

"O feminino na arte"

Viviane Matesco(1)

www23.overture.com

Existe uma arte feminina? Existe um ponto de vista feminino? Fazer arte significa a mesma coisa para homens e mulheres? A arte realizada pelas mulheres terá sempre que atestar sua especificidade, enquanto aquela considerada "universal", pretendida pelos homens, supostamente não é afetada pela diferença de sexo?(1).

Essas dúvidas foram o ponto de partida para refletir sobre a questão Arte e Mulher, oportunidade que surgiu com a exposição que se realiza na casa de Cultura de Petrópolis. A mostra tem o intuito de comemorar o papel feminino na arte na passagem do século; conta com artistas, de várias gerações e tendências, que atestam a importância crescente da mulher na arte brasileira e que gera uma discussão sobre essa mudança.

Assim, para início de conversa, pensemos a questão a partir de um viés sociológico. A constatação do número de mulheres produzindo e participando de um sistema de arte organizado, revela uma guinada se comparado com aquele do Brasil no final do século XIX, quando não se tem um nome de mulher significativo entre as principais referências da arte acadêmica(2). É necessário, porém, lembrar o domínio de um discurso predominantemente masculino da história da arte. Muitas pesquisas mereceriam ser desenvolvidas para se conhecer mais a respeito do buraco negro que é a participação artística feminina anterior ao século XIX. Um exemplo desse esforço resultou, recentemente, numa exposição em Washington que investigava artistas mulheres renascentistas e sua posição subalterna em uma época em que lhes era interdita uma existência autônoma(3). A história da submissão feminina começa ainda na pré-história, na passagem para uma sociedade agrícola quando surge a propriedade privada, momento em que o modelo patriarcal é implantado para garantir a paternidade e a legitimidade da herança. Esse patriarcalismo, que prevalece no Ocidente, só começará a ser alterado no final do século XIX com o início da participação econômica da mulher à medida que avança o processo de industrialização. A inserção paulatina no mercado de trabalho é fator indispensável para conquista da emancipação e busca de igualdade de direitos, como o direito ao voto, luta que as sufragistas, as primeiras feministas, se dedicaram no início do novo século. No Brasil este direito só é conquistado com a constituição de 1932.

Um outro aspecto, relacionado mais com o campo da arte, revela também as causas dessa guinada: a consciência da sexualidade. Se formos analisar a emancipação da mulher, é indispensável fazer referência à sua repressão sexual, característica do patriarcalismo baseado sobre o poder do Falo. A crescente importância dada ao corpo no século XX contrasta com a repressão a que estava submetido, sobretudo, na era vitoriana. Repressão feminina, então, é sinônimo da repressão a seu corpo e a possibilidade do prazer. No final do século passado, Freud desenvolve, a partir do estudo da sexualidade reprimida das histéricas, um pensamento complexo que iria revolucionar o século XX. O processo de liberação sexual, impulsionado por essas teorias psicanalíticas muda a posição da mulher, sua relação com o corpo, seu estatuto na sociedade.

A forma encontrada pela arte para mediar esse tema serve de baliza para compreensão dessas transformações. A questão do feminino, do corpo e da sexualidade foi olhada de maneira diferente pelas mais diversas vertentes artísticas: da representação idealizada do início do século XIX, passando pelas revelações transgressoras do movimento surrealista até as mais recentes investigações da "bodyart" delineia-se um processo que nos permite falar de uma eclosão da sexualidade na arte do século XX.

A Casa de Petrópolis, construída no final do século XIX, revela muito do que estamos falando. No fumoir, espaço reservado aos homens, vemos, no teto pintado, cenas pecaminosas com odaliscas sensuais; enquanto no segundo pavimento, ninfas, que originariamente banhavam-se nuas, foram repintadas com vestes a pedido do proprietário na ocasião do seu casamento ao considerá-las impróprias a uma família. A representação da mulher na arte confunde-se com a própria repressão feminina: pudor, bondade, piedade são as expressões permitidas às mulheres até o século XIX, o nú é monopólio de deusas e ninfas não sendo extensivo às cenas cotidianas. Nesse cenário de interdições podemos avaliar a ruptura operada em 1866 pelo trabalho; *A Origem do Mundo*, de Gustave Courbet. O realismo de Courbet joga por terra a idealização da figura feminina, sendo considerado na época um atentado ao bom gosto pela maneira crua com que situa o corpo da mulher; pelo recorte da posição, sem cabeça e sem a continuação das pernas, seu sexo parece se projetar diante da tela, "é um sexo de mulher que nos olha, essa fenda imensa que nos fita e nos reenvia a nossa origem" (4). A fama mítica desse trabalho combinada à sua inacessibilidade até 1988 demonstra a dificuldade em se enfrentar a matéria (5).

