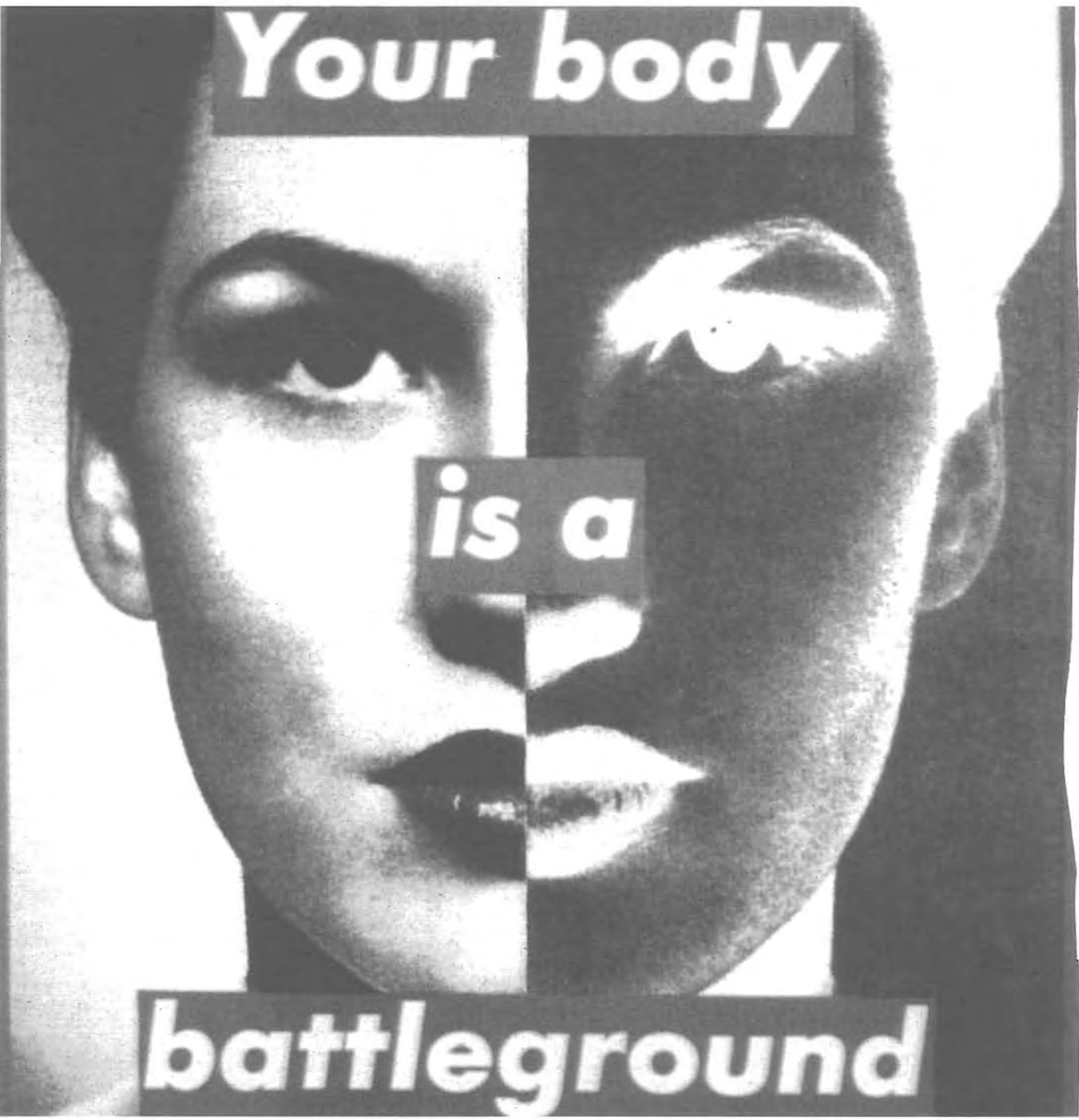


Your body

is a

battleground



Viviane Matesco

Escrito com vistas à publicação num encarte de jornal de circulação diária paralelo à exposição O século das mulheres, realizada na Casa de Cultura de Petrópolis no segundo semestre de 2000, com curadoria de Luiz Áquila, o texto situa a crescente participação artística da mulher no século 20 mediante a análise de referências fundamentais para a compreensão do feminino na arte.

Arte moderna e contemporânea, o feminino na arte.

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 e conta com artistas de várias gerações e tendências que atestam a importância crescente da mulher na arte brasileira.

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 o comparamos com a situação do Brasil no final do século 19, quando não há um nome de mulher significativo entre as principais referências da arte acadêmica.² É necessário, porém, lembrar o domínio de um discurso predominantemente masculino na 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 19. Um exemplo desse esforço resultou numa exposição em Los Angeles que investigava artistas mulheres renascentistas e sua posição subalterna em

uma época em que lhes era interdita a existência autônoma.³ A história da submissão feminina começa ainda na pré-história, na passagem para a 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 19, com o início da participação econômica da mulher à medida que avança o processo de industrialização. Sua paulatina inserção no mercado de trabalho é fator indispensável para a conquista da emancipação e a busca de igualdade de direitos, como o direito ao voto, luta a que as sufragistas, as primeiras feministas, se dedicam no início do novo século. No Brasil esse direito só é conquistado com a Constituição de 1932.

