Esta estratégia de ruptura com os códigos de significação vigentes e da elaboração do objecto artístico enquanto estrutura discursiva foi vista por Judith Barry e Sandy Flitterman como

o tipo de prática artística que coloca as mulheres numa posição privilegiada no seio no sistema patriarcal, a qual lhes permite jogar com as contradições que informam o próprio patriarcado. Esta posição define a prática artística como textual, explorando as contradições sociais existentes com um fim produtivo. Consequentemente, este posicionamento encara a cultura como discurso, constituído pela intersecção de práticas artísticas discursivas e sociais. (citadas em (Rozsika Parker e Pollock 1987: 96).

⁸² Citado em Rozsika Parker e Griselda Pollock (eds.), *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-85* (Londres: Pandora, 1987), p. 29.

Post-Partum Document (1974-1979), da autoria da artista americana Mary Kelly (1941), transformou-se numa das obras charneira desta estratégia conceptual, situada na intersecção entre a análise de uma subjectividade feminina com o discursivo (cultural) e o material (corpo/forma). Composta de seis secções nas quais a artista inscreve a relação entre a mãe e o seu filho, *Post-Partum Document* pode ler-se, nas palavras de Pollock e Parker, como

uma história das práticas de socialização que contradiga as representações dominantes da mulher enquanto ‘naturalmente’ talhada para ser uma mãe que simplesmente cuida dos filhos. O que acontece à mãe e à criança nesse tipo de relação é determinado no seio das relações de carácter social e não natural. O termo ‘documento’ é significativo e caracteriza uma prática como a que ‘Post Partum Document’ entrevê e concretiza. ‘Documento’ pode sugerir algo que é escrito ou inscrito, mas também pode remeter para ‘aquilo que serve para mostrar ou provar algo’ (Rozsika Parker e Pollock 1987: 96).

Cada uma destas seis secções refere-se a momentos específicos da (con)vivência entre mãe e filho, utilizando materiais pouco usuais numa obra de arte como fraldas, desenhos, impressões, moldes de gesso e outro tipo de objectos diversos. Impossível de dissociar da reflexão de processos culturais e psicológicos intrínsecos a este tipo de relacionamento e à forma como o mesmo contribui para a construção de uma determinada noção de feminilidade, sem negligenciar a estrutura social da divisão do trabalho que inscreve a mulher numa lógica de cuidadora do lar e dos filhos⁸³, a obra complexifica-se também ao nível formal, já que trabalha nos interstícios da fusão de técnicas e métodos formais difundida a partir de finais da década de 1970, produzindo assim uma poderosa análise do objecto artístico e da sua função social e estética. Funcionando como o ‘discurso do Outro’ (Parker e Pollock 1987: 98), *Post-*

⁸³ Mary Kelly protagonizou, conjuntamente com Margaret Harrison e Kay Hunt, uma mostra seminal neste contexto. “Women and Work” realizou-se inicialmente na South London Art Gallery, em 1975, e propôs-se analisar a divisão do trabalho na indústria do ponto de vista das mulheres. Descrita por Rosalind Delmar como uma exposição onde ressaltam a ausência de cor e a prevalência do espaço fechado no qual se exibiam filmes de trabalhadoras e trabalhadores de uma fábrica (Metal Box Factory). Acompanhados dos sons produzidos na instalação fabril, o que sugere “através do uso de do filme e do som amplificado, a carne e o sangue do processo que o resto do mundo tenta analisar” Rosalind Delmar, “Women and Work: A Document on the Division of Labour in Industry”, *Spare Rib*, 140 (1975), 32-33. In Parker e Pollock (eds.), *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-85* (Londres: Pandora, 1987), p. 201-2.

Partum Document não se cinge a uma subjectividade feminina auto-biográfica, antes se imiscuindo no território da análise e da crítica da construção social dessa mesma subjectividade. Reconhecida por Laura Mulvey como central no processo de transferir a maternidade para o centro da prática artística (Parker e Pollock 1987: 203)⁸⁴, esta é uma obra que claramente questiona e subverte a tradicional lógica mãe/artista, papéis sociais que se excluem mutuamente. Iminentemente psicanalítica, pode também dizer-se que se trata de uma obra que, de um outro prisma, explora o território da domesticidade e questiona a separação entre espaço público e privado⁸⁵. O seu carácter reconhecidamente emancipatório surge também pelo facto de se tratar de uma instalação que, por definição, implica a coexistência de uma multiplicidade de perspectivas em contraponto com uma perspectiva do sujeito unidirecional e marcante de uma relação hierárquica entre obra e espectador característica de uma ideologia patriarcal, masculina e burguesa. Como nota Bishop, tecendo considerações acerca do papel da arte feminista no desenvolvimento da instalação como meio artístico, “(...) esta representa uma posição que se tornou progressivamente mais importante no processo de auto-legitimação da arte de instalação – a posição que inclui o espectador num espaço de múltiplas perspectivas oferece um desafio significativo à perspectiva tradicional e à sua retórica baseada na centralidade e superioridade do visual” (Bishop 2004: 36).

A intersecção de diferentes códigos e estratégias visuais, associada aos movimentos da neo-vanguarda das décadas de 1960 e 1970, pode dizer-se ser marcante para artistas que, em contraponto com a perspectiva dita essencialista da arte feminista, assumem nas suas obras preocupações conceptuais de cariz mais social e cultural, postura paradigmática do contexto britânico em contraponto com o contexto norte-americano. Como notam Parker e Pollock, “ser catalogada como mulher artista significa ser colocada numa esfera aparte na qual apenas o género é relevante, na qual o género é uma questão biológica que determina o tipo de arte que se produz. Aqui reside uma das contradições mais difíceis de resolver para as mulheres que legitimamente sustentam que devem ser reconhecidas como produtoras de cultura, como artistas” (Rozsika Parker e Pollock 1987: 87). A divisão entre

⁸⁴ In Parker and Pollock (eds.), *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-85* (Londres: Pandora, 1987), p. 203.

⁸⁵ Na senda de artistas proeminentes no modernismo como Mary Cassat e Berthe Morisot, como notou Mulvey.

perspectivas essencialista⁸⁶ e pós-estruturalista – cuja influência foi central nas práticas artísticas do pós-guerra pois, como refere Chadwick, “o pós-estruturalismo foi aplicado nas artes plásticas como meio de desvendar a forma como as imagens confirmam ou quebram as ideologias dominantes, tais como o poder, o gênero e o padroado [*patronage*]” (Chadwick 1989: 526) – é definitivamente central à arte feminista da segunda metade do século XX, provocando reacções e posições divergentes em diversos quadrantes da prática e da teoria feminista. Alexandra Kokoli salienta a dificuldade em definir um enquadramento estático para a arte feminista, o que manifesta precisamente a importância do conceito de *diferença* expressa em continuidades, descontinuidades e interligações (entre história, estética e política) que marcam decisivamente o campo das práticas e teorias artísticas feministas, assim como qualquer tentativa de (re)visão das mesmas (Kokoli 2008), divisão que Whitney Chadwick acredita ter que ser negociada no contexto de produção teórica e artística feminista (Chadwick 1989: 526). As tensões que necessariamente advêm deste território repleto de paradoxos, que definem uma possível imagética feminina nos termos do essencialismo de matriz norte-americana (cf. Judy Chicago) ou da diferença pós-estruturalista europeia, coincidem, no entanto, na centralidade do corpo na produção artística. Para Parker e Pollock, que reconhecem a existência de um ‘conflito de opinião’,

o reconhecimento da importância dos eventos do corpo, como fazem as feministas, não pode ser reduzido a essencialismo biológico, faceta da ideologia patriarcal que pressupõe a existência de uma diferença primordial entre os sexos que é determinada por estruturas especificamente anatómicas e genitais. A forma como o corpo é vivido e experienciado está subjacente a todos os níveis de processos psíquicos sociais ou socialmente determinados (Rozsika Parker e Pollock 1987: 29).

⁸⁶ Whitney Chadwick define esta perspectiva como um conjunto de ideias fixas relativamente à natureza da mulher, ideias essas “frequentemente reduzidas a um conjunto de características ou a uma forma de linguagem – estratificada, tátil, ‘central core’, etc. – e usada para validar dados empíricos enraizados na experiência das mulheres no contexto da sociedade patriarcal”, substanciada por uma iconografia com referência a aspectos da biologia/sexualidade feminina com o sangue menstrual, imagens vaginais ou gravidez, entre outros. Esta é uma perspectiva colocada em contraponto com uma subjectividade baseada em diferenças sociais e culturais. Whitney Chadwick, 'Essentialism', in Hilary Robinson (ed.), *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000* (2001 ed.; Oxford, Malden: Blackwell Publishers, 1989), p. 524.

Citando os exemplos das obras *10 Months* (1977-9) [Fig. 34], obra da autoria de Susan Hiller composta por dez sequências (cada sequência correspondendo aos dez meses lunares que ocorrem durante uma gestação) de 28 fotografias que documentam a evolução da sua barriga durante a gravidez associadas a um registo escrito diário, e de *Menstruation II* (1979), performance realizada por Cate Elwes ao longo de três dias, correspondendo à duração de um ciclo menstrual, Parker e Pollock ilustram a diversidade de pontos de vista acerca da questão da subjectividade feminina e inerentes estratégias de representação, que motivou, em 1977, uma discussão em forma de seminário organizada por Linda Mallett, membro da Women's Free Arts Alliance⁸⁷ na AIR Gallery em Londres (1977). Sob o título *Towards a Feminist Perception of Women's Practice in Art*, o seminário reuniu um vasto conjunto de artistas, entre as quais Margaret Harrison, Susan Hiller, Mary Kelly e Tina Keane, mas também as críticas Sarah Kent, Caroline Tisdall e Jane Kelly, no qual se tornou clara a ligação entre as práticas artísticas feministas e a ideologia, quer em termos de recusa das dinâmicas de mercado da arte ocidental quer em termos de questionamento com as relações de produção e da exclusividade da linguagem patriarcal na produção de discursos públicos e visíveis, preocupação expressa por Susan Hiller (Rozsika Parker e Pollock 1987: 33). Num contexto em que a arte era tida como texto, ou como estrutura discursiva, naturalmente muitas artistas trabalham nos interstícios destas relações, como no caso paradigmático de Mary Kelly, trabalhando novas linguagens, ainda que, como notam Parker e Pollock, a convergência entre pessoal e político expressa nestas estratégias (artísticas mas também políticas) representem o perigo de que “reivindicar a arte como forma privilegiada de auto-expressão e auto-exploração para as mulheres pode ter como consequência um retrocesso no sentido das ideologias artísticas apolíticas de expressividade” (Rozsika Parker e Pollock 1987: 45). Este tipo de preocupações expressaram-se nas movimentações do feminismo de cariz socialista que atingiu um alcance substancial no contexto artístico britânico, expresso num posicionamento bastante crítico e contrário ao que então se denominava como a posição essencialista identificada em práticas feministas desenvolvidas na época. Na Socialist Feminist

⁸⁷ Segundo Parker e Pollock, a Women's Free Arts Alliance (cuja formação remonta ao ano de 1972 por iniciativa de Kathy Nairne e Joanna Walton) surgiu como resposta à necessidade sentida pelas artistas britânicas de ter um espaço no qual pudessem desenvolver trabalho colectivo. Parker e Pollock (eds.), *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-85* (Londres: Pandora, 1987), p. 17-8. *Sweet Sixteen and never been shown* foi a primeira mostra que, em 1975, reuniu trabalho do grupo que chegou a juntar cerca de duas centenas de artistas.

National Conference, que decorreu em 1979, em Londres, expressou-se precisamente este ponto de vista, centrado no corpo enquanto substrato biológico mas também em práticas e técnicas consideradas femininas (e separadas na esfera do artesanato) segundo o qual “ao celebrar o que é essencialmente feminino estamos simplesmente a reforçar as definições opressivas da mulher, por exemplo, as mulheres como pertencendo a uma esfera separada, ou as mulheres como pessoas que definem as suas identidades exclusiva e narcisisticamente através dos seus corpos”⁸⁸. O contexto britânico revelou-se assim propício ao aparecimento de estruturas de cariz socialista como o Women’s Arts Collective, o Artist’s Union (criado em 1972) e o grupo Artists for Democracy (1974), cuja acção se desenvolveu no terreno colectivo e macro-político e não individual ou centrada num conjunto de noções de feminilidade, mas antes no conjunto das estruturas sociais e de poder. Griselda Pollock e Rozsika Parker salientam a importância do enquadramento ideológico que se desenvolveu sobretudo a partir de 1968, e que teve também consequências ao nível da actividade das artistas feministas e das perspectivas conceptuais expressas nas suas obras. Como notam as autoras de *Framing Feminism*, as questões da individualidade artística evoluíram com a crescente importância da noção de que o sujeito é culturalmente definido:

O puro subjectivismo é contestado através da localização do produtor das obras de arte em relações específicas, de género, classe, raça, nas formas e práticas da história da arte e na ideologia. O argumento defende ainda que para a arte ser socialmente reconhecida enquanto tal, ela tem que operar no seio de um conjunto de códigos e convenções partilhados culturalmente e não formados individualmente. Por fim, é enfatizada a produtividade do processo de recepção. (...) Assim, em oposição ao mito burguês da criatividade provada, personalizada e expressiva, somos instados a compreender o carácter social e produtivo da prática artística, na qual as obras de arte integram um sistema de troca entre produtores, espectadores, comentadores, coleccionadores, compradores, etc. (Rozsika Parker e Pollock 1987: 92).

⁸⁸ Excerto do texto *Representation vs communication*, da autoria de Elizabeth Cowie, Claire Johnston, Cora Kaplan, Mary Kelly, Jacqueline Rose e Marie Yates, citado em *ibid.* p. 29.

A preocupação das artistas com as estruturas sociais manifestou-se de forma particularmente prolífica na temática da divisão do trabalho, expressa na separação entre público e privado, sendo que às mulheres estava reservado o espaço (e o trabalho) do doméstico, mas também na posição tensa que as artistas estabeleciam com o mundo da arte e as suas dinâmicas internas que expressavam também claras divisões de género. Uma das principais estratégias utilizadas por diversas artistas a trabalhar entre finais da década de 1960 e 1970 consistia precisamente no cruzamento de imagens relacionadas com a esfera doméstica com o uso de técnicas ditas menores e associadas ao universo feminino. Para além da já citada experiência expositiva *Womanhouse*, artistas como Martha Rosler exploraram outras dimensões de associação e des-construção da ideologia do trabalho, em obras como *Service: A Trilogy on Colonization* (1974-76) [Fig. 35], na qual “uma série de romances sobre comida impressos em postais revelavam a atitude perante a comida que preparavam e serviam por parte de três mulheres oriundas de diferentes contextos étnicos e sócio-económicos distintos” (Yee 1995: 21). Uma abordagem conceptual à temática foi realizada por Mierle Laderman Ukeles, com a sua *Maintenance Art* [Fig. 36 e 37]. Consistindo num conjunto de actividades realizadas no espaço do museu, performance que integrou simultaneamente a questão do trabalho doméstico como feminino e o espaço das mulheres artistas no contexto artístico/institucional. Através desta performance, realizada em 1973 no Wadsworth Atheneum (Hartford, Connecticut, E.U.A.), Ukeles “assume o papel da mulher (...) como sinónimo do instinto de sobrevivência na arte, em oposição ao instinto de morte da vanguarda (...). Por isso, ela identifica o problema em concreto, que define como ‘a amargura de todas as revoluções: depois da revolução, quem é que vai apanhar os cacos no dia seguinte?’” (Lippard 1976: 58).

1.3 – Feminismo, ideologia e neo-vanguarda no advento do pós-modernismo

Artistas como as britânicas Susan Hiller, Mary Kelly e Cat Elwes abordaram a questão da subjectividade feminina dentro do contexto de um formalismo neo-vanguardista, informadas por movimentos como o minimalismo e o conceptualismo que se desenvolveram ao longo das décadas de 1960 e 1970, levando

necessariamente a um questionamento acerca dos paradoxos inerentes à vanguarda e à neo-vanguarda, no sentido em que estes se tratam de conceitos aglutinadores de práticas e de movimentações críticas por vezes divergentes. Remetendo para um momento particular da história, que constitui o conjunto das vanguardas do início do século XX, o próprio termo neo-vanguarda questiona uma noção de história “unitária” e de progresso linear, pelo que se pode dizer que anuncia ou antecipa o momento do pós-moderno⁸⁹. A possibilidade de uma reescrita ou interpretação feminista de movimentos artísticos e de momentos históricos pode assim inscrever-se na senda da recusa da História levada a cabo por Walter Benjamin no texto *Teses sobre a Filosofia da História*, no qual esta é tida como narrativa das classes dominantes. Como nota Gianni Vattimo, “a crise da ideia de história traz consigo a ideia de progresso: se não há um curso unitário dos acontecimentos humanos, também não se poderá sustentar que eles avançam para um fim, que realizam um plano racional de melhoramento, emancipação” (Vattimo 1989: 9). O fim do modernismo e esta dissolução da ideia de história é, segundo Vattimo, concomitante ao declínio do colonialismo e do imperialismo, mas também ao advento da sociedade de comunicação, que o autor designa como *Sociedade Transparente*. Esta é uma ideia na qual se reconhece a importância dos meios de comunicação na transformação da sociedade ao longo do século XX, sendo que esta se tornaria pela actividade daqueles numa sociedade mais transparente (“consciente de si”), embora mais “complexa” e “caótica”, o que em última instância resultaria no seu potencial de emancipação (Vattimo 1989).

Enquanto conceito crítico, a noção da vanguarda artística tem raízes militares, as quais remetem para o facto de o conceito de vanguarda ter uma conotação não só de progressão temporal (significando aquilo que está à frente) mas também espacial, uma vez que implica “o movimento de um exército a marchar à frente das tropas, em direcção a território disputado” (Lamoreux 2006: 193). Situando a vanguarda em termos de espacialidade e não só em termos de temporalidade, a partir do facto notado por Habermas (Habermas 1980)⁹⁰, é possível introduzir a uma dimensão

⁸⁹ Esta questão é explorada de forma mais aprofundada no capítulo 3.3 desta dissertação.

⁹⁰ Ao traçar a evolução do conceito de vanguarda, Johanne Lamoreux foca a transmigração do mesmo ao longo dos tempos, desde as suas raízes militares (Henri Saint-Simon) à perspectiva baudelairiana que se viria a transformar “na doxa persistente da vanguarda como metropolitana”, bem como a (falsa) mitologia de originalidade que lhe é inerente. Johanne Lamoreux, 'Avant-Garde: A Historiography of a Critical Concept', in Amelia Jones (ed.), *A Companion to Contemporary Art since 1945* (Malden e Oxford Victoria: Blackwell, 2006),

estética amplamente explorada por artistas feministas, sobretudo em termos formais, que questionaram os movimentos artísticos a partir de dentro, pelo facto de serem introduzidas nas obras diversas premissas de teor político. Para lá de mero ‘jogo’ de referência, deferência e influência (Pollock 1999: 4) implícito na vanguarda formalista e nos seus processos de constituição do cânone, as décadas de 1960 e 1970 recuperaram a noção associando-lhe um pendor político e assim questionando a “mitologia da vanguarda”, papel desempenhado em larga medida por teóricas e artistas feministas (Lamoreux 2006: 197)⁹¹. Defendendo a pertinência do conceito, em contraciclo com uma grande dos seus contemporâneos, Hal Foster alude ao facto de as práticas artísticas desta nova vanguarda – marcadas pela recuperação de dispositivos como a colagem, a *assemblage*, o *ready-made*, a grelha ou a pintura monocromática surgidos pela mão dos movimentos artísticos desenvolvidos nas duas primeiras décadas do século XX – mudarem o foco das estruturas discursivas, agora centradas nas suas possíveis formas de acção e de significação e não apenas nos significados em si (Foster 1994a: 6). Este “sentido radical do retorno” (Foster 1994a: 7), que o autor convoca a partir das releituras de Marx e de Freud no pós-guerra na Europa serve o propósito de “clarificar a estratégia contingente das leituras, sinónimo de reconexão com uma prática perdida de forma a produzir uma desconexão com formas actuais de trabalhar, consideradas fora de moda, desviadas ou então opressivas. O primeiro movimento (*re*) é temporal, feito para permitir que um segundo momento, espacial (*des*), potencie novas formas de produzir” (Foster 1994a: 7).

Podemos partir da separação de Foster da neo-vanguarda em dois momentos (Foster 1994b) para empreender uma reflexão acerca da operação crítica operada numa segunda fase (a partir de 1960), na qual os meios artísticos baseados na

191-211, p.193.. De uso inicialmente político, o termo vanguarda migrou para o âmbito da estética no século XIX enquanto sinónimo de práticas de ruptura artísticas. Peter Bürger, Matei Calinescu, Hans Marcus Enzensberger, Rosalind Krauss e Hal Foster são alguns dos teóricos que trataram o tema da vanguarda enquanto histórica (início do século XX) e o seu ressurgimento enquanto ‘neo-vanguarda’ na segunda metade do século XX. Para uma visão geral do conceito cf., para além de Lamoreux, Margarida Esteves Pereira, ‘«Palavras em Liberdade»: O inclassificável texto de vanguarda’, *Diacrítica. Série Ciências da Literatura*, 21/3 (2007), 75-92.

⁹¹ Analisando pinturas realizadas no âmbito de movimentos como o Fauvismo, o Cubismo ou o Expressionismo Alemão, Carol Duncan identifica a asserção do “apetite sexual do artista” nestes trabalhos da vanguarda histórica, nos quais eram frequentemente representadas mulheres “subjugadas, destituídas de poder”. “Esta preocupação com a virilidade”, nota Duncan, “não é exclusiva de artistas deste período”, defendendo que o argumento se adequa também ao contexto artístico de finais do século XX. Carol Duncan, ‘Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting’, in Norma Broude e Mary D. Garrard (eds.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany* (Nova Iorque, Cambridge e Londres: Harper & Row, 1973), 293-314.

tecnologia tiveram uma importância fundadora.⁹² Neste contexto, o corpo e a noção de processo, em contraponto com a centralidade da forma na obra artística, são dispositivos centrais a um enquadramento da arte da neo-vanguarda, sintetizada de forma inaugural em 1969 na exposição *When Attitude Becomes Form. Live in your head. (Works-Concepts-Processes-Situations-Information)*, comissariada por Harald Szeemann e na Kunsthalle Berne. A confluência entre processo – enquanto transmissão de informação – com a materialidade da obra de arte, marca uma particular articulação entre meio e ideia, potenciado pela utilização de mecanismos como o vídeo, criadores de disrupção entre temporalidade e espacialidade e, logo, meios privilegiados de questionamento de dogmas artísticos, mas também ideológicos. Como nota Charles Harrison, “nas mãos do artista, o material é potenciado. ‘Arte é aquilo que fazemos. A Cultura é aquilo que nos acontece’ (Andre). O meio artístico não é mais do que uma forma de isolar, através da ênfase, aquilo que foi concebido ou seleccionado” (Harrison in Szeemann 1969: s/p).

A pertinência de tal contexto para a arte feminista expressa-se de forma paradigmática em obras que não só questionaram as bases ideológicas da sociedade e da sua produção cultural, mas também a assunção de que as formas produzidas no seio de tal contexto poderiam ser dissociadas do mesmo, construindo um dialogismo incontornável entre corpo (sobretudo através da performance), meio artístico e subjectividade feminina. Segundo Whitney Chadwick, “dado a ênfase que o feminismo dispensa à vida das mulheres, não surpreende que a performance e o vídeo se tenham tornado meios privilegiados para aquelas mulheres que, com o objectivo de explorar os ritmos e dores do corpo, constroem novas narrativas de experiência feminina e exploram as relações entre o corpo como agente performativo e sujeito da actividade e o corpo como localização da mulher enquanto espectáculo” (Chadwick 2001, 3ª edição: 361). A discussão do feminismo na arte em termos ideológicos, então, pode dizer-se sustentada em torno de três pilares essenciais: o

⁹² A tarefa de ‘repensar a representação’ neste contexto incluía não só ter em linha de conta as possibilidades a nível da imagem e da sua proliferação potenciadas por novos meios de comunicação, mas também o esbatimento das fronteiras entre meios de comunicação de massa e arte de elite (*high art*) iniciada por Marcel Duchamp. Como argumenta Amelia Jones, a apropriação de elementos imagéticos desta duas esferas, realizada por artistas do pós-modernismo (exemplo de Sherry Levine, Cindy Sherman, Barbara Kruger o Jenny Holzer), é devedora do acto duchampiano, inaugurador da apropriação enquanto estratégia e da crítica do modernismo enquanto substrato em concomitância com os questionamentos produzidos pela arte feminista. Cf. Amelia Jones, *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994).

papel do corpo, a(s) linguagem(ns) (inserindo-se neste ponto a linguagem verbal e a linguagem artística⁹³) e os novos meios de comunicação e as relações de trabalho.

Trabalhando formalmente através de práticas minimalistas, e questionando conceitos artísticos assim como a exclusão de inúmeras mulheres artistas da história da arte, Susan Hiller produziu *Dedicated to the Unknown Artists* [Figs. 38 e 39] quando, nos anos setenta, se deparou com um postal ilustrado de um mar encrespado, na cidade costeira britânica de Weston-upon-Mare. O postal mostrava um mar revolto e tempestuoso cujas ondas eclodiam violentamente contra um conjunto de casas muito pequenas. *Rough Sea* ('mar encrespado') era a frase inscrita na ilustração e que, algumas semanas mais tarde, a artista voltou a encontrar noutra cidade da costa do Reino Unido, Brighton. Após anos a reunir estes postais, Susan Hiller organizou painéis nos quais dispôs conjuntos deles acompanhados de comentários (muitas vezes as mensagens que eram escritas nos postais) em forma de gráficos e tabulações. Muitas das imagens, como notou Susan Hiller, foram retocadas ao serem lhes acrescentados ou alterados pormenores, como por exemplo um grupo de homens que olha 'voyeuristicamente' o mar⁹⁴, cujas ondas rebentam quase em cima deles (uma manifestação clara de vontade de superação do medo causado pela magnitude e força destas ondas)⁹⁵, edificios imponentes que são colocados em locais onde, por comparação com outros postais, eles não existiam, ou até ondas gigantes que surgem em mares das cidades costeiras mais calmas do país onde nunca o mar terá sido forte ou revolto ou encrespado. Frequentemente foram também acrescentadas molduras às imagens, remetendo para uma tentativa de relação com a pintura, mas também para a ideia de limite, contenção e dominação destes mares pelo próprio ser humano. "Rough Sea", inscrição comum a todos os postais, poderia perfeitamente ter sido escolhido como título da própria obra. No entanto, *Dedicated to the Unknown Artists* refere-se ao facto de o trabalho realizado sobre os postais, todos os pormenores que

⁹³ Facto que remete para a crítica da representação.

⁹⁴ "Alguns dos postais mostram pessoas em pé, como *voyeurs* a assistir a um acto sexual – olhando as ondas a quebrarem à sua frente. Inclui uma citação de Marie Corelli (uma romancista victoriana famosa) na qual ela diz 'a bela Terra e o seu amante o mar', uma vez que as suas imagens do mar são tempestuosas, sensuais e activas, logo, masculinas. No entanto, o mar é normalmente referenciado no feminino." Barbara Einzig (ed.), *Thinking About Art. Conversations with Susan Hiller* (Manchester: Manchester University Press, 1996), p. 27-8.

⁹⁵ Podemos aqui estabelecer uma diferença clara com uma obra paradigmática do Romantismo que também se insere na categoria estética do sublime. Em *The Monk by the Sea* (1809), de Caspar David Friedrich, o monge distancia-se do imenso oceano, mantendo-se perante ele na sua impassível impotência. Em vários destes postais de mares encapelados as pessoas confundem-se com as próprias ondas, sem sinais de qualquer tipo de reacção temerosa.

são acrescentados à fotografia de mar encrespado, terem sido feitos por ‘artistas’ anónimos, categoria que designava genericamente os autores de muitos trabalhos de arte antiga expostos em museus e que a história da arte provou, frequentemente serem da autoria de mulheres. Esta situação começou a tornar-se recorrente a partir da década de 1960, altura em que se iniciou o processo de reavaliação da história da arte e da sua exclusão de mulheres artistas. A questão do género na análise destes trabalhos torna-se tão mais relevante quanto temos em conta que Edmund Burke considerava que o sublime não poderia ter outras qualidades que não as assumidamente femininas, o que traz ainda a lume a questão dos significados do belo e do sublime. Discorrendo sobre esta questão, Jeremy Gilbert-Rolfe lembra o ensaísta Alex Potts: “Potts mostra-nos que, no debate cultural de setecentos (...), a beleza e o sublime estavam directamente relacionados com discussões de poder (ou *empoderamento*) e a invenção de um sujeito determinante (isto é, republicano) (Rolfe 1999: 41)”. O autor, no entanto, conclui: “pretendo avançar com um modelo no qual o sublime é andrógino e a beleza irreduzivelmente feminina, ainda que numa acepção distinta daquela proposta por Burke. Isto porque, na minha perspectiva, a diferença não está entre o activo e o passivo, mas entre o transitivo e o intransitivo” (Rolfe 1999: 41). Neste sentido, nota ainda a artista:

Dedicated to the Unknown Artists é acerca das contradições entre palavras e imagens, abordando o facto de as palavras não explicarem as imagens, antes existindo em universos paralelos. Mas o que se passou com este trabalho foi que, por ter arriscado usar as palavras ostensivamente, estas foram tidas como primárias e explanatórias, o que me ensinou uma lição acerca do poder das palavras na nossa sociedade (*apud* Einzig 1996: 57).

As fundações ideológicas da sociedade estão certamente expressas não só na(s) linguagens desconstruídas pelas estratégias minimalistas de artistas como Hiller⁹⁶, mas também nas relações de poder engendradas entre os diversos segmentos e estruturas de significação e de poder dessa mesma sociedade. O exemplo da arte-acção levada a cabo por Niki de Saint Phalle com as suas *Shoot Paintings* (1961),

⁹⁶ Tina Keane e Alexis Hunter são dois exemplos de artistas que também exploraram os princípios da linguagem para além da sua acepção verbal. No contexto português destaca-se a actividade muito significativa de Ana Hatherly neste sentido, inserida no âmbito dos princípios da poesia concreta, como será explorado mais à frente nesta dissertação.

pinturas que resultam do rebentamento de sacos de tinta colocados numa tela, contra os quais a artista disparou com uma arma, é também relevante neste sentido de desconstruir formas de representar e de fazer, já que a imagem, a relação entre forma e cor, decorrem de uma acção distanciada e em diferido. Para além disso, como nota a artista, a acção decorre de um sentimento pessoal, logo produzindo uma expressividade: “em 1961 disparei contra telas porque esse acto me permitia exprimir a agressividade que sentia. Um assassinato sem vítima. Eu disparava porque gostava de ver as telas sangrarem até à morte. Disparava para atingir o êxtase. Era um momento de verdade, tremia de paixão quando disparava contra as minhas pinturas” (apud Morineau 2009: 54).

Dara Birnbaum e Joan Jonas são dois exemplos de artistas que articularam esta problemática através da utilização do vídeo, explorando não só as possibilidades formais do meio em si, mas também questionando através de diversos dispositivos a relação do vídeo com o colectivo, nomeadamente no que diz respeito à construção de uma subjectividade feminina. Os códigos visuais do vídeo na sua vertente de cultura popular são questionados por Birnbaum em diversas obras vídeo realizadas a partir da segunda metade da década de 1970, as quais se baseiam na ‘apropriação’ de imagens televisivas e de músicas populares e na ‘reescrita’ dos seus códigos visuais e ideológicos⁹⁷. Neste sentido, podemos citar as series *Lesson Plans/Reverse Angle* (1977)⁹⁸ e *Technology/Transformation: Wonder Woman/Special Effects 1978/79*⁹⁹ [Fig. 40] que expressam claramente a intenção da artista em “usar o vídeo como ferramenta para investigar a imagética e linguagem televisivas. Por isso, progressivamente tornou-se mais importante para mim estar atenta às indústrias da televisão como raiz da vídeo arte” (Birnbaum, 1987: 12). Neste sentido, a linguagem da vídeo arte começou a demarcar-se das linguagens da escultura, pintura

⁹⁷ A própria artista nota a recorrência desta estratégia de apropriação de imagens na arte realizada nas décadas de 1970/80, cujas raízes remontam ao trabalho de artistas como Andy Warhol, Roy Liechenstein e Nam June Paik. No entanto, como nota Benjamin Buchloh no mesmo catálogo, no caso de Birnbaum, e ao contrário dos artsy as de enquadramento Pop, a apropriação da artista não é de natureza meramente formal, rejeitando a neutralidade inerente ao procedimento daqueles artistas. Birnbaum concorda, acrescentando, “acho que eles neutralizavam, enquanto eu queria enfatizar o material”. Benjamin H. D. Buchloh (ed.), *Dara Birnbaum. Rough Edits: Popular Image Video. Works 1977-1980* (Halifax: Nova Scotia Pamphlets, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1987), p. 12.

⁹⁸ Fonte visual: Westside Medical; sem fonte áudio; apresentada pela primeira vez no Artists Space, Nova Iorque, 1977.

⁹⁹ Fonte visual: Wonder Woman; fonte áudio: Commercial TV (Wonder Woman), EP – Wonder Woman in Discoland (The Wonder Woman in Discoland Band, Hippopotamus Records); apresentado pela primeira vez no The Kitchen Center, Nova Iorque, na exposição *Filmworks 78-79*.

e performance, adquirindo um terreno de exploração estética próprio, partindo das características intrínsecas do meio, também como forma de questionar o terreno da arte de elite. Como diz Birnbaum,

tive esperança que, ao reconstituir as bases históricas e institucionais do meio, fosse capaz de desenvolver e expandir as práticas de apropriação da imagética popular, as quais Johns e Rauschenberg reintroduziram no contexto da neo-avanguarda nova-iorquina das décadas de 1950 e 1960. Mas eu queria trabalhar com um meio que tivesse a capacidade de questionar a permanência e a objectualidade de uma obra, de forma análoga ao que acontece com as pinturas e filmes de Warhol (in Buchloh 1987: 12).

Neste sentido, as estratégias utilizadas nestas obras consistem na manipulação da velocidade das imagens (assim criando espaço e tempo de questionamento concomitante ao visionamento da imagem) ou na repetição e deslocação de imagens apresentadas televisamente, sendo que é desta mesma apresentação que estas imagens adquirem um significado uno. A prática de Birnbaum, embora assente num conjunto de práticas formalistas, questiona simultaneamente essas mesmas práticas bem como a articulação dos seus potenciais político e estético. A artista questiona, assim, a fonte do prazer que é produzido através destas obras: “Trata-se do resultado de uma estetização da violência ou de uma desconstrução da imagem da violência? Ou será que aspiramos conscientemente à ambiguidade que existe entre ambas?” (entrevista Birnbaum/Buchloh, 1981, in Buchloh 1987: 87). Com a série *Body Beautiful, Beauty Knows No Pain*¹⁰⁰ (1966-72) [Fig. 41], Martha Rosler também recorre à apropriação e subversão de imagens da cultura popular/de massas que, através de mecanismos formais disruptivos, como a sobreposição de fragmentos ou a paródia de descontextualizar corpo e espaço de representação, questiona e reequaciona quer as imagens quer as narrativas a elas associadas, denunciando um discurso patriarcal, dominante e opressivo das mulheres. O conjunto de

¹⁰⁰ *Art Must be Beautiful, Artist Must be Beautiful* (1975) [Fig. 53], performance registada em vídeo da autoria de Marina Abramovic, explora também esta tensão entre a noção artística de beleza e a sua ligação ao corpo feminino. Eleanor Antin, em *Carving a Traditional Sculpture* (1972), trabalho em fotografia p/b composto de 148 elementos, traça a evolução do seu corpo em processo de emagrecimento, registando quatro imagens diárias do mesmo e assim transpondo para o corpo da artista um processo de transformação, de modelagem associado à prática da escultura (enquanto simultaneamente questiona estereótipos culturais de beleza).

fotomontagens em cópia cromógena, realizado entre 1971 e 1972 e trabalhado a partir de fotografias retiradas de ilustrações de revistas, as quais, dirigidas a um público-alvo feminino, veicula associações do corpo feminino a ideias estereotipadas de beleza, de domesticidade e de sexualidade, para além de evidenciar uma crescente mercantilização do corpo feminino. Ao proceder à fotomontagem, sobrepondo às imagens iniciais fragmentos de outras imagens retiradas de revistas pornográficas, Rosler interrompe o ciclo comunicativo destas mensagens, criando espaço para uma visão crítica e não meramente passiva¹⁰¹ pois, como nota Ana Martínez Collado, “o resultado é um modelo ideal de um corpo feminino, um corpo encanejado, exposto como estereótipo do papel feminino que induz a uma associação do uso da imagem da mulher a um signo de domesticidade” (95; Collado 2007). Trabalhando no contexto do pós-minimalismo¹⁰², Joan Jonas também usou o vídeo de forma central na sua obra, articulando-o com outros meios como a dança, o teatro e a *body art*, mas também a escultura, no sentido de construir, neste campo interdisciplinar, uma clara crítica da noção de objecto artístico como autónomo, mas também um equacionamento da problemática da subjectividade feminina. Como nota Chrissie Iles, “Jonas associou-se à radical transição que estava a ocorrer do objecto artístico para o sujeito corporalizado, criando obras de arte performativas, executadas colectivamente, estruturalmente abertas e profundamente envolvidas com questões do real e do espaço simbólico” (Îles 2001: 154).

Colocando-se numa posição quase antagónica ao que foi apelidado de essencialismo feminista, no que diz respeito à produção das artistas norte-americanas

¹⁰¹ Descontruindo claramente a noção do *gaze* avançada por Laura Mulvey no ensaio *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

¹⁰² No contexto das dinâmicas dialógicas que motivaram a proliferação de múltiplas e variadas práticas artísticas ao longo da década de 1960, emergiu o conceito de pós-minimalismo associado sobretudo à escultura, arte também designada de ‘processual’ ou ‘anti-arte’. Como nota Richard Armstrong, “preocupados quer com o processo de concretização das obras, quer com a sua percepção (...) estes artistas foram o primeiro grupo verdadeiramente desligado das questões artísticas dos anos de 1950. A cena artística na qual emergiram em torno de 1965 era fracturada, permissiva e florescente”. Richard Armstrong, ‘Between Geometry and Gesture’, in Richard Armstrong e Richard Marshall (eds.), *The New Sculpture 1965-75* (Nova Iorque: Whitney Museum of Contemporary Art, 1990), p. 12. O manifesto *Specific Objects* (1965) e a exposição *Eccentric Abstraction* (organizada por Lucy Lippard e apresentada na Fischbach Gallery, Nova Iorque, em 1966) podem ser tidos como marcos fundamentais na definição deste movimento escultórico. O conceito desta mostra foi expresso por Lippard em texto homónimo, no qual atribuiu a definição de ‘não escultural’ ao trabalho tri-dimensional realizado por estes artistas e focando-se particularmente na obra da alemã Eva Hesse: “Os executantes daquilo que designo, por questões de conveniência semântica, de abstracção excêntrica, recusam evitar a imaginação e a extensão da experiência sensual, simultaneamente recusando sacrificar a base formal sólida que é actualmente condição necessária à arte da arte não objectiva actual”. Lucy Lippard, ‘Eccentric Abstraction’, in Richard Armstrong e Richard Marshall (eds.), *The New Sculpture 1965-75* (Nova Iorque: Whitney Museum of Contemporary Art, 1966).

da década de 1960, o contexto das novas vanguardas trouxe às práticas feministas um novo enquadramento artístico que permitiu que as questões do corpo feminino fossem reequacionadas em termos feministas, assim como estavam a ser as formas dos objectos produzidos no âmbito daquele contexto. É neste sentido que obras como *Interior Scroll* (1975) [Fig. 42], de Carolee Schneemann, ou os já citados *Post-Partum Document*, da autoria de Mary Kelly¹⁰³, e *10 Months* (1977-9), de Susan Hiller, se referiram a questões relacionadas com o corpo feminino e as suas especificidades biológicas (a maternidade e a menstruação) sem serem tidas como essencialistas. Neste sentido, cremos ser determinante a correlação estabelecida nestas obras entre corpo feminino e linguagem, verbal ou artística, assim como se revelou determinante a crescente importância que o real viria a assumir na arte ocidental a partir desta altura, algo bastante em consonância com a proposta de Carolee Schneemann, *Interior Scroll*. Esta peça, que Susana Blas refere ter sido contextualizada de forma distinta em diferentes períodos da história (como essencialista na década de 1979 e construtivista na de 1980)¹⁰⁴, consiste numa acção através da qual a artista extrai uma tira de papel da vagina, na qual está escrito um diálogo com um produtor de cinema pós-estruturalista, e o qual Schneemann lê no final da acção. Neste caso, então, a vagina deixa de produzir acção biológica associada à sexualidade e maternidade, antes ‘dando luz’ a texto, palavra, sentido; não mais mero elemento de representação e de significação passiva, ao órgão sexual feminino é assim concedida a capacidade de produzir sentido. Peça central no género da *body art*, *Interior Scroll* assume essa reivindicação e actuação eminentemente políticas de subverter os códigos de representação associados com o corpo feminino e a sua exclusão, enquanto elemento activo e produtor, do conjunto de dinâmicas culturais, artísticas e semióticas¹⁰⁵.

A arte do real representou uma transmigração da centralidade da problemática da representação na prática artística para um crescente interesse na vida, no sofrimento permitido pelas práticas da *body art*. Se *Cut Piece* [Fig. 43], obra situada

¹⁰³ Que, segundo a própria artista, “sugere a interacção de uma multitude de vozes – a experiência da mãe, a análise feminista, o debate académico, a discussão política”. In Anna M. Wagner, 'Mary Kelly', *Kiss Kiss Bang Bang. 45 Años de Arte Y Feminismo* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007), p. 122.

¹⁰⁴ Susana Blas, 'Carolee Schneemann', in *ibid*, p. 156.

¹⁰⁵ A artista salienta também a genealogia da peça nos seus estudos acerca da *Transmigração da Serpente* e simbolismo inerente: “A partir da minha identificação com a simbologia do corpo feminino, assume que gravuras e esculturas da serpente eram atributos da Deusa que seriam reproduzidos por feiticeiras (artistas) como analogia do seu próprio conhecimento físico e sexual”. Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, in Amelia Jones e Tracey Warr (eds.), *The Artist's Body* (Londres: Phaidon, 2000), p. 144.

pelos críticos como estando no arranque da genealogia crítica da representação do corpo feminino no espaço artístico, se valia da exploração da dialéctica entre público e artista¹⁰⁶, explorando as dinâmicas do espaço expositivo e da acção da obra que aí se desenrola, trabalhando necessariamente em articulação com as expectativas que o mesmo gera, artistas como Gina Pane¹⁰⁷, Valie Export ou Orlan¹⁰⁸ vão passar a reflectir as preocupações do real nas suas acções artísticas e nos seus corpos. Aqui já não era o real do meio artístico a ser explorado pelas artistas, mas o real do próprio corpo, transformado em telas, barro, filme, etc. Se num determinado momento da neo-vanguarda, a linguagem serviu como território privilegiado para a experimentação artística [como nota Rosetta Brooks, “o que encontraram do outro lado de ninguém – o vazio – quando materiais como a tinta e o barro foram abandonados nos limites foi a linguagem verbal” (Brooks 2001: 10)], o facto é que a arte começou a interessar-se nas fontes que jaziam para além da sua própria auto-referencialidade. Movimentos paradigmáticos como o Fluxus, a Pop Art ou o Novo Realismo expressaram precisamente esse interesse em sair dos limites da obra de arte para o mundo, quer através de expressões de fisicalidade, quer através da transformação de objectos do quotidiano em matéria artística ou através da utilização de processos industriais e seriais na concepção e concretização das obras de arte. Em 1963, Georges Maciunas escreveu e divulgou o profundamente político *Manifesto Fluxus* no qual expressa precisamente a vontade de aproximar a arte de processos orgânicos, transitórios e em devir, associando o termo *flux* (fluxo), e a sua polissemia¹⁰⁹ ao mundo da arte. A arte *Fluxus* seria então uma arte com o objectivo

¹⁰⁶ Beatriz Preciado nota que “*Cut Piece* não se tratou de uma *performance* intencionalmente feminista, embora a base material da sua estrutura performativa, (o corpo de Ono, culturalmente marcado como feminino e oriental, a dialéctica nudez-vestido, o poder destrutivo da tesoura face ao tecido, os corpos vestidos do público que levam a cabo a acção-corte) e a situação *performativa* (as coordenadas históricas e culturais no âmbito das quais a acção adquire significado) provocaram a emergência de um conjunto de descodificações político-sexuais inéditas (vitimização, voyeurismo, agressão sexual, pacifismo...) que acabariam por deslocar e saturar de significados o jogo conceptual previsto pela inscrição *performativa* de Ono”. Beatriz Preciado, ‘Yoko Ono’, *Kiss Kiss Bang Bang. 45 Años de Arte Y Feminismo* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2007), p. 180.

¹⁰⁷ *Escalade non Anesthésiée* é uma das obras mais emblemáticas desta artista, que registou em fotografia a acção de subir uma escada metálica na qual os degraus eram lâminas [Fig. 54].

¹⁰⁸ Nascida em St. Étienne, em 1947, Orlan tornou-se numa das artistas mais reconhecidas a nível mundial pela sua “arte carnal” (*carnal art*), baseada em transformações corporais cirúrgicas realizadas a partir da década de 1990. No entanto, ao longo dos anos 1960 e 1970, Orlan trabalhou série de fotografias como com inúmeras citações a obras e conceitos artísticos paradigmáticos. Neste sentido, podemos citar *Corps-Sculpure* (1965-1967), *Nu descendant l’escalier* (1967), *Strip-Tease Ocasional à l’aide des draps du trousseau* (1974-75) ou a performance *Le Baiser de l’Artiste* (1977) [Fig. 50].

¹⁰⁹ Segundo o Dicionário de Português Actual Houaiss, o termo ‘fluxo’ significa acto de fluir, escoamento ou movimento contínuo de algo que segue um curso, movimento alternado de aproximação e afastamento do mar em relação à praia, transbordamento de um curso fluvial; cheia, enchente; menstruação; quantidade excessiva superabundância; sucessão (dos acontecimentos). Ver. Dicionário do Português Actual Houaiss, Edição Círculo de Leitores e Sociedade Houais-Edições Culturais, Lda. Maia 2011. Director de Projecto Mauro de Salles Villar.

de “*Expurgar* o mundo da doença burguesa, da cultura ‘intelectual’ Profissional e comercializada, *EXPURGAR* o mundo da arte moribunda, da imitação, da arte artificial, da arte abstracta, da arte ilusionista, da arte matemática”, no sentido de “promover uma arte viva, uma anti-arte, promover uma REALIDADE DA NÃO ARTE que seria apreendida por todos, e não apenas por críticos, diletantes e profissionais” (Maciunas 1963: 365).¹¹⁰

Foi neste contexto que operaram artistas como Valie Export, Chris Burden, Stelarc ou Rudolph Schwarzkogler, os quais pretenderam explorar os limites do corpo, mas também artistas como Marina Abramovic, Eleanor Antin ou Hannah Wilke, entre tantos outros, cujas obras, situadas entre *performance*, vídeo e instalação, exploraram temáticas como a doença, os ideais estéticos da arte (*SOS Starification Object*, 1974, da autoria de Wilke, série na qual a artista utiliza pastilha elástica para simular um efeito de escarificação ao mesmo tempo sendo fotografada em poses glamorosas, é paradigmática do uso do corpo e da exploração do paradoxo entre este e a sua representação pela arte) ou a confluência/tensão entre os conceitos de tempo e de espaço, servindo-se amplamente de diversas interações com o corpo para re-definir o território material da arte – corpo e máquina; corpo e obra de arte (o corpo como espaço de representação em si); corpo e público. Não só território de inscrição de sentidos, mas também instância potenciadora de movimentos criativos (estético, portanto), o corpo assumiu-se no contexto da neo-vanguarda – marcado pela pesquisa em torno de novos meios artísticos e de formas anti-convencionais de representação e de relação com a imagem – como o local de experimentação por excelência, sendo que neste sentido o corpo feminino e o questionamento da sua utilização e inscrição na obra de arte foi sempre o mais propenso a investigações críticas¹¹¹. No contexto do movimento *vienese aktionismus*, Valie Export reflectiu em torno de questões como a identidade ou a política do corpo: a arte-total de Export

¹¹⁰ A revista *Interfunktionen*, editada entre 1968 e 1975, pelas mãos de Benjamin Buchloh e Friedrich W. Heubach, reuniu um conjunto de manifestações artísticas que traçam com acuidade quer o ambiente social e político, quer as opções estéticas que traçam um arco desde o movimento Fluxus à Land Art, passando por documentações de *happenings*, *acções e ambientes*, numa altura em que o objecto era preterido pelos artistas e a dissolução de fronteiras procurada. Cf. Gloria Moure, *Behind the Facts. Interfunktionen 1968-1975*, Fundació Joan Miró; Museu de Arte Contemporânea de Serralves; Kunsthalle Fridericianum Kassel (ed.), (Barcelona; Porto; Kassel: 2004).

¹¹¹ A *performance Vagina Painting* (1965) [Fig. 52], de Shigeo Kubota, inserida no contexto amplo da acção do movimento, explora precisamente esta intersecção entre corpo e obra, partindo de uma perspectiva *genderizada*. A *performance* consiste na acção de produzir uma imagem numa superfície de representação através de um pincel com tinta acoplado na zona genital da artista (claramente uma alusão à *action painting* de Jackson Pollock).

Em obras como *Identity Transfer* (série de 1968) [Fig. 44], *Action Pants: Genital Panic* (1969) [Fig. 45] e *Body Sign* (1970), a artista parodia estas questões utilizando estratégias e meios como a *performance* para ‘expandir’ as possibilidades artísticas das práticas convencionais. É precisamente neste contexto que desenvolve a noção de cinema expandido (sendo *Tapp und Tastkino*, 1968 [Fig. 46], uma obra emblemática), baseando-se precisamente na noção de expansão das fronteiras materiais e conceituais da obra. Diz, então, Export que o cinema expandido é sinónimo de “uma categoria fílmica que é uma extensão do cinema tradicional a um palco ou espaço aberto, completamente retirado da convencional cadeia comercial da produção de filmes. (...) O cinema expandido é uma colagem, estendido no tempo a através de múltiplos espaços e camadas... escapando da bi-dimensionalidade da superfície” (Export 2003: 61). Também Yvonne Rainer trabalhou os interstícios da performance do cinema. Em 1972, a bailarina, coreógrafa¹¹² e realizadora produziu o seminal *This is a story of a woman who...*, centrado na insatisfação sexual de uma mulher que, assim, é deslocada de uma posição de objectificação para uma de sujeito.

A relação das artistas e a articulação de possíveis efeitos feministas nestas obras com movimentos artísticos da época pode resultar numa particular reflexão que articule as (inter) relações entre vídeo e performance e outras expressões artísticas que têm no corpo e na ideia de processo a sua definição. Esta leitura é potenciada pela asserção de Mignon Nixon, segundo a qual “a margem é partilhada pela vanguarda e pela ‘mulher’” (Nixon 2008: 22). Este é um território reflexivo particularmente consequente em termos de produção de um discurso crítico feminista pois, como salienta Johannes Birringer,

na arte tecnológica [media arts], o enquadramento e reenquadramento da transformação ritual do corpo, da mascarada e das coreografias de sedução, voyeurismo até um ponto em que a função política da performance, enquanto crítica radical de formas e conteúdos de representação e de poder, foi denunciado

¹¹² *Trio A*, de 1966, é uma das suas peças coreográficas mais reconhecidas de Yvonne Rainer, sendo hoje citada como central na história da dança contemporânea, inserindo-se no contexto do minimalismo norte-americano. *Trio A* baseia-se na repetição dos gestos performáticos improvisados, em contraponto com a rigidez da dança moderna.

ou vilipendiado (...), ou construído enquanto estética formal pronta a ser reabsorvida pelo mercado da arte e pelo museu (Birringer 1998: 9).

Neste sentido, é pertinente a observação de Susan R. Suleiman quando afirma que o sistema moderno patriarcal, no qual se incluem obviamente todas as regras sociais que regem a sociedade ocidental, assimila os gestos subversivos, questão particularmente complexa para as práticas artísticas feministas e respectivas leituras de género (Suleiman 1990). Uma integração que Nathalie Heinich confronta no seu *Triple Jeu de L'Art Contemporain*. Diz, então Heinich:

Transgressão, reacção, integração: ainda que logicamente incompatíveis, estes três momentos do jogo são indissociáveis, uma vez que não há obras sem olhares, olhares sem comentários, nem comentários sem efeitos na produção das obras. Se os apresentamos aqui segundo essa ordem, é certamente em função de uma sucessão lógica (é necessário haver transgressão para que haja reacção, as quais têm as condições necessárias para preceder aos processos de integração), embora esta se apresente na realidade de forma menos articulada desde que não se encontre desfocada, sobreposta ou invertida. As proposições dos artistas não são independentes das suas possibilidades de recepção, a sua assimilação pelos especialistas está largamente dependente da antecipação da rejeição do público, o qual protesta mais contra o laxismo das instituições do que contra as provocações dos artistas. Eis o princípio do «jogo triplo»: não podemos pensar numa parte da equação sem considerar as outras duas, os artistas sem público e sem especialistas, as transgressões sem fronteiras a transgredir, a reafirmar e a deslocar (Heinich 1998: 53).

No entanto, a associação da libertação da diferença que Gianni Vattimo atribui à perda do sentido da realidade proporcionado pelo mundo dos *mass media* – e que podemos associar aos novos meios artísticos tecnológicos como o vídeo e o filme – bem como a sua capacidade de potenciar emancipação¹¹³ (Vattimo 1989), assim

¹¹³ “Mas em que consiste, mais especificamente, a possível capacidade de emancipação, de libertação, da perda do sentido da realidade, do verdadeiro desgaste do princípio de realidade no mundo dos *mass media*? Aqui a emancipação consiste mais no *desenraizamento*, que também é, e ao mesmo tempo, libertação das diferenças, dos elementos locais, daquilo que poderíamos chamar, globalmente, o dialecto”. Gianni Vattimo, *A Sociedade Transparente* (Lisboa: Edições 70, 1989), p. 14.

como a natureza “inerentemente política” da performance feita por mulheres artistas identificada por Jeannie Forte¹¹⁴ (Forte 1988), pode ajudar-nos a conceptualizar o terreno comum que subjaz a esta intersecção de meios e formas que marcaram as novas vanguardas na arte do século XX no ocidente, que pode dizer-se corresponder também à complementaridade entre real e virtual, tempo e espaço, que surge dessa mesma intersecção. Da mesma forma que a performance, os *happenings*, a arte-acção tiveram um indelével impacte nos objectos artísticos produzidos na arte ocidental do pós-II Guerra Mundial (Schimmel 1998), sendo que o mesmo pode dizer-se em termos de uma tal reciprocidade entre vídeo e performance, sobretudo no sentido em que esta dialéctica implicou desde cedo uma radical redefinição do conceito de percepção da obra de arte.

Considerando a performance inerentemente política, Jeannie Forte salienta, então, o seu papel na desconstrução das relações de força e de poder no meio artístico, uma vez que

tratando-se de uma continuação da rebelião do século XX contra a comodificação, a performance prometeu uma separação radical do comercialismo, da assimilação e da trivialidade, desconstruindo a rede comercial de museus e galerias, enquanto simultaneamente usa/abusa dos seus espaços. Dentro deste contexto, a performance feita por mulheres surge como estratégia específica que faz convergir feminismo e pós-modernismo, adicionando à de si danosa crítica do modernismo a dimensão da crítica do patriarcado/de género” (Forte 1988: 217-8).

Para Forte, também no que diz respeito à crítica da representação na qual estaria assente o binómio modernismo/patriarcado, a performance realizada por mulheres artistas teve um papel preponderante, neste sentido aproximando-se dos preceitos teóricos do chamado pós-modernismo, pois “a natureza desconstrutiva da performance de mulheres é duplamente poderosa por causa do estatuto das mulheres em relação com a representação, estatuto esse que, no contexto da performance, antecipa o falocentrismo do modernismo/patriarcado e respectivos sistemas

¹¹⁴ A autora considera mesmo que a performance feita por mulheres artistas pode ser considerada como um sub-género da performance.

significantes” (Forte 1988: 219). Neste sentido, podemos concluir, com Amelia Jones, notando a extrema radicalidade das propostas artísticas de enquadramento feminista, que “(...) desde meados de 1970, foram as respostas e abordagens feministas às imagens visuais que forneceram algumas das teorias e estratégias críticas mais fortes, mais polêmicas e mais produtivas” (Jones 2003: 3), no âmbito de um contexto artístico marcado por uma discursividade construída em torno de três vectores críticos seminais que são a crítica do sujeito, a negociação do outro cultural e o papel da tecnologia (Foster 1996).

O meu pai disse-me: “Vai-te embora. Isto não é um país para mulheres”.

Paula Rego

II – Breve contextualização nacional: da Gulbenkian ao pós-revolução

2.1 - A mulher e o feminismo na sociedade portuguesa

2.1.1 – Entre o Estado Novo e a Revolução

Delimitado temporalmente por dois golpes de estado – 28 de Maio de 1926 e 25 de Abril de 1974 –, o período que marcou a contemporaneidade da sociedade portuguesa pós-1ª República desenvolveu-se ao longo de 48 anos e viria a ser conhecido como Regime do Estado Novo, “a mais longeva experiência autoritária moderna do Ocidente Europeu” (Rosas 1994: 10). A compreensão do contexto artístico nacional, das suas movimentações políticas assim como das suas opções estéticas, jamais se concretizaria sem uma noção esquemática do que o regime político e as suas especificidades produziram no todo da sociedade portuguesa e, necessariamente, sobre os seus artistas e a sua produção cultural, sobretudo se tivermos em linha de conta a influência penetrante e difusa destas quase cinco décadas na totalidade da sociedade portuguesa, ainda hoje largamente estudado e interpretado. De facto, este foi um regime marcadamente ideológico, de autoritarismo institucionalizado, mas também de repressão e censura no âmbito da genealogia ideológica de direita que grassou no Ocidente Europeu até ao final da II Guerra Mundial. Para além do enquadramento político-ideológico, as consequências a nível social e económico que marcaram este período não são também de somenos importância para lançar uma perspectiva em torno da produção cultural então realizada.

Como nota Fernando Rosas, “este regime deve entender[-se] como a modalidade nacional de superação autoritária da crise em que se debatiam os sistemas liberais em geral, e o português em particular, desde finais do século XIX” (Rosas 1994: 10). Neste sentido, nota ainda o historiador Fernando Rosas na Introdução ao sétimo volume da História de Portugal dirigida por José Mattoso¹¹⁵, “o Estado Novo viria a impor-se como o pragmático equilíbrio, sob a tutela arbitral do

¹¹⁵ Fernando Rosas, *História de Portugal. O Estado Novo*, ed. José Mattoso (História de Portugal, 7; Lisboa: Estampa, 1994).

salazarismo, dessas várias direitas da direita: no plano político-institucional e no plano económico-social” (Rosas 1994: 10)¹¹⁶. Diversos fenómenos marcaram, então, este momento da história política e social de Portugal, que, simultaneamente, aproximavam e distanciavam o regime do nacional-socialismo que grassava pela Europa, na Alemanha, na Itália e também em Espanha. O culto da personalidade de António de Oliveira Salazar (anterior Ministro das Finanças – empossado em 1928 – e desde 1933 Presidente do Conselho)¹¹⁷, o isolacionismo que ignorava a Europa mantendo preferência pelas relações económicas bilaterais com as colónias (o epíteto famoso “orgulhosamente sós”, proferido por Salazar é paradigmático), a censura e repressão políticas e culturais e a Guerra Colonial são traves mestras da linha doutrinária que, com a Constituição de 1933, se instituiu oficialmente em Portugal até à Revolução ocorrida em 25 de Abril de 1974.

Na sequência da crise instalada mundialmente na transição dos anos 20 para o início da década de 1930, sentida em Portugal não só por via de um desequilíbrio da balança de pagamentos mas também como consequência da perda de rendimentos do Estado através dos seus capitais colocados no estrangeiro e das remessas de emigrantes¹¹⁸, Salazar, enquanto Ministro das Finanças, implementou medidas de rigor financeiro que, segundo o próprio ministro, em discurso na sua tomada de posse, corresponderiam a “(...) princípios rígidos que vão orientar o trabalho comum, [e que] mostram a vontade decidida de regularizar por uma vez a nossa vida financeira e com ela a vida económica nacional”¹¹⁹. A reformulação da lei

¹¹⁶ O contexto macro-político a nível europeu e mundial, terá também, de certa forma, potenciado a aceitação desse “pragmático equilíbrio”: em Espanha decorria uma Guerra Civil que opunha facções rebeldes ao regime totalitário do General Francisco Franco (1936-1939); em 1939, a Alemanha invade a Polónia dando início à II Guerra Mundial, que se prolongaria até 1945; nos E.U.A a crise bolsista de 1929 espoleta a Grande Depressão económica, enquanto na União Soviética, segundo pólo do domínio geopolítico mundial, Joseph Stalin se encontrava no auge do seu poder (foi secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética e do respectivo Comité Central de 1922 a 1953, ano da sua morte) tendo já em curso o plano que viria posteriormente a ser conhecido como processo de purgas, cujo objectivo silenciar vozes dissonantes do regime totalitário.

¹¹⁷ Como nota Fernando Rosas no Prefácio à edição que reuniu as entrevistas a Salazar realizadas por António Ferro, director do SNI/Serviço Nacional de Informação e Cultura Popular, neste culto da personalidade distinguia-se claramente, Salazar, de “perfil severo de dirigente católico (...) com tiques de lente coimbrão, de conservador elitista avesso à rua e às massas em geral, o seu carácter frio e reservado, o seu celibato, a sua cultivada distância do mundo, o rosto fechado, o trajaz de escuro, a postura tímida e algo provinciana – tudo isso dificultava a necessária e indispensável ligação ente «O Ditador e a Multidão», tal como Ferro a pressentia”, facto em directa contradição com o espírito das “ditaduras modernas, as quais “precisavam da festa, da música, da multidão, da saudação romana, dos cantos das palavras de ordem, dos estandartes, da «ginástica indispensável aos sentimentos e às ideias condutoras”. Fernando Rosas, 'Prefácio', in António Ferro (ed.), *Entrevistas a Salazar* (Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Livraria Editora, 2007), pp. XXX-XXI. Cf. também o texto da autoria de António Ferro, “O Ditador e a Multidão”, publicado no mesmo volume (pp. 219-223).

¹¹⁸ Para mais informação acerca da economia portuguesa no dealbar da década de 1930, cf. Rosas, *História de Portugal. O Estado Novo*, particularmente o capítulo “O Condicionamento Externo”, pp. 119-147.

¹¹⁹ António de Oliveira Salazar citado em Ruy Miguel, *Salazar e o Estado Novo* (Lisboa: NEOS - Núcleo de

fundamental de 1911 realizou-se, anos depois, em 1933, entrando em vigor a 11 de Abril de 1933, consagrando “a Família como célula social” (Miguel 2007: 14)¹²⁰, ano em que foi também lavrado o “Acto Colonial”, documento que oficializa o “Império Português” e as relações da “Metrópole” com as “Colónias”. Na descrição de Ruy Miguel, podemos ler que este “Acto Colonial” foi “considerado como lei constitucional” (Miguel 2007: 54), comprovando a separação da Europa e a preferência pelas relações coloniais, mantendo assim os portugueses “orgulhosamente sós”¹²¹.

Como salienta António Barreto, a aparente unidade do regime é contrariada pelas diversas remodelações governamentais levadas a cabo por Salazar entre as décadas de 1940 e 1960: “sem liberdades públicas e sem expressão plural, as fronteiras de debate eram estreitas. Mas o facto denunciava uma tensão entre conservadores e modernizadores, entre «políticos» e «tecnocratas», entre liberais e intervencionistas, ou entre «africanos» e «europeus» (Barreto 2007: 20). A candidatura frustrada de Humberto Delgado em 1958 à presidência da República marcou um momento em que a censura haveria de se apertar, até à década de 1960. Depois da morte de Salazar, no entanto, a sua substituição por Marcello Caetano, em 1968, trouxe uma ligeira abertura do regime, num período que passou a ser conhecido como “Primavera Marcelista” e que durou até à Revolução ocorrida a 25 de Abril de 1974. Como nota Fernando Rosas, o período que mediou entre esse ano de eleições, 1958, e 1962, ficou marcado por uma “lenta agonia do salazarismo”, debilitado por diversos acontecimentos como uma remodelação governamental, o início da Guerra Colonial em 1961 e o “caso Santa Maria”¹²², mas também por uma nova onda repressiva através da qual a PIDE encetou acções contra diversas figuras e facções da sociedade portuguesa, incluindo Humberto Delgado, o bispo do Porto

Estudos Oliveira Salazar 2007), p. 10.

¹²⁰ O lema “Deus, Pátria e Família” (“A Trilogia da Educação Nacional”) sintetiza a ideologia do Estado Novo.

¹²¹ A expressão foi utilizada por António de Oliveira Salazar num discurso acerca da Guerra Colonial proferido na tomada de posse da Comissão Executiva da União Nacional em 1965. Este foi também o ano do assassinato do General Humberto Delgado, a crise académica de 62 (que originou violenta repressão da polícia de choque sobre os estudantes de Coimbra, na sequência da organização do I Encontro Nacional de Estudantes realizado na A.A.C – Associação Académica de Coimbra), e da dissolução da Sociedade Portuguesa de Escritores (nesse ano, a sociedade tinha proposto o angolano Luandino Vieira como candidato ao Prémio Nobel. Luandino era membro do MPLA – Movimento pela Libertação de Angolana, uma das mais importantes organizações de guerrilha a operar contra o exército português na Guerra Colonial que se desenrolou em território angolano).

¹²² O paquete transatlântico Santa Maria foi alvo de uma tentativa de assalto orquestrada pelo capitão Galvão e posta em prática a 22 de Janeiro de 1960. Galvão comandava 23 homens que faziam parte do Directório Revolucionário Ibérico de Libertação.

(com a prisão de vários dos seus apoiantes católicos), o Partido Comunista Português (que resultou no assassinato do pintor José Dias Coelho, em 1962). A repressão foi transversal e incluiu na sua linha de acção as forças policiais:

A crispação repressiva de um regime crescentemente isolado e em luta por sobreviver é um traço que não mais abandonará o salazarismo até 1968. Só com a tropa, compreensivelmente, ele terá algum cuidado: os conspiradores militares da Sé são tratados com evidente brandura, e os *putschistas* da «abrilada» de 1961 nem sequer serão incomodados. Mas o assalto ao Quartel de Beja, em Janeiro de 1962, iniciativa mais desligada da hierarquia militar, voltará a ser alvo de uma duríssima repressão. Entre 1958 e 1960 a curva de presos políticos volta a subir: nesses dois anos, últimos em que se dispõe de dados compilados, a PIDE prende perto de 1200 pessoas. Mas só em cada um dos dois anos seguintes o número de presos políticos terá sido superior àquele valor (Rosas 1994: 531).

1968 foi ano de transformações, com a morte de Salazar e o desenvolvimento do impulso renovador de Marcello Caetano, que no entanto manteve a Guerra Colonial como pano de fundo: Caetano empreendeu mesmo um incremento das hostilidades, no sentido de “lutar pela defesa dos interesses das populações brancas, desde há muito aí instaladas” (Rosas 1994: 548). A «Primavera Marcelista», como ficou conhecido o período em questão, permitiu inclusivamente o regresso de diversas personalidades que se encontravam exiladas a território português (como, por exemplo, Mário Soares) e abrandou o ritmo da censura. Esta “política de liberalizar em guerra” (Rosas 1994: 551) foi, no entanto, posta em causa por acontecimentos como o encerramento das associações de estudantes do país (a actuação da polícia política resultou mesmo na morte de um estudante de direito da Universidade de Lisboa, José António Ribeiro dos Santos). Como nota Rosas, “a polícia política reganha o seu papel após um inicial período de alguma contenção: a curva das prisões volta a aumentar a partir de 1970-71, não só contra o Partido Comunista Português (...), mas também contra os grupos radicais, contra os católicos progressistas (...), contra personalidades socialistas (Jaime Gama, Salgado Zenha e Raul Rêgo são presos em 1970 e Mário Soares é impedido de regressar do exílio” (Rosas 1994: 554).

A repressão e a censura foram, então, traços distintivos de um regime cujas consequências são ainda fruto de análise e de aturada reflexão¹²³. A política cultural do Estado Novo foi executada pelo SPN (Secretariado de Propaganda Nacional), criado em 1933, designado como SNI (Secretariado Nacional de Informação) a partir de 1945, sendo responsável pela criação de prémios como o Prémio Antero de Quental ou o Prémio Camões. Na área da dança, António Ferro, director do serviço desde 1933¹²⁴, criou o grupo de dança Verde Gaio, inspirado nos *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev, e, no cinema, promoveu o estilo protagonizado pelas comédias de Leitão de Barros. Nas artes plásticas, promoveu a Exposição do Mundo Português em 1940, “verdadeiro documentário de oito séculos de História” (Miguel 2007: 52), para além dos diversos «salões de pintura». Com o objectivo de assegurar a necessidade propagandística do regime, o SPN tinha sob a sua alçada organismos como a Mocidade Portuguesa, a Organização das Mães para a Educação Nacional, entre outros, através dos quais definia “as grandes linhas do regime para a cultura e para as artes (...) ou para a educação nacional” (Rosas 1994: 293). Para Artur Portela, o SPN de Salazar é diferente daquele de Ferro: para o chefe da nação trata-se da “colaboração dos maiores valores portugueses” (Portela 1987: 23); para Ferro, e nas palavras do próprio, o SPN tinha como função «combater o derrotismo» e promover Salazar e o Estado Novo, «o novo, o impulso mais avançado, a vanguarda» (apud Portela 1987: 25).

Tudo se alterou, no entanto, com a Revolução dos Cravos a 25 de Abril de 1974. Na sequência da revolução, é de registar a quantidade de movimentos que procuravam intervir na sociedade, num contexto de crispação política agudizado

¹²³ O filósofo José Gil traça precisamente esta linhagem de efeitos do fascismo em Portugal na sociedade portuguesa, efeitos silenciosos e transversais que fazem de Portugal o “país da não-inscrição”: “O 25 de Abril recusou-se (...) a inscrever no real os 48 anos de autoritarismo salazarista. Não houve julgamentos de Pides nem de responsáveis do antigo regime. Pelo contrário, um imenso perdão recobriu com um véu a realidade repressiva, castradora, humilhante de onde provínhamos. Como se a exaltação afirmativa da «Revolução» pudesse varrer, de uma pena, esse passado negro. Assim se obliterou das consciências e da vida a guerra colonial, as vexações, os crimes, a cultura do medo e da pequenez medíocre que o salazarismo engendrou. Mas não se constrói um «branco» (psíquico ou histórico), não se elimina o real e as forças que o produzem, sem que reapareçam aqui e ali, os mesmos ou outros estigmas que testemunham o que se quis apagar e que insiste em permanecer” José Gil, *Portugal, Hoje. O Medo de Existir* (Lisboa: Relógio D'Água, 2004), p. 16.

¹²⁴ Artur Portela chama António Ferro de “modernista”. Ligado ao grupo do “Orpheu” (foi editor da revista publicada em 1915), amigo do escritor Mário de Sá-Carneiro, redactor em diversos jornais, como o Diário Notícias, onde aliás entrevista Salazar pouco tempo antes de ser nomeado director do SNI. Para além disso, produziu crítica literária e de teatro, para além de ter publicado, no «Klaxon», um manifesto de índole futurista intitulado «Nós». Como nota Portela, “é dos mais maretianos discursos do futurismo português: a antítese passado-futuro, a dessacralização da arte, o dinamismo, a velocidade, o culto da máquina e da guerra, o humor, o absurdo”. Artur Portela, *Salazarismo e Artes Plásticas* (Biblioteca Breve; Lisboa: ICALP, 1987), p. 19.

pelas lutas de poder protagonizadas pelas grandes forças políticas que saíram reforçadas deste processo, nomeadamente Mário Soares, Álvaro Cunhal e Ramalho Eanes. A 25 de Novembro de 75, a divergência e a luta pela definição ideológica do regime político em Portugal, entre revolucionários moderadores e radicais, esgrimiuse na anulação de um contra-golpe militar atribuído à acção de Pinheiro de Azevedo, Costa Gomes e Vasco Gonçalves, levando o presidente da República Ramalho Eanes a substituir o PREC (Processo Revolucionário em Curso) pelo Processo Constitucional em Curso. O ambiente revolucionário ditou, também nas artes plásticas, uma série de movimentações de artistas e de colectivos, como veremos a seguir, enquadrando-se numa lógica de associativismo que marcou este período específico da História de Portugal (por exemplo, foi criado o Movimento Democrático de Artistas Plásticos, constituído a 8 de Maio de 1974, a face mais politizada desta realidade)¹²⁵. Diversas obras, inclusivamente de algumas das artistas cuja obra analisaremos, inserem-se neste contexto.

2.1.2 – O Movimento Feminista em Portugal – do primeiro congresso à oposição ao Estado Novo

O primeiro Congresso Feminista em Portugal foi realizado em 1928, tendo a sua segunda edição sido apenas registada tão tardiamente quanto o ano de 2008. Oitenta anos mediaram as duas iniciativas: desde esse evento inaugural que foi o *I Congresso Feminista para a Educação*, organizado pelo Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas, fundado por Adelaide Cabete, num contexto de proliferação dos movimentos sufragistas por todo o mundo ocidental¹²⁶, e o *Congresso Feminista*

¹²⁵ O Movimento Democrático de Artistas Plásticos emitiu dois manifestos publicados no jornal Expresso em 1974 (11 de Maio) e no Diário Popular, em 1976 (6 de Maio), assinados por dezenas de artistas. Nestes documentos, o colectivo tomou posição relativamente a diversas questões como a “abolição imediata de todas as estruturas fascistas da Secretaria de Estado de Informação e do Turismo – SPN-SNI no domínio das artes plásticas e destituição de seus responsáveis” ou a demissão de todas as comissões que censuram e controlam a integração das obras de arte em espaços públicos” in Eduarda Dionísio, *Títulos, Acções, Obrigações. Sobre a Cultura em Portugal 1974-1994* (Lisboa: Edições Salamandra, 1993), pp. 459-60. Em 76 as reivindicações assumiram um outro tom, associando ao 1º Maio: “os artistas abaixo-assinados afirmam o seu desejo de que esta intervenção seja o ‘romper do silêncio que envolve o campo da cultura na esfera das Artes Visuais’ e que ao mesmo tempo funcione ‘como catalisador da opinião, que temos por maioritária, de que não de pose esperar mais tempo para que os departamentos responsáveis definam a sua política’”. Ibidem, pp. 466-7.

¹²⁶ Como nota Manuela Tavares, “os anos vinte teriam marcado a ruptura com a década anterior do feminismo republicano pelo facto de terem surgido novos rostos dos feminismos, como foi o caso de Elina Guimarães, um nome incontestável do feminismo português, capaz de fazer a ponte entre várias gerações e matizes de

organizado pela UMAR (União de Mulheres Alternativa e Resposta) em 2008, na Fundação Calouste Gulbenkian e na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, o papel de intervenção da mulher na sociedade não se dissociou da luta política e social do contexto anteriormente descrito, entre o Estado Novo e as premissas da Revolução.

Em 2004, um seminário evocativo desse primeiro congresso realizou-se em Lisboa, tendo sido alvo de uma descrição detalhada por parte de Manuela Tavares, publicada na revista *História* (M. Tavares 2004). Em 2004, para além de terem sido evocadas figuras históricas do feminismo em Portugal como Adelaide Cabete, Maria Veleda, Maria Lamas e Elina Guimarães, Maria de Lourdes Pintassilgo, única mulher *primeira-ministra* em Portugal (1979-80) e candidata à Presidência da República em 1986, nome de referência da luta das mulheres em Portugal, foi também um dos nomes referenciados como centrais neste percurso da vida política portuguesa. Autora de *Os Novos Feminismos*, Pintassilgo enquadró o momento do feminismo em Portugal traçando uma reflexão em torno do que designava como «novos movimentos das mulheres», em detrimento da fórmula anglo-saxónica «movimento de libertação das mulheres»: “com efeito, a expressão «movimento de libertação das mulheres» continha, na sua origem, uma dinâmica social e cultural de implicações profundas. Com a introdução da fórmula anglo-saxónica abreviada «*women’s lib*», o conteúdo inicial vê-se amputado da dimensão de processo social que o caracterizava. As designações equivalentes nos países latinos (M.L.M. em Portugal, M.L.D. na Itália e M.L.F. em França) são, pelo próprio facto de se condensarem em siglas, igualmente redutoras. Por isso, falar hoje de «movimentos de libertação das mulheres» pode não deixar entender o profundo alcance societal que os novos movimentos de mulheres na sua realidade viva veiculam” (Pintassilgo 1980: 11). Escrito em 1979, este livro de Pintassilgo parte já de uma realidade em Portugal que é o contexto pós-revolução, no qual o M.L.M teve particular ressonância, depois de um vasto período de inserção das mulheres na oposição ao Estado Novo, pelo que as suas causas particulares se substituíram por estas. Este facto é notado por Vanda Gorjão, no seu estudo que incidiu sobretudo sobre a actuação de mulheres, “sujeitos políticos”, oriundas da burguesia e das classes

feminismos. É também nesta década que surgem outros três congressos – os congressos abolicionistas de 1926 e de 1929 e o segundo congresso feminista em 1928. Foi o êxito do congresso de 1924 que permitiu avançar com estas iniciativas”. Manuela Tavares, ‘Os 80 Anos do I Congresso Feminista e da Educação (1924-2004)’, *História* 70/Outubro (2004). Consultado online no link <http://www.umarfeminismos.org/images/stories/pdf/80anos.pdf>.

médias urbanas¹²⁷: “fortemente condicionada pela pertença de género, a actividade oposicionista feminina foi vivida pelas mulheres e percepcionada pelos homens em função do que na altura era a condição da mulher na sociedade portuguesa, o que teve consequências, nomeadamente, na marcação do espaço social” (Gorjão 2002: 21). Manuela Tavares enfatiza este aspecto no seu estudo *Feminismos. Percursos e Desafios* (M. Tavares 2010), notando que “o feminismo se diluiu no antifascismo”, numa altura em que Maria Lamas levou a cabo o seu pioneiro estudo *As Mulheres do meu país* (1950). No contexto do pós-guerra em Portugal, a oposição ao regime é levada a cabo por organizações como o MUD – Movimento de Unidade Democrática e o MUD – Juvenil, embora as mulheres sejam elementos minoritários nas suas fileiras (cf. M. Tavares 2010), sendo o Movimento Democrático de Mulheres (MDM) criado apenas em 1968, no âmbito das actividades do PCP (Partido Comunista Português). Sendo os direitos das mulheres considerados, à época, concomitantes com os direitos universais, “o espaço para a introdução dos direitos mais específicos das mulheres no seio da oposição foi muito limitado na década de 1950” (M. Tavares 2010: 53). Organizações de mulheres actuaram durante o período mais repressivo do regime, nomeadamente o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (1914-1947, ano em que foi encerrado pelo governador civil de Lisboa) e a Associação Feminina para a PAZ (1935-1952), que acabaram por ser proibidas pelo regime¹²⁸. De facto, às difíceis condições de vida dos portugueses na década de 1950 – povo essencialmente de origem rural, com a esperança média de vida mais baixa da Europa, com alimentação deficiente e baixas taxas de acesso a bens e serviços essenciais como água canalizada, saneamento e electricidade – acrescentava-se a posição de total subalternidade das mulheres. Estas, como bem resume António Barreto,

não estavam plenamente integradas na população activa, nem sequer no que se chamará o espaço público. Não tinham certos direitos, iguais aos dos homens,

¹²⁷ O inquérito realizado por Cecília Barreira a diversas mulheres portuguesas que podem ser integradas neste conjunto de ‘elite’, como define Gorjão, torna bastante clara a distinção de papéis entre homem e mulher que vigoravam num determinado estrato social em Portugal, nomeadamente no que diz respeito ao trabalho, sendo a maioria das mulheres domésticas, enquanto os homens exerciam sobretudo funções militares ou profissões liberais. Cf. Cecília Barreira, *Confidências de Mulheres. Anos 50-60* (Lisboa: Editorial Notícias, 1993).

¹²⁸ Vanda Gorjão analisa a actividade destes dois grupos na obra referida, atribuindo-lhes um carácter político e de franca oposição ao Estado Novo. Cf. Vanda Gorjão, *Mulheres em Tempos Sombrios. Oposição Feminina* (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais - ICS 2002), pp. 146 a 63.

como o de voto, de estabelecimento comercial, de passaporte, de deslocação ao estrangeiro, de aluguer de imóvel ou de ter uma conta bancária, faculdades que só estavam ao seu alcance com autorização expressa dos maridos. (...) Certas profissões estavam igualmente vedadas às mulheres, como as de polícia, militar, diplomata ou juiz. Raras mulheres frequentavam cursos universitários, menos de 30% do total da população estudantil, sendo que os cursos escolhidos eram geralmente os de letras, sem intuitos profissionais explícitos. (...) Em grande parte dos locais públicos, cafés, restaurantes, cinemas, espectáculos ou jogos desportivos, a presença das mulheres era rara e, quando se verificava, era em companhia dos maridos e pais. O contrato matrimonial e o casamento religioso eram desiguais, devendo a mulher, sem reciprocidade, dever obediência. As leis de família e o Código Penal consagravam, em vários aspectos, essa desigualdade. A sociedade era patriarcal, tanto nos costumes como nas leis” (Barreto 2007: 22).

Aprisionadas no discurso e no espaço da domesticidade, as mulheres portuguesas viram a sua capacidade de acção ainda mais diminuída, embora este fosse um discurso consonante com outros países que, no contexto do pós-guerra e do regresso a casa dos soldados que combateram no conflito mundial, incentivaram e promoveram essa mesma ideologia. Como nota Tavares, “em vários países, intensificaram-se as campanhas no sentido de fazer com que as mulheres regressassem a casa, deixando os postos de trabalho para os homens” (M. Tavares 2010: 58). Tal “naturalização” da mulher não era, no entanto, apanágio da acção e da propaganda do Estado Novo, uma vez que

as dificuldades na articulação da luta feminista com a luta mais geral pela democracia têm uma raiz comum na esquerda: a forma dogmática como, a partir de finais da década de 1930, o marxismo analisou a luta de classe. O facto de se viver em ditadura, um regime autoritário e repressivo, portador de uma ideologia antifeminista, não determinaria, por si só, que a luta contra o regime, que envolveu tantas mulheres, das mais destacadas às mais anónimas, ficasse destacada da componente feminista. As mulheres não deixaram de estar

presentes na luta contra o regime totalitário do Estado Novo, mas deixaram de participar em organizações específicas de mulheres (M. Tavares 2010: 73)¹²⁹.

No caso português, a legislação nacional e a censura, para além do pensamento do regime sobre a mulher¹³⁰, ofereciam o enquadramento ideal para a proliferação de tal ideologia de género. Na literatura¹³¹, o famoso caso das “3 Marias” demonstra como nenhum outro a realidade portuguesa no que diz respeito à situação das mulheres e à sua posição no espaço público, sobretudo em termos de produção criativa. Ilustrado numa pintura da autoria de Sá Nogueira, precisamente intitulada *Três Marias*¹³², o caso ocorreu já no final da década de 70 do século XX e teve implicações incontornáveis não só na sociedade mas também em todo o tecido artístico nacional. Maria Teresa Horta, Maria Velho da Costa e Maria Isabel Barreno escreveram, a seis mãos, as *Novas Cartas Portuguesas*, inspiradas na aventura literária de Soror Mariana Alcoforado, publicadas, em 1972, terminado já o período designado de Primavera Marcelista, durante o qual a censura se tornou mais tolerante. No entanto, a ousadia das três escritoras, que se atreveram a denunciar a hipocrisia da sociedade

¹²⁹ Manuela Tavares fornece-nos um testemunho determinante da jornalista Maria Antónia Palla, que se reporta precisamente a esta questão e em particular à relação do PCP, timoneiro na oposição ao regime, e às questões das mulheres: “o fascismo foi o principal responsável pelo corte da memória republicana (da luta das mulheres), mas o PCP também teve responsabilidades, pois, a partir de determinado momento, dominou a oposição e defendia que não tinha que haver luta específica e autónoma das mulheres. Tratava-se de combater o fascismo. Por outro lado, os que não eram comunistas eram tradicionalmente misóginos. Aliás, veja-se o que eles fizeram às mulheres que ajudaram a fazer a República” (*apud* Manuela Tavares, *Feminismos. Percursos e Desafios 1947-2007* (2011 ed.; Lisboa: Texto Editores, 2010), p.74.

¹³⁰ Reportando-se a um trabalho de Irene Pimentel, Manuela Tavares refere os principais pilares deste pensamento: “a mulher como esteio da família tradicional, a valorização do papel de mãe e de esposa, a luta contra o inimigo liberal que a teria atirado para o mercado de trabalho, onde ela entraria em concorrência com o homem, a divisão dos espaços público/privado e a distinção entre a mulher solteira e casada”. *Ibid.* p. 61. Neste sentido confrontar também António Ferro, *Entrevistas a Salazar* (Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Livraria Editora, 2007).

¹³¹ Manuela Tavares refere diversos objectos e obras que foram alvo de censura, como diversos artigos em torno da temática de libertação da mulher no jornal Notícias da Amadora, peças de teatro como *Quem é esta mulher* (texto de Marguerite Duras) ou o filme *Anatomia de uma História de Amor*. Os livros foram provavelmente os objectos artísticos mais atingidos pelo lápis azul da censura. Alguns exemplo apenas nos títulos: *Vida Sexual*, de Egas Moniz, *A Questão Sexual, Procriação Voluntária* e a *União dos Sexos*, de Jaime Brasil, vários textos de Maria Lamas e Teixeira de Pascoaes, Norton de Matos e Soeiro Pereira Gomes, todas as obras de Jorge Amado, *Histórias de Amor* de José Cardoso Pires, e *A Montanha* de Miguel Torga. Para além disso, nota Tavares, “independentemente das obras produzidas, houve escritores e escritoras que foram considerados «mortos» pelos serviços da Censura. Realçam-se os seguintes nomes de mulheres: Sofia de Mello Breyner Andresen, Natália Correia e Fernanda Botelho. Natália Correia teve problemas com o regime. Apoiou a candidatura de Norton de Matos, em 1948 e de Humberto Delgado, em 1958, à Presidência da República. Em 1966, a sua *Antologia de Poesia Portuguesa Erótica e Satírica* foi apreendida pela Censura e a escritora sujeita a processo judicial”. Manuela Tavares, *Feminismos. Percursos e Desafios 1947-2007* (2011 ed.; Lisboa: Texto Editores, 2010), p. 126.

¹³² Pintor (1921-2002) que se inseriu, na década de 1940, nos contextos do surrealismo e do neo-realismo português, Sá Nogueira esteve no Reino Unido entre 1961 e 64, o que marcou uma viragem no seu estilo, no sentido de uma estética *pop* mais experimentalista “realizando colagens de grande liberdade plástica”. Alexandre Melo, *Arte e Artistas em Portugal* (Lisboa: Instituto Camões/Bertrand Editora, 2007), p. 27.

portuguesa e a precária e difícil situação da mulher nessa mesma sociedade, levou-as a serem alvo de um processo judicial que conheceu o seu termo apenas depois da Revolução de 25 de Abril de 1974. Como nota Maria Gaciete Besse,

ao mergulhar no livro, o que o leitor descobre antes de mais é uma escrita ousada, por vezes agressiva, despudorada, formando um vasto panorama sobre o estatuto das mulheres no imenso cortejo do seu infortúnio histórico. Deparamos assim com figuras femininas marcadas por condicionalismos de vária ordem, maltratadas, enclausuradas, casadas à força, enganadas, exploradas e, apesar de tudo, extremamente pacientes. Mariana Alcoforado, a célebre religiosa de Beja, que serve de ponto de partida ao discurso entrecruzado e indissociável das três escritoras, funciona como o símbolo de todas as mulheres, como o arquétipo da alienação e da clausura feminina no seio da sociedade patriarcal (Besse 2006: 16).