É, sem dúvida, no surrealismo que a questão da sexualidade adquire um meio artístico de expressão. Não é coincidência a adesão de muitas mulheres ao movimento que sugere uma liberalização das censuras e repressões. A própria palavra surrealismo foi escolhida por André Breton a partir de uma peça de Guillaume Apollinaire chamada "A mamas de Tirésias, um drama surrealista". Na peça, a personagem Teresa anuncia que está cansada de ser mulher e que, ao invés de ter filhos, deseja torna-se homem e conseguir um emprego. Ela então começa a sentir transformações físicas: cresce a barba, o peito desaparece. Dá um grito bem alto e abre a blusa, da qual descolam os seios sob a forma de dois balões de gás, um azul e o outro vermelho. Por fim Teresa se torna Tirésias, um homem-mulher, que declara a intenção de gerar bebê sozinho e atira balões na platéia para representar o abandono de seus seios (6). No Manifesto Surrealista, de 1924, André Breton, psiquiatra estudioso de Freud, clama por procedimentos artísticos que liberassem as forças criativas. Na verdade, o pensamento de Freud populariza-se na Europa, graças a essa "cara" que os surrealistas lhe imprimem. Relacionam a escrita e o desenho automático à técnica de livre associação freudiana, como uma maneira de derrubar as censuras da consciência e de se chegar ao inconsciente, que eles chamam de "merveilleux". A mulher, como as crianças, loucos e membros das sociedades primitivas estariam mais próximos desse maravilhoso, de uma desejada irracionalidade. A musa surreal sugere, assim, também uma idealização feminina, uma vez que tratam a mulher como um esteriótipo perfeito que os aproximariam de seus desejos. É a *femme-enfant* (mulher-criança) ingênua que serve de instrumento para experimentação e auto-conhecimento do homem, visão que podemos observar na *Boneca* de Hans Bellmer: uma mulher ao mesmo tempo duplicada e fragmentada, construída para manifestar o desejo do seu criador.

Embora os surrealistas apoiassem e idolatrassem as mulheres, também as exploravam. No entanto, o movimento desperta o interesse de muitas artistas, de várias partes do mundo, ao longo das décadas de 30 e 40. Dentre elas, destacamos a brasileira Maria Martins que participa, em 1947, da Exposição Internacional do Surrealismo, organizada por Marcel Duchamp. Maria Martins adequa o ideário surreal na investigação sobre a força do primitivo e instintivo na flora e fauna do Brasil. É também de uma mulher um dos trabalhos mais famosos do surrealismo: *Café da manhã de pele*, de Meret Oppenheim, é um objeto que "mobiliza reações ambíguas de desejo e desconfiança quando o espectador se imagina utilizando-a, levando essa xícara aos lábios. Oppenheim reinventa um objeto mundano e familiar, convertendo-o numa fantasia erótica sobre o prazer sexual oral e vaginal"(7).