Outro aspecto, esse mais relacionado com o campo da arte, revela também uma das causas dessa guinada: a consciência da sexualidade. Se formos analisar a emancipação da mulher, é indispensável fazer referência a sua repressão sexual, característica do patriarcalismo baseado no poder do Falo. A crescente importância dada ao corpo no século 20 contrasta com a repressão a que ele estava submetido, sobretudo na era vitoriana. Repressão feminina, então, é sinônimo da repressão a seu corpo e à 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 20. 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 a compreensão dessas transformações. As questões do feminino, do corpo e da sexualidade foram olhadas de maneira diferente pelas mais diversas vertentes artísticas: da representação idealizada do início do século 19, passando pelas revelações transgressoras do movimento surrealista, até as mais recentes investigações da *bodyart*, delineia-se um processo que nos permite referir a uma eclosão da sexualidade na arte do século 20.

A Casa de Petrópolis, construída no final do século 19, por si só muito revela a respeito do que estamos falando. No *fumoir*, espaço reservado aos homens, as cenas pintadas no teto são explicitamente pecaminosas, com odaliscas sensuais, enquanto, no segundo pavimento, ninfas, que originariamente se banhavam nuas, foram repintadas com vestes, a pedido do proprietário na ocasião de seu casamento, por considerá-las impróprias a uma família. A representação da mulher na arte confunde-se com a própria repressão ao feminino: pudor, bondade, piedade são as expressões permitidas às mulheres até o século 19; o nu 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 (Ilustração 1). O realismo de Courbet joga por terra a idealização da figura feminina, sendo considerado na época um atentado ao bom-gosto pela maneira crua como situa o corpo da mulher; pelo recorte da posição, sem cabeça e sem parte das pernas, seu sexo parece projetar-se da tela, "é um sexo de mulher que nos olha, essa fenda imensa que nos fita e nos reinvia a nossa origem".⁴ A mítica fama desse trabalho, combinada a 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 *As mamas de Tirésias*, um drama surrealista. Na peça, o personagem Teresa anuncia que está cansada de ser mulher e que, em vez de ter filhos, deseja torna-se homem e conseguir um emprego. Ela então começa a sentir transformações físicas: cresce-lhe a barba, seus peitos desaparecem. Dá um grito bem alto e abre a blusa, da qual se descolam os seios, sob a forma de dois balões de gás, um azul e o outro vermelho. Por fim Teresa torna-se Tirésias, um homem-mulher, que declara a intenção de gerar bebês 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 liberem 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 freudiana de livre associação, como uma maneira de derrubar as censuras da consciência e chegar ao inconsciente, que eles chamam de *merveilleux*. A mulher, como as crianças, os loucos e os membros das sociedades primitivas, estaria mais próxima desse maravilhoso, de uma desejada

irracionalidade. A musa surreal sugere, assim, também uma idealização feminina, uma vez que tratam a mulher como um estereótipo perfeito que os aproximaria de seus desejos. É a ingênua *femme-enfant* (mulher-criança), que serve de instrumento para a experimentação e o autoconhecimento masculino, visão que podemos observar em *Boneca*, de Hans Bellmer: uma mulher ao mesmo tempo duplicada e fragmentada, construída para manifestar o desejo de 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 1930 e 1940. 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 à 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, 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 Em seu trabalho, "o universo da arte já não será de mulheres no mundo dos homens, nem tem que falar a linguagem dos homens, mas tornar presente seu próprio

desejo".⁹ Apesar de ancorar sua obra 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 nítida 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 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*, 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 a sua experiência em prol de uma identidade única do objeto. A proximidade dos minimalistas reflete-se em sua obra numa oscilação 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 látex 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 em sua combinação com texturas sensuais, na maneira como são penduradas ou dipostas. 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 impõe características do fazer artesanal doméstico, como a costura, o *papier mâché*, as rendas e as bandagens. As mulheres são sempre pejorativamente associadas ao artesanato, uma vez que foram condicionadas a atividades como costurar, embrulhar, amarrar, franzir, tricotar. A arte de Hess transcende o clichê de trabalho de mulher, mas sem deixar de incorporar essas noções de ritual, como uma maneira de escapar para a 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 e 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 1960. 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 rompimento dos limites entre arte e vida.