A este caso, e às movimentações de apoio e solidariedade dispensadas às escritoras que se verificaram a nível nacional e internacional¹³³, deveu-se a criação do MLM – Movimento de Libertação das Mulheres. Depois do 25 de Abril, Manuela Tavares não deixa de salientar que, no âmbito dos movimentos sociais que então ganhavam espaço na sociedade portuguesa, os feminismos tinham dificuldade em encontrar espaço, apesar do facto de que “milhares de mulheres sentiram, pela primeira vez, o que significa «participar» e «tomar a palavra»” (M. Tavares 2010: 243). No entanto, e ao longo de toda a década de 1970, várias associações foram criadas, para além do já existente Movimento Democrático de Mulheres (1968)¹³⁴. Neste sentido, destacam-se a UMAR – União de Mulheres Alternativa e Resposta (1976), a Cooperativa Editorial de Mulheres e o Centro de Informação de Mulheres (IDM), o Grupo Autónomo de Mulheres do Porto e o Grupo de Mulheres da Associação Académica de Coimbra.

¹³³ Acções muito bem documentadas em Manuela Tavares, *Feminismos. Percursos e Desafios 1947-2007* (2011 ed.; Lisboa: Texto Editores, 2010).

¹³⁴ Tavares nota, em relação ao MDM: “apesar de ter sido um espaço de reflexão importante, enfermava, na sua fase inicial, da visão de que a luta das mulheres era fundamentalmente a luta mais geral de todo o povo contra o fascismo. É esta visão da «emancipação» das mulheres dependente apenas da luta mais geral, que se prolonga para além da queda do regime, porque ela tem origem na concepção de uma esquerda, que, não se tendo libertado de posições dogmáticas, não entendeu que as contradições de género existem para além das contradições de classe e que o feminismo como movimento plural não pode ser visto como algo lateral”. Ibid. p. 245.

2.2 – A Situação da Arte em Portugal

2.2.1 – Instituições, mercado e crítica de arte

Poucos meses depois da Revolução, Ernesto de Sousa não se inibiu de questionar o papel dos artistas na nova ordem política e social, mas também o seu silêncio durante o período da ditadura, sendo que, nas artes plásticas, foram pouco visíveis posições de resistência, ao contrário do que o crítico considera ter acontecido noutras áreas, como a literatura ou o cinema. Destacando como “período heróico” o dos movimentos neo-realista e surrealista, e até o papel de galerias como a Galeria de Março, dirigida por José-Augusto França¹³⁵, ou a portuense Alvarez, no Porto, impulsionada pelo pintor Jaime Isidoro, questiona Sousa:

Após o 25 de Abril houve uma grande inquietação associativa no meio dos artistas plásticos. Apesar da sua genérica (palavra incompreensível) havia algo de inquietante nesta movimentação: o seu oportunismo. Porque não se verificara antes? Porque não se reuniram os artistas plásticos em amplas associações de classe, e deixaram que tudo corresse pelas “malhas que o império tecia”? É fácil assacar agora culpas ao sistema que nos regia. O sistema não impediu que se associassem os escritores, por exemplo; que os cineastas, mais controversamente, tenham em várias circunstâncias tentado a existência de grupos de trabalho e cooperativas. E claro, muitas vezes, essas associações foram objecto de perseguição e pressões diversas. Por isso mesmo a sua existência, mais ou menos eficiente, era já um factor de luta e resistência. E os artistas plásticos? Os artistas plásticos cruzavam os braços, e deixavam correr o fio, quer dizer: o mercado. A tal ponto isto foi assim, que por ocasião de certas manifestações oficiais ou semi-oficiais, se verificou a inclusão das suas obras, não se levantou o mais pequeno protesto (...) (E. d. Sousa 1974a)¹³⁶.

Antes da entrada em cena da Fundação Calouste Gulbenkian, a actividade no âmbito das artes plásticas estava praticamente reduzida ao papel do estado e à actuação do

¹³⁵ A Galeria de Março foi inaugurada em 1949 e actuou durante 2 anos e três meses.

¹³⁶ Este texto, intitulado 'O Mercado, a crítica e a confusão', foi consultado em forma de manuscrito no espólio Ernesto de Sousa depositado na Biblioteca Nacional, foi publicado na revista Vida Mundial (nº 1832, 24 Outubro 1974).

SNI/SPN, através dos “salões” idealizados por António Ferro, que deixaram de se realizar em 1951, para além da SNBA. Alguns eventos de destaque em finais dos anos de 1940 foram, para além das actividades do Movimento Surrealista, a exposição «Jalco», de Fernando Azevedo, Vespeira e Fernando Lanhas, e uma exposição de Júlio Resende organizada pelo SNI. Até à inauguração da Fundação Gulbenkian, a abstracção começa a assumir um papel central, como demonstra a realização do I Salão de Arte Abstracta na Galeria de Março em 1954.

Ao longo dos anos, várias exposições e eventos marcaram duas décadas de artes plásticas em Portugal, cuja evolução era lenta, funcionando à velocidade do regime que marcava o passo de forma transversal na sociedade portuguesa. Em 1956, o I Salão Artistas de Hoje, por iniciativa do MUD, teve a intenção de dar novo alento às Exposições Gerais de Artes Plásticas, liquidadas nesse ano depois de 10 anos de funcionamento nas instalações da SNBA. Em 1957, abre a Galeria do Jornal de Notícias, estando em funcionamento a Galeria Pórtico, em Lisboa, e dá-se uma reforma nos planos de estudos das Escolas de Belas Artes, ano em que, na Gulbenkian, se inaugura a actividade expositiva com a *I Exposição de Artes Plásticas* e com a apresentação de quatro obras abstracto-geométricas da autoria de Almada Negreiros, também na FCG. A Divulgação inaugura, no Porto, em 1958, também ano de fundação de outra instituição que, fora da capital, haveria de marcar as décadas subsequentes da produção artística nacional: o Círculo de Artes Plásticas de Coimbra (CAPC). Este foi criado na sequência da Exposição de Artes Plásticas da Queima das Fitas do mesmo ano (realizada no Salão do Turismo) e, como nota um dos fundadores, Emídio Rui Vilar, “foi a partir dos encontros que a exposição suscitou que um pequeno grupo começasse a pensar que valia a pena tentar encontrar um lugar onde se pudesse pintar, desenhar, modelar e, sobretudo, aprender a fazê-lo. Atelier colectivo ou escola de artes, ou as duas coisas, era o que queríamos” (*apud* Frias 2010: 25). A instituição, que desde o início contou com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, foi determinante em termos do ensino das artes na cidade mas também ao nível da acção cultural: Hilda Moreira de Frias destaca a dinamização de cursos e ateliers, para além da organização de exposições, colóquios, conferências e debates, como, por exemplo, aquela dedicada ao tema *A Evolução da Arte e Seus Reflexos e Condicionantes no Mundo Actual* (1968) (Frias: 2010). A posição vanguardista ao nível estético que marcou a actuação do CAPC destacou-se ainda

mais com a colaboração de professores como João Dixo e Ângelo de Sousa (na segunda metade da década de 1960), “altura de aproximação à modernidade, às experimentações, à arte conceptual, à *performance*, à acção” (Frias 2010: 62), ambiente determinante para uma artista cuja obra analisaremos na terceira parte desta dissertação (Túlia Saldanha).

A SNBA organiza o I Salão de 1959, *Arte Abstracta*, tendo-se realizado 15 edições do evento até 1964. Um abaixo-assinado defendendo a nomeação de França para director do Museu de Arte Contemporânea, reunindo 200 assinaturas, foi silenciado pela censura no mesmo ano, marcado ainda pela cisão que levou os principais artistas portugueses a rejeitarem participar nos eventos do SNI e a realização da mostra *50 Artistas Independentes*, na SNBA. Para além disso, 59 foi o ano em que René Bértholo e Lourdes Castro participam na Bienal de Paris e em que se dá o início da publicação da *Colóquio* pela Gulbenkian. A SNBA continua a ser palco das mais relevantes exposições a partir de 1960, apresentando trabalhos do KWY e de Costa Pinheiro e iniciando também a sua actividade do âmbito de cursos de formação. Sob a direcção de Mário Pedrosa, 1961 viu Júlio Resende e Fernando Lanhas como participantes na Bienal de Arte de S. Paulo. Em 63 abre a Galeria 111 e funda-se a Cooperativa Árvore na cidade do Porto, “fruto de um compromisso com a “esquerda”¹³⁷. O primeiro Encontro de críticos de arte (Centro Nacional de Cultura) e a criação da secção portuguesa da AICA deu-se em 1967, organização que iniciou a publicação da *Pintura & Não* e a atribuição dos Prémios Soquil em 1968¹³⁸. Nesse mesmo ano, José-Augusto França iniciou a publicação dos *500 folhetins artísticos* no Diário de Lisboa, posteriormente reunidos em 2 volumes, e foi também publicado o

¹³⁷ Como nota Helena de Sousa Pereira, tratava-se de “um compromisso político com a esquerda (com as esquerdas)? «Éramos marginais - conta José Rodrigues - a Utopia implica rompimento, e nós tínhamos rompido». E ser marginal implicava, porventura... ser de esquerda” in Manuela de Abreu e Lima (ed.), *Árvore das Virtudes. 38 Anos com a Cidade* (Porto: Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas, 2001), p. 106.

¹³⁸ Depois de duas edições, cujos vencedores foram Carlos Calvet Costa e Noronha da Costa, a AICA assumiu a responsabilidade deste prémio (atribuído até 1972) cujo objectivo era, como nota a direcção da AICA, “orientar o público, indicando anualmente os artistas de mais válida presença”. Paula Rego venceu este prémio em 1971. A Lourdes Castro e Helena Almeida foram atribuídas menções honrosas em 1971 e 1972, respectivamente. Sobre os prémios, cf. ainda os seguintes “folhetins” de França: José-Augusto França, 'Sobre O «Prémio Soquil»', *Diário de Lisboa*, 1969 e José-Augusto França, 'Os Prémios da Crítica de Arte', *Diário de Lisboa*, 1982. De 1945 a 1987 foi também atribuído o Prémio Malhoa, para além de outros galardões patrocinados pelo SPN. Como nota Cristina Azevedo Tavares, a partir da década de 1940 o panorama dos prémios de arte em Portugal alterou-se “com o acréscimo de outras premiações, quer pela criação da *Bolsa Malhoa* com características muito específicas de atribuição, quer ainda pela instituição dos *Prémios Silva Porto* (pintura), *Roque Gameiro* (aguarela), *Soares dos Reis* (escultura) (1940) patrocinados pelo Secretariado de Propaganda Nacional, então sob as directivas da *política do espírito* de António Ferro” Cristina Azevedo Tavares, 'O Prémio Malhoa' (Lisboa: SNBA, 2001), p. 15.

Inquérito Situação da Arte (Almeida Faria e Dionísio 1968). Apesar da reorganização AICA ocorrida em 1969, o primeiro congresso internacional da AICA em Portugal realizou-se em 1976, o que, segundo José-Augusto França, não tinha ocorrido antes devido à “situação colonialista” do país, que destacou a particular importância do papel de Salette Tavares (então presidente da Secção Portuguesa da Associação) na realização do evento (cf. França 1976).

Só em 1970 Maria Helena Vieira da Silva viu a sua obra exposta em Portugal, numa retrospectiva apresentada na Fundação Calouste Gulbenkian, um ano antes da criação da escola superior Ar.Co, em Lisboa. Marcante foi o ano de 1971 com as Greves Gerais nas universidades portuguesas, como recorda Graça Pereira Coutinho: “nós, nas Belas Artes pegámos num caixão, e fizemos uma procissão que saiu da Escola, circulou em frente à PIDE, e entrou outra vez no largo da Escola, onde foi feito uma espécie de enterro simbólico. A Escola foi fechada – estavam a acontecer coisas semelhantes em muitas das Universidades de Lisboa” (in Rosengarten e Godfrey 1999: 18). Fazendo um balanço e uma análise da arte no início da década de 1970, Fernando Pernes destaca a dificuldade de historiografar o período, ainda que as décadas de 1960 e 70 em Portugal fossem marcadas por três vectores principais:

- a) Neutralização do espírito de contestação ou intervencionismo social na vida artística do País.
- b) Inexistência de qualquer museu e pouco interesse oficial pela arte, compensados no florescimento de galerias comerciais e na dilatação duma classe de compradores, favorecendo uma visão artesanal da qualidade executiva e abafando o eventual evoluir de movimentos experimentais ou de mais manifesto sentido provocatório.
- c) Na decorrência do exposto, alucinante crescimento dum clima de especulação mercantil que se centraliza em cerrados jogos de valores domésticos, tornando o apoio crítico aos artistas mero processo publicitário de «promoção de vendas», e se procura manter na preservação de confrontos internacionais (Pernes 1972: 36).

Notando o papel da AICA e da SNBA na constituição de um contraponto à crescente mercantilização da arte (que na altura era uma questão amplamente discutida com a

emergência de muitas galerias de arte no mercado nacional)¹³⁹, bem como a atribuição de bolsas pela Gulbenkian, Pernes não descarta a crescente abertura portuguesa à “vanguarda” internacional, num processo de “rompimento dum muro artificial de auto-suficiência onde outras brechas notórias se processaram há pouco, seja por aproveitamento mercantil dos expositores da Gulbenkian, seja por intuição que alguns «marchands» começarão a ter, da insuficiência de um mercado limitado a artistas portugueses, cuja cotação não tem correspondência além-fronteira” (Pernes 1972: 37).

Em 1973, a *Exposição 73 – Colectiva na SNBA* fez com que Marcello Caetano se referisse à SNBA nas suas “Conversas de Família” como “local subversivo” (exposição comissariada pelo artista Fernando Azevedo) e, em 1974, ano da Revolução, é criado o Movimento Democrático de Artistas Plásticos (a 24 de Março, dá-se a invasão do Palácio Foz por diversos artistas, *happening* no qual foi coberta com panos a estátua de Salazar da autoria de Francisco Franco e altura em que Marcelino Vespeira profere a famosa frase “a arte fascista faz mal à vista”). *Pintura portuguesa de hoje*, realizada na SNBA e organizada pela Secretaria Nacional de Turismo e pela Fundação Gulbenkian e com colaboração da AICA, foi outra exposição que, neste ano, contribuiu para a discussão estética da arte portuguesa, levando a cabo uma acção prospectiva acerca do momento da pintura nacional sem pretensões de completude, mas antes salientando as principais narrativas pictóricas dos anos de 1940 ao início desta década de setenta, abrangendo movimentos como a abstracção, a neo-figuração ou o abstracionismo geométrico.

O pós-revolução foi definitivamente marcado pela actividade mural, com muros pintados com slogans e contra-slogans políticos. O Movimento Democrático de Artistas Plásticos pinta colectivamente e em público o painel de 10 de Junho (24m

¹³⁹ Na altura operavam em Portugal muitas galerias de arte sendo que, várias delas, como a 111, de Manuel de Brito, estenderam a sua atuação até aos dias de hoje. S. Mamede, S. Francisco, Quadrum (sob orientação de Dulce d’Agro) e Alvarez e Zen no Porto, são algumas das mais destacadas. Em Lisboa, a Judite Dacruz tratou-se de um projecto de valorização da experimentação e criatividade dos artistas, dirigida por David Evans. Exposições dedicadas a meios alternativos, como a tapeçaria, ou exposições como *Novos Sintomas da Pintura Portuguesa* (1970) ou *17 Novos Autores*, que em 1971 reuniu nomes emergentes da cena artística nacional, colocam a actuação da Judite Dacruz num nível para além do mero mercado da arte. Cf. catálogos publicados pela galeria: '17 Novos Autores!'; 'Novos Sintomas da Pintura Portuguesa', 1970; 'Tapeçarias Kröner', 1973). Para mais informação sobre as galerias e instituições de arte em Portugal, ver Chicó, Sílvia (2002), 'Museus: história e prospectiva', in Fernando Pernes (ed.), *Panorama da Cultura Portuguesa do Século XX: Arte(s) e Letras* (vol. 3; Porto: Afrontamento).

x 4,5m) na Galeria de Arte Moderna de Belém¹⁴⁰ [Fig. 150]. Apesar das intenções de levar o painel à primeira participação portuguesa na Bienal de Veneza, ele acabou por ser rejeitado pelas autoridades. Na concretização do painel participaram os artistas: Teresa Dias Coelho, Sá Nogueira João Abel, Júlio Pereira, Henrique Manuel, Palolo, Artur Rosa, Ângelo, San-Payo, Lima Carvalho, Teresa Magalhães, Guilherme Parente, Fátima Vaz, Manuel Pires, Manuel Baptista, Ana Vieira, Charrua, Helena Almeida, Costa Pinheiro, Jorge Pinheiro, Júlio Pomar, David Evans, Alice Jorge, Emília Nadal, Fernando de Azevedo, Vespeira Rogério Ribeiro, Escada, Vítor Palla, Tomaz Mateus, António Domingues, Menez, António Sena, Justino Alves, Eurico Gonçalves, Sérgio Pombo, Moniz Pereira, Skapinakis, Vítor Fortes, Jorge Vieira, Nery, Maria Velez, António Mendes e Carlos Calvet. A arte pública e a organização de artistas em colectivos também teve particular incidência nesta altura: criam-se colectivos como o Grupo ACRE (Alfredo Queiroz Ribeiro, Clara Menéres, Lima Carvalho), que actuava em Lisboa, e o Grupo Puzzle¹⁴¹, que realizava acções colectivas no Porto e em Lisboa, e do qual faziam parte Albuquerque Mendes, Armando Azevedo, Carlos Carreiro, Dario Alves, Graça Morais, Jaime Silva, João Dixo, Pedro Rocha e Pinto Coelho (de 1975 a 1980). O Grupo 5+1 (Hogan, Parente, Pombo, Júlio Pereira, Teresa Magalhães e Virgílio Domingues) surgiu em 1976.

A exposição *Perspectiva 74* foi também um marco nesta altura. Egídio Álvaro organizou esta mostra, na Galeria 2, no Porto, reunindo as tendências da *performance*, que “se sucederam sem interrupção, pelo que pudemos estabelecer um efeito de eco que exacerbou as tensões e produziu um clima fervoroso e apaixonado”, sendo que também representou “um grande salto qualitativo na percepção do fenómeno artístico em Portugal (Álvaro 1979: s/p), explorando o conceptualismo, a ecologia, o jogo, a ironia e uma pesquisa plástica que privilegiava a anulação do gesto criador em detrimento do aleatório, assim como a dimensão

¹⁴⁰ Ernesto de Sousa dedica um substancial artigo à realização deste mural na Colóquio Artes, no qual salienta a ideia de que esta actividade artística colectiva se inseria num ambiente de “festa”, notando as especificidades do mesmo: “se os artistas se deram em espectáculo, o que é simpático, a distância entre o placo e a plateia não diminuiu por isso. Fizeram bonecos para o povo e à vista do povo. E isto passou a ser assim, mesmo para aqueles operadores em quem desponta um princípio de investigação, pelo carácter aditivo de habilidade-à-vista do conjunto que os contaminaria”. Ernesto de Sousa, 'O Mural de 10 de Junho ou a Passagem ao Acto', *Colóquio Artes*, Outubro (19), 1974, p. 47.

¹⁴¹ A primeira intervenção pública do Puzzle foi realizada em 1976 na Galeria Dois, no Porto, centrada o questionamento do espaço da galeria, sendo que o grupo, em vez de fazer uma exposição, se reuniu ali em torno de uma mesa para fazer uma refeição. O grupo deixou de existir em 1980. Cf. Egídio Álvaro, *O Grupo Puzzle. Arte Moderna Portuguesa, Performance e Pintura* (Porto, 2002).

ritual, performativa e de intervenção das obras. Na sequência desta experiência, e da actividade artística do Porto fomentada pela Revista de Artes Plásticas, começam também a realizar-se os Encontros Internacionais de Arte, cuja primeira edição teve lugar em Valadares (Vila Nova de Gaia), sendo no ano seguinte realizados em Viana do Castelo, com objectivo de descentralização da arte em relação aos grandes centros urbanos¹⁴². Os Encontros prolongaram-se nos anos seguintes, na Póvoa de Varzim¹⁴³ e nas Caldas da Rainha e estiveram na génese da Bienal de Arte de Vila Nova de Cerveira. No contexto do pós-revolução, Sílvia Chicó defende a ideia de que o 25 de Abril e o período de euforia que então se viveu não foi determinante no âmbito do desenvolvimento das artes em Portugal, que nada deve ao poder político: “uma certa margem de independência sempre existiu num país onde ainda hoje a arte é por muitos considerada como dispensável ou apenas útil em termos de representação” (Chicó 1999: 255). Após o 25 de Abril, foram levadas a cabo alterações também no ensino artístico, como nota Sílvia Chicó, que salienta o facto de terem sido introduzidas disciplinas teóricas no currículo das escolas de belas artes, que depois foram integradas nas universidades do Porto e de Lisboa, para além de ter nascido a Universidade Nova de Lisboa (em 1976), onde José-Augusto França dirigiu o primeiro mestrado em História de Arte em Portugal.

Em 1975 dá-se a exposição *Levantamento da Arte do Século XX*, no Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto e a SNBA realiza os famosos Salões Inquérito sobre os temas *Figuração-Hoje?*, *Abstracção-Hoje?* e *Colagem-Montagem*. Nesse mesmo ano dá-se o “caso Exposição de Paris”. A exposição, comissariada por José-Augusto França deveria ser apresentada em Paris e depois itinerar pelo Leste Europeu. A exposição foi proibida, em oposição ao ministro dos Negócios Estrangeiros Melo Antunes, e sob grande contestação da comunidade artística. Estavam convidados 38 artistas para participar na mostra: Helena Almeida, M. Baptista, Bértholo, F. Calhau, C. Calvet, António Carneiro, Lourdes Castro, Charrua,

¹⁴² Como nota Egídio Álvaro, “aí começou verdadeiramente a irresistível movimentação no sentido do espaço urbano, sendo que podemos mesmo falar de *performance* (ou então de golpe de força) colectiva na medida em que as performances levadas a cabo na praça central, pintando, questionando, discutindo, participaram activamente na animação e no despertar de uma população aturdida, desconfiada, curiosa e, por vezes, francamente entusiasta”. Egídio Álvaro, *Performances Rituels, Interventions en Espace Urbain, Art du Comportement Au Portugal* (Lyon: FCG, 1979), s/p.

¹⁴³ Um número especial da Revista de Artes Plásticas deu conta das actividades desenvolvidas nos terceiros encontros da Póvoa de Varzim, reunindo documentos de análise crítica, ensaio e informações várias acerca do evento realizado em 1976 (nº 7/8, Dezembro/Janeiro, 1977).

Costa Pinheiro, V. Costa, João Cutileiro, Cruz Filipe, Eurico Gonçalves, Henrique Manuel, Álvaro Lapa, Fernando Lemos, Eduardo Luís, Jorge Martins, Menez, Nadir Afonso, Eduardo Nery, Nikias Skapinakis, Noronha da Costa, Palolo, Jorge Pinheiro, Pires Vieira, Pomar, Paula Rego, R. Ribeiro, J. Rodrigues, João Rodrigo, Artur Rosa, Sá Nogueira, A. Sena, Ângelo de Sousa, A. Varela, Ana Vieira e João Vieira (cf. França 1975).

A primeira experiência de um espaço inteiramente dedicado à arte contemporânea em Portugal deu-se em 1976 no Porto, no Museu Nacional Soares dos Reis, onde Fernando Pernes dirigiu o Centro de Arte Contemporânea (CAC) até 1980¹⁴⁴. Experiência pioneira que acabaria por ser determinante na escolha da cidade do Porto para a criação de um museu de arte contemporânea¹⁴⁵, o CAC surge na sequência de uma acção colectiva conhecida como *Enterro do Museu Nacional Soares dos Reis*, em 1974¹⁴⁶, com o intuito de declarar a instituição como “corpo inerte, sem qualquer acção pedagógica ou didáctica, na medida das suas obrigações, sem iniciativas educativas, de sensibilização ou apenas divulgação” (Couceiro 2004). Ainda como consequência da nova ordem política, destacam-se o facto de os *Encontros Internacionais* terem localidades de província com o objectivo de descentralizar o acesso à arte, bem como a comemoração dos 20 anos da Cooperativa de Gravadores Portugueses comemorados com exposição na FCG, e as exposições A

¹⁴⁴ Na Carta do Porto publicada no nº 30 da revista Colóquio Artes, Fernando Pernes define os objectivos deste projecto: “com existência efectiva desde 1976, o Centro de Arte Contemporânea propôs-se, de início, à constituição dum sector museológico ilustrativo do processo evolutivo da arte portuguesa do século XX”. Fernando Pernes, 'Carta do Porto - Centro de Arte Contemporânea', *Colóquio Artes*, Dezembro/30 (1976): 73-75, p. 73.

¹⁴⁵ Trata-se do Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Teresa Patrício Gouveia, Secretária de Estado da Cultura desde 1985 decidiu comprar da Quinta de Serralves onde seria construído o edifício do Museu, tendo a Casa de Serralves sido inaugurada como Museu de Arte Moderna em 1987. O actual museu, da autoria do arquitecto Siza Vieira, inaugurou em 1999 com a exposição *Circa 1968*, cujas linhas mestras eram também definidoras de todo o projecto museológico. Cf. Óscar Faria (ed.), *1999serralves2004* (Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2004). Sobre a evolução da história dos museus em Portugal, ver Sílvia Chicó, 'Museus: História e Prospectiva', in Fernando Pernes (ed.), *Panorama da Cultura Portuguesa do Século XX: Arte(s) e Letras* (vol. 3; Porto: Afrontamento, 2002).

¹⁴⁶ No Jornal de Notícias de 9 de Junho desse ano lia-se: “Artistas plásticos, escritores e outros intelectuais que integram a Comissão para uma Cultura Dinâmica promovem, pelas 16 horas de amanhã, na Rua de D. Manuel II, «junto do local onde o corpo vem estando exposto», o funeral do Museu Nacional Soares dos Reis. Trata-se de uma «acção de choque», que pretende activar a consciencialização do povo acerca de valores negativos da cultura portuguesa – manifestação que terá muito de teatral, pois ao préstito não faltarão carpideiras, gatos-pingados, etc. A Comissão para uma Cultura Dinâmica tem como linhas essenciais a denúncia do «status quo» da cultura portuense, olhando para a importância que o Porto tem na vida nacional como centro de expansão para uma das zonas de maior índice demográfico do país e considerando que a centralização em Lisboa era uma das importantes armas do fascismo; e suprir lacunas várias tais como as que resultam da falta na cidade de uma cinemateca, de um museu de arte moderna, etc.” S/A, 'Vai a Enterrar Amanhã O Museu Nacional Soares Dos Reis', *Jornal de Notícias*, 1974.

Arte na Sociedade de Consumo, organizada pelo MNAA e *Contra a Pena de Morte, Tortura, e a Prisão Política*, organizada pela SNBA. A Galeria Buchholz (com a exposição *À procura do Espaço-Pátria perdido*, na qual participaram Ana Vieira, Ângelo, António Lagarto, Nigel Coates, Sena, Artur Varela, Eurico Gonçalves, Fernando Calhau, Graça Pereira Coutinho, Helena Almeida, João Moniz, Jorge Pinheiro, José Rodrigues, Julião Sarmento e Pires Vieira) e a Quadrum (que mostrou individuais de Álvaro Lapa, Alberto Carneiro, António Sena, Pires Vieira, Noronha da Costa) entravam então no panorama artístico nacional. E eis que chegamos a 1977, ano seminal no qual se realizaram as exposições *Alternativa Zero* e *Artistas Portuguesas*, eventos que abordaremos mais à frente nesta dissertação. De entre as apresentadas neste ano, adquirem particular destaque *O erotismo na arte moderna portuguesa*, na Centro de Arte Moderna (Porto/MNSR) e, na SNBA, *Fotografia Moderna Portuguesa*, iniciativa SEC-CAC-SNBA, a *Primeira Exposição Nacional de Gravura*¹⁴⁷, na FCG e as colectivas SNBA: *Mitologias Locais e Identidade Cultural, Massificação e Originalidade*.

A crítica de arte em Portugal conheceu também neste período um dos seus momentos mais prolíficos também por conta da actuação da revista Colóquio – Revista Portuguesa de Artes e Letras, editada pela Fundação Calouste Gulbenkian,

¹⁴⁷ A Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (criada em 1956, tendo como sócios fundadores Júlio Andrade dos Santos, Francisco da Conceição Silva, Armando Augusto Vieira dos Santos, Alice Jorge, Joaquim José Barata, Cipriano Dourado dos Santos e Júlio Pomar), conhecida simplesmente como Gravura, foi determinante, segundo estudo de Inês Vieira Gomes [Inês Vieira Gomes, 'Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: O Renascimento da Gravura em Portugal', (UNL, 2010)], na reabilitação da importância deste meio artístico em Portugal, que ocorreu ao longo do século XX. Sendo que a gravura não integrava o ensino regular das Belas Artes em Portugal, foi aquela instituição que assegurou a formação dos artistas neste suporte, sendo que frequentemente esta era também uma forma de os artistas terem acesso a um tipo de ensino que, na altura, era restrito. Maria Gabriel (1937) iniciou a sua actividade como gravadora em 1959 e fez diversos cursos de gravura na cooperativa. Bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian em 1967-68, para desenvolver as técnicas de talhe doce na gravura em madeira, com orientação do Pintor João Hogan, Gabriel salienta, em conversa tida a propósito deste trabalho, a importância desta instituição como alternativa ao ensino regular nas Escolas de Belas Artes, cujo acesso estava condicionado precisamente por circunstâncias de classe social. Inserida no contexto ideológico do *neo-realismo*, a Gravura foi também um dos pólos de resistência ao regime em estreita colaboração com a SNBA e as suas Exposições Gerais de Artes Plásticas, para além de ter no horizonte uma almejada democratização das artes em Portugal. Para além de Maria Gabriel, Alice Jorge e Júlio Pomar, outros artistas tiveram um papel predominante na produção de gravura em Portugal, nomeadamente João Hogan, Bartolomeu Cid dos Santos, Ilda David, Luísa Correia Pereira e Teresa Magalhães. No Porto, o colectivo 21G7, constituído por Ângelo de Sousa, António Bronze, António Quadros, Armando Alves e José Rodrigues, produziu obras em gravura entre 1959 e 1963. 1976, ano da comemoração do vigésimo aniversário da instituição, foi, para o crítico Rui Mário Gonçalves, o ano da gravura: “a história da Cooperativa é exemplar, mostrando que a mais válida política artística é a que é feita pelos próprios artistas. Contribuiu notavelmente para a formação de um público. Respeitou a especificidade da arte de gravar”. Rui Mário Gonçalves, 'Carta de Lisboa', *Colóquio Artes*, Outubro/29 (1976): 33-38, p. 34/5. Neste número da revista foi também publicado um texto traçando o percurso da Cooperativa. Cf. Rocha de Sousa, 'Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses', *Colóquio Artes*, Outubro/29 (1976): 45-50.

que cedo assumiu um papel central no país¹⁴⁸. Dirigida inicialmente por Reynaldo dos Santos (até 1970), “a revista seguiu, então, um modelo claramente definido, privilegiando textos de natureza académica e artigos relativos a actividades ou a obras da própria Fundação” (Ribeiro 2007: 323). Depois de 1970 deu-se a reformulação da publicação que se dividiu em duas revistas especializadas, uma dedicada às artes (*Colóquio Artes*), outra à literatura (*Colóquio Letras*). José-Augusto França foi o escolhido para dirigir a *Colóquio Artes*¹⁴⁹, o que representou também uma viragem ao nível da filosofia da mesma, como salienta o director no editorial do número publicado em Fevereiro de 1971: “«Colóquio Artes» apresenta-se, com os seus principais colaboradores nacionais e estrangeiros, como uma revista de reflexão crítica, interessada em abordar problemáticamente os temas tratados, conforme um programa previamente estabelecido” (*apud* Ribeiro 2007: 325). Entre o eixo Paris-Lisboa, como demonstram as “Cartas” publicadas na *Colóquio Artes* (a excepção é aberta à perspectiva vinda de S. Paulo)¹⁵⁰, podemos concordar com a opinião de António Pinto Ribeiro, que encontra nesta publicação “um instrumento de divulgação das teses do seu director – José-Augusto França – sobre a sua *História da Arte em Portugal*. Paralelamente à extensa bibliografia que foi publicando sobre este tema noutras revistas e jornais, na *Colóquio/Artes*, entre os 1012 artigos que escreveu, pôde expor e consolidar a sua perspectiva de forma metódica e sistemática, em curtos ensaios de História da Arte, de que são exemplo os longos artigos de divulgação sobre o «Surrealismo», os «anos 40», os «anos 50» e os «anos 60»” (Ribeiro 2007: 326).

A Revista de Artes Plásticas, no Porto, a Opinião e a Sema foram espaços privilegiados para a crítica de arte em Portugal, para além de publicações de carácter mais experimental como os Cadernos de Poesia Experimental que, mais do que espaço de crítica, funcionou mesmo como espaço de criação no âmbito do movimento da Poesia Experimental Portuguesa. José-Augusto França, Rui Mário Gonçalves, Ernesto de Sousa, Salette Tavares e Sílvia Chicó foram alguns dos

¹⁴⁸ O panorama da crítica nas décadas anteriores era muito diferentes, sobretudo porque “a questão política esteve sempre presente na afirmação de novas correntes estéticas”. *Presença, Orpheu e Seara Nova* são as publicações de maior relevo que se editaram neste período, com destaque para ideias neo-realistas e para a actuação do SPN sob a influência de António Ferro.

¹⁴⁹ A *Colóquio Letras* ficou a cargo de Jacinto do Prado Coelho.

¹⁵⁰ Estas *Cartas* tratavam-se, no fundo, de textos de análise crítica de um determinado período, contexto ou problema conceptual. De entre os seus autores incluem-se José-Augusto França, Fernando Pernes, entre outros.

críticos de arte mais presentes durante os anos que mediaram o final da década de 1950 e o final de setenta em Portugal, ajudando-nos, hoje, a traçar não só as práticas artísticas mas também o seu contexto e a forma como ambos se contaminam. Diário de Lisboa, Diário Popular e A Capital eram alguns dos diários de referência que tinham espaço regular dedicado à crítica de artes plásticas.

2.2.2 – A arte em Portugal e a posição das artistas portuguesas

Ser Moderno...em Portugal, texto escrito por Ernesto de Sousa¹⁵¹ em 1978, dá-nos conta da posição das artes plásticas em Portugal no período pós-revolução, no qual se percebe a predominância de uma arte inserida no território da vanguarda, território de resistência, que, no caso português, e na opinião do crítico, se registou de forma exemplar. Diz então Sousa:

Portugal foi sempre um país de expansão e um dia se falará com propriedade no *português errante*. Durante o meio século da ditadura (e não havia antecedentes...) tentou-se criar artificial e repressivamente um país fechado. Fechado ao outro. O salazarismo, como o petainismo em França, ou o mussolinismo em Itália foi, entre outras coisas, e no plano cultural, uma tentativa de definição suficiente relativamente ao Mesmo, sem contágio nem mudança. (...) Em Portugal estas ideias não encontraram terreno favorável; mas em meio século houve tempo para se instalarem em pura negatividade, isto é: em resistência. A pura resistência tornou-se uma sobrevida, em todos os campos e especialmente no da criatividade e da existência estética em geral. (...) Portugal foi um fascismo sem fascistas... pelo menos confessos. (Por exemplo, o fascismo adoulo e tentou domesticar sem o conseguir a própria arte moderna... Ser independente continuou a ser norma das decências. (...) Os autores portugueses. Os artistas, os poetas, os músicos. Os que julgaram ter resistido bem ao fascismo, somos aqueles que (pudemos) não-tomar-o-fascismo-a-sério. Fomos no entanto vasos comunicáveis, opondo à vulgar resistência ao Mesmo, uma segunda: a resistência ao fascínio do outro (E. d. Sousa 1998: 22).

¹⁵¹ Publicado pela primeira vez no catálogo da exposição ARTE FIERA 78, Bolonha, 1 a 6 de Julho de 1978 e retomado depois na revista *Opção* de 31 de Agosto do mesmo ano. O texto integra a selecção de escritos de Ernesto de Sousa, realizada por Isabel Alves e José Miranda Justo, com o título homónimo. Ernesto de Sousa, *Ser Moderno... Em Portugal* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1998).

A longa citação ilustra bem a forma como a arte da vanguarda em Portugal, analisada à distância de alguns anos depois da Revolução de 25 de Abril, não se imiscuiu da crítica de um suposto silêncio perante a ditadura política no período no qual se situa a nossa análise. A politização da arte portuguesa foi de facto mais presente e representativa no período pós-revolução (por vezes assimilando, por vezes contestando o processo revolucionário em si), sendo que, antes, era através da sua dimensão estética que o pendor político mais frequentemente se manifestava. Neste ponto, discordamos de Ernesto de Sousa¹⁵², uma vez que o aparente silêncio dos artistas nem sempre iludiu a politização activa e premente das obras, antes a tornando mais subtil e menos datada, permanecendo subjacente a muitas das obras então realizadas, como de resto enfatizaremos subsequentemente.

A iniciativa de discutir a posição das artes em Portugal, não só mas também as artes plásticas, expressou-se no final dos anos de 1960 em iniciativas fundamentais como o *Inquérito Situação da Arte* (Almeida Faria 1968)¹⁵³ e a mesa redonda promovida pela AICA no I Encontro de Críticos de Arte Portuguesa, realizada a 31 de Março de 1967, cujo texto foi publicado em 1970 com o título *A situação da arte em Portugal* na Revista de Letras e Artes (França et al 1970) e na qual participaram José-Augusto França, Ernesto de Sousa, Rui Mário Gonçalves e Fernando Pernes. Nesta discussão, França avança com um primeiro tema a ser analisado pelos participantes, questionando-os acerca do papel dos artistas portugueses no contexto global da arte e também acerca da evolução das suas condições materiais. Ernesto de Sousa, escusando-se ao segundo tema, coloca objecções à formulação do primeiro, considerando precária a referência a centros

¹⁵² No ano da Revolução, o ponto de situação da arte em Portugal era próximo do período precedente, segundo Sousa: “nem estudos dos direitos de autor, nem preocupações ao nível do ensino artístico e da situação dos jovens operadores estéticos, nem uma congregação de esforços com outras classes profissionais junto das entidades oficiais para a consciência crítica das várias disponibilidades (as exposições da Junta de Turismo da Costa do Sol, as do Palácio Foz, etc, etc, mai-los [sic] monumentos, continuam na mesmíssima), nem esforços de trabalho colectivo (organicamente concebido: o mural de 10 de Junho pode ter sido um passo, mas a verdade é que ainda não passou de uma operação rigorosamente aditiva)”. Ernesto de Sousa, 'O Mercado, a Crítica e a Confusão', *Vida Mundial*, 24 Outubro /nº 1832 (1974b). Texto consultado no arquivo Ernesto de Sousa depositado na Biblioteca Nacional.

¹⁵³ Este inquérito acerca da arte em Portugal teve como intenção precisamente traçar um quadro geral das artes no país a partir da opinião dos seus protagonistas, que responderam a várias perguntas avançadas pelos autores, de índole sociológica mas também estética, aludindo ainda aos problemas colocados pela questão da relação entre arte e sociedade. Eduarda Dionísio e Almeida Faria dirigiram o questionário a artistas, escritores, críticos, músicos, como Ernesto de Sousa, José-Augusto França, Jorge Peixinho, Vergílio Ferreira, Humberto Lebroto, Jorge Barradas, Luíza Maria Martins, João José Cochofel, José Palla e Carmo, Fernando Lopes Graça, Augusto Abelaira, Manuel de Oliveira, Natália Nunes, Eugénio de Andrade, José Régio, Mário Dionísio, Francine Benoît, Maria Teresa Horta e Yvete Centeno, entre outros (no total, o inquérito foi enviado a 178 pessoas, sendo que apenas 73 responderam ao mesmo).

culturais, uma vez que “poderá sempre haver um grande artista em Moimenta da Beira, ignorado em Paris”. Neste ponto, Rui Mário Gonçalves destaca a importância da revisitação histórica do passado, enquanto Fernando Pernes contraria Sousa quanto à possibilidade de poder haver um grande artista em Moimenta da Beira (a internacionalidade e a urbanidade são factores que Pernes considera indispensáveis à formação de um artista), destacando a importância crescente dos artistas portugueses emigrados, e a qualidade das suas obras, relativamente aos que ficaram em Portugal¹⁵⁴.

A questão da posição das mulheres na arte portuguesa, ou temáticas relacionadas com o questionamento de uma criatividade feminina, não se colocaram nestas discussões. No entanto, e se atentarmos às publicações da especialidade e às exposições realizadas, constata-se, a partir dos anos de 1960, uma alteração substancial quer na quantidade, quer na forma da sua presença, quer ainda na importância assumida pelas mulheres artistas a partir da década de 60 do século XX, quando se começavam a fazer sentir os efeitos contextuais marcados pelo contacto com o estrangeiro e, posteriormente, com uma maior abertura do estado no que diz respeito à censura¹⁵⁵. Uma breve análise da evolução das exposições colectivas na

¹⁵⁴ Rui Mário Gonçalves alinha com este discurso quando diz que “Mário Eloy e Vieira da Silva (...) para mim são superiores ao pintor mais importante que por cá ficou: Carlos Botelho”. José-Augusto França, Ernesto de Sousa, Fernando Pernes e Rui Mário Gonçalves (1970), ‘Mesa redonda Situação da Arte em Portugal’, *Jornal de Letras e Artes*, Maio (276), 8-20, p. 9.

¹⁵⁵ Para Sílvia Chicó, no entanto, “em Portugal, a polícia política, a PIDE/DGS, coadjuvada pela censura, ia tentando decifrar sinais de oposição ao governo de Caetano; era uma censura de uma estreiteza mental sempre ridicularizada pelos intelectuais, tanto nos sectores universitários como em conversas de café, ocorridas por vezes nas barbas dos informadores da PIDE, sempre presentes em toda a parte. Os jogos de gato e rato que se fizeram ao nível da prosa literária, da informação jornalística e do cinema, eram muitas vezes jogos em que os artistas e intelectuais também se divertiam. O conhecimento da existência da arca de Fernando Pessoa, esse fabuloso espólio, fez nascer o mito da gaveta dos escritores e artistas. O que tinham feito, e não podiam mostrar ou publicar por causa da censura. Verificou-se depois, com certo desgosto, que o conteúdo das gavetas não era assim tão fabuloso e que a censura talvez tivesse um número restrito, mas sociologicamente importante, de obras em que a sátira e a metáfora eram os meios de expressão possíveis para falar nas entrelinhas, e que os destinatários dessas mensagens eram em grande parte das vezes um número reduzido, os intelectuais ou artistas que pertenciam às mesmas tertúlias, que frequentavam os mesmos cafés, onde a lucidez política era expressão de uma certa forma de amargura. Tal como em outros países que viveram sob regimes ditatoriais, lucidez era frequentemente sinónimo de azedume e pessimismo”. ‘Antes e após o 25 de Abril de 1974’, in Fernando Pernes (ed.), *Panorama da arte portuguesa no século XX* (Porto: Fundação de Serralves/Campo das Letras), 255-84, p. 255. Esta posição é corroborada por David Evans que, em conversa a propósito desta dissertação, salienta o facto de a censura frequentemente não acompanhar a crítica produzida pelas artes plásticas pelo facto de se tratar de uma linguagem menos explícita: o artista dá como exemplo o seu quadro *Prisioneiro Político* (1971), apresentado no CAM em 2010, na exposição *Anos 70 – Atravessar Fronteiras*, que na década de 1970 foi mostrado como obra sem título na exposição *17 Novos Autores* (Galeria Judite Dacruz, 1971). Também Clara Menéres refere uma situação de alteração do nome de uma das suas esculturas mais emblemáticas: *Jaz morto e arrefece o menino de sua mãe*, foi apresentado na SNBA em 1974 pela primeira vez como peça sem título: “arriscavam-se a que a Sociedade fosse fechada, mas não foi porque Marcello [Caetano] estava com pouca força; tive que mudar o nome da peça. Na altura chamei-lhe apenas escultura... aquilo é um monumento aos soldados de África. Aqueles que vinham em caixões de noite para não serem vistos. Havia ocultação dos mortos. Esta escultura era dar a ver essas mortes” (Clara Menéres em conversa com a autora).

SNBA, por exemplo, permite-nos chegar a esta conclusão, já que as poucas artistas que participavam nestas mostras de artes plásticas se dedicavam exclusivamente à pintura ou ao desenho, sendo que, na sua maioria, são nomes que surgem esporadicamente, assim demonstrando que a sua dedicação à prática artística não manifestava continuidade e não era central nas suas vidas. No entanto, nas décadas de 1960 e 1970, as exposições colectivas continuavam a ser a mais relevante montra do trabalho destas artistas, cuja presença no panorama artístico nacional começou a ser mais consistente, manifestando também consonância com esse momento de “princípio do fim da modernidade”, como designa Bernardo Pinto de Almeida (B. P. d. Almeida 1999). No entanto, exposições individuais como a de Paula Rego, realizada na SNBA em 1965, demonstram claramente a emergência de artistas cuja obra se revelava profundamente original, atemporal, ainda que em sintonia com as questões mais prementes do seu tempo. Sobre esta exposição e as colagens amplamente politizadas que a integraram, diz Paula Rego: “aqueles quadros todos eram extremamente políticos, o *Salazar a vomitar a pátria*, *Os Cães de Barcelona*, o *Exilado a sonhar a pátria*, etc. Quadros que eu mostrei na altura e eles não deram por nada” (apud Macedo 2010, p. 34).

Se tomarmos em linha de conta a evolução dos artigos sobre artes plásticas publicados na revista *Colóquio*, editada pela FCG, vemos também alterar-se substancialmente não só a presença de mulheres nos artigos referidos, mas também a própria natureza dos mesmos, quer em termos qualitativos, quer em termos quantitativos. A diferença de enquadramento é notória entre os artigos publicados na *Colóquio* e aqueles publicados na *Colóquio/Artes* se atentarmos nas fases distintas que correspondem não só a diferentes direcções mas, também, a uma substancial mudança no panorama artístico nacional, no qual as artistas começaram a ter uma importância substancialmente incrementada, optando por estratégias e abordagens plásticas inovadoras. Esta constatação é notória, focando-nos apenas numa amostragem dos quatro primeiros anos de cada publicação (entre o primeiro número da *Colóquio – Revista de Artes e Letras*, editado em Janeiro de 1959 e Dezembro de 1962 e os números da *Colóquio - Artes* editados entre Janeiro de 1971 e Dezembro de 1974): se a revista dirigida por Reynaldo Santos apenas referiu três artistas nestes primeiros quatro anos (Menez, Milly Possoz, Hansi Stäel), e apenas Vieira da Silva foi alvo de um artigo de fundo, da autoria de José-Augusto França, intitulado

Presença e actualidade de Vieira da Silva (França 1961), já o segundo grupo dedica especial atenção a diversas artistas, cuja obra é destacada de diversas formas. O nº 1 da Colóquio Artes apresenta a exposição de Helena Almeida realizada em 1970 na Galeria Judite Dacruz como um “acontecimento singular” da temporada transacta (Bronze 1971), mas vários outros destaques (inclusivamente primeiras páginas) se seguiram, como, por exemplo, *The Imagiconography of Paula Rego* (Willing 1971) e *Lourdes Castro ou le choc de la fascination* (Marlow 1971)¹⁵⁶.

Mas qual era o lugar do questionamento feminista na arte portuguesa destas décadas, fervilhantes no contexto internacional, sobretudo anglo-saxónico (cf. capítulo I)? Havia espaço para o feminismo ideológico na arte portuguesa? E qual a posição das artistas, curadoras e críticas propriamente ditas? A negação do feminismo no contexto político da ditadura era consonante com outras áreas da sociedade, como anteriormente referimos (cf. 2.1.2), e também arredado do contexto artístico, como notaram Emília Nadal, Sílvia Chicó e Ana Hatherly, em diversos textos publicados mas também em conversas realizadas no âmbito desta dissertação, sendo frequentemente salientada a importância primeira da luta contra o regime político e a dificuldade de atribuir conotações ideológicas relacionadas com o género às artes plásticas. Esta negação foi levada ao extremo no caso da exposição *Artistas Portuguesas* (cf. 2.3.3), mas contrariada também por artistas como Paula Rego¹⁵⁷ ou Ana Vieira que, apesar de não encontrar uma formulação prévia desta ideologia na concretização da sua obra, admite que leituras nesta linha conceptual sejam potenciadas pela sua obra. Diz Vieira, em conversa a propósito desta dissertação: “tenho dificuldade em separar o género feminino/masculino. Nunca pensei muito

¹⁵⁶ No texto *Mulheres artistas na idade da razão*, Patrícia Esquível traça as diferenças mais substanciais no olhar da crítica sobre as mulheres artistas portuguesas, decorrente desta nova posição assumida pelas mesmas no contexto artístico nacional na década de 1960. “Não se trata apenas de um aumento do número de mulheres que adquirem visibilidade e credibilidade no mundo da arte. Constatamos igualmente uma alteração ao nível da postura dessas mulheres, quebrando os limites e os clichés tradicionalmente associados a uma maneira específica de fazer arte – arte feminina. Esta mudança de atitude conduzirá a um inevitável abandono do modo paternalista como a crítica e o público acolhiam tradicionalmente o contributo artístico das mulheres”. Esquível faz uma comparação do olhar da crítica sobre duas artistas proeminentes do modernismo português, Milly Possoz e Sarah Afonso, em contraponto com Helena Almeida Paula Rego e Lourdes Castro, nomes emergentes na época que analisa, identificando o caso do sucesso internacional de Vieira da Silva como determinante nesta mudança de posição dos críticos e da crítica. Patrícia Esquível, 'Mulheres Artistas na Idade da Razão. Arte e Crítica na Década de 1960 em Portugal', *ex aequo*, 21 (2010), 143-60, p. 144.

¹⁵⁷ “As minhas pinturas são feitas por uma artista mulher. As histórias que eu conto são histórias que as mulheres contam. Mas o que é isso de uma arte sem género? Uma arte neutra? Isso não faz sentido, pois não? (...) Há histórias à espera de serem contadas, e que nunca o foram antes. Têm a ver com tudo aquilo que jamais se ousou tocar – a experiência das mulheres” (*apud* Macedo, 'Entre Xerazade e Alice', *Jornal de Letras*, 9-22, 21-22 de Setembro, p. 22.

nisso se era muito se não era mulher, diziam-me imenso que eu era muito feminina. Mas nunca percebi muito bem, nem as pessoas sabiam”. Nadal relembra esta exposição de 1977 e as condições particulares que levaram a que as artistas participantes não quisessem vê-la associada a uma ideologia feminista, sendo que muitas inclusivamente recusaram participar na mesma:

Nós nunca sentimos isso [discriminação] e por isso é que nessa exposição houve relutância em dizer que era feminista e houve mesmo artistas que não quiseram expor. Não queriam que o seu estatuto feminino constituísse qualquer coisa que as marcasse ao nível de uma diferença em relação aos homens. (...) O que foi interessante foi que as artistas portuguesas não quiseram de maneira nenhuma que aquilo fosse considerado uma atitude, uma actividade ou uma proposta feminista. Porquê? Para já o feminismo tinha má fama. Por outro lado as mulheres que sempre expuseram ali livremente não se sentiram com vontade nem com direito, nem tinha sentido, fazerem uma manifestação feminista ao nível da arte naquele contexto. Portanto, apresentarem-se ali como exposição da expressão feminina portuguesa daquela época (Emília Nadal em conversa com a autora).

Já Sílvia Chicó associa a necessidade de abordar a temática no contexto mais lato do pós-revolução: “esta é uma altura em que se discute muito a questão do género, mas na altura, no pós-revolução, nessa época estudavam-se todos os grupos sociais. Talvez tenha tido que ver com uma certa noção de grupos oprimidos. As mulheres antes do feminismo, como é que estavam, como eram vítimas de um certo machismo que ainda hoje existe” (Sílvia Chicó em conversa com a autora).

Apesar do “paradoxo português” identificado por Isabel Carlos, crítica e comissária que actualmente é directora do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, segundo o qual os artistas portugueses mais conhecidos internacionalmente são mulheres¹⁵⁸ (Rato 2005), é clara a desvantagem da posição das mulheres no meio artístico, quer em termos do ensino, quer em termos do mercado e das instituições. Ruth Rosengarten afirma mesmo que “o grande problema

¹⁵⁸ Maria Helena Vieira da Silva e Paula Rego são os casos citados por Isabel Carlos: “trinta anos depois do 25 de Abril, pode-se falar em desigualdade. Se pensarmos em grandes nomes da arte nacional do século XX, os mais internacionalmente conhecidos são mulheres – Vieira da Silva e Paula Rego – mas, normalmente, há muitas mulheres na base da pirâmide e o topo continua a ser ocupado por homens. Lembro-me de ver uma exposição em Serralves, nos anos 80, em que não havia uma única mulher. Seria impensável em Londres ou Nova Iorque” (*apud* Vanessa Rato, 'O Paradoxo Português', Público, 30 de Outubro de 2005, p. 45). A situação de clara e exacerbada desvantagem manifesta-se também nas colecções e nos prémios de arte atribuídos em Portugal.

surge entre a escola e a profissionalização. Há formas de reprodução do estatuto social que estão muito interiorizadas: tem a ver com a maneira como as mulheres se encaixam nas estruturas, com a relação que estabelecem com a hierarquia de carreira, com o que se faz para chegar ao topo ou com o que cada artista acha possível para si próprio” (in *ibid.*). A título de exemplo, podemos referir Gracinda Candeias, que salienta fortemente as dificuldades de integração na Escola de Belas Artes do Porto, quando aí se inscreveu como aluna do curso de pintura. Em Lisboa, Helena Lapas refere também acerca do curso de pintura na ESBAL: “era um curso muito sombrio, muito pouco interessante. Mas eu tive um professor que era o Lagoa Henriques [era subdirector da escola; estava na escola do Porto e depois veio para Lisboa] ele conhecia muito bem o meu trabalho. E chegou uma altura em que se tinha que fazer uma tese [no 4^a ano; fiz a tese em 1969]. E como eu já trabalhava em tapeçarias, que são sempre bordadas, eu fiquei com um grande problema: como é que eu vou fazer uma tese de pintura se eu quase nem sei pintar, e continuo a achar que não sei pintar; pinto de outra maneira. E ele foi fantástico. Ele conseguiu abrir uma excepção, que depois deixou de ser excepção. Eu consegui fazer a minha tese em tapeçaria e a partir daí abriu-se uma janela para a Escola de Belas Artes também” (Helena Lapas em conversa com a autora). Lagoa Henriques foi também responsável pela entrada da escultora Clara Menéres na Escola de Belas Artes de Lisboa, onde foi a primeira mulher artista a leccionar uma disciplina de arte. Esta situação, no entanto, apenas se deu, como nos notou Menéres, depois de ter sido ultrapassada na Escola de Belas Artes do Porto por um colega com notas e classificação final de curso claramente inferiores (a escultura *A Menina Amélia que vivia na Rua do Almada*, de 1968, foi a sua tese de final de curso, classificada com 19 valores)¹⁵⁹. Já Ana Vieira, em consonância com a rejeição da pintura que se manifestou em todo o seu trabalho, confessa que o ambiente da Escola de Belas Artes de Lisboa era desinteressante e ultrapassado: “tinha que se aprender a desenhar bem, e eu continuo sem saber o que é desenhar bem, fazer bem as partes do corpo, as proporções todas. Não faz mal nenhum, não mata. Mas não se passava daí. E não me entusiasmei nunca. Depois

¹⁵⁹ “Só fui contratada mais tarde para a escola de Lisboa. No trato, muito simpáticos, mas quando se chegava à questão de contratação ou de reconhecer, está quieto. E foi-me dito que foi pelo facto de eu ser mulher. O Lagoa Henriques contratou-me para escola de Lisboa e foram-lhe perguntar porque é que ele me sugeria, se havia cunhas para me meter lá. Isso foi o Lagoa que me disse como quem diz ‘não penses que ter-te contratado para cá foi coisa fácil’ (Clara Menéres, em conversa com a autora).

havia um grupo de gente mais exigente, estudantes mais exigentes com quem eu me comecei a dar e que sabiam imenso (...). Eu acho que se aprendia mais com alunos do que com professores. A escola não era interessante. Era como se nem o modernismo ainda tivesse acontecido. Era um atraso imenso” (Ana Vieira em conversa com a autora).

No entanto, e apesar dessa situação, nenhuma consequência em termos colaborativos se assumiu como feminista ou como engajada politicamente e em confluência com um discurso assumida e claramente feminista. Num número especial da revista de arte *Plages* dedicado às artistas portuguesas, Ana Hatherly reflecte acerca da temática da publicação notando que “um dos aspectos mais marcantes da sociedade contemporânea é, sem dúvida, o número excepcional de mulheres que conseguiram estabelecer uma posição no meio da arte, não apenas em termos de igualdade em relação aos homens mas também, frequentemente, de forma superior a eles” (Hatherly 1981: 3). Ainda que considere esta situação uma “grande vitória”, Hatherly sempre recusou o feminismo como discurso associável a qualquer conceito de criatividade artística, por considerar que se trata de uma perspectiva redutora, sobretudo porque, “no que diz respeito à produção artística, devemos reconhecer que este se trata de um domínio no qual elas foram menos marginalizadas” e no qual “as mulheres não representam, enquanto tal, outra cultura, nenhuma cultura separada. Nas artes, podemos dizer que é praticamente indiferente que as obras tenham sido criadas por homens ou por mulheres” (Hatherly 1981: 3). No entanto, sobre o conjunto apresentado nesta publicação (Emília Nadal, Paula Rego, Clara Menéres, Ana Vieira, Menez, Helena Almeida, Luísa Correia Pereira, Isabel Magos, Flávia Monsaraz e Matilde Marçal), reunido a partir de vários documentos na posse de Emília Nadal, conclui Hatherly neste editorial, depois de estabelecer diferenças no acto criativo de várias destas artistas: “são mulheres, são portuguesas, pertencem ao século XX, mas são sobretudo criadoras, a sua capacidade é a capacidade que o artista tem de concretizar, no espaço da sua obra, visões e realidades particulares, complexas e múltiplas. (...) Elas são criadoras de mundos, formadoras e transformadoras de estados do real. (...) Elas inventam e produzem” (Hatherly 1981: 3). A inexistência de relação com qualquer movimento feminista é também salientada por Helena Lapas, que considera que a libertação das mulheres já

aconteceu. “No entanto, o trabalho que eu faço é muitíssimo feminino”, diz a pintora que trabalha com tapeçarias.

Na primeira metade da década de 1980 produziram-se algumas revisões do trabalho das artistas portuguesas que protagonizaram este período do panorama artístico nacional. Citamos apenas um outro exemplo, que teve também origem na iniciativa conjunta de Emília Nadal e Sílvia Chicó (Chicó e Nadal 1986), sendo que estas actividades, assim como aquela que motivou a organização de *Artistas Portuguesas* na SNBA em 1977, devem ser lidas tendo como pano de fundo os testemunhos recolhidos junto das organizadoras Nadal Chicó e Menéres, no âmbito deste movimento de reflexão das questões do feminino em Portugal, embora sem qualquer intenção de reivindicação feminista (cf. Nadal 2008: s/p). Isto porque, como nota Emília Nadal, a “reformulação da consciência identitária das mulheres artistas já estava consolidada no final dos anos 60 e fez-se visível na década seguinte, ainda antes da implantação do regime democrático. O que mudou significativamente no espaço de quarenta anos”, acrescenta, “foi a mentalidade da sociedade portuguesa em relação às mulheres” (Nadal 2008: s/p). Uma sociedade na qual, sobretudo em termos do panorama artístico, as artistas nunca se sentiram discriminadas pelos colegas, o que justificou a rejeição de uma posição feminista na exposição em causa e, acrescentaríamos, no contexto geral das artes em Portugal¹⁶⁰. Neste sentido Maria Calado reforça as diferenças entre a primeira metade do século XX e este momento da neo-vanguarda que aqui focamos, não só por causa da profunda alteração ao estatuto legal da mulher que surgiu com a democracia (Calado 1987)¹⁶¹, mas também devido à proeminência que as mulheres assumem por privilegiarem releituras dos métodos da vanguarda e por encontrarem nas novas linguagens emergentes a partir da década de 1960 veículos privilegiados para exprimirem criativamente a sua subjectividade e a sua condição criativa, social, política e cultural. Este aspecto será mesmo determinante para a nossa abordagem crítica e para a selecção das artistas

¹⁶⁰ Esta posição foi reforçada por Emília Nadal em conversa a propósito deste tema e desta dissertação, embora contrariada por artistas como Maria Gabriel, Clara Menéres, Maria José Aguiar e Gracinda Candeias.

¹⁶¹ Calado refere o exemplo da Exposição do Mundo Português (Lisboa, 1940), evento no qual a participação continua a ser irrisória: “é significativo que na Exposição do Mundo Português (...) entre 19 escultores e 43 pintores se destacassem apenas Estrela Faria, Milly Possoz, Clementina Carneiro de Moura, Sarah Afonso, Maria Adelaide Lima Cruz. Vieira da Silva foi rejeitada por falta de qualidade”. Margarida Calado, 'Um Novo Modo De Ver No Final Do Século XX - O Feminino Nas Artes Plásticas', *Congresso de Arte Portuguesa Contemporânea* (Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira: Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira, 1987), 65-88, p. 71.

sobre cuja obra nos debruçaremos mais atentamente, já que todas elas representam uma articulação plástica e conceptual de questões e práticas sintonizadas com uma perspectiva feminista que pretendemos pôr em evidência.

Da geração modernista, na qual se incluem artistas como Sarah Afonso, Menez e, obviamente, Maria Helena Vieira da Silva, a uma segunda geração emergida deste contexto plural e experimental, as diferenças são notórias no que diz respeito à participação das mulheres no meio das artes plásticas em Portugal e é precisamente no trabalho de algumas destas artistas que atentaremos mais pormenorizadamente a partir de conceitos centrais à arte feminista das décadas de 1960 e 1970, sempre em articulação com as práticas artísticas internacionais (que na altura começam a influenciar a criatividade dos artistas e das artistas nacionais) e com as especificidades culturais e políticas do contexto português, num permanente dialogismo entre estética e política que marcam definitividade o acto criador destas artistas. Muitas são também aquelas que não abordamos, quer por contingências várias, quer por escolhas declaradas inerentes à subjectividade do nosso método curatorial (Maria Barreira, Graça Morais, Armanda Passos, Maria Beatriz e Teresa Magalhães, Alice Jorge, Maria Velez, Gracinda Candeias e Maria Gabriel, por exemplo, inserem-se neste grupo). No entanto, esta *obra aberta* presta-se também a deixar rastros, informações, véus a desvelar, a criar possibilidades de esboçar outras linhas de afinidades quer conceptuais, quer formais, quer históricas.

2.3 – 1956-1977: anos charneira

2.3.1 – A Fundação Calouste Gulbenkian e a nova migração dos artistas portugueses

A exposição *50 Anos de Arte Portuguesa*, realizada entre Junho e Setembro de 2007 na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, dá bem conta da importância que a instituição assumiu no contexto artístico nacional da segunda metade do século XX. A sua vocação de desenvolvimento da sociedade fez-se notar também no domínio das artes plásticas, aspecto salientado por esta mostra historiográfica, que se socorreu não só do acervo de obras de arte da Fundação, mas também dos inúmeros relatórios produzidos pelos artistas financiados ao longo do espectro temporal

definido entre a data da *I Exposição de Artes Plásticas*, realizada em 1957, e o final da primeira década do século XXI. O recurso à colecção do CAMJAP – Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, criado em 1983, e a documentação do Serviço de Belas Artes da Fundação, como é notado no guia que acompanhou a exposição, resultou da constatação de que este se trata de um dos mais importantes arquivos das artes plásticas em Portugal, através do qual se pode constatar o impacto da acção desta instituição, e cujo acesso é ainda bastante restrito, como nota uma das curadoras da mostra, Raquel Henriques da Silva (Raquel Henriques da Silva 2007). As dificuldades de acesso e tratamento deste imenso arquivo foram notadas aquando da realização deste evento que, no entanto, se organizou em torno deste diálogo entre obra e reflexão artística:

O confronto entre as possibilidades da colecção e a riqueza da documentação – e tendo em conta o facto de privilegiarmos esta segunda vertente – conduziu, em algumas situações, à decisão de expormos artistas apenas através da componente documental, ou porque não têm qualquer obra na colecção ou, se a têm, esta não se relaciona, cronológica ou estilisticamente, com a componente projectual. Expor processos de investigação sem obra plástica esclarece uma metodologia, possui, eventualmente, algum significado histórico e alerta para dois factos: o domínio importantíssimo de projectos não realizados, que deverá sempre ser objecto de investigação, embora, em Portugal, o seja menos nas artes visuais do que na literatura ou na arquitectura; o conceito de exposição histórica de belas-artes que, na nossa opinião, deve ser mais processual do que consagratória (*50 Anos de Arte Portuguesa*, jornal de exposição 2007: s/p).

Paris deixou de ser o único centro de emigração da criatividade artística portuguesa¹⁶², com um número substancial de artistas a preferirem a capital inglesa

¹⁶² Para além de Maria Helena Vieira da Silva (1908-1992), que aí se estabeleceu em 1928, Paris foi também um importante centro de produção artística da vanguarda portuguesa, com declarado protagonismo de Amadeo de Souza-Cardoso (1887-1918), pintor natural de Manhufe, Amarante, que rumou a Paris em 1906. É, aliás, entre Amadeo e Vieira que José-Augusto França situa toda a relevância da arte portuguesa da primeira metade do século XX: “Amadeo de Souza-Cardoso veio para Paris com 19 anos, aqui esteve até os 27, e para aqui voltaria aos 31, se a morte o não tivesse levado. É o maior pintor da primeira geração de modernos portugueses. Maria Helena Vieira da Silva instalou-se em Paris aos 20 anos e aqui ficou para sempre. É o maior pintor que a segunda geração produziu. Entre um e outro decide-se o destino universal da nossa pintura. E com Amadeo se define o primeiro século XX que pudemos alcançar”. José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso* (Colecção de Arte Contemporânea; Lisboa: Artis, 1960), p. 5. De acordo com França, “as ideias de mundaneidade e parisiânismo” influenciaram indelévelmente o génio de Cardoso, a mesma força contextual se pode atribuir ao desenvolvimento

para estudar e contactar com o ambiente criativo que não existia em Portugal. Paula Rego, Graça Pereira Coutinho e Helena Almeida são os casos mais paradigmáticos, mas uma artista com um percurso e uma obra muito pouco explorados, Marina Mesquita (1940-2007)¹⁶³, também denotou a influência londrina no seu trabalho escultórico, tendo sido aluna na St. Martin's School of Art, entre 1967 e 68, beneficiando da atribuição de uma bolsa de escultura pela Fundação Calouste Gulbenkian. No relatório que escreveu na sequência deste subsídio, Mesquita nota: “as primeiras semanas foram difíceis para mim, primeiro porque estava desnorteada com a variedade de materiais e não conseguia escolher, em segundo lugar porque, estando num ambiente completamente diferente, eu tinha que fazer alguma coisa, mas isso implicava tantas responsabilidades que me assustou. Agora sinto-me completamente à vontade e com muito interesse no meu trabalho” (Marina Mesquita, relatório FCG SBA nº 1877 in Raquel Henriques da Silva 2007: 135). Como salienta Ana Ruivo, “o contacto com o conceptualismo transformou e enriqueceu a sua pesquisa. O figurativo deu lugar ao abstracto através de uma maior exploração de materiais, como o ferro polido, o alumínio, o poliéster e o poliuretano expandido, que rapidamente substituíram a cerâmica que havia experimentado anteriormente” (Ana Ruivo in Raquel Henriques da Silva 2007: 135).

As bolsas de estudo¹⁶⁴ foram uma das principais acções da Fundação Calouste Gulbenkian desde o início da sua Fundação em 1956, não só mas também

da obra de outros ‘exilados’, que no entanto aí encontraram força de exprimir as suas particularidades regionais: “Amadeo foi pintor português em terra estranha, num meio aleatório, dentro de um movimento estético alheio às suas raízes nacionais – e quando, por detrás de si, na sua própria terra, a pintura de todo em todo se desnacionalizava, nas obras de académicos, estilisticamente iguais entre si, de S. Petersburgo até à costa do Atlântico. À toscanidade do seu amigo Modigliani, à hispanidade do seu contemporâneo Picasso, em idêntica emigração, corresponde uma certa portugalidade em Amadeo. E não é por acaso que as suas expressões não poderiam, então desenvolver-se nos solos nacionais”. França, *Amadeo de Souza-Cardoso*, p. 5. Santa-Rita Pintor e Almada Negreiros são outros dois nomes que marcam a emigração portuguesa para Paris nas primeiras duas décadas do século XX, sendo que Almada chega à capital francesa em 1919 no contexto do pós- I Guerra Mundial, altura em que “o tempo heróico do cubismo e do futurismo, que encantara a sua juventude lisboeta, já tinha, porém, passado, e Almada ia encontrar, na boémia nova de Montparnasse, uma heterodoxia de caminhos onde o seu próprio podia ser eleito”. José-Augusto França, *Amadeo de Souza-Cardoso. O Português À Força & Almada Negreiros. O Português Sem Mestre* (3ª e 2ª ed.; Lisboa: Bertrand, 1983b), p. 223. Acerca das ligações entre a arte portuguesa e a arte francesa, ver também José-Augusto França, 'Art Français, Art Portugais. Un Dialogue De Neuf Siècles', in Centre Culturel Portugais (ed.), (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983a).

¹⁶³ São muito poucas as referências à obra de Marina Mesquita. Para além do relatório FCG citado, o nome de Marina Mesquita apenas aparece citado em algumas exposições colectivas, como a 1ª Exposição de Artes Plásticas da Cooperativa Árvore, no Porto, a XII Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto (1975) ou as exposições artes plásticas da Queima das Fitas de Coimbra, de 1961 e 1959.

¹⁶⁴ Nota António Barreto que “durante pelo menos três a quatro décadas o essencial da elite científica e cultural portuguesa foi formada graças às bolsas assim distribuídas. Nos domínios de vanguarda, nos temas desconhecidos pelas universidades portuguesas, nas áreas mais dispendiosas e nas disciplinas mais ostracizadas pelo regime e pelo Estado Novo (as das Ciências Sociais e das Artes), a sua acção foi decisiva”. António Barreto (ed.), *Fundação Calouste Gulbenkian Cinquenta Anos 1956 . 2006* (I; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian,

no que respeita à sua actividade no âmbito do apoio e desenvolvimento das actividades artísticas em Portugal¹⁶⁵. No entanto, e muito para além disso, a Fundação acompanhou a evolução da sociedade portuguesa desde a sua criação, sucedendo-se regimes, revoluções, governos, e trabalhando sempre com essa mesma sociedade e não à sua margem, no contexto do pós-guerra na Europa, e no seio de um clima de modernização e expansão económica que se vivia no país, com o lançamento de dois planos de fomento económico (Barreto 2007). O que a Fundação trouxe também foi cosmopolitismo e contacto com o exterior sob diversas formas, em contraponto com o fechamento da sociedade portuguesa da altura, tendo sempre conseguido manter-se uma instituição independente apesar do regime político vigente¹⁶⁶, que, percebendo a importância que uma instituição deste género teria para o país, tudo fez para criar as condições para a sua implementação em Portugal (Barreto 2007)¹⁶⁷. No entanto, a mesma não foi imune às épocas de convulsões económicas, políticas e sociais que marcaram o país e mundo, como, por exemplo, o choque petrolífero da década de 1970 ou o 25 de Abril, em Portugal, que foram temporalmente concomitantes:

Como também aconteceu um pouco por todo o lado, o choque externo da queda da ditadura agiu aqui como «revelador» de problemas internos que se haviam acumulado durante anos sem ambiente geral que levasse ao seu conhecimento e resolução. No caso da Fundação Gulbenkian, a eclosão do «Movimento

2007), p. 47.

¹⁶⁵ De facto, a actividade da Fundação desenrola-se por áreas tão distintas como o apoio à comunidade científica, à divulgação da língua e cultura arménias, o apoio social e a caridade, etc. Como nota António Barreto, “nos múltiplos sectores que constituíram os centros de interesse e da actividade da Gulbenkian, na educação básica, nas universidades, na investigação científica, na pós-graduação em todas as disciplinas, na formação artística, expressão cultural, no associativismo estudantil, na saúde pública, no equipamento hospitalar, na assistência aos carenciados, na recuperação de património artístico e construído (...), a contribuição da Fundação foi geralmente decisiva.” Ibid. p. 44-45.

¹⁶⁶ Segundo José de Azeredo Perdigão, em nota para a Presidência do Conselho dirigida a Salazar datada de 2 de Junho de 1961, “sendo, como é, uma instituição absolutamente apolítica, cumpre-lhe, todavia, dar ao Estado uma leal colaboração”. José Medeiros Ferreira, 'A Instituição', in António Barreto (ed.), *Fundação Calouste Gulbenkian Cinquenta Anos 1956-2006* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007), 69-163, p. 109.

¹⁶⁷ José Medeiros Ferreira traça o percurso da instituição, notando o período inicial de negociações com vista à definição de estatutos que se seguiram ao falecimento do benemérito Calouste Sarkis Gulbenkian (20 de Julho de 1955), cujo testamento, redigido por um dos três *trustees* nomeados, José de Azeredo Perdigão (os outros dois foram Lord Radcliff of Wermeth e Kevork Loris Essayan, incluía a criação de uma Fundação com o nome Calouste Gulbenkian em Lisboa. Como constata Medeiros Ferreira, “Salazar irá seguir com a máxima atenção o percurso da execução testamentária de Calouste Gulbenkian, a áspera negociação internacional privada conduzida por José de Azeredo Perdigão, e a elaboração dos Estatutos da Fundação. O seu biógrafo Franco Nogueira chega a pôr-lhe na boca a seguinte afirmação: «é a coisa mais importante que sucedeu em Portugal nos últimos cinquenta anos»”. Ibid. p. 87. A noção da importância da colecção de obras de arte de Gulbenkian foi também central em todo este processo, sendo que a sua reunião na sede de Lisboa se fez por conta de diversas negociações levadas a cabo com vários países por onde se encontravam dispersas (cf. Ferreira, 'A Instituição').

Revolucionário do 25 de Abril de 1974 veio encontrá-la numa encruzilhada de questões externas e internas levantadas pelas fontes de financiamento (...) e de questões internas motivadas pelo crescimento do número de funcionários, pela própria concepção de uma fundação de natureza dupla, com organismos próprios e subsidiando terceiros, e pelas relações de trabalho geridas pelo Serviço de Pessoal (Ferreira 2007: 132).

No âmbito da constituição da Fundação, inaugurou-se também o Museu Gulbenkian, que iria albergar as obras da vasta colecção do fundador, sob a responsabilidade de Maria José Mendonça, antes conservadora do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa (Ribeiro 2007)¹⁶⁸. Para além do inventário das obras já existentes, a Fundação deu continuidade uma política de aquisição de peças que hoje se mostram na sua sede em diversas salas dedicadas à arte egípcia, greco-romana, da Mesopotâmia, do Oriente islâmico, Arménia, do Extremo Oriente e europeia, para além do famoso “tesouro Lalique”, “«centro de mesa» oval, em prata e vidro, representando um lago, do meio do qual se eleva, pousada sobre um nenúfar, uma figura feminina, parcialmente coberta de algas. (...) É uma peça única, que foi directamente adquirida ao artista, em 1905, e abre um conjunto, também ele único, de obras de René Lalique” (Ribeiro 2007: 280). O Serviço de Belas Artes desempenhou uma outra importante função, nomeadamente a actividade expositiva: I Exposição de Artes Plásticas, enunciadora de um projecto de acção para o campo das artes plásticas, como nota no catálogo da mostra o presidente José de Azeredo Perdigão:

[Proporcionar] aos artistas portugueses e ainda aos artistas estrangeiros residentes em Portugal, uma nova oportunidade de estabelecer contacto directo com o público, atendendo às vantagens materiais que desse contacto podem derivar; conceder prémios que, segundo as circunstâncias, constituem ou a distinção das melhores produções apresentadas ao certame ou a consagração de um artista, considerado o valor conjunto da sua obra; adquirir algumas das suas pinturas, esculturas, desenhos e gravuras expostos mais representativos dos seus autores ou de uma escola, em ordem não só a compensar o artista do sacrificio

¹⁶⁸ O cinema, a música e o bailado foram também expressões artísticas privilegiadas pela actuação da Fundação, sendo o Serviço de Música criado em 1957. Já O Ballet Gulbenkian foi criado em 1965, por sugestão de Madalena Perdigão (primeira responsável pelo Serviço de Música), tendo sido extinto em 2005.

que importa a criação de tais obras, mas também a melhorar determinadas colecções públicas, menos ricas em arte contemporânea, pelo depósito dos trabalhos assim adquiridos; e ainda dar aos jovens pintores, escultores, desenhadores e gravadores, por um lado ocasião de revelarem a sua obra, necessariamente limitada, e afirmarem as suas aptidões, naturalmente em desenvolvimento, e, por outro lado, permitir-lhes a obtenção de bolsas de estudo, no país e fora dele, para com Mestres incontestados, aperfeiçoarem a sua técnica, alargarem as suas fontes de inspiração e completarem a sua educação artística (in Ribeiro 2007: 327).

Por altura da comemoração dos cinquenta anos da Fundação, António Pinto Ribeiro contabiliza “duas mil e quinhentas bolsas (...) e mil e quinhentos bolseiros” (Ribeiro 2007: 338), no que diz respeito unicamente às bolsas e prorrogações atribuídas pelo Serviço de Belas Artes, que detém neste momento um vastíssimo espólio composto pelos relatórios e pedidos dos artistas. “Este acervo”, nota Ribeiro, “constitui-se como um verdadeiro arquivo da história dos criadores e da criação artística em Portugal, nas suas várias vertentes: plásticas, performativas e de investigação” (Ribeiro 2007: 338). Como aliás referimos anteriormente, essa importância foi reconhecida nesta altura também pela direcção do Centro de Arte Moderna, à altura dirigido por Jorge Molder. É de notar, no que diz respeito às artes plásticas, que a atribuição de bolsas de estudo pela Gulbenkian fez com que campos menos explorados no âmbito das chamadas ‘belas-artes’, como a tapeçaria ou a gravura, tenham sido alvo de estudo e de criação, o que naturalmente favoreceu muitas artistas que assim decidiram explorar estas formas e materiais. Raquel Henriques da Silva nota mesmo que esta situação contribuiu fortemente para a importância que estas expressões têm no acervo da Fundação Calouste Gulbenkian: “Escolher quem está na exposição teve como primeiro critério, de longe o mais importante, a riqueza documental dos seus processos. E isso não encerra nada de pessoal, é sim a novidade, o não conhecimento, o percebermos que o material reunido se relaciona com a obra do artista. Claro que isso nos levou a uma tentação muito grande, que depois tivemos que inflectir, que consistia em acentuar ainda mais o carácter de margem que nós vimos que a exposição poderia adquirir. Chegámos a trabalhar, por exemplo – também aí a Gulbenkian desempenhou um papel importantíssimo – em núcleos de gravura, depois também de tapeçaria (que acabou por ser o que ficou mais

consistente)” (in Jürgens 2007). Neste sentido, a pesquisa de artistas como Fátima Vaz e Helena Lapas, Isabel Laginhas e Flávia de Monsaraz são paradigmáticos. Maria Gabriel, na gravura, ou Luísa Correia Pereira, são exemplo de artistas que beneficiaram de bolsa da Gulbenkian não só para trabalhar esta técnica, mas também para ter contacto com o exterior, nomeadamente a Alemanha¹⁶⁹. Para além disso, estes apoios foram determinantes para permitir aos artistas não só conhecer realidades distintas e contactar com os maiores centros de criação artística mundial, mas também para encontrarem ambientes mais propícios – livres – à criação, dado o contexto de ditadura e de censura que se vivia em Portugal. Pinto Ribeiro cita Marcelino Vespeira que no relatório que produziu em Paris (12 de Junho de 1959), descreve assim a situação:

Já tenho uma responsabilidade de auto-crítica que me torna menos permeável. Mas este problema – “do que devia ter sido ontem” – é meu e das coordenadas em que nasci e me deixei crescer. A Fundação existe depois dele e nada tem com o passado cultural português e muito menos com os problemas artísticos de cada um [...]. Sinto uma inadaptação ao ambiente artístico português. Apeetece-me solidão e, considerando esta posição, também a não posso praticar. Não me sinto estrangeiro na minha terra e não me vejo estrangeiro noutro país. O problema não é geográfico – é moral e económico (*apud* Ribeiro 2007: 339).

Para além deste contacto, os processos evidenciados pelos relatórios revelam a sua importância no todo da obra de um artista, frequentemente sendo possível ver neles evidenciado todo um percurso estético, com de resto cremos ser o caso de Paula Rego. A pintora justificou também com a necessidade de contacto com o exterior um dos seus pedidos à Gulbenkian¹⁷⁰, o que teve efeitos palpáveis na evolução da sua

¹⁶⁹ Foi o caso, por exemplo, de Maria Gabriel.

¹⁷⁰ Diz Rego no seu pedido de subsídio: “A bolsa requerida destina-se exclusivamente a permitir a troca de ideias com artistas de tendências semelhantes e conseguir contactos pessoais com galerias interessadas no meu género de trabalho. O meu trabalho já não pode beneficiar das disciplinas de uma instituição de estudo com o seu detalhado programa de trabalho. Preciso de tempo e oportunidade para me dedicar totalmente à minha profissão com o fim de ter uma exposição individual”. Paula Rego, 'Pedido de Subsídio de Investigação', (Lisboa: FCG, 1962), s/p. Paula Rego destaca também, e para além da produção de quadros, a sua actividade cultural num dos seus relatórios, as quais certamente tiveram importância central na sua formação: “durante este período visitei também numerosas exposições, entre elas: Kokoshka (Tate Gallery), Arp (Tate Gallery), Phillip Guston (Whitthechapel Gallery), Japanese Painters (New London Gallery) e 4 Young Contemporaries (ICA) com especial interesse para mim pois mostra a nova pintura figurativa e Neo-Dada. Também visitei o British Museum,

obra: “A minha estadia em Londres foi-me muitíssimo proveitosa. Realmente, o ambiente de arte é tão fértil e variado que me ajudou a realizar com mais segurança o que é mais individual no meu trabalho. Não posso dizer que tenha encontrado ninguém que esteja a fazer exactamente o que eu faço, no entanto, houve bastantes artistas que se mostraram interessados pelo meu trabalho. Creio que os meus quadros ganharam uma liberdade de formas e de cor que não tinham” (Rego 1963). Os relatórios de Paula Rego são, para além de importantes acervos de informação, riquíssimos ao nível estético e plástico, já que deles constam diversos materiais desenhados pela pintora, por exemplo no que respeita à sua pesquisa em torno dos contos populares. Sem acesso a meios de reprodução mecânica, Paula Rego reproduziu as ilustrações desses contos manualmente, compondo assim álbuns de intenção arquivística e de investigação, os quais, no entanto, manifestam de certa forma o seu traço pessoal e expressivo¹⁷¹.

Ainda que um grupo substancial de artistas tenha continuado a optar por Paris¹⁷² no âmbito do conjunto das migrações artísticas, o facto é que cidades como Londres e Berlim, mas também países como os Estados Unidos, começaram a desempenhar um forte papel na formação e no desenvolvimento artísticos dos portugueses, dadas as renovadas possibilidades oferecidas pela Gulbenkian. Graça Pereira Coutinho, por exemplo, salienta a importância das suas vivências em Londres, sendo que muitos artistas passaram pela Slade School of Art ou pela Saint

National Gallery, Victoria and Albert Museum. E os seguintes filmes de grande interesse: *O Anjo Exterminador* (Buñuel), *O Eclipse* (Antonioni), *Vivre sa Vie* (Jean Luc Godard), *Cléo de 5 a 7* (Agnès Varda)”. Paula Rego, 'Relatório de Subsídio de Investigação', (Lisboa: FCG, 1963), s/p.

¹⁷¹ António Pinto Ribeiro nota que este é também o caso de um dos relatórios de Lourdes Castro quem depois de ter estado em Berlim (sem qualquer bolsa) beneficiou de apoio da FCG para rumar a Paris (contamos com a sua descrição, uma vez que não nos foi possível obter acesso a este relatório): “Tanto este como os relatórios anteriores da pintora são escritos à mão, em letra desenhada, encadernados manualmente, com ilustrações pintadas, contendo fotografias das obras em 5 x 7 cm e colagens de convites de exposições, panfletos de *vernissages*, conferências, atados com baração, no que constitui um caderno de artista, que em si próprio é uma obra”. António Pinto Ribeiro, 'Arte', in António Barreto (ed.), *Fundação Calouste Gulbenkian Cinquenta Anos 1956-2006* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007), 237-408, p. 340.

¹⁷² O grupo KWY, dinamizado por René Bértholo e Lourdes Castro é paradigmático da presença dos artistas portugueses na capital francesa. Como notou Lourdes Castro numa entrevista de 1983, a propósito do seu regresso à ilha da Madeira, “depois de abandonar o curso de Belas-Artes, em Lisboa (o qual não chegou a concluir), manifestou-se “a vontade de ir à Europa. Naquela época, para nós, sair de Portugal era vir à Europa. Portugal estava num cantinho tão longe. Numas férias, enquanto estava a estudar, viemos a um campo de trabalho em Hannover e fomos até à Dinamarca. Lembro-me que nessa altura se comemorava, creio que o 250º aniversário do nascimento do Rembrandt e fomos a Amesterdão ver uma exposição que reunia, se não todos, muitos Rembrandts vindos do mundo inteiro. Isso deve ter sido em 55. Depois vim para Munique em 57 e para Paris em 58. Agora penso que saí da Madeira para ver coisas que não havia lá, pintura, sobretudo, que era isso que me interessava: foi para ver os quadros de perto, para os tocar com os olhos. E ao fim e ao cabo, se parto daqui é também para ver... é para ver o mar! Quando tomei a decisão de voltar para a Madeira estava a olhar para o mar. Agora apetece-me mais ver o mar do que ver as casas”. Maria Anahory de Vasconcelos, 'Lourdes Castro: O Regresso', *Expresso Revista*, 1983.