Louise de Bourgeois, apesar de convidada por alguns surrealistas, nunca aceitou participar do movimento por considerá-lo a versão artística do falocentrismo freudiano. Tudo girava em torno do complexo de castração, da visibilidade do Falo e da ideologia da falta (a idéia de que as mulheres estariam em situação de déficit visual pelo suposto defeito de visibilidade de seus órgãos sexuais). Para Louise o surrealismo estava colado no inconsciente masculino, revelando um travestimento mesmo quando realizado por uma mulher (8). No seu trabalho "o universo da arte já não será de mulheres no mundo dos homens, nem tem que falar aí a linguagem dos homens, mas tornar presente seu próprio desejo" (9). Apesar da sua obra estar ancorada no vocabulário psicanalítico, reverte muitas de suas premissas, pois baseia-se em uma ambivalência e um deslocamento dos papéis engessados do feminino e masculino, como observamos na escultura *Arco da Histeria* na qual utiliza um corpo de homem. Essa insubordinação é clara na fotografia de Robert Mapplethorpe em que a artista segura *La Filette*. A escultura de um falo, com título feminino, não significa uma atitude agressiva em relação ao poder dos homens, mas o inverso, uma atitude afetiva que supõe proteção à vulnerabilidade masculina. Com um sorriso terno e uma malícia nos olhos desvia a questão do ter ou não, para o campo do nonsense do jogo e do riso (10). Na instalação *Cell Clothes*, que participa da Bienal de São Paulo de 1996, moda e roupa são partes de um código relacionado com o feminino. A roupa é impregnada de significados pessoais, receptáculo para reminiscências e mecanismo para fantasias sexuais. A moda é metáfora das mudanças contínuas e cotidianas da vida, substituindo o rio na simbologia de tempo no universo de Bourgeois (11).

Ao lado de Louise de Bourgeois, Eva Hess é uma das artistas mais importantes para entendermos a questão do feminino na arte. As duas são as referências básicas da arte contemporânea observadas nessa exposição. Eva Hess não vê sentido em abdicar da ambigüidade e da subjetividade inerente à sua experiência em prol de uma identidade única do objeto. A proximidade com os minimalistas reflete numa oscilação, na sua obra, entre o orgânico e o formal; há uma tentativa de se contrapor à estética das formas primárias, como se a norma fosse necessária para ser quebrada. Hess utiliza materiais ostensivamente sensuais, como o latex e a fibra de vidro, em formas ambíguas e jocosas, com conotações viscerais, orgânicas e sexuais. Seu humor e erotismo não estão apenas nas formas, mas na sua combinação com texturas sensuais, na maneira como são penduradas ou dispostas. Interessa-se, sobretudo, pelos processos de fabricação, e mesmo em esculturas mais próximas da minimal, deixa a marca de seu obsessivo processo manual, como em *Accession II*, um cubo de metal aberto, construído por terceiros, no qual a artista insere milhares de peças de vinil cortadas à mão. Diante da frieza e impessoalidade da minimal opera uma fissura que impunha características do

fazer artesanal doméstico como a costura, o papier marché, as rendas e as bandagens. As mulheres são sempre pejorativamente associadas com o artesanato, uma vez que foram condicionadas a atividades como o costurar, embrulhar, amarrar, franzir, tricotar. A arte de Hess transcende o cliché de trabalho de mulher, mas sem deixar de incorporar essas noções de ritual como uma maneira de escapar para fantasia (12). Hess representa o dilema da mulher em enfrentar o mundo masculino da arte; aponta para um olhar feminino como resultado da experiência específica da mulher não compartilhada pelos homens.

Ao resgatar o conteúdo e a subjetividade da arte, Bourgeois e Hess opõem-se ao domínio de um pensamento formal que prevalece até a década de 60. A expurgação operada pela modernidade bane da arte qualquer resquício de representação em nome de uma autonomia da linguagem plástica. Nesse processo de purificação cada linguagem deveria afirmar sua especificidade e rejeitar qualquer vínculo com conteúdos externos a valores plásticos. A arte contemporânea caracteriza-se justamente pela contaminação, não só entre os diversos meios, mas pela incorporação de outras disciplinas e experiências alheias ao universo artístico. A pretendida universalidade moderna, com uma suposta indistinção de sexo, dá lugar à diferença e ao esgarçamento dos limites entre arte e vida. Uma terceira artista deve, então, ser acrescentada a esse rol das referências contemporâneas: Lygia Clark. A trajetória de Lygia Clark é um exemplo da passagem da estética moderna para a contemporânea, bem como significa uma abertura e emancipação do sujeito através do exercício da liberdade.

