

Breve história das mulheres
artistas, condicionalismos e
percursos alternativos, em
Portugal e fora

Manuela Hargreaves

FLUP – Biblioteca Digital

Dezembro 2020

*Breve história das mulheres artistas, condicionalismos e percursos alternativos em Portugal e fora*¹.

As razões são várias e remontam senão ao início da pintura enquanto manifestação criativa do ser humano, às grandes transformações ocorridas no século passado, período em que a mulher sucessivamente se liberta de condicionantes que não lhe permitiam atuar na plena consciência de ser mulher. Ou seja foi preciso chegarmos ao século XX para que esse encontro se fizesse, e porventura esse processo ainda está em curso. O que é ser mulher na plena aceção do termo e neste particular o que significa ser mulher artista?

Durante centenas de anos e na opinião generalizada da sociedade, foi equivalente a uma função acessória, decorativa, com traços de amadorismo, olhada com condescendência pela sociedade em geral, e pelas instituições vigentes. Um bom passatempo para horas intermináveis de confinamento doméstico, uma mais valia que acompanhava as artes do bem fazer, a par dos bordados ou do domínio do piano.

Existiram exceções, muitas pelo que nos dizem desde os anos 70, Linda Nochlin, Griselda Pollock entre outros autores, e neste caso Whitney Chadwick, salvas pelo desenterrar de camadas, como se de um trabalho arqueológico se tratasse.

Algumas já conhecidas do grande público como Artemisia Gentileschi, filha de artista, como era prática habitual nesta época, mas maior do que o pai, arrebatada pela ferocidade com que retrata os seus temas. “Judith with Her Maidservant” e “Judite decapitando Holofernes” pinturas de inícios do século XVII, não parecem pinturas de uma mulher: a narrativa subjacente dá a explicação, a de que Artemisia teria sido violada no atelier pelo professor, amigo do pai. A denúncia dessas práticas está também presente em “Susana e os Velhos”, tema igualmente representado por Tintoretto, Rembrandt, Badalochio, Rubens, entre outros. No auge do seu sucesso, “Alegoria di Pittura”, é um auto retrato no ato de pintar: personificação da pintura, como se a artista quisesse marcar uma posição no mundo que a rodeava, e ao mesmo tempo certificar-se a si própria dessa posição. O século XXI glorifica-a e vai ser objeto de uma grande retrospectiva na National Gallery em Londres este ano².

Na Itália do século XVII, as artistas eram excepcionais, muitas filhas de pintores como Artemisia e Elisabetta Sirani, Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Diana Scultori (gravurista), entre outras, tiveram um papel importante na produção artística da época, e na sociedade, chegando Sirani a abrir uma escola em Bolonha para mulheres.

Num mundo mais redimensionado a outra escala, Josefa d’Óbidos (1630-1684), também filha de um pintor, Baltazar Gomes Figueira, não imprime ao seu trabalho a complexidade das suas congéneres italianas, nomeadamente de Artemisia que deu

¹ Este ensaio partiu na sua origem, de uma recensão ao livro de Whitney Chadwick, “Women, Art and Society”, London: Thames&Hudson world of art, 2002 (third edition).

² Exposição agendada para o início de abril 2020, adiada na sequência da pandemia.

ênfase à representação das mulheres –heroínas, corajosas e poderosas. Longe do convívio com outros artistas e centros cosmopolitas de produção e discussão de ideias, é no entanto uma mulher emancipada, que trabalha com sucesso para encomendas dominadas por temas religiosos, num registo ligado ao detalhe dos pormenores, onde predominam o colorido e a luminosidade³. A sua obra tem vindo a ser objeto de reavaliação nos últimos anos, tendo sido vendidas várias obras em leilões, pinturas de pequenas dimensões sobre cobre, a obra inédita “A leitura da sina do Menino Jesus”(1667), em Bona na Alemanha, e “A penitente Madalena consolada pelos Anjos”, na Sotheby’s em Nova Iorque, com cotações elevadas⁴.