Martin's¹⁷³. Londres foi, depois de Paris¹⁷⁴, o segundo epicentro da emigração artística portuguesa que procurava fugir da asfixia que se vivia no país. Alberto Lacerda, em prefácio a um dos livros de poesia de Luís Amorim de Sousa¹⁷⁵, nota a forma como esta situação se revela nos seus escritos: “a complexa realidade portuguesa tem sido vivida no espírito e na carne deste poeta, por vezes de forma dilacerante. Já no seu primeiro livro, publicado em 1968, Portugal é evocado como “sepultura / aberta e saqueada”, “marinheiro triste dos porões”. A relação ambígua deste anti-fascista de sempre com o país de origem, atinge um ponto muito alto, com um vago aceno a Álvaro de Campos (ou a Whitman?), no fragmento Janelas Verdes. Parte-se, abraça-se a aventura, apaixonamo-nos até pela aventura noutra país que se ama de um verdadeiro amor – mas paga-se um preço. Sempre” (Alberto Lacerda, Prefácio, in L. A. d. Sousa 1997: 10). Em Paris, os portugueses viviam em ambiente de tertúlia, como nota o jornalista Diaz Roncero, citando o artista Costa Camelo: “vimos todas as tardes a esta tertúlia do «Old Navy», onde nos encontramos grande número de portugueses: pintores, escultores, poetas, todos igualmente interessados em debater opiniões sobre arte e, em particular, sobre artes plásticas e literatura. Não somos de resto, os únicos portugueses de Paris que se reúnem num café. Outros grupos se encontram em lugares semelhantes” (in Roncero 1962). Para além de Lourdes Castro e Bértholo, Dacosta, Eduardo Luís, José Escada, Gonçalo Duarte,

¹⁷³ Graça Pereira Coutinho, por exemplo, fez estudos nesta escola que, como a própria nota, “era sobretudo conhecida pela escultura”. Notando a importância da experiência londrina (sendo que ainda hoje Coutinho divide o seu tempo e o seu trabalho entre Lisboa e Londres), a artista lembra como era, para uma portuguesa, contactar com Londres nos anos de 1970: “muito diferente do que é hoje, trinta anos depois; mas, na altura, uma experiência extraordinária para mim. O clima de liberdade, a riqueza cultural, os museus, as ruas, os hippies, os concertos... A Arte Pop e a Arte Conceptual, o cinema underground... (...) Estavam lá também o António Sena, o Jasmim... Encontrei-me com pessoas do teatro, por exemplo com a Regina e o Ricardo Pais. Havia toda uma comunidade de refugiados políticos portugueses... [Vivia] em Oakley Street, perto de King's Road; era onde tudo então estava a acontecer. Mas essencialmente o que me marcou foi a ida aos museus, foi o poder de ver 'ao vivo' o Turner, o Matisse, o Piero de la Francesca, o Bonnard...” (*apud* Ruth Rosengarten e Tony Godfrey (eds.), *Graça Pereira Coutinho* (Lisboa: Estar, 1999).

¹⁷⁴ Manuel Villaverde Cabral nota também esta centralidade: “por razões aliás pouco explicadas, mas que terão tido muito que ver com a sua agitação revolucionária recorrente, a França vinha-se tornando, desde meados do século XIX, o centro do mundo da arte. E, ao concentrar-se em Paris, a expatriação dos talentos artísticos oriundos de todas as periferias, desde a Rússia a Portugal (...) só podia concorrer para reforçar a centralidade artística da França. Assim tiveram origem, em lugar das antigas «Escolas de Paris», cujos ecos permaneciam vivos e actantes, apesar da fragmentação que o mundo da arte tinha conhecido depois da Segunda Guerra Mundial (...). Manuel Villaverde Cabral, 'Paris, Portugal: Dos Anos de 1950 aos Anos de 1970', *KWY: Paris 1958-1968* (Lisboa: Fundação Cultural de Belém/Assírio e Alvim, 2001), p. 53.

¹⁷⁵ Nascido em Angola em 1937, trabalhou para a BBC em Londres e publicou diversos livros, entre poesia e prosa (o seu primeiro livro, de 1968, intitula-se *O Signo da Balança*). É o responsável pelo espólio de Alberto de Lacerda, que foi em parte apresentado na Fundação Mário Soares, em Lisboa. Cf. Alfredo Caldeia, 'Coleção Alberto De Lacerda. Um Retrato Incompleto', *Colecção Alberto de Lacerda. Um Olhar* (Lisboa: Fundação Mário Soares, 2009).

Costa Pinheiro e, obviamente, Maria Helena Vieira da Silva, eram alguns dos artistas portugueses ali “exilados”.

Alberto Lacerda (Moçambique 1928 – Londres 2007)¹⁷⁶ foi um elemento aglutinador dessa diáspora, tendo vivido grande parte da sua vida em Londres onde apoiou muitos dos artistas que aí acorreram sobretudo em finais dos anos de 1960 e nos anos de 1970, tratando-se de um dos muitos que “se viram obrigados a escolher o estrangeiro, quando a emigração era, afinal, um exílio forçado pela ditadura e pelas suas sequelas” (Caldeia 2009: II). A sua amizade com Maria Helena Vieira da Silva e o seu marido Arpad Szenes demonstra que o elo que os unia ia além da amizade, sendo que partilhavam uma espécie de sentir comum relacionado precisamente com esse aspecto da diáspora, que a partir dos anos de 1960 e 1970¹⁷⁷ começou a conhecer maior protagonismo em Londres do que na capital francesa. Como constata Luís Amorim de Sousa, nas suas memórias londrinas, “Londres começava a roubar espaço a Paris nas atenções do público europeu que se interessava pelas artes. E mais e mais artistas portugueses começaram a aparecer. Jasmim apresentou-me a António de Sena, que também conseguira escapular-se para Londres, e o Alberto e a Menez. [...] Através do Hélder [Macedo], também, conheci dois outros membros do grupo KWY, Lourdes Castro e Costa Pinheiro, que vinham visitá-lo e ver o que se passava. Essa ideia de que tudo estava a acontecer em Londres deu origem ao título de uma revista de poesia editada pelo poeta inglês Anthony Barnett, que conheci um pouco de passagem. A revista [...] intitulava-se *Nothing Doing in London*” (L. A. d. Sousa 2004: 161). Ana Gabriela Macedo notou também a importância de Alberto Lacerda (e de Menez) na obra de Paula Rego, traçando uma linha de “afectos portugueses” presente na obra da pintora, sendo que “está ainda por cartografar o mapa das suas

¹⁷⁶ Mais do que simplesmente um poeta, Alberto Lacerda era um ávido colecionador, melómano, professor, crítico e divulgador da língua portuguesa. Nascido em Moçambique, em 1928, partiu para Lisboa em 47 tendo aceite, em 1951, uma proposta para trabalhar como assistente de produção com a BBC, em Londres. Depois de ter terminado este contrato, voltou à BBC, apresentando Fernando Pessoa ao público britânico. Deu aulas na Universidade do Texas, entre 1967 e 69 e depois na Universidade de Boston, entre 1972 e 1996. De permeio, vários livros de poesia publicados, amizades com alguns dos nomes mais sonantes das artes da segunda metade do século XX. Morreu em Londres, na sua casa do bairro de Chelsea, em 2007.

¹⁷⁷ Marina Bairrão Ruiivo nota precisamente este sentimento comum: “Numa carta a Alberto Lacerda, ‘cidadão do mundo’ como o próprio se definia (apesar do amor que sempre o ligou a Portugal e à sua cultura, o espírito medíocre deste país ingrato e tacanho marcou a sua vida), Vieira da Silva também expressou: [...] *eu sinto que em Portugal não se está maduro para compreender certas coisas. Às vezes há pessoas para as fazer mas nunca as há para compreender*”. Marina Bairrão Ruiivo e Sandra Santos (eds.), *Alberto de Lacerda. Encontros Com Vieira da Silva e Arpad Szenes* (Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva, 2009).

afinidades estéticas e afetivas com os artistas portugueses seus contemporâneos” (Macedo 2010: 144).

Concluimos este ponto com a opinião de um dos críticos mais proeminentes da época, Fernando Pernes, que salientou, já em 1967, a importância do movimento migratório dos artistas portugueses que, apesar de se desenvolver desde o início do século XX e no contexto das vanguardas históricas: “tendo acompanhado a actividade destes jovens artistas nestes últimos anos, fiquei com a impressão de que o que de mais válido se faz actualmente na arte portuguesa é feito em Munique, Paris, Londres, etc.” (França et al. 1970: 9).

2.3.2 – Alternativa Zero

A importância de *Alternativa Zero. Tendências polémicas na arte portuguesa* (E. d. Sousa 1977a), exposição realizada em 1977, na Galeria Nacional de Arte Moderna em Lisboa, com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura, foi devidamente notada na Fundação de Serralves em 1997 com a realização da exposição *Perspectiva: Alternativa Zero*, acompanhada de um catálogo que, acima de tudo, funciona como um arquivo deste que foi um dos seminais momentos da história da arte em Portugal (Fernandes 1993). Por se constituir como evento definidor da ‘vanguarda’ nacional, a mostra foi muito devedora da experimentação artística internacional presenciada por Ernesto de Sousa em eventos como a Documenta de Kassel (e, sem dúvida, da actividade do movimento *Fluxus*), sobretudo na actividade de artistas como Joseph Beuys, Wolf Vostell e Robert Filliou, acerca dos quais, aliás, Sousa escreveu vários artigos. A forma como o evento germânico foi marcante na acção das operações estéticas potenciadas pela actividade de Ernesto de Sousa, enquanto crítico, curador, mas também artista, encontra-se perfeitamente demonstrada no texto *Os 100 dias da 5ª Documenta* (E. d. Sousa 1973). Aliás, a polémica que acompanhou a concretização da mostra em 1977, devidamente encenada nos jornais da época, revela o seu nível de importância, sobretudo porque nos parece que as propostas plásticas apresentadas, para além do conceito do próprio evento, parecem funcionar como um revisão desse momento da neo-vanguarda portuguesa que mediou o período *circa* 1974, mas também como

antecipação do pós-moderno perfeitamente descrito na primeira metade da década de 1980 em *Depois do Modernismo*, que, sob a orientação de Luís Serpa, se dispôs a discutir “a problemática do chamado movimento post-moderno [sic]” (Serpa 1983: 9) em Portugal. A vasta quantidade de textos que exploram a *Alternativa Zero* e as suas consequências no meio artístico nacional¹⁷⁸ denotam perfeitamente o seu carácter seminal neste contexto¹⁷⁹, sobretudo pela sua aproximação à profundamente conceptual Documenta 5 que Harald Szeeman comissariou em 1972. Nos diversos espaços nos quais se desenrolou o evento, Szeeman explorou ângulos como o trabalho audiovisual, a propaganda política, o realismo, a informação, os processos, a informação e as ideias, entre outros, sob o título genérico *Befragung der Realität Bildwelten heute*, em torno de um questionamento acerca da construção de realidade através das imagens. Aqui, sob o manto de uma profunda reflexão teórica e filosófica, apresentaram-se artistas como Claes Oldenburg, Gilberto Zorio, Marcel Broadthaers, Gerhard Richter, Christian Boltanski, Günter Brus, Filliou, Nancy Graves, Sigmar Polke, Ed Ruscha, Rudolph Schwarzkogler, Vito Acconci, Bruce Nauman, Art & Language e, obviamente, Joseph Beuys, entre tantos outros (Szeeman 1972). Uma reflexão que marcou profundamente o pensamento de Ernesto de Sousa e o questionamento que o ‘operador estético’ trouxe para a arena artística nacional. Alvo de inúmeros escritos, o percurso teórico do curador de *Alternativa Zero*, foi escrutinado e analisado de forma aprofundada, destacando-se o trabalho de João Fernandes, precisamente a propósito desta *Perspectiva*, e de Miguel Wandschneider no catálogo da mostra *Revolution my Body*, apresentada na Fundação

¹⁷⁸ Para além do já citado volume *Perspectiva: Alternativa Zero*, publicado na sequência da revisão do evento em Serralves, podemos citar ainda *A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto de mudança*, da autoria de Miguel Wandschneider. Miguel Wandschneider, 'A Lenta e Difícil Afirmação da Vanguarda num Contexto de Mudança', in Vicente Todolí (ed.), *Circa 1968* (Porto: MACS, 1999), 29-47, mas também trabalhos como 'As neo-vanguardas: reciclagem e realização do projecto das vanguardas históricas. A situação portuguesa', de Filomena Serra (2005), *Artis*, 4, 399-426, ou os títulos *Isabel Nogueira, 'Alternativa Zero (1977): O Reafirmar da Possibilidade da Criação'*, *Cadernos do CEIS20*, /7 (2008), 17-29 e *Isabel Nogueira, Do Pós-Modernismo à Exposição Alternativa Zero*, ed. Assírio Bacelar (Artes/Ensaio; Lisboa: Vega, 2007).

¹⁷⁹ Neste sentido, é de notar também a importância do evento na constituição de uma das mais importantes colecções de arte contemporânea nacionais – a colecção do Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Na exposição que inaugurou o museu e anunciou as directrizes do acervo, o então director do MACS declarava: “situando-se em Portugal, a colecção traduz igualmente os anos de uma ruptura que anunciam os experimentalismos dos anos 70, os quais reflectem um diálogo com experiências internacionais que até aí raras vezes fora assumido com tal sentido de contemporaneidade na arte portuguesa do século XX. Buscando uma intersecção entre um olhar dos artistas portugueses, a colecção apresentará uma visão macroscópica de um contexto internacional e uma visão microscópica de um contexto português. Sendo selectiva em relação ao primeiro, procurará também ser representativa em relação ao segundo”. Vicente Todolí e João Fernandes, *Circa 1968* (Porto: MACS, 1999), p. 17.

Calouste Gulbenkian em 1998 (M. H. d. F. e. M. Wandschneider 1998): versões contrastantes, como nota Mariana Pinto dos Santos (Santos 2007)¹⁸⁰.

Não só o modelo expositivo e a conceptualização da mostra não foram do agrado de muitos dos críticos (que apesar de tudo, na sua generalidade, toleraram a iniciativa), a polémica estalou entre o crítico Rocha de Sousa e Ernesto de Sousa, notando de certa forma o anacronismo da totalidade da proposta estética apresentada, cujo estreitamento de fronteiras entre a arte e vida rapidamente se viria a transformar num paradigma obsoleto em detrimento das propostas avançadas pelo pós-modernismo. Desse anacronismo, precisamente, acusa Rocha de Sousa a *Alternativa Zero*, num artigo publicado na *Opção*, revista onde se desenrolaria a famosa polémica entre este crítico e Ernesto de Sousa, em torno desta exposição. No artigo *Alternativa Zero: para além das más assimilações e saloísmos, o mérito de lançar polémica*, Rocha de Sousa associa à mostra uma “atitude didática” que “não pretende propor esta ou aquela corrente estética, nem qualquer definição de vanguarda” denunciando um desfasamento entre aquilo que seriam as propostas dos artistas apresentados e o seu contributo para a definição de um projecto artístico nacional. A crítica surge em forma de questão: “o trabalho dos nossos artistas deverá prioritariamente ligar-se à transferência mais ou menos estreita da vanguarda internacional ou, de outro modo, acertar-se com a nossa realidade para a reinventar e renovar em termos que, sendo novos e enraizados, se *exportem* ao encontro de uma universalidade necessária?” (*Opção*, Lisboa, 10-17 de Março de 1977, in Fernandes 1993: 189-91). Clamando pela necessidade de outras alternativas, o crítico enfatiza o falhanço da proposta de Ernesto de Sousa a responder às “urgências da nossa transformação sócio-cultural”. Em Junho, Rocha de Sousa volta a convocar a questão do “sentido internacional a arte”, voltando a citar a *Alternativa Zero* no artigo intitulado *Almada e o número da nossa identidade*:

¹⁸⁰ Citado em *Vanguardas & Outras Loas*, Ernesto de Sousa defende-se da acusação de incongruência relativamente à sua preferência pelo neo-realismo, que marcou sobretudo as décadas de 1940 e 1950, e a sua posição em prol do vanguardismo inspirado no Fluxus: “Não vejo nenhuma contradição entre a minha atitude actual e quando defendia o neo-realismo. Quando defendia o neo-realismo, defendia uma vanguarda. Hoje não se põe a questão da vanguarda, mas eu continuo a ser neo-realista. Historicamente o neo-realismo tem limites. Que correspondem mais ou menos ao tempo em que o defendi. Mas há uma aceção mais geral e que se confunde hoje com o pragmatismo. Com a eficiência. O ir direito às coisas, num momento em que as palavras se tornam coisas” (*apud* Mariana Pinto dos Santos, *Vanguardas e Outras Loas. Percurso Teórico de Ernesto de Sousa* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2007), p. 21.

Ernesto de Sousa insiste ironicamente que Portugal é o mesmo; mas, pela minha parte, penso que uma tal afirmação surge perigosa, senão reaccionária, pois a verdade é que não se pode negar à História o que é da História. No momento em que se “desviam” quatrocentos contos de uma “estátua oficial” para uma “Alternativa Zero” e em que os artistas podem inventar florestas ou “desmistificar o “império colonial”, somos forçados, por um mínimo de honestidade, a pensar no uso das nossas armas enquanto criadores de cultura e de civilização (Opção, nº 61, 23-29 de Junho de 1977 in Fernandes 1993: 192-94).

Resposta (polémica) de Ernesto de Sousa a Rocha de Sousa foi publicada na mesma revista (Opção, nº 63, Lisboa, Julho de 1977 in Fernandes 1993: 195-98), texto no qual Ernesto Sousa se dirige num tom pessoal e directo a Rocha de Sousa, notando o fechamento do autor e a sua incapacidade em perceber a índole da exposição, acusando-o de viver “sob o síndrome do medo” e questionando a assumpção de que a arte, nomeadamente a pintura, teria o dever de encerrar uma dimensão de verdade: “uma das suas mais brilhantes conclusões num desses escritos é que a pintura tem o dever de ‘dizer a verdade’. A verdade? O dever? (...) Pelo certo este zum-zum cultural é o medo. Mas é o medo de uma classe, de uma micro-classe, sejamos precisos e façamos essa justiça ao Rocha” (ibidem). A polémica terminou com um artigo publicado no número seguinte da publicação: *Resposta (sem polémica) de Rocha de Sousa a Ernesto de Sousa* (Opção, nº 64, Lisboa, Julho de 1977).

Com questões como a nova-figuração e a abstracção a serem discutidas na década de 1960 (cf. A. Rodrigues 1994), os anos que precederam e que se seguiram a esta *Alternativa* ficaram marcados por uma substancial diferença a nível epistemológico, que se prolongaria depois do final da década – afinal, o termo *happening* estava ainda a ser discutido em Portugal em 1982, por ocasião do Encontro do Guincho, como nota Maria Helena de Freitas (M. H. d. F. e. M. Wandschneider 1998). Miguel Wandschneider nota “a radical descontinuidade que atravessa o percurso de Ernesto de Sousa” e em cuja problematização vê uma tarefa essencial na compreensão da arte portuguesa, em particular aquela produzida na década de 1970, ainda que esta seja uma viragem também muito devedora de uma biografia singular:

Ao falar em descontinuidade não estou a referir-me ao carácter acidentado e disperso do percurso de Ernesto de Sousa, desde o ano iniciático de 1946 em que, nas páginas da Seara Nova e do Mundo Literário, se revelava como jovem crítico literário de artes plásticas estética e ideologicamente identificado com o neo-realismo. Refiro-me, antes, ao corte radical que, no final dos anos 60, se inscreveu nas suas ideias e actividades, sob a forma de um duplo movimento: por um lado, uma deslocação do campo do cinema para o campo das artes plásticas; por outro lado, uma deslocação do realismo (ou, para usar a expressão do próprio, do realismo moderno, sucedâneo do neo-realismo a que estivera anteriormente ligado) para a vanguarda e, em particular, para a arte conceptual (M. H. d. F. e. M. Wandschneider: 14).

Na reflexão em torno da arte em Portugal que produziu para o catálogo da exposição, Ernesto de Sousa não hesita em identificar um “persistente e ridículo francesismo *português*”, sendo que a arte portuguesa é ainda uma arte de «salon», e de imitação: “A permanência de termos franceses denuncia bem a presença de um certo modo europeu nos arraiais da cultura portuguesa; as «vernissages» e outras manifestações afins tiveram fortuna diversa mas segura até hoje – talvez porque a sua cobertura pôde ser garantida por um número reduzido de pessoas que constituíam precisamente o «milieu»: micro-classe social mais ou menos auto-suficiente, com suas reservas conservadoras, suas internas vanguardas” (E. d. Sousa 1977a: s/p). As consequências desta circunstância, pouco atenuada depois do 25 de Abril, segundo o crítico (a inexistência de um Museu de Arte Moderna em Portugal é apontada como um dos grandes denunciadores da situação) revelar-se-iam também ao nível estético e à inexistência quer de investigação e experimentação artística, quer de linguagens que pudessem ver vistas como revolucionárias, resultando na criação de dois “grupos de exilados”: os que emigraram verdadeiramente e os que, dentro de portas, se constituíam como “falsa elite”. A exposição que estava então a ser apresentada “surge como resposta à necessidade profunda de acabar com aquele duplo isolamento, combatendo a forma «salon» (e as suas falsas aparências democráticas) por uma perspectiva crítica” (E. d. Sousa 1977a: s/p).

Baseada nos princípios que regeram duas exposições organizadas anteriormente, *Do Vazio à Pró-Vocação*, comissariada por Ernesto de Sousa, (Expo AICA/S.N.B.A, 1972) e *Projectos-Ideias* (A.I.C.A/S.N.B.A, 1974), *Alternativa Zero*

não seleccionou os artistas que nela participaram através de um júri, tendo a escolha partido da observação e diálogo estabelecidos em eventos como estas mostras ou outros, como o *Clube Opinião* (1975), ou trabalho com o CAPC que organizara já eventos como *Agressão com o nome de Joseph Beuys* em Óbidos (1974), o *Aniversário da Arte*, em Coimbra (1976) ou a *Arte na Rua*, também em Coimbra. O facto de se tratarem de obras posteriores a 1974 foi também um dos critérios centrais na escolha dos *operadores estéticos*, cujas propostas de *vanguarda*, termo sempre controverso, integraram o conjunto. Mas o que era, então, esta vanguarda que se mostrava como ‘Alternativa’? Como nota o próprio comissário, operador estético ele mesmo, “não partimos de uma definição prévia de vanguarda (para lá da perspectiva crítica adiante definida). Também não distinguimos entre géneros e gerações; artistas e críticos; e até, em última análise, entre artistas e anti-artistas. Empreendemos uma acção e esperamos que nela participem” (E. d. Sousa 1977a: s/p). Recusando qualquer relação com o mercado¹⁸¹, que acaba por considerar uma posição pouco ética, Ernesto de Sousa vê esta Alternativa como um momento de verdadeira ruptura não só com o sistema artístico mas também com as epistemologias da modernidade: “fronteira e porta em vez de moldura” (E. d. Sousa 1977a), dirá. Uma ruptura assente nos pressupostos preconizados internacionalmente à época, sobretudo num contexto anglo-americano (é relevante as experiências que Ernesto de Sousa convoca, como o The Art Workers Coalition, nos EUA, ou o britânico Artists Liberation Front e o Grupo Rosário (Argentina), desde a “desmaterialização da obra da arte” (sobre a qual reflectiremos em 3.3), a arte-acção, o gestualismo, a dialética entre arte e conceito, de Duchamp é reinvenção neo-dadaísta que marca a estética *Fluxus*. Traçando uma genealogia teórica que assiste à montagem do evento marcante na arte portuguesa, Ernesto de Sousa rejeita também uma perspectiva simplista de ‘arte pela arte’, identificando as raízes políticas desta ‘vanguarda’ como traço de diferenciação resultante da “união de duas vanguardas (a política e a estética)” (E. d. Sousa 1977a). Por isso, o valor do ‘zero’ se referia não só a uma reflexão estética mas também a uma reflexão do estado da arte em Portugal.

¹⁸¹ “Recusamo-nos a considerar qualquer experiência onde se venda gato por lebre; por exemplo «arte» ou «vanguarda» a disfarçar rasteiros interesses comerciais” Ernesto de Sousa, *Alternativa Zero. Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* (Lisboa: SEC, 1977a), s/p.

Armando de Azevedo, Julião Sarmento, Alvess, Salette Tavares, Jorge Pinheiro, Albuquerque Mendes, Sena da Silva, Lisa Chaves Ferreira, Manuel Casimiro, João Vieira, Graça Pereira Coutinho, Fernando Calhau, Túlia Saldanha, João Brehm, José Manuel Costa Alves, Artur de Varela, Leonel Moura, Robin Fior, António Sena, Constança Capdville, Ângelo de Sousa, Álvaro Lapa, Melo e Castro, Mário Varela, Pires Vieira, Noronha da Costa, Helena Almeida, Ana Hatherly, Alberto Carneiro, André, Carlos Gentil-Homem, Da Rocha, Albuquerque Mendes, José Rodrigues, Pedro Andrade, Vítor Pomar, Júlio Bragança, Joana Almeida Rosa, Vítor Belém, Jorge Peixinho e o próprio Ernesto de Sousa foram os artistas cuja obra foi apresentada na mostra como ‘alternativa’. Salientamos o facto de a mesma não incluir, como aliás seria de esperar, meios como a pintura ou a escultura, preferindo os novos meios de acção e/ou audiovisuais como a performance, o *happening*, a fotografia, a projecção ou a instalação. Um dos grandes acontecimentos da Alternativa ficou associado à vinda do *Living Theatre* a Portugal, que actuou no Museu Machado de Castro, em Coimbra.

No relatório endereçado à S.E.C (Secretaria de Estado da Cultura), instância governamental que apoiou a concretização da exposição, Ernesto de Sousa começa por assumir “inteira responsabilidade crítica e de gestão da Alternativa Zero” (Ernesto de Sousa, in Fernandes 1993: 81), uma exposição que se realizou com poucos recursos e com a participação “graciosa” de muitos dos seus intervenientes, inclusivamente artistas. As obras também não foram alvo de qualquer tipo de seguro. O evento terá sido visitado, segundo Sousa, por 10 mil pessoas, tendo ainda agregado, para além da colaboração dos artistas e de outros colaboradores, o trabalho de diversas instituições como o Museu Nacional de Arte Antiga, a Sociedade Nacional de Belas Artes e o Museu Machado de Castro, em Coimbra. No balanço da exposição, realizado num texto publicado na revista Colóquio Artes, Ernesto de Sousa identifica a *Alternativa* também como *prospectiva* cujo objectivo era mapear as correntes conceptuais que mediarão o período entre 1968 e 1977, apresentando a iniciativa como “uma das mais radicais atitudes anti-académicas” (E. d. Sousa 1977b). Numa posição de contraponto à de Ernesto de Sousa, Leonel Moura identifica o vanguardismo da exposição e dos seus intervenientes como “académica”, defendendo que este “não pode ser nem elitista (...) nem fechar-se no círculo privado de uma tertúlia de esclarecidos”. As suas pesquisas deverão apresentar-se abertas,

sociáveis e intervenientes”. Em conclusão, Moura anuncia que o tempo é de mudança, prenunciando já a viragem no sentido do pós-moderno: “penso que um novo período surge no horizonte da arte portuguesa contemporânea, o qual será sem dúvida marcado pela capacidade de intervenção, ou não!, dos chamados ‘vanguardistas’, e que deverá levar o meio artístico a um debate de ideias que ainda não teve lugar no pós-25 de Abril” (Leonel Moura, *O Combate da Vanguarda*, Diário de Notícias, 16 de Novembro de 1978, in Fernandes 1993: 233-4).

2.3.3 – Artistas Portuguesas na SNBA

Em 1977, *Artistas Portuguesas* reuniu na Sociedade Nacional de Belas Artes um vasto conjunto de artistas portuguesas e um segundo núcleo de artistas norte-americanas, cujas obras foram colocadas em diálogo tendo subjacente a temática da produção artística e da criatividade feminina, com curadoria de Sílvia Chicó, Emília Nadal, Clara Menéres e Beth Coffelt (na secção norte-americana)¹⁸². “Que frente às diversas maneiras de uma mulher ser artista em Portugal nos dêem a certeza de que os caminhos são múltiplos e todos válidos quando autênticos” (Chicó 1977): eis o mote não só do catálogo (apresentado na capa do mesmo) mas também de todo o evento que, para além da exposição de obras de arte contemporânea, incluiu também o debate em torno da temática, sob a forma de conferência e mesas-redondas, e um programa cultural que incluiu recitais de poesia, de canto, projecções de filmes e diversos concertos de música. Da parte portuguesa, participaram as artistas Alice Gentil Martins, Alice Jorge, Amália Andrade, Ana Hatherly, Ana Vieira, Assunção Venâncio, Clara Estrela, Clara Menéres, Dorita Castel-Branco, Emília Nadal, Estreia, Fernanda Nobre, Graça Morais, Gracinda Candeias, Inês Guerreiro, Isabel Laginhas, Ivone Balette, Kukas, Lourdes Leite, Manuela Correia de Sousa, Maria Ângela de Brito Pereira, Maria Antónia Azevedo, Maria do Carmo Galvão Teles, Maria Flávia de Monsaraz, Maria Antónia Correia Gomes, Maria

¹⁸² Apesar de ter sido impossível obter uma relação das artistas norte-americanas que participaram na exposição, por inexistência total de documentação (a nível de catálogo e de arquivos pessoais das organizadoras), sabemos através de Rocha de Sousa que Manon Cleary, Rebecca Davenport e Elena Borstein foram algumas dessas artistas. Na exposição salientou-se ainda, segundo o crítico de arte, a prevalência da pintura, assim colocando “alguns problemas importantes no que respeita à sua função social. O que é preciso reter de tais exemplos é a relação forte estabelecida entre a probidade técnica e o grau de eficácia na comunicação”. Rocha de Sousa, 'Presença da Mulher', *Opção*, 42/10 a 16 de Fevereiro (1977d).

Benamor, Maria Gabriel, Maria Keil, Maria Rolão, Maria Velez, Marília Viegas, Matilde Marçal, Menez, Paula Rego, Picasso, Rosa Fazenda, Salette Tavares, Sarah Afonso, Teresa Ferrand, Teresa Magalhães e Grupo Puzzle.

Nas conferências de imprensa que inauguraram o evento¹⁸³, este foi apresentado como “uma exposição de artistas contemporâneas vivas, que reflecte a pluralidade de tendências existentes na arte portuguesa de hoje e na qual colaboraram nomes bem conhecidos do nosso meio artístico e seleccionadas por concurso aberto a todas as artistas” (Chicó 1977: 28). A iniciativa inauguradora em território nacional contrastava com a realidade descrita por Coffelt, ao associar o contexto artístico norte-americano na sua generalidade ao fortalecimento do papel da mulher neste contexto¹⁸⁴, para além de dar conta de que a arte feminista e arte de mulheres teria já, em 1977 e em outras realidades culturais e geográficas, percorrido um longo caminho¹⁸⁵. Diz, então Coffelt, à audiência portuguesa:

Foi com Gloria Steinem que nasceu a Arte da mulher como movimento político. Mas, militância radical no seu início – e as eloquentes imagens da sexualidade feminina expressas por Judy Chicago dão-nos exemplo disso – agora ela é menos política, menos ruidosa, mais subtil, infinitamente mais fascinante do que nesse tempo ou mesmo há cinco anos atrás. É a própria personalidade da arte das mulheres que começa a surgir: com a sua visão interior e as suas emoções mais tranquilas (Beth Coffelt in Chicó 1977).

A questão da criatividade foi temática fundadora e transversal a todas as fases do evento, como bem expressa a mesa redonda e o debate precisamente sobre essa temática realizado a 17 de Fevereiro orientado pela questão “existe ou não uma maneira cultural feminina de existir e de criar?”, a propósito de uma “exposição

¹⁸³ A 24 de Janeiro de 1977, Emília Nadal, Clara Menéres e Sílvia Chicó deram a primeira conferência, relativa à parte portuguesa; a 26 de Janeiro do mesmo ano, Beth Coffelt apresentou a sua selecção de artistas norte-americanas à imprensa nacional.

¹⁸⁴ “Quem quiser conhecer o que se passa hoje em dia nos Estados Unidos relativamente à arte, não terá mais que dar uma volta por esta sala – as exposições de mulheres artistas começam subitamente a surgir como cogumelos após chuva primaveril. O papel da mulher nas artes nunca foi tão forte; na realidade, e salvo raras excepções, ele tem sido inexistente ou irrelevante no contexto da história da arte”. Beth Coffelt in Sílvia Chicó, *Artistas Portuguesas* (Lisboa: SNBA, 1977), p. 28.

¹⁸⁵ Foi citando os acontecimentos na Sorbonne, Paris, no Maio de 68 que Maria Antónia Palla terminou a resenha de uma discussão, que de seguida convocaremos, inserida no âmbito destas actividades.

realizada sob o signo do «não feminismo» e que terminou, fatalmente, por conduzir à tão decantada «condição da mulher»” (Maria Antónia Palla in Chicó 1977: 35) e que contou com a participação de Teresa Ambrósio (deputada socialista), Salette Tavares (escritora, artista e crítica de arte), Maria José Paixão (socióloga), Maria Antónia Fiadeiro (jornalista) e com moderação de Maria Antónia Palla. Apesar da natural e previsível localização da discussão acerca de arte e feminismo em Portugal, amplamente demonstrada por esta declaração de Palla na resenha acerca desta discussão, o facto é que, como nota ainda a jornalista, “a exposição de Artistas Portuguesas que Lisboa recebeu sem entusiasmo, mas com interesse e um certo espanto, mesmo que disfarçado por um sorriso displicente, veio permitir que algumas mulheres discutissem pela primeira vez neste país, publicamente, o problema da criatividade feminina” (Maria Antónia Palla in Chicó 1977: 35). “A nossa cultura é uma cultura de classe e de género”, afirmou Maria José Paixão (*apud* Maria Antónia Palla in Chicó 1977: 36), enquanto Maria Antónia Fiadeiro defendeu a existência de uma “língua tipicamente feminina” (dando como exemplo a escrita de Maria Velho da Costa). A jornalista, aliás, não se coibiu de citar o ambiente político de pós-revolução, fazendo notar a dificuldade do aceso das mulheres à palavra (escrita e oral):

Reportando-se à sua experiência na direcção da revista «Mulher», Maria Antónia Fiadeiro afirmou que, em regra, só um enorme impulso interior e uma necessidade absoluta de comunicação leva as mulheres a escrever e, mesmo assim, essa escrita não ultrapassa, as mais das vezes, o âmbito de um diário ou de uma carta. Ver uma carta publicada dá confiança. Chegar à fala é a etapa seguinte, porventura a mais importante. Ousar escrever como se fala foi, quanto a ela, «uma das maiores alegrias que as mulheres portuguesas, libertas da retórica fascista, experimentaram após o 25 de Abril de 1974» (Chicó 1977).

Na introdução ao catálogo surgido da junção das publicações editadas por ocasião da Exposição das Artistas Portuguesas (SNBA, 1977), da Exposição de Artistas

Americanas e das actividades que acompanharam o evento¹⁸⁶, Sílvia Chicó apresenta o evento como tratando-se de um “balanço do que tem sido a actividade criadora feminina” (Chicó 1977: 1), colocando em diálogo passado e presente no que concerne à criação das intervenções das artistas portuguesas, apesar de frisar que esta não pretender revestir-se de qualquer carácter feminista. Segundo a artista, curadora e ensaísta, a polémica, apesar da inexistência dessa orientação política assumida, foi inevitável, uma vez que: “o próprio facto de terem sido agrupadas obras apenas de mulheres constituiu motivo de surpresa e interrogação para um público não habituado a intervenções semelhantes. Protestos houve também daqueles que consideram que a mulher não sofre na vida artística qualquer tipo de discriminação” (Chicó 1977: 1). De facto, a recepção crítica da exposição publicada em diversos periódicos (o facto de a mesma ter sido totalmente ignorada na revista de artes editada pela Fundação Calouste Gulbenkian) oscila entre a surpresa, a discussão construtiva da temática abordada ou o total choque e rejeição dos pressupostos inerentes à mesma. Em *Um Muro da Vergonha na SNBA*, Francisco de Sousa Neves alude à organização e montagem de uma “vasta exposição de artistas, todas do sexo feminino, umas portuguesas e outras americanas, separadas por um tapume, severamente apartadas, para que não se confunda a má pintura que se perpetra no nosso país com a má pintura que se pratica lá fora...” (Neves 1977). Para além de considerar a montagem da exposição “insuficiente” e com diversos “erros de palmatória”¹⁸⁷. Francisco de Sousa Neves faz incidir grande parte da sua crítica neste

¹⁸⁶ Uma secção dedicada a artistas portuguesas do século XIX integrou também este evento, tendo sido publicado um catálogo com texto introdutório da autoria de Maria de Lourdes Bártholo. Nesta parte da exposição, apresentada no Museu Nacional de Arte Contemporânea, viram-se obras de Maria Augusta Bordalo Pinheiro, Aurélia de Sousa, Emília Bastos Braga, Sofia de Souza, Eduarda Lapa, Estela de Faria e Teresa de Souza. Como nota Bártholo, nem todas as artistas dessa época aqui estão representadas; somente uma simbólica meia dúzia que a escassez do tempo e a exiguidade do espaço impôs. Em número e qualidade, porém, as suficientes para nos dar a medida da luta travada e do longo e difícil caminho percorrido até aos nossos dias. ... Que preconceitos e tabus vencidos nestes cem anos!...Que incompreensões, renúncias e sacrifícios representarão porventura algumas obras no esforço e na luta das autoras para se afirmarem como artistas!”. Maria de Lourdes Bártholo, *Artistas Portuguesas*, (Lisboa: SNBA, 1977), s/p.

¹⁸⁷ “Nos dois sectores, a montagem da exposição é deficiente, uma sucessão de erros de palmatória, talvez desculpáveis por haver à entrada um quadro que se intitula “Memória dos meus quinze anos” [o autor refere-se à pintura de Ivone Balette, com o título citado, e com data de 1975]. Citemos alguns: um quadro de Gracinda Candeias, todo estirado ao comprimento, foi colocado à boca da sala, logo à direita de quem entra (“Ó vós que entrais, deixai toda a esperança”), de modo que a sua leitura se faz dos pés para a cabeça, e sentido inverso ao movimento dele; um objecto de Salette Tavares jaz acurcundado entre duas telas, na mais inartística posição relativa que seria possível descobrir. De Dorita de Castel-Branco, uma insignificante escultura côncava, posta sobre uma mesa de tempo de mármore, branco sobre branco abismado, parece fazer as vezes de cinzeiro...” Francisco de Sousa Neves, 'Um Muro da Vergonha na Sociedade Nacional de Belas Artes?', 1977 p. 48-49.

aspecto da exposição, a fraca qualidade de algumas das obras expostas¹⁸⁸, com excepções concedidas a Sarah Afonso e Marília Viegas, encerram esta coluna de opinião, na qual se destacam as obras do Grupo Puzzle (*Pintura*, 1976) e de Rosa Fazenda (*Freira*, escultura, 170x100, 1975)¹⁸⁹. Nas palavras do crítico, esta obra resume-se a um “facto escultórico em anedota”, enquanto a mostra no seu todo se define pelo adjectivo que encerra o artigo: “pornográfica” (Neves 1977).

O Século Ilustrado, por outro lado, deu destaque ao evento através de um trabalho da autoria de Maria Antónia Palla, no qual a jornalista, mais do que levar a cabo uma análise crítica da mesma, reflecte acerca da questão central inerente à mostra “as mulheres criam uma arte própria?” (Palla 1977), notando que a mostra não se assume como reivindicativa mas, no entanto, notando que são as próprias obras e não o enquadramento da exposição que levantam a questão central à sua reflexão. O tom de negação de uma linhagem feminista é transversal ao discurso das organizadoras, e salientado na generalidade dos artigos publicados na imprensa nacional. Palla cita Emília Nadal: “as mulheres artistas com quem falámos, para organizarmos esta exposição, recusaram, na generalidade, a ideia de que esta tivesse qualquer carácter reivindicativo. Não somos feministas. Não temos nada com essas ideias e esses movimentos. Até porque na realidade, as artistas portuguesas não sofrem qualquer discriminação pelo facto de serem mulheres” (in Palla 1977: 7)¹⁹⁰. Perante a afirmação de que os tempos eram de igualdade entre género, no que diz respeito à afirmação no mercado e à recepção por parte da crítica de arte, Palla contrapõe, questionando: “seria de perguntar porquê, então, entre os artistas mais cotados, as mulheres são ainda minoria... E porque razão, na história de arte portuguesa, as pintoras são tão raras” (Palla 1977: 8). Chegando mesmo a afirmar que as artistas portuguesas “escamoteiam” esta problemática, notando que a posição de subalternidade da mulher na sociedade infere na sua criatividade nas áreas da música e das artes enquanto que, na literatura, o processo é precisamente o inverso. Citando Virgínia Woolf e o seminal *A Room of One's Own* (Woolf 1928), a jornalista

¹⁸⁸ “Quadros da ‘Idade de Ouro’ misturam-se com os da nova era, a da pintura para os críticos, dando ao conjunto o aspecto selvagem de Grandes Saldos da pintura nacional”. Ibid.

¹⁸⁹ Esta foi, aliás, uma das obras preferidas para ilustrar a exposição na imprensa.

¹⁹⁰ Em conversa a propósito desta dissertação, Emília Nadal confirmou o tom do discurso que pontuou o evento realizado em 1977, assim como Sílvia Chicó. Clara Menéres, no entanto, afirmando-se como feminista, e até como a única artista feminista em Portugal, não deixou de manifestar desacordo com estas posições, inclusivamente avançando com experiências de efectiva discriminação, sobretudo no que dizia respeito à colocação académica em lugares de ensino superiores nas escolas de belas artes.

nota a crescente presença da mulher em vários sectores de actividade, concluindo que a negação do feminismo das artistas portuguesas com o “medo de perder poder e privilégio, bens consideráveis num tempo de revolução, e que a mulher assume, como escravo que adopte a ideologia do senhor” (Palla 1977: 8). Respondendo em entrevista a Cármen Figueiredo (Figueiredo 1977), Nadal apesar de tudo vê a mostra como “mensagem de intervenção crítica e de vitalidade criadora”, depois de salientar não sentir “a menor discriminação social ou profissional entre a mulher-artista e o homem-artista. Também não creio que haja diferenças substanciais ao nível das respectivas vivências. Admito e aceito que haja constantes típicas ao nível da sensibilidade feminina e no modo de ela se manifestar através das diferentes expressões artísticas. Mas até aí se verificam excepções” (Figueiredo 1977).

A paridade entre artistas de ambos sexos no “processo cultural do nosso país” é também defendida por Rocha de Sousa, quando escreveu sobre o evento na revista *Opção* (R. d. Sousa 1977d), defendendo que “a iniciativa foi oportuna, não para demonstrar o que já está demonstrado mas para reforçar as certezas de que a mulher, para além do seu normal estatuto de cidadania, ascende quotidianamente e sem complexos às igualdades irrefutáveis e irreversíveis no domínio da criatividade” (R. d. Sousa 1977d). Para além da circunstância da definição de um evento, cuja centralidade se focou sobretudo na negação do seu feminismo, no que diz respeito à exploração da diversidade criativa e estética, nota Rocha de Sousa que

no conjunto das obras apresentadas, as técnicas e as preferências ocupam um largo espectro de formulações, desde a pintura ou a escultura propriamente dita ao ensaio de criação de complexos objectualistas, de máscaras para teatro e de tapeçarias cujo artesanato e cujo esplendor se subtraem a toda a ortodoxia. Se Paula Rego ou Menez se distinguem como vultos maiores do panorama exposto, com o valor de técnicas reinventadas e o peso de uma subjectividade não dominada ou não submetida a imperativos *exteriores*, grande número de artistas jovens, que se apegam criteriosamente a uma figuração ao mesmo tempo lírica e comprometida, justificam a esperança no futuro da arte portuguesa e na implantação de problemas inerentes ao nosso mundo e equacionáveis em termos universais (R. d. Sousa 1977d).

Em Março e Abril de 1977 esta mesma exposição foi apresentada no Centre Culturel Portugais, da Fundação Calouste Gulbenkian, em Paris. No texto que introduz o catálogo da mostra, editado em francês, a artista e crítica de arte Salette Tavares começa uma reflexão em torno da agregação destas artistas e destas obras em particular com a constatação de que a iniciativa não é de natureza feminista: “A exposição de obras portuguesas, que a SNBA hoje propõe ao público, não é uma exposição feminista. O espírito no qual ela foi concebida teve a intenção de se libertar da confusão provocada pela reivindicação, de resto justa, pelo que a acção foi bem sucedida” (S. Tavares 1977: s/p). Reconhecendo que o “fenómeno” das exposições dedicadas só a artistas mulheres, nomeadamente à criatividade feminina existe, Tavares diz: “as estruturas ancestrais permitem-nos distinguir o macho do homem. A atitude «machista» gera escravatura. A mulher tenta libertar-se. As Mulheres que mais têm lutado pelo escrutínio da condição feminina defenderam verdadeiramente a sua liberdade. Não a sua liberdade contra o homem. A sua liberdade contra o despotismo do «machismo» estaria incompleta sem a compreensão da complementaridade criadora, reduzindo-a a mera escravatura” (S. Tavares 1977: s/p).

A escolha de confrontar obras de artistas do início do século em jeito de homenagem, separadamente da mostra principal de artistas da actualidade, é sintomática da necessidade sentida no contexto artístico português de confrontação com um paradigma modernista, ainda vigente e difícil de combater (para além de se vislumbrarem já ‘ensaios’ pós-modernos em esculturas como a *Freira* de Rosa Fazenda, o que se pode também notar pela prevalência de técnicas ditas tradicionais das belas artes na primeira mostra e a abrangência que marcou a segunda. Para além da pintura, ainda assim prevalecte na mostra, várias proposta em materiais como tapeçaria (entre as quais se destacam Isabel Laginhas ou Maria Flávia de Monsaraz), artistas com peças escultóricas e instalações como *Santa Paz Doméstica, Domesticada?* [Fig. 99], de Ana Vieira, *Concha de Vénus* [Fig. 68] de Clara Menéres ou os mármore de Dorita Castel Branco apresentaram formas distintas de remeter para uma figuração ou abstracção associadas a um universo feminino. São ainda de notar instalações com materiais menos nobres, como *O Pão*, da autoria de Estrela ou as bonecas de Fernanda Nobre. Paula Rego participou na mostra com uma das suas pinturas – colagens de pendor político (*O Cerco*), enquanto são de destacar também

contribuições que colocavam em questão a relação entre palavra, imagem e objecto, como o desenho de Hatherly ou *Ouro Besouro* [Fig. 135], da autoria de Salette Tavares.

A exposição *Artistas Portuguesas* teve consequência não só na sua apresentação em Paris, mas também na participação de um grupo de artistas portuguesas nos eventos internacionais *Dialogue*. A selecção dos dois grupos de artistas que integraram o evento de 1979 e de 1985 continuou a cargo de Emília Nadal e Clara Menéres, notando-se que, de facto, houve uma tentativa de continuar a questionar o papel e a criatividade das artistas portuguesas naquele que era um renovado ambiente cultural e social, marcado pela abertura não só das fronteiras, mas também dos horizontes conceptuais. Organizada pela associação de mulheres pintoras e escultoras, *Féminie Dialogue*¹⁹¹, em 1979 e com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, contou com obras das artistas portuguesas Ana Hatherly, Mathilde Marçal, Luísa Correia Pereira, Ana Vieira, Helena Almeida, Clara Menéres, Flávia de Monsaraz e Isabel Magos, Paula Rego e Emília Nadal. No catálogo da mostra, mantém-se o discurso de recusa de uma agenda feminista no texto que inaugura o volume, da autoria da Ana Hatherly. Em consonância com a opinião diversas vezes expressa pela artista, o texto distingue a causa feminina e as suas “justas reivindicações” daquilo que é “o domínio da produção artística”, campo no qual, afirma Hatherly “elas têm sido – pelo menos na actualidade – as menos marginalizadas; e, quando foram exploradas, foram-no tanto quanto os homens” (Hatherly 1979b: s/p). Esta é, no entanto, uma posição contestada por Maria Gabriel, por exemplo, cuja actividade se desenvolveu sobretudo no campo da gravura e no âmbito das actividades da Sociedade Portuguesa de Gravura. Gabriel não deixa de salientar, em conversa mantida a propósito deste trabalho, que as diferenças se estabeleciam não só ao nível do género, mas também ao nível da classe social, factores que determinavam, no Portugal do Estado Novo, o acesso ao ensino,

¹⁹¹ Criado em 1975 no âmbito das actividades da UNESCO, como nota a presidente do colectivo Christine de Casteras, tinha como objectivo abrir espaços de diálogo, de comunicação e confrontação: “expomos aqui anualmente, assumindo o risco inerente a toda a confrontação. Essa confrontação foi vivida por nós; em primeiro lugar, entre nós, pintoras, escultoras, arquitectas, de todas as nacionalidades, enriquecendo-nos com as nossas próprias diferenças. Por isso acolhemos este ano artistas portuguesas, olhando atentamente a imagem que elas nos trazem, mostrando a criatividade das mulheres, procurando esclarecer se uma escrita identitária de mulheres existe transversalmente às diferenças étnicas”. Lisboa, Arquivo de Emília Nadal.

sobretudo artístico (às mulheres das classes mais baixas estavam acessíveis apenas cursos técnicos, como secretariado)¹⁹².

Referindo-se especificamente às obras apresentadas em Paris, Hatherly encontra nelas traços de feminilidade e masculinidade para contrapor a existência de uma identidade feminina específica, negando que este grupo possa ser representante quer de um género, quer de uma nacionalidade: “são representativas de uma personalidade contemporânea” (Hatherly 1979b: s/p):

Consideremos (...) a atmosfera de Ana Vieira, as foto-desenhos de Helena de Almeida: não haverá, nestas obras, um não-sei-quê de especificamente subtil, delicado, feminino? Mas consideremos agora o vigor da escultura de Clara Menéres, a força natural das tapeçarias de Flávia de Monsaraz e de Isabel Magos, a violência das bonecas de Paula Rego e a embalagem de Emília Nadal: não haverá nestas obras, um não-sei-quê de especificamente agressivo, potente, masculino (Hatherly 1979b: s/p).

Já em 1985, uma nova representação portuguesa protagonizou o evento *Féminie Dialogue*, incluindo as artistas Teresa Magalhães, Helena Lapas, Fátima Vaz, Graça Morais, Maria José Aguiar, Ilda David, Isabel Laginhas, Maria Gabriel e Ana Vidigal, o que demonstra a inclusão de representantes de uma nova geração de artistas, escolha na qual “nomes bem conhecidos [eram] associados a algumas das tendências actuais da arte portuguesa; trata-se também de provar que a presença feminina se afirma cada vez mais no campo das artes”, como salientou uma das organizadoras, Sílvia Chicó (Chicó 1985, arquivo de Emília Nadal).

¹⁹² Esta é uma realidade que, durante muitos anos, se aplicou também ao acesso ao curso de arquitectura, por exemplo, mais do que a quaisquer outros no campo artístico e, obviamente, literário, segundo declaração de Eduarda Dionísio.

With the twentieth century there has been a virtual silence on the subject of the artistic activities of women in the past.

Rozsica Parker e Griselda Pollock

III – Cartografias Conceptuais: Diálogos Feministas na Neo-Vanguarda Portuguesa

3.1 – Das Formas e dos Conceitos

3.1.1 – O Cânone, a Estética e a História da Arte na perspectiva do Feminismo

Definindo-se a estética, em termos gerais, como filosofia da arte, desde meados do século XVIII¹⁹³, este campo de estudos de matriz essencialmente ocidental diz respeito à percepção (sensível) das obras de arte, pretendendo apreender conceitos como a beleza ou outro tipo de qualidades que conferem um determinado valor a uma obra de arte, assim definindo e enquadrando critérios de gosto que, desde então, têm vindo a acompanhar o escrutínio das produções artísticas e a definir as suas principais questões.

Sendo uma das áreas da filosofia que mais têm resistido às considerações da crítica feminista, o facto é que, também o feminismo, na sua forma de produção de objectos artísticos, tem resistido a entrar no domínio da estética, com ela mantendo uma relação de tensão. Esta assenta em dois vectores principais: primeiro, o forte enraizamento da estética na tradição filosófica ocidental (e seus dogmas) não se coaduna com a crítica da cultura ocidental realizada pelo feminismo desde a década de 1960 e, segundo, o pressuposto inerente à estética de que a obra de arte possui um valor intrínseco/autónomo (aparte quaisquer condicionantes exteriores relacionadas com a “vida real”) e universal é difícil de enquadrar com as análises feministas, ancoradas em metodologias sociais e históricas, que proliferaram ao longo de todo o século XX. Como notam Peggy Zeglin Brand e Carolyn Korsmeyer,

estas duas teses gerais têm sido repetidamente postas em causa na segunda metade deste século, quer por feministas quer por pós-modernistas e, numa fase

¹⁹³ Baumgarten enunciou o conceito em *Aesthetica*, 1750-1758 e *Metaphysica* (Georg Friedrich Meier, 1776), ao que se seguiu a resposta de Kant em *Crítica da Razão Pura* (Kant, 2001 ed.) e *Crítica da Faculdade do Juízo* (Kant 1998 ed.).

anterior, por seguidores de Wittgenstein. O desafio do pós-modernismo é particularmente perspicaz no que concerne à universalidade da apreciação estética. Questiona o conceito de subjectividade universal, assim subvertendo os pontos fortes das teorias que delimitam uma área específica da consciência estética: a demonstração da existência de uma faculdade humana que une tudo e que permite transcender as barreiras culturais (Brand e Korsmeyer 1995: 7).

Juntando-se a este universalismo noções como a do génio artístico (noção, aliás, muito bem dissecada pela crítica feminista, como veremos mais à frente), entende-se que a reacção do feminismo à estética se faria essencialmente através de dois vectores: a rejeição peremptória da estética (na senda da politização da arte ocorrida nas últimas décadas) ou a defesa de uma ‘estética feminista’ cujos paradigmas pudessem contrapor o ponto de vista masculino e patriarcal da estética tradicional, assim fornecendo uma alternativa. De facto, esta discussão parece-nos tanto mais premente quanto assistimos ao ressurgimento de discursos defensores do *belo* na arte (uma reacção à defesa de posições anti-estéticas que marcou o período do pós-modernismo e ao questionamento das bases da própria estética enquanto campo teórico), que de seguida apresentarei, e às suas possíveis consequências nesta relação sempre tão difícil entre estética e feminismo, que encontra ainda forte contestação oriunda de diversas vozes do próprio feminismo. Uma das principais dificuldades prende-se com o enquadramento interpretativo das obras de arte, nomeadamente no que trata de reunir um conjunto de características, ou valores estéticos, que se possam associar às práticas artísticas femininas contemporâneas, sendo que, como nota Rita Felski, “não há qualquer estilo, meio ou conjunto de técnicas que sejam comuns ao trabalho de todas as feministas, e muito menos de todas as mulheres artistas. Pelo contrário, podemos apontar para uma multiplicidade de géneros e formas utilizadas por mulheres nos diversos campos da prática artística contemporânea” (Felski 1995: 442). Isto prova, no entanto, que no decorrer da discussão da relação das práticas artísticas contemporâneas com a estética não se encontrou ainda uma saída para o modelo estético *kantiano* e as associações inerentes a esse modelo, situado entre duas categorias estéticas, nomeadamente o belo e o sublime. Assim sendo, parece que apenas a rejeição da dimensão estética, e a ancoragem destas práticas artísticas contemporâneas na dialéctica dos meios de produção e de recepção das obras de arte (e consequentes relações de poder), poderia

servir ao feminismo e às suas considerações no campo das artes plásticas. A heterogeneidade dos objectos artísticos produzidos na senda do feminismo não se coaduna com o universalismo da apreciação estética, pelo que, mais do que procurar uma estética feminista ou simplesmente rejeitar a dimensão estética destas obras de arte em prol da defesa de pontos de vista estritamente conceptuais, o feminismo deve, antes de mais, procurar novos entendimentos do que é a estética, da mesma forma que tal busca se tem revelado profícua na tentativa de ultrapassar o carácter irreconciliável de arte e política, posicionadas em pólos opostos: o estético e o anti-estético.

Da mesma forma, a busca de uma relação da estética com o feminismo não poderia assumir uma problemática incursão na defesa do belo enquanto valor estético inquestionável e a recuperar. Na tarefa de questionar a validade dos pressupostos do que constitui a dimensão estética da obra de arte, também os conceitos centrais a ela inerentes devem ser postos em causa. De outra forma, o risco de ignorar os ensinamentos da teoria crítica, dos estudos culturais e de género, bem como do pós-modernismo e do pós-estruturalismo, identificado por Alberro (Alberro 2004), será certamente mais expansivo. Aliás, a recente defesa do belo e do seu estatuto deve impulsionar-nos no sentido de questionar esta relação entre estética e feminismo, e as tensões por ela produzidas. Entre o objecto de arte e o artista, mediados pela experiência – que entretanto integrou o jargão do vocabulário crítico –, a teorização da arte no século XX centrou-se grandemente na questão da *definibilidade*. Como Brand e Korsmeyer também salientam, o feminismo é ainda um dos responsáveis por uma grande quebra de confiança na teorização sistemática, sobretudo através da suspeição da validade do fundamento de um gosto e apreciação crítica fundadores, questão, aliás, que tem um carácter fundador na filosofia da arte: “a contestação de uma natureza humana universal, a sustentação de interpretações pluralistas da arte e o cepticismo a que vota o ‘cânone’ das grandes obras de arte” (Brand e Korsmeyer 1995: 199). Se o feminismo foi importante para descredibilizar tais fundações teóricas, foi-o também no sentido de propulsionar as grandes mudanças que ocorreram na estética e na história da arte nas últimas duas décadas, apresentando novos desafios aos conceitos de arte e valor cultural.

De facto, muitos foram os trabalhos que contribuíram para minar estas fundações, sobretudo através da revisão do cânone artístico. Linda Nochlin produziu

um marco da crítica feminista quando tratou de analisar a situação das mulheres na arte ocidental, questionando as bases ideológicas e intelectuais da história da arte como disciplina e como instrumento de legitimação cultural e artística. Então, e ao mesmo tempo que iniciava uma discussão que se prolongaria ao longo de décadas, Nochlin começou por identificar a figura do historiador de arte – masculino e ocidental –, cujo ponto de vista se revelaria inadequado e elitista, de forma a esboçar uma linha de pensamento cujo objectivo era responder à questão homónima do ensaio: *Why have there been no great women artists?* (Nochlin 1988). Questionando as bases ideológicas e intelectuais da disciplina, a autora põe em causa todo o ponto de vista central à história da arte (que é o ponto de vista do historiador) que faz equivaler a capacidade artística a um dom natural. Citando John Stuart Mill, Nochlin avança para a defesa do seu argumento:

Da mesma forma que John Stuart Mill viu na dominação masculina uma de várias injustiças sociais que tinham que ser ultrapassadas no sentido de criar uma ordem social verdadeiramente justa, também podemos encarar o domínio da subjectividade branca masculina como uma de várias distorções intelectuais que devem ser corrigidas de forma a conseguirmos ter uma visão clara das situações históricas. É este entendimento comprometido com o feminismo (assim como o de John Stuart Mill) que deve irromper no seio das limitações ideológico-culturais de uma determinada era e do correspondente “profissionalismo”. Assim, tornar-se-á possível revelar preconceitos e insuficiências não só no que diz respeito às questões das mulheres, mas também no que concerne à formulação das questões da disciplina enquanto um todo (Nochlin 1988: 43).

Assim, se as mulheres estão numa posição de igualdade em relação aos homens, por que razão nunca houve grandes mulheres artistas (não só nas artes plásticas, ou nas belas artes, mas também em outros campos da cultura e do conhecimento, por exemplo na música, na ciência ou na filosofia)? Para a autora, a natureza da questão está colocada de forma errada, e por isso resulta numa resposta enganadora: porque as mulheres não são capazes de produzir grandes obras (ou *grandeza*, como é colocado ao longo do texto). E, se a resposta imediata do feminismo a esta questão consiste em “morder o isco”, isto é, em encontrar exemplo de mulheres que não foram suficientemente apreciadas pela história da arte, recuperando as carreiras de

artistas interessantes – para Nochlin estes esforços são importantes para aumentar o nosso conhecimento do que foi feito pelas mulheres nas artes plásticas, mas são inócuos no que diz respeito a questionar os pressupostos descritos por este ensaio –, o facto é que tais tentativas têm o efeito pernicioso de reforçar as implicações de tais pressupostos. Da mesma forma, seria contraproducente decidir que há uma ‘grandeza’ especificamente feminina, diferente daquela dos homens, assim clamando pela existência de um estilo essencial feminino, no que diz respeito a qualidades formais, condições de produção (a condição social das mulheres é sempre diferente da dos homens) e ao carácter das mulheres.

Linda Nochlin, contudo, sente-se forçada a admitir que, de facto, não há grandes mulheres artistas – “não *há* mulheres que sejam equivalentes a Miguel Ângelo, Rembrandt, Delacroix ou Cézanne, Picasso ou Matisse, ou mesmo, mais recentemente, a de Kooning ou Warhol, assim como não há equivalentes afro-americanos” (Nochlin 1988: 46) – sobretudo devido a razões de índole institucional e educacional. Isto significa que todos aqueles que não tiveram a sorte de nascer brancos, de classe média e homens tiveram que enfrentar um ambiente opressivo e desencorajador. Defendendo que as mulheres e a sua situação no mundo da arte não devem ser vistas como um problema concebido através do olhar da elite dominante (masculina e detentora do poder), a autora afirma que a questão da igualdade das mulheres deve ser colocada em termos da natureza das instituições sociais, atentando particularmente no olhar da realidade imposto por essa mesma elite. Por isso, a questão “por que razão não há grandes mulheres artistas” surge na sequência de uma interpretação equívoca acerca da natureza da arte e da excelência humana que é requisito para a prática artística, assim se associando o grande artista com aquele que detém a genialidade (o Génio). Esta ideia perpassa toda a história da arte e subjaz também à questão central na discussão sobre as mulheres artistas. Nochlin diz, então, com alguma ironia: “E se Picasso tivesse nascido menina? Será que o senhor Ruiz teria prestado tanta atenção à pequena Pablita, ou que teria estimulado as suas ambições da mesma forma?” (Nochlin 1988). Esta concepção quase religiosa do artista, cujo talento é tido como inato e quase miraculoso, elevou-se mesmo a uma espécie de hagiografia do século XX na medida em que historiadores de arte, críticos e até alguns artistas, tenderam a elevar a arte a um estatuto de substituição da religião: “partindo deste pressuposto, a ausência de sucesso das mulheres na arte

pode ser apresentada em forma de silogismo: se as mulheres tivessem génio artístico, então o mesmo revelar-se-ia. Como nunca se revelou, Q.E.D. as mulheres não possuem génio artístico” (Nochlin 1988: 51). Discutindo em torno da validade da formulação “problema de mulheres”, Linda Nochlin marcou decididamente um ponto sem retorno nos estudos feministas da arte, enfatizando as limitações da história da arte como disciplina, para além de fornecer uma possibilidade de investigação, baseada no exame das condições de trabalho e de aprendizagem das mulheres artistas, e na formulação da negação histórica institucional do acesso das mulheres ao sucesso e à excelência artística (como consequência de não terem a possibilidade de estudar o desenho do nu). E nem mesmo o facto de haver alguns exemplos de mulheres excepcionais pode sonegar esta realidade.

Uma das discussões mais significativas neste âmbito desenvolveu-se em torno do conceito de cânone, central na construção de categorias e hierarquias universais, tão distintivas da arte do século XX. *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories* (Pollock 1999) é certamente um dos trabalhos seminais a serem realizados neste contexto, tendo apresentado, em meados da década de 1980, algumas das questões mais prementes. Surgindo como forte confrontação às premissas veiculadas por Harold Bloom¹⁹⁴, este livro reflecte em torno do exercício de canonização que funciona como processo de legitimação de uma determinada identidade/memória cultural, apresentada como narrativa original e com capacidade de conferir autoridade a determinados textos que acabam desempenhando a função de “narrativa da origem”. Como Pollock afirma, “a canonicidade refere-se quer à qualidade de um determinado texto, quer ao estatuto que o mesmo adquire pelo facto de pertencer a uma colecção oficial. As religiões conferem santidade aos seus textos canónicos, implicitamente sugerindo que, se não têm uma autoria divina, pelo menos têm autoridade divina” (Pollock 1999: 3). O cânone, então, secularizado pelo trabalho das universidades e academias, e referindo-se a textos literários e visuais,

194 Pollock define a “ansiedade da influência” avançada por Harold Bloom como “estratégia da vanguarda composta por ‘referência, deferência e influência’”: “O cânone não só determina aquilo que lemos, vemos na galeria de arte, ouvimos ou aquilo que estudamos na escola ou na universidade. Este é formado retrospectivamente pelos próprios artistas que escolhem os antecessores que lhes conferem legitimidade e capacidade”. Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (1999), p. 4. Para a questão colocada por Harold Bloom, cf. Harold Bloom, *O Cânone Ocidental*, trad. Manuel Frias Martins (2ª ed.: Temas & Debates, 1994).

declara que instituições são as melhores e mais representativas e que textos – ou objectos – são mais significativos na literatura, na arte, na música. Repositórios de valor estético trans-histórico, os cânones estabelecem o que é inquestionavelmente grandioso, assim como aquilo que é passível de ser estudado como modelo por todos aqueles que aspiram a desenvolver determinada prática (Pollock 1999: 3).

Funcionando como agente legitimador de práticas artísticas (apesar de o cânone não ter sido sempre idêntico, mudando consoante os momentos históricos), a canonicidade normalmente surge associada a uma ideia de talento individual e de valor universal, um talento considerado inato, quase sobrenatural e espontâneo – e, obviamente, inacessível às mulheres e a outros grupos minoritários da sociedade. A construção do cânone revela, ainda, quase sempre dispor de uma base ideológica que é impossível negar, uma vez que essa construção é fruto de uma actividade discursiva desenvolvida em torno de diversas práticas artísticas, implicando processos de selecção e escolhas que são, simultaneamente, um acto de negação e outras obras e outros artistas colocados na margem deste exercício de ‘gosto’ e de estabelecimento do ‘belo’. Pollock sustenta que o ‘discurso do outro’ deve necessariamente diferenciar o cânone ('difference the canon'), apesar de lembrar as dificuldades colocadas por uma oposição binária entre o outro e a norma, uma armadilha que se deve a todo o custo evitar. Por isso, a proposta de Pollock assenta na criação de uma polifonia em vez de uma simples dialéctica:

Em vez disso, precisamos de um diálogo plural: a interconexão de vozes diversas, uma espécie de “barbárie” que consiga romper com os instintos monológicos, colonizadores e centralizadores da “civilização”... um tal ponto de vista baseia-se, como nos ensinou Adrienne Rich, numa re-visão: uma re-leitura excêntrica que seja capaz de desvelar aquilo que o manto sacerdotal do cânone oculta: as ligações com a ponderosa dinâmica da cultura que assiste a toda a literatura (Pollock 1999: 16).

Considerando que a crítica do cânone deve ser feita de duas formas distintas – através da expansão do cânone ocidental para que este inclua o que anteriormente

recusou (as mulheres e outras minorias), e a abolição do cânone *tout court*, sob o argumento de que todos os artefactos culturais se revestem da mesma importância – Pollock lembra que não devem desconsiderar-se os riscos de, ao levar a cabo tal tarefa, ser produzida uma crítica também ela totalizadora e dentro dos parâmetros do que Harold Bloom designou de ‘Escola do Ressentimento’. Por outro lado, deve também considerar-se outra hipótese, isto é, o perigo de se produzir um gueto, de alienar as diferentes vozes do(s) outro(s). Há, por isso, este paradoxo que deve ser tido em consideração: trabalhar do lado de fora da história da arte não vai resultar na produção de uma actividade disruptiva do cânone; mas trabalhar dentro da sua lógica e das suas premissas pode ter como resultado a mera reprodução dos mesmos princípios. Para Griselda Pollock, trazer um ponto de vista feminista para o centro da História da Arte, significa, portanto, não só proceder a uma “reintegração das artistas nas histórias oficiais” [Pollock 2003 (1988)], mas também questionar a feminilidade enquanto conjunto de características que são “essenciais à manutenção de uma certa concepção eurocêntrica da arte e dos artistas que é masculina [e pretensamente universal]” [Pollock 2003 (1988)], bem como um questionamento das bases modernistas que colocam o artista (homem) como génio no centro da problemática artística, que é, também esta, vista como autónoma: “a criatividade foi apropriada como componente ideológica da masculinidade, enquanto a feminilidade se construiu como o negativo do homem e, conseqüentemente, do artista” [Pollock 2003 (1988): 30].

Se *Vision and Difference* (Pollock 1988) marcou uma mudança do foco de Griselda Pollock no sentido de conceitos psicanalíticos e *Generations and Geographies* (Pollock 1996)¹⁹⁵ enfatizou a importância do legado histórico, as preocupações com a ética, a estética e a política vêm a sua importância aumentar em *Looking back to the future* (Pollock 2001). Aqui, Griselda Pollock fala da necessidade de formular uma teoria da pintura, de forma a ultrapassar as dificuldades criadas pela crítica das estratégias pictóricas do feminismo, identificadas como “instalações escrito-visuais”, cheias de possibilidades na criação de jogos de sentidos e contradições, mas também de um conceito muito importante uma vez mais trazido

¹⁹⁵ Com *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Reading* (Pollock 1996), Pollock esboça um modelo crítico muito particular que tem em linha de conta as especificidades quer históricas, quer geográficas e inerentes diferenças culturais e sociais.

por Julia Kristeva: o espaço significante (*signifying space*) (Kristeva 1979). É neste espaço discursivo, criado pelas próprias obras de arte, que uma grande variedade de significados pode ser inscrita. Assim, é criado um espaço discursivo na posição do vidente, na sua subjectividade enquanto leitor e na posição do autor enquanto produtor. Este é um ponto estruturante no que diz respeito à opositora estética da decifração (*aesthetic of decipherment*) que Griselda Pollock coloca numa posição contraditória à mera estética da avaliação de Clement Greenberg. Com *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archives* (Pollock 2007), Griselda Pollock corporaliza finalmente a teoria crítica que havia desenvolvido ao longo de décadas de trabalho, oferecendo histórias diferentes e diferenciadoras que podem ser úteis no sentido de resistir à “separação, categorização e *guetização*” [Pollock 2003 (1988): xxi], mas que também funciona como um “ espaço feminista virtual, não institucionalizado, no qual a cultura não é tida como tesouro inestimável ou como bem de consumo, mas como um laboratório no qual as artistas exploram outros mundos e trabalham novas possibilidades” [Pollock 2003 (1988): xxi].

Com o objectivo de “evitar os perigos quer do positivismo feminista, quer da indiferença pós-moderna” [Pollock 2003 (1988): xxxii], Pollock propõe uma estética não da beleza, mas da afectividade, ancorada nos processos da diferença sexual. Esta “estética da diferença” recupera algo que havia já sido proposto em *Looking back to the future*: o corpo como novo termo na equação, que “na arte substitui as ideologias da arte enquanto únicas disciplinadoras do olhar” (Pollock 2001: 28). Fortemente interligado com o estudo de mulheres artistas negligenciadas pela narrativa totalizadora da História da Arte e a consequente contestação do cânone como noção ‘central’ da arte, este novo território para o desenvolvimento do trabalho crítico de Griselda Pollock abre espaço para que se coloquem empolgantes novas questões, e que outras se reformulem, num processo que deve ser visto como um contínuo, levando sempre em linha de conta que as práticas e os objectos artísticos devem ser apreendidos como sendo parte de um mundo significante que subjaz a valores construídos e não essenciais.

É inegável, então, que o feminismo teve um papel determinante no questionamento das bases da apreciação artística, que também, lembremos, não se dissocia da formação de discursos legitimadores. Este facto afastou o pensamento feminista, e diria também as suas práticas artísticas, de considerações relativamente

ao prazer do belo¹⁹⁶, uma distância que é partilhada com toda a arte crítica e política realizada no século XX, e em cujo conjunto o feminismo obviamente se insere. Na viragem do século, então, uma série de novas perspectivas têm vindo a surgir, fazendo o elogio do belo, e questionando o afastamento da arte de objectivos de afeição visual. E, se uns se colocam contra a rejeição da beleza central das vanguardas, reclamando que a beleza na arte e a política não necessitam de se posicionar em pólos opostos (caso de Arthur Danto)¹⁹⁷, outros questionam a possibilidade de objectivos e repressão nesta restituição da beleza e possíveis motivações ideológicas inerentes a ela (Jameson 1983) e levantam a hipótese de tal retorno ter como base o descentramento e fragmentação contemporâneos do sujeito, apelando, reactivamente, ao universalismo e unidade presentes na identidade fixa do conceito de belo (Alberro 2004).

Danto traça o percurso da morte da beleza na arte, desde o movimento Dada de Berlim no início dos anos 1920 até à noção de Anti-Estética esboçada por Hal Foster no enquadramento do pós-modernismo. Diz Danto: “tal como Dada [...] a Anti-Estética (leia-se pós-modernismo) foi desencadeada por uma fé inabalável na capacidade da arte conseguir uma transformação política através da modulação estética” (Danto 2004: 27). E conclui:

Qualquer que fosse a revolução idealizada por Foster e pelos seus pares, o facto é que a mesma não se concretizou. A pintura não morreu, o museu não definiu. O que aconteceu, por outro lado, foi aquilo que designei como “O Fim da Arte”. Nas duas décadas que se seguiram à publicação da *Anti-Estética*, tornou-se progressivamente evidente que a nossa era é uma era de abertura radical e que tudo pode ser arte. O que provavelmente é menos evidente é o facto de o pluralismo ser extensível à própria estética. Se tudo pode ser arte, também tudo é

¹⁹⁶ As conclusões de Laura Mulvey no ensaio seminal *Visual Pleasure and Narrative Cinema* alteraram radicalmente o curso dos paradigmas da apreciação estética das obras de arte. Laura Mulvey, 'Prazer Visual e Cinema Narrativo', in Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner (ed.), *Género, Cultura Visual e Performance. Antologia Crítica* (2011 ed.; Braga: CEHUM/Húmus, 1975), 121-32.

¹⁹⁷ Arthur Danto refere-se mesmo a uma fobia contra a beleza: “A fobia da beleza [*Kalliphobia*] pretence à esfera do síndrome que designei como a Vanguarda Rebelde [*Intractable Avant-Garde*] no meu livro *The Abuse of Beauty*. Numa primeira instância, foi composta por membros do grupo Dada sediado em Berlim por altura da Primeira Guerra Mundial, o qual decidiu suprimir a beleza como gesto de desprezo contra a sociedade responsável por uma Guerra na qual milhões de jovens se chacinavam mutuamente. Foi uma espécie de greve através da qual os artistas, em vez de criarem beleza, se dedicaram a palhaçadas de cabaret. A Beleza politizou-se através de uma trivialização flagrante”. Arthur C. Danto, 'Kalliphobia in Contemporary Art', *Art Journal*, 63/2 (Summer 2004 2004), 24-35, p. 25.

possível no âmbito da estética. Esse é, creio, em larga medida resultado da Vanguarda Rebelde [Intractable Avant-Garde], que expandiu a prática da vanguarda de forma impensável numa altura em que a busca pela beleza era considerada como o objectivo último da arte (Danto 2004: 27).

Em sentido contrário, no entanto, Alexander Alberro identifica os argumentos centrais a este revivalismo do belo¹⁹⁸, sendo o primeiro a aceitação do já referido pressuposto *kantiano* que divide a experiência estética entre belo e sublime (irreconciliáveis); a segunda prende-se com o facto de os actuais defensores da beleza lamentarem décadas de privilégio votado ao sublime¹⁹⁹; em terceiro lugar, o autor lembra que os actuais discursos defensores da beleza tendem a associar o feminino com o belo e o masculino com o sublime, sendo o revivalismo contemporâneo pelo belo apresentado como revalidação do ‘feminino’, do ‘ornamental’, do ‘sensual’, do ‘prazeroso’ e do ‘charmoso’ no contexto da arte e, enquanto o belo é exaltado, o modernismo e movimentos como o minimalismo e o conceptualismo são descartados enquanto masculinistas, elitistas e anti-estéticos. Em quarto e último lugar, o autor salienta o sentido de harmonia afirmado pela centralidade do ser humano inerente ao belo, em contraponto com a experiência negativa do sublime que resulta no desaparecimento da identidade (remetendo uma vez mais para a analogia entre valores estéticos e valores morais). Neste enquadramento, então, Alberro não hesita em dizer que “o apelo a um regresso à beleza na arte funciona como uma tentativa óbvia de restringir o âmbito político do (pós) modernismo, o qual (para o bem e para o mal) expandiu enormemente o campo da arte nos últimos trinta anos, não só para os profissionais mas também para os temas e meios à partida considerados apropriados para a arte” (Alberro 2004: 40).

Wendy Steiner também responsabiliza o modernismo pelo abandono da beleza, reconhecendo que o feminismo, confrontado com o ‘mito da beleza’, rejeitou

¹⁹⁸ Como nota Wendy Steiner, “(...) subitamente, vemos o historiador de arte Dave Hickey afirmar que ‘A grande questão dos anos noventa vai ser a Beleza’ e o crítico Peter Schjeldahl a escrever que ‘A Beleza está de volta’. Wendy Steiner, *Venus in Exile. The Rejection of Beauty in 20th-Century Art* (Chicago: The Pennsylvania State University Press, 2002). Em contraponto, e em entrevista ao jornal Público, o crítico Hubert Damish afirma que “a beleza já não está no centro da problemática da arte”. Hubert Damisch, 'A Beleza já não está no centro da Problemática da Arte', Público, 30 de Outubro (2006).

¹⁹⁹ “O modernismo, argumentam, acercava-se do sublime, incluindo as suas tendências de apoio a várias estéticas do poder, de forma a reduzir as características ou traços do belo a um estatuto irrisório”. Alexander Alberro, 'Beauty Knows No Pain', *Art Journal*, 63/2 (Summer 2004), 36-43, p. 38.

‘a tentação de ser um objecto belo’. Reconhecendo a impossibilidade de voltar aos velhos estereótipos da mulher na arte, e a mudança de paradigma assim produzido, Steiner afirma que foi criado um novo mito, no qual “a beleza é sinónimo de vitimização” (Steiner 2002: XX). Na sua defesa da beleza, Steiner levanta os problemas inerentes a tal empresa, lançando as bases para a sua concretização:

Longe do estatuto de uma virtude divina, a beleza parece agora um ideal impossível fixado por interesses sexuais e financeiros vorazes. Nem as mulheres que sobrevivem a esta opressão saem incólumes. (...) As mulheres não têm forma de vencer enquanto a beleza for vista como exclusiva e controlada, independentemente de serem elas próprias ou terceiros a exercer esse poder. O problema está em imaginar a beleza feminina, dentro e fora da esfera da arte, sem invocar histórias de dominação, vitimização de má consciência. Um bom ponto de partida seria deixar de tratar a beleza como uma coisa ou uma qualidade e vê-la apenas como uma espécie de comunicação. (...) A beleza é uma propriedade instável porque não é sequer uma propriedade. É a designação de uma forma específica de interacção entre dois seres, um ‘Eu’ e um ‘Outro’ (Steiner 2002: XXI).

Considerar as práticas artísticas do feminismo da actualidade requer uma reflexão sobre este diálogo, reconhecendo não só os perigos de um ‘retorno à beleza’, mas também a prejudicial rejeição da dimensão estética das obras de arte feministas, frequentemente sinónimo da atribuição de rótulo de arte de ‘má qualidade’. Assim, o legado da crítica feminista das últimas décadas deve sempre informar qualquer reflexão que pretenda ultrapassar esta dificuldade.

Uma perspectiva relacional tem vindo a demonstrar-se determinante em todos estes debates, embora, na sequência do perigo inerente à associação dos termos ‘feminino’ e ‘estética’ a uma noção de determinismo essencialista (*ergo*, arte de má qualidade...), a análise da forma, dos aspectos puramente estéticos têm vindo a ser negligenciados e postos de parte pela crítica feminista. O preconceito da categorização é, ainda, difícil de ultrapassar, sobretudo devido ao que isso significa em termos do estatuto social da arte. E é precisamente esse tipo de categorização que deve ser posto de parte, assim como uma estratégia de identificação colectiva, feita

em nome de um objectivo político subjacente. A identidade como premissa primeira destas estratégias deve ser abandonada, abrindo assim caminho para repensar o trabalho de mulheres artistas esteticamente – e por ‘abordagem estética’ entendemos um trabalho multifacetado ancorado em metodologias formalistas (sentido da relação da obra consigo mesma, as suas dinâmicas internas), mas também relacionais (sociológicas e iconológicas) e pós-estruturalistas (sentido da relação da obra com o outro e com o próprio artista)²⁰⁰.

Entendemos, assim, uma impossibilidade de ver a história da arte feminista como uma simples recuperação de mulheres artistas que passem a integrar a lista do cânone – o que seria feito apenas com o custo, demasiado elevado, de não se proceder a um entendimento e problematização das estruturas que marginalizaram essas mulheres, favorecendo a centralidade de outros tipos de produção artística. Se pudermos usar instrumentos formalistas na análise de obras de arte, o facto é que não podemos deixar de, através de uma espécie de movimento de conceptualização múltipla, problematizar esses mesmos instrumentos, ou metodologias, e confrontá-los com outros que integram o conjunto de teorias estéticas desenvolvidas na segunda metade do século XX, do modernismo à actualidade. Aqui, devemos salientar uma questão essencial para qualquer estudo que não se pretenda dogmático e de cariz totalizador: é necessário, indispensável, mesmo, não recusar diferentes abordagens, mas antes percebê-las, relacioná-las, confrontá-las e problematizá-las, procurando assim espaço para a germinação de novos conceitos, métodos e questões. Nenhuma acção de problematização de uma determinada abordagem no campo artístico e de uma perspectiva do feminino (assim definido nem que seja só pela opção de se estudar um conjunto de obras realizadas por mulheres artistas) pode ser completamente dissociada da ideologia e, conseqüentemente, de uma dimensão política que assiste aos estudos feministas em geral. Não obstante, devemos também problematizar as estratégias de identificação (identidade) que subjazem ao entendimento desta discussão. Questões como ideologia e identidade, bem como diversas análises de carácter social e histórico, devem ser levantadas, como faz Rosemary Betterton em

200 Como salienta Linda Nochlin, “há ainda resistência às vertentes mais radicais da crítica feminista nas artes visuais e quem as produz sofre acusações como negligência da questão da qualidade, de destruição do cânone, de negligenciar a dimensão inerentemente visual da obra de arte e de reduzir a arte às condições da sua produção – por outras palavras, de enfraquecer os preconceitos ideológicos e, acima de tudo, estéticos da disciplina”. Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?” Thirty Years After’, in Carol Armstrong e Catherine de Zehger (eds.), *Women Artists at the Millennium* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006), p.30.

Women artists, modernity and suffrage cultures in Britain and Germany 1890-1920 (Betterton 1998), título no qual explora algumas das formas através das quais categorias como ‘mulher’ e ‘moderno’ se formaram na Alemanha e na Grã-Bretanha de início do século XX ²⁰¹ (ênfatizando a relação entre mulher e conceitos como o espaço e o tempo, significativamente alterados pelo advento da modernidade).

As percepções das mulheres nos tempos modernos, assim como a representação dessas mesmas percepções, iniciaram um processo de mutação ainda no século XIX, muito como consequência da crítica da burguesia realizada pela vanguarda. Esses eram tempos nos quais se determinava também a alteração do espaço reservado às mulheres, uma vez que estas começaram então a aceder a níveis mais elevados de educação em certas profissões. As mulheres começaram a entrar na esfera pública e a abandonar o privado – situação também possibilitada pelo desenvolvimento das cidades. No que diz respeito ao tempo, Betterton regressa a Jürgen Habermas para salientar a forma como a experiência quotidiana criou uma nova consciência do tempo. Apesar de uma das principais premissas do modernismo ser a quebra com a tradição – a abstracção do histórico –, Betterton lembra que, se a velocidade da vida moderna na cidade era necessária aos homens para que estes pudessem construir a sua subjectividade modernista, para as mulheres ela teria um efeito pernicioso, nomeadamente porque acabaria por provocar esgotamentos nervosos: a opinião médica moderna garantia a fragilidade psíquica e emocional das mulheres quando expostas aos extremos do mundo moderno, que poderia mesmo resultar em histeria ou neurastenia.

Aqui, a autora não perde a oportunidade de se referir às noções de tempo descritas por Julia Kristeva: o tempo linear (a unidade da história, a economia como linguagem, ligada à produção e relacionada com um princípio paternal) e o tempo monumental (relacionado com a reprodução, sendo que a subjectividade feminina/maternal estaria ligada quer à repetição, quer à eternidade através de ritmos

201 “No final do século XX e no início do século XXI (décadas nas quais se desenrolaram as grandes lutas pelos direitos das mulheres – o direito à educação, ao trabalho, ao rendimento e ao voto) –, a representação das experiências das mulheres é necessariamente diferente como consequência do envolvimento político com as questões de género: ‘Que formas representativas seriam consonantes com o sentido de si próprias, enquanto artistas e sujeitos políticos, que as mulheres adquiriram recentemente?’”. Rosemary Betterton, ‘Women Artists, Modernity and Suffrage Cultures in Britain and Germany 1890-1920’, in Kathy Deepwell (ed.), *Women Artists and Modernism* (Manchester: Manchester University Press, 1998), p. 19.

biológicos). Kristeva encontra, assim, uma relação entre as mulheres e dois tipos de temporalidade: a cíclica e a monumental. É assim que Rosemary Betterton chega a uma conclusão acerca da existência de um paradoxo modernista: as doutrinas modernistas isolaram a experiência estética da vida social, e a obra de arte teria uma autonomia que não permitiria a sua articulação com a produção, a cultura de massas e a política – o paradoxo reside no facto de tal entrar em contradição com a experiência de modernidade como múltipla, fragmentada e descontínua, segundo descrição de Baudelaire. Assim, a ideia da obra de arte como uma entidade coerente, pura e única, distancia-se de qualquer associação com a cultura de massas ou com os discursos estéticos, uma vez que as formas simbólicas e de representação usadas pelas mulheres artistas (às quais também subjaziam uma natureza política e *genderizada*) não eram reconhecidas pelos parâmetros modernistas, funcionando assim como elementos desafiadores do cânone.

3.1.2 – Reformulando paradigmas – entre figuração e abstracção

No decorrer de uma conversa sobre práticas artísticas feministas na década de 1990²⁰², Mary Kelly coloca a questão da existência ou não de uma arte feminista propondo um reposicionamento da mesma:

Talvez fosse melhor não mantermos a formulação ‘arte feminista’ uma vez que uma ideologia não constitui um estilo. Em vez disso, eu diria ‘arte informada pelo feminismo’. Mas então, coloca-se a questão: por que tipo de feminismo teria essa arte sido informada? Por qual tendência? Isto leva-nos a uma outra questão – a qual não conseguimos evitar – que é a periodização. Se olharmos para o meu trabalho como sendo dos anos oitenta, setenta ou noventa, então apenas o consideramos como efeito de um determinado período. No entanto, parece-me que não há uma divisão de décadas bem definida; há práticas e discursos que são paralelos (Kelly et al. 1995).

²⁰² O diálogo, no qual participaram, para além de Kelly, Silvia Kolbowski, Mignon Nixon, Hal Foster, Liz Kotz, Simon Leung e Ayisha Abraham, foi publicado sob o título *A Conversation on Recent Feminist Art Practices*, na revista *October Magazine* [1995: 71 (Winter), 46-69].

A formulação escolhida por Kelly, que subjaz à natureza diacrónica do nosso estudo, pode ser-nos útil no sentido de introduzir o problema de uma “arte informada pelo feminismo” em relação a práticas ditas canónicas como são a pintura e a escultura, que também não se dissocia da interligação destas práticas (e consequentes leituras) com periodizações e estilos artísticos. Rosemary Betterton coloca esta problemática em relação à pintura abstracta (Betterton 2004), a qual, pelas intrínsecas características formais que inibem processos de interpretação narrativa (discursiva) e figurativa, se abre necessariamente ao campo da leitura meramente formalista. Notando que esta se trata de uma das áreas mais negligenciadas pelo feminismo, Betterton explora a questão da pintura não-figurativa e da corporalização (*embodiment*) “de forma a examinar a capacidade de reclamar uma autoria feminina para a abstracção” (Betterton 2004: 79).