Uma terceira artista deve, então, ser acrescentada a esse rol das referências contemporâneas: Lygia Clark, cuja trajetória é um exemplo da passagem da estética moderna para a contemporânea, bem como significa abertura e emancipação do sujeito pelo exercício da liberdade. Com Hélio Oiticica, Lygia partilha um desvio do projeto construtivo brasileiro ao negar a esfera estética pela 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 de 1960 seus trabalhos ampliam essa abordagem. A ênfase na vivência corporal sublinha um experimentalismo e um sentido lúdico que praticamente identificam 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 autoconhecimento. As mudanças que ela propõe na relação sujeito/objeto são modelos para casos semelhantes, em que partes de opostos já haviam chegado a ser vistos como antagonistas e mutuamente excluídos: corpo e mente, interior e exterior, real e imaginário, masculino e feminino.¹³ 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. Mais 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".¹⁴

Na década de 1960 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 feministas que situam a sexualidade feminina como o componente definidor das experiências e identidades da mulher numa cultura patriarcal. Formam uma coalizão para combater o patriarcalismo na assunção de 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.¹⁵

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. Essas 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 posições do Pós-Modernismo, que cresce a partir do feminismo, é a de que as representações não são reflexos de nossas identidades, mas ajudam a produzi-las. Artistas como Barbara Kruger, Cindy Sherman, Sherrie Levine e Jenny Holzer usam colagem, fototexto, 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.¹⁶



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 evitar reduções é encarar a arte muito mais em termos de intensidades do que de identidades. Muitos artistas, ao longo do século 20, voltam-se para a desestabilização das polaridades tradicionais do masculino e feminino. Duchamp talvez seja o mais representativo, uma vez que sua obra implica uma lógica assimétrica, na qual circulam intensidades masculinas e femininas que geram uma desterritorialização de entidades anatômicas, identificadoras e formais.¹⁷ Essa fluidez está presente em *Grand Verre*, em que Duchamp abre as possibilidades do que possa ser o masculino e o feminino por meio da existência subjetiva da sexualidade.

Existe, enfim, um ponto de vista feminino? Não tenho dúvidas de 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 analisamos 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 na 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 a respeito do trabalho dos homens? Bernard Marcadé defende a tese de que essa feminilidade que os homens querem a todo custo ver exibida é a projeção fantasmática de sua própria feminilidade, que eles não querem aceitar.¹⁸ Por que não pensar em outras maneiras de relacionar feminino/masculino? E por que 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 aos papéis e à natureza feminina? O importante talvez fosse discutir como essa questão é vivenciada pelos artistas de uma maneira mais fluida; por que não pensar, por exemplo, no feminino em Tunga, Ernesto Neto e em muitos outros artistas? A ideia 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.¹⁹ Além de comemorar o papel da mulher nas artes, essa é uma excelente oportunidade para começar a abrir novas vias de reflexão.

Viviane Matesco é Mestre em História da Arte pela Pontifícia Universidade Católica/RJ, é professora e coordenadora de ensino da Escola de Artes Visuais/Parque Lage

Notas

- ¹ Duve, Thierry de. *Feminité de Luciano Fabro*. *Femininmasculin*. Paris: Centro Georges Pompidou, 1995: 344.
- ² Na virada do século a mulher tem acesso à formação de artista não na Academia de Belas Artes, mas em cursos domésticos; nesse 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 Brazil*. The National Museum of Women in the Arts, 1993, Washington. [confirmar referência]
- ³ Nochlin, Linda (org.) *Femmes Peintres 1550 – 1950*. Exposição no Los Angeles County Museum, 1976.
- ⁴ Marcadé, Bernard. *Le Devenir-Feme de l'Art*. *Femininmasculin*, op.cit.: 23.
- ⁵ Até a Segunda Guerra, a pintura estava no Museu de Belas Artes de Budapest; desaparecida durante muitos anos, soube-se depois que estava desde 55 na casa de campo do psicanalista Jacques Lacan, mas, mesmo lá, muitas pessoas só tinham acesso à versão de André Masson, encomendada pela mulher de Lacan para cobrir a original. Em 1988 foi mostrada ao público, pela primeira vez, no Museu do Brooklyn.
- ⁶ Bradley, Fiona. *Mulheres no Surrealismo*. *Surrealismo*. São Paulo, Cosac & Naify, 1999: 46.
- ⁷ Bradley. *Op. cit.*: 44.
- ⁸ Storr, Robert. *Prière de (ne pas) toucher*, op. cit.: 332.
- ⁹ Herkenhoff, Paulo. *Louise de Bourgeois*. Rio: Centro Cultural do Banco do Brasil/Fundação Bienal de São Paulo, 1997: 10.
- ¹⁰ Marcadé, Bernard. *Femininmasculin*, op. cit.: 34.
- ¹¹ Herkenhoff, Paulo. *Op. cit.*: 15.
- ¹² Lippard, Lucy. *Eva Hess*. Nova York: Da Capo Press, 1992: 209.
- ¹³ Brett, Guy. *Lygia Clark: Seis Células*. *Lygia Clark*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies, 1997: 20 [confirmar referência]

¹⁴ 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: 461.

¹⁵ Jones, Amelia (ed.). *Sexual Politics – Judy Chicaco's in Feminist Art History*, UCLA, 1996: 255.

¹⁶ Foster, Hal. *Recodificação Arte, Espetáculo, Política Cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996: 149.

¹⁷ Bernadac, M.L. e Marcadé, B. *Femininmasculin*, op. cit.: 11.

¹⁸ Marcadé, B. *Femininmasculin*, op. cit.: 34.

¹⁹ A esse respeito, ver Rolnik, Suely, *Guerra dos Gêneros, Guerra aos Gêneros, Sexualidade*, Rio de Janeiro, revista *Item* – 4, 1996: 17.