Na “Vite de Pittori Bolognesi” Luigi Crepi lista 23 mulheres pintoras ativas em Bolonha no século XVI e XVII, e segundo Chadwick pelo menos duas, Fontana e Sirani, atingiram um “status” internacional. Vasari no seu livro “Vidas de Artistas” (1550) considerada a obra inaugural da história da arte identifica-as como protagonistas, no entanto a história da arte de Janson em 1962, quatro séculos depois, contém menos mulheres artistas do que a de Vasari.

Qual a razão deste apagamento decorridos várias centenas de anos, e tantas artistas que se seguiram?

O fio da história não tem uma progressão linear. O século XVIII é na história clássica da pintura “feminina”, uma época de ouro em França, no sentido em que, nunca anteriormente um tão grande número de mulheres atingiram importância pública e intelectual na vida da cultura aristocrática. Entre elas Rosalba Carriera, Elisabeth Vigée Le Brun, Angelica Kaufmann, Adelaide Labille –Guillard, Anna Vallayer- Coster, foram pintoras profissionais, ganhando fortunas numa sociedade que limitava o acesso das mulheres à atividade pública, conseguindo diluir fronteiras e confluir entre o gosto da clientela aristocrática e os ideais iluministas de uma nova ordem burguesa que se estava a impor. Como explica Chadwick, terá sido essa capacidade de absorver o gosto que os críticos da época apoiavam nas mulheres pintoras, que as afastou mais tarde da história da arte das gerações futuras. Esse gosto traduzido numa auto imagem de beleza, graciosidade e modéstia, e representado nos seus quadros, consolidava uma imagem do ideal feminino em atividades como o trabalho de costura, a música, os bordados e o desenho.

No entanto e ainda que durante um curto período, a mulher teve na cultura aristocrática da França e de uma grande parte da Europa um papel deveras importante na produção da cultura artística, como transmissora dessa nova cultura nos “salons” de Madame de Stäel, Madame du Châtelet, Madame de La Fayette, e Madame de

³ PINTO, Carla Alferes.- Josefa de Óbidos. In - *Pintores Portugueses (coord. Raques Henriques da Silva)*, Instituto de História da Arte. Lisboa: QuidNovi, 2010. pp 19-26

⁴ Segundo fonte do jornal Público em artigos do Ipsilon de 15/05/2015, e 06/09/2019, as obras foram vendidas acima de 220.000 euros.

Seigné; a Marquesa de Alorna, grande entusiasta da cultura iluminista, poetisa, tradutora e pedagoga, é frequentadora destas reuniões e amiga íntima de Madame de Staël. Nestas reuniões frequentadas essencialmente por homens, algumas mulheres falavam com grande autoridade em apoio das ideias iluministas na literatura, ciência e filosofia, e o esbatimento das diferenças sociais permitiu que algumas artistas como Vige Le Brun ou Carrera, oriundas da classe média, conhecessem patronos na alta sociedade, sem os constrangimentos da diferenciação social. Este poder feminino é no entanto destruído com o advento da revolução francesa e de alguns dos seus teóricos; Rousseau defensor dos novos valores da classe média, vê a “Salonnière” como uma ameaça ao domínio natural do homem, o “salon” como uma prisão na qual o homem é subjugado às regras das mulheres. No seu livro “Emile”(1762) critica esta “usurpação” da soberania, da linguagem da autoridade e da cidadania, em oposição à linguagem “natural” do dever familiar (...“ela despreza todos os deveres da mulher e começa sempre a representar o papel do homem”.. “ ela abandonou o seu estado natural”). Considera ainda que “... de forma alguma eu quero que aprendam (o desenho) da paisagem e menos ainda da figura humana”. A identificação da mulher com o lar, preconizada por Rousseau, adequa-se a uma época de rápidas mudanças na estrutura de classes; a nova ideologia burguesa dependia para o seu sucesso da posição do afeto e sexualidade dentro da família, e o confinamento do corpo da mulher à esfera doméstica privada, servia como meio de controlar a sexualidade feminina numa época dominada pela alta taxa de ilegitimidade⁵.