A associação da abstracção ao paradigma modernista contestado quer pela crítica, quer pelas práticas feministas surgidas a partir da década de 1960 (cf. Capítulo I), relação difícil e reveladora também de um dos principais paradoxos do feminismo e da sua relação com as artes plásticas (cf. 3.3), justifica a negligência identificada por Betterton, relativa à importância de estabelecer uma relação entre as duas premissas sobretudo pelo facto de a questão remeter para o problema daquilo que a pintura abstracta representa ou e de que forma representa: “trata-se precisamente da forma como a abstracção funciona enquanto representação da *diferença de género*, e mais especificamente no que diz respeito ao corpo *genderizado*²⁰³, que a crítica modernista decididamente nunca reconheceu” (Betterton 2004: 79). Esta é também a *estória* da difícil relação do feminismo com a estética, temendo sempre uma confluência com críticas de reducionismo essencialista, e com os seus dispositivos analíticos, assim como do necessário questionamento da normatividade dos seus paradigmas teóricos, de Kant a Clement Greenberg. Uma análise que tenha subjacente a condensação de aspectos formalistas das obras de arte com as dinâmicas e efeitos produzidas na sua relação com o mundo (material e discursivamente), quer através da sua relação com o corpo, quer através da produção de códigos visuais marcados pelo género ou através da utilização de

²⁰³ Ao longo deste trabalho optámos por utilizar o neologismo *genderizado* por considerarmos que o mesmo não encontra na língua portuguesa, termo suficientemente lato para abarcar toda a dimensão do conceito.

dispositivos espaciais no espaço de representação (cf. 3.2), pode resolver esta equação e permitir-nos acrescentar a dimensão dos efeitos feministas, negligenciados no contexto da arte em Portugal e, em particular, na obra de artistas contemporâneas como Paula Rego, Maria José Aguiar, Graça Pereira Coutinho, Lourdes Castro, Ana Vieira, Clara Menéres ou Helena Almeida.

A pintura abstracta em particular, prática desenvolvida sobretudo no contexto do alto modernismo correspondente à vanguarda histórica do início do século XX, pode ser vista como paradigmática de processos considerados totalizadores e patriarcais pelo feminismo. Baseada em pressupostos formalistas, a pintura abstracta recusava qualquer tipo de politização, centrando-se ao invés na lógica interna do processo artístico propriamente dito. Clement Greenberg, no entanto, vê esse mesmo processo como “imitação da imitação”, sendo que “Picasso, Braque, Mondrian, Kandinsky, Brancusi, ou mesmo Klee, Matisse e Cézanne fazem depender grande parte da sua inspiração do meio artístico com o qual trabalham” (Greenberg 1939). Pelo contrário, o segundo momento da abstracção, a cujo desenvolvimento podemos fazer corresponder a neo-vanguarda da segunda metade do século XX, torna-se politizado, distinguindo-se assim desse primeiro momento em que a pintura se definiu como “sistema autónomo da superfície pictórica” (Meinhardt 2005: 6)²⁰⁴. É portanto no âmbito de um tal contexto crítico que o Ocidente assiste à “explosão da arte Pop, do Minimalismo e da Performance” (Haskell 1984), desenvolvidos em concomitância com a emergência de posicionamentos feministas na arte contemporânea, cuja conjugação não só marcou definitivamente o enquadramento conceptual e material das artes plásticas mas também prefigurou a constituição de uma sensibilidade estética radicalmente transfigurada.

²⁰⁴ A confusão de termos, potencializada pela profusão e heteronímia de práticas e conceitos artísticos ao longo de todo o século XX no ocidente, encontra-se bem expressa no volume *Pintura. Abstracção depois da Abstracção*, o qual reúne um conjunto de ensaios em torno da temática. Num ensaio publicado originalmente na revista *Art in America* em 1981, Marcia Hafif defende que a habitual dicotomia figurativo/abstracto é insuficiente para caracterizar a pintura contemporânea, propondo um modelo quadri-partido, composto pelas categorias “1) representação da natureza; 2) abstracção a partir da natureza; 3) abstracção sem referência à natureza; 4) o tipo de pintura do qual tenho vindo a falar e para o qual não existe termo minimamente satisfatório. Esta pintura já foi designada “real”, “concreta”, “pura”, “Absoluta” e “pintura-pintura”. É não figurativa e não icónica; existe por direito próprio no mundo e não simboliza nem representa nada (a não ser, talvez, a “pintura”)”. Marcia Hafif, 'Getting on with Painting', in Joahannes Meinhardt (ed.), *Pintura. Abstracção depois da Abstracção* (5; Porto: Público/Fundação de Serralves, 1981), 108-12, p. 112. É interessante notar que esta posição de Hafif, pintora nova-iorquina, surge precisamente num momento em que ressurgiu o interesse na pintura enquanto prática autónoma em sintonia com o pós-modernismo da década de 1980.

A noção de pormenor é explorada por Naomi Schor em *Reading in Detail*, partindo de uma perspectiva definida pelo género, sendo que, ao longo do tempo, o mesmo tem vindo a ser associado a noções de feminilidade, visto como ornamento ou como peça integrante do quotidiano. Esta estrutura, integrada numa lógica de valoração que funciona em detrimento do pormenor na produção artística, assegura a ambição política desta postura crítica, uma vez que, como nota Ellen Rooney em texto de apresentação desta obra, “o pormenor em si é uma figura móvel; sublimado e dessublimado, contingente e disperso, sacralizado, dessacralizado e ‘inútil’, o pormenor nomeia um modo de trabalho textual muito rico que atravessa um vasto conjunto de discursos” (Ellen Rooney in N. Schor 2007). O pormenor aproxima a figuração da abstracção, esbate as fronteiras entre ambas e cria um território “cinzento” no qual as potencialidades de interpretação são multiplicadas. Nancy Spero foi uma das artistas que mais explicitamente utilizou o ‘pormenor’ na construção do seu estilo pictórico, associando esta estratégia visual à prossecução de uma ‘pintura feminina’²⁰⁵. Dirigindo-se a problemáticas como a sexualidade e a violência, sempre em articulação com o poder (Arkestein 2008), Spero recorre a Antonin Artaud para questionar as estruturas da linguagem, sendo que é a impossibilidade de falar que frequentemente convoca. A articulação de linguagem e imagem presente nos trinta e oito pergaminhos que compõem *Codex Artaud* (1973), uma das suas obras seminais que pode ser caracterizada como um ‘manuscrito’ reunindo colagem, desenho e escrita, insere-se precisamente nesta tentativa de articular a possibilidade de uma pintura feminina através do recurso ao pormenor de forma serial, quer através de pormenores figurativos (como no caso de Spero e, no contexto português, de Maria José Aguiar) quer através de articulações abstractas (como verificamos nas colagens de Paula Rego). Se a língua surge em *Codex Artaud* como elemento figurativo central, repetindo-se sucessivamente, no trabalho de Maria José Aguiar é a figuração do pénis enquanto símbolo último das estruturas estéticas e políticas que se imbricam no espaço pictural. No entanto, nestas, o poder feminino surge através da antropofagia do pénis, sugerida por uma estratégia plástica que articula a repetição e a serialidade com o pormenor, constituindo-se um paradoxo entre o carácter finito e contido do pormenor (potenciado pela sua antropofagia que

²⁰⁵ Como notou a própria artista, “as feministas francesas estão a tentar produzir *escrita feminina*, eu estou a tentar fazer *pintura feminina*”. Roel Arkestein (ed.), *Codex Spero: Nancy Spero - Selected Writings and Interviews 1950-2008* (Amsterdão: Roma Publications /De Appel Arts Center, 2008), p. 12.

remete para um espaço interior de confinamento em oposição a um espaço exterior expansivo) e a multiplicidade/virtual proposto pela serialidade²⁰⁶. Numa nota manuscrita datada de 1984, Maria José Aguiar descreve a identidade da sua pintura, notando precisamente esse factor de repetição, recorrência que se revela central na definição da estética da pintora: ela “é introvertida no sentido em que nela aparece relativamente e socialmente falando: a timidez dos ‘temas’ e a ousadia da sua repetição. Não é introversão da minha pintura: o uso da cor, e a técnica que a aplica, a minha invenção” (Aguiar 1984: s/p)²⁰⁷.

Nascida em Barcelos, em 1948, Maria José Aguiar²⁰⁸ teve, desde cedo, um percurso pouco linear no mundo das artes plásticas em Portugal, não só por se tratar de uma artista a quem o silêncio institucional pode ser claramente atribuído, mas também por ter construído uma obra marcada por um código visual de extrema originalidade, *expressão erótica como meio de contestação* (Álvaro 1973)²⁰⁹. Produzir uma leitura da pintura de Aguiar não é tarefa fácil, dadas as dificuldades de acesso à obra em si e a elementos documentais da mesma (sendo que a sua última

²⁰⁶ Um interessante paralelo pode ser estabelecido entre a artista Yayoi Kusama e Maria José Aguiar na forma como ambas usam a repetição do pénis, ainda que com *nuanças* distintas como forma de subverter um determinado código visual. Como salienta Peggy Phelan, “enquanto a ênfase na repetição estava relacionado com a arte Pop, a insistência de Kusama na estrutura fállica daquilo que é repetido também sugere a imensa dificuldade de encontrar um lugar para a forma não-fállica dentro do imaginário cultural misógino. Mas, ao contrário dos regressos repetitivos de Warhol à morte e aos desastres como forma de recorrência infinita, as suas repetições manifestam uma exuberância inquietante. (...) Uma vez que muitas das suas formas mini-esculturais se parecem com estruturas fállicas, a arte de Kusama também enfatiza as diversas formas através das quais a violência foi historicamente definida pelo género”. Peggy Phelan, 'The Returns of Touch: Feminist Performances 1960-80', in Cornelia Butler (ed.), *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Los Angeles: MOCA e MIT Press, 2007), 346-61, p. 349-50.

²⁰⁷ Este manuscrito, integra um dossier de proposta de obras a serem expostas no evento *Féminie Dialogue*, realizado na sede da UNESCO em Paris em 1985. O dossier foi-nos cedido gentilmente pela pintora Emília Nadal.

²⁰⁸ Catarina Carneiro de Sousa, autora da única monografia (tese de mestrado) existente acerca da obra de Maria José Aguiar, esboça o percurso da artista, determinante na construção da sua obra: “Era uma criança que recusava verbalizar. Calada, passava o tempo na casa onde vivia com os seus pais ou na quinta de familiares, com pouco contacto com o mundo exterior. Essa quase total recusa de falar com adultos dificultou a sua integração escolar, pelo que a sua instrução foi feita fora da escola, em aulas particulares, individuais, até aos dez anos. O isolamento potenciou o desenvolvimento de um imaginário muito próprio, com influências visuais da cultura popular minhota, exteriorizado não através da palavra, mas através da pintura. Assim, a arte constituiu-se como o seu domínio desde cedo e aos dez anos de idade já sabia que queria ser pintora. Desde muito nova foi pela arte que construiu o pensamento e a comunicação, aí desenvolveu a sua actividade cognitiva e a sua linguagem. Recusando o verbo, foi no desenho que encontrou acesso e inscrição no mundo, integração do que lhe era exterior e expressão do que lhe era interior. Esses dois movimentos, de introspecção, na procura de uma identidade singular, por um lado, e dissolução do sujeito na conquista do espaço comum, por outro, percorrem toda a sua obra, até hoje”. Catarina Carneiro de Sousa, 'Camuflagem Biosensível. A problematização de género na obra de Maria José Aguiar' (Universidade do Porto, 2011), p. 19.

²⁰⁹ Maria José Aguiar define que a série de obras sob o título *Camuflagens*, realizadas numa fase posterior (em meados da década de 1980), “são o percurso da minha pintura com heróis e anti-heróis masculinos, que vi e não vi, que admirei e não admirei, e uma longa lista teria que citar se quisesse explicar o camuflado (uns por cima dos outros) – o meio para a camuflagem – a pintura” (Aguiar, 1984, Porto, sem título, s/p).

exposição realizada foi em 1994²¹⁰), mas também à intrincada teia de elementos formais e referenciais que compõem cada tela e o conjunto da obra da artista. Esta é, no entanto, uma tarefa indispensável no sentido de compreender o contributo das artistas portuguesas no âmbito de uma perspectiva feminista. Depois de estudar pintura na Escola Superior de Belas Artes do Porto, foi aí que Maria José Aguiar permaneceu ao longo das últimas décadas enquanto professora de pintura²¹¹, tendo realizado um número muito reduzido de exposições individuais e participado num conjunto também limitado de colectivas²¹². Apesar de ser, na década de 1970, considerada pela crítica como uma das mais promissoras artistas da sua geração, o seu estatuto não se confirmou institucionalmente, apesar de o valor da obra em si (silenciosa, fechada ao mundo) ser inequivocamente aclamado²¹³. Podendo ser facilmente enquadrada no contexto da subversão do código visual masculino associado à pintura, *genderizada* segundo Betterton (Betterton 2004; Huyssen 1986) em posições como a de Clement Greenberg que distinguiu a pintura pura (vanguardista) da cultura de massas (*kitsch*) (Greenberg 1939) partindo de uma clara dicotomia social e ideológica²¹⁴, a obra pictórica de Maria José Aguiar não deixa de espantar quer pela clareza da sua proposta ideológica, quer pela forma como negocia essa mesma posição com o formalismo da pintura. Dificilmente caracterizável como pintura abstracta ou figurativa²¹⁵ esta obra desenha-se através da

²¹⁰ Como nota Sílvia Chicó, “pode dizer-se que a escassa obra de Maria José Aguiar, a sua obra quase remetida para um estatuto de secundaridade, pela raridade do seu aparecimento ao público, mas também por um silêncio a que a personalidade da autora remete”. Sílvia Chicó, 'Maria José Aguiar: Humor, Provocação e Sabedoria', *Colóquio Artes*, 106/Julho/Setembro (1995): 4-7, p. 6. Note-se neste sentido que depois da exposição de 1978 na Galeria Interior, apenas em 1994 se voltou a ver uma individual de Maria José Aguiar, que se realizou na Galeria EMI, em Lisboa, onde se puderam ver pinturas datadas de 1991 a 1993.

²¹¹ Maria José Aguiar desempenhou as funções de docente nesta instituição até à sua aposentação.

²¹² Vencedora do Prémio Amadeo Sousa-Cardoso em 1987, Maria José Aguiar realizou a sua primeira exposição individual em 1973 na Galeria Alvarez, Porto.

²¹³ Num texto que acompanha o catálogo editado pela Galeria Nasoni por ocasião de uma mostra de pinturas de Maria José Aguiar, Bernardo Pinto de Almeida declara: “ah, eis que chega o tempo de mostrar obras de Maria José Aguiar. Mais de dez anos duma pintura que se vem desenvolvendo em ciclos que se retomam para ressurgir diferentes, numa via de singularidade quer formal/técnica quer imaginária que a tornam referência obrigatória no que de relevante vem acontecendo artisticamente entre nós desde a década de 70, mesmo que se o seu reconhecimento tem estado aquém do que lhe é devido ou rareiam as suas exposições”. Bernardo Pinto de Almeida, 'Maria José Aguiar' (Porto: Galeria Nasoni, 1986).

²¹⁴ Escrito em 1939, altura em que foi publicado na revista *Partisan Review*, *Avantgarde and Kitsch* sustenta a dicotomia entre vanguarda e cultura popular, a primeira assumida por Greenberg como cultura de elite (*high culture*), a segunda como arte *kitsch* (ou popular), fruto do desenvolvimento industrial e elemento uniformizador das massas urbanizadas do ocidente. Greenberg é claro em demonstrar a opinião de que estas massas, compostas pelo proletariado e burguesia mesquinha (*petty bourgeois*), arautos do *kitsh*, se revelaram “insensíveis aos valores da cultura genuína”, o que resultaria na comodificação da cultura e conseqüente integração no sistema produtivo. Associando o gosto artístico a questões de classe social (“Todos os valores são humanos e relativos, quer na arte quer em qualquer outro domínio. No entanto, parece haver uma concordância relativa ao longo dos tempos entre os seres humanos cultos sobre as definições de arte de boa ou de má qualidade”), Clement Greenberg conclui a sua reflexão notando que a vanguarda imita os processos artísticos, enquanto o *kitsch* imita os seus efeitos.

²¹⁵ Bernard Piens, num número especial da revista *Actualité des Arts Plastiques* dedicada à problemática da nova-

uma estrutura marcada pela fragmentação, marcadamente política, pois, como refere a própria artista num comentário à sua participação na exposição *Figuração.-Hoje?* (SNBA, 1975), “as figurações da arte são intencionalmente políticas, não para cumprirem essa função, mas porque as cumprem (sublinhado nosso)”²¹⁶. Na primeira série, que expôs em 1973²¹⁷ na Galeria Alvarez, no Porto, Maria José Aguiar trabalha o corpo feminino como fragmento num conjunto de quinze telas de grande formato (oscilando entre as medidas 200x170, 150x120, 120x90 e 196x147) realizadas entre 1972 e 1973 que antecipam as bases da sua pesquisa posterior [Figs. 58, 59 e 60]. Manifestações de desejo carnal intenso, mas também de enorme dilaceração do corpo feminino, estas mostram, segundo Egídio Álvaro, “o espaço de um Eros torturado, o corpo lutando contra a agressividade ambiente, a simplicidade da aventura desejada” (Álvaro 1973). Explosão de formas e de cores, estas Pinturas (designadas assim mesmo, porque no cerne da prática desta artista está sempre a ontologia da pintura, mais do que qualquer estrutura de significação adjacente) mostram pedaços de um mundo exterior a si (pedaços de corpos – pés, nádegas, mãos, seios, pénis – mas também itens iconográficos – como por exemplo a cruz) que se congregam através de estratégias pictóricas de aglutinação que redundam num todo (os diversos ‘todos’). No âmago dessas estratégias está, em primeira instância, o uso das cores em bloco, cores fortes (azuis, vermelho, amarelos, rosas) e compactas que impedem a difusão dos contornos e que, paradoxal e simultaneamente, unem as diferentes parcelas da complexa equação antecipando uma resolução possível de sentidos (na

figuração, expressa em duas exposições realizadas em Paris em 1961 e 1962 na Galeria Mathias Fels (nas quais participaram os artistas Appel, Bacon, Dubuffet, Giacometti, Saura, de Stael, Lindström, entre outros), nota que as obras expostas manifestam uma qualidade abstracta que, no entanto, remete para a figuração. O termo nova-figuração, nota Piens, “implica que o movimento se distingue de outras correntes figurativas anteriores ou actuais. De facto, não basta opor um regresso à figuração a uma abstracção que era, então, dominante, tida como «arte oficial»; para além disso, é também necessário introduzir os elementos de diferenciação relativamente à Arte Pop, da qual emerge, adicionar as semelhanças, multiplicar as diferenças entre um determinado número de artistas, embora escolhidos de forma a oferecer um leque o mais vasto possível”. Bernard Piens, 'Editorial', *Actualite des Arts Plastiques*, 37/La nouvelle Figuration (I) (1977), vii-xiii, p. vii.

²¹⁶ Maria José Aguiar citada em Calado, 'Um novo modo de ver no final do século XX - O Feminino nas Artes Plásticas', p. 17. A pintora participou nesta mostra com duas pinturas, incluindo, a pintura sem título em óleo sobre tela de 1974 [Fig. 65].

²¹⁷ Como nota Catarina Carneiro de Sousa, 1973 é também o ano que corresponde à saída de Maria José Aguiar de Portugal que, em Londres, contactou com o contexto da Arte Pop: “em 1973 faz a sua primeira viagem, vai a Londres, cruzando-se mais uma vez com a Arte Pop e com estilos e ritmos de vida muito diferentes dos portugueses. As primeiras obras que nos são dadas a conhecer da autora datam precisamente deste ano. As referências da Pop na sua pintura não são, no entanto, influências iconográficas, mas mais de um modo de fazer, de um processo, em especial da utilização de uma figura plana de influência britânica. Se as estruturas das composições nos podem lembrar um pouco de Richard Hamilton, já a forma de pintar é mais próxima de Peter Blake ou das obras da década de sessenta de David Hockney. No entanto, como já afirmámos, esta influência restringe-se a mais uma série de influências do que referências que se possam imputar a este ou àquele autor”. Sousa, 'Camuflagem Biosensível. A problematização de género na obra de Maria José Aguiar', p. 28.

dupla acepção da palavra). Por outro lado, um dos elementos que se tornará recorrente na obra, o pénis, surge já nestas primeiras telas, ainda que de certa forma diluído no conjunto de formas-corpo entrecruzadas numa disposição típica da colagem, mas concretizadas pela canónica pincelada definidora das bases processuais da pintura. A originalidade do código visual produzido na pintura de Maria José Aguiar pode assim ser condensada nestas particularidades formais a partir das quais se abre a possibilidade de produzir uma reflexão em torno de uma possível formulação de ‘pintura feminina’. À reprodução do pénis em modo serial, à opção por cores fortes (rosas, azuis, vermelhos...) e à marcação em bloco destas e das formas, completamente desprovidas de volume, rasas (não há aqui qualquer possibilidade de fluidez volumétrica no sentido proposto por Luce Irigaray)²¹⁸, juntam-se possíveis simbologias que esporadicamente irrompem do campo estético das telas produzidas pela artista na década de 1970 (o pé, a cruz, o punho fechado), presentes na série que antecipou o conjunto de pinturas intitulado *Festa das Cruzes*²¹⁹, de 1974 [Fig. 61].

Contrariando a pesada tradição das definições de género e correspondente valoração moral (Betterton 1996: 85), Aguiar subverte o código da pintura, sobretudo se seguirmos uma leitura próxima à de Shirley Kaneda, que identifica a pintura abstracta com um discurso tipicamente masculino propondo um conceito de ‘pintura feminina’ “que não depende do género do seu produtor, mas da reinscrição desses valores que foram desde então suprimidos da arte abstracta” (Betterton 1996: 84), através da negação de noções de autoridade (modernistas) e a recuperação de valores “marginalizados” (Betterton 1996: 84), de base pós-estruturalista. Segundo Kaneda “o pós-estruturalismo apresentou uma multiplicidade de critérios para um determinado texto. Quando se elimina a noção de uma leitura conclusiva, também as

²¹⁸ Como lembra Fiona Carson, Luce Irigaray desenvolveu um novo símbolo para o corpo feminino capaz de resistir às definições patriarcais designada “fluidez volumétrica” [*volume fluidity*]: o corpo como contentor aberto, volume sem contornos, em oposição ao volume controlável do corpo feminino e maternal da fantasia masculina. Fiona Carson, 'Feminism and the Body', in Sarah Gamble (ed.), *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1998, 117-128, p. 124).

²¹⁹ A Festa das Cruzes é uma romaria barcelense que todos os anos se realiza na cidade minhota, cuja origem remete a uma história do século XVI, segundo o qual um sapateiro teria visto na terra uma cruz negra que foi interpretada pelos populares como sinal divino. Este facto fez nascer a devoção ao “Senhor da Cruz”. Primeiramente, surgiu um cruzeiro em pedra, logo em seguida uma ermida, para dois séculos mais tarde ser construído um templo, que hoje é o monumento central da Festa das Cruzes. A influência da iconografia popular da região é notória no trabalho da artista. Como nota Egídio Álvaro, “a sua pintura deve algo à arte genuinamente minhota, nomeadamente a estridência cromática e a frequência de uma imagética festiva, que agrega símbolos eróticos, masculinos e femininos”. Egídio Álvaro, 'Transgressão e Alegria de Viver', *Diário de Notícias*, 1994, sec. Suplemento Cultura, p. 14.

noções de clausura e dominação cessam de existir” (Kaneda 1991: 58)²²⁰. O jogo da diferença e da repetição surgido no segundo conjunto de telas, que constituem a série *Marcas*²²¹ [Figs. 62 e 63], vem anular seguramente qualquer possibilidade de identificação do corpo feminino – fragmento, corpo irregular, logo, impossível de categorizar a partir de conceitos patriarcais (cf. Nochlin 1994) – com qualquer estratégia de resistência a esses mesmos códigos. Nestas obras, o pénis torna-se antropofágico, anulando-se através da serialidade a associação a uma simbologia dominante e transformando-se em pormenor: a figura passa assim, à abstracção, uma abstracção que do nosso ponto de vista pode ser definida como política e esteticamente feminina. Maria José Aguiar contraria com esta série a possibilidade de atribuir à representação serial do pénis, dissociado de qualquer corpo, uma leitura psicanalítica baseada no falo como ‘ausência’ (no sentido *lacaniano* do termo)²²². Num texto de 1988, Mira Schor nota a ausência da representação do pénis na arte ocidental e cita Jane Gallop quando esta afirma que o falo “ao contrário do pénis, está ausente de qualquer sujeito, masculino ou feminino” (M. Schor 1994: 14), embora “o [sujeito] masculino tenha meios de representar o falo como parte integrante do seu corpo, sob a forma de pénis” (M. Schor 1994: 14). Ainda que a preferência masculina pela visibilidade do pénis se revele a nível da representação enquanto invisibilidade (Mira Schor, na sua argumentação de teor lacaniano, remete para exemplos como Vito Acconci²²³, figura proeminente do movimento *Aktionismus* vienense, e as suas estratégias de representação do corpo masculino que recorrem à ausência ou invisibilidade do pénis), o facto é que “as representações do nu masculino e do pénis feitas por mulheres renunciam ao erotismo convencional em prol de uma crítica baseada na raiva e no humor” (M. Schor 1994: 29), como é o caso

²²⁰ Citada em Rosemary Betterton, *Intimate Distance. Women, Artists and the Body* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 1996), p. 84.

²²¹ Esta série de pinturas foi mostrada em 1978 na Galeria Interior, Lisboa.

²²² Sílvia Chicó refere a obra de Aguiar como “atitude provocatória de grande humor que enfureceu muito os espectadores homens, pela dessacralização desse grande tabu que é ainda o sexo masculino, tema que geralmente as mentes dos homens lidam com dificuldade”. Sílvia Chicó, ‘Antes e após o 25 de Abril de 1974’, in Fernando Pernes (ed.), *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX* (Porto: Fundação de Serralves/Campo das Letras 1999), 255-84, p. 278.

²²³ Como exemplo podemos citar *Conversions Part II (Insistence, Adaptation, Groundwork, Display, Verão de 1971* [Fig. 51]. Filme mudo em super 8 (p/b, 18 m.) mostra Acconci a efectuar diversos movimentos com os genitais escondidos por entre as pernas. Descrevendo a peça, diz o artista: “Nu, ponho em prática um novo corpo: a câmara filma-me da cabeça para baixo, mantenho o meu pénis entre as pernas, o meu corpo parece uma vagina... estou a exercitar o meu corpo novo: seis exercícios de 3 minutos – caminhar, correr, alongar, pontapear, saltar, sentar e levantar. (O meu pénis solta-se... volto a pô-lo para dentro... o jogo termina quando me viro e os meus testículos ficam expostos atrás de mim... viro-me para a câmara novamente e mostro a minha vagina...)”. *Apud* Gloria Moure, *Behind the Facts. Interfunktionen 1968-1975* (Barcelona; Porto; Kassel: Fundació Joan Miró; Museu de Arte Contemporânea de Serralves; Kunstahalle Fridericianum, Kassel: 2004), p. 108.

citado de Nancy Spero que, com a série *Male Bomb* (1968) [Fig. 64], representa um conjunto de pénis através dos quais concretiza uma reconexão “da arma fálica com a sua corporalidade humana” (M. Schor 1994: 29).

À pergunta de Schor: “pode o pénis ser separado do falo? Podem os interligados conceitos falo/pénis ser dissociados do narcisismo e assumir um papel interactivo, enquanto instrumentos de desejo por outro corpo, em vez de uma negação da subjectividade do outro?” (M. Schor 1994), contrapomos a negação dessa mesma interligação dos conceitos – entre pénis e falo – na pintura de Maria José Aguiar. A tendência de progressivamente tornar o pénis mais abstracto é operada por Maria José Aguiar nas suas pinturas, através da transformação do órgão sexual masculino em pormenor. Sem referente a uma totalidade que seria o corpo masculino, este tipo de representação nega a possibilidade de interpretação do pénis como falo e inerentes leituras enquanto representação de uma ‘ausência’. O esquema de significação e de poder associados a um binómio representativo que opõe masculino a feminino é desestruturado através desta antropofagia, operando-se assim uma profunda revisão de um dos paradigmas de representação mais presente na arte através da utilização de um escopo técnico em sintonia com um determinado momento da tradição da pintura.

Como nota Sílvia Chicó:

Pode situar-se o início da carreira de Maria José Aguiar na fase em que provoca o público, eminentemente masculino, mas sobretudo o meio académico que então “sofre”, um meio burguês que a jovem artista se diverte a subverter, recorrendo com frequência à representação do falo, elevando-o à categoria de ícone e usando esse elemento como coisa decorativa, dessignificando-o [sic], banalizando-o na pintura, esgotando-lhe o impacto, como Warhol fizera com o retrato de Marilyn (Chicó 1995: 4)²²⁴.

No território da escultura, bastante menos explorado por artistas mulheres do que a pintura, Clara Menéres (S. Vítor, Braga, 1943), na construção do seu feminismo

²²⁴ O desdobramento de imagens que é particularidade do barroco pode ser citado neste contexto em que invocamos categorias como o pormenor e a serialidade para construir uma reflexão em torno de uma pintura que conflui política e estética através desta processualidade fragmentária. Várias temáticas são tratadas, nas diversas obras aqui focadas, em consonância com esta epistemologia marcada pela arquivagem de processos e não apenas de imagens nas obras de arte. Do fragmento, elemento indutor de multiplicidade e divisão, se intui também a vertente autobiográfica da obra de Maria José Aguiar que frequentemente questiona noções de identidade.

artístico militante, recorre também a uma estratégia figurativa fragmentária dos órgãos sexuais (masculino e feminino) em obras de pequeno formato como *Relicário* (1961) [Fig. 66], *Berbigão* (1980) [Fig. 67] e *Torso* (1978, bronze com embutido de cobre, 25x12x8 cm) ou em esculturas como *Concha de Vénus* (1977) [Fig. 68] que integrou a exposição *Artistas Portuguesas na SNBA, 1977*²²⁵, ou *Mulher-Terra-Viva* (1977) [Fig. 69] apresentada na exposição *Alternativa Zero*²²⁶. Esta estratégia pode ser confrontada com aquela adoptada por Clara Menéres na obra em que optou por produzir uma representação clara do pénis. A escultura de pequena dimensão *Relicário* (1961) reproduz um pénis de forma mimética em resina sintética, embora destacando-o de um corpo e colocando-o, isolando-o numa caixa, sendo clara a pretendida confusão iconográfica entre os termos masculinidades e religião. Para além disso, *Relicário* remete para uma problematização da sexualidade, que Menéres concretiza na sua escultura de um ponto de vista marcadamente feminino: “Toda a minha escultura é uma encarnação da mulher e dos seus problemas. Mesmo os temas masculinos são vistos do lado feminino. (...) É trazer o sexo do campo da guerra e do poder para o ambiente doméstico dos objectos do quotidiano que fazem parte da inocência e do gosto de viver. Portanto, esta minha pequena escultura retirou o falo do paradigma masculino épico-heróico e inseriu-o no paradigma feminino doméstico-lúdico.” (Menéres, 2000). Na fronteira entre abstracção e figuração²²⁷, a obra de Maria José Aguiar e de Clara Menéres insere-se no âmbito do formalismo da intitulada Nova-Figuração Portuguesa²²⁸, que conheceu também na obra das artistas Paula Rego e Lourdes Castro (sobretudo na sua produção artística que mediou entre as década de 1960 e 1970) exemplos paradigmáticos do paradoxo expresso pela

²²⁵ Estas esculturas podem ser integradas numa linha de pesquisa estética associada com o feminismo norte-americano e a sua construção de uma *imagética* feminina. Para esta questão cf. capítulo I desta dissertação.

²²⁶ Na XIV Bienal de S. Paulo, Clara Menéres apresentou uma outra versão desta obra, com o mesmo título, mas exposta em espaço exterior e não em espaço de galeria. Esta relação da escultura de Clara Menéres com o espaço público, quer no seu trabalho individual, quer integrando a acção do grupo ACRE, será abordada no ponto 3.2 desta dissertação.

²²⁷ Como nota Alexandre Melo, “entre os alinhamentos estéticos desses anos [década de 1970] discutia-se simultaneamente a dialéctica entre figurativismo e abstracção, entre a pintura e a arte conceptual (ou as acções pós-conceptuais), e reviam-se as intenções, agora libertas da censura, do surrealismo e do neo-realismo português”. Alexandre Melo, *Arte e Artistas em Portugal, Arte e Artistas em Portugal* (Lisboa: Instituto Camões/Bertrand Editora, 2007, p. 43).

²²⁸ Sobre a Nova-Figuração Portuguesa, Fernando Rocha Dias salienta a ligação da proliferação desta estética em Portugal com o surto migratório da época e conseqüente contacto com as vanguardas europeias, relacionando-se com o *Nouveau Réalisme* em França (com destaque para a actuação de Lourdes Castro e René Bértholo e da revista *KWY*) ou com o contexto britânico. Depois de Paula Rego, Cesariny, Menez, Bartolomeu Cid dos Santos, João Vieira, Sá Nogueira, Ângelo de Sousa, Jorge Vieira e João Cutileiro optaram por Londres como alternativa a Paris, destino ‘histórico’ da diáspora artística portuguesa. Fernando Paulo Leitão Simões Rosa Dias, ‘A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)’, (Universidade de Lisboa, 2008).

relação do pormenor com a modernidade²²⁹: no sentido em que são obras intimamente relacionadas com a pintura (como aliás acontece com as artistas anteriormente citadas), dela imanando e a ela remetendo, estas são também obras que abarcam a tensão notada por Krauss relativamente à grelha modernista (cf. 3.2), concretizada através de dispositivos formais distintos, no caso a colagem e a *assemblage*, mecanismos materiais de abstracção, mas também potenciais terrenos de corporalização (cf. noção de corporalização de Rosemary Betterton citada anteriormente). Estas questões são trabalhadas a partir de elementos picturais que remetem para a utilização do pormenor, seja o pormenor enquanto elemento parcial associado a um todo, seja pormenor no sentido material de sobreposição de pedaços que se entrecruzam de formas múltiplas num determinado espaço de representação. Neste sentido, podemos falar de pedaços de corpo, de pedaços de papel, ou até de pedaços ou traços de uma imagem (como se pode dizer das sombras de Lourdes Castro que trata um pedaço da imagem e do objecto que, simultaneamente, pode ser definido como o seu negativo).

Ao pensar nas possibilidades de formulação de uma “imagética feminina”, Lucy Lippard contesta a associação deste conceito operativo a uma imagética *sexual*:

Eu prefiro ‘sensibilidade feminina’ porque é um termo mais vago, de certa forma impossível de cristalizar. Há uma forte imagética sexual na arte feita por mulheres – círculos, cúpulas, caixas, formas biomórficas, talvez o recurso a estrias ou camadas. Mas isso é muito específico. É mais interessantes falar em fragmentos, o que implica uma abordagem de certa forma anti-lógica e anti-linear, estratégia que também é comum a muita da obra feita por mulheres (Lippard 1976: 81).

Este tipo de estratégias marcadas pela descontinuidade dos ritmos proporcionados pelas obras pode ser vista como marcadamente feminina, no sentido em que essa descontinuidade, fragmentação temporal e espacial, surge na obra de muitas artistas, como pretendemos demonstrar através do exercício interpretativo que ora

²²⁹ Paradoxo também verificado a partir da concretização de grelhas na pintura deste período. Neste sentido cf. 3.2.

empreendemos. Este tipo de estratégia encontra obviamente ecos significativos nas práticas artísticas da neo-vanguarda e nas suas preocupações de reequacionamento das formas canónicas, acrescentando-lhes no entanto camadas que constituem potencialidades (virtualidades) feministas importantes.

No caso de Helena Almeida (Lisboa, 1934), cuja obra abordou a temática do reequacionamento da pintura e das formas artísticas canónicas exemplarmente²³⁰, o corpo da artista habita o espaço de representação em simultaneidade com os próprios materiais, como sendo a linha (do desenho), a tinta ou a própria tela dos quadros. Nunca se tratando de auto-retrato, como a própria artista enfatiza, estas obras negam-se à tarefa de representar uma identidade fixa para denotarem e problematizarem uma processualidade que é concomitantemente aglutinadora de estratégias de representação várias e da subversão das mesmas. Se Fernando Pernes designa este processo desenvolvido por Almeida como “ritualístico” (Pernes 1996: 16), nós diríamos que o mesmo é mais de ordem *gestual*, não se cingindo a registar fotograficamente a artista no acto de pintar ou de desenhar (Pernes 1996: 17), mas transformando-o radicalmente num acto de evocação sensorial para a artista e para o espectador. De facto, depois de uma série de trabalhos nos quais o corpo da artista se confunde com os elementos materiais de construção da obra, é às acções sensitivas que Helena Almeida apela, através de um jogo de contrários que criticamente desconstrói a ordem dada pelo título da obra e a sugestão apresentada pela imagem, convocando a expansão dos limites físicos e conceptuais da pintura, num processo que incorpora a materialidade intrínseca da pintura nas suas fotografias. Depois de pensar a pintura fora da tela (produzindo uma reflexão profunda acerca da natureza deste meio artístico através da sua expansão para o terreno do real), Helena Almeida deixa que a sua vertente material mais distintiva, a tinta, surja no seu corpo e nas

²³⁰ No documentário *A Segunda Casa*, Helena Almeida fala com clareza acerca da influência do seu pai, Leopoldo de Almeida no seu percurso profissional. Diz a artista: “O meu pai trabalhava aqui, eu vinha, ao princípio vinha brincar, vinha posar, vinha nos tempos livres. Depois, mais tarde, quando tive que fazer a tese para a Escola de Belas Artes e trabalhos maiores ele emprestava-me o atelier e depois ele tinha um atelier em Belém, para fazer o Padrão dos Descobrimentos teve que ter um atelier muitíssimo maior, e então nessa altura este atelier ficou só com os trabalhos dele e praticamente ele não vinha e então emprestou-me o atelier francamente. E então até vinha eu e a minha irmã, vínhamos para aqui trabalhar sempre”. *A Segunda Casa* (RTP/Ideias e Conteúdos, 2005), Óscar Faria (dir.). *Retrato de Família* (1979) é uma obra paradigmática destas relações familiares. Na fotografia a p/b é representado um *passe-partout* no qual os típicos retratos de família foram substituídos por papel, papel esse que é sujeito a uma dilaceração quer com a mão da artista, quer com um utensílio cortante. Rejeição de um espaço de representação da estrutura familiar, afirmação de liberdade, mas também rejeição da arte como paralelo dessa estrutura, o que no caso de Helena Almeida adquire um sentido ainda mais pungente, uma vez que o pai, filha e o marido da artista são, eles próprios, artistas.

suas obras como mancha indelével que emerge do interior ao invés de ser meramente inscrita numa superfície de representação. Esta, a superfície de representação, tela ou suporte vertical, numa primeira fase assume uma volumetria que expande o seu espaço para o real – como no caso das obras apresentadas em 1969 na exposição realizada na Galeria Buchholz, em Lisboa²³¹. Antes de perceber que a pintura é corpo – o seu corpo –, Helena Almeida procurou a sua genealogia no real, na matéria, dilacerando-a e decompondo-a em fragmentos tácteis. Depois da transição que representa *Tela Rosa para Vestir* (1969) [Fig. 70], na qual a artista é fotografada enquanto tela, a pintura começa então a ‘sair-lhe’ do corpo. Como nota Mira Schor,

a Pintura continua a ser Pintura. É uma questão de tinta. O material ‘tinta’ está encurralado nos meandros da palavra e da disciplina “pintura”. Não há nenhum material que permaneça como essência da disciplina designada escultura, sendo que é provavelmente essa a razão pela qual, ocupando e desenvolvendo um espaço tridimensional, a mesma conseguiu manter abertura num momento determinante, no final da década de 1960: o momento no qual o formalismo exclusivista associado a Clement Greenberg conseguiu extrair demasiado conteúdo do plano pictural da pintura. Subitamente, tudo se movia no sentido do campo expandido e acolhedor da escultura. Parecia que tudo o que *existia* no espaço, no tempo ou no pensamento podia ser designado como escultura. Tais possibilidades atraíram muitos artistas, inclusivamente feministas, empenhados em integrar na arte conteúdos excluídos e desvalorizados (M. Schor 1994: 185).

Os vários territórios excluídos da arte foram progressivamente assumindo maior centralidade através de formas de fazer, e não apenas através de uma acumulação de imagens e de objectos. Sobrepondo-se estas várias dimensões da obra de arte, percebe-se então que as suas temporalidades apenas de forma redutora podem ser

²³¹ Neste caso podemos também referir os chamados chouriços de Helena Almeida, objectos destacados na exposição que a artista realizou em 1970 na Galeria Judite da Cruz. Acerca da mostra, e dos objectos em si (estruturas moles tridimensionais de forma cilíndrica dispostos verticalmente sob configurações várias, frequentemente numa caixa, ou moldura), diz Francisco Bronze: “se (...) o quadro tinha sido posto em causa na criação de Helena, agora ele é francamente ironizado, constituindo o ponto de partida para a eclosão de um humor que se alarga além das formas plásticas, procurando incidências de carácter declaradamente social”. Francisco Bronze, 'Carta de Lisboa', *Colóquio - Artes*, Fevereiro (1), 1971, 43-45, p. 45. No mesmo texto, o crítico cita Helena Almeida, cujas afirmações resumem a interdependência entre política e estética que marcam os trabalhos que temos vindo a analisar, bem como o próprio período artístico em si: “Cúmplice do humor confesso que sempre fui. No sentido em que um mesmo acontecimento me pode emocionar e fazer rir ao mesmo tempo. (...) Os meus trabalhos não têm intenções contestórias (mais outra ideologia, não?), faço-os unicamente no desejo de criar aspectos que, de outro modo, não me será dado a ver com os olhos”. Francisco Bronze, 'Carta de Lisboa', *Colóquio - Artes*, Fevereiro (1), 1971, 43-45, p. 45.

vistas num sentido linear e progressivo. As sucessivas recuperações de processos artísticos, reequacionados, reinventados, redesenhados, expressam-se de forma particularmente aguda numa obra como a de Helena Almeida que vai dialogando com os diversos espaços e tempos da pintura, desde as primeiras experiências de índole volumétrica (de natureza quase escultórica) até ao trabalho em fotografia dialogante com a matéria primeira da pintura e do desenho que são a tinta e a linha. Como diz a própria artista,

eu pintava e depois comecei... as coisas começaram a sair dos trabalhos, com telas, com chouriços. A pintura prolongava-se para fora do quadro. Por outro lado, o que se fazia em pintura era uma coisa que me dava um tédio enorme, não me interessava. Portanto, cada vez tentava sair mais para o espaço exterior e a pouco e pouco aquilo... eram antropomórficos quase, os trabalhos e houve uma altura em que comecei a pôr também os trabalhos... a vesti-los, a enfiar, por exemplo, era uma tela e eu enfiava, eu punha mangas, enfiava mangas e houve uma altura em que eu pedi ao Artur: Fotografa-me assim (in Faria 2005).

No seio de um percurso tão vasto conseguimos encontrar a condensação da coerência conceptual e formal do trabalho de Helena Almeida num trabalho sem título de 1970, que recolhe o lastro das obras realizadas ao longo da primeira década de actividade artística, enquanto simultaneamente lança as bases da sua pesquisa plástica futura. A sequência fotográfica a preto e branco com tinta acrílica (s/ título, 1970) [Fig. 71] mostra um ambiente e uma sequência que têm como protagonista não só a artista e os seus instrumentos de trabalho (a tela e os pincéis), mas também reminiscências de obras anteriores e posteriores, como os chouriços ou o tule que servirá como toga da artista, numa obra em que Almeida surge de frente para o cavalete e assumindo uma postura activa enquanto pintora (*Pintura Habitada*, 1974)²³² [Fig. 72]. Se nos três fragmentos visuais que surgem do lado esquerdo da composição a artista se encontra de frente para um cavalete no qual não está disposta qualquer tela, os três restantes fragmentos dispensam já esta presença, como que adivinhando que a morfologia da

²³² Alyce Mahon faz também um paralelismo entre esta obra de Helena Almeida com o auto-retrato de Artemisia Gentileschi, *Self-Portrait as the Allegory of Painting*, 1638-39; óleo s/ tela, The Royal Collection, Her Majesty Queen Elizabeth II, inserido neste questionamento da mulher como artista e não como modelo (cf. Alyce Mahon, 'Fictions - Fixations in the Art of Helena Almeida', in Filipa Oliveira e Elyzabeth Fischer (ed.), *Helena Almeida. Inside Me* (Cambridge e Southampton: Kettle's Yard e John Hansard Gallery, 2009/2010), 11-19).

pintura, já profundamente alterada, se passaria a construir em torno da materialidade do pigmento feito mancha expressa na fotografia, o que, se à primeira vista nega a centralidade da pintura canónica na acção artística, por outro convoca-a para além da representação mimética da realidade assim questionada. Esta estratégia viu-se exponenciada pela fotografia até ao início da década de 1980, altura em que proliferou vastamente²³³.

Estas reconfigurações da pintura podem ainda ser articuladas a partir do texto *Pintura e desenho. Sobre a Pintura ou o Sinal e a Mancha*, escrito em 1917²³⁴ (Benjamin 1977: 13-17), no qual Walter Benjamin reflecte em torno dos conceitos de “sinal” e de “mancha”. Neste ensaio, Benjamin fala da pintura, associada ao “corte longitudinal (que contém as coisas), nomeando-a como mancha, ou mancha absoluta, sendo que toda a mancha é absoluta – ao contrário do sinal, como veremos mais adiante. Já o desenho, horizontal e cujo corte é “transversal”, encontra-se na esfera do simbólico, sendo esta a disciplina que “contém os sinais”. Ora, enquanto o sinal é impresso, a mancha, segundo Benjamin, “manifesta-se”, sendo a sua essência uma “essência mítica”. Por seu turno, a esfera do sinal, “abarca diversos domínios, que se caracterizam pela diversa significação que neles a linha possui” (Benjamin 1977). Neste âmbito, o autor refere a “linha dos caracteres escritos, a linha do desenho e a linha do sinal absoluto”, sendo esta a “linha mágica como tal”, que não se insere no campo da representação. Neste ponto, Benjamin nota ainda que “a linha do desenho é determinada pela oposição à superfície”, oposição que tem “significação metafísica”. Quanto à linha do desenho, o autor acrescenta mais algumas considerações antes de dedicar a sua reflexão em exclusivo à mancha. É, a dada altura, por ele estabelecida uma relação que devemos reter, que é aquela da linha do desenho com a superfície,

²³³ Walter Benjamin levantou a questão da perda da aura da obra de arte associada aos avanços tecnológicos, nomeadamente a fotografia no seu texto seminal *A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica*. (Walter Benjamin, 'A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica', in João Barrento (ed.), *A Modernidade* (2006 ed.; Lisboa: Assírio & Alvim, 1936). Na década de 1980, artistas como Cindy Sherman ou Sherry Levine levaram a cabo pesquisas determinantes na definição da arte do pós-modernismo, nomeadamente questionando o paradigma da autoria e da originalidade na arte através de estratégias de apropriação, de paródia e de *pastiche*, que marcaram o desenvolvimento de “uma nova noção da imagem como *picture* – isto é, um palimpsesto de representações, frequentemente “achadas” ou “apropriadas” que complicavam ou contradiziam as pretensões de autoria e autenticidade tão caras à estética moderna”. Foster et al. (eds.), *Art since 1900 : Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, p. 580. Para esta questão, cf. Douglas Crimp, 'Pictures', in Brian Wallis (ed.), *Art after Modernism. Rethinking Representation* (Nova Iorque e Boston: MOMA e David R. Godine, 1984).

²³⁴ O texto que aqui é citado foi traduzido a partir da edição de 1977 (data que se apresenta na bibliografia), levada à estampa por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Walter Benjamin, 'Pintura e Desenho. Sobre a Pintura ou o Sinal e a Mancha', in Maria Filomena Molder (ed.), *Matérias Sensíveis* (Lisboa: Relógio D'Água, 1977, 13-17).

sendo que a primeira designa esta segunda, isto é “a linha do desenho é determinada pela oposição à superfície; esta oposição tem na linha, não apenas uma significação visual, mas metafísica. À linha do desenho corresponde, de facto, o seu fundo. A linha do desenho designa a superfície e, assim, a determina, na medida em que a linha chama a si, como seu fundo, a superfície” (Benjamin 1977). Daqui resulta que

a linha desenhada confere identidade ao seu fundo, sendo que o desenho puro não alterará a função da sua linha, que dá sentido ao seu fundo, pelo facto de o deixar em branco: resulta daqui que, em certas circunstâncias, a representação de nuvens e do céu em desenhos possa ser arriscada e, por vezes, pedra-de-toque da pureza do seu estilo (Benjamin 1977: 15).

Neste texto, Walter Benjamin nota ainda a “oposição entre a natureza do sinal absoluto e da mancha absoluta”, oposição essa que o autor considera “ainda por descobrir”. “O sinal”, continua, “parece ter uma relação nitidamente mais espacial e ter maior referência com a pessoa, enquanto a mancha parece ter uma significação mais temporal”. E é mesmo à mancha que Benjamin dedica, neste escrito, a maior parte da sua atenção, invocando a pintura e relacionando-a com o espaço, embora considere que o “sinal absoluto tem predominantemente uma significação espacial e pessoal” e a mancha “significação mais temporal”.

Em “oposição à esfera do sinal”, portanto, encontra-se a “esfera da mancha”, sendo que “a primeira diferença fundamental consiste no facto de o sinal ser impresso, enquanto a mancha, pelo contrário, se manifesta” (Benjamin 1977). Esta é a razão que Benjamin aponta para considerar a mancha como um *medium*:

Enquanto o sinal absoluto não aparece predominantemente no que é vivo, mas é também marcado em edifícios inanimados, árvores, a mancha manifesta-se sobretudo no que é vivo (as chagas de Cristo, o rubor, talvez a lepra, os sinais de nascença). (...)

É muitíssimo curioso verificar como a mancha, na medida em que está ligada ao que é vivo, está tão frequentemente ligada à culpa (rubor) ou à inocência (chagas de Cristo); mesmo quando aparece nas coisas inanimadas (os círculos de raios solares do advento de Strindberg) é, muitas vezes, sinal de advertência de culpa. (...) Na medida em que a interdependência entre culpa e expiação é mágica do ponto de vista temporal, esta magia temporal, esta magia revela-se sobretudo na mancha, no sentido em que a resistência do

presente ao passado e ao futuro é eliminada e passado e futuro irrompem sobre o pecador numa aliança mágica (Benjamin 1977: 15).

Ora, o meio da mancha não tem apenas esta significação temporal, mas possui simultaneamente também espacialidade, como ocorre de forma tão perturbante, em especial no enrubescimento, uma significação dissolvente da personalidade em certos elementos primitivos” (ibidem).²³⁵ Referindo-se especificamente à pintura, Walter Benjamin dota este texto de uma significação verdadeiramente estética, relacionando com este meio artístico as considerações que, até ali, tinha vindo a tecer acerca do sinal absoluto e da mancha. Diz, então, Benjamin que “o medium da pintura é designado como a mancha num sentido mais restrito; pois a pintura é uma mancha tal, que não conhece fundo nem linha desenhada”. Mais à frente continua, estabelecendo uma relação entre a mancha na pintura e a linguagem:

(...) O verdadeiro problema da pintura encontra-se na premissa de que o quadro seja realmente mancha e, inversamente, de que a mancha, no sentido restrito, esteja apenas no quadro, e, continuando, de que o quadro, enquanto é mancha, só seja mancha propriamente dita no quadro; mas que, por outro lado, o quadro esteja relacionado, e precisamente na medida em que recebe um nome, com algo que ele próprio não é, quer dizer, com algo que não é mancha. Esta relação com o que dá nome ao quadro, com o que é transcendente à mancha, é efectivada pela composição. Esta é a entrada de uma força mais elevada no medium da mancha (...). Esta é a força da palavra linguística, que, invisível como tal, se estabelece no medium da linguagem pictórica, manifestando-se unicamente na composição (Benjamin 1977: 16-17)²³⁶.

²³⁵ Como não associar as palavras de Benjamin à história fantástica de Peter Schlemil, que Adalbert Von Chamisso revestiu de um carácter fortemente moral. O acto de ter vendido a própria sombra ao diabo foi a vergonha que para sempre acompanhou Schlemil e que acabou por ser a sua desgraça. Sem sombra, Peter Schlemil não se reconhecia nem se encontrava, assim como todos aqueles que privavam com ele deixavam de o conhecer se soubessem desta particularidade da sua existência: “Ele apertou-me a mão e, sem mais delongas, ajoelhou-se diante de mim. Com uma extraordinária habilidade, levantou da relva a minha sombra, dos pés à cabeça, enrolou-a, dobrou-a e meteu-a na algibeira. Feito isto, levantou-se, fez uma última vénia e desapareceu atrás das roseiras. Pareceu-me ouvi-lo rir baixinho. Ma eu tinha a bolsa na mão, bem segura pelos cordões. À minha volta, a Terra estava toda iluminada pelo sol, e eu ainda não me dera conta do que acontecera comigo”. Adalbert Von Chamisso, *A História Fabulosa de Peter Schlemihl*, trad. João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim, 2005), p. 44.

²³⁶ “Em textos da maturidade como *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*, o fundamento cultural da arte aparece potenciado negativamente, estimando-se a sua degradação desde que, no Renascimento, a arte se pôs ao serviço da realidade profana, ruína essa que atingiu o seu apogeu (ruína em que Benjamin vê uma alvorada: só aquele que mergulhou no desespero pode ainda esperar alguma coisa) no tempo das artes reprodutíveis ou da reprodutibilidade técnica da arte. Esse fundamento surge, inversamente, nestes textos, sobre a

O texto, seguidamente, é terminado por Walter Benjamin com uma referência à mancha no espaço, sendo que “a esfera da mancha apresenta-se também em formas espaciais: estas manchas surgem sobretudo como monumentos evocativos da morte ou pedras tumulares, dos quais, naturalmente, no sentido mais estrito, apenas são manchas as criações arquitectónica e plasticamente informes” (Benjamin 1977: 17).

A formulação do texto de Benjamin, que associa mancha a pintura e sinal a desenho, pode ser-nos útil no sentido de pensar estas reformulações da pintura fragmentárias, que convocam dimensões temporais e espaciais para as fazer convergir na materialidade de uma obra de arte. Se a mancha na ‘não-pintura’ de Helena Almeida se manifesta através de uma pesquisa em torno da ontologia própria da pintura (desafiando os seus limites), no caso de Lourdes Castro a mesma irrompe através de uma profunda poética do corpo enquanto traço de uma memória física que é a sombra. A convergência da pintura com o corpo e com um espaço de intimidade é também um dos elementos centrais na obra de Lourdes Castro, que integra uma dimensão do doméstico²³⁷ associada não só aos objectos do quotidiano, mas também ao contacto do corpo com esses mesmos objectos (é o caso dos lençóis bordados que a artista afirma mesmo servirem para dormir) [Figs. 73 e 74]. A sua pesquisa em torno do pormenor da figura do corpo, que se traduz na exploração da temática da sombra em obras como os lençóis, pode ser vista também com um dispositivo plástico integrado nesta processualidade do fragmento e do pormenor, que temos vindo a identificar enquanto estratégia potencialmente feminista. É elemento central da nossa argumentação o facto de este tipo particular de figuração se aproximar de diversas formas à abstracção, acabando por reproduzir uma linguagem pictórica, a

mancha e o sinal, na origem da própria substantivação dos gestos produtores, criativos, vivificados pela tensão com o nome e a queda do nome. Neste contexto, o risco, o traço, o sinal do desenho e a mancha da pintura têm a sua origem mais arcaica nos traços e manchas evocativos de um estado narrativo, proclamativo e fundador. (...) O paraíso, a pátria da língua original, é um centro sem fora; a presença da linguagem a si mesma e à coisa, a *parousia*, é absoluta, trata-se de uma linguagem sem mortificação. A mancha vem de dentro para fora, e nela se impregna a força da palavra linguística; o sinal marca-se de fora, como uma linguagem que se escrevesse, não havendo nele nem a impregnação nem concepção da palavra como mancha”. Maria Filomena Molder, *Matérias Sensíveis* (Lisboa: Relógio D'Água, 1999), p. 24.

²³⁷ Um bom exemplo é *Caixa com Cafeteira*, 1963 (técnica mista, 47 x 23 x 16 cm), assemblage que consiste numa caixa na qual estão apostos objectos como uma cafeteira, parafusos, uma taça, uma fivela, um coador de chá... Objectos do quotidiano cuja característica comum – o facto de serem metais – é reforçada pelo uso de uma camada de tinta prateada que cobre todo o conjunto. Também o trabalho em plexiglass *Ombre portée d'un sac a provisions* [Fig. 75], de 1966, remete para esta dimensão do doméstico, assim como, *Bandeja* [Fig. 76], 1967 e *Sombras de Lourdes Castro e René Bértholo projectadas na parede* [Fig. 77], de 1964.

qual engloba problemáticas idênticas a esta, desde a relação com o espaço à expressão do corpo, até à politização que exprime um contraponto à tradição artística ocidental no que diz respeito ao reequacionamento de um meio tradicional como a pintura.

Lourdes Castro, então, tem vindo a desenvolver a sua pesquisa partindo de diversas perspectivas desde a década de 1960, muito na sequência do seu “encontro com o mundo e com os outros” (Acciaiuoli 2001: 25), iniciado em 1958, depois de uma estada em Munique que durou cerca de um ano. Nascida na ilha da Madeira em 1930, Castro rumou a Paris acompanhada de um outro artista português, René Bértholo, aí desenvolvendo actividades importantes no contexto artístico que na altura se vivia na capital francesa. Destaca-se a revista KWY (editada entre 1958 e 1963 pelo colectivo homónimo) que, com Bértholo, Castro dinamizou e que contou com a participação de artistas como Christo, João Vieira, Costa Pinheiro, José Escada e Jan Voss. Corriam, então, os tempos do Novo Realismo de Pierre Restany, cujo manifesto publicado em 1960 defendia o diálogo directo com o mundo moderno de consumo dos media ou da Pop Art. Foi também nesta altura que proliferaram, em Paris, as actividades do grupo espanhol El Paso, de Saura e Millares, desenvolvendo-se esteticamente em torno do informalismo, e também do grupo Fluxus, de Joseph Beuys, Ben Vautier e Robert Filliou. Era neste contexto que os artistas portugueses, procuravam contactos que resultassem no desenvolvimento de oportunidades criativas. Deste contacto resultou uma fase muito particular do trabalho de Lourdes Castro, seguindo uma linha estética associada ao “ready-made” duchampiano, produzindo colagens, *assemblages* [Figs. 75 e 76] e objectos pintados com tinta de alumínio [Fig. 78]. Foi desta tridimensionalidade e da projecção desses objectos que resultou naquilo que se viria a transformar no cerne da sua actividade artística: uma pesquisa constante em torno da sombra, que se seguiu às suas primeiras sombras projectadas de 1962, resultando em obras como *Sombra projectada de Lourdes Castro e René Bértholo* de 1964 [Fig. 77].

No texto *A Sombra da Flecha*, Manuel Zimbro cita uma frase seminal de Lourdes Castro: “A pintura é para mim uma questão de vida ou de morte”. Depois de ter sido excluída do curso de pintura da Escola Superior de Belas Artes, em Lisboa, na sequência de um exame final em que pintou um nu pouco convencional e nada aceite pela crítica professoral, Lourdes Castro enveredou por um outro caminho que

não o ‘tradicional’ no contexto das artes plásticas, mas percebemos que a pintura sempre esteve presente no seu trabalho. Embora os textos críticos que versam sobre a obra da artista, e em particular o seu trabalho sobre as sombras, se refiram sobretudo à sua relação com o desenho, e ao facto de se tratar, no fundo, de desenho mesmo, cremos ser impossível dissociar o desenho da pintura e vice-versa, bem como a relação das próprias sombras com estas duas formas artísticas. E é precisamente a partir desta associação entre desenho e pintura articulada na obra de Lourdes Castro, sempre em relação directa com o corpo, numa dimensão de intimidade, que encontramos a sua original reconfiguração dos termos da pintura, que vemos também como política. Nas palavras da artista,

Eu faço objectos
Eu faço esculturas
Eu faço relevos
Eu colo coisas
Eu colo tudo o que é para deitar fora,
todas as tralhas que já não servem para nada,
velhas coisas usadas, novas, muito novas,
sem graça;
coloco-as umas ao lado das outras,
empilhadas ou seguindo linhas, não sei
quais; espaços em volta ou espaços nenhuns,
cheios.
Pinto tudo a alumínio.
É isto.
(L. Castro 1992: 48)

Já em Ana Vieira (Lisboa, 1940), a mancha transfere uma espacialidade do espaço doméstico para o espaço público. Esta é uma reflexão plástica que se distancia já de um pensamento visual que ainda tentava resolver os dilemas da pintura canónica e da sua premência na pintura destas décadas de profunda transformação como, aliás, Vieira salienta numa das suas obras seminais. De facto, em *Déjeuner sur l’herbe* (1976) [Fig. 79], Ana Vieira estende a pintura canónica como toalha de piquenique, funde-a com o chão, com a espacialidade representada, sendo de notar também a

importância da horizontalidade que é conferida a uma das imagens mais reconhecidas da História da Arte ocidental, assim transformada em manto diáfano que cobre a realidade²³⁸. Apropriação de um elemento de memória colectiva, este é também um acto de profundo reequacionamento do papel da pintura modernista e dos valores nessa dinâmica que se desenvolveu com acuidade a partir do período do Renascimento e que conheceu na primeira metade do século XX o seu maior impulso reificador (muito motivado pela crescente importância da crítica e da história da arte institucionalizada). Este, diríamos, é um processo análogo ao que Helena Almeida produz com *Tela Habitada* (1977) [Fig. 80], na qual a artista é fotografada envergando uma tela quando a paisagem se deixa ficar como pano de fundo, por detrás e fora de tela, numa clara citação de Boticelli:

Quando fiz este trabalho e fiz várias vezes com fundos lisos, brancos ou cinzentos, não interessa e não resultava o trabalho, não havia maneira de resultar mas eu sabia que o trabalho tinha muito interesse, portanto eu queria fazê-lo. Então eu encontrei um sítio em que não havia nada que não tivesse pormenor, era as pedras, as flores, as folhas, toda a parede cheia de roseiras. Isto deu uma beleza enorme como se toda a pintura estivesse toda fora do quadro e relacionei muito com a primavera de Boticelli (Helena Almeida, in Faria 2005)²³⁹.

A pintura emerge depois nas pinturas habitadas de Helena Almeida (assim como nas casas fotografadas com interiores pintados de Ana Vieira [Fig. 81]) como mancha, um rubor que sugere a presença de um corpo assumindo a sua ausência ou a ausência da sua representação visual (poderíamos dizer que esta ausência constitui uma estratégia conceptual em consonância com a pesquisa da sombra efectuada por Lourdes Castro nas suas sombras projectadas e nos seus lençóis bordados), como se assim um sujeito emergisse através do objecto no mesmo sentido em que Benjamin compara o rubor do rosto à mancha pictural. Assim, também as fronteiras entre corpo e objecto artístico, interior e exterior, se esbatem e confundem potenciando através

²³⁸ *Déjeuner sur l'herbe* consiste numa projecção da pintura homónima de Manet sobre um cenário de piquenique instalado no chão.

²³⁹ Filipa Oliveira nota que esta obra sintetiza as principais linhas da obra de Helena Almeida: “*Tela Habitada*, obra seminal, funde as linhas centrais da metodologia processual de Helena Almeida: o recurso quase exclusivo à fotografia; a imagem como elemento insinuante e uma acção (isolada ou em grupo); a autora como protagonista único das obras”. Filipa Oliveira, 'O Interior do Exterior do Interior', in Filipa Oliveira e Elyzabeth Fischer (ed.), *Helena Almeida. Inside Me* (Cambridge e Southampton: Kettle's Yard e John Hansard Gallery, 2009/2010), p. 75.

da criação artística e de um determinado espaço de representação, zonas de indiscernibilidade, de fluidez, reconfigurando assim a “simbologia de poder associada à pintura” (Princenthal 2011). Os mecanismos conceptuais empregues por estas artistas, nas obras aqui analisadas, não se dissociam, portanto, do real no qual se inserem, antes se aproximando dele através da matéria da pintura, do(s) corpo(s), que com aquela dialogam e da negação de estratégias de representação lineares, tal como acontece com a colagem.

Esta representa um processo artístico particularmente sintonizado com a expressão destas problemáticas, pela potencialidade de criação de um código visual marcado pela fragmentação, pelo pormenor, pela construção de (micro) espaços e territórios múltiplos através da sobreposição dessas camadas, ou estrias, que contribuem para a impossibilidade de associação a uma discursividade una e dominante. Poética de fragmento (Bianchi 2010), a técnica exprime uma linguagem que "acolhe a citação, livre ou entre aspas: cita palavra & figura, recortes de fotografias e jornais, mistura técnicas e materiais. O estilo da colagem configura-se a partir de fragmentos. Língua e estilo, fragmentos de poesia e de realidade, desenhados com tesouras, colam-se à estrutura da imagem que se inventa e se renova. Fragmentos de memória e de invenção recompõem-se na textura, entre as malhas da colagem - por contaminação" (Bianchi 2010: 19). O caso das colagens²⁴⁰ produzidas por Paula Rego ao longo de toda a década de 1960, depois de um período de exploração da pintura a óleo²⁴¹, trabalhos desenvolvidos nos primeiros anos de

²⁴⁰ Intimamente relacionada com a pintura e a emergência das vanguardas históricas no início do século XX, a colagem remete as suas origens a uma linhagem surrealista, cubista, dadaísta e pop. Como salienta Dawn Ades, notando a prática de citação, recriação e recuperação inerente a este meio artístico, “a colagem não tem uma história única e pode reclamar diversas linhagens; o Cubismo pode ter fornecido um modelo, mas os artistas foram beber a outras formas desde a fotografia e o cinema, até ao número infinito de aglutinação de imagens e objectos produzidos pela indústria do entretenimento, refrigério em locais bem distantes dos caminhos da ‘arte moderna’”. Dawn Ades, 'Collage: A Brief History', in Peter Blake (ed.), *About Collage* (Londres: Tate Gallery Publishing, 2000), p. 37. Pablo Picasso, Braque, Kurt Schwitters, Max Ernst e Hannah Höch são alguns dos artistas deste contexto de início de século que utilizaram amplamente esta técnica. Apesar de se tratar de um movimento que incorporou o masculino como central, a relação do movimento dada com questões de género é analisada em vários ensaios e partindo de perspectivas diversas em Naomi Sawelson-Gorse (ed.), *Women in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity* (2001 ed., Londres e Cambridge: MIT Press, 1998). Whitney Chadwick salienta que a experimentação no campo da fotomontagem produzida por artistas ligados ao movimento dada de Berlim enfatizou o papel da fotografia na produção ideológica: “DADA-Dance (1919-21), da autoria de Höch, justapõe partes de máquinas com uma bailarina e uma modelo de corpo e pose elegantes, mas cuja cabeça foi substituída pela de um homem negro. Distorções de escala violentas e a rejeição de uma feminilidade convencional fragilizavam a mercantilização do corpo feminino e a sua relação com os bens de produção massificada”. Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society* (2002 ed.; Londres: Thames & Hudson, 1990), p. 270-1.

²⁴¹ Alguns exemplos destas pinturas são *The Birthday Party*, de 1953, o díptico *Day/Night* de 1954 e o retrato *Life Painting*, também datado de 1954.

educação artística na Slade School of Art, em Londres²⁴², pode ser visto como paradigmático na forma como articula os princípios de uma técnica cuja origem remonta ao Cubismo, ao Dadaísmo e ao Surrealismo²⁴³ no sentido de produzir telas de forte comprometimento político, mas também terrenos potenciais de corporalização do feminino. A técnica incorpora também potencialidades de criação de um código visual marcado por uma forte componente relacional entre corpo e material.

Numa entrevista conduzida por Fernando Pernes (Pernes 1966) quando questionada acerca da sua classificação enquanto artista neo-figurativa, Paula Rego diz: “A minha pintura não é *neo-dada*. É o seguimento duma tradição de imagens poéticas visuais. Não gosto de pintar ao vivo. Gosto de canalizar imagens naturalistas, abstractas, ornamentais, fetichistas, infantis” (Pernes 1966). Ainda que seja incontornável referir a influência de Jean Dubuffet e da *art brut* nesta fase da obra de Paula Rego²⁴⁴, esta afirmação da artista serve-nos para enfatizar um aspecto

²⁴² Nascida em 1935, Paula Rego trocou Portugal por Londres, instada pelo seu pai que considerava que Portugal “não era um país para mulheres”, onde passou 4 anos a estudar pintura na Slade School of Art, entre 1952 e 1956. Segundo John MacEwen, “estava então no auge da sua popularidade no pós-guerra”. Ai se sentia, no entanto, uma diferenciação de tratamento entre os alunos do sexo masculino e aqueles do sexo feminino, de tal forma que o ambiente vivido em Portugal à altura encontrava algum paralelo em solo inglês. Refere McEwen: “A Slade pode ter sido uma das melhores escolas mas, na sua dominação masculina – apesar de tudo típica daqueles tempos – trazia ecos de Portugal. A Paula desaprovava principalmente a forma como as mulheres não eram tratadas como iguais e o facto de as raparigas ricas serem admitidas em detrimento das mais pobres, uma vez que se esperava que apoiassem os jovens artistas ao casar com eles”. John McEwen, *Paula Rego* [Londres: Phaidon, 1997 (1ª edição 1992)], p. 46. A artista, no entanto, recorda a instituição de ensino como local de liberdade artística: “Passei a maior parte do meu tempo a pintar imagens que me saíam da cabeça, o que era encorajado. Não se tratava de uma escola de arte restritiva. Era mesmo muito boa” (*apud* McEwen, *Paula Rego*, John McEwen, *Paula Rego* [Londres: Phaidon, 1997 (1ª edição 1992)], p. 54. O pintor Victor Willing, que a artista conheceu na Slade e com quem esteve casada até à morte deste em 1988, tinha uma opinião diferente: “A imaginação era anátema do pensamento da Slade, que se baseava na observação factual. Como disse, eu era um pouco rebelde na Slade – tinha o hábito de escandalizar os meus sóbrios professores ao dizer-lhes que admirava Sargent, e esse tipo de coisas – mas assim que saí [da escola] tornei-me escravo das suas práticas prescritivas. Levou-me vinte anos a recuperar. Nesse espaço de tempo, pintei quadros pesados de nus e de figuras”. *Apud* McEwen, *Paula Rego* John McEwen, *Paula Rego* [Londres: Phaidon, 1997 (1ª edição 1992)], p. 52.

²⁴³ Num texto intitulado *The Pasted-Paper Revolution*, escrito em 1958 e publicado na revista ARTnews, o crítico de arte Clement Greenberg refere que “a colagem desempenhou um papel fulcral na evolução da pintura e da escultura modernas”. O autor refere Braque e Picasso para defender que as origens da colagem remontam à necessidade sentida pelos cubistas em “renovar o seu contacto com a realidade”. Clement Greenberg, 'The Pasted-Paper Revolution', *Collage: The Pasted-Paper Revolution* (Londres: Crane Kalman Gallery, 1999). Diana Waldman nota a importância determinante na colagem, cuja genealogia baseada na inovação permitiu o desenvolvimento dos paradigmas artísticos modernos: “Enquanto a colagem pode reclamar vários antecedentes, entre os quais o texto japonês, colagens adornadas com papéis de alumínio; emblemas tribais africanos; colagens de asas de borboleta dos séculos dezoito e dezanove; amuletos de arte popular alemã; rendas de namorados ou outros dispositivos, o facto é que apenas emergiu como meio independente nas belas artes no século XX. Embora a sua história esteja interligada com a da escultura e da pintura, a colagem tornou-se num meio distinto que anunciou uma substancial reformulação do conceito da arte”. 'Collage: The Pasted-Paper Revolution', in Crane Kalman Gallery (ed.), (Londres, 1999), p. 7.

²⁴⁴ A propósito desta influência, nota Pedro Lapa: “a descoberta da pintura de Dubuffet alterou radicalmente o seu curso, o ponto de partida deste, ao recusar a herança cultural e o aprendido e valorizando o desvio à norma, o irreflectido e um polimorfismo desejante, apresentava um universo em total ruptura com as questões formadoras de um modernismo idealista, que também nunca interessou Paula Rego”. Pedro Lapa, 'Fabulações das Muitas

central no seu processo criativo que concerne à ligação do (seu) corpo com o espaço de representação, sendo que as suas colagens se compõem de pedaços de papéis e de figuras pintadas pela artista, posteriormente recortadas e coladas em telas compostas pela sobreposição de diversas camadas. A libertação deste processo, depois da pintura realizada na Slade, exprime-se de forma premente em *Retrato de uma senhora* (1959) [Fig. 82], trabalho fortemente sexualizado e auto-biográfico, realizado em Portugal depois da fase de estudos na escola inglesa, como nota a própria artista:

Havia sangue a sair do seu rabo e vapor a sair da sua barriga, e tem também pêlos púbicos, e a palavra “fálico” surge ali escrita pela metade. O número 9,500,179 corresponde ao número de vezes que ela fodeu. Há jornais cortados, e deu-me muito prazer cortar com tesouras e rabiscar por toda a superfície. Desisti dos jornais porque eram inadequados, porque não dava para arranjar as imagens necessárias, por isso tive que começar a fazê-las para depois as cortar. Não fazia ideia do que ia fazer. Era tudo háptico, surgia tudo do que ia fazendo. Tinha que ver com a mão e com o instinto: com a forma de sentir e com algum tipo de sexualidade. É muito interiorizado. É como se fosse um auto-retrato – embora a contagem não seja exacta (Rego 2008: 248).

A ambivalência de uma metapintura concretizada através da colagem pode ser considerada no cruzamento e inter-relação de obras como *Gluttony* (1959) [Fig. 83], *Schmit's Restaurant* (1959) [Fig. 84], *The Eating* (1959) [Fig. 85], *Popular Proverb* (1961) [Fig. 86], *Susan and Bartolomeu* (1961) ou *Cena Doméstica com Cão Verde* (1977)²⁴⁵ [Fig. 87], produzidas num arco temporal no qual se delimita a mais prolífica actividade de Paula Rego em torno das potencialidades plásticas da colagem, dessa “fragmentação insinuante (e circunvolucionada)” que medeia entre a colagem e a pintura (Jorge 2008: 2) como define João Miguel Fernandes Jorge. O ‘estar em acto’ de Paula Rego (S. Tavares 1974) revelou-se na construção de uma linguagem plástica de aguda subversão, patente no processo utilizado nas suas colagens iniciais, sendo que a artista construía colagens a partir de fragmentos da sua

Figuras na Pintura de Paula Rego', in Ruth Rosengarten (ed.), *Compreender Paula Rego. 25 Perspectivas* (Porto: Público/Serralves, 2004), p. 14.

²⁴⁵ O pendor fortemente político de colagens como *Exile*, *Senhor Vicente and His Wife*, *Stray Dogs (Dogs of Barcelona)*, *Quando tínhamos uma casa de campo* (1961), bem como a pintura *Salazar a Vomitar a Pátria* (1960) será abordado de forma mais concreta em 3.2.3.

própria pintura²⁴⁶. Depois de pintar, esses ‘bonecos’ eram cortados, rompidos, fragmentados, para posteriormente serem (re)ligados numa tela através de colagens e montagens como é o caso de *Anatomia do Amor* (1960) [Fig. 89 e 90]. Esta tela não só exprime visualmente a gestualidade do processo destrutivo da pintura descrito anteriormente, como o reconfigura através das formas e das cores que se associam na procura de um código pictórico, violento, orgânico e visceral. O recurso a uma técnica que mistura a colagem de diversos elementos, dos quais se destacam pedaços de corpos, peças de maquinaria, fragmentos de jornais e figuras de pendor abstracto sob o manto da tinta a óleo, manifesta não só o dramatismo desta fase da obra de Paula Rego, mas também a profunda ligação dos seus matizes processuais com a temática do quotidiano, negando qualquer tipo de linhagem com a pintura convencional, que a pintora justifica assim em conversa com o poeta e ensaísta português Alberto Lacerda: “talvez seja pelo facto de eu me inspirar em coisas que não têm nada que ver com a pintura: caricaturas, itens de jornais, vistas de rua, provérbios, *nursery rhymes*, jogos e canções infantis, pesadelos, desejos, horrores” [McEwen 1997 (1ª edição 1992): 72]. Ao contrário de uma pintura performativa como a de Jackson Pollock²⁴⁷, por exemplo, marcada por uma forte mediação entre o corpo e a tela²⁴⁸, a corporalização (feminina) presente nas colagens de Paula Rego é fruto de um processo de expressão desejante que permanece ao longo de todo o seu percurso artístico e que culmina na transição para a utilização do pastel como material de eleição na sua pintura, iniciado em 1994 com a série *Mulheres Cão*²⁴⁹. Como nota a própria artista, que considera que a “energia de fazer um quadro é erótica”, o processo de trabalhar o pastel é extremamente exigente a nível físico: “não é como pintar com os dedos, porque pintar com os dedos é borrar. Isto é muito

²⁴⁶ Salette Tavares sugere que “essa destruição e montagem foi incluída no próprio processo de construção directa” nos trabalhos em gouaches apresentados na Galeria Emenda, em Lisboa, em 1974. Salette Tavares, ‘Dados para uma leitura de Paula Rego’, *Expresso*, 1974 in Ruth Rosengarten (ed.), *Compreender Paula Rego. 25 Perspectivas* (Porto: Fundação Serralves / Jornal Público, 2004), p. 22.

²⁴⁷ Epítome modernista, Jackson Pollock desenvolveu a prática da *action painting*, baseada na técnica de *dripping*, a qual consistia no acto de deixar a tinta escorrer do pincel numa tela colocada no chão. Esta era, no entanto, uma acção vista como fruto de auto-expressão artística.

²⁴⁸ A ligação entre pintura e a noção de performatividade foi recentemente explorada na exposição apresentada na Tate Modern, em Londres, *A Bigger Splash. Painting After Performance* (14 Novembro 2012-1 Abril 2013), abordando a temática a partir de dois tipos de acção: uma gestual, outra teatral. David Hockney e Jackson Pollock são apresentados como exemplos e pontos de partida para a articulação destas duas perspectivas contrastantes. Com a participação de artistas como Cindy Sherman, Nikki de St. Phalle e Valie Export, *A Bigger Splash* contou também com a participação da artista portuguesa Helena Almeida e uma das suas *Pinturas Habitadas*.

²⁴⁹ Marco Livingstone cita um conjunto de desenhos datados de 1952, no qual Paula Rego, com apenas 17 anos, aborda a imagem da Mulher Cão (desenho esse que apenas foi ‘relembrado’ pela artista depois da realização da icónica série da década de 1990). Cf. Marco Livingstone, ‘Uma Filosofia de Vida: Temas da Obra de Paula Rego’, in Dalila Rodrigues (ed.), *Casa Das Histórias Paula Rego: Coleção* (Cascais: Casa das Histórias/CMC, 2009).

preciso e particular. Por exemplo, fazer coisas pequenas é muito difícil porque o pau de pastel é grossinho... É muito difícil mas, no entanto, é o riscar a tela, o riscar a superfície com um objecto que dá resistência e não com o pincel, que dá de si e que tem a subtileza toda” (M. Oliveira 2005). A este facto não é alheia a preferência da pintora pelo desenho em detrimento da pintura, pese embora o substancial número de telas em acrílico realizadas por Paula Rego sobretudo na década de 1980, que teve início com a série do Macaco Vermelho (foi esta série que trouxe a Paula Rego a sua primeira representação numa galeria de arte, em Londres)²⁵⁰.

O seu processo nas colagens evoluiria até ao final da década de 1970, em trabalhos como *Cena Doméstica com Cão Verde* (1977) ou *Hampton Court* (1977) [Fig. 88], nos quais o guache e o acrílico substituem o óleo e os recortes a partir das suas pinturas tomam definitivamente precedência relativamente a materiais como os recortes de jornal. Nestes trabalhos, os blocos de cor afirmam-se em contraponto com o negro caótico de *Anatomia do Amor*, manifestando qualidades de pendor menos realista e mais expressivo. Como salienta John McEwen, esta mudança de estratégia tem consequências a nível da espacialidade proposta pelas obras, nas quais se torna menos evidente a diferença entre o fundo e o primeiro plano. O ‘detalhe miserabilista’ presente nos materiais mais pobres que marcaram essa primeira fase das colagens de Paula Rego ilude “a virilidade e dominação que marcou a pintura de vanguarda do início do século XX” (Duncan 1973), recorrendo embora a práticas estéticas associadas a um dos mais significativos movimentos da vanguarda europeia. Neste sentido, torna-se produtivo atentar no processo de representação de Paula Rego, repleto de contrastes, que podem perfeitamente ser concluídos através da confrontação de duas obras realizadas em décadas distintas como o desenho sem título de 1970 [Fig. 91] e *Ele*, que integra a série *Pendle Witches*, de 1996 [Fig. 92], para concluir acerca da importância dos processos no efeito e na análise de um *corpus* visual. Nestas duas obras, a figura do lobo e da menina, para além dos outros elementos que integram cada composição), são de natureza plástica e formalmente distinta. Se no desenho sem título as figuras se relacionam ao nível cromático,

²⁵⁰ Paula Rego enfatizou, em conversa com a autora, esta sua preferência: “A coisa mais importante para mim é o desenho. Eu gosto de desenhar, não gosto nada de pintura, chateia-me os pincéis... Não tinha a sensibilidade necessária para apreciar o óleo (...). Gostava de coisas mais rijas, mais duras, mais desenhadas, que se visse o desenho por fora.”

manifestando-se uma clara sobreposição ou até mesmo concomitância entre figura (representação) e material (real), já em *Ele* o monocromatismo e a clareza da linha e do contorno abrem mais facilmente o campo de interpretação à linha da narrativa literária e simbólica. A recorrência destas figuras, e até das histórias, enfatiza o contraste e aprofunda a diferença ao nível do estilo de figuração presente nestas duas obras, fazendo-nos notar que o que marca e distingue profundamente estes trabalhos das décadas de 1960 e 70 é a influência da colagem, a assemblagem de figuras, mais ou menos miméticas, que resulta numa abstracção, mais do que numa abjecção (no que diz respeito aos corpos efectivamente representados).

3.1.3 – Quotidiano e domesticidade

Uma pintura feminina teria que se arriscar por territórios inimaginados pelo masculino e inerente voz doxal: o território da pintura feminina é o território material dos corpos que a constroem, quer sejam sombras estendidas ou projectadas, quer sejam fios que se emaranham buscando sínteses cromáticas, quer sejam linhas e tintas que mancham e assinalam os corpos (tratando-se de corpos femininos ou de obras de arte), quer sejam pedaços de imagens esventradas e (re)construídas numa qualquer superfície de representação. Nesse sentido, a pintura feminina teria sempre que ser a procura de uma voz, ou de vozes, ou de espaços nos quais essas vozes falassem através de cores, texturas e formas. Arquivos de formas de fazer (de processos, portanto) alternativas, as obras aqui convocadas são também espaços materiais através dos quais é possível traçar uma memória de micro-eventos femininos e feministas subtraídos da proliferação dos discursos analíticos dominantes definidores de uma relação entre “a possibilidade e a impossibilidade do discurso”²⁵¹. A interligação das diversas dimensões artísticas, as quais se encontram inevitavelmente ligadas aos processos de canonização e de valoração das obras de arte, encontra particular ressonância com estratégias feministas, como nota Lucy Lippard:

²⁵¹ Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, 1989, citado em Charles Merewether, 'Introduction. Art and the Archive', in Charles Merewether (ed.), *The Archive* (Londres e Cambridge: Whitechapel e MIT Press, 2006), p. 11.

Parece que apenas no contexto artístico feminista poderá haver espaço para as ‘belas artes’, as ‘artes menores’ e os passatempos se cruzem no sentido de desenvolver uma *arte do fazer* dotada de uma nova e revitalizada função... A conscientização visual que agora se preocupa com a imagética feminina e, de forma crescente, com o processo feminino, ainda tem que se desenvolver até que consigamos ver claramente que *todas* as artes de fazer são igualmente produtos de um impulso criativo que tanto é socialmente determinado quanto pessoalmente necessário; o fulcro deixa de ser transformar nada em alguma coisa, mas antes transformar e dar sentido a todas as coisas. Neste domínio utópico, o Bom Gosto não será o padrão dos museus, mas poderá variar de lugar para lugar, de casa para casa [Lucy Lippard, *Making something out of nothing*; Heresies # 4, citada em (Wilding 2000: 88)].

A metáfora da busca da voz feminina em território artístico expressou-se simbolicamente no contexto português de forma determinante através de Maina Mendes, menina emudecida que protagoniza o romance homónimo da autoria de Maria Velho da Costa (Costa 1977)²⁵². A história desta personagem desvela-se ao longo das páginas do livro, cuja primeira edição apresenta na capa uma tapeçaria da autoria de Maria Helena Lapas (Lisboa, 1940), paralelo certíssimo para uma narrativa também ela construída de forma plural, fragmentária, sendo que, como define Eduardo Lourenço em prefácio à obra, “é na trama de uma escrita densa e plural, de um virtuosismo sem exemplo entre nós, que Maina Mendes se encontra inscrita e dispersa em múltiplos perfis, «puzzle» voluntário organizado do interior (ou do lado invisível da trama) pela pressão uniforme do mundo recusado, mundo masculino onde ela é a voz silenciada, negada ou submersa que se recusa à afonia definitiva” (Eduardo Lourenço, Prefácio, in Costa 1977: 13-14). Densas e plurais são também as tapeçarias de Helena Lapas [Fig. 93], as quais se inscrevem numa pesquisa plástica que não se dissocia da pintura, atrevendo-se a explorar a volumetria das cores que irrompe no espaço e desafia a separação sensorial aspirando a uma taticidade que é negada pela visualidade da pintura canónica. Além disso, estas tapeçarias transferem uma processualidade tradicionalmente inscrita no território do doméstico e do feminino (Helena Lapas refere mesmo que a tradição familiar foi

²⁵² “Como os lobos graves, como as trombas de neve que na serra dão em condenar sem ruído, Maina Mendes, queda na cama, larga-lhe sem saber e só pelo escancarado poço de escândalo que a tolhe, que descerrado pela bem tolhida fala, o pesado juízo de que é portadora”. Maria Velho da Costa, *Maina Mendes* (3ª ed.; Lisboa: Relógio D’Água, 1977), p. 41.

determinante no seu percurso artístico e na opção por este meio) para o espaço público e para o tradicionalmente elitista espaço da arte²⁵³. Com a hierarquização das artes que se começou a desenhar no século XV e que determinou que práticas como o bordado e a tapeçaria fossem remetidas a uma posição de artesanato²⁵⁴, emergiu uma concomitante feminização deste tipo de actividades artísticas, como bem demonstrou Rozsica Parker em *The Subversive Stich. Embroidery and the making of the feminine*:

Quando as mulheres pintam, o seu trabalho é categorizado como sendo homogeneamente feminino – mas o mesmo é reconhecido como arte. Quando as mulheres bordam, tal não é visto como arte, mas inteiramente como expressão de feminilidade. E, inevitavelmente, é categorizada como artesanato. (...) A hierarquia que separa arte e artesanato sugere que arte feita com fio e arte feita com tinta são intrinsecamente desiguais, sendo aquela artisticamente menos significativa. Mas, na realidade, as diferenças entre ambas colocam-se em termos de *onde e por quem* são feitas (Rozsica Parker 1984: 5).