Na arte brasileira, porém, grandes nomes de artistas, anteriores ou contemporâneas à *Lygia Clark*, devem ser destacados. *Anita Malfatti* desempenha um papel de desbravadora, rompendo com as amarras do academicismo através de uma pintura expressionista de vanguarda. Não é capaz de manter, no entanto, a mesma força e qualidade de trabalho após a crítica arrasadora de *Monteiro Lobato* (13). A pintura de *Tarsila do Amaral* constitui-se na própria imagem do nosso modernismo; nas fases Pau-Brasil e Antropofágica lança as bases culturais que seriam debatidas até a metade do século. Assim como *Anita*, *Tarsila* tem sua melhor produção interrompida prematuramente, após a separação com *Oswald de Andrade*. As duas são revolucionárias ao romper com a estética mumificada da Academia, mas, ao mesmo tempo, confirmam as dificuldades da mulher em alcançar sua emancipação numa sociedade comandada pelo homem. Muitas outras artistas mereceriam uma análise mais demorada: *Djanira da Motta e Silva*, *Maria Leontina*, *Mary Vieira*, *Tomie Ohtake*, *Mira Schendel*, *Ligia Pape* são pioneiras num cenário ainda avesso à participação feminina. *Edith Behring*, *Fayga Ostrower* e *Maria Bonomi* desenvolvem uma novo estatuto cultural para a gravura. Se por um lado, estabelecem um vínculo entre o feminino e o artesanal, fortalecendo o preconceito da posição da mulher na arte, por outro atuam abrindo novos campos de investigação, atingindo novos públicos e formando futuras gerações de artistas.

O início da carreira de Lygia Clark é marcado pela entrada da arte abstrata no Brasil na década de 50; as primeiras bienais, a fundação de museus, os debates do ambiente cultural e a constituição de movimentos sublinham o entusiasmo do período. Influenciada por uma tradição construtiva, participa do Grupo Frente e depois do Neoconcretismo, movimento que propõe uma retomada da expressividade abolida pelo vocabulário concreto. Nesse momento, desenvolve um processo de extrema coerência; parte da abstração para depois questionar a própria superfície pictórica através da

incorporação da moldura e da descoberta da linha orgânica: a superfície é agora formada por planos de madeira, integrados pelo vazio que os separa. Esses planos, posteriormente desmembrados e justapostos, formam o Casulo que ao vir para o chão transforma-se no Bicho: chapas de metal que se articulam mediante dobradiças, cuja estrutura móvel convida o "espectador" a participar ativamente da "obra". Com Hélio Oiticica, Lygia partilha um desvio do projeto construtivo ao negar a esfera estética através da integração da arte na experiência cotidiana. O artista torna-se o motivador para a criação, que só se realiza com a participação do espectador. Na década seguinte seus trabalhos ampliam esta abordagem. A ênfase na vivência corporal, sublinha um experimentalismo e um sentido lúdico que praticamente identifica arte e vida. Aqui, sua obra assume um caráter de terapia mediada pelos objetos relacionais. O corpo torna-se o centro das atenções e espaço para auto-conhecimento. As mudanças que ela propõe na relação sujeito-objeto são modelos para casos semelhantes, onde partes de opostos chegaram a ser vistos anteriormente como antagonistas e mutuamente excluídos: corpo e mente, interior e exterior, real e imaginário, masculino e feminino (14). Relacionando corpo e arquitetura desenvolve, em 1968, *A Casa é o corpo* uma estrutura em forma de labirinto no qual as pessoas experimentam as diversas fases da gestação: penetração, ovulação, germinação, expulsão. Mas do que meramente ilustrar, o trabalho de Lygia Clark situa-se como ato poético libertador que "opera no corpo do espectador uma experiência de desestabilização de sua subjetividade, permitindo-lhe viver a forma no momento de seu naufrágio, momento que é também o de uma germinação" (15).