Esta limitação aos temas do retrato, da pintura de género, a temas mitológicos não violentos ou alusivamente sexuais, afastadas do grande tema da paisagem, ou seja de um exterior que lhes estava negado por natureza, e da figura humana, meio através do qual um artista se consagrava, as mulheres foram até ao final do século XIX, e ainda durante parte do século XX, excluídas dos grandes cânones de legitimação artística.

Em meados do século XIX, o Impressionismo em França traz a legitimação de um tema caro às mulheres artistas, a vida social doméstica, domínio do conhecimento íntimo feminino, é objeto de representação do imaginário impressionista, a par de outras esferas da vida social burguesa, como os “boulevards”, os cafés, e os botequins, dos quais elas estavam excluídas. Esta representação, a par da pintura em “plein air”, consolida a imagem da nova classe média burguesa, à qual pertenciam a maior parte dos impressionistas. Mary Cassatt, Berthe Morisot, Eva Gonzalez, Marie Bracquemond, convivem no seio dos mais influentes deste grupo, como Monet, Manet, Degas, Pissarro, e Renoir. No entanto e apesar disso a ameaça da mulher nunca foi totalmente silenciada, nas vozes de Renoir (“A mulher artista é simplesmente ridícula, mas sou a favor da cantora e dançarina”), ou Daumier (na litografia “The Blue Stockings”, representando-a como destruidora do lar). No caso particular de Morisot e

⁵ CHADWICK, Whitney - *Women, Art and Society*. London: Thames & Hudson world of art (third edition), 2002. pp. 130-147

apesar de ter sido descrita por Zola e Mallarmé como “uma verdadeira Impressionista”, até 1987 altura em que o seu trabalho foi objeto de uma grande retrospectiva, os historiadores de arte quase exclusivamente confinaram o seu trabalho, associando-o com outros pintores do grupo.

O movimento feminista que se desenha a partir da segunda metade do século XIX em França organiza o primeiro congresso sobre os direitos das mulheres em 1878, no auge do Impressionismo, no entanto nenhum quadro impressionista é representativo deste acontecimento, nem toma conhecimento do aumento massivo do número de mulheres trabalhadoras da classe média, fora dos campos agrícolas. De facto e mais uma vez, foi a habilidade de manter um compromisso entre as suas vidas profissionais e negociar relações de paridade com os seus colegas que permitiu a Cassatt e Morisot, serem introduzidas no meio, dadas as origens de classe serem comuns. É no entanto nesta altura que aos poucos a mulher passa a participar numa outra realidade social, a dos eventos públicos e de massas, e disso é exemplo o quadro de Mary Cassatt “Woman in Black at the Opera” (1880), na emergência de uma cultura feminina, a da mulher espetadora nas arenas públicas da cidade moderna⁶.

Aurélia de Souza (1866-1922), artista de transição para o século XX, tendo passado também por Paris na Académie Julien, uma das grandes pintoras que representa o nascimento da modernidade em Portugal, não beneficiou desse sopro de liberdade. Nos seus auto retratos, indaga questões ligadas à identidade da mulher artista, numa época de incertezas para aquelas que escolhiam esta via; a pintura “No Atelier”, é um exemplo paradigmático deste universo de dúvidas vivido por Aurélia. Os seus temas passam pela paisagem difusa e desfocada dos impressionistas lembrando por vezes a herança de Turner, a pintura de género que anula o detalhe a favor da pincelada solta e impressiva, e temas religiosos tratados com grande liberdade, como expressa em “Jezebel devorada pelos cães por ordem de Jehu”. É uma pintora maior, num contexto de um país ainda proto moderno, pouco complacente com as mulheres que se arrojavam a aventuras além da pintura decorativista. “Não posso admitir que uma mulher seja uma escultora ou uma pintora”, afirmação de António Lemos, um “amador” de arte em 1904, a propósito de um artigo dedicado às mulheres artistas revela o espírito retrogrado que se vivia na época em Portugal. Apesar de tudo Aurélia, fez da pintura o seu modo de vida e teve reconhecimento entre os colecionadores, tendo ocupado o segundo lugar nas vendas em 1918 na Sociedade Nacional de Belas Artes.