Em 1968, Maria Helena Lapas realizou a sua primeira exposição na Galeria Ratton, em Lisboa, em cujo catálogo se lê, no texto de apresentação da autoria de Manuel Pedro Rio Carvalho, uma síntese que definirá as bases de todo o seu trabalho futuro: “a sua tomada de posição crítica sobre qualquer realidade é sempre feita através da tapeçaria, quer seja a pintura do Quattrocento, a arquitectura barroca, o habitat dos bairros da periferia, as tascas da Ericeira, a própria vida e ela própria. Lena Lapas vê em tapeçaria como Degas via em desenho” (Carvalho: s/p). Lapas realizou também, com Fátima Vaz [Fig. 94 e 95], uma relevante pesquisa em torno da tapeçaria portuguesa²⁵⁵, através da inventariação de diversos métodos e amostras de tecidos característicos de diferentes zonas do país, assim produzindo um arquivo de processos e de métodos. Esta processualidade é central no profundo reequacionamento das práticas artísticas tradicionais que se operou no contexto

²⁵³ A subversão deste tipo de divisões através de práticas artísticas artesanais, manuais, foi também levada a cabo de forma particularmente interessante em Portugal através da gravura. Cf. capítulo II desta dissertação.

²⁵⁴ Cf. Séverine Sofio, Perin Emel, e Pascale Molinier (eds.), *Genre, Féminisme et Valeur de L'art* (Cahiers du Genre, 43; Paris: L'Harmattan, 2007).

²⁵⁵ Como se pode constatar através da análise do relatório efectuado por Helena Lapas e Fátima Vaz em 1976 na sequência de uma bolsa atribuída pela FCG para prosseguir com esta investigação, foram recolhidos elementos de tapeçarias de localidades como Santo Isidoro (Ericeira), Lousa (Loures) ou Cabanas de Viriato (Viseu). Vaz e Lapas registavam imagens e descrições de objectos com diferentes funcionalidades e realizados com técnicas e materiais distintos (um adorno de albarda de burro, uma colcha ou um pano de arca são alguns exemplos destes objectos/panos registados). Cf. informação do relatório com a referência SBA, proc. N° 118. In Raquel Henriques da Silva, Ana Filipa Candeias e Ana Ruivo, *50 Years of Portuguese Art* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007).

português e permitiu simultaneamente trazer à tona noções de feminilidade expressas para além de qualquer tipo de determinismo biológico.

A dialéctica que confronta espacialidades e temporalidades várias através da obra de arte é particularmente consonante com preocupações feministas, podendo ser vistas como actos feministas que não se dissociam da sua dimensão cultural e social, ainda que se apresentem, numa primeira linha, sob a forma de considerações estéticas. De facto, tais espacialidades encontram linhas de fuga na exploração da temática do artesanato da arte contemporânea, especialmente premente sobretudo na década de 1970. No seguimento das considerações que produzimos nas páginas anteriores, não podemos deixar de notar a profunda ligação destas formas de *fazer* com a pintura, nas suas dimensões estética e processual. Particularmente pertinente neste sentido é a ligação da artista com uma memória doméstica, que é uma memória de *fazeres*²⁵⁶, aspecto aliás determinante na opção de Helena Lapas em explorar as possibilidades da pintura através da manipulação de materiais têxteis construindo o que se poderia denominar como pintura nómada²⁵⁷. Arquivo de práticas ancestrais, mas também de vivências, experiências e posicionamentos críticos da artista, as tapeçarias de Helena Lapas manifestam qualidades consonantes com uma abstracção pictórica, acrescentando-lhe uma dimensão material – através da volumetria das formas inscritas em cada tapeçaria, verticalizada numa parede ao invés de manter a horizontalidade que à partida lhe é característica.

Do mesmo modo que as manchas de cor e os riscos desenhados se transformam em linhas e fios na pintura de Helena Lapas [pintura volumétrica], corpos de direito próprio que habitam o espaço de representação, também em Helena

²⁵⁶ No texto *Elogio de um modus faciendi*, Sílvia Chicó salienta a manualidade inerente ao trabalho de Helena Lapas, assim como a centralidade dos materiais na sua pesquisa plástica, determinando estes o processo artístico e não sendo apenas um veículo expressivo. Diz, então, Chicó, que “tendo entendido profundamente e fazendo jus a uma arte artesanal de juntar tecidos e cores, sente-se na obra de Helena Lapas esse enorme prazer do constante encontro com novos meios transformáveis em arte. Como na infância, aquando da descoberta das potencialidades expressivas que podem existir nos lápis de cor, nas plasticinas e nas tintas, tendo diante de si esse mundo de infinitas hipóteses. Assim é o processo criativo de Helena Lapas: primeiro a contemplação dos materiais, que são as cores da sua paleta e estrutura das suas peças tridimensionais; depois, é trazer esses materiais – personagens – à boca de cena para que a sua performance se faça completamente”. Chicó, Sílvia, *Elogio de um modus faciendi*, texto policopiado, fornecido pela artista Helena Lapas, escrito em Junho de 2012.

²⁵⁷ “Uma tapeçaria colocada numa parede não deve ser olhada como se fosse um quadro de cavalete, nem como um fresco. Uma tapeçaria não se distrai da parede, como um quadro; também não lhe pertence, como um fresco. Está aí pendurada; e logo a sua qualidade táctil se evidencia. Raramente uma parede se distingue da funcionalidade do muro, como elemento divisor do espaço real ou como sustentáculo do tecto. A tapeçaria mantém-se mais ligada ao conjunto de objectos que constituem o ‘home’; é transportável, como eles”. Rui Mário Gonçalves, ‘A malha da lã colorida’, in *50 Anos de Tapeçaria em Portugal*, Fernando de Azevedo e José Sommer Ribeiro (eds), CAMJAP, Lisboa, 1996.

Almeida o conceito da obra como espaço habitável pelo corpo da artista e pela corporalidade da matéria se destaca²⁵⁸. Mas quais são então as possibilidades de materiais como fios, lãs, da sua volumetria? Espaço rizomático, de ligações orgânicas, mais do que a mancha da tinta; portanto, todas estas obras vão além da verticalidade da pintura criando e entrecruzando espaços horizontais e verticais, profundidades: as volumetrias exploradas em colagens, tapeçarias e pinturas desafiam a distinção entre contorno e matéria, entre real e representação. A pintura ultrapassa assim, através destas diversas estratégias de abstracção, do fechamento da moldura, incorporando-a, como incorpora o real em torno de si²⁵⁹. Incorpora a vida, o quotidiano, descentra a dualidade interior/exterior, convertendo temporalidades em espacialidades.

Reconfiguração de um dos sinais de poder mais prementes nas artes plásticas (Princenthal 2011), as tapeçarias inserem-se também numa articulação entre o feminino e o espaço doméstico que, como nota Kristine Stiles, foi determinante na arte ocidental entre as décadas de 1960 e 1980:

Entre 1960 e 1980 as artistas reconfiguraram a casa como espaço de crítica e de experiências alternativas ao retratar a domesticidade através de abundante imagens com inflexão social e cultural. Como a historiadora de arte Kathy O'Dell notou em 1998, 'o corpo e o espaço doméstico estão [inextricavelmente] ligados', assumindo como ponto de partida uma reflexão de Vito Acconci, datada de 1988: "sinto que deixei a minha casa depressa demais... (Tive que partir do meu próprio corpo, tive que começar em casa.)". Por sua vez, Acconci certamente foi buscar o tema da casa a artistas como Carolle Schneemann, que produziu imensos trabalhos sobre a casa, incluindo *Fuses* (1964-67), um filme abstracto no qual ela e o compositor James Tenney (seu marido na altura) foram filmados a ter relações sexuais, a partir do ponto de vista do seu gato Kitsch que estava sentado na janela do quarto (Stiles 2011: 51).

²⁵⁸ O que é visível não só na matéria da pintura e do desenho – tinta e linha – que literalmente saem/emergem do espaço de representação mas também nos “chouriços” ou volumes em tecido de obras iniciais de Helena Almeida (como as apresentadas na Galeria Buchholz em 1969), ou na sequência fotográfica sem título de 1974 já citada.

²⁵⁹ A derrideana noção de *Parergon* é particularmente produtiva neste sentido, já que dirime a separação entre interior e exterior da pintura, habitualmente preconizada pela moldura que “La première fois occupé à plier la grande question philosophique de la tradition ('Qu'est-ce que l'art?', «le beau?» «la représentation?» «l'origine de l'oeuvre d'art?» etc.) à l'atopique insistante du *parergon*: ni oeuvre (*ergon*), ni hors d'oeuvre, ni dedans ni dehors, ni dessus, ni dessous, il déconcerte toute opposition mais ne reste pas indéterminé et *donne lieu* à l'oeuvre. Il n'est plus seulement autour d'elle. Jacques Derrida, *La Vérité en Peinture* (Paris: Flammarion, 1978), p. 14.

A domesticidade poética e íntima que podemos verificar em obras como as sombras deitadas de Lourdes Castro, levadas da tridimensionalidade do *plexiglass* [Figs. 96 e 97] para a planura dos lençóis bordados, encontra uma reverberação na exploração da mesma temática levada a cabo por Ana Vieira. As sombras desta artista, que colocam o corpo em diálogo com a plasticidade material do espaço, emergem da horizontalidade do espaço pictural para posteriormente deambularem por espaços outros, casas, estruturas verticais, que representam o corpo como ausência. Da mancha permitida pela sombra, o corpo devém ele mesmo espaço dentro de um espaço, sendo que as fronteiras ou limites de cada um deles são à partida negadas pela *praxis* da autora (neste sentido cf. 3.3), processo que podemos identificar em construção numa obra como sem título, de 1968, a qual consiste na sobreposição de duas placas dispostas verticalmente nas quais está recortada uma silhueta negra reclinada [Fig. 98].

Mais tarde, Ana Vieira apela também a uma ausência com *Santa Paz Doméstica, Domesticada?* (1977) [Fig. 99], instalação apresentada pela primeira vez na exposição *Artistas Portuguesas* realizada em 1977 na SNBA. A domesticidade como espaço feminino denunciada por Ana Vieira enquanto espaço desestruturante e de exílio encontra na utilização de processos artísticos que diríamos orgânicos a possibilidade de criação de uma pintura não mediada. Nas práticas artesanais e têxteis, o material assume-se ele próprio como espaço de feminilidade não só simbólica e cultural mas também táctil e sensorial, como o espaço doméstico (interior) que é também ele feminino²⁶⁰. Esta instalação compõe-se de diversos elementos que remetem para um espaço feminino, configurando uma sala na qual estão dispostos um cadeirão, uma mesa de apoio e diversos objectos como um par de chinelos, materiais de *tricot*, revistas de labores, um espelho, maquilhagens e fotografias em *passe-partout*. Curiosa é também a imagem que, a partir do chão, se destaca: de dentro de uma revista abandonada no chão desta sala fantasmática, uma mulher nua, em posição reclinada, facilmente associada a um universo de imagens

²⁶⁰ Reflectindo acerca da utilização de imagens domésticas na arte, no texto *Household Images in Art*, Lucy Lippard refere que estas imagens surgem através de estratégias visuais situadas entre um “realismo objetivo [detached]” ou de “fantasia *funky*”, embora refira também o tratamento conceptual deste tema efectuado por artistas como Mierle Laderman Ukeles que desenvolveu o projecto expositivo intitulado *Maintenance Art* ou *Care*: “um projecto em forma de escrita desenvolvido para uma exposição num museu no qual, entre outras coisas, a artista desempenhava as tarefas domésticas em público”. Lucy Lippard, *From the Center. Feminist Essays on Women's Art* (Nova Iorque: E. P. Dutton, 1976), p. 58.

artísticas e publicitárias que povoam não só a história da arte mas também o imaginário e cultura populares. Simultaneamente, um argumento é apresentado pela artista no texto que integra a instalação, associando uma personagem à instalação e aos objectos nela dispostos:

Uma mulher está de costas para nós junto a uma varanda e é vista através de uma cortina de renda. Acena com a mão. Em seguida entra em casa, olha com atenção para tudo. Anima-se para começar o trabalho caseiro. Já tem um avental posto, acrescenta um lenço na cabeça e agarra vários utensílios e objectos para iniciar a limpeza. Detergente, ajax, espanador, pano de pó, vassoura, etc. Limpa o pó a vários bibelots, mira-os, acaricia-os. A seguir vai limpar os vidros das janelas, depois o chão; esfrega com uma escova, usa sabão, detergente, envolve-se neles, acaricia-os com eles, esfrega-se. Solta o cabelo, tira peças de roupa, transpira. Entretanto ouve o rádio que dá uma música ligeira e anúncios para donas-de-casa. A certa altura a rádio pára para dar uma notícia sensacional: “um cientista descobriu um robot capaz de fazer o trabalho de casa”. A mulher fica petrificada. Quando o marido regressa a casa, ela está sentada, com as mãos cruzadas, com um olhar ausente e nem o vê (Ana Vieira, *Santa Paz Doméstica, Domesticada?*, 1977).

Domesticidade monstruosa (Wilding 2000), pode dizer-se daquela invocada por Ana Vieira que nos leva a intuir acerca da profunda ligação corporal e identitária que a personagem assim imaginada revela em relação ao seu papel social e ao espaço convocado pela instalação que, apesar de tudo, se pode dizer imbuída daquela capacidade criativa feminina invocada por Virginia Woolf²⁶¹.

Em contraponto com a dialéctica estabelecida por Lynda Nead, que identifica a tela como corpo feminino sobre o qual o artista exerce a sua ‘*phallic mastery*’ através do acto de pintar, diríamos que o espaço da obra é aquele no qual se

²⁶¹ “The rooms differ so completely; they are calm or thunderous; open on to the sea, or, on the contrary, give on to a prison yard; are hung with washing; or alive with opals and silks; are hard as horsehair or soft as feathers – one has only to go into any room in any street for the whole of that extremely complex force of femininity to fly in one’s face. How should it be otherwise? For women have sat indoors all those millions of years, so that by this time the very walls are permeated by their creative force”. Virginia Woolf, ‘A Room of One’s Own’. Sandra M. Gilbert e Susan Gubar referem-se também a esta questão do espaço necessário à criatividade feminina no seu conhecido estudo sobre escritoras do século XIX. Neste sentido, cf. Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, *The Mad Woman in the Attic* (1984 (2ª ed.); New Haven, Londres: Yale University Press, 1979), em particular o capítulo intitulado *The parables of the Cave* (pp. 93-104).

engendram processos enquanto relações entre objectos, reais, múltiplos, que são não só ideológicos e conceptuais, mas também ontológicos e materiais. Arquitectura(s) de habitação, diríamos, destas obras, sendo que, como nota Diane Fuss, “o domicílio arquitectónico [architectural dwelling] não é apenas algo que habitamos, mas algo que nos habita... a interioridade é, em si, um estrutura construída” (Fuss 2004: 12). Neste sentido, o trabalho desenvolvido por Isabel Laginhas (1942) na sequência de uma bolsa de estudo atribuída pela FCG entre 1977 e 1979 revela uma importante acuidade, sendo que não só investiga os processos da tapeçaria como exponencia as potencialidades tri-dimensionais da mesma. Se a tapeçaria permite explorar esta dimensão da obra para lá da percepção retinal, Laginhas aproveita essa potência do material para transformar a tapeçaria em escultura, utilizando materiais como lã, tubos de metal e madeiras. Interessando-se em 1973 por este meio artístico (depois de ter estado na Bienal de Tapeçaria de Lausanne, como refere no seu relatório para a FCG²⁶²), a artista trabalhou a partir de um questionamento em torno de “volumes, formas, texturas, vários tons misturados” (Raquel Henriques da Silva 2007: 118) para criar objectos para serem pendurados e, assim, poderem ser vistos de todos os ângulos. Como nota Raquel Henriques da Silva, “ainda que as formas imaginativas deste trabalho denunciem a influência *neo-pop*, o facto é que o mesmo emerge da tradição modernista do design contemporâneo, que visa subverter as fronteiras entre domínios artísticos e aproximar a arte do quotidiano” (Raquel Henriques da Silva 2007: 118). A partir de uma obra como *Tapeçaria* (1976) [Fig. 100], podemos introduzir uma outra dimensão à nossa reflexão, sobretudo pelo facto de que esta obra é não só demonstrativa da pesquisa de Isabel Laginhas neste período, mas também paradigmática da convergência de uma crescente corporalidade que tem subjacente uma consonante pesquisa espacial levada a cabo pelas artistas portuguesas neste período. A diluição de fronteiras identificada por Henriques da Silva estende-se, portanto, a um território que não é o da arte mas que com ele conflui, não só pelo facto de uma técnica manual como o manuseamento de fios e linhas ser utilizada para produzir arte, mas também pelo facto de essa utilização se relacionar diferentemente com o território do doméstico. A crescente corporalização dos materiais que, investigando formas, cores e percepções, emergem da planura para a

²⁶² Cf. Ana Ruivo, Raquel Henriques da Silva, Ana Filipa Candeias, *50 Years of Portuguese Art* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007), p. 118.

volumetria, corresponde também à crescente corporalização da experiência feminina assim transportada da intimidade interior para o espaço público e colectivo.

A casa revelou-se, neste sentido, uma temática recorrente na obra das artistas portuguesas nas décadas de 1960 e 1970, explorada de forma diversa por artistas como Helena Almeida e Ana Vieira, colocando em diálogo corpo e obra de forma particularmente produtiva na construção de uma linguagem que frequentemente convoca acções e ritmos diversos uma vez mais através de construções fragmentárias. Com o diaporama *Janelas* (1978)²⁶³ [Fig. 101 e 102] e *Ocultação/Desocultação* (1978) [Fig. 103], Vieira convoca o espectador a participar da tensão interior/exterior sugerida pelas obras. *Janelas* (composta por slides, guião, seis projectores e banda sonora), diaporama que resultou de uma pesquisa apoiada pela FCG em 1977, apresenta um conjunto de cenas que decorrem num cenário doméstico apenas (entre)vistas através de janelas apresentadas numa sequência de slides. Utilizando uma estratégia visual de claro-escuro (convocando a temática das sombras já explorada pela artista em trabalhos como *Perfis* (1966) [Fig. 104] ou a série apresentada na Galeria Quadrum, em Lisboa, em 1968 [Fig. 105 e 106], esculturas em madeira recortada e pintada montadas em camadas sobrepostas de forma a produzir figuras humanas), esta obra resulta de uma pesquisa realizada pela artista em torno das possibilidades estéticas da imagem cinematográfica, tendo optado, no entanto, por trabalhar o diaporama “por ter verificado ser a técnica que melhor traduziria uma ideia que tinha há muito tempo. Tratava-se de escolher uma família, mais a casa onde vive e fotografar do exterior, à noite, a vida que se passa no seu interior, vista através das janelas. Assim, cada janela corresponde a um compartimento da casa, e a sequência dos vários instantâneos colhidos através das suas janelas subentende a acção, como acontece na banda desenhada” (Vieira 1977).

Optando pela descontinuidade do diaporama em detrimento da maior unidade permitida pelo formato cinematográfico, Vieira aproxima-se da fragmentação

²⁶³ Esta obra teve uma reverberação e uma importância primordial na pesquisa de Ana Vieira, patente, por exemplo, no projecto *Casa Desabitada*, apresentado na Casa dos Dias de Água, em Lisboa, em 2001. Como nota a artista em relatório produzido para a FCG, “trata-se de uma intervenção numa casa, entendida como objecto global e corpo emotivo de evocações, de sons, de portas entreabertas, de imagens e de alguns móveis a pontuar zonas de habitação. Ao anoitecer, manter-se-á, do exterior, a visão e a pulsação da mesma, através das janelas. Com este trabalho faço uma síntese, em especial de dois momentos de referência: o diaporama “Janelas” de 1978 e as intervenções realizadas em 1998, em duas zonas da Casa de Serralves, por ocasião da exposição antológica que ali foi apresentada”. Ana Vieira, ‘Apoio à realização do projecto Casa Desabitada’ (2001).

permitida pela colagem e pela *assemblage*, reforçando o ritmo e movimento que caracterizam as suas obras (quer se tratem de instalações ou de formatos mais próximos de escultura no sentido tradicional), apesar da estrutura formal que aproxima o diaporama da grelha, forma amplamente explorada na pintura²⁶⁴. Estrutura espacial e desestruturação temporal marcam a significância desta obra no contexto da produção artística no feminino em Portugal, não só pela abordagem das temáticas já explicitadas, mas também pelo recurso a uma estética fragmentária decorrente não só da técnica, mas também do facto de prever posicionamentos distintos que são os de cada espectador e, também, da própria artista. Neste sentido, nota Ana Vieira: “a minha atitude e acção sobre este tema está no assumir-se como espectadora e na escolha da minha colocação, do lado de fora, ouvindo, vendo e seleccionando os fragmentos da acção. Aos espectadores reais vou dar assim, a sensação de ter espreitado uma família, seguindo um percurso e uma acção possíveis, ao longo de uma determinada noite. Vivência comum, a minha, a nossa vivência de muitas noites” (Vieira 1977).

Construção mais próxima de um objecto escultórico, recorrendo também à instalação de objectos quotidianos, *Ocultação/Desocultação* é exemplar na demonstrada tensão entre espaço interior e exterior, doméstico e público. Composta por um conjunto de tijolos os quais delimitam as várias divisões de uma habitação no formato de planta arquitectónica nas quais se encontram inscritas acções relacionadas com o uso desse mesmo espaço (ou a expectativa de um uso determinado), esta instalação, à semelhança de *Janelas*, assume essa mesma referenciação do sujeito, sobretudo na sua dimensão corporal, mas renunciando por completo a qualquer tipo de figuração, fragmentária ou não. De facto, a ausência aqui é total no que diz respeito à figura, embora reverbere nessa ausência, e por causa dela, com maior acuidade, a utilização deste espaço e objectos. Não só as inscrições na planta (que o espectador inclusivamente experimenta fisicamente) – aqui quero respirar; aqui quero entrar; aqui gostaria de reflectir; aqui gostaria de ter; aqui gostaria de olhar – mas também as cadeiras e lâmpadas cobertas com panos criando uma fantasmagoria dúbia e liminar (como, de resto, é também recorrente em Ana Vieira)²⁶⁵, apelam a

²⁶⁴ Esta dimensão espacial, associada à grelha em pintura, será mais amplamente explorada em 3.2.

²⁶⁵ Neste sentido, são referências absolutamente centrais os seus *Ambientes* (cf. 3.3) mas também a série de trabalhos apresentada na Galeria Judite da Cruz em 1974, exposição na qual se viram obras como *Jardim* (1973), *Aquário* (1973) e *Toucador* (1973), entre outras.

uma memória construída à medida de quem vê e de quem experimenta a acção proposta pela obra na sua totalidade, fazendo da obra um espaço não só significante mas efectivamente corporal. Como nota Ana Ruivo, “as casas de Ana Vieira (...) são sempre a nossa casa, ou casa nenhuma feita nossa, à medida do nosso reconhecimento, das nossas aspirações, espaços sensíveis onde tudo de nós procura lugar. (...) É sempre *através da obra* que os seus objectos e espaços se constroem, deixando entrever, suscitando a dúvida, estimulando o desejo e nunca expondo” (Silva et al. 2009: 84).

Espaço interior, espaço artístico, espaço de habitação: a casa é uma das dimensões mais exploradas e salientadas também na obra de Helena Almeida, metáfora interpretativa que se entrecruza com os diversos espaços que povoam e são povoadas na obra de Helena Almeida e que constituem a centralidade da sua pesquisa plástica (o atelier, o espaço de representação, o corpo. Como nota Lilian Tone, ao produzir uma análise comparativa entre o trabalho de Helena Almeida e a brasileira Lygia Clark, a corporalidade é central no trabalho de ambas as artistas que

revelam um interesse generalizado pela ideia de uma obra de arte que funciona como uma cobertura, um abrigo poético para o corpo – ou, por outras palavras, como uma pele manufacturada para ser vestida pelo corpo. Trabalhando a partir de uma premissa de não monumentalidade, reduzem a experiência artística à escala humana, a um âmbito inequivocamente privado. A habitação, enquanto condição, continua a captar o interesse de Helena Almeida. Muitas das suas obras seminais articulam a ideia de habitar, expressa como o impulso de ocupar uma obra de arte, ou de a construir como um ambiente que abraça o corpo (Tone 2010: 89-90).

Partindo das obras intituladas *A Casa* (1980 e 1979) [Fig. 107], referências mais literais à temática referida, Tone salienta a “abordagem multifacetada de Almeida à noção de casa, bem como o seu desejo de revitalizar a obra de arte” (Tone 2010: 90), a qual se expressa ao longo de toda a sua carreira.

A dicotomia entre espaço doméstico e espaço público encontra-se também presente nas caixas produzidas por Lourdes Castro na década de 1960, nas quais a artista reunia diversos objectos pertencentes ao seu quotidiano, enquanto mulher e enquanto artista, cobrindo-os de tinta de forma a produzir uma mancha de cor

uniforme²⁶⁶. Tais espacialidades surgem nestas *assemblages* dentro de caixas através do tipo de objectos que nelas são depositados: em *Caixa de alumínio com caixa de aquarelas* (1963) [Fig. 108], por exemplo, reúnem-se não só objectos do labor artístico mas também objectos de labor doméstico, que povoam a gaveta de qualquer cozinha; *Boîte Noir* [Fig. 109], *Caixa de Madeira* [Fig. 110] e *Caixa Azul* [Fig. 111], também realizadas em 1963, constroem-se todas da montagem de diversos objectos numa caixa aberta, reunidos por uma característica comum que é da ordem plástica e material²⁶⁷. Arquivos de experiências quotidianas, estas caixas de Lourdes Castro são também arquivos de memórias corporais, de uma subjectividade impossível de definir, difusa, embora insistente na manifestação da sua existência²⁶⁸.

Podemos assim inferir as diferentes dimensões através das quais estas obras irrompem em questões como o espaço doméstico e a casa, através de estratégias que podem ser do domínio da forma ou do domínio do desejo. *Femme-Maison*, obra paradigmática da autoria de Louise Bourgeois, explora precisamente essa confluência, diríamos que em consonância com pesquisas como a de Laginhas através das suas ‘tapeçarias-esculturas’. De facto, se em Laginhas o corpo não é alvo de uma representação, a sua presença é velada no rizoma (verdadeira obra aberta, já que nela a delimitação da obra é iludida e elidida pela circularidade das formas), assumindo na ‘casa’ uma presença indelével, qual corpo feminino, por vezes silencioso ou ocultado, mas sempre presente. A interpretação de Simone de Beauvoir

²⁶⁶ A caixa enquanto dispositivo de expressão de uma corporalidade feminina encontra-se explorada no ponto 3.2.2 desta dissertação. Por ora, focar-nos-emos na sua ligação com o espaço doméstico.

²⁶⁷ Neste caso, pode também ser feita uma referência ao Minimalismo e à sua forma de convocar a pintura através dos blocos de cor e a escultura através da corporalidade inerente à experimentação das obras. Como nota Marcia Hafif, “(...) O significado da pintura monocromática está intimamente associado ao acto de pintar, à *acção* de pintar. Tal como presentemente funciona, este tipo de pintura nem é um meio de representação da natureza, nem tem como objectivo a ‘auto-expressão’ do artista. É, sim, um modo de pensamento directo através do qual o artista, recorrendo à razão e à intuição, elabora (cria) significado por meio dos seus materiais e por meio do processo da sua utilização. Esta abordagem representa um desvio no caminho para o significado e a fonte de uma estética. A sua finalidade não é a redução ou análise enquanto tais, mas desenvolver uma linguagem visual, uma linguagem pessoal e poética, e não parodiar a literatura, a ciência ou a indústria”. Hafif, ‘Getting on with Painting’, ‘Getting on with Painting’, in Joahannes Meinhardt (ed.), *Pintura. Abstracção depois da abstracção* (vol. 5; Porto: Público/Fundação de Serralves, 1981) 108-12, p. 109.

²⁶⁸ A noção de arquivo é particularmente cara a Lourdes Castro que tem vindo a trabalhá-la nas colecções dinâmicas que são os seus *Álbuns de Família* mas também em *Herbário de Sombras* [Fig. 180], repositório de diversas espécies vegetais que a artista regista em forma de sombra numa pesquisa que articula dimensões plástica e botânica, com o registo das informações científica de cada planta assim colecionada. Cf. Lourdes Castro, *Grand Herbiere d'ombres* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2002) e Lourdes Castro e Manuel Zimbro, *À Luz da Sombra* (Porto: Fundação de Serralves/Assírio & Alvim, 2010). Mais do que testemunhos, estes arquivos produzidos por Lourdes Castro são inscrições corporais que se reinscrevem na forma do livro num processo contínuo e inacabado. Como nota Castro: “«O Meu Álbum de Família» comecei-o em 1965, para me pôr ao corrente de tudo o que se relaciona com as sombras na pintura, na publicidade, na poesia, na literatura, etc., tanto no passado como no presente. Fico contentíssima sempre que encontro um parente. A minha identidade profunda está aqui, nestes álbuns.” Lourdes Castro e Manuel Zimbro, *À Luz da Sombra*, p. 47.

desenvolvida por Toril Moi, segundo a qual, em *O Segundo Sexo* (Beauvoir 1949), Beauvoir fala acerca do “corpo como situação” e do corpo como estando permanentemente *numa* situação”²⁶⁹ conflui com o sentido da nossa análise que tem vindo a identificar estratégias de ausência e de fragmentação nas obras das artistas portuguesas. Esta processualidade é consonante num *corpus* artístico tão vasto como aquele que aqui temos vindo a focar, sempre se encontrando através dela as reverberações de corpos femininos que se articulam com espaços e espacialidades diversas.

*Femmage*s²⁷⁰, processualidades fragmentárias, ou o fragmento como máquina desejanter²⁷¹: com recurso a estratégias como a colagem, a montagem, a tecelagem ou a serialidade, os reequacionamentos da pintura assim operados assumem uma potencialidade feminista não só no que concerne à sua interpretação como também no que diz respeito às relações estabelecidas entre si e entre os contextos da sua produção e da sua recepção pela construção de um conjunto de metalinguagens que reformulam o paradigma da pintura e a própria percepção estética da obra de arte²⁷². Apesar de tudo, estas intervenções pictóricas põem em prática uma negação do processo metonímico que substituiu o conceito de arte pelo de pintura, questões de identidade feminina, de representação mas também questões relacionadas com a *praxis* artística, desconstruindo um sistema valorativo de origem kantiana, e procurando nos elementos externos à obra factores de significação e valoração que

²⁶⁹ Esta questão é focada em Marsha Meskimmon, *Women Making Art. History, Subjectivity, Aesthetics* (Londres e Nova Iorque: Routledge, 2003).

²⁷⁰ Como notámos no Capítulo I desta dissertação, Miriam Schapiro cunhou este termo em contraponto com “a dialéctica formalista da Escola de Nova Iorque nos anos 1950 e 1960”. Norma Broude, 'Miriam Schapiro and "Femmage": Reflections on the Conflict between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art', *Arts Magazine*, Fevereiro (1980): 83-87, p. 315. Broude lembra que a distinção entre arte e decoração deve muito a Kandinsky, que considerou que a arte abstracta teria que ter significado para não se transformar em mera decoração, mas salienta que Schapiro, com as suas *femmage*s, não apela a uma ruptura mas antes a uma continuidade, tratando-se de uma variante da “colagem”: “enquanto *femmage*, esta actividade foi praticada por mulheres ao longo de séculos, através da utilização de técnicas artesanais como a costura, os remendos, coser, fazer colchas e apliques. (...) Como Matisse e Kandinsky já haviam feito, Schapiro usou o produto do artesanato transportando-o, através da mudança de contexto, para o domínio da arte de elite [high art]”. Norma Broude, 'Miriam Schapiro and "Femmage": Reflections on the Conflict between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art', p. 320.

²⁷¹ Conceito explorado por Deleuze e Guattari no *Anti-Édipo*. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1*, trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004b). Define-se primeiramente por um emparelhamento ou um sistema «corte-fluxo» no qual os termos, determinados pelo emparelhamento, são «objectos parciais» (...): deste ponto de vista, ela compõe-se já de máquinas, ao infinito”. François Zourabichvili, *Le Vocabulaire de Deleuze* (Paris: Ellipses Édition, 2003), p. 49.

²⁷² Como nota Alan Goldman, “as propriedades estéticas às quais prestamos atenção não são apenas propriedades objectivas das obras, mas também propriedades relacionais que são constituídas, em parte, pelas nossas próprias reacções quando nos relacionamos com o objecto estético”. David Goldblatt e Lee B. Brown (eds.), *Aesthetics. A Reader in the Philosophy of the Arts* (Nova Jérsea: Prentice Hall, 1997).

lhes são intrínsecos e não extrínsecos, explorando “a possibilidade de usar diferentes tipos de tempo e de espaço na produção de uma obra de arte” (M. Schor 1994: 185).

All acts are political, and whether one is conscious or not, the presentation of one's work/production does not escape this rule.

Daniel Buren

3.2 –Espaço(s): Corpo(s) e Ideologia(s)

3.2.1 – O espaço da obra de arte – estruturas da vanguarda modernista ao espaço pós-moderno

A “crise da historicidade” que marcou a sociedade pós-moderna, declarada por Fredric Jameson em *Post-Modernism and the Logic of Late Capitalism* (Jameson 1991), foi concomitante não só a uma secundarização da importância do tempo na vivência contemporânea, mas também a uma conseqüente emergência das noções de espaço e espacialidade. Como notou Foucault, “a ansiedade da nossa era está intimamente sem dúvida mais relacionada com o espaço do que com o tempo. Provavelmente, o tempo surge-nos apenas sob a forma de diversas operações distributivas que possibilitam a distribuição especial dos elementos” (Foucault 1986: 23). Que conseqüências, então, pode esta realidade ter nos corpos das mulheres e, em última instância, de que forma terá esta “viragem espacial”, conforme foi identificada por Henri Lefebvre (Lefebvre 1991), influenciado as práticas das artistas contemporâneas? E que problemas representa essa mesma viragem no que concerne à percepção dos corpos femininos na sua relação com o objecto artístico? Uma das questões levantadas por esta espacialidade pós-moderna em relação ao corpo relaciona-se com o facto de, como nota Julian Murphet, “o corpo estar agora mais relacionado com a corrente de mensagens culturais que nos entra e seduz pelos olhos do que com qualquer substrato de pulsões e reflexos biológicos” (Murphet 2004: 117). No entanto, e por outro lado, tal viragem potenciou uma abordagem das questões do corpo e da identidade para além de noções essencialistas, simultaneamente ultrapassando uma noção restrita da subjectividade constituída apenas por determinações culturais, terreno particularmente fértil no âmbito das práticas feministas, de índole estética ou política.

Se ao pós-modernismo estava inerente a emergência de uma consciência espacial, o facto é que os corpos se tornaram vazios, ocios, transformados em mera imagem ou representação (cf. *ibidem*). Nestes corpos pós-modernos, a superfície e não profundidade marcava o tom dominante (Baudrillard), ponto de vista que apresenta problemas e questionamentos em termos da produção das considerações

feministas que focaremos sob a forma de conceptualização de uma corporalização (*embodiement*)²⁷³. A crescente importância do espaço e da sua relação com o corpo transformou-se num dos mais prementes interesses do feminismo, na sequência do modo discursivo distintivo das teorias pós-estruturalistas, uma vez que conceitos como corporalidade (*corporeality*) e corporalização (*embodiement*) se tornaram cada vez mais centrais à crítica feminista pois, como define Elizabeth Grosz, “o espaço e o tempo apenas se mantêm imagináveis na medida em que a corporalidade fornece as bases da percepção e da representação que deles mantemos” (Grosz 1995: 84). O corpo, e em particular o corpo das mulheres, começaram assim a ser equacionados não apenas como objectos, através dos quais o espaço é percebido, mas também como espaço em si, assim como as obras que se transformam em espaços disponíveis para habitar e ocupar.

Conferindo uma particular relevância ao legado de autoras como Julia Kristeva e Luce Irigaray na exploração de “concepções de uma corporalidade sexuada e concepções espaciais e temporais” (Grosz 1995: 84), Elizabeth Grosz assume uma demonstração da articulação destes três conceitos em termos feministas no que diz respeito à arquitectura. De forma a investigar o espaço-tempo dos corpos, Grosz destaca a importância da relação dos corpos com os objectos circundantes, uma vez que estes servem como índices de uma teorização da espacialidade dos espaços (Grosz 1995). Assim, a autora declara a urgência em

devolver as mulheres aos locais dos quais foram des-localadas ou substituídas ou expulsas de forma a ocuparem essas posições – particularmente aquelas que não são reconhecidas como posições – em parte como forma de demonstrar a invasão e ocupação de todo o espaço pelos homens (...) e conseqüente constrição do espaço disponível para as mulheres, e em parte de forma a levar a cabo experimentações e produção de possibilidades de ocupação, habitação ou residência em novos espaços, que por sua vez ajudam a criar novas perspectivas, novos corpos e novas formas de habitar (Grosz 1995: 124).

²⁷³ Elizabeth Grosz e Rosi Braidotti, entre outras, produziram um trabalho teórico seminal em torno desta temática, sobretudo a partir de perspectivas e autores pós-estruturalistas como Julia Kristeva, Luce Irigaray ou Gilles Deleuze.

Tendo como ponto de partida Platão e Aristóteles e as suas divergentes considerações acerca do espaço e do tempo, passando ainda pela noção kantiana que vê o espaço como modo de apreensão do interior do sujeito, a autora chega a uma conclusão consonante com a posição de Luce Irigaray:

No ocidente o tempo é concebido como sendo masculino (próprio de um sujeito, um ser com um interior) e o espaço é associado à feminilidade (sendo a feminilidade uma forma de exterioridade aos homens). A mulher é/fornece espaço ao homem, mas ela própria não ocupa nenhum. O tempo é a projecção deste interior, é conceptual, introspectivo. A interioridade do tempo apenas se relaciona com a exterioridade do espaço através da posição de Deus (ou o seu substituto, o Homem), funcionando como ponto de mediação e eixo da coordenação entre eles (Grosz 1995: 94).

Tendo subjacente a preocupação com “a recusa cultural à especificidade das mulheres, à sua autonomia conceptual e ao seu valor social” (Grosz 1995: 112), Grosz também reflecte acerca do conceito de *Chora*, caracterizado por Platão como “feminilidade”, o qual a filósofa acredita ser um instrumento para “produzir um conceito fundador de feminilidade cujas ligações com a corporalidade feminina e com as mulheres foram rompidas, levando a que uma feminilidade desencarnada funcionasse como base de constituição de um universo (conceptual e social) (Grosz 1995: 113). Na sequência desta reflexão, a posição de Luce Irigaray surge, com naturalidade, aliada à tarefa de subverter esta noção tradicional (platónica) do espaço inerente às perspectivas de Derrida e Platão, a qual simultaneamente é representativa do fechamento das mulheres no espaço masculino (quer este se trate de um espaço físico, cultural ou social). Pensar acerca da reconceptualização numa perspectiva definida por questões de género assume-se assim como indispensável de forma a ultrapassar o esquecimento histórico ou o confinamento das mulheres na sua relação com o espaço masculino, dominação essa que Grosz crê ser sustentada pelo conceito de *chora*.

Da mesma forma que Grosz considera a importância das cidades na produção de corporalidade, também o objecto artístico, no nosso entender, pode ser entendido de acordo com uma conceptualização semelhante, sobretudo no que diz respeito a dispositivos plásticos como a caixa ou a grelha. Reequacionando as práticas das

artistas que trabalharam no contexto da neo-vanguarda portuguesa, podemos constatar que as questões do corpo começaram a ser abordadas em termos não só visuais, mas também materiais. Diversos meios artísticos e dispositivos plásticos e visuais que permearam a produção artística de todo o século XX foram reconsiderados e reconfigurados pelas artistas, através de trabalhos focados numa crescente percepção da importância do corpo das mulheres, na sua relação com o espaço público e nas particulares formas de habitação do espaço potenciadas por esses corpos. A problematização do espaço pode assim ser considerada como umas das principais questões abordadas pelas artistas, impondo-se e manifestando muito além de posicionamentos meramente ideológicos. É neste sentido que citamos a reflexão sobre os corpos redefinidos por Grosz não são já os corpos receptáculo de Kristeva (chora)²⁷⁴ ou os corpos marcados por uma morfologia feminina resistente à penetração do masculino, mas antes corpos, não já meramente sociais ou essenciais, mas antes constructos espacio-temporais que potenciam a produção de percepções e representações diversas (Grosz 1995). Assim, seguidamente, propomo-nos considerar a forma como determinados dispositivos espaciais utilizados por artistas portuguesas, como a caixa ou a grelha, se associam esta problematização para criar uma espacialidade artística indissociável da sua relação com o corpo e amplamente relacionada com articulações ideológicas do feminino.

Etimologicamente associada à noção de receptáculo ou contentor, a caixa assumiu uma relevância considerável enquanto dispositivo plástico na arte ocidental do século XX, desde a vanguarda histórica até à sua recuperação pelos movimentos artísticos da neo-vanguarda. Aglutinando as dimensões espacial e temporal, a mesma revelou-se enquanto local de memória, de metáfora, mas também de reflexão acerca da forma como corpos e mentes se relacionam com o mundo como um todo. Remontando genealogicamente aos relicários medievais, aos gabinetes de curiosidades (*cabinets of curiosities*) ou às tradicionais arcas do tesouro chinesas, a ideia de coleccionismo, da reunião espacial e temporal de um conjunto de objectos, no século XX surrealistas e dadaístas recuperam a caixa como dispositivo de acumulação e combinação de objectos heterogéneos²⁷⁵.

²⁷⁴ Cf. Julia Kristeva, *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art* (Oxford: Basil Blackwell, 1982).

²⁷⁵ Na sua descrição das caixas surrealistas Kirsten Skrobanek refere: “As caixas surrealistas são conjuntos

Nos anos de 1940, Marcel Duchamp, por exemplo, usou a caixa não só como espaço de exposição e colecção, mas também como local no qual conseguia produzir considerações acerca do acto de coleccionar e do acto de expor, assim como acerca do significado de um conceito tão central ao meio artístico como é o conceito de originalidade. Na sua famosa *Boîte-en-Valise* (1936-1941) Duchamp recolheu 69 réplicas, modelos e reproduções daquelas que considerava as suas obras de arte mais significativas nesta “caixa em forma de mala”. Mantendo por esclarecer a dúvida acerca da natureza destas caixas (deveriam ser tidas como cópias ou como originais?) o artista produziu um verdadeiro documento da totalidade da sua obra, mas também um verdadeiro enquadramento conceptual do dispositivo caixa, que viria a ressurgir em décadas subsequentes.

Já o artista norte-americano Joseph Cornell trabalhou em concomitância temporal com Duchamp e com o Surrealismo, também referindo outras expressões da vanguarda histórica como o Cubismo e, até, o Suprematismo, os quais, pode dizer-se, exploram um conceito de caixa mais lato: a caixa, na pintura, como espaço contido, gerando um movimento permanente no sentido de tentar superar a finitude associada à sua própria representação²⁷⁶, assim apontando saídas no sentido de um infinito que poderia, em última instância, abolir a possibilidade da própria pintura. Tal era o caso do russo Kasimir Malevitch cujo famoso *Quadrado negro sobre fundo branco* (1913-1915) tinha como objectivo último ultrapassar os limites do meio artístico. É interessante notar que, neste caso, o negro, enquanto única coisa representada na pintura, impossibilita a representação da forma, num processo paradoxal, como nota José Gil: “se a representação do negro, e unicamente do negro, vai tornar impossível a representação de toda a forma, é porque qualquer coisa da forma real passou para a representação. Assim, apagar a representação é apagar também o referente. É a única maneira que nós temos de compreender a

organizados de objectos surrealistas. Numa instância, trata-se de invocar e/ou investigar a cumplicidade poética e a autonomia não utilitária dos objectos. Assim, os objectos individuais incluídos são seleccionados (ou melhor, apresentam-se) na medida em que são capazes de produzir encontros reais (...) primeiro com a pessoa que os encontra e produz a caixa quando são encontrados (*trouvés*) e depois uns com os outros dentro da caixa propriamente dita. (Filosoficamente, a relação sujeito/objecto é abordada e questionada. O formato da caixa também levanta questões de portabilidade em relação com noções de liberdade, repetição e sexualidade masculina enquanto a caixa em si (*Büchse*) se mantém como símbolo sexual tradicionalmente feminino e uma localização óbvia para segredos, enigmas e tesouros). Assim, as caixas surrealistas podem ser caracterizadas como instantâneos ou instalações instantâneas para as vidas secretas de objectos num espaço portátil (...). Kerstin Skrobaneck, 'World in a Box: Mary Bauermeister and the Experimental Art of the Sixties', *Mary Bauermeister: Worlds in a Box* (Ludwischafen am Rhein: Kerber Art/Wilhelm-Hack Museum, 2010).

²⁷⁶ Também reminiscência da natureza bi-dimensional da pintura.

possibilidade de tal crise, dupla crise que é um caos, que é uma vertigem suscitada e contida no *Quadrado Negro*” (Gil 2010: 16) (este é um comentário interessante a ter em linha de conta quando atentarmos, mais à frente, no trabalho da artista Túlia Saldanha). A experimentação em torno da caixa²⁷⁷ foi particularmente prolífica no contexto da neo-vanguarda, altura em que “se tornou num importante meio capaz de receber todas as inovações” (Skrobanek 2010: 65) que então ocorriam. O movimento *Fluxus*, o *Nouveau Réalisme*, mas também a arte *Pop* e o Minimalismo podem ser convocados no sentido de tratar uma genealogia da caixa na arte realizada a partir da década de 1960. A título de exemplo, podemos citar então a experimentação, central ao Movimento *Fluxus*. Neste contexto os *fluxus-kits* e as *fluxus-boxes* podem ser vistos como paradigmáticos de um particular tipo de antologia em forma de caixa na qual vários artistas eram convocados a participar²⁷⁸. O grupo francês *Nouveau Réalisme* também usou este meio prolificamente, encontrando-se exemplos nas *Poubelles* ou nas *Accumulations* de Arman. Investigações formais em torno do formato caixa incluem ainda exemplos como *Box With the Sound of Its Own Making* (1961), de Robert Morris, peça escultórica que ironicamente questiona o mito do artista como génio, ou *Time Capsules* de Andy Warhol, trabalho composto por 600 caixas de cartão nas quais o artista reuniu objectos do seu quotidiano desde 1974.

Na senda da recuperação de dispositivos plásticos associada ao dito ‘alto modernismo’, e assim como a caixa, a grelha marcou indelevelmente o período artístico da segunda metade do século XX no ocidente pós-guerra. Num texto seminal escrito em finais da década de 1970, Rosalind Krauss analisou a utilização deste ‘mito do modernismo’ e a sua natureza estrutural, em sintonia com o ambiente artístico e político marcado pela negação da discursividade e remetendo as artes plásticas ao âmbito da pura visualidade (Krauss 1979b). Notando a impermeabilidade

²⁷⁷ O uso deste dispositivo marcou a produção artística da década de 1960 e, pode dizer-se, foi concomitante com as mudanças de paradigma inerentes a esta época.

²⁷⁸ Uma experiência similar, a caixa Pipxou (com 22 estampas e 8 postais) foi desenvolvida no contexto português pelo crítico e artista Ernesto de Sousa e editada em 1985 pela Galeria Diferença. O projecto contou com a participação dos artistas Ernesto de Sousa, Pedro Calapez, Pedro Proença, Julião Sarmento, Fernando Calhau, Silva Tavares & CaLda., António Palolo, Helena Almeida, José Oliveira, João Vieira, Carlos Nogueira, Cerveira Pinto, Jorge Molder, Noémia Seixas, José Barrias, Mariette, Fernando Matos, Alberto Picco, Rui Castelo Lopes, Casanovas, Telectu – Jorge Lima Barreto e Victor Ruas -, João Dionísio, Xana, Fernando Aguiar, António Inverno, Mário Varela, Irene Buarque, Wanda Ramos, Carlos Gentil-Homem, Ana Branca e Alberto Carneiro. Em 1987 foi lançada uma segunda edição desta Caixa Pipxou, que contou com a participação de Túlia Saldanha: neste exemplar, a temática do espaço revela-se central, sendo que a contribuição de cada artista compõe um embrulho fechado, por sua vez integrado num outro espaço fechado que é a caixa dos CTT na qual se identifica como destinatário Pedro Curto (o pacote é dirigido ao Museu Nacional de Arte Antiga), identificando-se o seu conteúdo como “amostras”.

da grelha, apesar da proliferação de pesquisas em seu torno, Krauss sustenta que esta serve para “declarar a modernidade da arte moderna”, (Krauss 1979b: 9) temporal e espacialmente. Espacialmente, “a grelha assegura a autonomia do reino da arte”, sendo que “achatada, geometrizada, ordenada, ela é anti-natural, anti-mimética, anti-real” (Krauss 1979b: 9) (avessa à natureza); já na sua dimensão temporal, “a grelha funciona como emblema de modernidade pelo facto de não ser mais que isso mesmo: uma forma ubíqua na arte do *nosso* século, embora ausente, completamente ausente, da arte do século passado” (Krauss 1979b: 10). Comparando-a à perspectiva, Krauss conclui acerca da substância puramente materialista da grelha – “as qualidades físicas da superfície são [...] mapeadas nas dimensões estéticas dessa mesma superfície” (Krauss 1979b: 10) –, desprovida que é do cariz utilitário da perspectiva – “ciência do real e não forma de retracção do mesmo” (Krauss 1979b: 10). A sua ambivalência, no entanto, o seu carácter paradoxal, reside precisamente na expressão de um materialismo aparentemente puro que era, para muitos artistas (Krauss cita Mondrian e Malevitch) um meio de exprimir preocupações existenciais relacionadas com o Ser, a Mente ou o Espírito. Diz Krauss, então, acerca do paradoxo da grelha que corresponde à sua natureza mítica:

O peculiar poder da grelha, a sua extraordinária longevidade no campo específico da arte moderna, emerge da sua capacidade de subsistir a essa vergonha, simultaneamente mascarando-a e revelando-a. No espaço de culto que é a arte moderna, a grelha surge não só como emblema, mas também como mito, uma vez que, como todos os mitos, aborda o paradoxo ou a contradição sem os resolver, mas antes ocultando-os para que aparentemente desapareçam. O poder mítico da grelha reside precisamente na capacidade de nos fazer acreditar que estamos perante um materialismo (ou ciência ou lógica) enquanto simultaneamente fornece uma linha de fuga no sentido da crença (ou ilusão, ou ficção) (Krauss 1979b: 12).

Integrando o conjunto de *estruturas primárias* que marcaram fortemente a produção artística que surgiu como resposta ao expressionismo abstracto (sobretudo no contexto norte-americano)²⁷⁹, salientando a produção mental em detrimento da

²⁷⁹ Entre minimalismo e pós-minimalismo, Robert Morris reflectiu em torno de uma arte que, entre pintura e escultura, produziu um conjunto de obras “construídas com materiais inesperados (...) organizados em forma de

expressividade – que, no entanto, não rejeita totalmente (Lippard 2004) – a grelha foi amplamente utilizada por artistas femininas na arte ocidental da segunda metade do século XX, como Agnes Martin, sendo que é de notar a predileção de artistas mulheres por esta forma estética²⁸⁰, denotando a capacidade de tais estruturas em “abrir novas áreas à experiência estética, ainda que tenham tendência a revelar-se excessivamente estimulantes” (Lippard 2004: 29). Como nota também Lucy Lippard:

Talvez por coincidência, ou talvez não, muitos dos artistas que produziram uma interpretação particularmente única das possibilidades específicas da grelha eram mulheres. Os canais de nuance, esticados numa superfície de tensões lineares que ‘destroem o rectângulo’, são exemplos lendários do uso não-repetitivo de um meio artístico repetitivo (Lippard 1972)²⁸¹.

A grelha surgiu também como estratégia no contexto da Pop Art, a partir dos anos sessenta, associando-se a estratégias mecânicas de reprodução, sendo Andy Warhol um dos exemplos paradigmáticos neste particular. O processo evolutivo da grelha questiona ainda os principais pressupostos da pintura modernista – nomeadamente os conceitos de originalidade e autoria – assumindo-se como método pictórico com potencial subversivo interessante, também operativo em termos de uma interpretação feminista. Inserida numa linhagem de formas artísticas sem conotações de género, a grelha assume papel central no vocabulário da abstracção, território da formalidade pura, sem mácula simbolista ou representativa: uma das narrativas predominantes (*master narratives*) da história da arte, sem dúvida, na construção da qual Kasimir Malevitch ocupa uma “posição de origem simbólica” (Fer 1997).

A relação do corpo com a obra e com o(s) espaço(s) exterior(es), por meio da obra e do enquadramento de dispositivos espaciais como a caixa e a grelha, marca indelevelmente a produção das artistas portuguesas, através de abordagens distintas,

estruturas modulares ou seriais” teorizando em torno da definição de um objecto unitário. Irving Sandler (ed.), *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s* (Boulder: Icon Editions, 1996), p. 21.

²⁸⁰ Neste ponto, Eva Hesse é também uma referência crucial, numa genealogia que cremos também reproduzir-se em Helena Almeida. Neste sentido, confrontar a leitura do feminino na obra de Helena Almeida realizada por Maria Luísa de Sousa Coelho na sua tese de doutoramento. Maria Luísa de Sousa Coelho, 'The Feminine in Contemporary Art : Representation and Contamination in the Work of Helen Chadwick, Michèle Roberts and Helena Almeida' (Universidade do Minho, 2012).

²⁸¹ Citada em Ann Goldstein, *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, The Museum of Contemporary Art Los Angeles (ed.), (Cambridge, Massachusetts, Londres: MIT Press, 2004), p. 286.

singulares, porém consonantes com o seu tempo e com suas reformulações. As preocupações niilistas da cultura de massas e da sociedade de consumo expressam-se nesta altura em Portugal em contraponto com a emergência da arte Pop uma década antes, sendo agora a altura em que a comunidade artística se dispunha a encontrar, e encontrava de facto, espaço para questionamentos outros. A quebra com os ideais de esquerda e consequente emergência de uma realidade pós-fordista em consequência de uma revolução política, levou as artistas a questionar as negociações em torno dos diversos espaços expressivos, simbólicos e reais, e a explorar plasticamente essas mesmas negociações. De que forma o espaço expressivo da obra adquiriu centralidade relativamente à sua temporalidade histórica? Como podemos hoje ler a confluência desse espaço, que é um espaço de representação, com os espaços reais (corpo, arquitectura e natureza) e que luz podem tais leituras lançar sobre eventuais conclusões acerca do potencial feminista destas obras? Espaços de modernidade – criados por dispositivos como a grelha ou caixa, recorrentes em toda a arte ocidental do século XX e paradigmáticas da centralidade formalista da obra – são utilizados como elementos de criação de espaços outros, heterotópicos, algures entre forma e ideologia, entre obra e corpo, entre representação, simulacro e realidade. Uma movimentação de forças expressivas que se efectuou no espaço modernista por excelência que é o museu (O'Doherty 2000), mas também no espaço público. Neste sentido, a paisagem, por exemplo, deixa de ser um género que se confina à delimitação da moldura, sendo contida por ela, passando a realidade que antes era apenas conhecida através da representação (a representação da paisagem na tela) a funcionar não só como tela, mas também como moldura e como espaço expositivo. A estruturação do espaço da obra releva-se assim particularmente consonante com a estruturação não só de relações de poder, mas também de posicionamentos físicos e ideológicos, sendo que “uma arte primária [primary art] abre novas áreas de experiência estética, tendendo até a ser demasiado estimulante” (Lippard 2004: 29).

É, assim, a partir das premissas conceptuais expostas que nos propomos pensar vários aspectos da produção de diversas artistas cujas obras se configuram como reconstruções do espaço da obra de arte: reconstrução de um espaço que é não só significativo, mas sobretudo um espaço que, através da centralidade das relações entre objectos, subverte o primado da imagem em favor das formas (em consonância com a dimensão anti-humanista da arte que favorece o erotismo em detrimento de

uma hermenêutica, segundo a reflexão de Susan Sontag (Sontag 1961). No muito citado e central ensaio *Contra a Interpretação*, Sontag identifica como uma das dimensões anti-humanistas na arte, a defesa de uma apreensão da mesma a partir da experiência sensível e não a partir da interpretação do conteúdo de uma determinada obra. Consideramos, assim, que a reconfiguração feminista do espaço da arte se efectua através do corpo, ou através da relação que esse corpo estabelece com o espaço de representação, com a matéria que é própria da pintura, da escultura, da obra e que, assim, se imiscui dessa hermenêutica no sentido do erotismo (no sentido mesmo em que Frank Stella vê pintura como objecto, sendo que, na sua perspectiva, não há mais na pintura além de tinta na tela). De facto, apenas a forma é passível de ser corporalizada, de ser habitada e não a mera imagem, pelo que a reflexão de Susan Sontag continua premente, sobretudo se pretendemos extrair de um conjunto de obras possibilidades outras não só no que diz respeito à sua interpretação, mas também à sua potencialidade – não só em termos daquilo que pode um corpo, mas também em termos daquilo que pode uma obra de arte.

3.2.2 – A obra de arte como espaço *genderizado*

Os exemplos de utilização de caixas anteriormente citados, assim como a genealogia desta forma artística, revelam-se particularmente interessantes quando tratamos de olhar a obra da artista Túlia Saldanha. Nascida em Macedo de Cavaleiros em 1930, pequena aldeia no Norte de Portugal, Saldanha chegou ao mundo artístico sem ter obtido qualquer tipo de formação, uma vez que a sua educação, em consonância com a prática da altura, remetia o seu futuro ao casamento e à família. Em Coimbra, cidade à qual chegou depois de se separar do marido (num processo de divórcio que durou 13 anos), Saldanha envolveu-se com as actividades do CAPC (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra) em finais da década de 1960, altura em que no Círculo se encontravam artistas como Alberto Carneiro e Ângelo de Sousa. Não tendo usufruído de formação artística ou sequer tendo qualquer tipo de experiência no mundo da arte, a artista mostrou-se bastante aberta a novas ideias, quer a nível artístico, quer a nível conceptual. Em 1971, apresentou a sua primeira instalação com o título *Uma hora vi / Natureza Morta* [Fig. 112], composta de uma mesa e de vários

objectos dispostos em cima e em volta dessa mesma mesa, todos carbonizados. Entre os objectos em questão contavam-se bancos, pão, pratos e copos, uma panela de ferro e um cesto de vime, todos tradicionalmente associados à paisagem doméstica rural do país, particularmente na zona de Trás-os-Montes e Alto Douro, da qual a artista era oriunda. Esta instalação antecipou uma série de trabalhos que integraram um processo de pesquisa não só em torno da questão da domesticidade enquanto espaço fechado, mas também em torno de questões de memória e de identidade, temáticas presentes também na instalação *Banquete* [Fig. 113], apresentada em 1979 na Galeria Diferença. Os elementos carbonizados, o negrume do conjunto mas também diversos tipos e noções de espaço podem ser identificados como traços essenciais do seu trabalho, sendo todos antecipados por aquela primeira instalação.

A caixa, numa concepção mais literal, surge na obra de Túlia Saldanha pela primeira vez com *Fim-de-Semana* (1970-1973) [Fig. 115], a qual integrou a exposição *Mitologias Locais*, na Sociedade Nacional de Belas Artes, em Lisboa (1977). *Fim-de-semana* consiste numa mala de viagem na qual estão reunidos um conjunto de objectos pessoais com aparência carbonizada, tais como escovas, óculos ou blocos de notas (sendo o efeito conseguido através de uma camada espessa e uniforme de tinta negra). Semelhante estratégia formal foi utilizada na obra *Mala de Viagem* (1975-76) [Fig. 114] na qual um outro tipo de objectos constitui o conteúdo da ‘caixa’: brinquedos, como carros em miniatura e bonecas, cassetes áudio, uma máscara, entre outros²⁸².

Apresentada na exposição colectiva *A Caixa* na Galeria Diferença em 1980, *240.180.180 Dissimetriamater* [Fig. 116] exponencia a relação entre a caixa e o corpo da artista, que é um corpo de mulher, e que deixa aqui de ser sugerido para passar a ser factual. Diz o Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea, publicado pela Academia das Ciências de Lisboa, acerca do vocábulo dissimetria: “que denota falta de igualdade, equivalência, correspondência em grandeza, forma ou posição relativa, entre as duas metades que formam o todo ou entre as partes situadas

²⁸² Qual será, então, a natureza artística destas caixas? Integram simultaneamente a categoria da escultura, uma vez que se tratam de estruturas volumétricas, mas têm também uma afinidade com a pintura, pela já notada questão da cor (negro) que contradiz a heterogeneidade dos objectos assim recolhidos e acumulados, assim se podendo dizer que estamos perante um caos integrados num cosmos. Assim, o espaço da caixa transforma-se em ‘espaço representacional’, segundo formação de Lefebvre, um espaço no qual paixões, afectos, memórias e ritual são apresentados e aos quais é atribuída significação política. Cf. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, (Oxford: Blackwell, 1991).

em lados opostos; que não tem simetria ou dissimetria”. O todo da forma (Lippard 2004) é, assim, indissociável do corpo, que funciona simultaneamente como matriz da arte e como elemento disruptivo da simetria da linha e da forma. Seguindo ainda a mesma linha de pesquisa, e em contraponto com uma estratégia de especularidade ou de contraste entre um positivo e um negativo (como por exemplo no caso das sombras), a opacidade do negro na obra de Túlia Saldanha acrescenta uma dimensão de anti-imagem a esta dialéctica, e um elemento disruptivo da forma que é predominante²⁸³. A instalação compõe-se de uma caixa de madeira pintada a preto e um conjunto de 31 fotografias que documentam o processo quase performativo de fechamento do corpo. Como observa Ana Ruivo, é com esta instalação que “o significado da Caixa, forma e receptáculo matricial que atravessa toda a sua obra pictórica e tri-dimensional, adquire a sua completa significância” (Silva et al. 2009: 89). Em *Dissimetriamater*, a caixa adquire uma significação que ultrapassa largamente uma noção primária de receptáculo.²⁸⁴ Esta pode ser vista como espaço heterotópico, em termos foucauldianos, mais propensa a um diálogo com a materialidade do corpo que é, apesar de tudo representado, mas que também transforma este espaço num espaço táctil, nem oposição a uma espacialidade óptica e geométrica²⁸⁵, dessa forma não se atendo à mera representação e transformando-se em prática política, porque corporalizada e *genderizada*. Este espaço heterotópico que é a caixa manifesta diversas das características desse espaço definido por Michel Foucault em *Des Espaces Autres. Heterotopies* (Foucault 1984), como a capacidade de reunir diversos tipos de espaço incompatíveis numa localização real, a ruptura do tempo linear e a capacidade de criar realidade²⁸⁶ ou espaços ilusórios.²⁸⁷ Neste sentido, a produção artística no feminino disponibiliza-nos diversos exemplos de obras que apresentam diversas tonalidades a uma discussão acerca de considerações

²⁸³ Sem dúvida que Túlia Saldanha utiliza os mecanismos do minimalismo – a caixa e a tinta – enquanto estruturas primárias, questionando-os a partir de dentro, dos seus próprios processos conceptuais e materiais. O mesmo se poderá dizer das caixas de Lourdes Castro, por exemplo.

²⁸⁴ Caixa, em português, partilha a etimologia com a palavra caixão (do latim *capsa*, sendo caixão normalmente considerado um aumentativo de caixa (cf. José Pedro Machado, 'Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa', (3ª ed., II; Lisboa: Livros Horizonte, 1977). É neste sentido que a noção de sepulcro formulada por Irigaray pode emergir neste ponto particular da nossa reflexão.

²⁸⁵ Ver Giuliana Bruno, *Atlas of Emotion. Journeys in Arte, Architecture, and Film* (3ª ed.; Londres: Verso, 2002).

²⁸⁶ “Que denuncia como ainda mais ilusório qualquer espaço real, todas as localizações no interior das quais a vida humana se encontra dividida” [Qui dénonce comme plus illusoire encore tout l’espace reel, tous les emplacements à l’intérieur desquels la vie humaine est cloisonné.]. Foucault, 'Des Espaces Autres. Hétérotopies.', *Architecture, Mouvement, Continué*, (5), 1981, 46-49.

²⁸⁷ “Não se trata da heterotopia da ilusão mas sim da compensação, e eu pergunto-me se não é precisamente desta forma que funcionam certas colónias” [Ça serait pas l’hétérotopie non pas d’illusion mais de compensation, et je me demand si ce n’est pas un petit peu de cette manière-là qu’ont fonctionné certaines colonies]. Ibid.

de um espaço corporalizado. Estas obras em particular podem dizer-se “habitadas” quer pelo próprio corpo, quer pelos objectos que são restos desse corpo e das suas vivências, assim se constituindo um espaço heterotópico no qual um processo de *genderização* é efectivamente concretizado. A caixa surge então não como metáfora do espaço que é necessário à ocorrência de tal processo, mas como dispositivo táctil, isto é, como condição material indispensável à criação (e não só à representação) de uma percepção corporalizada. Podemos mesmo dizer que a caixa se relaciona tactilmente, e não apenas opticamente, com o espectador através dos processos de memória que são desencadeados pelos objectos reunidos nas caixas e pelo próprio corpo que assim recupera sensações passadas e experimentadas. Esta tactilidade dos objectos – cada apenas pode existir através da efectuação de relações espaciais²⁸⁸ – a qual remete para o conceito de háptico, também pode ser remetida às experiências surrealistas e dadaístas do início do século XX. Como Janine Mileaf claramente demonstra em *Please Touch: Dada and Surrealist objects after the ready-made* (Mileaf 2010), estes movimentos artísticos marcaram uma viragem nas obras de arte no sentido de modos de interacção tácteis que assim provocariam “respostas físicas ou até mesmo perturbação em vez de mera contemplação” (Mileaf 2010: 2)²⁸⁹. Assim, uma reconfiguração da caixa como aquela levada a cabo por Tília Saldanha pode ser interpretada do ponto de vista dos seus efeitos políticos (feministas) mas também estéticos, pelo facto de produzirem uma “espacialidade vivida” (*lived spatiality*)²⁹⁰. Como nota Elizabeth Grosz,

a produção de modelos, registos, alinhamentos, inter-relações, perspectivas e corporalidades alternativos é o que está em causa na teoria feminista e nas artes, entre outras coisas: como produzir e insistir num espaço cultural e libidinal para que os corpos das mulheres possam tomar o seu lugar num universo até aqui dominado pelos homens; como produzir novos espaços como/para as mulheres;

²⁸⁸ “A tactilidade emerge assim como um conceito espacializado que produz uma série de fragmentos produtivos e que debilita a possibilidade de uma perspectiva totalizadora”. Janine Mileaf, *Please Touch: Dada and Surrealist Objects after the Ready-Made* (New England: University Press of New England, 2010), p. 9.

²⁸⁹ Neste sentido, é interessante notar que Duchamp explorou também largamente o conceito de ‘percepção táctil’ nas notas produzidas para a obra *La Mariée mise a nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)* (1915-1923), salientando a corporalidade que é inerente aos *ready-made*.

²⁹⁰ Como Grosz salienta, “os limites de espaços possíveis são os limites de modos de corporalidade: a infinita maleabilidade dos corpos é uma medida da infinita plasticidade do universo espaço-temporal no qual está alojado e através do qual os corpos se tornam reais, são vividos e produzem efeitos”. Grosz, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*, (2001, Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology), p. 33.

como fazer para que conhecimentos e tecnologias funcionem a favor das mulheres em vez de simplesmente se reproduzirem segundo as representações que os homens fazem das mulheres? (Grosz 2001: 47).

Neste sentido, pode dizer-se que Túlia Saldanha denuncia o apagamento do corpo, do seu corpo, um corpo de mulher. A caixa em *Dissimetriamater*²⁹¹ é um dispositivo semelhante àquele das malas de viagem que transforma objectos de memória em referentes de uma corporalidade táctil e *genderizada* que “desestabiliza sistemas de valoração, visão coerente e toque” (Mileaf 2010), dessa forma diluindo dualidades.²⁹² Para além disso, o negro que domina estas obras pode ser visto como uma estratégia formal que serve o intuito de problematizar o apagamento dos corpos das mulheres como espaço de subjectividade em si como habitantes (*dwellers*) de outros espaços, assim como forma de questionar a representação do corpo, em consonância com a pesquisa levada a cabo por Malevitch na pintura. Através de tal representação de um fechamento (*enclosurement*), de uma liminaridade ou de um não-lugar, que é o espaço dos corpos das mulheres, da sua subjectividade e da sua materialidade, Túlia Saldanha cria um espaço alternativo, heterotópico, espécie de utopia tornada possível através da criação artística. Aqui, o interior deixa de ser representação do feminino e o exterior não mais representa o masculino: a dicotomia identificada por Lucy Lippard é subvertida através da prática, revelando as obras de arte como potenciais localizações de gestos políticos e revolucionários.

Podemos neste sentido citar ainda o caso de Graça Pereira Coutinho (Lisboa, 1949), cuja obra associa o uso deste dispositivo na pintura e na instalação à utilização de materiais pobres e orgânicos na produção de peças fortemente marcadas por um rigor formalista. Reconhecendo a influência de artistas como Eva Hesse e Agnes Martin²⁹³, a pesquisa plástica de Graça Pereira Coutinho opera uma síntese entre as

²⁹¹ É importante notar a reflexão que podemos empreender a partir desta obra notando a proximidade da caixa com o caixão, sobretudo se atentarmos ao paralelismo entre o espaço expositivo e as câmaras funerárias egípcias realizado por Brian O’Doherty. Assim, o espaço da arte é assume uma temporalidade eterna, aproximando-se não só de uma dimensão arqueológica mas também de uma dimensão ritual. Cf. Brian O’Doherty, *Dentro del Cubo Blanco. La Ideología del Espacio Expositivo*, trad. Lena Peñate Spicer (2011 ed.; Murcia: CENDEAC, 2000).

²⁹² Esta posição pode ser contrastada com a formulação binária de Alois Riegl’s que distingue entre ‘háptico’ e ‘óptico’, proximidade e distância, a qual é ainda uma fórmula dominante e marcante na preferência da história da arte pela dimensão visual das obras. Para além disso, a taticidade, como nota Eve Sedgwick, “anula a distinção entre actividade e passividade, sujeito *vs* objecto, meios *vs* fins” [*apud* Mileaf, *Please Touch: Dada and Surrealist Objects after the Ready-Made* (2010, New England: University Press of New England, p. 10)], a qual nos dá conta da sua capacidade de ilidir as dualidades.

²⁹³ Como diz a artista, “Agnes Martin interessou-me precisamente pela parte conceptual da grelha. A grande influência que ela teve sobre mim foi na parte intelectual, conceptual. No rigor. (...). Vejo a Agnes Martin como

dimensões orgânica e formal de cada peça, articulando a relação do seu corpo com os materiais que compõem as obras. A importância do espaço na obra de Graça Pereira Coutinho, subsequentemente central ao longo do seu percurso artístico foi determinante na sua opção educativa, tendo-se matriculado no curso de escultura da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa em 1966, opção que denota também as bases de uma linguagem pictórica construída a partir do corpo (frequentemente, o seu próprio corpo). Como salienta Coutinho, “sempre, desde criança, as coisas que fazia eram escultura, ou pelo menos eram tridimensionais. Para mim, o espaço sempre foi muito importante – o espaço real, físico. Nunca usei pincéis: mesmo quando pinto, uso as mãos. O que ‘quero essencialmente’ com os meus quadros – quando estou a trabalhar numa superfície plana – é criar um ambiente” (in Rosengarten e Godfrey 1999: 16), o qual a artista associa a uma “bolsa uterina”²⁹⁴.

A espacialidade sugerida pela estrutura grelha é transposta da pintura bi-dimensional para três-dimensões em obras como os sem título, de 1972 e 1973 [Figs. 117 e 118], ou em partes de instalações como aquela mostrada nos Riverside Studios, em Londres, 1979 [Figs. 119 e 120]: ambos os exemplos se constituíam de pequenas bolas de plásticos, as quais formavam a quadrícula da grelha. Por outro lado, a sua incursão no terreno da pintura no sentido mais convencional não poderia deixar de parte a questão sempre presente da espacialidade (como no caso da sua Pintura, 1976) [Fig. 121], preocupação surgida numa fase precoce da sua vida²⁹⁵, sendo que não há uma progressão linear entre ambas as estratégias. Depois de três anos a estudar Escultura em Belas Artes, e na sequência das greves gerais da Universidade de Lisboa, 1971 foi ano de rumar a Londres, depois do casamento, cidade privilegiada por um vasto número de artistas portugueses no exílio²⁹⁶. Tendo

uma artista que trabalha as suas ideias em relação a um espaço, que divide e organiza o espaço em relação a outras dimensões tais como o tempo, a temperatura, a luz”. Graça Pereira Coutinho em entrevista a Ruth Rosengarten in Rosengarten e Godfrey (eds.), *Graça Pereira Coutinho* (1999, Lisboa, Estar) p. 22. Sobre Hesse, Coutinho reconhece que a forma de trabalhar os materiais por parte da artista norte-americana de ascendência alemã, “de uma maneira tão clara e feminina”, para além do rigor com que articulava matéria e conceitos, foi determinante na influência exercida sobre a sua obra. In ibidem, p. 21. Para Ruth Rosengarten, Hesse e Coutinho partilham “uma parte visceral e uma parte estruturada”. In ibidem, p. 22.

²⁹⁴ (...) É importante envolver-me com a matéria. Portanto, a escultura foi para mim uma opção óbvia e natural”. Graça Pereira Coutinho in Rosengarten e Godfrey (eds.), *Graça Pereira Coutinho*, p. 17.

²⁹⁵ Como a artista nota em entrevista com Ruth Rosengarten: “Desde que me lembro, eu protegia-me, protegia o meu mundo infantil criando espaços imaginários. Espaços sem arestas. O que eu estava a criar era uma espécie de bolsa de proteção maternal. Claro que não percebi na altura qual era o processo. Mas desde muito pequenina percebia que me queria envolver – queria criar espaços e coisas envolventes: por exemplo imaginava quartos que eu cobria com uma matéria de barro esbranquiçado e, assim, todo o espaço se tornava redondo e suave”. Ibid. p. 11.

²⁹⁶ Graça Pereira Coutinho salienta os nomes de Paula Rego, Eduardo Batarida e Jasmim, mas muitos outros

beneficiado da atribuição de uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian em 1975 [Figs. 122 e 123] para concluir os estudos na St. Martin's School of Art (Londres), e de outra em 1979 para desenvolver a sua pesquisa plástica, Pereira Coutinho desenvolveu um trabalho cujo carácter conceptual integrava não só a sua preocupação com a natureza, mas também essa síntese entre formalismo e matéria que sempre marcou o seu trabalho. A instalação fotografada para o relatório de actividades que a artista apresentou na sequência da atribuição da bolsa mostra precisamente este processo, ou seja, a forma como diversos fragmentos entre desenho, pintura e escultura, se conjugaram na construção de uma “paisagem” ordenada, antevendo trabalhos futuros. Como salienta a artista no mesmo relatório, referindo-se “à relação entre ideia e objecto, espaço e tempo que procurava no palimpsesto metafórico de sinais de fabricação humana” (Ana Ruivo in Raquel Henriques da Silva 2007: 191):

Comecei por usar elementos naturais, areia, terras, diferentes tipos de pó, gessos, etc, etc [sic] e transformei-os, misturando-os com tintas, plásticos, resinas diversas. Pela primeira vez criei uma paisagem na verdadeira acepção da palavra, assim como tinha criado objectos através da abstracção (na pintura), em 1976-77. Agora sou capaz de criar não apenas objectos, mas todo o *céu-Terra-Ar-Calor-Temperatura*. O estudo de civilizações antigas (Etrusca-Grega-Romana) exerceu enorme influência sobre mim. Observei as marcas que homens e tempo deixaram nestas ruínas e a forma como as mesmas influenciaram a história das culturas vindouras. As imagens e sensações que estas ruínas deixaram levaram-me a fazer uma série de desenhos esquemáticos e arquitecturais de diferentes espaços reais e imaginários. Esta relação entre ruína – desenho – elementos reais provindos de um espaço, começaram a fascinar-me” [Graça Pereira Coutinho, relatório de bolsa FCG, processo nº 3582, 1980, publicado em (Raquel Henriques da Silva 2007: 191)].

As “paisagens” de Graça Pereira Coutinho, no entanto, distinguiam-se fortemente das intervenções que, na mesma altura, estavam a ser feitas na natureza por artistas como Robert Smithson, Richard Long e Hamish Fulton no âmbito do denominado

viveram no ambiente londrino ao longo das décadas de 1960 e 1970. O poeta Alberto de Lacerda foi um dos principais elementos agregadores deste grupo, cuja convivência foi também registada por Luís Amorim de Sousa.

movimento da *Land Art*. Se estes artistas levaram a obra de arte para a natureza, construindo obras que com ela se interligavam e confundiam, o facto é que tais obras se manifestavam também através de uma dimensão rival da própria natureza. Exemplos como a paradigmática escultura *Spiral Jetty*²⁹⁷, concebida e construída por Smithson em 1970, com rochas, terra e água na costa do Grande Lago Salgado, Estado do Utah, contrastam com a estratégia de ‘arquivo’ de fragmentos da terra no espaço de representação ou de exposição, quer se trate de obras como sem título (1973), sem título (1972), o conjunto sem título apresentado na exposição da SNBA em 1975 [Figs. 124, 125 e 126], ou como a instalação apresentada nos Riverside Studios em Londres, 1979. Todos estes exemplos sintetizam as preocupações formalistas de Graça Pereira Coutinho, sobretudo através do elemento ‘grelha’, estratégia recorrentemente utilizada pela artista, que se efectua através da colagem de diversos elementos numa tela ou papel ou através da *assemblage* de diversos elementos em composições como aquela disposta na instalação anteriormente referida. Arquivos de formas e de matérias²⁹⁸, estas obras integram também fragmentos do real que se imiscuem no espaço da obra em si, quer se trate de terra, pó, areia ou até mesmo de pedaços da sua vida quotidiana, como alimentos. O trabalho sobre materiais nobres e quotidianos e efémeros tornou-se parte do processo desta artista, cuja vida também se confundia com a obra: “(...) aquele trabalho em que fazia uma colecção de todas as coisas que tinha em casa, desde a cozinha até ao atelier, era um resumo da minha vida. A minha vida eram fraldas, dar de mamar, e depois ir para o atelier. Aquela obra era um resumo disso tudo – eram todos os elementos – a farinha, o esparguete, o açúcar – que são a base da nossa alimentação. Gosto de pegar em matérias que as pessoas habitualmente desprezam, ou pelo menos às quais não ligam muito, e trabalhar com elas” (in Rosengarten e Godfrey 1999: 29). Assim se processavam as “manifestações diferentes” (Rosengarten e Godfrey 1999:

²⁹⁷ Robert Smithson produziu também um filme de 16mm (com a duração de 35 minutos), o qual faz convergir a dimensão escultural da peça com uma dimensão performativa que consiste no artista a percorrer o ‘caminho’ da *Spiral Jetty*.

²⁹⁸ Esta lógica de arquivo de formas surgiu também na obra de Helena Almeida através de uma das suas obras menos conhecidas, *Homenagem a Josefa de Óbidos. O armário dos bolos* (técnica mista 80x20 cm), de 1971, na qual se encontram arrumadas numa caixa uma série de formas volumétricas, as quais parecem sintetizar a explosão táctil e volumétrica que vimos emergir da tela na série de trabalhos apresentada na Galeria Bucholz em 1969, entre as quais figurava sem título (tecido e volumes sobre tela pintada 130x100 cm). Um diálogo interessante, se tivermos em linha de conta a leitura da pintura de Josefa de Óbidos, na qual “está presente um reconhecido ilimite, um ultrapassar da regra e da medida”, tom que perpassa todas as suas telas de Josefa de Óbidos nas quais a autora consegue “fazer circular um abstracto”. João Miguel Fernandes Jorge, *Abstract & Tartarugas. Luz e Sombra Visível* (Lisboa: Relógio D’Água, 1995), p. 167/8.

33) de Pereira Coutinho ao longo da década de 1970, cuja expressão criativa se assumia também como manifestação política. “Acho que a ideia de coleccionar era uma forma política de trabalhar, na medida que eu estava a valorizar as coisas menosprezadas”, nota a artista, cuja leitura de autoras feministas seminais como Kate Millet e Germaine Greer tiveram manifesta influência no seu percurso (in Rosengarten e Godfrey 1999: 33). Uma política que foi determinante na pesquisa de Coutinho e na sua exploração de práticas e processos criativos muito próprios.

Numa outra linha de investigação plástica, “a grelha surge na arte simbólica sob a forma de Janelas, sendo a presença material dos seus painéis expressa pela intervenção geométrica das barras [*mullions*] da janela” (Krauss 1979b: 16). Helena Almeida explora precisamente esta versão do elemento pictórico ‘grelha’, assim como Ana Vieira, através de pesquisas intimamente ligadas à pintura, embora do ponto de vista do seu questionamento. Neste sentido, podemos citar vários trabalhos de Ana Vieira que têm como base estrutural a janela. Vieira usa recorrentemente a janela como mecanismo pictural que articula e mantém por resolver a dicotomia espaço público/privado, exterior/interior, temática geral que trabalha em outras obras – desde os *Ambientes* a *Santa Paz Doméstica, Domesticada?*, passando ainda pela série sem título de 1973, conjunto de quatro fotografias pintadas (25x35 cm), nas quais os elementos interiores da habitação são pintados com tinta azul por cima da fotografia da casa em si – ainda que de forma distinta (a domesticidade sai para o espaço público e transforma-se em mancha²⁹⁹ [Fig. 81]). Prestando uma particular atenção a obras como *Árvore* (1972-73) [Fig. 127], *Vaso de Flores* (1973) [Fig. 128] e *Figura à Janela* (1973) [Fig. 129] poderemos analisar a forma como Ana Vieira iludiu precisamente a epistemologia do olhar, apresentando-se a sua obra como explicitamente táctil, tactilidade essa que advém do sentido de espacialidade das obras. Este processo encontra-se sintetizado na escultura *Objecto-Porta* [Fig. 130] datada de 1975, na qual a introdução de espelhos numa obra que é tri-dimensional exponencia essa relação com infinito decorrente da serialidade encenada pela moldura da janela. Como diz Ana Vieira, “encenei a pintura ao trazê-la para o espaço. Desmontando a ilusão, dilatei a percepção: mutação da imagem pela deslocação do observador e do observado; pela dualidade; pela transparência como

²⁹⁹ Cf. reflexão a partir das considerações benjaminianas em *Pintura ou o Sinal e a Mancha* em 3.1.

limiar do acto de passagem, membrana que separa, liga e desliga o dentro e o fora” [apud J. Pinharanda 1999 in (Vale 2010a: 203)].

Espelhos ou metais como alumínio ou aço inoxidável, isto é, materiais que introduzem uma dimensão de replicação no espaço da obra e no espaço envolvente (frequentemente incluindo o reflexo do próprio espectador) podem ser considerados como dispositivos de “dilatação”, como nota Ana Vieira relativamente às transparências. Outro bom exemplo é a escultura de Marina Mesquita, datada de 1971 [Figs. 131 e 132], que tem a particularidade de poder ser apresentada na parede ou no chão. Esta compõe-se de elementos rectangulares e circulares dispostos verticalmente que exploram o paradoxo entre o reflexo e a opacidade, uma vez que alguns destes discos estão cobertos com tinta negra. Como nota Ana Ruivo, é o espectador que torna funcional a operacionalidade dos discos “num jogo dinâmico da visão, animando a escultura com uma espécie de sombra simbólica que é reinscrita na superfície plana da peça” (Ana Ruivo in Raquel Henriques da Silva 2007: 135).

Já uma peça como *Ouro/Besouro* de 1965 [Fig. 135], da autoria de Salette Tavares (n. 1922 - m. 1994), explora também este dinamismo visual através do jogo de palavras especular inscrito num cubo de vidro, que parece remeter precisamente para a dicotomia opacidade/reflexo que surge também em obras da autoria de Lourdes Castro³⁰⁰. As suas sombras projectadas em plexiglass, como por exemplo de *Sombra projectada de Adami* (1967) [Fig. 133] e *Sombra Projectada de André Morain* (1967) [Fig. 134], a qual apresenta uma sequência de figuras negras, são paradigmáticas neste sentido: ambas as obras se associam a esta linha de reflexão pelo facto de as figuras serem apresentadas num fundo cromático comum, sendo ambas apenas destacadas pelos seus contornos. Ambas as obras integram um livro de artista (livro-objecto) da autora sendo que este é um meio através do qual Castro encontra soluções que efectivam a sua pesquisa plástica. Neste sentido, não podemos deixar de citar *D’Ombres*, ‘livro-objecto’ que nos coloca essa mesma pesquisa ‘nas mãos’, sendo o processo artístico e conceptual da artista posto em marcha pelo próprio manuseamento do livro. Realizado a partir de fotografias tiradas durante

³⁰⁰ O som e o alumínio são também materiais e dispositivos utilizados por Tavares na sua experimentação em torno da língua e do confronto entre imagem e palavra, como acontece com *Alquerubim*, de 1979 [Fig. 136], obra apresentada na exposição realizada pela artista na Galeria Quadrum, em Lisboa, em 1979. *Parlapatisse* (1965) [Fig. 137] é um exemplo de poema sonoro que foi apresentado sob a forma gráfica no 2º Caderno de Poesia Experimental Portuguesa. O poema espacial *Maquinin* (1965) [Fig. 138] é uma das mais fulgurantes experiências de materialização da palavra na arte portuguesa, tratando-se também de uma peça em alumínio, poema espacial que é transposto da bi-dimensionalidade da página para a tridimensionalidade do espaço físico.

várias apresentações do Teatro de Sombras (em Paris, Amesterdão e Anvers), o livro não só demonstra como torna efectiva a assimilação entre vida e arte proposta pelo teatro³⁰¹ que é concretizada através do jogo de cores e transparências – e respectiva sobreposição – inerente ao processo de manuseamento das páginas, em diversos materiais, opacos e transparentes.

Em 1968, Helena Almeida utilizou pela primeira vez a estrutura da janela como forma de fazer a pintura sair da moldura, criando um “espaço intersticial”³⁰² (Sardo 2004a), o qual haveria de marcar indelevelmente a sua produção artística. Duas obras sem título de 1968 [Figs. 139 e 140] inauguraram a pesquisa em torno da espacialidade, fortemente marcada pelo confronto da artista com a obra do italiano Lucio Fontana³⁰³. Uma noção sempre presente na sua obra, como constata a própria artista:

Tentar abrir um espaço, sair custe o que custar, é um sentimento muito forte nos meus trabalhos. Passou a ser uma questão de condenação e sobrevivência. Sinto-me quasi [sic] sempre no limiar onde esses dois espaços se encontram, esperam, hesitam e vibram. É uma tentação aí ficar e assistir ao meu próprio processo, vivendo um sonho com duas direcções. Mas isso é intolerável e com urgência, qualquer coisa se liberta em mim como se quisesse sair para a frente de mim própria. De toda a maneira, já consegui sair pela ponta dos meus dedos (H. Almeida 1978: s/p).