Na década de 60 surgem importantes fatos que transformam os valores e códigos da sociedade patriarcal; a pílula anticoncepcional dissocia o sexo da função de gerar filhos, os movimentos feministas eclodem em várias partes do mundo, novos comportamentos e posicionamentos políticos fazem do período um exemplo de contestação. Nos Estados Unidos, desenvolve-se no final dos 60 e início dos 70 uma teoria e uma arte feminista que situa a sexualidade feminina como o componente definidor das experiências e identidades da mulher vivendo numa cultura patriarcal. Formam uma coalizão para combater o patriarcalismo na assumpção que as mulheres dividem experiências sociais, culturais e pessoais. As feministas apresentam a experiência da mulher como essencial ou biologicamente determinada; daí a identidade feminina ser simbolizada por formas evocativas da experiência corporal da mulher. O essencialismo tem como consequência uma imagem redutora na arte pela utilização da forma da vulva como metáfora do poder sexual feminino tentando ganhar força para resistir à dominação masculina. Diversos trabalhos são realizados em torno das experiências pessoais femininas como menstruação, procriação, maternidade, amamentação, domesticidade, violência, intimidade, erotismo (16).

A postura adotada pelo feminismo pós-estruturalista dos anos 80 é bem diferente. Há o interesse pelas experiências sexuais femininas, mas posiciona os signos da feminilidade como culturalmente determinados. Estas feministas, influenciadas por Lacan deslocam a prática artística de uma noção biológica da feminilidade para um fenômeno inscrito culturalmente. São artistas militantes, não defendem, contudo, uma natureza feminina, uma vez que objetivam os processos de dominação masculina nas instituições. Uma das reivindicações do pós-modernismo, que cresce a partir do feminismo, é que as representações não são reflexos de nossas identidades, mas que elas ajudam a produzi-las. Artistas como Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sherrie Levine e Jenny Holzer usam colagem, foto-texto, fotografias construídas ou projetadas, vídeos, textos críticos, apropriações nas quais procuram manifestar e confundir as formas de dominação na

linguagem cotidiana. Kruger, assumidamente feminista, junta imagens e textos em seus trabalhos, desorientando as armadilhas da linguagem no intuito desfazer a natureza especular das representações que sujeitam a mulher ao olhar masculino (17).

A estratégia da arte feminista é válida como meio para manifestar a opressão a que as mulheres estão submetidas, mas talvez o fortalecimento de identidades não seja a única via. A oposição mecânica entre arte masculina e feminina não nos deixa ver como as obras se acham transpassadas pela sexualidade independente do sexo ou gênero dos artistas: o caminho para se evitar reduções é encarar a arte, muito mais em termos de intensidades do que de identidades. Muitos artistas, ao longo do século XX, voltam-se, para desestabilização das polaridades tradicionais do masculino e feminino. Duchamp talvez seja o mais representativo, uma vez que sua obra implica numa lógica assimétrica na qual circulam intensidades masculinas e femininas que geram uma desterritorialização de entidades anatômicas, identificadoras e formais (18). Essa fluidez está presente no *Grand Verre*, em que Duchamp abre as possibilidades do que possa ser o masculino e o feminino através da existência subjetiva da sexualidade.

Existe, enfim, um ponto de vista feminino? Não tenho dúvidas que a experiência da mulher na sociedade é inteiramente diversa da masculina e isso tem implicações estéticas. A condição de procriar, amamentar, além de todos os condicionamentos culturais de séculos, influenciam o olhar. A arte contemporânea afirma o olhar da mulher dirigido a si mesma e a sua realidade dentro do contexto social. Porém, se analisarmos os trabalhos de certas artistas apenas pelas supostas características femininas, certamente incorremos em erros. Desse modo, o decorativo em Beatriz Milhazes também não seria verificado em Matisse? E a delicadeza não seria um aspecto importante no obra de Paul Klee? Por que, diante de trabalhos de artistas mulheres, temos que perguntar o que eles têm de feminino? E por que não fazemos a mesma coisa com os homens? Bernard Marcadé defende a tese de que essa feminilidade que os homens querem a todo custo ver exibido é a projeção fantasmática de sua própria feminilidade, que eles não querem aceitar (19). Porque não pensar em outras maneiras de relacionar feminino/masculino? E porque não pensar nos homossexuais, travestis e transexuais?