Segundo Krauss, as janelas “funcionam da mesma forma que a representação múltipla através da qual a obra de arte pode convocar, e até reconstituir, as formas de

³⁰¹ Este livro-objecto é pontuado pela descrição das acções apresentadas nas páginas como: “les plantes de l’ombre s’asseoir sur l’ombre d’une chaise du pic-nic à l’ombre et après les plantes de l’ombre (...) s’asseoi sur l’ombre d’une chaise (...) du pic-nic à l’ombre et après”.

³⁰² A centralidade da questão do espaço, nomeadamente da relação com o espaço de representação, na pesquisa e no processo criativo de Helena Almeida com os seus desenhos habitados [Figs. 147 e 148] é notada pela própria artista num relatório apresentado no processo de organização da exposição *Féminie dialogue*: “a tela e o papel nunca me deixaram em paz. Creio que aquilo que me afastou do suporte, através dos volumes, é a grande insatisfação que os problemas do espaço me trazem. Estes problemas não são expostos, eles expõem, podendo assim denunciar de forma mais premente o carácter ideológico da arte, aceitando-o para melhor o poder negar. Agora, e através destas fotografias com desenho, essa mesma negação processa-se de diversas formas. Aquilo que aqui se coloca não são as impressões ou as faltas do «artista», mas a representação de uma renúncia a este tipo de problemas. Esta renúncia significa reencontrar um outro espaço e assim cair noutra armadilha poética. Assim, colocando-me como artista no espaço real e colocando o espectador no espaço virtual, o próprio espaço muda de plano através do suporte, devindo imaginário. Ser irrealidade. Ser um apelo à posse de alegrias íntimas. Ser o repouso desenhado. Viver o interior quente de uma linha curva. Reencontrar de novo a paz de um desenho habitado”. Lisboa, Arquivo de Emília Nadal.

³⁰³ Citada por Delfim Sardo, Helena Almeida descreve este encontro da seguinte forma: “é como se qualquer coisa se tivesse aberto à minha frente”. Delfim Sardo, *Helena Almeida: Pés no Chão, Cabeça no Céu*, Centro Cultural de Belém (Porto: Bial, 2004a), p. 19.

ser. Julgo que não será exagerado dizer que, por detrás de cada grelha realizada no século XX, está – como um trauma que tem que ser reprimido – uma janela simbolista apresentando-se sob a forma de um tratado sobre óptica” (Krauss 1979b: 17). Paradoxalmente, a natureza estrutural da grelha, aparentemente uma estrutura que leva ao fechamento, confronta-se com a capacidade de ser elemento expansivo quando transformado em janelas, o qual se sintoniza também com o caos que é assim estruturado em obras como as caixas e malas de Túlia Saldanha, as caixas de Lourdes Castro ou as *assemblages* de Graça Pereira Coutinho. Este paradoxo leva-nos a uma outra questão de muito interesse que se prende com o facto de essa mesma estrutura se relacionar intimamente com a moldura na pintura. Se a caixa pode ela mesma ser vista como moldura, como limite para um espaço de representação, as pinturas que se servem da grelha enquanto elemento pictórico central incorporam a moldura na própria imagem, uma vez que ela se torna em mais um segmento da serialidade de formas repetitivas, ao mesmo tempo transportando a representação dessas mesmas formas repetidas para o espaço do real pelo facto de haver essa linearidade com a forma e a materialidade da moldura, um *glissement*³⁰⁴, potenciado não só pelas especificidades desta representação, mas também pelo processos como o de pintar com os dedos utilizado por Coutinho³⁰⁵. Na pintura acrílica (*Pintura*, 1976) de Graça Pereira Coutinho, a grelha surge numa configuração mais literal, ainda que mantendo o sentido expansivo espacial da grelha, procedendo a essa incorporação dos limites da moldura na representação da forma pictórica. Não só através da serialidade ou da repetição do elemento representado, mas também através da difusão das cores da composição, a moldura, o limite da pintura que separa o espaço de representação do espaço real, ou que separa o artístico do real, deixa de funcionar como espaço de delimitação e passa a integrar a pintura ela mesma, da mesma forma que esta integra o espaço exterior e, num processo metonímico, integra a realidade na representação (cf. Duro 1996), processo através do qual a pintora paradoxalmente utiliza o método da forma e da estrutura da linha para nos apresentar o informe do volume.

³⁰⁴ O *glissement* surge na obra de Alain Robbe-Grillet, segundo Susan Rubin Suleiman, como elemento transgressivo. Como nota a autora, há muitos tipos diferentes de *glissement* na sua obra: de uma voz narrativa para outra (...), de uma sequência espaço-tempo para outra (...), da descrição de imagens inanimadas a movimentos narrativos (...), e vice-versa (...). Todos estes *glissements* têm em comum a transgressão de regras de continuidade e não-contradição, a qual funciona no romance realista como forma de garantir a sua legibilidade.” Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde* (Cambridge: Harvard University Press, 1990), p. 42.

³⁰⁵ “Para mim o espaço físico sempre foi muito importante. Nunca usei pincéis: Mesmo quando pinto, uso as mãos”. Graça Pereira Coutinho in Rosengarten e Godfrey (eds.), *Graça Pereira Coutinho*. p. 16.

No mesmo sentido que Briony Fer interroga a relação entre género e modernidade a partir de duas obras exemplares do Construtivismo Russo da autoria de Lyubov Popova³⁰⁶ (Fer 1990), problematizando a possibilidade de falar ou não da inscrição de marcas femininas numa obra abstracta, identificamos nestas diversas grelhas e caixas uma acção de defraudamento das expectativas do espectador que nestas obras procuram a lógica sugerida pelo formalismo do dispositivo pictórico. Como nota Fer, “as marcas são um sistema coerente de princípios mas também são sinais das ferramentas usadas para as traçar na superfície” (Fer 1990: 79), o que, se no caso de Popova faz com que essas marcas seja sinais não de “um artista mas de um construtor” (Fer 1990: 79), no caso de Almeida, Coutinho, Castro e Saldanha, faz com que essas marcas indiquem um corpo que se transforma, no caso, no corpo próprio da matéria da pintura.

Assim, a forte inter-relação corpo-obra-pintura manifesta uma objectualidade indissociável da ontologia própria da pintura, o que de resto foi sobejamente explorado por Helena Almeida em diversas séries, não só através da forma minimalista subjacente à exposição das séries, mas também através do equacionamento de diversos tipos de espacialidade através do confronto entre o corpo e o espaço de representação, gesto que elimina a centralidade do óptico na apreciação artística. Como nota Peggy Phelan, “ainda que mais delicadas que o *Electric Dress* de Tanaka [Gutai Group], as fotografias de Almeida partilham com esta obra o gesto de convidar ao toque e de simultaneamente o impossibilitar” (Phelan 2007b: 349). A proposta estética de Helena Almeida é, de facto, uma proposta cuja coerência se extrai de uma memória que é simultaneamente retinal e corporal, sendo que, no entanto, a sua obra não deva ser interpretada no contexto da definição do movimento da *body art*, como de resto salienta a curadora espanhola María de Corral: “se digo que não faz *body art*, tal deve-se ao facto de as fotografias de Helena Almeida não serem uma manifestação do corpo como identidade viva, e tampouco nos dizem algo sobre a sua *fisicalidade*. Não obstante, falam-nos de uma reflexão minuciosa e vivencial em torno da interioridade do seu trabalho” (Corral 2000: 14) (neste sentido, a afirmação da Corral encontra na série de trabalhos *Estudo para um enriquecimento interior* (1977-78) [Fig. 141 e 142] uma particular e

³⁰⁶ *Constructivist Composition* e *Spatial Force Construction*, ambas datadas de 1921.

interessante reverberação). *Sente-me* (1978/9) [Fig. 143], *Ouve-me* (1978/9) [Figs. 144, 135 e 146] e *Vê-me* (1978/9) são também séries particularmente relevantes já que interpelam directamente o espectador através de um jogo que contrapõe a acção de ver a obra de arte e a acção proposta pelo título da obra que surge inscrita na mesma³⁰⁷. Ivo Braz salienta precisamente esta dimensão relacional da obra de Helena Almeida com o espectador, a qual, segundo este autor, se efectua em termos de espacialidade:

(...) A referência à pintura desplota [sic] uma potência que as demarcações convencionais não podem conter e que se prolonga para além destas formas objectuais, as quais simultaneamente aludem aos elementos pictóricos e rompem com a sua especificidade. Encontramos aqui o prenúncio de uma passagem – que posteriormente será um “limiar” – entre um lugar “Específico” e um lugar “genérico”, activando, deste modo, o espaço do espectador. Também o fio de crina, ao nível do desenho, permite que a linha abandone a superfície que convencionalmente a acolhia e se assuma, objectualmente, num espaço partilhado com quem a observa. Assim, à medida que Helena Almeida vai desvelando o “elo oculto” entre a pintura e o objecto, comprova-se a impossibilidade de uma delimitação que exclua o espectador e o remeta para uma relação diferida (Braz 2007: 77).

A dicotomia interior/exterior tem sido um dos principais tropos de análise que a obra de Helena Almeida tem vindo a suscitar, sendo que Ivo Braz se refere inclusivamente a um “paradoxo entre interior e exterior” resolvido nos trabalhos da segunda metade dos anos 70 nos quais “a convocação do espectador é assumida como estruturante no repensar da pintura” (Braz 2007: 77). A dimensão relacional convocada por esta dicotomia expressa-se sempre em relação ao seu próprio corpo que, desde cedo, assumiu um protagonismo central nas suas obras. Representado, este é um corpo que poderia assumir uma dimensão meramente simbólica na tentativa velada de subverter os códigos de representação do mesmo e na busca de um espaço de expressão

³⁰⁷ “*Sente-me, Ouve-me, Vê-me* é um marco na obra de Helena Almeida, na medida em que consistiu num projecto polimorfo de uso do vídeo, do som e da fotografia, mas também porque configurou um projecto que relacionava a sensorialidade, implicada no vocativo dirigido ao espectador (o que não tinha acontecido, em termos formais, até à data no seu trabalho), com a ironia do seu carácter projectivo”. Delfim Sardo, *Helena Almeida*, (Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2004b), p. 9. Este pequeno volume, publicado em concomitância com a exposição *Pés no chão, cabeça no céu* (CCB), reúne na totalidade as séries *Sente-me, Ouve-me, Vê-me* e *Seduzir* (2000-2002).

criativa. No entanto, este corpo, mais do que representação, assume a sua materialidade através das matérias próprias da pintura e do desenho (a tinta e a linha), sendo que, depois de habitar as telas, o desenho e a pintura, Helena Almeida é ela própria habitada pelo desenho (*Sente-me*) [Fig. 143] e pela tela que se afirmam como elementos intrínsecos da sua subjectividade. *Ouve-me* (1978) [Fig. 144], apresenta uma sequência na qual a artista extrai da própria boca o papel e a linha, que assim se assumem como a sua própria voz. Em 1979 e 80, Helena Almeida produziu mais dois conjuntos de fotografias que exploram esta relação íntima de sentidos, funções comunicativas e expressivas de um sujeito e criatividade artística. Um desses conjuntos (1980) [Fig. 145] problematiza ainda mais esta relação já que o material que funciona como superfície de representação (o papel) é o elemento que sufoca e que impede o grito, até ao momento e que o mesmo é rompido através da acção do corpo (mais concretamente da boca da artista). A inscrição da palavra *Ouve-me* nesta obra, assim como numa outra realizada em 1979 [Fig. 146], não funciona enquanto elemento de significação semiótico, uma vez que o seu próprio entendimento a nível visual é impossibilitado através de diferentes processos de abstracção. No caso da primeira sequência referida, a palavra é progressivamente ‘ocultada’ por detrás de traços que lhe são apostos e pelo próprio movimento do corpo que enrugam e dobra o papel e a respectiva inscrição. No caso da segunda obra referida, também com o título *Ouve-me* [Fig. 146], o conjunto de 16 fotografias é o próprio corpo – a boca, novamente – que torna abstractos e elegíveis os contornos da palavra inscrita sobre os lábios em movimento. Do mesmo modo, o *sentir* de Helena Almeida é feito através dos materiais e utensílios de trabalho do artista, como o papel, o lápis, o pincel, o papel ou a linha. Em relação estreita com o corpo, estes objectos assim representados são inibidos da sua acção prática.

Diz Delfim Sardo:

Chegamos então a 1969, a essa fotografia da artista vestida de tela, ou da tela com braços, pernas e cabeça, feita corpo. Daqui para diante, existe uma outra possibilidade que será explorada durante os anos seguintes, e que parte do jogo entre dois planos: o plano da imagem fotografada, a própria artista, que executa uma acção, e a consequência ou a ferramenta dessa acção, que adquire uma materialidade para lá do suporte no qual a imagem se inscreve. Assim, a imagem fotográfica é o espaço testemunhal que produz a veracidade do elemento real que dela sai, que dela se depreende. Esse elemento real, um fio de crina, é a marca,

no espaço exterior à representação, de um gesto que se encontra representado e que, pela natureza própria do processo fotográfico, é percebido pelo espectador com um gesto realizado num momento do passado. Esse gesto passado, no entanto, eclode em consequências no presente, porque o elemento físico que facticamente passa para o espaço é um desenho real criado por uma representação. Isto é, o passado da fotografia invade o presente, tornando-se clara a diferença temporal entre os dois momentos no instante em que ela implode sobre o presente (Sardo 2004a: 19).

A ‘marca’ dos desenhos de Helena Almeida que Sardo refere neste excerto, é uma marca que não só é visual e tátil, mas também sonora, especificamente na obra *Vê-me* (1978/9)³⁰⁸, a qual consiste numa gravação da artista no acto de desenhar. Podemos, então, dizer que as sucessivas marcas e manchas o desenhos e da pintura que povoam os trabalhos de Helena Almeida surgem como fragmentos da totalidade pictural, posta em causa num momento em que, no centro da actividade artística, estava a definição do grau zero da pintura. O fim da pintura preconizado por práticas conceptuais e pela utilização de meios alternativos, como a fotografia, o vídeo ou a performance que elevou a materialidade das obras a um estatuto de centralidade, e, no entanto, apenas aparente, já que este tipo de reconfigurações nunca se dissociaram das questões centrais à pintura e respectiva problematização, impossibilitando mesmo a sua negação. Num texto escrito a propósito desta obra, diz Helena Almeida:

Quando via gráficos da música, pensava muitas vezes que gostaria de ouvir-ver os meus desenhos. Gravei então alguns, como é o caso desta cassette, que inclui uma série de 7 desenhos, executados com o material que utilizo habitualmente. Ao fazê-lo, não tive quaisquer intenções rítmicas ou musicais, mas acolhi surpreendida a sua respiração e o seu ritmo – foi minha intenção não fazer uma gravação descritiva duma acção mas sim dar a sentir o espaço em movimento, entrando e estando dentro das zonas vibrantes do desenho, diluindo-nos nele e com ele formarmos um espaço físico, manipulado, dividido, cortado, vazio e cheio.

- Sermos _____ um desenho habitado.
(in Sardo 2004b: 50)

³⁰⁸ Como nota ainda Sardo, “o recurso ao som ocupa um lugar único no seu percurso, introduzindo a dimensão espacial e arquitectónica que a projecção de um som, num espaço completamente escuro, define”. Ibid.

A acção descrita por Helena Almeida que resulta na formação de um espaço de diluição entre corpo e desenho manifesta essa criação de um espaço outro – uma virtualidade – que é consonante quer com utilização de grelhas na pintura ou nos reequacionamentos desta, quer com confrontação do corpo (da artista e do espectador) com o espaço da obra (neste sentido, é importante distinguir a obra enquanto espaço de representação e a obra, na sua materialidade, enquanto espaço de efectiva concretização de um real³⁰⁹). Considerando a fluidez entre moldura e traço que é veiculada por uma pintura em grelha como o acrílico de Graça Pereira Coutinho que referimos anteriormente, o facto é que podemos considerar que a mesma fluidez se efectiva numa série como *Estudo para Dois Espaços* (1977) [Fig. 149], pelo que podemos fazer uma correlação entre corpo e moldura, sendo que, nestas fotografias, o corpo devém moldura ele próprio, colocando em acção o mesmo processo que identificámos naquela pintura³¹⁰. De forma rara na sua obra, essencialmente efectuada no espaço do atelier³¹¹, a artista leva a sua pesquisa para o exterior, fotografando as mãos que em obras anteriores manipularam as matérias próprias da pintura e do desenho (tinta e linha) em acção de exploração entre interior e exterior, nomeadamente pela justaposição das mãos a elementos de delimitação espacial, como grades, portões e portas. Ivo Braz nota que, nesta obra, “o limiar contém as dicotomias mas de um modo simultâneo e potencial. Ele é, ao mesmo tempo, abertura e clausura, interioridade e exterioridade, permitindo que os termos deixem de se opor e passem a coexistir num lugar que se torna ‘comum’” (Braz 2007: 55).

É na natureza rítmica de tais estruturas seriais e plíáveis, que repetem um pormenor ou fragmentos formais, que podemos inferir acerca do carácter político de tais linguagens que constantemente engendram uma dialéctica com a pintura e a escultura, assim produzindo linguagens verdadeiramente originais e estéticas/estilos

³⁰⁹ Neste sentido confrontar o capítulo 3.3 da presente dissertação, nomeadamente as considerações de Mário Perniola relativamente ao conceito de real na arte da neo-vanguarda.

³¹⁰ No caso de Tília Saldanha e da obra *Dissimetriamater*, a questão dos limites da obra e do corpo são questionados de outra forma: o corpo não funciona aqui como limite, ou como moldura, mas transforma-se, acto contínuo, na interioridade própria da obra, enquanto a caixa assume o papel de moldura. Incorporando o corpo/pintura, a caixa/moldura cristaliza-se na representação do irrepresentável, isto é, na representação da anulação da possibilidade de existir pintura expressa pelo negro que recobre a caixa. A clausura do caixão acaba, neste sentido, por confluir com o infinito sugerido pelas grelhas.

³¹¹ Com *A Casa* (1979), a tinta azul não é manipulada pela artista mas antes incorporada por ela, demonstrando que a pintura habita o corpo da artista tanto quanto o corpo da artista habita a pintura. Esta complementaridade associa-se ao facto de que Almeida é uma artista que habita a obra e o atelier, mais do que qualquer outro espaço. A domesticidade em Helena é o atelier e, em última instância, é a própria obra.

definitivamente marcados pelo género. Da mesma forma que na estética barroca, o elemento ‘potencialidade’ é o essencial a reter, de acordo com o postulado por Christine Buci-Gluscksmann em *La Folie du Voir. Une Esthétique du Virtuel* (Buci-Gluscksmann 2002). Estas “figurações seriais de sucedaneidade rítmica”, que Fernando Pernes reconhece na obra de Helena Almeida (Pernes 1996: 16), fornecem uma excelente definição para explicar a forma como estas obras articulam o caos e a forma, o interior e o exterior, o limite (no sentido de delimitação) e o centro, assim produzindo uma narrativa espacial partilhada, nos quais corpo, obra e espaço de representação se conjugam. Esta narrativa caracteriza-se pelo facto de construir uma espacialidade táctil que permite distinguir espaço interior (*espace du dedans*, Bachelard) de um espaço exterior (*espace du dehors*, como definiu Foucault)³¹², e por isso feminista, “claramente oposta a uma espacialidade óptico-geométrica” (Bruno 2011) sugerida pela espistemologia modernista associada a estes dispositivos pictóricos. Neste sentido, mais do que procurarem “aceder a uma realidade imaterial para lá dos limites da visão humana” (Rorimer 2001: 12), diríamos que se trata de procurar aceder a uma realidade material que integra uma perspectiva háptica da visão humana, através do qual diversas configurações espaciais são confrontadas com o domínio artístico da representação. Se, como nota Grosz, as relações com o espaço, que estruturam as relações sociais e culturais, são sempre falocêntricas, podemos deduzir a partir dos exemplos aqui apresentados que o espaço da obra de arte e as relações que esse espaço cria (e até mesmo os espaços virtuais, as liminaridades que constrói³¹³), formam uma topologia particularmente consonante com um conjunto de conteúdos expressivos feministas.

³¹² Em *Des Espaces autres. Heterotopies*, Michel Foucault estabelece esta diferença de posicionamento entre a sua reflexão e aquela de Bachelard (cf. Gaston Bachelard, *A Poética do Espaço*, trad. António de Pádua Danesi (2000 ed.; São Paulo: Martins Fontes, 1957). É nosso argumento que esta distinção não é pertinente para estas obras.

³¹³ Como define Victor Turner, “os atributos de liminaridade ou de *personae* liminar (“pessoas no limiar”) são necessariamente ambíguos, visto que esta condição e estas pessoas escapam à rede de classificações que normalmente definem estados e posições no espaço cultural. Entidades liminares não estão aqui nem acolá; estão nos intervalos de posições atribuídas e ordenadas pela lei, costume, convenção e protocolo. Posto isto, os seus atributos ambíguos e indeterminados são expressos por uma abundante variedade de símbolos nas muitas sociedades que ritualizam as transições sociais e culturais. Desta forma, a liminaridade é frequentemente comparada à morte, a estar no útero, à invisibilidade, à escuridão, à bissexualidade, ao deserto e ao eclipse solar ou lunar”. Victor Turner, ‘Liminality and Communitas’, in Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader* (Nova Iorque: Routledge, 2004), 89-97. N. de T: A tradução deste excerto foi realizada em colaboração com Joana Passos.

3.2.3 – Notas sobre gestos macro-políticos – a confrontação com o espaço público

Com *A mulher portuguesa urbana: que mito, que realidade?*, Julieta A. Rodrigues contribuiu para a discussão lançada pelo evento proposto pela Sociedade de Belas Artes, *Artistas Portuguesas* (J. A. Rodrigues 1977), reflectindo acerca do espaço doméstico como sendo aquele que pertencia à mulher, embora notando que esta clara divisão do espaço definida pelo género encontrou uma contradição na emergente estruturação capitalista do país trazida pela Revolução e pela democracia. De facto, o acesso ao espaço público era inevitável depois de 1974, o que se manifestou também ao nível das expressões criativas. Neste sentido, a adopção de várias abordagens ao conceito de paisagem, emergentes na obra de diversas artistas, pode nortear uma reflexão em torno da nova relação entre as artistas portuguesas e o espaço público, potenciada pelo ambiente político e cultural do país, e marcada pela inscrição dos corpos, das acções e do pensamento nesse mesmo espaço público³¹⁴, quer através da desconstrução da linguagem revolucionária através da acção do corpo no espaço (Ana Hatherly), da ironia que mescla e questiona as construções discursivas económica e revolucionária (Emília Nadal) ou da associação do corpo feminino à natureza (Clara Menéres). Assumidamente lançando olhares para o mundo e para o país num contexto de confrontação aberta até então impossível, várias artistas trouxeram a público e materializaram não só o seu olhar perante uma nova realidade, mas também as relações e questionamentos que então se moviam em direcções diversas. As paisagens veiculadas esteticamente – paisagens da cidade e do corpo feminino, mas também paisagens semióticas – introduziram novos elementos e potencialidades na experiência estética da paisagem que significa a transposição para a tela de um determinado olhar sobre a realidade ou, mais concretamente, sobre a natureza. Como nota Margarida Acciaiuoli, “a História da Arte ensina-nos que a

³¹⁴ O contexto artístico do período pós-revolução em Portugal foi particularmente marcado pelas acções de rua, das quais se destaca o Mural do 10 de Junho (painel de 24 x 4,5 m) [Fig. 150], realizado colectivamente por diversos artistas do Movimento Democrático de Artistas Plásticos. Rui Mário Gonçalves e Francisco da Silva Dias destacam a proeminência das acções colectivas no período em 1974 e 1984, fruto do ambiente e acção políticos que se manifestavam na altura. Para além do mural, destaca-se a apropriação dos muros das cidades, utilizados sobretudo como veículos de propaganda política e a invasão do Palácio Foz, no dia 28 de Maio de 1974: “No *happening* que assim aconteceu (...) proclamou-se que «a arte fascista faz mal à vista», frase construída por Vespeira”. Rui Mário Gonçalves e Francisco da Silva Dias, *10 Anos de Artes Plásticas e Arquitectura em Portugal 1974-1984* (Lisboa: Editorial Caminho, 1985), p. 27.

emergência da paisagem na pintura é um facto único na experiência estética da Natureza e que em nenhum outro momento surgiu alguma vez uma noção semelhante. E não há dúvida de que a qualidade abrupta da «janela» de Alberti no século XV e a extensão dela a toda a dimensão da tela, que o século XIX irá propor e praticar, moldaram de facto as nossas raízes mais profundas e contribuíram para que o nosso olhar perante a natureza nunca mais fosse o mesmo” (Margarida Acciaiuoli 2006: 12).

Em 1977, um desenho a lápis de cor da autoria de Emília Nadal (Lisboa, 1938), intitulado *Landscape* (48 x 66 cm) condensa esta dialéctica da paisagem ao transpor aquela que seria a natural e “genuína paisagem portuguesa” (o Algarve) para o rótulo de uma embalagem semelhante a tantas outras que oferecem um conteúdo pronto a digerir numa sociedade massificada [Figs. 151 e 152]. O espaço público é assim transformado numa experiência doméstica, levado para dentro de portas, através de uma representação ironizada não só da paisagem mas também do seu uso, enquanto, no sentido inverso, diversas acções colectivas no contexto pós-revolução levavam a expressividade individual dos artistas portugueses para a rua³¹⁵. Para além disso, e por outro lado, Emília Nadal convoca a transformação dos meios de comunicação de massas não só em veículos de transmissão de mensagens, mas também em “janelas” alternativas à tela e ao espaço de representação da obra de arte na criação de uma nova paisagem artística, visual e, sobretudo, ideológica. A publicidade em concreto é o meio abordado por Nadal, pintora de formação, através de um conjunto de obras, entre desenhos e múltiplos, nos quais surgem instigadas estas temáticas que, consonantes com a época e com as questões que o enquadramento social, político e cultural suscitavam, avançavam no sentido da sua

³¹⁵ Enquanto o grupo ACRE (criado em 1974 pelos escultores Queiroz Ribeiro e Clara Menéres e pelo pintor Lima de Carvalho) se assumia como um grupo de guerrilha estética urbana, já o Puzzle “com actividade entre 1975 e 1980, optou por questões ligadas à função social do artista”. Alexandre Melo, *Arte e Artistas em Portugal*, p. 54. Como salienta Alexandre Melo, a actividade de artistas organizados em colectivos manifesta uma larga influência do Movimento Fluxus (fruto também do empenho do operador estético Ernesto de Sousa), sendo também “marcada pelo ambiente de festa e utopia próprio do contexto socio-político”. *Ibidem*, p. 53. Em Agosto de 1974, o Grupo Acre realizou a sua primeira acção de guerrilha urbana, realizando uma calçada da Rua do Carmo (Lisboa) composta por “uma malha de círculos de duas dimensões e cores ácidas, através das quais o grupo pretendia demarcar-se da gama cromática elegida pela maior parte dos partidos políticos da época, o vermelho e o preto”. *Anos 70 Atravessar Fronteiras* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2009), p. 116. No âmbito da difusão de diversos textos que o grupo designava como “Decretos-Lei”, lançaram também a acção intitulada Diploma de Artista, distribuído na Galeria Opinião (cf. Gonçalo Couceiro, *Artes e Revolução 1974-1979* (Estudos de Arte; Lisboa: Livros Horizonte, 2004), p. 37.

indagação através de uma poética emergida do questionamento da própria epistemologia e hierarquia artísticas. Como nota João Pinharanda:

Os contextos históricos importam a quem deseja intervir civicamente; e é o contexto português (quer político, quer social) dos anos pós-25 de Abril que desencadeia os divertissements [sic] supostamente Pop da artista. Supostamente, porque a Pop já tinha internacionalmente acontecido há muito; e porque é uma ironia feita sobre (ou através da) Pop que Emília Nadal desencadeia. Do que as obras de 1976-77 são exactamente contemporâneas é do tempo revolucionário então vivido: quando, em Portugal, país afastado da Europa, houve consciência colectiva dos “pecados” da sociedade de consumo capitalista, ela quase não existia; foi exactamente a Revolução (e o seu fracasso) que permitiram instaurá-la, juntamente com a democracia política. Jogando com esta contradição (em si mesmo irónica) e com uma imagerie Pop levada a extremos caricaturais, Emília Nadal assimila a vertigem, também ela caricatural da vida política, a produtos de venda fácil e massificada, marcados pela suspeita de uma evidente falta de qualidade e fraudulenta informação” (J. Pinharanda 2011: s/p).

Da mesma forma que Briony Fer refere que o construtivismo associava a individualidade ao capitalismo, logo procurando uma gramática colectiva que não fosse expressão de individualidade (Fer 1997), Emília Nadal funde uma linguagem Pop com uma problematização ideológica mais vasta, intuindo-se que o formalismo inerente a esta estratégia não se coaduna com a individualidade da artista³¹⁶. Embora distanciada da Pop Americana, facto notado num artigo publicado por José-Augusto França no *Diário Popular*, no qual o crítico mais proeminente da época diria que “o 25 de Abril, ao pretender dar imagens ao que era ou parecia então ser a revolução, seguiu outro caminho de diferente ortodoxia bem anti-americana e muito, de novo, neo-realista” (França 1977: s/p), a pintora apresenta uma poética baseada no questionamento ideológico e na linguagem visual associada à cultura de massas, a qual nos remete para o desenhar de linhas de fuga potenciado pela arte. É, por outro lado, indesmentível que o recurso a uma estratégia de metaforização visual da linguagem publicitária através da citação de produtos de consumo como o detergente

³¹⁶ Neste ponto, relembremos as considerações de Griselda Pollock e Rozsica Parker destacadas no Capítulo I acerca da importância das construções ideológicas e do seu questionamento, na arte feminista.

para a roupa ou as latas de alimentos prontos a consumir, visa desconstruir o papel social inerente ao habitual destinatário de tais mensagens: a mulher remetida ao espaço físico e simbólico do lar e da família³¹⁷. Assim, o espaço privado é transposto para o espaço público, da mesma forma que Ana Hatherly, com as suas *Descolagens da Cidade* [Figs. 153 e 154], vai transpor a acção colectiva do espaço aberto (dos muros transformados em telas pela Revolução de Abril) para o espaço aparentemente confinado da moldura e da exposição.

Landscape integra um conjunto de obras, desenhos e múltiplos, reunidos sob o título genérico de *Embalagens para Conteúdos Imaginários e Liofilizados* datados de 1977, as quais oferecem uma série de capacidades prontas a consumir: *slogans* [Fig. 155] políticos (‘el pueblo unido jamás será vencido’ é um dos exemplos), actividades e objectos, paisagens, folclore, tecnocracia, desporto, turismo, cultura literária, poemas (épicos, saudosistas ou patrióticos, ópera, e arte, obviamente). Estes *slogans* são ‘doutrinários’, ideológicos, como se expressa com clareza em *Skop* (objecto constituído por pintura sobre madeira) [Fig. 156], “detergente ideológico para todos os programas de lavagem ao cérebro”, ou *Mulher Ideal* [Fig. 157], objecto da mesma índole deste *Skop*. No decorrer deste projecto, segundo a própria artista “foi a caixa (o espaço contido) e a relação com o seu conteúdo imaginário que motivaram a proposta como atitude poética, portanto estética” (Nadal 1980: s/p). Neste sentido, o diálogo estabelecido entre objecto, corpo e mensagem manifesta-se de forma premente, sobretudo em objectos como os referidos anteriormente, efeito potenciado pelas grandes dimensões dos mesmos. Comunicação e representação, mas também uma problematização do desejo no contexto de uma sociedade de consumo, emergente no pós-25 de Abril são, então, termos centrais neste conjunto de obras de Emília Nadal que, simultaneamente, constituem uma adição de questões prementes às nossas considerações, numa altura em que “o agenciamento feminino, aparentemente, se reduzia à escolha daquilo que queria comprar” (Nochlin 2010: 15).

³¹⁷ A norte-americana Martha Rosler construiu uma reflexão feminista a partir do contexto macro-político com a série de foto-montagens *Bringing the War Home: House Beautiful* (1967-72), linguagem adoptada porque, como nota a própria artista, “uma montagem fotográfica rompe a noção do real utilizando material fotográfico, o que apela mais intimamente às pessoas”. Cornelia Butler (ed.), *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Los Angeles: MOCA e MIT Press, 2007), p. 290. *Cleaning the Drapes* mostra uma dona de casa a aspirar os cortinados, por detrás dos quais se mostra uma cena de campo de batalha; em *First Lady* a autora utiliza a mesma estratégia de montagem para mostrar, em primeiro plano, uma fotografia oficial da primeira-dama norte-americana Nancy Reagan no ambiente doméstico, no qual se encontra disposto, por cima da lareira, uma moldura cuja pintura foi substituída pela imagem de uma vítima (mulher) baleada.

Se a representação, nesta altura, é questionada a partir do corpo da mulher e da sua sexualidade nas obras escultóricas de Clara Menéres, Emília Nadal explora a construção cultural e visual dessas representações que são veiculadas por linguagens adstritas à cultura popular e de massas para empreender a construção da sua poética visual. Esta, diríamos, assume-se como particularmente interessante e original no contexto artístico português:

Mais do que uma «mise en boîte» de uma civilização, hoje universal, pareceu-me também urgente denunciar a corrupção da imagem ao serviço do desejo transformado em necessidade, bem como desmontar um processo tecnicamente sofisticado de condicionamento dos indivíduos e das massas, oculto sob a inocente designação de «comunicação visual».

Tornou-se-me então necessário utilizar os mesmos processos para destruir o próprio conceito de embalagem, confrontando-a com o seu passivo e cúmplice consumidor. Nesta perspectiva, nas embalagens de grandes dimensões, como a de «SKOP», o seu absurdo não reside no imaginário ou na impossibilidade tecnológica dos produtos que anunciam, mas na sua relação física com a pessoa.

De objectos «apprivoisés», ao alcance da mão e do desejo, adquirem, pela sua escala, individualidade e autonomia; fora do seu contexto tornam-se outros; portanto estranhos e ameaçadores.

Assim, a imagem do esmagamento da pessoa por um objecto familiar tornado absurdo confere-lhe o valor de símbolo de uma realidade que anuncia e prefigura (Nadal 1980).

Pode dizer-se que esta estratégia, que ultrapassa o âmbito da estrita visualidade, infere directamente no corpo e na sua materialidade através de uma constatação material e não meramente semiótica do desejo e da sua simultânea frustração³¹⁸, nesse sentido procedendo à constatação da sua cristalização no delírio da massificação e do consumismo. De certa forma, Nadal socorre-se da memória visual do espectador para confundir essa mesma memória e subjacentes paralelismos sinestésicos por via de uma estratégia de ironia, ou de heroísmo-ironia como poria Mário Perniola (Mário Perniola 2005).

³¹⁸ Pareyson nota a diferença entre contemplação e consumo, já que este, por inerência do próprio conceito, implica a destruição do objecto. Cf. Luigi Pareyson, *Conversaciones de Estética* (A.Machado Libros, 1988).

Por ocasião do 15º programa da série televisiva *Obrigatório não Ver*, dirigida e apresentada por Ana Hatherly na RTP 2 (entre os anos de 1978 e 1979), Emília Nadal concebeu e levou à cena uma criação intitulada *Episódios*, concebida propositadamente com vista à apresentação no referido programa. A problemática espacial regista-se aqui de forma absolutamente central, tendo em consideração o meio no qual esta peça simultaneamente fílmica e performativa se efectuou: a caixa televisiva. Como refere Ana Hatherly, “o espaço contido, o espaço interior” constitui o fulcro da pesquisa plástica de Nadal “e assim, na sua pintura, aparece como tema central a *caixa*, o receptáculo, o espaço aprisionado, mas também o espaço delimitado, restrito, angustioso” (Hatherly 2009: 67), temática que Hatherly considera ter evoluído também nas latas que surgem na série das embalagens³¹⁹.

Natural do Porto (1929), Ana Hatherly mantém-se como uma artista com um percurso absolutamente singular no contexto português e internacional, integrando dimensões múltiplas na sua obra. Licenciada em Filologia Germânica pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, doutorou-se em Literaturas Hispânicas na Universidade da Califórnia, Berkeley, tendo ainda realizado estudos em áreas como a música e o cinema (tem um diploma de estudos cinematográficos na London Film School). Para além da literatura, tendo desempenhado uma acção fulcral no âmbito do movimento da Poesia Experimental Portuguesa, Hatherly integrou a multiplicidade na sua obra plástica, cuja intersecção com a literatura mas, sobretudo, com a palavra e com a sua dimensão plástica e material (menos do que na sua vertente semiótica) está sempre presente, assumindo imagem sempre como acto de inscrição, como escrita, de facto³²⁰. O jogo através do qual desafia o espectador, sempre ávido em tentar extrair uma possibilidade de leitura das suas imagens, é central à pesquisa de Hatherly, que “questiona o excessivo peso da palavra na cultura ocidental e, em particular, as fragilidades das formas do seu alfabeto” (Raquel Henriques da Silva 2007: 97). O conjunto de cartazes intitulado *Descolagens da cidade*, primeiramente designados por *Ruas de Lisboa* (1977, expostos pela primeira vez na exposição Portuguese Contemporary Art, comissariada por Helmut Wohl na

³¹⁹ Apesar de aqui nos focarmos nos objectos e desenhos de reminiscência Pop, que nos parece particularmente produtivo no âmbito da nossa reflexão, não só a caixa, mas também esta linguagem permeia a pintura da artista nas telas realizadas na década de 1970 (exemplos relevantes podem ser encontrados em telas como *1975* (óleo s/ tela e colagem, 1975), *Os Ovos* (pastel seco s/papel, 1972), ou *Homenagem a Piero de la Francesca* (óleo s/ tela, 1973).

³²⁰ Sobre esta dimensão do trabalho de Hatherly confrontar 3.3 desta dissertação.

Royal Academy, em Londres) assim como “outros trabalhos de índole política, como o filme *Revolução* e vários desenhos e objectos, bem como as instalações *Poema d’entro* (1976) [Fig. 158] e *Rotura* (1977) [Figs. 159, 160 e 161], são representativos de um clima emocional que se vivia no pós- 25 de Abril” (Hatherly 1992: 79). Como nota a própria artista, em conversa mantida a propósito desta dissertação, a sua obra é primeira e acentuadamente política. Nesse sentido, também Ernesto de Sousa destaca o “ser político” de Ana Hatherly. A sua é uma arte política “principalmente porque resultado e um trabalho sobre a escrita, tenha esse trabalho como ponto de partida os caracteres arcaicos chineses, os cartazes rasgados de Lisboa ou... os acontecimentos *políticos* das ruas das cidades portuguesas como num seu filme *Revolução* (1975). E a escrita é sempre um acto político: a consciência da palavra perdida, a palavra prometida” (E. d. Sousa 1998: 208). Como salientou ainda Ernesto de Sousa, mais produtivo ou interessante seria procurar em Ana Hatherly não aquilo que tem em comum com os movimentos de vanguarda das décadas de 1960 e 70, mas antes o que a distingue, ou melhor, a intrincada teia de relações (arte política, corpo, performance, literatura, desenho...) que faz sobressair a sua obra, transformando-se na sua originalidade. O acto criativo é, em Ana Hatherly, mais que um mero processo com vista a um fim, um objecto artístico, ele é exactamente o que Deleuze define como revolução... o acto criativo em *Rotura*, assim como na performatividade da sua escrita (cf. 3.3), pesquisa antropológica, acto-contínuo de construção estética; formação, diríamos, mais do que ‘imagem-acção’, como coloca João Pinharanda (J. L. Pinharanda 2003).

Assim como a arte de inspiração Pop³²¹ de Emília Nadal desmonta a ideia unitária de uma identidade (da arte e do feminino), também uma obra como *Descolagens da Cidade*, da autoria de Ana Hatherly, desmonta não só a centralidade do paradigma uno e identitário da arte, como também a proeminência da ideologia

³²¹ É importante notar não só o anacronismo de Emília Nadal relativamente ao fenómeno Pop norte-americano (aliás notado por José-Augusto França, que alinha o contexto português com estratégias mais em sintonia com o neo-realismo europeu), mas também a diferença de base relativamente à abordagem do mecanismo plástico. Enquanto “a parte mais importante da obra de Warhol consiste (...) na elaboração de uma ‘estratégia’ da imagem e ocupa-se do consenso e da adesão, do poder e da promoção” [Germano Celant, *Andy Warhol. A Factory*, (Porto: MACS, 2000), s/p], esta fase da obra de Nadal alinha-se mais com as bases de uma artista como Martha Rosler no seu confronto permanente entre linguagens da cultura popular, ideologia e conflito e papéis sociais, nomeadamente no que diz respeito ao papel da mulher relativamente a estes discursos. É ainda de salientar o trabalho de revisão histórico que tem vindo a ser feito no sentido de desmistificar o movimento e a sua estrutura aparentemente masculina. Neste sentido, confrontar Sid Sachs e Kalliopi Minioudaki (eds.), *Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958-1968* (Nova Iorque, Londres e Filadélfia: University of the Arts Philadelphia e Abbeville Press Publishers, 2010).

política. Através de uma estratégia recuperada de contextos da vanguarda como é a colagem (neste caso de fragmentos recuperados do real), também a centralidade da ideologia política que cobriu as ruas de Lisboa no período pós-Revolução, vulgarmente designado por PREC³²², foi posto em questão. Ainda que aparentemente díspares, as embalagens de Emília Nadal e as *Descolagens* de Ana Hatherly manifestam semelhanças ao nível ideológico da reconfiguração dos espaços habitados pelos corpos das mulheres e, neste caso em particular, da mulher artista. No entanto, e dentro deste enquadramento, o que significa recuperar o(s) corpo(s) dos cartazes colados nas paredes das ruas de Lisboa, e confiná-los dentro do espaço de uma moldura, em contraponto com a emergência da saída da obra de arte do espaço expositivo para o espaço público? Como nota Germano Celant, “relativamente à sociedade de massas, tal como ela se desenvolve no início dos anos sessenta, a função de antecipação desenvolvida pela cultura e pela arte entrou em crise e, com ela, começou o final das vanguardas modernistas, as vanguardas críticas e revolucionárias que tinham marcado a história da contemporaneidade” (Celant 2000: s/p).

O processo de descolagem e colagem dos cartazes que povoavam as ruas de Lisboa no período pós-revolução pôs em marcha a real concretização da espacialidade vivida convocada por Elizabeth Grosz que, mais do que levar a cabo um mero exercício de representação da Revolução, desmontou o seu simbolismo unitário para o transformar em micro-sensações posteriormente recolocadas numa superfície na sequência de um processo sensitivo e formal que implicava actos de destruição (arrancar, rasgar) e reconstrução. Mais relevante ainda é este processo quando o mesmo entra no espaço da galeria e no espaço da obra, através de *Rotura*, cuja génese se encontra precisamente nestes cartazes e no processo subjacente. Ernesto de Sousa destaca essa relação, salientando a sua originalidade e o devido distanciamento de propostas estéticas internacionais: “aquelas «roturas» (Ana provavelmente até ignorava a obra do grande pioneiro italiano³²³, o que de resto é secundário) têm directamente que ver com uma experiência directa, que vem da *Alternativa Zero* e das ruas de Lisboa; que vem dos *happenings* colectivos realizados

³²² PREC: Processo Revolucionário em Curso. Período de transição entre a Revolução de 25 de Abril e a aprovação da Constituição da República Portuguesa em 1976 marcado por um conjunto de actividades revolucionárias, aos níveis político, social e cultural.

³²³ Sousa refere-se a Lucio Fontana.

nos anos 60; que vem da meditação e do trabalho consciente, técnico e prático, sobre a escrita. (...) Ser político no caso da Ana, é coisa que obriga a mudar de parágrafo. É uma diferença” (E. d. Sousa 1998: 210). Já em *Revolução* (filme 16mm, cor, 13’)³²⁴ Hatherly apresenta uma perspectiva que decorre da sua vivência da espacialidade pública (uma espacialidade vivida)³²⁵ e do objecto público que é o acto revolucionário em curso, utilizando uma estratégia de “colagem” de fragmentos de imagens que marcaram um determinado período na sociedade portuguesa.

Hatherly filma os muros e os seus cartazes e pinturas políticas, nos quais se destacam diversos elementos e símbolos partidários, de ideologia socialista, os cartazes rasgados e sobrepostos dos partidos que então tentavam obter um espaço na cena política nacional, mas também imagens fotográficas de políticos proeminentes, como Mário Soares. Às imagens sobrepõem-se sons diversos, gritos de rua, palavras de ordem (“Liberdade”, “O povo unido jamais será vencido”), músicas populares (“Grândola Vila Morena”, canção-senha do golpe de estado interpretada por Zeca Afonso, mas também o hino nacional e música folclórica do Alentejo e do Minho) e discursos políticos proferidos por elementos proeminentes da cena política da altura. Executado durante a Primavera de 1975, o filme trabalha a temática da revolução a partir dos dispositivos técnicos permitidos pelo meio utilizado, como destaca Hatherly ao descrever a peça no catálogo da exposição *Artistas Portuguesas*: “filmagem com manipulação de obturador, movimentos de câmara extremamente rápidos, montagem rítmica, que produzem um estado de euforia e de perturbação, enquanto desta visão caleidoscópica do que era a realidade de então, o espírito do povo emerge e fala directamente a cada um de nós” (in Chicó 1977: 32). Profundamente sinestésica, a experimentação levada a cabo por *Revolução* abre caminho para uma reflexão em torno do papel do corpo no processo criativo, a sua confrontação com o espaço público, mas também em torno da forma como uma obra desta natureza confunde uma génese documental com uma pretensão estética, sendo

³²⁴ Com realização, imagem e montagem da autoria de Ana Hatherly e sonorização da autoria de Alexandre Gonçalves.

³²⁵ Esta espacialidade vivida [lived spatiality] representa, para Grosz, um espaço exterior [outer space] que é de natureza cultural. Sendo o “corpo um dos primeiros produtos socioculturais, este envolve a problematização de uma série de oposições binárias e de categorias dicotómicas que dominam a forma como entendemos os corpos e as suas relações com outros objectos e o mundo”. Grosz, *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space* (Cambridge, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2001), p. 31. Como Grosz, entendemos o corpo com um destes espaços exteriores, espaço de profundidade, interioridade e exterioridade, mas tomamos a obra de arte no mesmo sentido.

da dialéctica estabelecida entre estes factores, entre a descrição do ambiente geral e o particular do acto criativo individual, que se extrai o potencial político não só da obra mas sobretudo de um conjunto de processos e operações estéticas. A paisagem pública, que Ana Hatherly aqui explora, não se dissocia portanto da *Paisagem Interior* [Fig. 162 e 163] que povoa o seu processo criativo. Como nota João Miguel Fernandes Jorge, os desenhos de Hatherly, “procuram libertar um diálogo interior (e particular), de um mundo intermediário carregado de paisagens, as quais visualmente nos poderão enviar para a série *Paisagens Interiores*, de 1972” (Jorge 1995). O conjunto destes desenhos de pequeno formato a tinta-da-china sobre papel foram apresentados na exposição *Dessins, collages et papiers peints* [Fig. 164], apresentada no Centre Culturel Calouste Gulbenkian, em Paris, em 2005.

No mesmo ano, o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian apresentou um conjunto semelhante de obras³²⁶, o qual integrava diversas pinturas e colagens sobre postais de Londres (tendo sido realizados quando Hatherly aí se encontrava, entre 1960 e início de 1979, período em que estudou na London Film School) nos quais predominava a cor, entretanto abandonada em trabalhos subsequentes. Estes são trabalhos diários, de intimidade, realizados na sua casa de Hampstead Heath sem a intenção de serem expostos e profundamente marcados pelo contexto da época, nomeadamente por acontecimentos como os movimentos estudantil e feminista, a música rock e a arte pop³²⁷. Vários retratos de amigos e escritores, auto-retratos, a série dedicada à metamorfose de uma romã ou alguns estudos a partir de Füssli, revelam uma investigação inicial de Ana Hatherly cujo pendor antropomórfico e profundamente orgânico, destes que são também os seus trabalhos visuais mais figurativos, se aproxima das características enunciadas nas

³²⁶ Na exposição intitulada *Desenho e Pintura sobre Papel. Anos 60 e 70*, Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Junho-Setembro de 2005.

³²⁷ Como nota a própria artista, em entrevista com Ana Vasconcelos e Melo, estes “(...) pequenos trabalhos, fortemente coloridos, que realizei na época (...) não passaram de uma experiência feita por minha iniciativa, sem qualquer intenção de difusão. Eles correspondem a uma natureza exploratória da possível relação entre a imagem, a cor e a escrita enquanto meio de representação visual, mais próximos da Pop Art do que do Concretismo ortodoxo da altura”. Ana Hatherly, 'Dessins, Collages, Papiers Peints', Centre Culturel Calouste Gulbenkian, (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005), p. 7. Numa outra entrevista, transmitida no programa Magazine – Artes Plásticas (RTP2), Hatherly refere que se tratam de trabalhos mais pessoais nos quais se reflectem as suas experiências pessoais de forma mais evidente: “...é um trabalho que não é trabalho. É a minha maneira pessoal de me distrair e também de confiar alguns segredos porque eles têm muitas passagens escritas de uma maneira ilegível, porque é tão pequeno que mesmo com lupa é difícil ler. Digamos que é como se fosse um diário íntimo”. Acerca da importância do contexto social e cultural da época em que estes trabalhos foram realizados, diz ainda Hatherly que esta “era uma época extremamente turbulenta e interessante e criativa, porque nos anos 60 e parte dos 70 em Inglaterra era uma época verdadeiramente emocionante para se viver e eu quando era jovem também vivi emocionalmente essa época”. Entrevista a Márcia Oliveira emitida na RTP2 a 8 de Março de 2005 no programa Magazine - Artes Plásticas (Ideias e Conteúdos, 2005).

Paisagens Interiores. Estas paisagens da intimidade não se dissociam, pelo contrário se mesclam, das diferentes formas de habitabilidade dos espaços intra e extra obra, *Eros Frenético* (Hatherly 1968) que povoa os interstícios entre palavra e imagem na obra de Hatherly, e que manifesta a profunda alteridade da mesma, simultaneamente íntima e aberta ao leitor, até ao ponto em que os papéis de ambos se confundem:

Entre o autor e o leitor cria-se uma relação de cumplicidade: possuídos dum código comum decifram-se mutuamente.

É assim que se instituem.

O autor e o leitor são exploradores sistemáticos – o autor fornece o mapa dos itinerários e o leitor percorre-os, mas os percursos são livremente condicionados.

O autor concebe o percurso da experiência e realiza-o primeiro mas ao publicá-lo deturpa-o, isto é transfigura-o, e desse modo a sua experiência o ultrapassa (Hatherly 1975c: s/p)³²⁸.

Estas *Paisagens Interiores*, que veiculam uma organicidade, que é a mesma do desenho e do corpo (estas linhas aproximam-se de uma representação abstractizada de elementos corporais como músculos), entroncam com a ideia de confrontar o espaço com uma perspectiva *genderizada*. Isto significa, para Grosz, “a corporalização do virtual, a condição para a efectiva utopia, é sinónimo da inclusão do outro. Neste contexto, o outro é não só o feminino mas todas as suas virtualidades, o outro é não só feminino mas também todas as suas virtualidades ainda não actualizadas em qualquer presença ou presente” (Grosz 2001: xiii) potenciando intervalos efectivamente vividos que criam sensações e percepções efectivas. Nesses intervalos, verificados em obras como *Paisagens Interiores* e *Revolução*, está a expressividade da artista, cuja visão dá conta de uma realidade construída por ela, e pela sua percepção dessa realidade, assim desconstruída, já que, recorrendo a Grosz uma vez mais, “as formas através das quais vivenciamos os corpos no espaço ³²⁹ – e não imposições conceptuais no espaço – derivam das

³²⁸ Como complemento do entendimento entre esta relação de intimidade entre leitor e escritor, que pode dizer-se concomitante à relação palavra/imagem, veja-se *A Reinvenção da Leitura*, livro no qual Hatherly apresenta um “breve ensaio seguido de 19 textos visuais”. Ana Hatherly, *A Reinvenção da Leitura* (Lisboa: Editorial Futura, 1975a).

³²⁹ Podemos dizer que as obras são, na maior parte destes casos, os próprios espaços habitados pelos corpos.

relações específicas que o sujeito engendra com objectos e com eventos” (Grosz 1995: 92).

Esta genderização emerge da confrontação de diversas espacialidade, como sendo o corpo, a obra de arte, o espaço público ou o espaço interior, *habitados* pástica e ideologicamente, como sucede, por exemplo nas pinturas-colagens de Paula Rego, as quais marcaram a sua produção artística dos anos de 1960 em resposta directa a um regime e um nível de opressão vivido em Portugal³³⁰ que a pintora, bem posicionada para os observar e comentar, tão acutilantemente denunciava, como revela Marco Livingstone:

Os abusos de poder, tão duramente satirizados nas pinturas sobre papel do princípio dos anos de 1960, tais como *Sempre ao Serviço de Vossa Excelência*, de 1961, são desmascarados e postos a nu através de processos de improvisação. Os ataques ainda mais directos à ditadura de Salazar que estão na origem de várias pinturas provocantemente ferozes desse período, como *Salazar a Vomitar a Pátria*, de 1960, *Quando Tínhamos uma Casa no Campo*, de 1962, e *O Exílio*, de 1963, têm origem igualmente nas suas convicções e na sua postura pessoal – na forma como sente ultrajante o aviltamento de princípios básicos de decência humana –, mais do que uma posição baseada em argumentações teóricas e intelectuais (Livingstone 2009: 19).

Mas como falar acerca desse ‘sentir’ de Paula Rego manifestado através das suas pinturas-colagens, como as designa Livingstone, e dos processos que, dentro do espaço de representação, criam o espaço próprio do sentir que é, não só da artista, mas de uma efectiva capacidade política inerente não só às imagens, mas também às formas? Comentando *Salazar a Vomitar a Pátria* [Fig. 165], Paula Rego refere o seu carácter simultaneamente instintivo e premeditado (mas também protegido pela distância e pela posição de artista exilada em Inglaterra) no ácido comentário político que, todavia, se processa através do posicionamento de uma mulher coberta de pêlo público. Diz a artista: “ainda não sei o que aquela mulher está ali a fazer, mas ela tem

³³⁰ *Bombeiros de Alijó* (1966) e o *Regicídio* (1965) fazem todos comentário político e social reportando-se normalmente a acontecimentos específicos que, de uma forma ou outra, marcaram a artista. *Regicídio*, por exemplo, surge através do Republicanismo do avô de Paula Rego, enquanto *Os Bombeiros de Alijó* refere-se à situação de pobreza dos bombeiros voluntários da vila de Alijó, a qual a artista presenciou durante uma visita àquela vila que integra a região demarcada do Douro.

um escudo. Em Portugal, não lhe teria dado o mesmo título naquela altura. Isso seria uma estupidez, uma vez que teria sido presa. Mas, para mim, a imagética não está disfarçada, mas sim representada. A forma do lado esquerdo é Salazar a vomitar. O título surgiu mais ou menos a meio do processo, por isso quando pintei esta figura, sabia que era ele” (Rego 2008: 249). Nos diversos comentários da artista a qualquer das suas obras, é certamente impossível ignorar a sua prolífica e prodigiosa imaginação, cujas narrativas construídas se concretizam nas obras através de processos bastante físicos, exprimindo uma materialidade que se concretiza através da íntima, sensual e violenta relação que estabelece com o espectador.

Na sequência de uma pesquisa financiada pela Fundação Calouste Gulbenkian (1962-1963), Paula Rego realizou um conjunto de pinturas-colagens de forte pendor político, comentando algumas das mais difíceis questões do Portugal de então em obras de grande formato como *Exílio* [Fig. 166], de 1963 e *Senhor Vicente e a Sua Mulher*, de 1961 [Fig. 167]. Esta é uma orientação já anteriormente expressa, por exemplo, em *Quando tínhamos uma casa de campo*, de 1961 [Figs. 168 e 169], quadro que aborda a questão do colonialismo: “Era o que estava a acontecer em Portugal. Tínhamos uma casa de campo, dávamos umas lindas festas e depois saíamos à rua e matávamos os pretos”, diz Paula Rego sobre esta tela. Como nota Keith Sutton, artista e crítico de arte britânico, em carta de recomendação que acompanhou este pedido de financiamento,

o seu trabalho caracteriza-se por um conjunto de qualidades que normalmente não se encontram juntas ou não são combinadas de forma tão eficaz: um sentido gráfico impetuoso e notável e uma capacidade para definir imagens com precisão física e emocional; uma noção da cor rica e emocionante que sustenta e expande a sua imagética; e a própria imagética que é imaginativa, frequentemente fantasiosa, embora sempre de forma perspicaz. Ela tem a capacidade de combinar os sentidos físicos e literais das suas imagens de tal forma que, através da sua actual e complexa técnica de colagem-pintura, tornamo-nos conscientes das formas acabadas de criar e não tanto das origens, por vezes estranhas e diversas, do material que ela incorpora (in Rego 1962).

Em 1966, a sua primeira exposição individual na Sociedade Nacional de Belas Artes causou comoção e não deixou ninguém indiferente, sendo organizada em torno da

tela *Cães de Barcelona* (1965) [Fig. 170], e extremamente em consonância com a imagética demonstrada nessas obras que marcaram a sua produção no início da década de 1960³³¹. À dimensão plástica destas colagens, que explorámos anteriormente (cf. 3.1.2), acresce o comentário político que Paula Rego não dissocia do seu processo de construção, cuja violência as inscreve mais do domínio do real do que no domínio da representação. Como salienta a pintora: “não era só a representação da violência, mas o modo como eu fazia os quadros nessa altura. Eu explico: quando eu fazia as colagens, eu fazia os bonecos e depois cortava-os com a tesoura, e essa coisa do cortar, do arranhar e do ferir... é como se a pessoa estivesse a tirar os olhos a uma fotografia do Salazar, ou vá lá, do Cardeal Patriarca! (...) A violência de que estou a falar é da que se faz nos quadros, nas fotografias, não é a que se faz directamente às pessoas. Mas quando se faz isso num quadro não se fica com pena, aí tudo é permitido!” (in Macedo 2010, p. 33-4).

Através da apresentação de duas formas de relacionar práticas de desconstrução e construção com processualidades reais e com o espaço público, Hatherly e Rego evidenciam dois momentos – vivencialidades – distintos, mas consonantes da efectiva utilização do espaço no questionamento feminista da sua dimensão política, “inseparável das relações sociais conflituosas e desiguais da sociedade num determinado momento histórico” (Deutsche 1998: xx)³³², quer se trate do espaço da obra, quer se trate do espaço de produção da obra, que ora implica a rua, ora se confina ao atelier para se expressar acerca do acto público.

A clara e directa relação com o espaço público é a posição natural da obra de Clara Menéres, apresentada na Bienal de S. Paulo de 1977, versão da obra que figurou na seminal *Alternativa Zero*, também em 1977. Longe já dessa escultura inaugural que trata o corpo feminino exposto no espaço público que é *A Menina Amélia que vivia na rua do Almada* (1968)³³³ [Fig. 171], aqui estamos perante uma

³³¹ No relatório realizado na sequência do subsídio de investigação concedido pela Fundação Calouste Gulbenkian, Paula Rego nota que “os meus quadros ganharam uma liberdade de formas e de cor que não tinham”. Paula Rego, 'Relatório de Subsídio de Investigação'.

³³² Em *Evictions*, Rosalyn Deutsche salienta as estruturas ideológicas de esquerda que assumem as questões de classe como único antagonismo da sociedade, refutando a ideia de que o Marxismo tem a capacidade de resolver a subordinação de género: “Ao afirmar notar uma base absoluta de unidade social, Harvey tem que negar o reconhecimento da contribuição política de uma arte informada pelo feminismo nas teorias da representação. Isto porque as feministas analisaram a imagem fundadora da sociedade como uma ficção composta por sujeitos impulsionados pelo desejo de rejeitar a sua própria condição parcial e fragmentária”. Rosalyn Deutsche, *Evictions. Art and Spatial Politics* (Cambridge e Londres: The MIT Press, 1998), p. xx.

³³³ Esta representação de uma mulher em três posições (a apertar o soutien, a prender a meia de liga e a pentear-se) remete para uma prostituta, pela referência à Rua do Almada, zona de prostituição no Porto, cidade onde Clara Menéres vivia. No entanto, esta referência à prostituição era menos localizada e mais lata, remetendo para a

imagem, ou melhor, de um corpo-fragmento, *Mulher-Terra-Viva* que expande no espaço exterior, dificultando o processo de transformação da obra numa simples representação sexualizada, como sucede na escultura anteriormente citada (e que constituiu o seu trabalho de fim de curso na Escola de Belas Artes).³³⁴ Na Galeria de Belém, a escultura viva da autoria de Menéres, composta por acrílico, terra e relva (80x270x160 cm) ainda se encontra confinada à delimitação espacial da galeria, confluindo numa fronteira entre escultura e performance, já que a relva do púbis era aparada: “esse *alguém*³³⁵ era a própria Clara Menéres, o artista. Eu até consideraria assim o *projecto*: o artista que é escultor e professor de escultura projecta assassinar a natureza com o seu sentido-das-formas (a escola) e isso transformou-se numa bela luta quotidiana, exactamente o que agora se diz: uma *performance*” (J. E. d. Sousa 1977c).

Já na Bienal de São Paulo, a construção feita de betão e terra ajardinada assume outras proporções (10x15x2,8 m) que permitem que a mesma se transforme de facto num corpo habitável, paisagem natural e construída cujas delimitações se esbatem definitivamente no sentido de uma vivencialidade efectivada através do contacto com outro(s) corpo(s). É precisamente este traço de habitabilidade que aproxima molduras, linhas, grelhas, caixas e paisagens, que assim funcionam como elementos a partir dos quais se deduzem delimitações espaciais propostas pela obra de arte, denunciando a procura de espacialidades alternativas, de espaços habitáveis pelas mulheres cujo corpo permanentemente se imiscuiu no espaço da obra e no espaço social enquanto forma e não enquanto mera representação. Através destes

situação da mulher na sociedade da época, e em particular o seu papel no casamento: “cedo me apercebi de que, para a mulher, a questão sexual era a chave da sua condição. Nesse sentido, e na época, toda a mulher era colocada na posição de prostituta pela dependência social e económica a que era sujeita. Compreendi que estas infelizes mulheres e as outras, as “sérias”, pertenciam ao mesmo sistema de catalogação produzido pela sociedade masculina. Eram julgadas pela mesma tabela de pesos e medidas, colocadas em cada um dos pratos da mesma balança e, por esse facto, irmanadas na mesma sujeição. Esta escultura foi exposta em 1969 no Museu de Amarante e retirada pouco tempo depois, devido a um abaixo-assinado de senhoras dessa vila que consideraram a peça atentatória da moral pública. Só voltou às salas do mesmo museu, em meados dos anos 90” (Menéres 2000).

³³⁴ Embora sejam inevitáveis as referências à *Land Art*, e à influência que este movimento artístico exerceu sobre esta obra de Clara Menéres e a sua obra de cariz público, é necessário ressaltar as devidas distâncias entre ambas as manifestações artísticas. De facto, esta obra de Menéres destaca-se mais pelas diferenças de alguns dos paradigmas da *Land Art*, sobretudo porque aborda uma perspectiva da natureza mais em sintonia com a pesquisa de Ana Mendieta, na sua dimensão ritual de aproximação à natureza. *Grass Grows* (1968), monte de terra no qual sementes de relva são deixadas a germinar, de Hans Haacke, e *Le petit Espace Vert* (1970), trabalho em esmalte sobre plexiglass e pêlo sintético da autoria de Evelyne Axell, são duas obras que podem ser confrontadas e colocadas em diálogo com esta peça de Menéres.

³³⁵ Ernesto de Sousa responde a Jorge Listopad que, em artigo sobre a exposição Alternativa Zero, publicado no jornal Expresso, escreveu: “Alguém, sem cantar (é pena), aparava a relva do púbis (a natureza não descansa nem enquanto vocês dormem, a segunda natureza, a arte, idem)”. Jorge Listopad, 'Alternativa Sem Alternativa', *Expresso*, 25 de Março, 1977.

dispositivos de ordenação, as artistas e as obras em questão arriscam mapear um território que não pertencia antes às mulheres e aos seus corpos, territórios de liminaridade como no caso de Clara Menéres que transforma o corpo feminino, a sexualidade feminina, não só num sujeito que habita um espaço, mas no espaço ele mesmo. Este corpo-paisagem, parcial como todos os outros que apresentámos até agora, mostra-nos que o corpo feminino não se mostra apenas, mas que é ele próprio território, espaço que habita e é habitado. Sobre esta obra, diz a artista:

Um dia passo os olhos à volta e descubro o corpo-paisagem da terra-mãe. Regado de neblina, húmido, coberto de uma pelagem leve e verde no ventre feito de outeiro e os seios de colinas, ondula tranquilo, curva após sulco, repetido em formas, desdobrado em texturas.

Foi ver uma realidade que se multiplica na transformação que sofre no tempo e no espaço, alongada na irrecusada forma de se dar, reproduzindo o círculo genético comum às mulheres e à terra.

Refazer o que já estava feito, torná-lo só mais evidente, dar em objecto limitado o que desde sempre nos foi oferecido de forma plena e extensa, esse corpo vivo, em movimento, gerador e fecundado.

De um anterior projecto de jardim, integrado em outras zonas de passeio e lazer, executei recentemente uma obra de dimensões mais pequenas, como que um bloco de passagem arrancada à natureza, transportado para uma sala de exposições. Hoje executei a ideia inicial, na dimensão adaptada a um espaço exterior, integrando-a no terreno e tendo em conta todos os condicionamentos do meio em que iria viver (in E. M. de Melo e Castro 1977: s/p)³³⁶.

Estas obras, realizadas em 1977, seguiram-se a uma pesquisa de matriz neo-dada intitulada *D(eu)s*³³⁷, de 1975 [Fig. 172] (o diálogo com *Prière de Toucher*, escultura da autoria de Marcel Duchamp datada de 1947 é inevitável)³³⁸, sugerindo claramente

³³⁶ No mesmo volume, e integrando o conjunto de artistas que constitui a representação portuguesa à XIV Bienal de São Paulo, estão publicadas as *Notas para um Manifesto de Arte Ecológica* de Alberto Carneiro. No entanto, e apesar do trabalho significativo de Carneiro neste âmbito, salientamos as diferenças de base que distinguem a sua pesquisa daquela realizada por Menéres em *Mulher-Terra-Viva*, da mesma forma que achamos mais produtivo procurar linhas de leitura que não se relacionam directamente com o movimento da Land Art. Sobre este manifesto cf., E. M. de Melo e Castro (ed.), *Representação Portuguesa à XIV Bienal de S. Paulo* (S. Paulo: MNE/SEC/SNBA/AICA/FCG, 1977).

³³⁷ Esta peça foi apresentada em 1975 na exposição *Figuração-Hoje?*, apresentada na SNBA em 1975.

³³⁸ O espaço é um conceito determinante não só no contexto do dadaísmo mas também do situacionismo, desenvolvido no contexto europeu. Thomas F. McDonough destaca precisamente a centralidade do espaço na actuação dos Situacionistas a partir da publicação de um mapa da cidade de Paris intitulado *The Naked City*: “o

que qualquer exploração da temática de uma identidade feminina a partir de uma estratégia visual teria que se desenvolver tendo em consideração uma dimensão háptica da obra de arte, dimensão aliás bem expressa no substrato estético do dadaísmo, como bem comprovou Janine Mileaf (Mileaf 2010). O tríptico (madeira, aço, pergaminho e cabelo) remete já para os elementos do corpo feminino que vemos nas obras de 1977, os seios e o púbis, não nos permitindo também esquecer que um substrato arqueológico (através do recurso ao pergaminho para assumir a função de pele, por exemplo) nos sugere a possibilidade de organicidade da obra mas também, e simultaneamente, a capacidade de o corpo ser permanentemente alvo de (re)escrita na obra de Menéres (que também vamos encontrar em Hatherly, por exemplo, embora neste caso ao nível da palavra).

Podemos assim afirmar que a ideia genderizada de espaço que temos vindo a expor encontra ressonância nas liminaridades espaciais destas obras, cujas formas partem de estruturas estéticas modernistas para se aventurarem na construção de espacialidades outras que definiríamos como particularmente produtivas do ponto de vista feminista. De facto, o confronto com o espaço público (exemplo da *Mulher-Terra-Viva* de Clara Menéres), ou a utilização desse espaço no contexto material da obra e na delimitação do espaço expositivo, é central da definição de uma espacialidade genderizada nas obras em análise. Tal sucede com *Descolagens da Cidade* ou *Revolução*, mas também a incursão por temáticas macro-políticas a partir de uma localização que é a do corpo feminino no caso de *Jaz morto e arrefece o menino de sua mãe* (1973)³³⁹ [Fig. 173], escultura através da qual Clara Menéres confronta a difícil temática da Guerra Colonial e das suas consequências partindo da localização da mãe do soldado. Contrastando com a realidade dos soldados mortos que chegavam a casa dentro de uma caixa, des-identificado, anulado na abstracção da caixa que continha um corpo, neste caso Menéres inverte a espacialidade que separa a vida da morte, confrontando-nos com uma violência quase palpável, e de certa forma sensual, uma violência inscrita num corpo-escultura, cuja epiderme ensanguentada parece querer mostrar-se à frieza do aço que o sustenta e eleva, como

mapa funcionava quer como resumo de muitas das preocupações partilhadas pelas três organizações [MIBI – Mouvement internationale pour un Bauhaus Imaginiste, Internacional Letriste e a Psychogeographical Society of London] sobretudo no que diz respeito à construção e percepção do espaço urbano, e como forma de demonstração das direcções que viriam a ser exploradas pela Internacional situacionista nos anos subsequentes”. Thomas F. McDonough, 'Situationist Space', *October*, 67/Winter (1994), 58-77, p. 60.

³³⁹ Esta obra foi apresentada pela primeira vez em 1973 na *Exposição 73* (SNBA, Lisboa, 1973).

que nos fazendo lembrar que a escultura é, e sempre, foi, acima de tudo corpo. Nesta escultura hiper-realista, cujo título convoca versos de Fernando Pessoa, na qual se retrata um jovem vestido com farda militar, Menéres convoca a figura da mãe através da sua invisibilidade: “O que mais me impressionava na Guerra de África era a morte escondida, os caixões que vinham de barco, descarregados de noite em Lisboa e recebidos apenas por familiares próximos, pelas mães que nesse momento assumiam a eterna figura da *Pietà*”, refere a escultora (Menéres 2000). Neste ponto, salientamos o necessário contraponto que deve ser estabelecido com a caixa/caixão explorada por Túlia Saldanha, a qual integra o corpo ao invés de o separar da caixa.

Todas as expressões de espacialidade aqui convocadas tratam de diferentes ocupações/habitações femininas de espaços tradicionalmente masculinos, quer se trate de espaço públicos como as ruas, o espaço semiótico da publicidade, o jardim ou a galeria, ou de espacialidades estéticas – a caixa, a grelha – que manifestam sensibilidades alternativas à sua expressividade modernista. Estas espacialidades são assim vividas através da sua dimensão estética, óptica e háptica, e também através de uma disrupção de sentidos pelas micro-sensações introduzidas nestes gestos macro-políticos construtores de heterotopias.

Podemos servir-nos das diversas matrizes formais e conceptuais explanadas ao longo destas páginas para inferir acerca não só de ecos feministas que estas obras produzem, mas também acerca da forma como esses ecos são materializados através de linhas, de marcas, de demarcações, as quais, no entanto, se caracterizam por uma mobilidade que nos é estranha. Esquematizando esta linha de raciocínio, e depois de termos pensado acerca de obras, de processos e de conceitos, podemos dizer que cada uma das linhas que demarcam o limite de cada pedaço de cada colagem, ou de cada objecto de uma assemblagem, podem funcionar como uma moldura, e essa moldura por sua vez como um elemento serial que abre a obra a uma espacialidade infinita – cosmos, portanto – dirimindo, anulando mesmo, as fronteiras entre o espaço de representação e o espaço do real, cuja percepção se corporaliza. Sem fronteiras sensitivas e perceptivas, portanto, estes espaços são feministas no sentido em que permitem essa multiplicidade, apenas possível numa relação directa e efectiva com os corpos, das mulheres e das artistas, e não só com a sua representação, pois “o feminismo e a arte feminista insistiram na importância do género como princípio ordenador do social e também na política da dominação que

irrompe por toda a vida social, quer pessoal, quer pública” (Rosler 1983: 182). Sobre a moldura, diz Derrida: “*entre* o dentro e o fora, entre a borda interna, o enquadrado e o que enquadra, a figura e o fundo, a forma e o conteúdo, o significante e o significado, e *assim sucessivamente* para todas as oposições bifaces. O traço depois encontra-se dividido nesse lugar onde está. O símbolo desse *topos* parece difícil de encontrar, mas podemos pedi-lo emprestado à nomenclatura do quadro: trata-se da *moldura*” (J. Derrida 1978: 17). A moldura pode mesmo ser vista como forma paradigmática de um espaço heterotópico, esse espaço de todas as possibilidades, habitável pelo feminino, e na construção daquilo que Peggy Phelan define como uma epistemologia do toque “sensual e violenta (...) que forma um dos temas mais consistentes da história da arte feminista. O saber que é veiculado no toque e através dele ajuda-nos a abarcar algumas das questões críticas, as quais necessariamente têm ainda que ser abordadas no que diz respeito às teorias e histórias da arte. Enquanto a consciência política feminista impeliu a realização de arte feminista, a relação entre política e arte não se conforma com uma lógica linear de causa e efeito” (Phelan 2007b: 361). As artistas entram assim no espaço público porque deixa de haver divisão dos espaços sociais; a obra, enquanto espaço social ela própria, participa desta movimentação ideológica em torno das espacialidades através da utilização de dispositivos e de processos que são, apesar de tudo, historicamente interligados ao passado e à história do modernismo pois, como nota David Summers “(...) as divisões dos espaços sociais, desde exemplos mais antigos até aos mais recentes, frequentemente se alinham com distinções gramaticais de género e por isso contribuem das formas mais básicas para a concretização das definições da sexualidade em concreto, espaços reais de acesso, inclusão e exclusão” (Summers 2003: 24) (sublinhado nosso).

A crítica pós-estruturalista feminista evidencia o modo como funciona a opressão e onde e como a resistência poderá ser possível.

Chris Weedon

3.3 – Discurso e Materialidade – Perspectivas Feministas em Diálogo

3.3.1 – Tensão na Teoria Feminista

Olhar a produção cultural e artística de artistas contemporâneas é, necessariamente, um exercício trans-histórico uma vez que as obras de arte, assim como qualquer outro objecto cultural, incorporam o mundo real, o nosso passado e o nosso futuro. Neste ponto, argumentaremos que as obras de arte integram as discussões que se têm vindo a colocar na cena teórica e filosófica ocidental a partir de meados do século XX, uma discussão particularmente consonante com as preocupações da teoria feminista recentemente permeada por “modelos emergentes de materialidade”, como colocam Stacy Alaimo e Susan Hekman (Alaimo e Hekman 2008: 14). Em que sentido pode um exercício de memória, que consiste em olhar um determinado momento do passado, elucidar as questões do presente e abrir caminho a possibilidades de pensamento produtivas para o futuro do feminismo nas artes plásticas? Rever um contexto particular, aquele no qual as obras de arte foram produzidas a partir de um contexto, o actual, que é aquele no qual as obras são apreendidas, permite-nos tecer uma teia de sentidos possíveis, partindo da premissa de que as obras de arte continuam a ser produtivas (portanto, a ter efeitos feministas) a partir do momento em que são vistas. Assim, em que sentido podemos dizer que um conjunto de obras de arte integram e/ou resolvem o dilema material/discursivo?

A pesquisa no campo das artes plásticas apresenta-se-nos, depois da entrada no século XXI, como tarefa de grandes desafios, tendo em linha de conta as mudanças que ocorreram nesta área ao longo de todo o século XX. No entanto, o modernismo continua a ser eixo das diversas formulações do momento cultural contemporâneo através da composição ou aglutinação de palavras, prefixos ou sufixos: elaborações como “altermodernismo”³⁴⁰, “hipermodernismo” (conceito

³⁴⁰ Nicholas Bourriaud anunciou a morte do pós-modernismo na Trienal da Tate Britain de 2009, em Londres, que teria sido substituído pelo “altermodernismo”. Este, segundo Bourriaud, define-se pelas ligações entre redes sociais e tecnológicas, mas também pelas práticas globais que ultrapassam os traços ocidentais do modernismo e do pós-modernismo. Numa crítica à exposição, publicada no jornal britânico “The Observer”, Laura Cumming define o “altermodernismo” como “arte internacional que nunca pára, antes se movimenta permanentemente entre ideias e lugares, feita por artistas que estão ligados por todo o planeta em vez de se concentrarem num eixo como Nova Iorque ou Londres. É possível encontrar na Web um modelo, e pensar em termos de hiperligações, actualizações contínuas e híbridos culturais. É definitivamente pós-colonial, transitório e, até certo ponto, provisório, mas creio que nunca será algo tão grandioso, ou significativo como um movimento”. Laura Cumming,

desenvolvido por Paul Virilio)³⁴¹ ou a “modernidade líquida” de Zygmunt Bauman (Bauman 2000) têm marcado a produção teórica da última década. Neste contexto, diversas questões podem ser colocadas: será que este tipo de tropos são adequados em termos de interpretação, leitura ou análise objectos culturais? Será este momento depois do ‘pós’ (pós-modernismo, pós-estruturalismo) um momento submerso num curso de eventos dentro do qual as obras de arte deixam de ser consideradas criativas em termos de pensamento? Será a teoria uma prática entrópica que não resulta em alternativas produtivas para a vida contemporânea? Terão estas formulações críticas sido esvaziadas de conteúdo político no presente cultural? Será ainda possível produzir uma análise no campo das artes plásticas sem ter em linha de conta os desenvolvimentos do enquadramento estético e crítico das últimas décadas, particularmente no que diz respeito às tensões produzidas por obras de arte e pelo pensamento crítico e filosófico?

Pelo exposto pretendemos, com estas considerações, ter em conta algumas das mais relevantes discussões e momentos teóricos que influenciaram radicalmente as artes plásticas (a sua produção e a sua análise) e que não devem ser considerados como momentos isolados que quebraram em definitivo as suas ligações com o passado, abrindo caminho ao futuro. Pelo contrário, o futuro destes momentos – hoje – ainda se encontra interligado com esse mesmo passado, sendo que nos encontramos actualmente num ponto em que o legado das décadas de 1960 e 1970 é mais do que uma mera lembrança: a articulação positiva de sistemas abertos, as relações possíveis entre diversos discursos e a negação de um sistema de conhecimento e pensamento fechado sobre si mesmo, hermético, emergiu desse momento de reacção ao modernismo e ao estruturalismo e não se encontra de todo datado. Pelo contrário, como argumentaremos, o campo interligado do “pós” nas artes plásticas – pós-estruturalismo, pós-modernismo – e as suas principais premissas, estão ainda em desenvolvimento, principalmente quando consideramos questões do feminismo e de género. Assumiremos como ponto de partida para a presente argumentação o texto de Andreas Huyssen *Mapping the Postmodern* (Huyssen 1990). Corria a primeira metade da década de 1980 quando foi publicado o ensaio no qual Huyssen debate o

'The World as a Waste of Space', *The Observer*, 8/02/2009. Cf. Cedar Lewisohn, 'How Altermodern Are You?', (Londres: Tate Britain, 2009).

³⁴¹ Cf. Arthur Kroker, 'Paul Virilio: The Postmodern Body as War Machine', *The Possessed Individual: Technology and the French Postmodern* (Basingstoke: Macmillan, 1992), 20-50 e John Armitage (ed.), *Paul Virilio: From Modernism to Hypermodernism and Beyond* (Londres: Sage, 2000).

pós-modernismo em relação com o modernismo e com o pós-estruturalismo, negando a associação do pós-modernismo a um estilo formalista e acrítico, e contestando a ideia generalizada de que o pós-estruturalismo não é mais que o braço teórico da prática pós-moderna:

Numa grande parte do debate pós-moderno, um padrão de pensamento convencional afirmou-se. Ou se diz que o pós-modernismo é a continuidade do modernismo, ou, por outro lado, afirma-se que representa uma ruptura radical, uma quebra com o modernismo, o que pode ser avaliado em termos positivos ou negativos; em qualquer dos casos, o debate que opõe os dois pontos de vista é capcioso. Porém, a questão da continuidade ou descontinuidade histórica não pode ser discutida devidamente quando colocada em termos de uma dicotomia ou/ou. O questionamento da validade deste tipo de padrões de pensamento dicotômicos foi certamente uma das grandes realizações da desconstrução derrideana. Contudo, e em última instância, a noção pós-estruturalista da textualidade infundável acaba por inibir qualquer tentativa substancial de reflectir acerca de unidades históricas ou temporais (Huysen 1990: 235).

Na tentativa de atribuir uma dimensão crítica e política ao pós-modernismo, o autor negligencia a natureza prática do pós-estruturalismo, preferindo associar o conjunto de teorias de raiz francesa com as teorias do modernismo. Segundo o seu argumento, o modernismo também foi erroneamente associado com a vanguarda, uma “equação (...) que já não poder ser mantida”. Huysen salienta que “contrariamente à intenção da vanguarda de fundir a arte e a vida, o modernismo sempre se manteve ligado a uma noção mais tradicional da obra de arte autónoma, à construção de forma e de significado (por mais estranho ou ambíguo, deslocado ou indecível que esse significado possa ser), e ao estatuto especializado do estético” (Huysen 1990: 245) (Huysen nota que a diferença entre o modernismo e a vanguarda foi um dos pontos centrais de desacordo entre Benjamin e Adorno nos anos 1930). Assim, para Huysen, a teoria francófona

fornece-nos principalmente uma arqueologia da modernidade, uma teoria do modernismo no ponto da sua exaustão. É como se os poderes criativos do modernismo tivessem migrado para a teoria e tivessem atingido um estado de plena auto-consciência no texto pós-estruturalista – o grito de Minerva abrindo as suas asas ao cair da noite. O pós-estruturalismo oferece uma teoria do

modernismo caracterizada pelo *Nachtriglichkeit*, quer no sentido histórico, quer no sentido psicanalítico (Huysen 1990: 260).

Contrariando o consenso norte-americano no final da década de 1970 de que o “pós-modernismo representa uma vanguarda contemporânea nas artes”, enquanto o pós-estruturalismo funciona como “o seu equivalente na teoria crítica”, o autor vê o pós-estruturalismo como “retorno do modernismo em forma de teoria” e também como estando preso no reino da estética, tal como aconteceu com o modernismo e a vanguarda histórica:

O pós-estruturalismo parece selar o destino do projecto modernista o qual, mesmo tendo-se limitado à esfera da estética, sempre sustentou uma visão de redenção da vida moderna através da cultura. O facto de tais visões já não serem possíveis de preservar pode estar no cerne da condição pós-moderna, e, em última instância, pode mesmo minar a tentativa pós-estruturalista de salvar o modernismo estético para finais do século XX (Huysen 1990: 261).

Este texto avança ainda com outra crítica ao pós-estruturalismo, sustentando que este mantém aspectos em comum com o modernismo e os seus dogmas: a negação anti-humanista da subjectividade autoral; o fim do autor é visto por Huysen como “mera reversão da própria ideologia que invariavelmente glorifica o artista como génio”. E questiona: “não é verdade que o pós-estruturalismo, ao negar pura e simplesmente o sujeito, abandona a hipótese de desafiar a ideologia do sujeito (como masculino, branco e de classe média), através do desenvolvimento de noções alternativas e diferentes de subjectividade?” (Huysen 1990: 264). Admitindo que os pós-modernos reconheceram este dilema, Huysen termina a sua argumentação assumindo que a ênfase pós-estruturalista na linguagem e no texto representa “o canto do cisne do modernismo, mas é já também um momento do pós-moderno” (Huysen 1990: 264). Esta discussão torna claro, antes de mais, que é impossível falar de modernismo, vanguarda e pós-modernismo e pós-estruturalismo como fenómenos distintos e isolados. De facto, a mesma introduz, como o texto de Huysen tão claramente demonstra, o dialogismo que tais teorias e práticas representam. Este dialogismo ainda é actual e está mesmo em sintonia com muitos dos problemas levantados pela discussão do feminismo em relação com as artes plásticas. Apesar de Huysen estar certo quando evita fazer uma ligação directa entre

pós-modernismo e pós-estruturalismo, julgamos que este enquadramento teórico e crítico deve ser aproximado à neo-vanguarda, uma vez que introduz o debate artístico e teórico a um momento de interligação entre teoria e prática, política e estética. E esta é mesmo uma discussão que ainda decorre, a par da discussão feminista das artes plásticas. Diríamos que estamos ainda, e desde a década de 60 do século XX, num momento de “modernismo expandido”, a partir do termo cunhado por Rosalind Krauss em *Sculpture in the Expanded Field* (Krauss 1979a), com momentos de contaminação e rejeição do alto modernismo, da vanguarda histórica à neo-vanguarda e ao pós-modernismo.

Chris Weedon afirma que o “pós-estruturalismo feminista requer atenção a especificidades sociais, históricas e culturais” (Weedon 1992: 136), o que nos remete uma vez mais para a importância do re-enquadramento proporcionado pelo posicionamento do leitor. Na arte, tal significa olhar a teoria produzida, a arte feita e o contexto do tempo da sua produção, mas também do tempo em que a mesma é interpretada, dotando assim o leitor de um papel muito relevante na interpretação de uma obra de arte, cujo significado e valor não são tidos como inerentes, mas sim como construídos, o que nos leva a discutir acerca do sujeito mutante e contraditório introduzido nesta dialéctica entre teoria e prática, cuja experiência é discursivamente produzida e constantemente aberta à redefinição.

Como coloca Weedon, em *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*,

quando os textos são tidos como locais de construção discursiva do significado de género, como é o caso das leituras feministas pós-estruturalistas, os seus significados irão relacionar-se quer com o contexto histórico de produção original, entendidos através dos discursos que actualmente constituem as concepções de história, género e significado, quer com preocupações do presente (Weedon 1992: 138).

Esta busca de sujeitos múltiplos, em alternativa a um sujeito único e claramente identificado (logo, fechado e unívoco), é também um legado do pós-estruturalismo que deve ser levado em consideração quando uma análise se diz feminista, sendo que este é um processo que ainda decorre nas práticas artísticas feministas, continuando o ‘projecto’ sem fim que se iniciou para as mulheres artistas na década de 1960. Neste momento, seria interessante relembrar que a política da identidade está também em

sintonia com o enquadramento epistemológico contrariado por teóricos como Gilles Deleuze e Félix Guattari. Como nota o próprio Guattari,

em consonância com as minhas preocupações e as de Deleuze, e aqui devo recordar que nos rebelámos contra a tentativa de reconstruir uma forma específica de análise, nomeadamente a pretensão *lacaniana* de erigir uma lógica universal do significante que explicasse não só a economia da subjectividade e dos afectos mas também outras formas discursivas relacionadas com a arte, o conhecimento e o poder (in Genosko 1996: 178).

Se o feminismo partilha com o pós-estruturalismo a hegemonia do idêntico e o desejo por outras formas de discurso, o facto é que esta questão constitui simultaneamente uma das principais críticas apontadas pelo feminismo à teoria pós-estruturalista. Diane Elam refere-se à indeterminação do conceito “mulher” da seguinte forma:

Ainda não sabemos o que é que as mulheres são. É incerto aquilo que significa ser mulher (pertencer a um grupo de “mulheres”), assim como é duvidoso o que poderia constituir o conhecimento das mulheres. Não há bases epistemológicas ou sequer ontológicas que consigam resolver esta questão. Esta não é necessariamente uma limitação política para o feminismo. As mulheres, assim como as suas acções (políticas), ainda estão por definir (Elam 1994: 24).

Por outro lado, Linda Alcoff refere, em *The Identity Crisis in Feminist Theory*, que

para muitas teóricas do feminismo, o conceito de mulher é problemático. Representa um problema de base por ser um conceito central para a teoria feminista, cuja formulação continua, no entanto, a ser impossível para as feministas. É um conceito basilar para as feministas porque o conceito e a categoria de mulher são, necessariamente, pontos de partida para qualquer teoria ou política feminista, uma vez que estas se encontram alicerçadas na transformação da experiência quotidiana das mulheres na cultura contemporânea e na reavaliação da teoria social e da experiência prática do ponto de vista das mulheres. Como conceito, é terrivelmente problemático sobretudo para as feministas, uma vez que está condicionado pela supremacia masculina, invocando a cada passo o limite, o Outro, ou o reflexo mediado de uma cultura construída com base no controlo do sexo feminino (Alcoff 1988: 405).

Reconhecendo que “há noções pré-definidas para aquilo que as mulheres podem ou devem fazer, ainda que “mulher” seja uma categoria ainda por definir” (Elam 1994: 27), Diane Elam sugere a figura do *mise en abîme* – estratégia de representação através da qual uma imagem é representada dentro de outra imagem *ad infinitum* – para reflectir acerca desta categoria e desta temática construída através da representação. No texto *Feminism and Deconstruction*, somos confrontados com um dos principais problemas colocados a uma crítica feminista de base pós-estruturalista: o facto de o pós-estruturalismo negar a estabilidade do sujeito, inerente a um dos conceitos mais produtivos produzidos por este campo teórico, a diferença. Como nota Susan Lurie neste debate,

algumas feministas atribuíram a tendência do feminismo pós-estruturalista em evitar a política feminista à insistência na instabilidade dos sujeitos e dos termos; para essas feministas, tal instabilidade impossibilita uma política que identifique os sujeitos oprimidos. Por outro lado, as feministas pós-estruturalistas sempre tenderam a anular os seus gestos em prol da necessidade de definir termos estratégicos e contingentes. Como consequência, estes críticos continuam a privilegiar uma polémica contra os termos feministas que simultaneamente valorizam a ligação entre instabilidade discursiva e mudança positiva (Lurie 2001: 679).

Esta *subjectificação* foi associada por Elam a uma objectificação, uma vez que “a conquista de uma certa limitação da subjectividade, mesmo quando parece oferecer agenciamento, é clara quando se percebe que as mulheres apenas se tornam sujeitos quando aceitam determinadas representações de si próprias como sujeitos, representações essas que são determinadas e calculadas” (Elam 1994: 29). Por outro lado, procurar a instabilidade da diferença, em vez de optar por uma noção de sujeito feminino de base, levanta problemas a uma análise feminista da representação. Para Elam, a estratégia do *mise en abîme* consegue resolver as dificuldades desta equação, uma vez que a mesma “reconhece as posições de sujeito/objecto assumidas pela representação, mas também torna essas posições infinitas e, em última instância, incalculáveis. No fim de contas, as mulheres nunca serão determinadas enquanto sujeito ou enquanto objecto” (Elam 1994: 29).

O pós-estruturalismo, enquanto processo e não enquanto movimento crítico uno, fornece-nos as ferramentas adequadas para questionar conceitos cristalizados como o pensamento universal, o essencialismo, as oposições binárias ou outro tipo de paradigmas. Nesse sentido, é importante ter em mente que as práticas artísticas e os seus objectos devem ser entendidos enquanto parte de um mundo pleno de significações baseadas em valores construídos e não essenciais. Assim, se uma perspectiva relacional pode revelar-se uma opção interessante, o facto é que, na sequência do perigo em associar os termos ‘estética’ e ‘feminino’ a uma perspectiva essencialista (logo, sinónimo de arte de má qualidade), a análise da forma, dos aspectos puramente estéticos, tem também vindo a ser negligenciada e posta de parte pela crítica feminista. A categorização, assim como estratégias de identificação, ainda que justificadas por inerentes objectivos políticos devem, então, ser ultrapassadas. A identificação, ou dito de outra forma, a ‘identidade’ enquanto premissa central em tais estratégias, deve ser questionada, assim possibilitando abertura a formas alternativas de pensar o trabalho de diversas artistas esteticamente, sendo que uma abordagem estética é aqui entendida como abordagem multifacetada, ancorada em metodologias formalistas, mas também relacionais e pós-estruturalistas, pois, como nota Linda Nochlin,

ainda há resistência às variantes mais radicais da crítica feminista nas artes visuais, e os seus profissionais são frequentemente acusados de pecados como negligenciar a qualidade, de destruir o cânone, de repudiar a dimensão inatamente visual da obra de arte, e de reduzir a arte às circunstâncias da sua produção – por outras palavras, de debilitar os preconceitos ideológicos e, sobretudo, estéticos, da disciplina (Nochlin 2006: 30).

O pós-estruturalismo, através dos seus discursos e interesses variados, enfatizou não só a importância das práticas discursivas na construção da subjectividade (o que corresponde à noção de que o significado é criado pela e no seio da linguagem ao invés de lhe ser pré-existente), mas também desenvolveu um conceito central como é o caso da performatividade. Como notam Foster, Krauss, Alain Bois e Buchloh em *Art since 1900*, “contrariamente à noção de autonomia da disciplina académica (ou obra de arte) cujo enquadramento é visto como sendo-lhe exterior – uma espécie de apêndice secundário –, a noção performativa da linguagem posiciona o enquadramento no centro do acto discursivo” (Foster et al. 2004: 41).

Assim, podemos tomar o conceito como paradigmático de um momento crítico e filosófico marcado pela convergência entre estética e política. A *performatividade* – enquanto conceito e não apenas como forma de expressão artística –, que envolve a noção de movimento, deve ser entendida, na minha perspectiva, como um dos principais mecanismos através dos quais a arte tem vindo a exprimir uma multiplicidade de desejos, quer enquanto conceito definidor de género (J. Butler 2006), quer enquanto prática artística que esbate os limites dos meios tradicionais ou enquanto forma de (re)colocar o corpo (do artista, mas também o do leitor) num mundo material em permanente mutação. Na *performance*, o estético não mais se atém à questão da forma, uma vez que a forma está ela própria imbuída de corpo e dos seus desejos que são, também, políticos; neste sentido, também o político deixa de ser mera abstracção conceptual, materializando-se no corpo e, conseqüentemente, criando um *momentum* dialógico. A performance pode, por isso, ser vista como o *acto de criação por excelência*, no sentido descrito por Gilles Deleuze, não se esgotando com a conclusão da obra de arte, mas continuando a produzir sentidos múltiplos e infinitos ao longo dos tempos.

Neste contexto, a mais significativa contribuição do pós-estruturalismo para o campo das artes plásticas e para a crítica feminista reside no facto de ter possibilitado a convergência entre prática e teoria, dois campos que continuam a produzir movimentos e processos criativos, e que estabelece a principal diferença em relação ao pós-modernismo que acabou por se enredar numa teia de puro esteticismo e institucionalização, chegando mesmo a ser considerado, por determinadas perspectivas, neo-conservador. Em *Modernity Versus Postmodernity*, Habermas sustenta a ideia de que o projecto da modernidade não é uma causa perdida e, logo, não deve ser rejeitado. Identificando três tipos de conservadorismo (anti-modernismo, pre-modernismo e pós-modernismo), Habermas defende a continuação do projecto “que aspira a produzir uma ligação diferenciada entre cultura moderna e *praxis* quotidiana que ainda depende de heranças vitais, mas que sairia empobrecida na sequência de um mero tradicionalismo” (Habermas 1981: 13). Por seu turno, Arthur Kroker e David Cook identificam um excesso de *estetização* no que se refere à arte do capitalismo tardio, dado que a arte autónoma é “a expressão ideológica perfeita do capitalismo tardio”. Para os autores, esta arte, na sua forma de bem de consumo, corresponde à “mais avançada representação (pós-moderna)” (Kroker e Cook 1986: 17).

Ainda que o pós-modernismo tenha sido o advento de práticas como a reescrita, a releitura e o entendimento do passado, o facto é que este momento acabou por aniquilar a sua própria crítica das grandes narrativas através de processos como o regresso à pintura que marcou o contexto das artes plásticas no ocidente na década de 1980. Neste sentido, o pós-modernismo é substancialmente diferente da neo-vanguarda, enquanto o pós-estruturalismo deve ser entendido não como o ultimo fôlego do modernismo, de acordo com a formulação de Andreas Huyssen, mas como criatividade auto-crítica e revisão formal (da vanguarda) politizada³⁴².

Em 1993, Donna Landry e Gerald MacLean publicaram *Materialist Feminisms* (Landry e MacLean 1993), apresentado como “um livro sobre feminismo e marxismo escrito numa altura em que muitos proclamam o fim do socialismo e o fim do feminismo” (Landry e MacLean 1993: vii). Se o socialismo tinha “falhado na sua luta contra o mercado capitalista”, já do feminismo se dizia, por esta altura, “que tinha ganho todas as batalhas” (sendo que estes ‘fins’ correspondiam à emergência do pós-modernismo nas suas vertentes pós-fordista e neo-capitalista, para além do facto de que o pós-estruturalismo, face discursiva e mais crítica do período tido como pós-moderno, também havia sido declarado morto). Landry e MacLean acreditavam nos “efeitos políticos” possibilitados por estratégias como a desconstrução num contexto cultural e decidiram visitar os “debates entre teóricos culturais marxistas e feministas dos anos 1960, 1970 e início de 1980, que se desenvolveram sobretudo nos Estados Unidos e Grã-Bretanha” (Landry e MacLean 1993: ix). Assim chegamos ao conceito de “feminismo material” enquanto prática de leitura crítica, o que, como notam os autores, correspondia ao desenvolvimento de uma “perspectiva feminista materialista e desconstrutiva”, surgida da combinação do materialismo histórico marxista (bem como ulteriores desenvolvimentos) e teorias pós-estruturalistas, de Jacques Derrida a Michel Foucault: “o nosso entendimento de feminismo materialista”, escreveram, “assume a investigação crítica – ou a leitura num sentido

³⁴² Reflectindo em torno das relações entre pós-modernismo e política, Heloisa Buarque de Hollanda salienta a vertente de resistência associada a interpretações do pós-modernismo como aquelas protagonizadas por Homi Bhabha e Edward Said e também notada por Hal Foster. Como nota Hollanda, “torna-se claro, a partir da leitura do conjunto destes ensaios, que a “situação de pós-modernidade”, como a define Laclau, abre, de forma irreversível, um espaço discursivo onde o que é desafiado não é tanto a diferenciação de identidades sociais, como ocorria na década de 60, quanto a lógica e o *status* de sua construção. A realidade pós-moderna apresentase assim como realidade *tática* cuja eficácia é diretamente proporcional à sua luta contra a linguagem e ao seu compromisso com a desarticulação dos vários e sutis sistemas de dominação ainda hegemônicos.” Heloisa Buarque de Hollanda (ed.), *Pós-Modernismo e Política* (2ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1991). Para esta questão, cf. Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend: Bay Press, 1983).

lato – de artefactos da história social e cultural, incluindo textos literários e artísticos, documentos de arquivo e obras teóricas, enquanto localização potencial de contestação através da crítica” (Landry e MacLean 1993: vii).

No advento do novo milénio, uma nova concepção do material na sua relação com o feminismo foi pronunciada em uníssono por diversas vozes, o que levou inevitavelmente à publicação de um livro editado, reunindo contribuições teóricas e críticas de pensadoras como Elizabeth Grosz, Claire Colebrook, Karen Barad, Donna J. Haraway e Susan Bordo. As editoras Stacy Alaimo e Susan Hekman justificaram esta compilação de ensaios intitulada *Material Feminisms* (Alaimo e Hekman 2008) com o reconhecimento do facto de a teoria feminista se encontrar “num impasse causado pela viragem linguística operada no pensamento contemporâneo. Com o desenvolvimento do pós-modernismo e do pós-estruturalismo, muitas feministas dedicaram a sua atenção a modelos de construção social” (Alaimo e Hekman 2008: 1). Um espaço de quinze anos separa a publicação destes dois livros (uma monografia e uma antologia), ambos dedicados à reflexão em torno do conceito de ‘material’ na sua relação com o pensamento feminista, tempo esse que representa uma significativa alteração de perspectiva. O contacto com estas obras torna notória a sensação de estranhamento causada pelo facto de se apresentarem “materialismos” de tal forma distintos, de certa forma até opostos, tornando premente um questionamento acerca das razões que, ao longo desta década e meia, levaram a uma tal divergência de posições. Torna-se ainda inevitável pensar como os “feminismos materiais” apresentados na antologia referida por último se colocam numa posição exterior ao contexto pós-modernista que, no entanto, se perpetuou na “dicotomia linguagem vs. realidade” (contexto esse caracterizado pela crítica de um conjunto de dicotomias, nomeadamente aquelas definidas por questões de género – “cultura/natureza, mente/corpo, sujeito/objecto, racional/emocional”, etc. – e pela construção social e cultural de identidades). Assim, os “feminismos materiais” que Alaimo e Hekman reuniram nesta antologia não se baseiam em termos pós-modernos ou pós-estruturalistas, nem sequer em termos marxistas, ainda que a noção de “material” (ou de “real”) que aqui é proposta não deva ser associada à epistemologia do modernismo, sobretudo porque o ponto de partida das autoras é o âmbito da ontologia, do corpo. O que deve, no entanto, ser retido enquanto contributo mais significativo deste conjunto de textos é o facto de, neles, o corpo assumir uma

centralidade sem precedentes na construção de uma tal perspectiva material, posicionada contra o “recuo da materialidade” produzido pelos enquadramentos teóricos pós-moderno e pós-estruturalista. É por esta razão que as autoras sustentam a necessidade de “falar acerca destes corpos e da materialidade que eles habitam, uma vez que o foco exclusivo nas representações, na ideologia e no discurso exclui a experiência vivida, a prática corporal e a substância biológica de qualquer consideração” (Alaimo e Hekman 2008: 4), sendo que os “feminismos materiais” fornecem as ferramentas necessárias para reflectir em torno desta viragem no pensamento contemporâneo.

Esta discussão virtual entre diferentes períodos e perspectivas introduz uma das mais relevantes questões do feminismo e da sua relação com as práticas artísticas visuais desenvolvidas a partir da década de 1960. Esta dialéctica real/material e discursivo/construído nunca foi satisfatoriamente resolvida, deixando-nos com uma permanente sensação de desconforto quando tratamos de considerar quer a materialidade dos corpos femininos, quer a materialidade dos nossos objectos culturais. De uma primeira vaga do feminismo nas artes plásticas que se concentrou sobretudo no corpo como matéria-prima essencial para as feministas (base de construção de uma estética feminista que servisse de contraponto aos discursos patriarcais que prevaleciam no contexto artístico), passámos a uma noção do corpo como social e discursivamente construído. Algures pelo caminho, encontramos um hiato, ao qual corresponderá aquilo que designo como paradoxo pós-moderno. Neste sentido, é determinante ter em linha de conta a importância do feminismo, nas suas acepções política e artística, no desenvolvimento deste momento particular do contexto artístico do século XX. Como sustenta Laura Cottingham, “foi com o movimento de arte feminista que emergiu uma noção desafiadora daquilo que posteriormente viria a ser designado como ‘pós-modernismo’, isto é, sem qualquer tipo de consideração pelos preceitos fundamentais, preciosos e inquestionados que constituem a arte e a qualidade artística no âmbito da Tradição Modernista Euro-Americana” (*apud* Broude e Garrard 1994: 47).

As posições que se disseminaram ao longo da primeira década do século XXI tinham como objectivo encontrar uma solução discursiva para as inconsistências resultantes desse mesmo paradoxo, o qual a arte, e de forma muito particular a arte feminista, tem vindo a tentar resolver. Esta situação encontra-se perfeitamente

expressa na recente apologia do corpo (feminino) como objecto material; um tropo que se encontra presente na crítica feminista contemporânea assim como na crítica de arte, e cujas raízes podem ser encontradas nas práticas e contexto das décadas de 1960 e 1970. No sentido de fazer a ponte entre o corpo performativo material e o anterior materialismo feminista, sugerimos a articulação da ideia de um paradoxo pós-moderno nas artes plásticas nos seguintes termos: do seu muito criticado esteticismo, frequentemente associado a um recuo face a uma necessária crítica do capitalismo,³⁴³ ao desenvolvimento de um conjunto de teorias baseadas em modelos de construção social e cultural (via pós-estruturalismo), o pós-modernismo significou, para o feminismo, a desvalorização do corpo em si para lá da mera representação, uma estratégia que, apesar de tudo, se revelou importante nas análises desconstrutivas dos mecanismos patriarcais. Enquadramento incontestável este, ainda que a materialização do corpo tenha sido possibilitada pelo desenvolvimento de estratégias artísticas como a performance, os *happenings* ou até mesmo as instalações, o vídeo ou a fotografia. Creio que a face *esteticista* do pós-modernismo (em contraponto que a sua segunda faceta que poderia ser considerada a vertente pós-estruturalista)³⁴⁴, silenciou esta materialização nas artes plásticas, as quais funcionariam não só como local de produção discursiva mas também como local de produção política (é, neste ponto, importante salientar que o material apenas pode ser entendido em termos discursivos (Alaimo e Hekman 2008), pelo que se torna

³⁴³ Em *Postmodernism, or, The Logic of Late Capitalism* (gizado a partir do conceito ‘Late Capitalism’ de Ernest Mandel), por exemplo, Fredric Jameson associa o pós-modernismo a uma forma cultural típica do capitalismo tardio, marcado pela negação e pela crise de um certo conjunto de conceitos e práticas, como a ideologia ou a arte. Segundo Jameson, “qualquer posição do pós-modernismo na cultura – quer se trate de apologia ou de estigmatização – é sempre simultânea e *necessariamente* uma posição explícita ou implicitamente política acerca da natureza do capitalismo multinacional actual”. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (2003 ed.; Durham: Duke University Press, 1991, p. 3). Ainda que, no momento actual, a arte contemporânea enquanto arma política esteja a prosperar, é necessário ter em linha de conta o momento actual no qual, na sequência de uma evolução diacrónica do capitalismo, a arte é, mais do que nunca, reduzida a um estatuto de bem de consumo. Esta questão também deve ser considerada da perspectiva do abandono de uma “posição crítica”, facto apontado ao pós-modernismo. Contudo, adverte Andeas Huyssen, “as ideias habituais acerca daquilo que constitui uma arte crítica (*arteilichkeit* e vanguardismo, *art engagé*, realismo crítico ou estética da negatividade, a recusa da representação, a abstracção ou a reflexividade) perderam muito do seu poder explanatório e normativo nas últimas décadas. Este é, precisamente, o grande dilema da arte na era pós-moderna”. Andreas Huyssen, ‘Mapping the Postmodern’, in Linda J. Nicholson (ed.), *Feminism/Postmodernism* (Nova Iorque: Routledge, 1990), p. 235.

³⁴⁴ No texto *Postmodern Polemics*, Foster distingue um pós-modernismo conservador de um pós-modernismo pós-estruturalista, sendo que o primeiro se define “sobretudo em termos de estilo, depende do modernismo, o qual, reduzido à sua própria imagem formalista, é contrariado pelo retorno à narrativa, ao ornamento e à figura” (logo representando um retorno à história e ao sujeito), enquanto o segundo assume “a ‘morte do homem’ enquanto criador original de artefactos únicos mas também enquanto sujeito central da representação e da história (logo anti-humanista)”. Hal Foster, ‘(Post)Modern Polemics’, *New German Critique*, 33/Autumn (1984), 67-78.

impossível deixar o discursivo completamente de parte; ao invés, o mesmo deve ser incorporado em qualquer tentativa de entendimento do mundo real).

A emergência deste paradoxo numa altura muito específica da produção artística contemporânea – o advento do pós-modernismo – pode ser sustentada através da análise de obras como a série *Ambientes* [Figs. 174, 175 e 176], da autoria de Ana Vieira, artista que, a partir de meados da década de 1960, tem vindo a produzir um *corpus* situado nos interstícios de diferentes meios artísticos, marcado por uma elevada relevância e consistência: usando instalação, fotografia, desenho, mas também produzindo referências à pintura e à escultura³⁴⁵. Formada em pintura, Vieira cedo demonstrou uma séria desconfiança nos meios de expressão artística tradicionais, assim como na sacralização da arte, posições claramente expressas em *Ambiente* (1971) [Fig. 176], obra na qual, atrás de diversas camadas de véus se encontra, inacessível, uma escultura com referência à *Vénus de Milo*, ruína e fragmento da arte sacralizada e reificada [o crítico e curador Paulo Pires do Vale definiu este trabalho como “ritual funerário de arte plintável” (Vale 2010a)]. Para Vieira, esta revelou-se uma estratégia preferencial ao longo dos anos de 1970: em 77, a artista apresentou uma releitura do canónico *Le Déjeuner sur l’herbe*, de Manet, transformado em toalha de piquenique, produzindo assim um confronto entre o corpo do espectador e a noção da impossibilidade em participar na acção proposta pela obra, posicionando assim esses corpos que se confrontam com a obra num lugar de intermediação, de liminaridade. Esta poderia ser definida como uma posição virtual que se transformaria numa das mais criativas propostas da autora: uma noção do fechamento da obra sobre si própria que aumenta exponencialmente a consciência que o espectador tem do seu próprio corpo, que torna coesa a sua multiplicidade e que, ao mesmo tempo, confere um carácter político à sua prática artística. Os objectos artísticos de Ana Vieira desde o início resistiram a classificações, como era aliás a sua intenção, movimentando-se através de uma vasta diversidade de materiais e composições: uma tensão que, diríamos, expressa perfeitamente a dicotomia discursividade/materialismo, entre a representação e a natureza material dos objectos/corpos.

³⁴⁵ Uma exposição antológica, intitulada *Muros de Abrigo* realizou-se no Centro de arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian de 14 de Janeiro a 27 de Março de 2011.

A performance, enquanto um dos conceitos mais produtivos e resistentes que debilitaram as fundações do formalismo modernista, pode ser vista como uma das formas artísticas mais significativas que emergiram nestas décadas, associando-se ao conceito de “desmaterialização da obra de arte” identificado por Lucy Lippard e John Chandler (Lippard 1997). Esta formulação da “arte como ideia e arte como acção” instou o feminismo a sustentar-se na materialidade dos objectos e dos corpos em vez de se ater à representação. Interessante, pois, sobretudo de uma perspectiva feminista, é o facto de esta “desmaterialização da obra de arte” ter aberto caminho para um crescente posicionamento do corpo na sua forma material: “desmaterializar” o objecto artístico, localização da construção discursiva da realidade por excelência foi sinónimo da emergência do conceito de comunicação em vez do objecto, enquanto simultaneamente implicou o reposicionamento do corpo (feminista) no centro das práticas artísticas³⁴⁶. Através deste tipo de obras, e da utilização de meios como a performance, o happening, mas também o vídeo e a fotografia, o corpo tornou-se local de agenciamento político, colocando-se desde então a questão de como “os sentidos e as coisas, a abstracção e a excitação, a especulação e o poder, o desejo e o material convergem [desde então] nas imagens” (Steyerl (a) 2010). No entanto, este corpo estava ainda ligado a uma constante busca pela subjectificação³⁴⁷. Como refere Hito Steyerl, a partir de Elisabeth Lebovici,

tradicionalmente, a prática emancipatória estava ligada ao desejo de ser sujeito. A emancipação foi concebida enquanto processo de transformação num sujeito da história, da representação e da política. Devir sujeito era sinónimo de uma promessa de autonomia, de soberania, de agenciamento. Ser um sujeito era bom; ser um objecto era mau. Mas, como todos sabemos, ser um sujeito pode ser

³⁴⁶ Numa carta-ensaio (com data de 1968) que apenas foi publicado na colectânea de textos editada por Lucy Lippard *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, o Grupo Art and Language respondeu ao texto de Lippard e Chandler enfatizando precisamente o facto de que “todos os exemplos de obras de arte que referem no artigo são, com poucas excepções, objectos artísticos. Podem não ser um objecto artístico no sentido convencional, no seu estado-matéria, mas são-no, contudo, em outras formas, seja em estado sólido, gasoso ou líquido”. Lucy Lippard (ed.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Berkeley: University of California Press, 1997), p. 43. Esta consideração antecipou a falibilidade da previsão de Lippard e Chandler relativamente à tendência à desmaterialização que poderia “tornar o objecto em algo totalmente obsoleto”. Lippard (ed.), *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, p. 42. Como sabemos, e ao longo das décadas subsequentes, o movimento da arte foi precisamente inverso.

³⁴⁷ No mesmo sentido, Marsha Meskimmon refere-se a um “paradoxo das mulheres como sujeitos e como objectos”, presente em muitas obras de arte, já que “os espectadores têm que, simultaneamente, estar conscientes de uma figura enquanto objecto que é visto (da perigosa e desagradável objectificação da mulher) e enquanto sujeito que vê (um agente feminino Criativo, uma artista)”. Meskimmon, *Women Making Art. History, Subjectivity, Aesthetics*, p. 75.

enganador. O sujeito é sempre subjectivo. Apesar de a posição do sujeito sugerir um certo nível de controlo, a verdade é que esta implica sempre a sujeição a relações de poder. Contudo, várias gerações de feministas, nas quais me incluo, lutaram para se desembaraçarem da objectificação patriarcal de forma a se tornarem sujeitos. O movimento feminista, até muito recentemente (e por diversas razões), sempre trabalhou no sentido de reclamar autonomia e total subjectividade [Steyerl (a) 2010].

Esta viragem materialista na teoria feminista, segundo definição de Hekman e Alaimo (devedora da filosofia da diferença desenvolvida em França por filósofos como Gilles Deleuze, e, posteriormente, transportada para a teoria feminista por autoras como Elizabeth Grosz e Claire Colebrook) baseou-se numa tentativa de construção de um terreno para a crítica feminista de base ontológica em vez de epistemológica (o corpo – objecto – antes do discurso), o que se coloca em consonância com a recente apologia do objecto presente na posição de Steyerl, clarificada em textos como *A Thing Like You and Me* e *The Language of Things* (Steyerl), gizado a partir de uma influência claramente benjaminiana (tendo como central a ideia de que a “imagem não representa a realidade, ela é um fragmento do mundo real” [Steyerl (a) 2010]).

3.3.2 – Além da divisão moderno/pós-moderno – o corpo como centro de uma prática artística material

A redefinição do “discursivo em termos materiais”, projecto sugerido por Susan Hekman e Stacy Alaimo, cuja genealogia nos leva às teorias feministas desenvolvidas a partir da década de 1990, corresponde, no nosso entender, a uma necessidade desde cedo expressa na produção artística. Uma leitura a partir de uma perspectiva feminista pode servir para identificar os processos criativos de artistas que expressam não só esta tensão conceptual, presa no enclave entre epistemologia e ontologia, como também inauguram posteriores desenvolvimentos conceptuais no que à arte feminista diz respeito. Tais processos não se dissociam da centralidade que o corpo – seja o corpo do artista, seja o corpo da audiência – assume nas obras de arte, remetendo-nos não só para questionamentos estéticos mas também éticos. Nesta

secção, exploraremos dispositivos formais que, ao centralizarem as obras em epistemologias visuais distintas (corpo como ausência ou o corpo materializado), personificam este processo de aglutinação material/discursivo, assim como as contradições inerentes ao paradoxo anteriormente identificado como pós-moderno. Na senda da formulação deleuziana em *Lógica do Sentido*, que assume que “o paradoxo é a afirmação dos dois sentidos ao mesmo tempo” [Gilles Deleuze 1998 (1969)], também nós assumimos esta posição do paradoxo como essencial para compreender, pensar e intuir acerca do potencial político destas obras no que ao projecto feminista diz respeito. De facto, a prática destas artistas engloba possibilidades de leitura às quais subjazem questionamentos acerca do sujeito, mas a partir delas também se intui um grau de materialização que nos conduz da epistemologia à ontologia da obra.

A confluência entre discurso e materialidade encontra-se expressa de forma paradigmática na obra de Ana Hatherly que, no texto *Auto-biografia documental*, coloca a sua prática artística nos seguintes termos:

O meu trabalho começa com a escrita – sou um escritor que deriva para as artes visuais através da experimentação com a palavra. A Poesia Concreta foi um estádio necessário, mas mais importante foi o estudo da escrita, impressa e manuscrita, especialmente a arcaica, chinesa e europeia. O meu trabalho começa também com a pintura – sou um pintor que deriva para a literatura através dum processo de consciencialização dos laços que unem todas as artes, particularmente na nossa sociedade. Esta consciencialização tornou-se mais importante quando comecei a utilizar também a fotografia e o cinema como meio de investigar os processos de expressão e comunicação. O desenho representa uma parte essencial do meu trabalho, aquela que eu mais extensivamente pratiquei, depois da escrita literária. Em suma, posso dizer que o meu trabalho diz respeito a uma investigação do idioma artístico, particularmente do ponto de vista da representação – mental e visual (Hatherly 1992).

Em obras como *Poema d'Entro* e *Rotura*, em certo sentido complementares, Hatherly desenvolve uma intrincada teia de relações entre todos os níveis da sua

vasta produção, concretizada em campos tão distintos como a escrita, a pintura, o desenho, o cinema, a performance ou a investigação académica³⁴⁸. Se estas assumem um carácter performativo explícito (*performatividade* num caso planeada, no outro uma surpresa...), e nas quais o papel do corpo é certamente mais imediato, o facto é que o corpo se encontra no âmago do processo criativo de Ana Hatherly na sua totalidade, o qual imbrica discursividade e materialidade de uma forma verdadeiramente notável, lembrando-nos de que “o género não é só uma questão de diferença, de efeitos meramente discursivos” (Fer 1990: 77). Esse corpo ver-se-á, então, intimamente relacionado com a escrita, com uma tentativa de ir além dos processos de atribuição de significado à palavra, procurando o encontro do *eikon* com o *logos*, da imagem com a palavra³⁴⁹. Esta constante experimentação e os seus processos, que tem também uma inegável e substancial dimensão política, revelam o radical vanguardismo ainda hoje presente nesta obra, também notavelmente em sintonia com as questões mais prementes do seu tempo.

Em 1977, em ambiente de revolução social e cultural inspirado pela revolução política de 1974, cumpre-se o projecto *Alternativa Zero: tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea*, exposição idealizada por José Ernesto de Sousa, crítico e artista (ou operador estético, segundo terminologia adoptada pelo próprio). Depois de cerca de dois anos de preparação e outros tantos de acesa discussão, que se prolongou durante o tempo em que decorreu a exposição na Galeria Nacional de Arte Moderna, em Belém, surge a exposição que se queria basilar na história da arte contemporânea do país, mas também um evento em sintonia com o seu próprio tempo. Ernesto de Sousa, grande defensor das vanguardas das décadas de

³⁴⁸ O trabalho “Para uma Arqueologia da Poesia Experimental” é um dos muitos exemplos nos quais se manifesta a diversidade de interesses de Ana Hatherly, assim como a vertente ‘arqueológica’ de toda a sua obra: “O presente trabalho insere-se nessa linha de pesquisa actual que procura, não só averiguar onde começam e acabam as fronteiras entre as artes, os costumes, os saberes, mas também descobrir onde nascem e como se ramificam as suas raízes. Por outro lado, e ainda mais significativamente, ele representa uma atitude de reavaliação crítica, pois não se trata apenas de descobrir, por revivalismo ou exotismo, factos ou textos mais ou menos inéditos, mas sim de uma necessidade de os interpretar segundo novas ópticas que dão lugar a novas propostas de leitura”. Ana Hatherly, ‘Para Uma Arqueologia da Poesia Experimental. Anagramas portugueses do século XVII’, *Colóquio Artes*, Separata do nº 40 (1979a), p. 32. Hatherly juntou-se, com Salette Tavares e E. M. de Melo e Castro, ao grupo fundador da revista *Poesia Experimental*, criada em Lisboa por António Aragão e Herberto Helder. Já a relação entre palavra e imagem encontra-se bem patente em *O Escritor*, “uma narrativa em 27 fases. Cada imagem é um pictograma, um fotograma congelado na página, cujo significado é posto em movimento pela leitura. A leitura será sempre múltipla porque à ilusão de ver se acrescenta a ilusão de ler. Todo o pictograma é criptograma”. Ana Hatherly, *O Escritor* (Lisboa: Moraes Editores, 1975b), s/p.

³⁴⁹ Em 1978, Ana Hatherly participou na exposição *Materializzazione del Linguaggio*, integrante da Bienal de Veneza. As obras então apresentadas integram o volume *Mapas da Imaginação e da Memória* Ana Hatherly, *Mapas da Imaginação e da Memória* (1973).

1960 e 1970, e seu disseminador em Portugal, havia visitado acontecimentos artísticos tão relevantes quanto a Documenta de Kassel, onde contactou com Joseph Beuys, por exemplo, trazendo para dentro de portas um conhecimento que era ainda, nessa altura, quase inexistente. De facto, corriam os tempos em que Buren declarava, na senda do “grau zero da escrita” (Barthes 1981) enunciado por Roland Barthes, que se havia atingido o ponto do “grau zero da pintura”³⁵⁰. Nessa altura, tal como nota João Fernandes no texto *Perspectiva: Alternativa Zero Vinte anos*, “a desmaterialização do objecto de arte, o fim de uma autonomia dos géneros artísticos e dos seus suportes, a crítica do conceito da originalidade, a relação arte-vida pesquisada pelo movimento Fluxus marcam então os parâmetros do debate e da experimentação” (Fernandes 1993: 17), aspectos amplamente evidenciados em *Alternativa Zero*. Sendo o Experimentalismo, nas suas vertentes musical, literária e visual, um movimento arauto da vanguarda em Portugal, não poderia então deixar de ser central nesta mostra, contemporânea de um ambiente artístico no qual a atitude se torna forma, ou, como postulou o crítico e curador Harald Szeeman:

³⁵⁰ Em 1967, Buren, Mosset, Parmentier e Toroni distribuíram um convite no Salon de la Jeune Peinture no qual declaram a rejeição do estatuto de pintores:

Puisque peindre c'est un jeu.

Puisque peindre c'est accorder ou désaccorder les couleurs.

Puisque peindre c'est appliquer (consciemment ou non) des règles de composition.

Puisque peindre c'est valoriser le geste.

Puisque peindre c'est représenter l'extérieur (ou l'interpréter, ou se l'approprier, ou le contester, ou le présenter).

Puisque peindre c'est proposer un tremplin pour l'imagination.

Puisque peindre c'est illustrer l'intériorité.

Puisque peindre c'est une justification.

Puisque peindre sert à quelque chose.

Puisque peindre c'est peindre en fonction de l'esthétisme, des fleurs, des femmes, de l'érotisme, de l'environnement quotidien, de l'art, de dada, de la psychanalyse, de la guerre au Viet-Nam.

NOUS NE SOMMES PAS PEINTRES. Daniel Buren, *Les Écrits (1965-1990)* (Bordéus: CAPC - Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1991).

Carlos Basualdo nota a afinidade de processos entre a movimentação teórica de Barthes no campo da literatura e o momento concomitante nas artes visuais, sobretudo “o processo que Barthes descreve na literatura tem semelhanças óbvias com a situação das artes visuais na modernidade. Também se pode dizer que a pintura se tornou progressivamente mais opaca uma vez que desde meados do século XIX, tal como Barthes escreve a propósito da literatura (...). Os artistas centrais neste processo, sendo a sua posição até certo ponto paralela à ocupada por Mallarmé na literatura, são Paul Cézanne e Marcel Duchamp. Com Cézanne, a pintura adquiriu a densidade de uma coisa; à medida que o referente se secundarizou e a imagem se tornou, acima de tudo o resto, o espaço no qual o exercício de uma prática específica se desenvolve. Com Duchamp e o ready-made, o objecto de reflexão passa a ser a própria pintura, entendida (segundo o crítico Thierry de Duve) [cf. Thierry de Duve, *Nominalism Pictural. Marcel Duchamp, la Peinture et la Modernité* (Paris: Les Éditions de Minuit, 1984)] como metonímia para o substantivo arte. Se o trabalho de Cézanne parece pôr a nú a essencialidade da pintura, que está para além daquilo que é representado, Duchamp, uns anos mais tarde, foi capaz de esvaziar essa essência de qualquer conteúdo, reduzindo o seu significado a mera contextualização”. Carlos Basualdo, 'A Writing without Literature (or Painting as a Construction Site)', *Painting Zero Degree* (Nova Iorque: Independent Curators International, 2000), p. 15.

Na arte de hoje, o tema principal não é a realização, o arranjo do espaço, mas sim a actividade do ser humano, do artista, o que explica o título da exposição (uma frase e não um slogan). Trata-se da primeira vez que a atitude intrínseca do artista é apresentada, e de maneira tão precisa, como uma obra (...). Os artistas desta exposição não são fazedores de objectos, eles buscam, pelo contrário, escapar-lhes e alargam assim os seus níveis significantes a fim de atingirem o essencial para além do objecto, a fim de constituírem a situação. Eles querem que o processo artístico seja ainda visível no produto final e na exposição” (*apud* Fernandes 1993: 17/18).

Em *Alternativa Zero* estariam presentes “operadores estéticos” que não só integravam nas suas práticas esta atitude de vanguarda (que era internacional), como também assumiam a ligação com o contexto social e cultural em que se inseriam, no caso sinónimo de um ambiente revolucionário no qual “a ligação entre a ideia de vanguarda e o meio social jamais era esquecida e no qual todas as acções se constituíam apenas em função de um sentido colectivo” (Fernandes 1993).

Neste contexto, então, Ana Hatherly, artista da multiplicidade das formas, propõe-se apresentar *Poema d’Entro*, instalação assim descrita pela artista no catálogo da exposição:

Ocupação do espaço 4x4x2 metros. Trata-se de uma célula ou cubo, fechado, a cujo interior se acede por uma porta. No interior, inteiramente pintado a cinzento escuro, uma coluna de luz de cerca de um metro de diâmetro, apontando do tecto para o chão, formada por projectores de luz branca. Dentro desse círculo de luz branca vários projectores de várias cores acendem e apagam intermitentemente de modo a formar uma espécie de palpitação dentro da coluna que, essa, permanece fixa, unidireccional. Trata-se de uma ilustração do seguinte tema: O POEMA É UMA SITUAÇÃO LUMINOSAMENTE MUTÁVEL” (in E. d. Sousa 1977a).

A impossibilidade de realizar este projecto, por questões meramente técnicas, fez com que *Poema d’Entro* fosse apresentado de forma diferente. O mesmo espaço

cúbico fechado, no qual os visitantes iam entrando, cobriu-se de cartazes brancos (ou em branco) rasgados, cujos fragmentos foram deixados cair no chão. Como Hatherly refere,

o conjunto era iluminado por pequenos projectores parcialmente velados, que acendiam e apagavam intermitentemente, de modo a que os relevos criados pelas lacerações, ou seja, o jogo de relevos e de sombras, fosse ora acentuado ou atenuado, dando ao conjunto uma espécie de pulsão, um ritmo vibratório. O ambiente geral era de semi-penumbra. Tratava-se evidentemente, duma espécie de retrato em negativo do que se passava então à nossa volta nesse período pós-25-de-Abril, em que as paredes das ruas, regurgitando de cartazes já meio destruídos, repercutiam dentro de nós – ruptura e decadência juntamente (in E. d. Sousa 1977a).

O ambiente revolucionário que se vivia e a alusão aos cartazes de rua, que a artista também integrou numa outra série de trabalhos sobre a Revolução (a já citada *Descolagens da cidade*), fez com que se desencadeasse uma reacção inesperada por parte do público visitante de *Alternativa Zero*, factor que posteriormente se revelaria determinante para a artista: na semi-penumbra daquela pequena sala, sob a ocultação dos olhares do outro, os visitantes continuaram o processo de laceração dos cartazes brancos que cobriam as paredes da pequena sala, diversas vezes substituídos por Ana Hatherly, desencadeando-se sempre a mesma reacção no público. Aqui se provou esse sentir colectivo tão marcante na época. Hatherly refere mesmo que esta “foi uma experiência importante porque então demonstrou-se que a provocação do meu gesto correspondia a algo que era a expressão duma forma de sentir colectiva, que ultrapassava a minha intenção, que se basea (sic) numa premissa cultural, ideologicamente orientada” (Hatherly 1992: 77).

Esta experiência revelar-se-ia determinante no surgimento de outra obra seminal no contexto artístico português da década de 1970: *Rotura, performance* apresentada poucos meses depois de *Poema d’Entro* na Galeria Quadrum. Esta *performance*, apesar de apresentar semelhanças com a instalação de *Alternativa Zero*, constituiu-se sobretudo nas diferenças em relação a ela. De facto, em *Rotura*, a semi-penumbra é substituída pelo espaço aberto da galeria, no qual foram colocados

13 painéis de papel cenário, com a dimensão de 1,20x2,20m, esticados em suportes de alumínio, dispostos em labirinto, que Ana Hatherly “rasgava e dilacerava” em cima de um escadote. Como recorda a artista,

do elegante e claro espaço da Galeria desprendia-se algo de inibidor para o público. Ninguém se atreveu a interferir. O público presenciou a intervenção atentamente mas sem reagir. Depois a exposição era visitada com certa perplexidade (segundo me informaram). Não era como na ALTERNATIVA ZERO.

Durante a intervenção, o público estava atônito. A performance era de grande impacto, com todo aquele aparato das duas equipas e dos fotógrafos. Metia mesmo um pouco de medo. Quando fiz o primeiro rasgão eu própria me assustei. O ruído do rasgar dos painéis era fortíssimo, fazia um estrondo enorme. A violência do meu acto era terrível. Havia uma espécie de crueldade eufórica que se libertava nesse meu gesto de romper, de dilacerar, que talvez correspondesse a uma vontade colectiva de destruição purificadora. Mas era um atentado (Hatherly 1992: 77).

Nesta *performance*, e na violência deste gesto artístico que continuou patente nos fragmentos que a partir daí continuaram expostos na Galeria Quadrum, “o corpo do operador e o operador fazem parte da obra. O gesto do operador é um gesto para o mundo” (Fernandes 1993) e, de facto, este é um ponto transversal a todas as obras de Ana Hatherly, quer se trate de *performance*, de vídeo, de poesia, de desenho, de pintura... De facto, a multiplicidade de formas que compõem o trabalho desta artista, é consistente com a definição de um estilo, revelado a nível conceptual e formal, sempre presente em todos os seus trabalhos. Este estilo, ou aquilo que diferencia cada trabalho ao mesmo tempo unificando-os numa Obra, resulta, no nosso entender, não só da intrincada teia de relações conceptuais estabelecidos entre cada peça e o seu fazer, mas sobretudo da dimensão corporal que todas as obras de Hatherly encerram. Podemos dizer deste elemento diferenciador que o mesmo corresponde à corporalidade da obra de Ana Hatherly, que frequentemente mais é vista pelo seu carácter intelectual e erudito. Esta perspectiva, aqui explorada a partir de *Rotura*, integra não só a obra em si, o objecto produzido, mas também a própria artista (o seu corpo), o processo (movimento) de realização da obra, e ainda o público/leitor que

entabula também uma relação performativa com a profícua produção de Hatherly. Se estas três dimensões podem surgir como mais claras ou evidentes em trabalhos como *Poema d'Entro* ou *Rotura*, entabulando processos de meta-discurso mas também de meta-leitura, o facto é que eles também surgem noutras obras, quer visuais, quer poéticas. Senão detenhamo-nos, a título de exemplo, em alguns desenhos realizados entre 1965 e 1973 reunidos no volume *Mapas da Imaginação e da Memória* (Hatherly 1973) [Fig. 178] e *Caligramas*, de 1998 [Fig. 179]. Em *Mapas da Imaginação e da Memória*, surge o resultado de uma pesquisa da visualidade do texto escrito, cuja origem se situa na investigação académica realizada pela artista em torno dos poemas visuais barrocos e de outras formas de textos visuais, como a caligrafia chinesa. No ensaio *A reinvenção da leitura*, Hatherly enquadra assim esta base conceptual transversal a toda a sua obra:

Sabemos que seja qual for a linguagem – palavra, gesto, objecto – nem tudo é sempre legível, como nem tudo é sempre dizível, como nem tudo é sempre decifrável. E é justamente nessa zona de obscuridade determinada pelas limitações da expressão e da interpretação que se inscreve a ilegibilidade essencial do objecto de arte – o que nele fica por dizer, em silêncio, indizível – que é o que vai precisamente permitir inúmeras, talvez infinitas leituras criadoras (Hatherly 1981).

“O poema visual – texto-visual, texto-imagem – é literal e literariamente silencioso” (ibidem), continua, antes de explicar a forma como começou a copiar as formas do alfabeto chinês arcaico, a partir de um dicionário (a artista afirma mesmo que o estudo do chinês arcaico foi a sua escola de pintura). Este acto de copiar as formas de um alfabeto sem conhecer o significado do que escrevia remete-nos precisamente para a importância do processo, do movimento do corpo, da sua mão, que, segundo Hatherly, se tornou inteligente:

À medida que ia aprofundando o meu conhecimento gestual dessa escrita eu via, na destreza crescente com que desenhava esses caracteres, na fluência do meu conhecimento deles, eu via aquilo que posso descrever como ‘a minha mão tornar-se inteligente’, quer dizer, experimentalmente observava, ao mesmo

tempo que realizava, o acto de conhecer essa escrita; (...) o meu empenho nesse acto era, acima de tudo, o de investigar, tanto quanto a minha subjectividade o permitisse, o conhecimento do acto criador e a sua gratuidade (Hatherly 1973, s/p).

Os trabalhos visuais de Ana Hatherly adquirem assim uma corporalidade própria que subsiste para além do corpo/mão criador(a). Uma dinâmica inerente ao desenho torna-se autónoma, uma vez que essa dinâmica, feita da tensão entre espaços em branco e de traços desenhados ‘à mão’, é geradora de novas dinâmicas, de movimentos imóveis permanentes. Um processo que se torna perfeitamente compreensível quando atentamos em trabalhos como os que compõem a série *Caligramas*.

Num certo sentido, Ana Hatherly corporaliza a escrita quando a transforma em desenho, e fá-lo através da *performatividade* inerente ao seu processo criativo. A artista teatraliza a escrita através dessa mesma *performatividade*, que é um acto do corpo, um acto através do qual múltiplos significados se engendram, significados esses que são mais abrangentes do que os limites de uma narrativa, de uma frase, de uma palavra ou do que os limites formais de uma obra visual de matriz conceptual. Os múltiplos significados, ou as múltiplas possibilidades de significado, são propostos por uma série de eventos irrepetíveis que são o acto de fazer a obra (quando a mão já é inteligente e *realiza a* escrita na sua vertente visual) e o acto de ler ou de a recepcionar. Esta questão é facilmente apreensível não só com *Rotura*, que pode ser vista em formato vídeo, repetindo-se a *performance* inicial e assim criando diferença (o meio artístico é outro, a forma da obra é diferente, o contexto expositivo, o tempo e o público são também distintos daqueles verificados em 1977), mas também com desenhos que compõem a série *Caligramas* ou *O Escritor*, datado de 1975 [Fig. 177]. De facto, *Rotura*, assim como os desenhos, estão ainda imbuídos das suas circunstâncias históricas, enquanto actos corporais de inscrição de significados e de forças criativas específicos de um determinado corpo, embora se transformem em acto contínuo, um acto que não cessa porque nunca deixa de produzir algo.

Este pode ser visto como um processo de múltiplas dimensões ou sucessivas dobras, que podemos considerar partindo de uma teorização de Gilles Deleuze em *Le*

Pli: Leibniz et le Baroque (Gilles Deleuze 1988). De facto, no trabalho de Ana Hatherly sobrepõem-se *dobras*, construídas no espaço de representação pelas linhas que em permanente movimento confundem as suas dimensões visual e de significação da palavra, tornando-as indiscerníveis. Essas *dobras*³⁵¹ como delas fala Deleuze em relação à filosofia leibniziana em *Le Pli, Leibniz et le Baroque* (Deleuze 1988), são simultaneamente a diferença, a multiplicidade e o eterno retorno, ou o infundável movimento da diferença no cosmos. Um movimento virtual que inaugura uma série de actuais. Deleuze diz: “o conceito de dobra é sempre um singular, e só pode ganhar terreno variando, bifurcando, metamorfoseando-se. (...) Nada é mais perturbador do que os movimentos incessantes daquilo que parece imóvel, Leibniz diria: uma dança de partículas num giro de dobras”³⁵² (Gilles Deleuze 2003: 212, sublinhado nosso). Esta “flexibilidade dos corpos” (que neste caso podem ser os corpos de facto, da artista ou do leitor, mas também podem ser as obras em si, e que podem mesmo ser alvo de um simples processo de representação), potenciada pela diferença e pela multiplicidade das dobras que entre si constituem um labirinto composto por partes infinitas, ou a *elasticidade da matéria*, corresponde em Ana Hatherly às diferentes dimensões articuladas em simultâneo nas suas obras, a um processo dialógico – corpo, movimento, significações múltiplas – que as transformam num labirinto de silêncio, ou de possibilidades entabuladas pelo vazio criador assim possibilitado.

A notável expressão do corpo como ausência, uma ausência diferente daquela encontrada em Ana Vieira, surge na obra de Lourdes Castro através da temática das sombras que desde cedo se tornou no cerne da pesquisa plástica desta artista, cuja origem remonta às serigrafias realizadas a partir dos contornos dos objectos pintados referidos no capítulo anterior.³⁵³ Posteriormente, estas sombras iniciais adquiririam novas formas, começando com as sombras projectadas e contornos³⁵⁴ e passando

³⁵¹ Robert Sasso e Arnaud Villani definem a *dobra (pli)* da seguinte forma: «Linha» de dupla direcção simultânea, percorrida a uma velocidade infinita por um ponto que distribui as singularidades, num movimento levado ao infinito e que retorna a si mesmo”. Robert Sasso e Arnaud Villani (eds.), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze* (Nice: Centre de Recherches d'Histoire des Idées, 2003), p. 281.

³⁵² Gilles Deleuze, *Conversações*, trad. Miguel Serras Pereira (Lisboa: Fim de Século - Edições, 2003).

³⁵³ “Foi com a serigrafia que vieram à luz as minhas primeiras sombras. Fazia colagens com objectos e, querendo realizar obras impressas, coloquei esses mesmos objectos sobre a seda pré-sensibilizada. Obtive assim verdadeiras sombras projectadas”. Lourdes Castro, *Além da Sombra* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992), p. 50.

³⁵⁴ “A sombra projectada como contorno interessa-me muito mais do que a sua simples representação. Porque o contorno da sombra é ainda mais fantasmático, fugitivo, ainda mais ausente. O que produz a sombra está à frente,

pelo *Grande Herbário das Sombras*³⁵⁵ [Fig. 180] ou pelos seus conhecidos *Álbuns de Família*, iniciados na década de sessenta, que continuam ainda hoje a ser completados, e nos quais Castro recolhe informações sobre as sombras. Depois das linhas marcadas sobre tela, traçando contornos vários, as sombras projectaram-se também, nesta altura, em *plexiglass* pintado e recortado³⁵⁶ e, posteriormente, em lençóis bordados nos quais as sombras passaram a ser deitadas.

Os anos sessenta trouxeram ainda um outro desenvolvimento a esta actividade: o teatro de sombras³⁵⁷, cujos espectáculos, com Manuel Zimbro, Lourdes Castro apresentou em várias cidades da Europa e da América Latina. Mas será que aqui, no teatro de sombras, é ainda apenas o contorno da sombra que importa e não a sombra em si ou o corpo que a produz?³⁵⁸ Mesmo nos primeiros trabalhos, essa separação pode ser difícil de fazer, uma vez que os corpos, os objectos a três dimensões, se mantêm ali presentes, numa espécie de presença de “terceira geração”. Embora invisível, é na ausência do corpo que a sua presença claramente se manifesta. Como por exemplo, em relação às sombras em *plexiglass* recortado (nas quais já não só a linha está presente mas uma corporeidade imensa, uma mancha que parece estar pronta a alastrar para fora das linhas do recorte) é bastante complicado não admitir esta presença de corpo, ou mesmo nas sombras deitadas,³⁵⁹ bordadas em lençóis, nas quais o corpo, não como representação mas como presença de facto, se torna por demais evidente.³⁶⁰

ou atrás, mas não longe. Enquanto que um contorno é qualquer coisa que foi feita com a presença da sombra, mas que dela se liberta. Contorno sugere a ausência, verdadeira e absolutamente”. Ibid. p. 51.

³⁵⁵ “Feito na ilha da Madeira durante o verão de 1972. Contém cerca de 100 espécies botânicas (com suas etiquetas, nome científico, nome vulgar e habitat), isto é: as suas sombras tomadas directamente ao sol, sobre papel heliográfico”. Ibid. p. 55.

³⁵⁶ “Procurando um material sem textura e mais de acordo com o resultado que pretendia obter, fiz, em 64, o meu primeiro ensaio em *plexiglass*. Por fim, um material imaterial como as sombras. (...) Fiz sair as sombras da sombra, dei-lhes cores, uma vida independente”. Ibid. p. 53.

³⁵⁷ “Não é propriamente teatro, são apenas proposições quotidianas que sempre me fascinaram, mas que agora se podem mover como sombras no espaço”. Ibid. p. 57.

³⁵⁸ “A sombra é ainda palpável. O contorno já não é. O contorno surpreende-me porque não existia antes de eu o desenhar; é, creio, um novo olhar sobre o que me rodeia”. Ibid. p. 51.

³⁵⁹ “A surpresa do desenho da pessoa deitada, isto é, da sombra projectada horizontalmente em vez de verticalmente (como até aqui costumava quase sempre fazer) tornou-se pouco a pouco tão importante que por agora só faço lençóis. (...) Pondo um lençol na parede as sombras dir-se-ia que voam. Também gosto. Depois de ter retirado as sombras da sombra, de lhes ter dado cor e transparência, uma vida independente, estendo-as”. Lourdes Castro, Paris 1969, Ibid. p. 54.

³⁶⁰ Lembramos, aqui, a relação das sombras com a morte, mais especificamente no mito de Plínio, o Velho, no qual a jovem Dibutades projectou a sombra do seu amado na vertical por forma a afastar a sua morte, uma vez que este partia para a guerra.

Sombras à volta de um centro é outra vertente da pesquisa plástica que Lourdes Castro tem vindo a desenvolver em torno da sombra. Aqui, a presença de um corpo está assinalada nesse centro que sustenta as flores (ou apenas as sombras?) projectadas e depois traçadas pela artista. Diz Manuel Zimbro, acerca destes trabalhos: “Iluminados por uma luz que opera ao meio-dia – apesar de a essa hora ser pouca a projecção da sombra – chegam a iluminar a origem da própria sombra: o caos ou «base» que ao dar à luz a luz nesse primeiro dia se tornou visível a indivisa plasticidade do mundo sensível” (Zimbro 2003: 14). Neste mesmo texto, Manuel Zimbro sintetiza o percurso de Lourdes Castro através das sombras de uma forma exemplar:

(...) De diluição em diluição, após ter ficado a sós com a Sombra, para a desenhar, dilui-a mais uma vez até dela só ter o Contorno, pintado ou bordado. Tal uma homeopata, diluindo-o ainda mais, através do recorte no plexiglass, obtém a Transparência que, ainda mais diluída, lhe dá o Movimento, físico-quimicamente aparente na dinâmica forma de teatro. (...) A todo este processo em que a Lourdes está envolvida, chamámo-lo de diluição pois, ao rarefazer a densa forma manifesta do trabalho em qualquer coisa, passa-o à forma subtil – essa sim, realmente partilhável – do nada. (...) O nada não significa a ausência de qualquer coisa – como poderia sê-lo – mas a independência que tudo tem por nada ser em si mesmo. (...) Em suma, nestes desenhos, com a precariedade e o efêmero desenhados é sobretudo o sentido que se enche de significado (Zimbro 2003: 62-70).

Um poderoso dialogismo entre a discursividade da representação e a materialidade da obra opera-se através das sombras de Lourdes Castro, descritas por Manuel Zimbro como um processo de ‘diluição’ permanente, desde o desenho sombra, que se dilui em contorno, que por sua vez se dilui em transparência e esta se dilui em movimento até aquilo que Zimbro designa como “forma subtil do nada”. Guy Brett, por seu turno, refere-se ao vazio quando escreve assim sobre a obra de Lourdes Castro (partindo dos trabalhos «sombras à volta de um centro»: “(...) o que realmente me atraiu para este desenho, e em boa verdade para todo o conjunto, foi a sensação que tive de eles constituírem um ensaio sobre o Vazio. O círculo recorrente, enquadrado portal variedade de eflorescência, tem uma intensidade quase alucinatória na sua vacuidade mesma. Como reconheceu Pierre Restany há muitos

anos, toda a obra de Lourdes Castro se joga em torno do conceito de vazio. Alinha, pois, com um tema ou uma preocupação que atravessa tanta da arte do século XX, um profundo anseio pelo espaço vazio, a condição de vacuidade, o silêncio – e o reconhecimento da sua reserva de energia. Este enigma é muito atraente para o nosso tempo, na medida em que tudo quanto antes tomámos por sólido, a ciência revelou ser um campo de energias em perpétuo movimento. Se o material se pode tornar imaterial, a sombra pode tornar-se substancial. A ausência pode assumir-se como presença” (Brett s/d: s/p).

Aqui que se encontra um dos pontos centrais da obra de Lourdes Castro, algo a que podemos chamar a materialidade do imaterial ou a forma do espaço vazio. Para além de qualquer tipo de representação ou de figuração artística, as sombras de Lourdes Castro devem tudo aos corpos (animados ou inanimados) que as projectaram e que mantêm a sua materialidade precisamente pelo facto de os mesmos ali não se encontrarem representados. A sombra surge como mancha – de que Benjamin releva os atributos de plena humanidade e corporeidade (a mancha manifesta-se e tem o poder de dissolver a personalidade, tal como o rubor) – e apresenta-se em dois planos: o plano da sombra de facto, trabalhada pela artista em todas estas obras e o plano da cor,³⁶¹ no qual a sombra ganha luminosidade e brilho, sai da obscuridade a que desde sempre foi votada; um plano mágico, sem dúvida, no qual a luz, que primeiramente aparece apenas na projecção da sombra, se transforma na própria sombra, diluindo o seu carácter negativo e gerando um outro ser a partir da própria sombra. Linha, mancha e tridimensionalidade (presente não só nos trabalhos que deram origem à exploração das sombras, mas também nos trabalhos em plexiglass e, de certa forma, também nas tapeçarias realizadas pela artista) diluem-se também mutuamente, deixando de haver oposição entre a linha e a sua superfície. Tudo passa, então, a ser absoluto e manifesto.

Sendo, à primeira vista, o desenho a parte essencial do trabalho de Lourdes Castro, seria interessante notar que, frequentemente, o próprio contorno e a linha do desenho se diluem num movimento pleno de abstracção através da indefinição dos contornos que, nas suas sombras projectadas em plexiglass, desaparecem: é então

³⁶¹ Podemos neste ponto frisar não só os trabalhos em plexiglass recortado, como por exemplo *Bandeja*, de 1967 ou *Rosa fluo*, de 1968 [Fig. 97], mas também serigrafias como *ombre portée Manuela Pilar*, de 1966.

que o contorno se alastra e se transforma em mancha. Ao falarmos em superfície surge ainda, inevitavelmente, a questão do espaço e da possibilidade de falar num espaço interior ou exterior, ou qualquer tipo de espaço de representação. Pela mesma razão anteriormente citada, e apesar de o contorno ser visível nas obras de Lourdes Castro, temos a convicção de que ele não é primordial, até porque a sua proliferação e, também, diluição num sentido próximo do que é abstracto, torna difícil definir um contorno que predomine e que defina, claramente, qual é o espaço interior e qual é o espaço exterior. É um espaço que povoa e é povoado por um conjunto de energias a que Lourdes Castro chama sombras, mas que são, acima de tudo, presenças. Para Maria Helena de Freitas,

a partir de 1964 (e até 1968 aproximadamente), o seu trabalho irá fixar-se num material novo – o plexiglass – dotado de uma plasticidade absoluta. Utilizando uma, duas ou mais placas deste material transparente (por vezes fluorescente) a artista vai poder materializar as sombras e transformá-las em agentes de outras sombras. Os processos que utiliza são vários – a própria sobreposição das placas, o contraste entre transparência e opacidade, o jogo de alternância de planos e cores, os recortes vazios e a vibração do intervalo entre as placas, fundamental para a definição dos reflexos e dos contornos lumínicos. Os espaços criados deste modo são disponíveis, penetráveis e permeáveis a outros espaços, criando-se uma relação ambígua entre o interior e o exterior (Freitas 1992: 45-47).

Maria Filomena Molder, nas suas *Notas de leitura sobre um Texto de Walter Benjamin*, comenta a pequena introdução que antecede *O Sinal e a Mancha* introduzindo um conceito também ele espacial, e que nos trará um novo elemento para a leitura dos lençóis bordados de Lourdes Castro em termos da sua expressão material:

As linhas vertical e horizontal convocam as inúmeras simbologias conhecidas, os pólos dos olhos, a postura dos membros, a orientação do corpo na sua totalidade, em correspondência com o eixo da terra, o movimento do Sol, a disposição astral na abóbada celeste, conformando-se ainda com os fluxos cadenciados dos cursos de água, da sedimentação e erosão das terras, com o peso erguido das montanhas, a imponderabilidade das nuvens. A linha horizontal contém uma

energia terrena, comparativa, finita; a linha vertical parece instituir uma potência espiritual, uma familiaridade com o absoluto (...) (Molder 1999: 19).

Exprimindo uma “relação ambígua entre interior” (Freitas, 1992) ou pautadas pela criação de um “espaço vazio” (Brett), diríamos que à obra de Lourdes Castro está subjacente uma configuração mais espacial do que temporal, característica também comum a certo fazer artístico pós-moderno. Interessante, no entanto, e pertinente para as nossas considerações, será considerar essa espacialidade em diálogo com o comentário de Maria Filomena Molder acerca de *O Sinal e a Mancha*: sendo a linha horizontal associada a “uma energia terrena” e a vertical a uma “potência espiritual”, é interessante notar como os exercícios picturais de Lourdes Castro se baseiam sobretudo na exploração da horizontalidade, frequentemente transformada a partir de um referente ‘vertical’. Senão, observemos os processos subjacentes a obras como os lençóis bordados, os álbuns de família ou as sombras à volta de um centro, série de desenhos quais se verifica uma sublimação desta processualidade também ela performativa e na qual intervêm o artista, o corpo (objecto) referencial e a sua sombra feita corpo-linha ou corpo-mancha, matéria pictórica, mas também, e sobretudo, elementos concretos que nunca se deixam perder na mera representação que, apesar de tudo, possa ser concretizada na obra.

Utilizando uma estratégia diversa daquela que verificamos em Castro, Ana Hatherly coloca-nos também em contacto com uma inquietante relação entre corpo e objecto, transformando mesmo o discurso em acto, em obras como *Rotura*, na qual a materialidade do meio e do corpo da artista são postos em evidência. Agindo como escrita (processo) mas não escrevendo, a artista não produz mais do que despedaçados fragmentos de matéria, assim colocando a dimensão performativa do projecto em primeiro plano, simultaneamente inibindo qualquer possibilidade de produzir uma narrativa clara e expressa. O corpo de Hatherly, através da mão que *desenhaescreve* devém escrita – a sua mão é Inteligente, segundo a própria Hatherly – da mesma forma que o corpo de Almeida devém pintura nas suas fotografias auto-referenciais mas não auto-retratos, uma vez que a artista considera que o seu próprio corpo é a tela, ou seja, o próprio suporte material da obra que, assim, questiona as bases epistemológicas das disciplinas artísticas clássicas. Dicotomias como cultura/natureza, mente/corpo, sujeito/objecto ou racional/emocional deixam

de ser operativas em trabalhos surgidos da investigação das possibilidades estruturais de elementos como, por exemplo, a linha – no caso dos *Desenhos Habitados* [Fig. 147 e 148] –, ou da tinta – como se verifica em *Tela Habitada* [Fig. 81] –, assim questionando a mera representação do corpo enquanto mimese e enquanto representação de um determinado código cultural e *genderizado*. Assim, e na sequência de uma pesquisa plástica em torno dos problemas colocados pela pintura e pelo desenho, é o próprio corpo que substitui a tinta que “manchava” as fotografias: em trabalhos posteriores, o corpo é, ele próprio, a “mancha”, e a tinta emerge do mesmo em vez de ser mero elemento manipulado. Não se tratando de performance propriamente dita, estes trabalhos incorporam uma qualidade performativa que é comum às colagens realizadas por Paula Rego na década de 1960, processualidade que viria a revelar-se de forma explícita e literal através do processo da pintura nas telas em pastel sobre papel iniciadas em meados da década de 1990 com a série *Mulheres Cão* (como notado anteriormente). Aqui, a fisicalidade decorrente do manejo da técnica é transferida sem qualquer tipo de mediação para a superfície de representação, na qual ficam sulcados os movimentos e pulsões inerentes a esse mesmo processo mais do que fica marcada uma determinada figura ou representação. De certa forma, um processo idêntico é posto em prática por Helena Almeida, cujo corpo luta violentamente contra a força assoberbante da tela (*Tela Habitada*, 1976) [Fig. 183] – um acto que se refere não só ao peso tradicional da pintura no campo de valorização das artes plásticas, mas também ao apagamento cultural da mulher enquanto artista – pode ser também entendido como acto que, através da negação da representação de um corpo cuja presença é material e desejanse, o transforma em corporalidade, de afecto a efeito.

No sentido deste questionamento que descontrói determinados discursos e esquemas de significação culturais, é pertinente a reflexão de Janet Wolff, que refere a forma como determinadas imagens conceptuais utilizadas na teoria e na análise culturais do ocidente estão profundamente marcadas por uma clara divisão sexual. Como exemplo, a autora refere a figura do *flanêur*, explorada por autores como Baudelaire, Benjamin ou George Simmel, a qual não só é central ao conceito do modernismo como também excluiu por completo as mulheres da sua formulação. Como nota Wolff,

isto significa que a modernidade se define inteiramente do ponto de vista dos homens, uma vez que as mulheres não eram (e, já agora, não são) livres para vagar anónima e despropositadamente. A equação da ‘modernidade’ com o espaço público foi determinante para os estudos de género. Tal não se deveu ao facto de o espaço público ser masculino e o espaço privado feminino: como muitas feministas salientam, as mulheres – especialmente as da classe trabalhadora – sempre tiveram acesso ao espaço público. Pelo contrário, a *ideologia* ou espaços apropriados trabalham no sentido de negar a conexão do público com o feminino, marginalizando ou vendo como patologia as mulheres que se evidenciam na rua (Wolff 1995: 52).

Se pensarmos numa das arenas públicas da contemporaneidade por excelência – o espaço expositivo –, podemos inferir claramente não só acerca da importância das relações que nele se estabelecem para a experimentação (política e estética) da obra de arte, tirando sentido das potencialidades políticas da obra de arte, menos condicionada pela apreensão individual e silenciosa de cada espectador. Neste sentido, os espaços da arte na contemporaneidade aproximam-se mais da realidade de experiências artísticas como o teatro ou o cinema, que implicam a recepção por parte de um grupo cujas dinâmicas não deixam de ser parte integral do processo de criação/distribuição/recepção. Este facto torna-se tão ou mais relevante do que nunca a partir dessa época das novas vanguardas, marcadas pela revisão de determinados processos plásticos do início do século XX, mas também pela confluência dos mesmos com o acesso democratizado a tecnologias mecânicas³⁶².

Distinguindo a arte participatória, marcada por essa dimensão das formas sociais presente na instalação e na arte interactiva – designadas como experiências intangíveis –, da performance, Claire Bishop salienta o estatuto político da participação na arte, cujas teóricas remontam a Walter Benjamin³⁶³. A activação do espectador individual na arte interactiva ou instalação substituiu na arte o modelo *brechtiano*, que implica uma noção de espectador passivo (Bishop 2006: 11), ao

³⁶² Conhecemos bem as considerações de Walter Benjamin acerca do novo estatuto da obra de arte, confrontada com os novos meios de reprodução técnica surgidos em finais do século XIX, as quais o autor alemão associou a uma perda de aura da obra de arte que representava o declínio indisfarçável da arte moderna. Cf. Walter Benjamin, 'A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica', in João Barrento (ed.), *A Modernidade* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2006).

³⁶³ Cf. Walter Benjamin, 'O Autor Como Produtor', in João Barrento (ed.), *A Modernidade* (Lisboa: Relógio d'Água, 2006 (1934), 271-93).

introduzir na equação um “paradigma de envolvimento físico”, pois “em vez de simplesmente despertar uma consciência crítica [...] as ‘situações construídas’ tinham como objectivo produzir novas relações sociais e, logo, novas realidades sociais” (Bishop 2006: 13). Neste contexto, diríamos que as obras de arte citadas e em análise à luz da dialéctica discursivo/material não se atêm simplesmente a um modelo claramente definível (exclusivamente) como participatório ou performativo, uma vez que incorrem em características dos dois paradigmas formais no sentido de questionar quer a relação do produtor³⁶⁴ com o espectador, activando fisicamente essa mesma relação, quer a própria ontologia dos meios artísticos tradicionais.

A activação física do espectador que é produzida a partir de diversos tipos de processos e mecanismos formais, seja a inclusão de uma linha que confere tri-dimensionalidade e ‘corpo’ a um desenho ‘fotográfico’ (Helena Almeida), seja o isolamento de uma escultura que aumenta exponencialmente a noção da sua objectualidade para lá da representação, permite-nos avançar um conceito de “re-materialização” das obras de arte, concomitante à profunda alteração da convencional relação entre sujeito e objecto proporcionada pela introdução da noção de “acção” na produção artística ocorrida a partir da década de sessenta. Trata-se, portanto, de uma re-materialização que se dá sobretudo em relação com o corpo (seja o corpo do artista, seja o corpo do espectador), como nota Elaine Scarry, para quem “o objecto produzido [é] uma projecção do corpo humano”, articulando-se dimensões diversas do real, como o físico, o psicológico, o social, o político ou o cultural. Como nota Kristine Stiles,

³⁶⁴ Para além da crítica do ‘autor’ levada a cabo por Foucault em 1969 [Michel Foucault, *O Que É Um Autor*, trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro (Lisboa: Edições Vega, 1992)], em 1967, Barthes anuncia a ‘morte do autor’ para enfatizar o papel do leitor e respectiva *jouissance* (o prazer da leitura) no acto interpretativo, apresentando o leitor como ‘contra-herói’. Neste sentido, diz Barthes que “o texto tem uma forma humana, é uma figura, um anagrama do corpo? Sim, mas de nosso corpo erótico. O prazer do texto seria irredutível a seu funcionamento gramatical (fenotextual), como o prazer do corpo é irredutível à necessidade fisiológica. O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu”. Roland Barthes, *O Prazer do Texto*, trad. Maria Margarida Barahona (Lisboa: Edições 70, 1988 (1ª edição Éditions du Seuil, 1973), p. 25-26. A noção de *jouissance* termo de difícil tradução para o português, distingue-se, na sua acepção lacanianiana do simples *prazer*, já que este significa um estado de controlo quase institucional, do domínio da doxa, enquanto aquele se caracteriza sobretudo pelo facto de se tratar de uma *fruição* que se encontra no limite, na margem, que escapa a formulações estáticas de índole social e cultural e que se assume como uma questão primeiramente corporal. Este é um conceito indissociável do trabalho de Julia Kristeva em torno da abjecção: “(...) a *jouissance* apenas faz o objecto aparecer como tal. Não o conhecemos, não o desejamos, disfrutamos dele. Violenta e dolorosamente. Uma paixão. E tal como com a *jouissance*, na qual o objecto «a» do desejo explode perante o espelho estilhaçado e o eu cede a sua imagem para a observar no Outro, o objecto não tem nada de objectivo nem de objectual. Ele é apenas uma fronteira, uma doação da qual o Outro, transformado em alter ego, desiste para que o «eu» não desapareça nela mas que encontre, nesta alienação sublime, a possibilidade de uma existência”. Julia Kristeva, *Pouvoirs de L’horreur. Essai Sur L’abjection* (Paris: Éditions du Seuil, 1980), p. 17.

o corpo é o meio do Real, ainda que esse Real possa tornar-se múltiplo e manifestar-se de forma diversa. Ao levar a cabo esta interconexão, que em si é material, a arte de acção torna visíveis o carácter relacional dos indivíduos no âmbito da arte e da cultura. Assim, esta forma artística tem a funcionalidade para toda a Arte – para o bem e para o mal – de tornar visíveis as relações entre visão e sentido, fazer e ser (Stiles 1998: 229).

O argumento central expresso em *Uncorrupted Joy: International Art Actions*, segundo o qual a autora define os objectos resultantes da “action art” como “comissuras”³⁶⁵, assume-os como contingentes aos actos de significação, assim produzindo uma teia de interdependências entre espectadores, objectos e acções. Esta perspectiva, que demonstra uma evidente afinidade com a crescente perspectiva relacional na leitura de obras de arte, disseminada em diversos quadrantes a partir de meados da década de 1990³⁶⁶, evidencia a pertinência de perspectivas materiais, bem como a sua difícil e por vezes paradoxal visão do corpo como expressão de uma ausência, o que nos leva a constatar a necessidade de ter em linha de conta a pertinência das considerações materiais no que respeita às obras de arte contemporânea. Esta teia de interdependências, que pode ser vista num sentido lato como uma qualidade “performativa” inerente às obras em questão que subjaz ao argumento central deste capítulo, corresponde também ao processo que resulta naquilo que designaríamos de efeitos feministas (políticos) que se produzem quando as obras são expostas e experienciadas.

³⁶⁵ “Comissura vem do Latim *comissure*, que significa juntar e *committere*, que significa unir/ligar, confiar ou dar confiança (é daqui que surge a palavra inglesa ‘commit’ [comprometer/empenhar]). Comissura, no seu sentido pleno, também se refere à abertura corporal que separa as pálpebras e os lábios. Pensados enquanto comissuras, os objectos que advêm de acções poderiam adquirir uma multiplicidade muito rica”. Kristine Stiles, ‘Uncorrupted Joy: International Art Actions’, in Russell Fergusson (ed.), *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* (LA: Thames and Hudson, 1998), 227-329, p. 230.

³⁶⁶ Uma das referências mais evidentes é certamente a reflexão produzida por Nicholas Bourriaud em *Relational Aesthetics*, conceito utilizado pelo autor para identificar um momento na arte contemporânea marcado pela interacção de esferas diversas em contraponto com uma base epistemológica que subjaz à autonomia da arte. Ver Nicholas Bourriaud, ‘Relational Aesthetics’, in Claire Bishop (ed.), *Participation* (Londres: Whitechapel, 1998), 160-71.

3.3.3 – Esteticismo pós-moderno: limites políticos

No sentido de produzir uma defesa do objecto em vez do sujeito, em *A Thing Like You and Me*, Steyerl rejeita claramente a autonomia da subjectividade, reclamando antes uma alteração de paradigma cujas implicações práticas e teóricas se reflectiriam não só nas práticas artísticas, mas também no que diz respeito à experiência do corpo e na sua relação com o mundo e restantes objectos (sejam eles humanos ou não-humanos, tais como as obras de arte, por exemplo): argumentando que “se a identificação quer chegar a algum lado, tem de ser através da vertente material da imagem, da imagem como coisa. Não como representação. E aí, provavelmente, talvez deixe de se tratar de identificação, para se transformar em participação” [Steyerl (a) 2010]. Steyerl defende o objecto em vez do sujeito nas suas considerações sobre as “coisas”, no que diz respeito ao estatuto da imagem, um raciocínio que se pode estender a qualquer objecto (por exemplo, uma obra de arte) ou até mesmo o corpo, enquanto objecto ele próprio. Esta “coisa” à qual se refere Steyerl não deve ser entendida como bem de consumo passivo, mas antes como algo criativo e produtivo, que “acumula forças e desejos”. Este ponto de vista está em consonância com uma prática como a de Ana Vieira, que, partindo dos princípios definidos pelo conceito de desmaterialização da obra de arte na sua relação com a performance, inibe a natureza discursiva da obra de arte, transferindo o seu potencial de experimentação (e consequentes significações possíveis) do campo da visualidade para o corpo do espectador criando um espaço de pura participação³⁶⁷ em vez de mera representação, pois, como coloca a própria Ana Vieira, “a visão do corpo é mais global e menos retinal” (Faria 1998), uma percepção expressa pela autora e que se encontra em consonância com o crescente número de variáveis perceptivas que se incluem na experiência da obra de arte.

A viragem materialista na crítica feminista relaciona-se com a mesma questão expressa no paradoxo anteriormente definido, uma vez que, tendo o pensamento feminista sido desenvolvido sobretudo no terreno da discursividade, da linguagem e da ideologia, a par com o enquadramento pós-modernista, o facto é que o “recuo da

³⁶⁷ É neste aspecto que reside a natureza performativa do trabalho de Ana Vieira – não uma performance no sentido tradicional, centrada no corpo do artista, mas uma performance que apenas se efectua através da relação com outro corpo.

materialidade” sempre representou uma preocupação no campo das artes plásticas, no qual o material, isto é, o objecto, surge evidenciado. Como sugerem Alaimo e Hekman “precisamos de encontrar uma forma de falar acerca destes corpos e da materialidade que eles habitam, uma vez que o foco exclusivamente nas representações, na ideologia e no discurso exclui a experiência real, a prática corporal e a substância biológica de qualquer tipo de consideração” (Alaimo e Hekman 2008).

Não se tratando, segundo as editoras de *Material Feminisms*, de um recuo no sentido do projecto da modernidade, talvez esta posição possa, no entanto, ser entendida no âmbito da lógica de Habermas e da sua defesa da continuação desse mesmo projecto, que “tem como objectivo reconectar diferenciadamente a cultura moderna com uma praxis do quotidiano marcada por heranças vitais e que sairia empobrecida pelo mero tradicionalismo” (Habermas 1981: 13).³⁶⁸ Em certo sentido, esta posição de Habermas pode ser entendida como antecipação de um crescente posicionamento crítico relativamente ao esteticismo pós-modernista e à sua assimilação pelo capitalismo. Neste sentido, o museu de arte contemporânea, da forma como o mesmo é hoje concebido, pode servir-nos como exemplo paradigmático desta realidade, uma vez que, ao acolher as obras de arte, aniquila o seu potencial crítico através da transformação do valor artístico em valor monetário. De que forma pode este processo ser revertido? Que estratégias podem ser adoptadas pelas obras de arte e pela própria crítica? Pode o material, na perspectiva aqui descrita, servir como ferramenta numa possível estratégia desta natureza?³⁶⁹

Esta é uma possibilidade com a qual Steyerl nos confronta no texto *Politics of Art*, no qual argumenta que a política da arte reside na sua produção, recepção e distribuição que eventualmente poderia resultar numa “rejeição do plano da política da representação e uma mudança de foco para a política que está mesmo à nossa frente”, sugerindo ainda que “se a arte contemporânea coloca alguma questão, essa questão é: como tornar o capitalismo mais belo” [Steyerl (c) 2010]. Esta declaração desconcertante engloba os difíceis paradoxos e contradições que se apresentam à arte

³⁶⁸ Jürgen Habermas, 'Modernity Versus Postmodernity', *New German Critique*, 22/Winter (1981), 3-14, p. 13.

³⁶⁹ Este processo de assimilação não é novo. Na verdade, toda e qualquer radicalidade sempre que exposta no museu é assimilada institucionalmente, como bem notou Susan Rubin Suleimman em *Subversive Intent* (Cambridge: Harvard University Press, 1990).

da contemporaneidade, que estão também na base da discussão que aqui está a ser levada a cabo. Neste sentido, a abordagem de Jacques Rancière que combina a história da arte com a história do trabalho pode dar um contributo interessante à discussão (Rancière 2000). No entanto, deve ser tida em linha de conta a crítica de Ben Davis à posição de Rancière, nomeadamente quando afirma que “é o tipo de forças sociais engendradas que determinam a ‘política’ e não a que tipo de ‘regime’ pertence” (Davis s/d), questão que não pode ser escamoteada, sobretudo quando se pretende evitar uma categorização fácil e imediata dos objectos e processos artísticos.

Ambiente (1971), trabalho que incorpora dois dos elementos mais recorrentes na obra de Ana Vieira, encerra em si diversas possibilidades de interpretação consonantes com a reflexão em torno das possibilidades políticas do material a partir de uma perspectiva feminista, sobretudo na sua relação com o corpo. Esta obra consiste de numa estrutura metálica tri-dimensional (250 x 100 x 100 cm) coberta com uma rede de nylon na qual se encontram representados diversos elementos visuais, pintados em azul sólido, representando objectos pertencentes ao interior de uma sala de estar. Dentro deste “cubo” transparente estão outros objectos que compõem a sala de estar, completa com candelabros, cadeiras e decorações de parede. Mantendo a cena representada naquele que é o espaço interior da estrutura de rede e o espectador do lado de fora, olhando para dentro, Vieira não só explora a dicotomia interior/exterior, como também cria um terceiro plano, que corresponde ao espaço envolvente da peça. Este *Ambiente* de Ana Vieira existe em, e torna possível a existência de vários níveis de planos geográficos. Através deles, a artista cria uma localização virtual para o corpo que se encontra fora do espaço de representação, construído através da montagem de diversos elementos que sugerem diferentes camadas de espaço, sendo que esta é uma localização na qual a obra de arte adquire uma certa intangibilidade e, assim, encontra uma linha de fuga ao processo de valorização monetária da mesma. Pode dizer-se que a obra em si engendra um processo outro que é o da criação de novos espaços, espaços de sentido(s), de desejos que são permitidos ao corpo, que deste modo existe politicamente e, em última instância, se reclama de agenciamento.

A procura de subjectividade, sob a forma de natureza essencial ou de discursividade construída, foi sempre um problema que se colocou às obras de arte

contemporâneas, tendência que se prende com a rejeição de qualquer processo de enraizamento através de estratégias visuais e conceptuais que colocam em questão as noções de sujeito e de objecto. Este é um problema que se coloca também no âmbito da teorização feminista, e mais prementemente ainda no campo das artes, uma vez que o feminismo ainda não se libertou do “desejo de devir sujeito” – de definir uma identidade clara – que está associado à prática de emancipação como refere Steyerl. Por essa razão a arte contemporânea se aproxima constantemente de perspectivas ‘materiais’, seja a partir de um enquadramento marxista ou ontológico. Assim, práticas como a da artista Ana Vieira podem ser uma ferramenta importante para entender as dimensões estética e política das práticas artísticas feministas, uma vez que estas incorporam diversas camadas de materialidade que são instigadas não pelo discurso, ou pela teoria (embora estes possam resultar numa maior compreensão dos processos produtivos das obras), mas por outros corpos, que por isso preexistem às estratégias sociais e discursivas. Como sugere Paulo Pires do Vale em relação ao trabalho de Ana Vieira, este “ergue um muro contra a iconografia contemporânea (...) e por isso aproxima-se, passo a passo, da in-visibilidade”, a qual “é condição necessária para sair da assimilação representável” (Vale 2010: 30).³⁷⁰ Estas instalações são então criativas e produtivas no sentido considerado por Steyerl no texto *A Thing Like You and Me*, participando com outras “coisas” (outros corpos, por exemplo) com as quais se estabelecem “tensões, forças, poderes escondidos, todos em permanente intercâmbio” [Steyerl (a) 2010].

Apesar de tudo, apologistas do feminismo material, como Alaimo e Hekman, não negam por completo o conceito de identidade, bem como a sua centralidade na teoria feminista, bem como, acrescentaríamos ainda, na produção de qualquer análise feminista de obras de arte na sua análise da dicotomia sujeito/objecto. Ainda que as editoras de *Material Feminisms* tentem contornar esta dificuldade ao defenderem a prática de uma “ontologia social do sujeito, uma abordagem que define a identidade como material e como social”, o desejo pela subjetividade (firmemente rejeitada por Steyerl nos seus mais recentes escritos) como base para estratégias de identificação continua a ser uma realidade.

³⁷⁰ Paulo Pires do Vale, 'Escutai os Muros', *Ana Vieira/Shelter Walls* (Lisboa, Ponta Delgada,Coimbra: CAMJAP, Governo dos Açores, Museu Machado Castro, 2010), p. 30.

Neste ponto, seria interessante questionar se a “identificação” será de facto a melhor estratégia para o feminismo. Talvez a participação seja um tropo mais produtivo neste contexto – representando um estatuto político que engloba “a dimensão colectiva da experiência social” (Lippard 1997), mas também, a dimensão colaborativa inerente à relação entre objectos e corpos, entre as diversas dimensões do real, um “impulso participatório” que se traduz numa experiência menos global e mais situada. Nicolas de Oliveira reflecte em torno da questão da participação da audiência na obra de arte contemporânea, salientando que “o público tem a expectativa de desempenhar um papel relevante na obra de arte, na sua criação e na sua recepção. A promessa de participação efectuada pelo artista e a sua subsequente retirada cria ansiedade no público” (N. d. Oliveira et al. 2003: 166). O questionamento do espectador relativamente à sua posição *vis-a-vis* a obra de arte pode ser mesmo considerado como uma das variáveis mais relevantes no que diz respeito à arte contemporânea ocidental produzida da segunda metade do século XX em diante, definindo-se esta relação sobretudo em termos de espacialidade, de mobilidade do corpo do espectador em função do objecto artístico, até então perspectivado apenas em termos de olhar. Neste sentido, podemos falar de movimentos desconstrutivos produzidos por determinadas obras de arte, as quais equacionam diálogos que ultrapassam a fronteira do óptico e, por isso, nos levam a considerar a importância da corporalidade nas dinâmicas disruptivas estabelecidas pelos processos de produção, distribuição e recepção das obras de arte. Neste sentido, dispositivos formais como a instalação ou, ainda, a performance, o *happening* ou a vídeo arte, determinam este dialogismo de forma paradigmática pois, como nota ainda Oliveira, “a instalação desafia a estética da frontalidade. Isto é, o paradigma cinemático do monitor e do ecrã. Este engajamento com a frontalidade exprime-se na relação entre espectador e artefacto na proporção em que o público participa na obra ao fundir-se com a mesma” (N. d. Oliveira et al. 2003: 167).

Sem recorrer a estratégias de identificação, as obras em análise operam esta disrupção, que é da ordem do questionamento do sujeito, ao situarem-se num terreno da corporalidade que não chegou ainda à fragmentação e ao real pós-modernos³⁷¹

³⁷¹ Mário Pemiola nota as diversas construções em torno do realismo da arte contemporânea desde traumático (Hal Foster) a pós-humano (Jeffrey Deitch) passando pelo psicótico do próprio Pemiola. Mário Pemiola, *A Arte e a sua sombra*, trad. Armando Silva Carvalho (Lisboa: Assírio & Alvim, 2005).

mas também não estão no terreno do simbólico ou da mera significação, anunciando já uma entrada no campo do “virtual”, anúncio esse que, diríamos, de certa forma caracteriza este período da neo-vanguarda, que não é já pós-moderno, mas que de diversas formas começou a distanciar-se do modernismo precedente. As estratégias de corporalidade que verificamos na obra destas artistas, que optam por inquirir acerca da relação sujeito/objecto a partir de uma perspectiva que diríamos da ontologia da obra, não são estratégias desestruturantes e iconoclastas como aquelas veiculadas por categorias como a abjecção ou o inorgânico³⁷². Esta corporalização, no sentido em que a obra é integrada no corpo e o corpo parte integrante da obra, produz objectos culturais e estéticos geradores de consequências políticas/feministas, sendo que é a partir destas consequências (perceptivas e afectivas) que podemos pensar um posicionamento distintivo do esteticismo que vem marcar um momento particular do pós-moderno.