Rotular uma arte feminina, fortalecendo identidades que facilitam estereótipos, é a maneira mais fácil para criarmos uma nova academia. Muitas artistas que empregam técnicas artesanais conseguem fazer dessa tradição depreciativa da mulher, um meio libertador. Mas a mera proliferação de bordados não fortalece ainda mais o preconceito quanto ao papéis e natureza feminina? O importante talvez fosse discutir como essa questão é vivenciada pelos artistas de uma maneira mais fluida, por que não pensarmos, por exemplo, no feminino em Tunga, Ernesto Neto e em muitos outros artistas? A idéia de uma arte definida pela identidade feminina reduz muito o espectro de questões que se pretenda discutir e fecha canais para que possa aparecer a diversidade de subjetividades: a diferença (20). Além de comemorar o papel da mulher nas artes, essa é uma excelente oportunidade para começarmos abrir novas vias de reflexão.

Viviane Matesco, abril de 2000

NOTAS:

(1)Thierry de Duve. " Feminité de Luciano Fabro", *Femininmasculin*. Paris, Centro Georges Pompidou, 1995, p. 344

(2)Na virada do século a mulher tem acesso a formação de artista, não na Academia de Belas Artes, mas em cursos domésticos, neste momento destacam-se Angelina Agostini e Nicolina Vaz de Assis. Citado por Herkenhoff, Paulo. *Arte Contemporânea do Brasil: Construção Teórica, Ultramodern-The Art of Contemporary Brasil*, The National Museum of Women in the Arts, 1993, Washington

(3)Exposição no Los Angeles County Museum

(4)Marcadé, Bernard. "Le Devenir-Feme de l'Art", *Feminmasculin*, op.cit. p. 23

(5)até a 2a Guerra, a pintura estava no Museu de Belas Artes de Budapest; desaparecido durante muitos anos, depois soube-se que estava desde de 55 na casa de campo do psicanalista Jacques Lacan, mas mesmo lá, muitas pessoas só tinham acesso a versão de André Masson encomendada pela esposa de Lacan para cobrir o original.. Em 1988 foi mostrado ao público, pela primeira vez, no Museu do Brooklyn.

(6)Bradley, Fiona. *Mulheres no Surrealismo. Surrealismo*. São Paulo, Cosac & Naify, 1999, p. 46

(7)Bradley, Op. cit. p.44

(8)Storr , Robert. *Prière de (Ne Pas) Toucher*, op. cit., p.332

(9)Herkenhoff, Paulo. *Louise de Bourgeois*. Rio, Centro Cultural do Banco do Brasil/Fundação Bienal de São Paulo, 1997, p. 10

(10)Marcadé, Bernard. *Femininmasculin* op.cit. , p.34

(11)Herkenhoff, Paulo. Op. cit., p. 15

(12)Lippard, Lucy . *Eva Hess*, New York, Da Capo Press, 1992, p. 209

(13)Na exposição de 1917, muitos trabalhos de Anita foram devolvidos após a crítica demolidora de Monteiro Lobato. Alguns jovens artistas, como Mário e Oswald de Andrade, defendem seu trabalho e assumem uma nova estética que dará origem a *Semana de 22*.

(14)Brett, Guy. *Lygia Clark: Seis Células*, Lygia Clark, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1997, p.20.

(15)Rolnik, Suely . *Por um estado de arte: a atualidade de Lygia Clark*. XXIV Bienal de São Paulo *Antropofagia e as histórias de canibalismos*, São Paulo, Fundação Bienal, 1998, p.461.

(16)Jones, Amelia,ed. *Sexual Politics - Judy Chicaco's in Feminist Art History*, UCLA, 1996, p. 255

(17)Foster, Hal. Recodificação Arte, Espetáculo, Política Cultural, São Paulo, Casa Editorial Paulista, p. 149

(18)Bernadac, M.L. e Marcadé, B. Feminmasculin , op.cit., p.11

(19)Marcadé, B, Feminmasculin, op.cit p. 34

(20)A esse respeito ver Rolnik, Suely, Guerra dos Gêneros, Guerra aos Gêneros, Sexualidade, Rio de Janeiro, Revista Item - 4, 1996, p.17

(1) Crítica e Historiadora da Arte, mestre em História da Arte pela PUC-Rio, é professora da Escola de Artes Visuais.