Marsha Meskimmon (Meskimmon 2003), considerando a construção de subjectividade feminina a partir da diferença, identifica três noções aglutinadoras desse mesmo processo – corporalização (*embodiment*), performatividade e devir, os quais, podemos dizer, em certo sentido minam as possibilidades de espectáculo (Debord 1992) que se centra sobretudo no processo de olhar imagens (N. d. Oliveira et al. 2003: 167), numa posição de distanciamento potenciada por diversos factores. Orgânicas, materiais, corporalizadas, estas práticas artísticas questionam o papel do Eu do espectador, presente na arte desde o Renascimento na sequência da introdução da técnica da perspectiva, como nota Oliveira, algo que “sugere que o mundo circula em torno do olhar do observador” (N. d. Oliveira et al. 2003: 167). Esta é uma situação que Gilles Deleuze prova ser reequacionada pelo cinema, já que este “oferece a oportunidade de romper com a nossa percepção auto-centrada, uma vez que permite a coexistência de pontos de vista divergentes” (N. d. Oliveira et al. 2003: 167). Esta ideia da multiplicidade de pontos de vista é central para o desenvolvimento da arte da neo-vanguarda³⁷³, sobretudo no que diz respeito à

³⁷² As categorias estéticas tradicionais foram constantemente reequacionadas ao longo da segunda metade do século XX por diversos autores, sobretudo centradas nos novos processos de representação do corpo que estavam então a ser desenvolvidos. Mário Perniola, por exemplo, formulou o conceito de ‘sex appeal do inorgânico’ enquanto Julia Kristeva recorreu ao conceito da ‘abjecção’ para pensar acerca das representações contemporâneas do corpo. Cf. Mario Perniola, *O Sex Appeal do Inorgânico*, trad. Carla David [Coimbra: Ariadne, 2004 (1994)] e Kristeva, *Pouvoirs de L’horreur. Essai Sur L’abjection* (Paris: Éditions du Seuil, 1980).

³⁷³ Cf. Peter Bürger, Andreas Huyssen e Jack Zipes, ‘The Significance of the Avant-Garde to Contemporary Aesthetics’, *New German Critique*, 22/Winter (1981), 19-22.

centralidade do corpo enquanto objecto artístico e material, que introduz novas tendências e potencialidades não só de interpretação mas também de engajamento com as obras de arte, ultrapassando largamente muitos dos constrangimentos oferecidos pelo seu estatuto enquanto bem de consumo. Como salienta Hal Foster, “este tipo de arte frequentemente invoca modelos ou práticas distintos, e até incomensuráveis, mas fazem-no menos através de um pastiche histórico (como aconteceu com muita arte da década de 1980) e mais através de um método de trabalho reflexivo – transformando as contradições inscritas nesses modelos numa consciência crítica da histórica, seja ela artística ou outra” (Foster 1994a: 8). Assim, ainda longe dos limites políticos do pós-moderno, encontramos já na obra produzida pelas artistas portuguesas nas décadas de 1960 e 1970, um momento de redefinição do discursivo em termos materiais (Alaimo e Hekman 2008), através da produção de novas configurações do corpo na obras de artistas aparentemente tão díspares como Ana Vieira, Ana Hatherly, Paula Rego ou Helena Almeida. O diálogo que podemos estabelecer entre as diferentes configurações do corpo produzidas por estas artistas reside precisamente na sua configuração como situação (Meskimmon 2003), redefinindo princípios centrais aos estudos feministas como ‘sujeito’, ‘representação’ e ‘identidade’ através de processos e práticas múltiplas como a exploração de dimensões da linguagem para lá do narrativo (Hatherly), a criação de relacionamento da obra com o corpo do espectador (Ana Vieira), o processo artístico e a obra como indissociáveis do corpo do artista (Paula Rego e Helena Almeida).

Ainda que a ausência do corpo, assim como a recusa da sua representação, tenha resolvido a necessidade de foco na subjectividade feminina como forma de rejeição da objectificação do corpo, o facto é que, como bem notou Hito Steyerl, esse compromisso resultou numa inevitável negligência da materialidade dos corpos, necessária como fundamento de uma teorização feminista. Em contraponto com a des-materialização da obra de arte e conseqüente materialização do corpo que identificámos na figura de um paradoxo pós-moderno, expressa em obras como os *Ambientes* de Ana Vieira (ou os lençóis bordados de Lourdes Castro), torna-se premente pensar também nas implicações estéticas e conceptuais deste tipo de obras, e da expressão desse corpo ausente em termos de representação, enquanto elementos produtores desses mesmos efeitos feministas. Em que sentido é que esta ausência na representação pode ser vista enquanto precursora de materialidade? Tal é possível

quando acrescentamos uma outra variável a esta equação relacional: o espaço – o espaço da obra, o espaço do corpo e o espaço do real (cf. 3.2).

Para além de uma nítida subversão da hierarquia entre sujeito e objecto, que Claire Bishop relembra ser uma equação associada às noções de posse burguesa e masculinizada (Bishop 2004: 36), o vazio ou a ausência materializadas em corpo, subjacente a obras como os *Ambientes* de Ana Vieira ou as sombras de Lourdes Castro, trazem o corpo do espectador e não as suas capacidades interpretativas para o centro da recepção da obra, assim se podendo dizer que estimulam as dimensões afectiva e háptica (cf. 3.2) em termos do seu efeito, não deixando de ser pintura e escultura, como pretendemos demonstrar anteriormente (cf. 3.1). Se, como nota Perniola,

na aventura artística do Ocidente podem individualizar-se duas tendências opostas: uma dirigida à celebração da aparência, a outra orientada para a experiência da realidade. A primeira tendência incidiu a sua atenção sobre as noções de indiferença, de afastamento, de suspensão e considerou a atitude estética como um processo de catarse e de desrealização. A segunda tendência, pelo contrário, conferiu uma ênfase especial à ideia de participação, de envolvimento, de compromisso e pensou a arte como uma perturbação, um fulgor, um *choc* (Mário Perniola 2005: 17).

então devemos considerar estas experiências da neo-vanguarda como inseridas na segunda tendência, na tentativa de fornecerem “uma percepção mais forte e mais intensa da realidade” (Mário Perniola 2005: 17), apontando para aquilo que Allan Kaprow³⁷⁴ definiu como o “potencial transformador da experiência estética” (Bishop 2004: 46), fortemente influenciado pela filosofia de John Dewey e da sua *Arte como Experiência*³⁷⁵. A ênfase que se coloca nas dimensões participatória e processual da obra de arte abriram, assim, caminho para a constatação do seu indelével poder

³⁷⁴ Allan Kaprow, artista norte-americano cuja obra foi elemento seminal no desenvolvimento da performance e dos *happenings* como formas artísticas, trabalhou a importância do espectador no conjunto da obra e do processo artístico. Claire Bishop salienta esta perspectiva de Kaprow, para quem “o espectador era uma componente orgânica da obra” e que via a “activação do espectador como imperativo moral”. Bishop, *Installation Art: A Critical History* (Londres: Tate Publishing, 2004), p. 24.

³⁷⁵Cf. Robert C. Morgan, *Commentaries on New Media Arts: Fluxus & Conceptual Art, Artist's Books, Correspondence Art, Audio & Video Art* (Pasadena: umbrella, 1992).

emancipatório, como de resto expressa claramente Mary Kelly referindo-se à instalação: notando o facto de a instalação exigir ao espectador uma multiplicidade de perspectivas, em contraponto com a perspectiva unidireccional dos meios artísticos tradicionais (que a artista associa a uma perspectiva patriarcal)³⁷⁶, Kelly reconhece a este meio artístico a capacidade de subverter a relação hierárquica estabelecida entre objecto artístico e espectador, caracterizadora do Modernismo, assim como a inerente ideologia patriarcal. Como nota Claire Bishop, “esta representa um ponto de vista que assumiu uma importância crescente na auto-legitimação da instalação – a inclusão do espectador num espaço de perspectivas múltiplas representa um desafio interessante à perspectiva tradicional e inerente retórica de centramento e superioridade visual” (Bishop 2004: 36). A centralidade do corpo na produção e recepção da obras de arte, assim com as potencialidades de tais dinâmicas na produção de efeitos políticos – feministas – através da criação artística e da experiência estética, pode dizer-se transversal à produção artística das novas vanguardas, as quais assimilaram epistemologia e ontologia da obra através da convergência nas mesmas de discurso e materialidade. Assim, o “multi-perspectivismo” notado por Bishop através de Mary Kelly, e consequente subversão da relação entre criador e espectador, e inerentes consequências feministas, podem dizer-se do mesmo modo em relação ao conjunto de expressões na neo-vanguarda, incluindo-se a performance, a vídeo arte e a fotografia, mas também experimentações materiais e conceptuais em torno das práticas artísticas ditas tradicionais como a pintura e a escultura.

A experiência estética feita ‘percepção corporalizada’ (*embodied perception*) encontra-se, então, profundamente ligada a um real que não é tido como experiência vitalista mas que se relaciona com a ‘coisa’ em si, isto é, a experiência estética não se reduz a mera imitação da realidade (discursiva), sendo antes de natureza corpórea e ontológica (material), encontrando potencial político no impulso participatório característico da vanguarda (Bishop 2004), o qual foi explorado pelas práticas e movimentos artísticos que marcaram a arte do pós-guerra no ocidente.

³⁷⁶ Claire Bishop nota que a multiplicidade de perspectivas potenciada pela instalação é emancipatória, uma vez que a perspectiva unidireccional se associa com o ponto de vista patriarcal, algo que é essencial para uma artista como Mary Kelly, que defende que “não há nenhuma posição a partir da qual se consiga efectivamente ver tudo ao mesmo tempo”. Mary Kelly citada em Bishop, *Installation Art: A Critical History* (Londres: Tate Publishing, 2004), p. 35.

Assim, e citando Mário Perniola em *A Arte e a sua Sombra*, “a actividade interpretativa consiste precisamente em retirar o real da sua singularidade irreduzível e assim colocá-lo num processo” (Mário Perniola 2005). E, por isso, concluiria afirmando que estas obras não devem ser simplesmente apreendidas como imagens estáticas, uma vez que criam dinâmicas produtivas e potencialmente políticas através da activação do espectador: elas são aquilo que devêm, e o que devêm não é mais que a visibilidade da relação entre “ver e significar, fazer e ser” (Stiles 1998: 229), através e um processo de indissociabilidade entre material e conceito (Duro 1996).

Conclusão

O conjunto de perguntas³⁷⁷ que colocámos aquando da formulação do projecto deste estudo revelou-se não só pouco produtivo como, até, diríamos, inadequado. Ao longo da pesquisa realizada em arquivos, catálogos, junto de artistas e através do confronto entre a realidade artística portuguesa das décadas de 1960 e 1970 e a realidade internacional, confrontámo-nos não só com essa inadequação mas, também, com a necessidade de inverter a nossa perspectiva, que partia de pressupostos colectivos, para olhar para as potencialidades do particular na articulação de um ponto de vista político expresso a partir do estético. Sem pretensões de atribuir rótulos ideológicos à actividade das artistas analisadas, que frequentemente os recusam, não pudemos ignorar, contudo, as reverberações feministas que as obras encerram e que, cremos, se tornaram mais visíveis ao longo dos anos. Partindo do particular, inferimos um quadro mais consonante com um questionamento feminista que dissonante, expresso por via das problemáticas apresentadas que, apesar de terem sido pouco exploradas nas obras destas artistas, funcionam como hiperligações na criação de um quadro feminista da arte portuguesa. Esta constatação implicou um reposicionamento do nosso olhar crítico sobre estas obras, sendo que, obviamente, devem ser notadas as dificuldades e limitações inerentes a um estudo cuja abrangência é, necessariamente, restrita.

A análise de um contexto histórico-social e artístico delimitado, a inerente compreensão da actividade das artistas dentro deste enquadramento e a sua problematização a partir de uma perspectiva feminista implicou, também, uma redefinição do que constituiria uma perspectiva feminista, o que nos conduziu à conclusão que o caso português implica uma problematização da teoria a partir da prática, isto é, nem a afirmação de um movimento feminista, nem a negação do feminismo na arte portuguesa seriam perspectivas suficientemente válidas. A

³⁷⁷ 1 – Podemos entender a existência de um posicionamento feminista consonante no contexto artístico nacional? Este diverge ou converge relativamente a outras realidades ocidentais em termos de relacionamento entre prática e teoria?; 2 – Ou, por outro lado, será que existem apenas manifestações autónomas de interesse neste enquadramento teórico por parte de algumas artistas, subjectividades individuais e separadas de qualquer movimento de índole artística ou política?; 3 – Que leituras podemos fazer do trabalho destas artistas e de que forma podem as mesmas contribuir para uma discussão contemporânea do feminismo e das artes plásticas?

problemática inicial revelou-se mais complexa, levando-nos a adoptar um método relacional, partindo de problemáticas conceptuais (sugeridas pelos ecos das práticas feminista expostas no primeiro capítulo, manifestamente presentes nas obras das artistas portuguesas), amplamente confirmadas pelas obras analisadas.

Re-enquadrar, re-conceptualizar e reler revelaram-se então acções chave neste projecto de investigação, sendo como são termos ou acções chave de uma metodologia pós-estruturalista. Assim, a tentativa de ultrapassar os limites do objecto estético, duvidando de conceitos como autor, originalidade e singularidade, questionar o enquadramento institucional e desafiar pressupostos unívocos do mundo da arte, assistiram o nosso estudo, inerentes que são também à produção destas obras de arte nas décadas de 1960 e 1970. Foi através da crítica feminista, vector central na nossa metodologia, que tivemos a intenção de problematizar alguns dos mais significativos conceitos totalizadores, como o homem, de acordo com uma certa visão filosófica que assume o homem como ente sagrado, independente e indivíduo intacto, cujo valor e significado eram tidos como universais e trans-históricos, isto é, o homem como ser metafísico. Uma vez que no pós-estruturalismo cada indivíduo é visto como cultural e discursivamente construído, o mesmo forneceu-nos um enquadramento adequado para estudar estratégias ou processos de subjectividade que ocorrem nas próprias obras de arte. O cânone, as estruturas de representação e a categorização e separação de espaços da obra, do corpo e do real foram também questionados não só através do nosso exercício crítico, mas sobretudo dando a ver a forma como esses conceitos totalizadores perderam esse estatuto na prática, isto é, nas obras em si.

Podemos, então, afirmar, que a nossa pesquisa e os resultados que ora apresentamos, resultam de um processo de tal forma marcado pelo múltiplo, pela diferença, vendo a realidade como fragmentada e culturalmente situada, que olha para fora assim como para dentro da *moldura*, equacionando o processo relacional constituído de três termos: a produção da obra de arte (o seu contexto, as artistas e suas intenções); a obra de arte em si (a sua materialização e a forma como continua a produzir sentidos e significados ao longo dos tempos), e o leitor (ou o contexto e localização a partir dos quais uma leitura ou interpretação é feita). De facto, olhámos para um particular momento da história da arte em Portugal de forma diacrónica, caótica, para daí inferir uma série de relações que, de resto, não têm sido de todo exploradas.

Tentámos, então, inquirir de que forma estas obras e estas artistas contribuíram para uma discussão dos temas artísticos da contemporaneidade e de que forma incorporam muitas das questões que apenas décadas mais tarde foram formuladas teoricamente, pois, como coloca Griselda Pollock: “o momento de olhar para trás, agora informado por tudo o que entretanto aconteceu e pelas suas complexas interações e traduções, é o momento em que finalmente estamos abertos a aprender acerca dessa radical novidade” (Pollock 2008: 279). Situando a neo-avanguarda entre os paradigmas moderno e pós-moderno (a própria discussão entre modernidade e pós-modernidade) chegámos à conclusão que as obras das artistas portuguesas neste período manifestam não só uma consonância com o seu tempo e com as práticas políticas que informaram a produção artística da época, mas também uma posição feminista implícita e não explícita, sendo que as suas posições perante um feminismo ‘militante’ se encontravam fortemente determinadas por circunstancialismos culturais e políticos. Estes circunstancialismos, nomeadamente o clima político da época, a luta contra o fascismo, a censura, mas também o inegável ambiente de constrangimento que se vivia, foram fulcrais, no nosso entender, para a inexistência de um feminismo militante nas artes plásticas em Portugal, sobretudo porque estas circunstâncias determinaram, também, o conservadorismo das posições dos próprios intervenientes no contexto artístico e a sua intransigência perante muitas das mudanças que já haviam ocorrido no contexto anglo-saxónico. É também no decurso deste processo que se entende o facto de o contacto dos artistas portugueses com o estrangeiro, e com as práticas da neo-avanguarda que proliferavam na Europa, se tenha remetido para um entendimento menos politizado do objecto artístico, sendo que só tardiamente se dá o contacto com expressões artísticas para além dos grandes movimentos do modernismo, nomeadamente o surrealismo e o neo-realismo que, em Portugal, tiveram maior expressão entre as décadas de 1940 e 1950.

É, porém, inegável, e pensamos que fica demonstrado com este estudo, que as possibilidades políticas das obras de arte estavam a ser amplamente exploradas pelas artistas portuguesas que, sem terem uma âncora que seria um movimento político, puderam produzir algumas das obras mais vanguardistas da época em Portugal. Como notou Emília Nadal, em conversa a propósito desta dissertação, “as artistas portuguesas tinham um tipo de expressão extremamente de vanguarda, mais ainda do que os próprios artistas masculinos. Notava-se a diferença... os homens exploravam mais a pintura ou escultura mais tradicional ao nível da figuração, da

abstracção, dessas coisas todas. As mulheres intervinham mais em desenvolver expressões que tinham que ver com a prática quotidiana da vida”. De facto, as artistas começaram cedo a explorar esta dimensão das obras de arte: veja-se, por exemplo, o caso de Lourdes Castro que, sob a influência do novo-realismo francês, produziu uma obra extremamente poética, contudo consonante com re-equacionamentos estéticos próximos de uma política feminista pelo posicionamento do corpo que permanentemente convoca e pelas espacialidades diversas que são trazidas para dentro da obra. A escultura estava a ser também questionada, quer através de estratégias de hiper-realismo (caso de Clara Menéres), quer através de propostas amplamente inovadoras ao nível dos conceitos e da técnica, como no caso de Isabel Laginhas e das suas tapeçarias tri-dimensionais. Este terreno de expansão do material, que simultaneamente pôs em questão a dimensão discursiva da obra, foi um dos principais aliados das artistas citadas, que expandiram as suas pesquisas para além dos limites de cada meio, em permanente devir (note-se o caso de Ana Hatherly e da sua escrita-corpo). Entre pintura e escultura, bi e tri-dimensionalidade, figuração e abstracção, encontramos não só as propostas de Graça Pereira Coutinho, mas também a linhagem completa da obra de Helena Almeida e das colagens e pinturas-colagens de Paula Rego, por exemplo. Todos os corpos, matéria central de muitas destas obras, são intimamente convocados para serem obra, e todas as obras são instadas a serem corpo, como é claro nas performances, vídeos e objectos de Ana Hatherly, mas também no seus desenhos e nas instalações de presença invisível de Ana Vieira ou nas pinturas fragmentadas e seriais de Maria José Aguiar.

Para John Rajchman, a “arte contemporânea já não é uma arte baseada no acto de negação que Adorno idealizou, mas antes na afirmação de uma possibilidade, ou ‘virtualidade’ (possibilitada por eventos), e na forma como essas possibilidades são retomadas por conexões ou grupos, próximas daquilo a que Adorno chamava ‘micrologias’” (Rajchman 2012: 6). Assim é também a leitura da arte. Assim, são também as possibilidades (virtualidades) que identificamos a partir de bases processuais transversais a diversos meios artísticos (pintura, desenho, escultura, fotografia, vídeo), demonstrativos da fluidez do objecto artístico e das leituras que o mesmo potencia, contrariamente a divisões monolíticas previstas pelas metodologias clássicas da história da arte ou da estética. Por isso, é sempre um campo de contaminações que descrevemos: contaminações entre espectador, artista e obra, não só na sua dimensão semiótica, mas também, e sobretudo, na sua dimensão material.

Em aberto, fica o estudo mais aprofundado de alguns dos processos que identificámos e mapeámos conceptualmente, e que incorporam também o feminismo presente nas obras de arte, como por exemplo a colagem, a assemblagem, a fragmentação. De que forma estes processos articulam significações políticas, e especificamente, feministas, mais do que as técnicas ditas convencionais, é algo que permanece ainda por ser amplamente explorado. Foi, aliás, através do contacto com estas obras de arte e da incessante procura de novas formas historiográficas de abordagem feminista das mesmas, e dessa radical alteração no ponto de vista de aproximação a essas mesmas obras, que chegámos não a uma conclusão mas à abertura de uma via que encerra a possibilidade de novos entendimentos da arte e da cultura ocidentais do século XX. Formas específicas de fazer arte, poderão constituir o cerne de uma cartografia de processos, ainda por esboçar, plenos que estão de ideologia. A tarefa de traçar uma evolução do feminismo na arte do século XX a partir dos processos utilizados levar-nos-ia certamente a questionar a constante recuperação destes mesmos processos por diferentes gerações de artistas a partir de posicionamentos distintos.

Se Georges-Didi Huberman identifica uma série de imagens ou de figuras que permanentemente re-emergem na arte na sua proposta de traçar uma memória cultural a partir de figurações, construindo uma história da imagem (Didi-Huberman 1990), propomos um ponto de partida radicalmente diferente que é o das formas de fazer, dos processos e das técnicas, partindo de uma base formalista de análise das obras de arte para inferir acerca das suas camadas políticas. O que aconteceria, então, se pensássemos em processos em vez de pensarmos em imagens ou em objectos? O que poderia uma historiografia com estas características, funcionando quase como processo arqueológico, trazer de novo ao nosso entendimento da arte, do que ela diz de nós próprios e das consequências das diferentes configurações geo-políticas com as quais nos deparámos ao longo de todo o século XX? De que forma uma prática com estas características pode ser útil para pensarmos o nosso passado, o nosso presente e o nosso futuro a partir dos processos criativos que têm vindo a ser utilizados e recuperados com objectivos distintos, frequentemente opostos? De que forma poderia, enfim, tal *mnemosyne* influenciar não só o olhar que lançamos ao passado cultural, mas também uma radical reconfiguração da forma como experienciamos as obras de arte e nos relacionamos com elas? Estas são questões que, tendo emergido do trabalho que aqui apresentamos, o expandem no sentido em que todo o conhecimento deve, antes de mais, ser um processo de criação de possibilidades ou virtualidades, diríamos, infinitas.

Bibliografia

- ACCIAIUOLI, Margarida (2001), 'KWY: a revista, as edições e o grupo', *KWY: Paris 1958-1968* (Lisboa: Fundação Cultural de Belém, Assírio e Alvim).
- ADES, Dawn (2000), 'Collage: A Brief History', in Peter Blake (ed.), *About collage* (Londres: Tate Gallery Publishing).
- ALAIMO, Stacy (2008), 'Constructing the Ballast: an ontology for feminism', in ALAIMO, Stacy e HEKMAN, Susan (eds.) (2008), *Material Feminisms* (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press), 85-119.
- ALAIMO, Stacy e HEKMAN, Susan (eds.) (2008), *Material Feminisms* (Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press).
- ALBERRO, Alexander (2004), 'Beauty Kwons No Pain', *Art Journal*, 63 (2), 36-43.
- ALCOFF, Linda (1988), 'Cultural Feminism versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory', *Signs*, Vol. 13 (No. 3 Spring, 1988), 405-36.
- ALIAGA, Juan Vicente, *A Batalla dos Xéneros* (2007), Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela: Xunta da Galicia (CGAC)).
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de (1986), *Maria José Aguiar* (Porto: Galeria Nasoni).
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de (1999), 'Os anos sessenta ou o princípio do fim da modernidade', in Fernando Pernes (ed.), *Panorama da arte portuguesa no século XX* (Porto: Fundação de Serralves/Campo das Letras), 213-54.
- ALMEIDA Faria, Luísa Salgado MATOS, Eduarda DIONÍSIO (ed.), (1968), *Inquérito: A Situação da Arte* (Lisboa: Publicações Europa-América).
- ALMEIDA, Helena (1978), *Helena Almeida* (Porto: Módulo - Centro Difusor de Arte).
- ÁLVARO, Egídio (1979), *Performances rituels, interventions en espace urbain, art du comportement au Portugal* (Lyon: FCG).
- ÁLVARO, Egídio (2002), *O Grupo Puzzle. Arte Moderna Portuguesa, Performance e Pintura* (Porto).
- ÁLVARO, Egídio (1973), 'O Espelho da Solidão', *Maria José Aguiar* (Porto: Galeria Alvarez).
- ÁLVARO, Egídio e ISIDORO (1977), Jaime, *Revista de Artes Plásticas*, 7/8, Dezembro/Janeiro (Porto).
- ARKESTEIN, Roel (ed.), (2008), *Codex Spero: Nancy Spero - Selected Writings and Interviews 1950-2008* (Amesterdão: Roma Publications; De Appel Arts Center).
- ARMITAGE, John (ed.), (2000), *Paul Virilio: From Modernism to Hypermodernism and Beyond* (Londres: Sage).
- ARMSTRONG, Carol e ZEGHER, Catherine de (eds.) (2006), *Women Artists at the Millenium* (Cambridge e Londres: MIT Press).
- ARMSTRONG, Richard (1990), 'Between Geometry and Gesture', in Richard Armstrong e Richard Marshall (eds.), *The New Sculpture 1965-75* (Nova Iorque: Whitney Museum of Contemporary).
- BACHELARD, Gaston (1957), *A Poética do Espaço*, trad. António de Pádua Danesi (2000 ed.; São Paulo: Martins Fontes).
- BARAD, Karen (2008), 'Posthumanist Performativity: Towards an Understanding on how Matter comes to Matter', in Stacy Alaimo e Susan Hekman (eds.), *Material Feminisms* (Bloomington: Indiana University Press).

- BARREIRA, Cecília (1993), *Confidências de Mulheres. Anos 50-60* (Lisboa: Editorial Notícias).
- BARRETO, António (ed.), (2007), *Fundação Calouste Gulbenkian Cinquenta Anos 1956 . 2006* (vol. I; Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian).
- BARTHES, Roland (1981), *O Grau Zero da Escrita; Elementos de Semiologia*, trad. Maria Margarida Barahona (Lisboa: Edições 70).
- BARTHES, Roland (1988, 1ª edição Éditions du Seuil, 1973), *O Prazer do Texto*, trad. Maria Margarida Barahona (Lisboa: Edições 70).
- BÁRTHOLO, Maria de Lourdes (1977), *Artistas Portuguesas* (Lisboa: SNBA).
- BASUALDO, Carlos (2000), 'A Writing Without Literature (or Painting as a Construction Site)', *Painting Zero Degree* (Nova Iorque: Independent Curators International).
- BLAS, Susana (2007), 'Carolee Schneemann', in *Kiss Kiss Bang Bang. 45 Años de Arte y Feminismo* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao), 156-162.
- BAUMAN, Zygmunt (2000), *Liquid Modernity* (Cambridge: Polity Press).
- BEAUVOIR, Simone de (1949), *O Segundo Sexo*, trad. Sérgio Milliet (2009 ed.; Lisboa: Quetzal).
- BENJAMIN, Walter (1936), 'A obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica', in João Barrento (ed.), *A Modernidade* (2006 ed.; Lisboa: Assírio & Alvim).
- BENJAMIN, Walter (1977), 'Pintura e desenho. Sobre a Pintura ou o Sinal e a Mancha', in Maria Filomena Molder (ed.), *Matérias Sensíveis* (Lisboa: Relógio d'Água, 13-17).
- BENJAMIN, Walter (1934), 'O Autor como Produtor', in João Barrento (ed.), *A Modernidade* (2006 ed.; Lisboa: Assírio & Alvim), 271-93.
- BERGER, John (1972), *Ways of Seeing* (Londres: Penguin Books).
- BESSE, Maria Graciete (2006), 'As "Novas Cartas Portuguesas" e a Contestação do Poder Patriarcal', *Latitudes*, 26, 16-20.
- BETTERTON, Rosemary (1996), *Intimate Distance. Women, Artists and the Body* (Londres e Nova Iorque: Routledge).
- BETTERTON, Rosemary (1998), 'Women artists, modernity and suffrage cultures in Britain and Germany 1890-1920', in Kathy Deepwell (ed.), *Women Artists and Modernism* (Manchester: Manchester University Press).
- BETTERTON, Rosemary (ed.), (2004), *Unframed. Practices and Politics of Women's Contemporary Painting* (Londres e Nova Iorque: I.B. Taurus).
- BIANCHI, Matteo (2010), *Collage: una poetica dell frammento'* (Bellinzola: Museo Villa dei Cadri).
- BIRNINGER, Johannes (1998), *Media & Performance: Along the border* (Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press).
- BISHOP, Claire (2004), *Installation Art: A Critical History* (Londres: Tate Publishing).
- BLOOM, Harold (1994), *O Cânone Ocidental*, trad. Manuel Frias Martins (2ª ed. Lisboa: Temas & Debates).
- BOIS, Yves-Alain e KRAUSS, Rosalind E. (1997), *Formless: A User's Guide* (Nova Iorque: Zone Books).
- BOURRIAUD, Nicholas (1998), 'Relational Aesthetics', in Claire Bishop (ed.), *Participation* (Londres: Whitechapel), 160-71.
- BRAND, Peggy Zeglin e Korsmeyer, Carolyn (eds.) (1995), *Feminism and Tradition in Aesthetics* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press).

- BRAZ, Ivo (2007), *Pensar a Pintura: Helena Almeida* (Coleção Teses; Lisboa: Edições Colibri).
- BRETT, Guy 'Lourdes Castro. Sombras à volta de um centro (Miosotis)', Projecto *Anamnese*. <http://www.anamnese.pt/?projecto=apa>. Acesso a 5/4/2012.
- BRONZE, Francisco (1971), 'Carta de Lisboa', *Colóquio - Artes*, Fevereiro (1), 43-45.
- BROOKS, Rosetta (2001), 'Uma Arte de Recusa', in Clive Phillpot e Andrea Tarsia (eds.), *Live in Your Head. Conceito e Experimentação na Grã-Bretanha 1965-75* (Lisboa: Museu do Chiado).
- BROUDE, Norma (1980), 'Miriam Schapiro and "Femmage": Reflections on the Conflict Between Decoration and Abstraction in Twentieth-Century Art', *Arts Magazine*, Fevereiro, 83-87
- BROUDE, Norma e GARRARD, Mary D. (eds.) (1982), *Feminism and Art History. Questioning the Litany*. (Nova Iorque: Harper & Row Publishers).
- BROUDE, Norma e GARRARD, Mary D. (eds.) (1994), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact* (Nova Iorque: Harry N. Abrams Incorporated).
- BRUNO, Giuliana (2002), *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film* (3ª ed.; Londres: Verso).
- BUCHLOH, Benjamin H. D. (ed.), (1987), *Dara Birnbaum. Rough Edits: Popular Image Video. Works 1977-1980* (Halifax: Nova Scotia Pamphlets, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design).
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (2002), *La folie du voir. Une esthétique du virtuel* (Paris: Éditions Galilée).
- BUREN, Daniel (1991), *Les Écrits (1965-1990)* (Bordéus: Musée d'Art Contemporain de Bordeaux).
- BÜRGER, Peter, Huysen, Andreas, e ZIPES, Jack (1981), 'The significance of the avant-garde to contemporary aesthetics', *New German Critique*, 22 (Winter), 19-22.
- BUSKIRK, Martha e Mignon NIXON (eds.), (1996), *The Duchamp Effect* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press).
- BUTLER, Cornelia (ed.), (2007), *WACK! Art and the Feminist Revolution* (Los Angeles: MOCA e MIT Press).
- BUTLER, Judith (2006), *Gender trouble : feminism and the subversion of identity* (Nova Iorque; Londres : Routledge, 1990; 2006 ed.).
- CABRAL, Manuel Villaverde (2001), 'Paris, Portugal: dos anos de 1950 aos anos de 1970', *KWY: Paris 1958-1968* (Lisboa: Fundação Cultural de Belém/Assírio e Alvim).
- CALADO, Margarida (1987), 'Um novo modo de ver no final do século XX – O Feminino nas Artes Plásticas', *Congresso de Arte Portuguesa Contemporânea* (Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira), 65-88.
- CALDEIA, Alfredo (2009), 'Coleção Alberto de Lacerda. Um retrato incompleto', *Coleção Alberto de Lacerda. Um Olhar* (Lisboa: Fundação Mário Soares).
- CARDINAL, Roger e ALLMER, Patricia (2009), *Angels of Anarchy: Women Artists and Surrealism* (Manchester: Manchester Art Gallery).
- CARSON, Fiona (1998), 'Feminism and the body', in Sarah Gamble (ed.), *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism* (Londres e Nova Iorque: Routledge), 117-128.
- CARVALHO, Manuel Pedro Rui de 'Lena Lapas ou a Modesta Intimista Monumentalidade', *Helena Lapas* (Lisboa: Galeria Ratton).

- CASTRO, E.M. de Melo e (1980), *Arte Postal*, (Lisboa: Galeria Quadrum).
- CASTRO, E. M. de Melo e (ed.), (1977), *Representação Portuguesa à XIV Bienal de S. Paulo* (S. Paulo: MNE/SEC/SNBA/AICA/FCG).
- CASTRO, Lourdes (1992), *Além da Sombra* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian).
- CASTRO, Lourdes (2002), *Grand Herbier D'Ombres* (Lisboa: Assírio & Alvim).
- CASTRO, Lourdes e ZIMBRO, Manuel (2010), *À Luz da Sombra* (Porto: Fundação de Serralves / Assírio & Alvim).
- CELANT, Germano (2000), *Andy Warhol. A Factory* (Porto: MACS).
- CHADWICK, Whitney (1989), 'Essentialism', in Hilary Robinson (ed.), *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000* (2001 ed.; Oxford Malden: Blackwell Publishers).
- CHADWICK, Whitney (2001, 3ª edição), *Women, Art, and Society* (Londres: Thames & Hudson).
- CHAMISSO, Adelbert Von (2005), *A História Fabulosa de Peter Schlemihl*, trad. João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim).
- CHICAGO, Judy e Schapiro, Miriam (1973), 'Female Imagery', *Womanspace Journal*, June (1), 11-14.
- CHICÓ, Sílvia (1995), 'Maria José Aguiar: Humor, Provocação e Sabedoria', *Colóquio Artes*, 106 (Julho/Setembro), 4-7.
- CHICÓ, Sílvia (1977), *Artistas Portuguesas* (Lisboa: SNBA).
- CHICÓ, Sílvia (1999), 'Antes e após o 25 de Abril de 1974', in Fernando Pernes (ed.), *Panorama da arte portuguesa no século XX* (Porto: Fundação de Serralves/Campo das Letras), 255-84.
- CHICÓ, Sílvia (2002), 'Museus: História e Prospectiva', in Fernando Pernes (ed.), *Panorama da Cultura Portuguesa do Século XX: Arte(s) e Letras* (vol.3; Porto: Afrontamento).
- CHICÓ, Sílvia e NADAL, Emília (1986), 'Sonho e vida em gestos de mulher', in Instituto Franco Português (ed.) (Lisboa: MDM).
- COELHO, Maria Luísa de Sousa (2012), 'The feminine in contemporary art : representation and contamination in the work of Helen Chadwick, Michèle Roberts and Helena Almeida', tese de doutoramento, texto policopiado (Universidade do Minho).
- COLLADO, Ana Martínez (2007), 'Marta Rosler', *Kiss Kiss Bang Bang. 45 Años de Arte y Feminismo* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao).
- 'Collage: The Pasted-Paper Revolution' (1999) (Londres: Crane Kalman Gallery).
- COLECTIVO Heresies (1977), 'Statement', in Hilary Robinson (ed.), *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000* (Oxford Malden: Blackwell Publishing), 198-99.
- CORRAL, Maria de, CARLOS, Isabel, e VIDAL, Carlos (2000), *Helena Almeida*, (Santiago de Compostela: CGAC / Xunta de Galicia).
- CORRAL, Maria de (2000), 'Charla entre Helena Almeida e Maria de Corral', in Isabel Carlos Maria de Corral, Carlos Vidal (ed.), *Helena Almeida* (Santiago de Compostela: CGAC/Xunta de Galicia).
- COSTA, Maria Velho da (1977), *Maina Mendes* (3ª ed.; Lisboa: Relógio D'Água).
- COTTINGHAM, Laura (2002), 'Shifting Signs. On the art of Mary Beth Edelson'. http://www.marybethedelson.com/essays_shifting.html. Acesso a 16/10/2009.
- COUCEIRO, Gonçalo (2004), *Artes e Revolução 1974-1979* (Estudos de Arte; Lisboa: Livros Horizonte).

- CRIMP, Douglas (1984), 'Pictures', in Brian Wallis (ed.), *Art After Modernism. Rethinking Representation* (Nova Iorque e Boston: MOMA e David R. Godine).
- CUMMING, Laura (2009), 'The world as a waste of space', *The Observer*, 8 de Fevereiro.
- DAMISCH, Hubert (2006), entrevista de Isabel Salema, 'A beleza já não está no centro da problemática da arte', *Público*, 30 de Outubro.
- DANTO, Arthur C. (2004), 'Kalliphobia in Contemporary Art', *Art Journal*, 63 (2), 24-35.
- DAVIS, Ben (s/d), 'Rancière for Dummies', *Artnet*.
<http://www.artnet.com/magazineus/books/davis/davis8-17-06.asp>. Acesso a 25/10/2011.
- DEBORD, Guy (1992), *A Sociedade do Espectáculo* (Lisboa: Edições Afrodite).
- DELEUZE, Gilles (1988), *Le Pli. Leibniz et le Baroque* (Paris: Les Éditions de Minuit).
- DELEUZE, Gilles (1998 (1969)), *Lógica do Sentido* (São Paulo: Editora Perspectiva).
- DELEUZE, Gilles (2003), *Conversações*, trad. Miguel Serras Pereira (Lisboa: Fim de Século - Edições).
- DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix (2004), *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia 1*, trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho (Lisboa: Assírio & Alvim).
- DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix (2004), *Mil Planaltos. Capitalismo e Esquizofrenia 2*, trad. Rafael Godinho (Lisboa: Assírio & Alvim).
- DELEUZE, Gilles (1987), *Foucault*, trad. José Carlos Rodrigues (1998 ed.; Lisboa: Vega).
- DELMAR, Rosalind (1975), "Women and Work: A Document on the Division of Labour in Industry' ", *Spare Rib*, (40), 32-33.
- DERRIDA, Antoine Spire e Jacques (2002), *Para além das aparências*, trad. Maria Cecília Basílio (2008 ed.; Alcochete: Textiverso).
- DERRIDA, Jacques (1978), *La verité en peinture* (Paris: Flammarion).
- DEUTSCHE, Rosalyn (1998), *Evictions. Art and spatial politics* (Cambridge e Londres: The MIT Press).
- DIAS, Fernando Paulo Leitão Simões Rosa (2008), 'A Nova-Figuração nas Artes Plásticas em Portugal (1958-1975)' (Universidade de Lisboa), tese de doutoramento, texto policopiado.
- DIAS, Rui Mário GONÇALVES e Francisco da Silva (1985), *10 Anos de Artes Plásticas e Arquitectura em Portugal 1974-1984* (Lisboa: Editorial Caminho).
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990), *Devant L'Image: question posée au fin d'une histoire de l'art* (Paris: Éditions du Minuit).
- DIONÍSIO, Eduarda (1993), *Títulos, Acções, Obrigações. Sobre a cultura em Portugal 1974-1994* (Lisboa: Edições Salamandra).
- DUNCAN, Carol (1973), 'Virility and Domination in Early Twentieth-Century Vanguard Painting', in Norma Broude e Mary D. Garrard (eds.), *Feminism and Art History. Questioning the Litany* (Nova Iorque, Cambridge e Londres: Harper & Row), 293-314.
- DURO, Paul (ed.), (1996), *The Rhetoric of the Frame. Essays on the Boundaries of the Artwork* (Cambridge: Cambridge University Press).
- DUVE, Thierry de (1984), *Nominalism Pictural. Marcel Duchamp, La Peinture et la Modernité* (Paris: Les Éditions de Minuit).

- EINZIG, Barbara (ed.), (1996), *Thinking About Art. Conversations with Susan Hiller* (Manchester: Manchester University Press).
- ELAM, Diane (1994), *Feminism and deconstruction. Ms. En abyme* (Londres: Routledge).
- Elizabeth COWIE, Claire JOHNSTON, Cora KAPLAN, Mary KELLY, Jaqueline ROSE, Marie YATES (1981), 'Representation versus Communication', *Feminist Anthology Collective. No turning Back* (Londres: London Women's Press).
- ESQUÍVEL, Patricia (2010), 'Mulheres artistas na idade da razão. Arte e crítica na década de 1960 em Portugal', *ex aequo*, 21, 143-60.
- ESQUÍVEL, Patrícia M. F. (1996), 'Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940)' (Universidade Nova de Lisboa), tese de mestrado, texto policopiado.
- EXPORT, Valie (2003), *Valie Export*, Centre National de Photographie (Paris: Éditions L'Oeil).
- FARIA, Óscar (ed.), (2004), *1999SERRALVES2004* (Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves).
- FARIA, Óscar (1998), 'A Desmontagem da Ilusão. Entrevista com Ana Vieira.', *Público*, sup. "Artes e Ócios", 4 de Dezembro, p. 2-4.
- FARIA, Óscar (dir.) (2005), *A Segunda Casa* (RTP/Ideias e Conteúdos).
- FELSKI, Rita (1995), 'Why Feminism Doesn't Need an Aesthetic (And Why It Can't Ignore Aesthetics)', in Peggy Zeglin Brand e Carolyn Korsmeyer (eds.), *Feminism and Tradition in Aesthetics* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press).
- FER, Briony (1990), 'What's in a Line? Gender and Modernity', *Oxford Art Journal*, 13 (1), 77-88.
- FER, Briony (1997), *On Abstract Art* (2000 ed.; New Haven e Londres: Yale University Press).
- FERNANDES, João (ed.), (1993), *Perspectiva: Alternativa Zero Vinte anos* (Porto: Fundação de Serralves).
- FERREIRA, José Medeiros (2007), 'A Instituição', in António Barreto (ed.), *Fundação Calouste Gulbenkian Cinquenta Anos 1956-2006* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian), 69-163.
- FERRO, António (2007), *Entrevistas a Salazar* (Lisboa: Parceria A. M. Pereira Livraria Editora).
- FIGUEIREDO, Carmen (1977), 'Diálogo com Emília Nadal a propósito da Exposição das Artistas Portuguesas', *Diário de Notícias*.
- FORTE, Jeannie (1988), 'Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism', *Theatre Journal*, 40 (2), 217-35.
- FOSTER, Hal (ed.), (1983), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (Port Townsend: Bay Press).
- FOSTER, Hal (1994a), 'Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?', *Return of the Real* (Cambridge e Londres: MIT Press), 1-32.
- FOSTER, Hal (1994b), 'What's Neo about the Neo-Avant-Garde?', *October*, 70. The Duchamp Effect (Autumn), 5-32.
- FOSTER, Hal (1996), *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Londres e Cambridge, Massachussets: The MIT Press).
- FOSTER, Hal, et al. (eds.) (2004), *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism* (Londres: Thames & Hudson).
- FOUCAULT, Michel (1984), 'Des espaces autres. Hétérotopies.', *Architecture, Mouvement, Continué*, (5), 46-49.

- FOUCAULT, Michel (1992), *O que é um Autor*, trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro (Lisboa: Edições Vega).
- FOUCAULT, Michel (1969), *A Arqueologia do Saber*, trad. Miguel Serras Pereira (2005 ed.; Lisboa: Almedina).
- FRANÇA, José-Augusto (1977), 'Warhol, Nadal e C^a.', *Diário de Lisboa*, Folhetim Artístico, 27 de Julho.
- FRANÇA, José-Augusto (1960), *Amadeo de Souza-Cardoso* (Colecção de Arte Contemporânea; Lisboa: Artis).
- FRANÇA, José-Augusto (1961), 'Presença e actualidade de Vieira da Silva', *Colóquio - Revista de Artes e Letras*, Fevereiro (12), 30-33.
- FRANÇA, José-Augusto (1969), 'Sobre o «Prémio Soquil»', *Diário de Lisboa*, 23 de Outubro.
- FRANÇA, José-Augusto (1975), 'Elementos para a cronologia do caso "Exposição de Paris"', *Colóquio Artes*, Outubro (24), 40-43.
- FRANÇA, José-Augusto (1976), 'O Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) em Portugal', *Colóquio Artes*, Outubro (29), 56-59.
- FRANÇA, José-Augusto (1982), 'Os prémios da crítica de arte', *Diário de Lisboa*, 16 de Junho.
- FRANÇA, José-Augusto (1983a), *Amadeo de Souza-Cardoso. O Português à força & Almada Negreiros. O português sem mestre* (3^a e 2^a ed.; Lisboa: Bertrand).
- FRANÇA, José-Augusto (1983b), *Art Français, Art Portugais. Un Dialogue de Neuf Siècles*, Centre Culturel Calouste Gulbenkian (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian).
- FRANÇA, José-Augusto, SOUSA, Ernesto de, GONÇALVES, Rui Mário e PERNES, Fernando (1970), 'Mesa redonda Situação da Arte em Portugal', *Jornal de Letras e Artes*, Maio (276), 8-20.
- FREITAS, Maria Helena (1992), 'O Duplo do Mundo', in Lourdes Castro, *Além da Sombra* (Lisboa: CAMJAP), 45-47.
- FRIAS, Hilda Moreira de (2010), *50 Anos do CAPC. Uma faceta das Artes Plásticas em Coimbra* (Coimbra: Mar da Palavra).
- FUSS, Diana (2004), *The Sense of an Interior: Four Writers and the Room that Shaped Them* (Nova Iorque e Londres: Routledge).
- GENOSKO, Gary (ed.), (1996), *The Guattari Reader* (Cambridge e Oxford: Blackwell Publishers).
- GIL, José (2010), *A Arte como Linguagem* (Lisboa: Relógio D'água).
- GIL, José (2004), *Portugal, Hoje. O Medo de Existir* (Lisboa: Relógio D'Água).
- GILBERT, Sandra M. e Gubar, Susan (1979), *The Mad Woman in the Attic* (1984, 2^a ed.; New Haven e Londres: Yale University Press).
- GOLDBLATT, David e Brown, Lee B. (eds.) (1997), *Aesthetics. A reader in the philosophy of the arts* (Nova Jérсия: Prentice Hall).
- GOLDMAN, Saundra (2006), 'Heresies and History: Hannah Wilke and the American Feminist Art Movement', *Hannah Wilke: Exchange Value* (Victoria-Gasteiz: ARTIUM).
- GOLDSTEIN, Ann (2004), *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, The Museum of Contemporary Art Los Angeles, Cambridge, Massachusetts, Londres: MIT Press).
- GOMES, Inês Vieira (2010), 'Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses: o renascimento da gravura em Portugal' (UNL), tese de mestrado, texto policopiado.

- GONÇALVES, Rui Mário (1976), 'Carta de Lisboa', *Colóquio Artes*, Outubro (29), 33-38.
- GORJÃO, Vanda (2002), *Mulheres em tempos sombrios. Oposição feminina* (Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais - ICS).
- GREENBERG, Clement (1939), 'Avant-Garde and Kitsch', *Partisan Review* (6:5), 39-49.
- GREENBERG, Clement (1997), 'Modernist Painting', in David Goldblatt e Lee B. Brown (eds.), *Aesthetics: a reader in philosophy of the arts* (New Jersey: Prentice Hall).
- GREENBERG, Clement (1999), 'The Pasted-Paper Revolution', in *Collage: The Pasted-Paper Revolution* (Londres: Crabe Kalman Gallery).
- GROSZ, Elizabeth (1994), *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism* (Bloomington: Indiana University Press).
- GROSZ, Elizabeth (1995), *Space, Time and Perversion. Essays on the Politics of Bodies* (Nova Iorque e Londres: Routledge).
- GROSZ, Elizabeth (2001), *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space* (Cambridge, Massachussets: Massachussets Institute of Technology).
- HABERMAS, Jürgen (1980), 'Modernity – an incomplete project', in Hal foster (ed.), *The Anti-Aesthetic* (Washington: Bay Press), 3-15.
- HABERMAS, Jürgen (1981), 'Modernity versus Postmodernity', *New German Critique*, 22 (Winter), 3-14.
- HAFIF, Marcia (1981), 'Getting on with Painting', in Joahannes Meinhardt (ed.), *Pintura. Abstracção depois da abstracção* (vol. 5; Porto: Público/Fundação de Serralves), 108-12.
- HAMMOND, Harmony (2000), *Lesbian art in America : a contemporary history* (Nova Iorque: Rizzoli).
- HAMMOND, Harmony e MOTTA, Carlos (2011), 'Interview with Harmony Hammond', *We who feel Differently*. <http://wewhofeeldifferently.info/interview.php?interview=109>. Acesso a 5/2/212.
- HASKELL, Barbara (1984), *Blam: The Explosion of Pop, Minimalism, and Performance 1958-1964* (Nova Iorque: Whitney Museum of American Art, W. W. Norton & Company).
- HATHERLY, Ana (2003), *A Mão Inteligente* (Lisboa: Quimera).
- HATHERLY, Ana (1979), *Féminie dialogue*, (Paris: UNESCO).
- HATHERLY, Ana (1981) *Plages. Special artistes portugaises* (Paris).
- HATHERLY, Ana (1968), *Eros Frenético* (Lisboa: Moraes Editores).
- HATHERLY, Ana (1975a), *O Escritor (1967- 1972)* (Lisboa: Moraes Editores).
- HATHERLY, Ana (1975b), *A Reinvenção da Leitura* (Lisboa: Editorial Futura).
- HATHERLY, Ana (1992), *Obra Visual 1960-1990* (Lisboa: Centro de Arte Moderna Fundação Calouste Gulbenkian).
- HATHERLY, Ana (2005), *Dessins, collages, papiers peintes*, Centre Culturel Calouste Gulbenkian (Paris: Fundação Calouste Gulbenkian).
- HATHERLY, Ana (2009), *Obrigatório não Ver* (Lisboa: Quimera).
- HATHERLY, Ana (1973), *Mapas da Imaginação e da Memória* (Lisboa: Moraes Editores).
- HATHERLY, Ana (1979a), 'Para uma Arqueologia da Poesia Experimental. Anagramas Portugueses do Século XVII', *Colóquio Artes*, Separata do nº 40

- HATHERLY, Ana e Castro. E. M. de Melo (eds.) (1981), *Po.Ex: Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa* (Lisboa: Moraes Editora).
- HATHERLY, Ana (2005a), entrevista a Márcia Oliveira emitida no canal RTP2 a 8 de Março de 2005; programa *Magazine - Artes Plásticas* (RTP/Ideias e Conteúdos).
- HEINICH, Nathalie (1998), *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain* (Paris: Les Éditions de Minuit).
- HERZBERG, Julia P. (2002), 'Ana Mendieta's Iowa Years. 1970-1980', in Peter Fisher (ed.), *Ana Mendieta. Body Tracks* (Luzern: Kunstmuseum Luzern), 137-78.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (ed.), (1991), *Pós-Modernismo e Política* (2ª ed., Rio de Janeiro: Rocco).
- HOULE, Karen (2005), 'Micropolitics', in Charles J. Stivale (ed.), *Gilles Deleuze: Key Concepts* (MacGill-Queen's University Press).
- HUTCHEON, Linda (1987), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (Nova Iorque: Routledge).
- HUYSSSEN, Andreas (1986), 'Mass Culture as Woman. Modernism's other', in Tania Modleski (ed.), *Critical Approaches to Mass Culture* (Bloomington, Indianapolis: Indiana UP), 188-217.
- HUYSSSEN, Andreas (1990), 'Mapping the Postmodern', in Linda J. Nicholson, *Feminism/Postmodernism* (Nova Iorque: Routledge, 1990), 234-280.
- ILES, Chrissie (2001), 'Reflective Spaces: Film and Video in the work of Joan Jonas', in Johann-Karl Schmidt (ed.), *Joan Jonas. Performance Video Installation 1968-2000* (Ostfilden-Ruit: Hatje Katz Verlag).
- JAMESON, Fredric (1983), 'Postmodernism and consumer society', in Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (Washington: Bay Press).
- JAMESON, Fredric (1991), *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism* (Durham: Duke University Press, ed. 2003).
- JANSON, H. W. e Janson, Dora Jane (1962), *A History of Art. A survey of the visual arts from the dawn of history to the present day* (Londres: Thames & Hudson) 4º.
- JARDINE, Alice (1981), 'Introduction to Julia Kristeva's "Women's Time"', *Signs*, 7 (1), 5-12.
- JONES, Amelia (1994), *Postmodernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (Cambridge: Cambridge University Press).
- JONES, Amelia (ed.), (2003), *The Feminism and Visual Culture Reader* (Londres e Nova Iorque: Routledge).
- JONES, Amelia (2005), 'The "sexual politics of *The Dinner Party*. A critical context', in Norma Broude e Mary D. Garrard (eds.), *Reclaiming Female Agency. Feminist Art History after Postmodernism* (Berkeley, Los Angeles, Londres: The University of California Press), 409-33.
- JONES, Amelia e Warr, Tracey (eds.) (2000), *The Artist's Body* (Londres: Phaidon).
- JORGE, João Miguel Fernandes (2008), 'As Vozes Humanas na Obra de Paula Rego', in Maria Arlete Alves da Silva (ed.), *Paula Rego no CAMB* (Algés: CAMB).
- JORGE, João Miguel Fernandes (1995), *Abstract & Tartarugas. Luz e Sombra Visível* (Lisboa: Relógio D'Água).

- JÜRGENS, Sandra Vieira (2007), 'Entrevista com Raquel Henriques da Silva', *Arte Capital*, (25 de Junho). <http://www.artecapital.net/entrevista-31-raquel-henriques-da-silva>. Acesso a 10/8/2011.
- KANEDA, Shirley (1991), 'Painting and its others', *Arts Magazine*, Summer, 58-64.
- KANT, Immanuel, (2001 ed.), *Crítica da Razão Pura* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian). Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão.
- KANT, Immanuel (1998 ed.), *Crítica da Faculdade do Juízo* (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda). Trad. e notas de António Marques e Valério Rohden.
- KELLY, Mary, et al. (1995), 'A Conversation on Recent Feminist Art Practices', *October Magazine*, 71 (Winter), 46-69.
- KIRSHNER, Judith Russi (2007), 'Voices and Images of Italian Feminism', in Cornelia Butler (ed.), *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Los Angeles: MOCA), 384-99.
- KOKOLI, Alexandra (ed.), (2008), *Feminism Reframed* (Cambridge: Cambridge Scholars Publishing).
- KRAUSS, Rosalind (2000), *Bachelors* (October Books; Massachusetts: MIT Press).
- KRAUSS, Rosalind (1979a), 'Sculpture in the Expanded Field', *October*, 8 (Spring), 30-44.
- KRAUSS, Rosalind (1979b), 'Grids', *October* 9 (Summer), 50-64.
- KRISTEVA, Julia (1979), 'Women's Time', in Toril Moi (ed.), *The Kristeva Reader* (1986; Nova Iorque: Columbia UP), 187-213.
- KRISTEVA, Julia (1980), *Pouvoirs de l'Horreur. Essai sur l'Abjection* (Paris: Éditions du Seuil).
- KRISTEVA, Julia (1982), *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art* (Oxford: Basil Blackwell).
- LAMOREUX, Johanne (2006), 'Avant-Garde: A Historiography of a Critical Concept', in Amelia JONES (ed.), *A Companion to Contemporary Art since 1945* (Malden, Oxford e Victoria: Blackwell), 191-211.
- LANDRY, Donna e MacLean, Gerald (1993), *Materialist Feminisms* (Cambridge e Oxford: Blackwell).
- LEWISHON, Cedar (2009), *How altermodern are you?* (Londres: Tate Britain).
- LAPA, Pedro (2004), 'Fabulações das muitas figuras na pintura de Paula Rego', in Ruth Rosengarten (ed.), *Compreender Paula Rego. 25 Perspectivas* (Porto: Público/Serralves).
- LEFEBVRE, Henri (1991), *The Production of Space* (Oxford: Blackwell).
- LIMA, Manuela de Abreu e (ed.), (2001), *Árvore das Virtudes. 38 anos com a cidade* (Porto: Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas).
- LIPPARD, Lucy (1966), 'Eccentric Abstraction', in Richard Armstrong e Richard Marshall (eds.), *The New Sculpture 1965-75* (Nova Iorque: Whitney Museum of Contemporary Art).
- LIPPARD, Lucy (1967b), 'Eros Presumptive', in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology* (1995 ed.; Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press).
- LIPPARD, Lucy (1972), 'From Top to bottom, Left to Right', *Grids* (Filadélfia: ICA, University of Pennsylvania).
- LIPPARD, Lucy (1976), *From the Center. Feminist essays on women's art* (Nova Iorque: E. P. Dutton).
- LIPPARD, Lucy (1980), 'Sweeping Exchanges: The contribution of Feminism to the Art of the 1970's', *Art Journal*, 40 (1/2 Autumn/Winter), 362-65.

- LIPPARD, Lucy (2004), '10 Structuralists in 20 paragraphs', in Ann Goldstein (ed.), *A minimal future? Art as object 1958-1968* (Cambridge Mass. e Londres: The MIT Press).
- LIPPARD, Lucy (ed.), (1997), *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (Berkeley: University of California Press).
- LISTOPAD (1977), 'Alternativa sem Alternativa', *Expresso*, 25 de Março.
- LIVINGSTONE, Marco (2009), 'Uma Filosofia de Vida: Temas da Obra de Paula Rego', in Dalila Rodrigues (ed.), *Casa das Histórias Paula Rego: Coleção* (Cascais: Casa das Histórias/CMC).
- Louise BOURGEOIS, Vicente TODOLÍ, Frances MORRIS, Robert STORR, Marina WARNER, Rosalind KRAUSS, Lynne COOK (2007), *Louise Bourgeois*, (Londres e Paris: Tate Modern e Centre Georges Pompidou).
- LUCIE-SMITH, Judy Chicago e Edward (1998) *Women and Art. Contested Territory* (Londres: Eagle Editions).
- LURIE, Susan; Cvetkovich, Ann; Gallop, Jane; Modleski, Tania; Spillers, Hortense; Kaplan, Carla (2001), 'Roundtable: Restoring Feminist Politics to Poststructuralist Critique', *Feminist Studies*, 27 (3), 679-707.
- MACEDO, Gabriela e AMARAL, Luísa (2005), *Dicionário da Crítica Feminista*, (Porto: Edições Afrontamento).
- MACEDO, Ana Gabriela (2008), *Narrando o pós-moderno: reescritas, re-visões e adaptações* (Braga: CEHUM, Coleção Hespérides).
- MACEDO, Ana Gabriela (ed.), (2002), *Género, Identidade e Desejo. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo* (Lisboa: Livros Cotovia).
- MACEDO, Ana Gabriela (2009), 'Entre Xerazade e Alice', *Jornal de Letras*, 9-22, 21-22 de Setembro.
- MACEDO, Ana Gabriela (2010), *Paula Rego e o poder da visão. A minha pintura é como uma história interior* (Lisboa: Cotovia).
- MACHADO, José Pedro (1977), *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa* (3ª ed., II; Lisboa: Livros Horizonte).
- MACIUNAS, George (1963), 'Fluxus Manifesto', in Alex Danchev (ed.), *100 Artist's Manifestos. From the Futurists to the Stuckists* (Londres: Penguin Books), 363-65.
- MACLUHAN, Marshall (1964), *Understanding Media: The Extensions of Man* (1994 ed.; Cambridge Massachusetts: MIT Press).
- MAHON, Alyce (2009/2010), 'Fictions- Fixations in the Art of Helena Almeida', in Filipa Oliveira e Elyzabeth Fischer (ed.), *Helena Almeida. Inside Me* (Cambridge e Southampton: Kettle's Yard e John Hansard Gallery), 11-19.
- Maria Isabel BARRENO, Maria Teresa HORTA e Maria Velho da COSTA (1972), *Novas Cartas Portuguesas*, ed. Ana Luísa Amaral (2010 ed.; Alfragide: Edições D. Quixote).
- Margarida ACCIAIUOLI, Joana Cunha LEAL e Maria Helena MAIA (ed.), (2006), *Arte & Paisagem* (Lisboa: IHA/FCSH).
- MARK, Lisa Gabrielle e Butler, Cornelia (eds.) (2007), *WACK! Art and the Feminist Revolution* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; The MIT Press).
- MARKS, Elaine e Courtivron, Isabelle de (eds.) (1980), *New French Feminism: An Anthology* (Nova Iorque: Schocken).
- MARLOW, Dietrich (1971), 'Lourdes Castro ou le choc de la fascination', *Colóquio Artes*, Dezembro (5), 4-14.

- MASSUMI, Brian 'Deleuze, Guattari and the Philosophy of expression. Involuntary Afterward'. http://www.anu.edu.au/hrc/first_and_last/works/crclintr.htm. Acesso a 2/5/2010.
- McDONOUGH, Thomas F. (1994), 'Situationist Space', *October*, 67 (Winter), 58-77.
- McEWEN, John (1997, 1ª edição 1992), *Paula Rego* (Londres: Phaidon).
- MEINHARDT, Johannes (ed.), (2005), *Pintura. Abstracção depois da Abstracção* (Colecção de Arte Contemporânea Público/Serralves, vol. 5; Porto: Público/Fundação de Serralves).
- MELO, Alexandre (1994), 'O lugar de Portugal no mundo da arte contemporânea - Nem centro nem periferia' (IUL), tese de mestrado, texto policopiado
- MELO, Alexandre (2007), *Arte e Artistas em Portugal* (Lisboa: Instituto Camões/Bertrand Editora).
- MENÉRES, Clara (2000), *(Auto) – Retrato*, Faces de Eva, Revista de Estudos sobre a Mulher (Lisboa: FCSH/UNL), 4, p.159-164.
- MEREWETHER, Charles (2006), 'Introduction. Art and the Archive', in Charles Merewether (ed.), *The Archive* (Londres e Cambridge: Whitechapel e MIT Press).
- MESKIMMON, Marsha (2007), 'Chronology through Cartography: Mapping 1970s Feminist Art Globally', in Cornelia Butler (ed.), *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Los Angeles: MOCA), 322-335.
- MESKIMMON, Marsha (2003), *Women making art. History, Subjectivity, Aesthetics* (Londres e Nova Iorque: Routledge).
- MEYER, Laura (2007), 'The Woman's Building and Los Angeles' Leading Role in the Feminist Art Movement ', in Sondra Hale e Terry Wolverton (eds.), *From Site to Vision. The Woman's Building in Contemporary Culture* (Los Angeles: Woman Building Inc.).
- MIGUEL, Ruy (2007), *Salazar e o Estado Novo* (Lisboa: NEOS - Núcleo de Estudos Oliveira Salazar).
- MILEAF, Janine (2010), *Please Touch: Dada and Surrealist objects after the ready-made* (New England: University Press of New England).
- MITCHELL, Juliet (1971), *Women's Estate* (Londres: Penguin).
- MOLDER, Maria Filomena (1999), *Matérias Sensíveis* (Lisboa: Relógio D'Água).
- MORGAN, Robert C. (1992), *Commentaries on New Media Arts: Fluxus & Conceptual Art, Artist's Books, Correspondence Art, Audio & Video Art* (Pasadena: umbrella).
- MORINEAU, Camille (2009), *Women Artists elles@centrepompidou* (Paris: Centre Georges Pompidou).
- MOURE, Gloria (2004), *Behind the facts. Interfunktionen 1968-1975*, (Barcelona; Porto; Kassel: Fundació Joan Miró; Museu de Arte Contemporânea de Serralves; Kunstahalle Fridericianum, Kassel).
- MULVEY, Laura (1976), "'Post Partum Document" by Mary Kelly' ', *Spare Rib*, (53), 40.
- MULVEY, Laura (1975), 'Prazer Visual e cinema narrativo', in Ana Gabriela Macedo e Francesca Rayner (ed.), *Género, Cultura Visual e Performance. Antologia Crítica* (2011 ed.; Braga: CEHUM/Húmus), 121-32.
- MURPHET, Julian (2004), 'Postmodernism and Space', in Steven Connor (ed.), *The Cambridge Companion to Postmodernism* (Cambridge: Cambridge University Press).
- NADAL, Emília (2008), 'De Paula Rego a Joana Vasconcelos. O Feminismo Exasperado', *Colóquio Internacional Olhares sobre a Mulher e o Feminino*

- no Centenário de Simone de Beauvoir* (Lisboa: Universidade Católica Portuguesa).
- NEMSER, Cindy (1973/74), 'The Women Artists' Movement ', *Feminist Art Journal* 2, Winter (8).
- NEVES, Francisco de Sousa (1977), 'Um Muro da Vergonha na Sociedade Nacional de Belas Artes?', p. 48-49.
- NIXON, Mignon (2008), 'Book of Tongues ', in *Nancy Spero: Dissidances* (Barcelona: MACBA), 21-74.
- NOCHLIN, Linda (1994), *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphot of Modernity* (Londres: Thames & Hudson).
- NOCHLIN, Linda (1988), *Women, Art, and Power and Other Essays* (Oxford: Westview Press).
- NOCHLIN, Linda (2006), "'Why Have There Been No Great Women Artists?' Thirty Years After', in Carol Armstrong e Catherine de Zehger (eds.), *Women Artists at the Millenium* (Cambridge, Massachussets: MIT Press).
- NOCHLIN, Linda (2010), 'Running on Empty: Women, Pop and the Society of Consumption', in Sid Sachs e Kalliopi Minioudaki (eds.), *Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958-1968* (Nova Iorque, Londres e Filadélfia: University of the Arts Philadelphia e Abbeville Press Publishers), 12-17.
- NOGUEIRA, Isabel (2007), *Do pós-modernismo à exposição Alternativa Zero*, ed. Assírio Bacelar (Artes/Ensaio; Lisboa: Vega).
- NOGUEIRA, Isabel (2008), 'Alternativa Zero (1977): O reafirmar da possibilidade da criação', *Cadernos do CEIS20*, (7), 17-29.
- 'Novos Sintomas da Pintura Portuguesa' (1970) (Lisboa: Galeria Judite Dacruz).
- O'DOHERTY, Brian (2000), *Dentro del Cubo Blanco. La ideología del espacio expositivo*, trad. Lena Peñate Spicer (2011 ed.; Murcia: CENDEAC).
- OLIVEIRA, Filipa (2009/2010), 'O interior do exterior do interior', in Filipa Oliveira e Elyzabeth Fischer (ed.), *Helena Almeida. Inside Me* (Cambridge e Southampton: Kettle's Yard e John Hansard Gallery).
- OLIVEIRA, Márcia, *Paula Rego em Serralves: trabalhos recentes* (RTP 2/Ideias e Conteúdos, 2005).
- OLIVEIRA, Nicolas de, Oxley, Nicola, e Petry, Michael (eds.) (2003), *Installation Art in the New Millenium. The Empire of Senses* (Londres: Thames & Hudson).
- ORENSTEIN, Gloria Feman (1978), 'The Reemergence of the Archetype of the Great Goddess in Art by Contemporary Women', *Heresies: A Feminist Publication on Art and Feminism*, 2. nº 1 (5), 74-84.
- PALLA, Maria Antónia (1977), 'Arte no "feminino". As mulheres criam uma arte própria?', *O Século Ilustrado*, p. 6-11.
- PAREYSON, Luigi (1988), *Conversaciones de Estética* (A. Machado Libros).
- PARKER, Rozsica (1984), *The Subversive Stich. Embroidery and the Making of the Feminine* (1996 ed.; Londres: The Women's Press).
- PARKER, Rozsika (1977), 'Portrait of the Artist as Housewife', *Spare Rib* (60), 5-8.
- PARKER, Rozsika e POLLOCK, Griselda (eds.) (1987), *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-85* (Londres: Pandora).
- PEJIC, Bojana (ed.) (2010), *Gender Check: a Reader*, ERST Foundation/Momuk (Colónia: Verlad der Buchhandlung Walther König).
- PEREIRA, Margarida Esteves (2007), '«Palavras em Liberdade»: o inclassificável texto de vanguarda', *Diacrítica. Série Ciências da Literatura*, 21 (3), 75-92.

- PERNES, Fernando (1972), 'Lisboa/Porto', *Colóquio Artes*, Outubro (9), 36-41.
- PERNES, Fernando (1976), 'Carta do Porto - Centro de Arte Contemporânea', *Colóquio Artes*, Dezembro (30), 73-75.
- PERNES, Fernando (1966), 'A minha pintura não é neo-dadá', *Jornal de Letras e Artes*, 5 de Janeiro.
- PERNES, Fernando (1996), 'Helena Almeida - persona dramática mas lúcida', *Dramatis Persona. Variações e fuga sobre um corpo* (Porto: Fundação de Serralves), 13-27.
- PERNIOLA, Mário (2005), *A arte e a sua sombra*, trad. Armando Silva Carvalho (Lisboa: Assírio & Alvim).
- Perniola, Mario (2004 (1994)), *O Sex Appeal do Inorgânico*, trad. Carla David (Coimbra: Ariadne).
- PHELAN, Peggy (2007), 'The Returns of Touch: Feminist Performances, 1960-80', in Cornelia Butler (ed.), *Wack! Art and the Feminist Revolution* (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; The MIT Press), 346-361.
- PICAZÓ, Gloria (1980), *Exposició de Tramesa Postal/Mail Art Exhibition*, (Barcelona: Metronom).
- PIENS, Bernard (1977), 'Editorial', *Actualite des Arts Plastiques*, 37 (La nouvelle Figuration (I)), vii-xiii.
- PINHARANDA, João (1999), 'Entrevista a Ana Vieira. O Teatro da Pintura', *Arte Ibérica*, 20 (Dezembro/Janeiro), 8-13.
- PINHARANDA, João (2011), 'Algumas Faces de um Cristal', in Emília Nadal, *Tudo o que acontece* (Cascais: Centro Cultural de Cascais/Fundação D. Luís I).
- PINHARANDA, João Lima (2003), 'Imagem-Acção', in Ana Hatherly, *A Mão Inteligente* (Lisboa: Quimera Editores).
- PINTASSILGO, Maria de Lourdes (1980), *Os Novos Feminismos*, trad. Isabel Maria Ávila e Maria Antónia Coutinho (1981 ed.; Lisboa: Moraes Editores).
- POLLOCK, Griselda (1999), *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories* (Londres: Routledge).
- POLLOCK, Griselda (2001), *Looking back to the future : essays on art, life and death* (Abingdon: Routledge).
- POLLOCK, Griselda (1988), *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art* (2001 ed.; Londres e Abingdon: Routledge).
- POLLOCK, Griselda (2007), *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archives* (Abingdon: Routledge).
- POLLOCK, Griselda (ed.), (1996), *Generations and Geographies in the visual arts. Feminsit Readings*. (Londres: Routledge).
- POLLOCK, Griselda (2008), 'From Feminist Interventions to Feminist Effects in Art's Histories: a case study of feminist virtuality and aesthetic transformations of trauma', in Xabier Arakistain e Lourdes Méndez (eds.), *Artistic Production and Feminist Theory of Art: New Debates I* (Victoria-Gasteiz: Centro Cultural Montehermoso Kulturunea), 275-93.
- POLLOCK, Griselda (1977), 'What's wrong with "Images of Women"?', *Screen Education*, 24, 25-33.
- POLLOCK, Griselda e Parker, Rozsica (1981), *Old Mistresses* (Nova Iorque: Pantheon Books).
- PORTELA, Artur (1987), *Salazarismo e artes plásticas* (Biblioteca Breve; Lisboa: ICALP).
- PRECIADO, Beatriz (2007), 'Yoko Ono', in *Kiss Kiss Bang Bang. 45 Años de Arte y Feminismo* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao).

- PRINCETHAL, Nancy (ed.), (2011), *The Deconstructive Impulse. Women artists reconfigure the Signs of Power 1973-1991* (Munique, Berlim, Londres, Nova Iorque: Neuberger Museum of Art e DelMonico Books, Prestel).
- RAJCHMAN, John (2012), *Thinking in Contemporary Art*, artigo online em www.forart.no/index2.php?option=com_iarticles&no_html (acesso a 7/12/2012).
- RANCIÈRE, Jacques (2004 (2000)), *The Politics of Aesthetics - The Distribution of the Sensible*, trad. Gabriel Rockhill (Londres e Nova Iorque: Continuum).
- RATO, Vanessa (2005), 'O paradoxo português', *Público*, 11 de Setembro, p. 45.
- RAVEN, Arlene (1994), 'Womanhouse', in Norma Broude e Mary D. Garrard (eds.) (1994), *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact* (Nova Iorque: Harry N. Abrams Incorporated), 48-65.
- RECKITT, Helena (ed.), (2006; 1ª Edição 2001), *Art and Feminism* (Londres: Phaidon).
- REGO, Paula (1962), 'Pedido de Subsídio de Investigação' (Lisboa: Arquivo FCG).
- REGO, Paula (1963), 'Relatório de Subsídio de Investigação' (Lisboa: Arquivo FCG).
- REGO, Paula (2008), *Paula Rego*, (Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia).
- REIMAN, Karen Cordero (2011), 'Constructing New Readings of Art in Mexico from a Feminist Perspective', in Xabier Arakistain e Lourdes Méndez (ed.), *Artistic Production and the Feminist Theory of Art: New Debates II* (VictoriaGasteiz: Montehermoso), 230-39.
- RIBEIRO, António Pinto (2007), 'Arte', in António Barreto (ed.), *Fundação Calouste Gulbenkian Cinquenta Anos 1956-2006* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian), 237-408.
- RINGGOLD, Faith (2005), *We flew over the bridge. The memoirs of Faith Ringgold* (Durham e Londres: Duke University Press).
- ROBINS, Corinne (199), 'The Women's Art Magazines', in Hilary Robinson (ed.), *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000* (Oxford e Malden: Blackwell Publishing), 199-207.
- ROBINSON, Hilary (ed.), (2001), *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000* (Oxford: Blackwell Publishers).
- RODRIGUES, António (1994), 'Anos 60 - Anos de Ruptura. Uma perspectiva da arte portuguesa nos anos sessenta ', in *Lisboa 94 - Capital Europeia da Cultura* (Lisboa: Lisboa 94 e Livros Horizonte).
- RODRIGUES, Julieta A. (1977), 'A mulher portuguesa urbana: que mito, que realidade?', in Sílvia Chicó (ed.), *Artistas Portuguesas* (Lisboa: SNBA), 29-31.
- ROLFE, Jeremy Gilbert (1999), *Beauty and the Contemporary Sublime* (Nova Iorque: Allwarthpress).
- RONCERO, Diaz (1962), 'Artistas portuguesas numa tertúlia em Paris', *Diário de Lisboa*, 6 de Setembro.
- RORIMER, Anne (2001), *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality* (Londres: Thames & Hudson).
- ROSAS, Fernando (1994), *História de Portugal. O Estado Novo*, in José Mattoso (ed.) *História de Portugal*, vol. 7 (Lisboa: Estampa).
- ROSAS, Fernando (2007), 'Prefácio', in António Ferro (ed.), *Entrevistas a Salazar* (Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Livraria Editora).

- ROSENGARTEN, Ruth e Godfrey, Tony (eds.) (1999), *Graça Pereira Coutinho* (Lisboa: Estar).
- ROSENGARTEN, Ruth (ed.), (2004), *Compreender Paula Rego. 25 Perspectivas* (Porto: Fundação Serralves / Jornal Público).
- ROSLER, Martha (1983), 'The Figure of the artist, the figure of the woman', in Sid Sachs e Kalliopi Minioudaki (eds.), *Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958-1968* (2010 ed.; Nova Iorque, Londres e Filadélfia: University of the Arts Philadelphia e Abbeville Press Publishers), 176-90.
- ROULET, Laura (2002), 'Ana Mendieta. Between Two Worlds', in Peter Fischer (ed.), *Ana Mendieta. Body Tracks* (Luzern: Kunstmuseum Luzern), 35-45.
- RUIVO, Marina Bairrão e SANTOS, Sandra (eds.) (2009), *Alberto de Lacerda. Encontros com Vieira da Silva e Arpad Szenes* (Lisboa: Fundação Arpad Szenes-Vieira da Silva).
- s/a (1974), 'Vai a enterrar amanhã o Museu Nacional Soares dos Reis', *Jornal de Notícias*.
- SACHS, Sid e MINILOUDAKI, Kalliopi (eds.) (2010), *Seductive Subversion: Women Pop Artists 1958-1968* (Nova Iorque, Londres e Filadélfia: University of the Arts, Philadelphia e Abbeville Press Publishers).
- SANDLER, Irving (ed.), (1996), *Art of the Postmodern Era: From the Late 1960s to the Early 1990s* (Boulder: Icon Editions).
- SANTOS, Mariana Pinto dos (2007), *Vanguardas & outras Loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa* (Lisboa: Assírio & Alvim).
- SARDO, Delfim (2004a), 'Helena Almeida' (Lisboa: Centro Cultural de Belém).
- SARDO, Delfim (2004b), *Helena Almeida: Pés no chão, cabeça no céu*, Centro Cultural de Belém (Porto: Bial).
- SASSO, Robert e Villani, Arnaud (eds.) (2003), *Le Vocabulaire de Gilles Deleuze* (Nice: Centre de Recherches D'Histoire des Idées).
- SAWELSON-GORSE, Naomi (ed.), (1998), *Women in Dada. Essays on Sex, Gender and Identity* (2001 ed., Londres e Cambridge: MIT Press).
- SCHAPIRO, Miriam (1972), 'The Education of Women as Artists: Project Womanhouse', *Art Journal*, 31 (3), 268-70.
- SCHIMMEL, Paul (1998), 'Leap into the void: Performance and the Object', in Paul Schimmel (ed.), *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949-1979* (LA: MOCA), 17-119.
- SCHNEEMANN, Carolee (2002), *Imaging her Erotics: Carolee Schneemann: essays, interviews, projects* (Cambridge e Londres: MIT Press).
- SCHOR, Mira (1994), *WET. On Painting, Feminism, and Art Culture* (Durham e Londres Duke University Press).
- SCHOR, Naomi (2007), *Reading in Detail. Aesthetics and the Feminine* (Londres Nova Iorque: Routledge).
- SILVA, Raquel Henriques da, CANDEIAS, Ana Filipa, e RUIVO, Ana (2007), *50 Years of Portuguese Art* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian).
- SILVA, Raquel Henriques da, MACEDO, Rita, e CANDEIAS, Ana Filipa (2009), *Anos 70 Atravessar Fronteiras* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian).
- SERRA, Filomena (2005), 'As neo-vanguardas: reciclagem e realização do projecto das vanguardas históricas. A situação portuguesa', *Artis*, 4, 399-426.
- SERPA, Luís (1983), *Depois do Modernismo* (Lisboa: Galeria Luís Serpa).
- SKROBANEK, Kerstin (2010), 'World in a Box: Mary Bauermeister and the Experimental Art of the Sixties', *Mary Bauermeister: Worlds in a Box* (Ludwischafen am Rhein: Kerber Art/Wilhelm-Hack Museum), 65-92.

- SOFIO, Séverine, Emel, Perin, e Molinier, Pascale (eds.) (2007), *Genre, Féminisme et valeur de l'art* (Cahiers du Genre, 43; Paris: L'Harmattan).
- SONTAG, Susan (1961), *Contra a Interpretação e outros ensaios*, trad. José Lima (2004 ed.; Lisboa: Gótica).
- SOUSA, Catarina Carneiro de (2011), 'Camuflagem Biosensível. A problematização de género na obra de Maria José Aguiar' (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), tese de mestrado, texto policopiado.
- SOUSA, Ernesto de (1973), 'Os 100 dias da 5ª Documenta', in Isabel Alves e José Miranda Justo (ed.), *Ser Moderno... em Portugal* (Lisboa: Assírio & Alvim), 55-65.
- SOUSA, Ernesto de (1974a), 'O Mercado, a crítica e a confusão', *Vida Mundial*, 24 Outubro (nº 1832).
- SOUSA, Ernesto de (1974b), 'O mural de 10 de Junho ou a passagem ao acto', *Colóquio Artes*, Outubro (19), 44-47.
- SOUSA, José Ernesto de (1977), 'Alternativa Zero: uma criação consciente de situações', *Colóquio Artes*, Outubro (34).
- SOUSA, Ernesto de (1977a), *Alternativa Zero. Tendências Polémicas na arte portuguesa contemporânea* (Lisboa: SEC).
- SOUSA, Ernesto de (1977b), 'Balanço da "Alternativa Zero"', *Colóquio Artes*, Outubro (34).
- SOUSA, Ernesto de (1998), *Ser Moderno... em Portugal* (Lisboa: Assírio & Alvim).
- SOUSA, Luís Amorim de (1997), *Ultramarino* (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda).
- SOUSA, Luís Amorim de (2004), *Londres e Companhia* (Lisboa: Assírio & Alvim).
- SOUSA, Rocha de (1976), 'Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses', *Colóquio Artes*, Outubro (29), 45-50.
- STEINER, Wendy (2002), *Venus in Exile. The Rejection of Beauty in 20th-Century Art* (Chicago: The Pennsylvania State University Press).
- STEYERL (a), Hito (2010), 'A thing like you and me', *E-flux*, 15. <http://www.e-flux.com/journal/a-thing-like-you-and-me/>. Acesso a 3/2/2011.
- STEYERL (c), Hito (2010), 'The Politics of Art', in Óscar Faria e João Fernandes (eds.), *Às Artes, Cidadãos!* (Porto: Museu de Artes Contemporânea de Serralves).
- STEYERL, Hito (2006), 'The Language of Things'. http://eipcp.net/transversal/0606/steyerl/en/base_edit. Acesso a 3/2/2011.
- STILES, Kristine (2011), 'Home Alone. "Reversal of Positions of Presentation" and the Visual Semantics of Domesticity ', in Nancy Princenthal (ed.), *The Deconstructive Impulse. Women artists reconfigure the Signs of Power 1973-1991* (Munique, Berlim, Londres, Nova Iorque: Neuberger Museum of Art e DelMonico Books Prestel), 51-67.
- STOOPS, Susan L. (1996), 'More than Minimal. Feminism and Abstraction in the 70's', in Rose Art Museum (ed.) (Waltham Massachusetts: Brandeis University).
- SULEIMAN, Susan Rubin (1990), *Subversive Intent: Gender, Politics and the Avant-Garde* (Cambridge: Harvard University Press).
- SUMMERS, David (2003), *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism* (Londres: Phaidon).
- SZEEMANN, Harald (1972), *Documenta 5* (Kassel: Documenta GmbH).

- SZEEMANN, Harald (1969), *When Attitude Becomes Form- Works - Concepts - Processes – Situations* (Londres e Berna: The Institute of Contemporary Art e Kunsthalle Bern).
- 'Tapeçarias Kröner' (1973) (Lisboa: Galeria Judite Dacruz).
- TAVARES, Cristina Azevedo (2001), *O Prémio Malhoa* (Lisboa: SNBA).
- TAVARES, Manuela (2004), 'Os 80 anos do I Congresso Feminista e da Educação (1924-2004)', *História* 70 (Outubro).
- TAVARES, Manuela (2010), *Feminismos. Percursos e Desafios 1947-2007* (2011 ed.; Lisboa: Texto Editores).
- TAVARES, Salette (1977), *Artistes Portugaises* (Paris: Centre Culturel Portugais/FCG).
- TAVARES, Salette (1974), 'Dados para um leitura de Paula Rego', *Expresso*, 2 de Julho.
- TICKNER, Lisa (1978), 'Female Sexuality and Women Artists since 1970', *Art History* 1, Julho.
- 'The Great Goddess' (1978), *Heresies: A Feminist Publication on Art and Feminism*, 2. n° 1 (5).
- TODOLI, Vicente e FERNANDES, João (eds.) (1999), *Circa 1968* (Porto: MACS).
- TONE, Lillian (2010), 'O corpo é a casa: o espaço de intersecção entre Helena Almeida e Lygia Clark', in Filipa Oliveira e Elyzabeth Fischer (ed.), *Helena Almeida. Inside Me* (Cambridge e Southampton: Kettle's Yard e John Hansard Gallery).
- TUCKER, Marcia (2008), *A short life of trouble. Forty years in the New York Art World* (Londres, Berkeley, L.A.: University of California Press).
- TURNER, Victor (2004), 'Liminality and Communitas', in Henry Bial (ed.), *The Performance Studies Reader* (Nova Iorque: Routledge), 89-97.
- VALE, Paulo Pires do (2010), *Ana Vieira/Shelter Walls*, (Ponta Delgada: CAM-FCG/Governo dos Açores/Museu Machado Castro).
- VASCONCELOS, Maria Anahory de (1983), 'Lourdes Castro: o regresso', *Expresso Revista*, 15 de Outubro.
- VATTIMO, Gianni (1989), *A Sociedade Transparente* (Lisboa: Edições 70; 1991 ed.).
- VIEIRA, Ana (2001), 'Apoio à realização do projecto Casa Desabitada' (Lisboa: Arquivo FCG).
- VIEIRA, Ana (1977), 'Relatório do diaporama *Janelas*' (Lisboa: FCG).
- WAGNER, Anna M. (2007), 'Mary Kelly', in *Kiss Kiss Bang Bang. 45 Años de Arte y Feminismo* (Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao).
- WANDSCHNEIDER, Maria Helena de FREITAS e Miguel (1998), *Ernesto de Sousa. Revolution my Body* (Lisboa: CAMJAP).
- WANDSCHNEIDER, Miguel (1999), 'A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto de mudança', in Vicente Todolí e João Fernandes (eds.), *Circa 1968* (Porto: MACS), 29-47.
- WEEDON, Chris (1992), *Feminist Practice and Poststructuralist Theory* (Oxford e Cambridge: Blackwell Publishers).
- WESTEN, Mirjam, *Rebelle. Art & Feminism 1969-2009*, Museum voor Modern Kunst Arnhem (Arnhem: MMKA).
- WILDING, Faith (2000), 'Monstruous Domesticity', in Susan Bee e Mira Schor (eds.), *M/E/A/N/I/N/G* (Durham e Londres: Duke University Press), 87-104.
- WILLING, Victor (1971), 'The Imagiconography of Paula Rego', *Colóquio Artes*, Abril (2), 43-49.

- WOLVERTON, Terry (1979), 'Lesbian Art Project', in Hilary Robinson (ed.), *Feminism-Art-Theory. An Anthology 1968-2000* (2001 ed.; Oxford e Malden: Blackwell Publishing), 89-95.
- WOOLF, Virginia (1928), 'A Room of One's Own', *Selected Works of Virginia Woolf* (2005 ed.; Londres: Wodsworth Editions), 565-633.
- YEE, Linda (1995), *Division of Labor: "Women's Work" in Contemporary Art*, (Nova Iorque: The Bronx Museum of Contemporary Art).
- ZEHGER, Catherine de (1996), *An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and From the Feminine*, Boston Institute of Contemporary Art, (Boston: MIT Press).
- ZIMBRO, Manuel (2003), *Sombras à volta de um centro* (Porto: Assírio e Alvim).
- ZOURABICHVILI, François (2003), *Le vocabulaire de Deleuze* (Paris: Ellipses Édition).
- '17 Novos autores' (1971), Galeria Judite Dacruz (Lisboa).
- '26 Artistas de hoje' (1973), (Lisboa: AICA/SNBA).
- 50 Anos de Arte Portuguesa* (2007), Jornal de Exposição (Lisboa: FCG).
- Arquivo de Emília Nadal, Lisboa.
- Espólio Ernesto de Sousa, Lisboa, Biblioteca Nacional.