Ainda em Oitocentos, outras mulheres se afirmam como pintoras de género, tendo sucesso na pintura de flores e frutos e alcançando mesmo alguma notoriedade, casos de Josefa Greno, Maria Augusta Bordalo Pinheiro, irmã de Columbano, Berta Ortigão

⁶ CHADWICK, Whitney - pp 231-242

Ramos, e a irmã de Aurélia, Sofia de Souza, mas de forma geral, sem qualquer apreciação da crítica instituída⁷.

Em Portugal os sopros de mudança para as mulheres são tardios, no entanto a primeira década do século XX traz consigo inúmeras modificações, que neste contexto irão ter uma importância capital.

Os sinais da vida moderna são apontados por Baudelaire como “o efémero e o fugaz”, em oposição ao eterno ligado à tradição clássica. O artista um “flâneur”, observa e regista a nova vida das cidades, marcada pelo lazer, consumo, espetáculo, dinheiro, a modernidade ligada ao desejo do novo que a moda espelha, e culturalmente se traduz numa nova linguagem visual, a abstração.

O papel das artes decorativas no final do século XIX, da Art Nouveau, na formação de uma linguagem abstrata nas artes plásticas, distante da Natureza, é agora marcada por um outro ritmo, mais ligado à industrialização, à tecnologia, e à velocidade.

Alexandra Exter, artista da “avant garde” russa, cria um “vestido industrial”, apelando ao facto de o ritmo da vida moderna exigir que não se desperdice tempo e energia “... uma forma de vestir que seja funcional e bonita na sua simplicidade”. A par de Exter, Liubov Popova, Natalia Goncharova, Nadezhda Udaltsova, tiveram uma importância na vanguarda Russa, pouco usual na época, eram tratadas como iguais, estando o seu sucesso como produtoras desta cultura ligado à quebra da separação tradicional entre belas artes e artes aplicadas. Sonia Delaunay, nascida na Ucrânia em 1885, tenta de forma bem sucedida encontrar um mercado para as suas criações nas artes aplicadas, em Madrid é convidada por Diaghilev para realizar o desenho dos figurinos de Cleópatra, um dos ballets mais bem sucedidos da companhia, e abre a Casa Sonia, uma loja na qual introduz o design moderno em Espanha. A vivência da arte abre-se em todos os aspetos da vida para o casal Robert e Sonia Delaunay, que se junta ao grupo Dada em Paris; Jean Arp e Sophie Taeuber-Arp, Raoul Hausmann e Hanna Hoch, formam casais de artistas ativamente envolvidos no movimento Dada. A representação da mulher idealizada é deformada por Hanna Hoch, nas fotomontagens que cria com Hausmann; Sophie Taeuber Arp, professora de Técnicas e Design Têxtil em Zurique, conjuntamente com Jean Arp produz pinturas, colagens, bordados e tecelagem, com motivos alternados, derivados de formas geométricas libertando-se das tradições pictóricas. A vitalidade da vida moderna expressa por meio de inúmeros media em oposição à pintura tradicional e estática desprezada pelos dadaístas, manifesta-se no trabalho multifacetado de Sónia Delaunay, existindo na casa dos Delaunay uma aura de criação efervescente, descrita pelo poeta René Crevel “... depois de cinco minutos passados em casa de Sónia Delaunay, ninguém fica surpreendido em encontrar mais do que uma certeza de felicidade... entras na casa de Sonia Delaunay e ela mostra-te vestidos, mobiliário, esboços para vestidos, desenhos para mobílias.

⁷ DUARTE, Adelaide.- Aurélia de Sousa. In - *Pintores Portugueses (coord. Raques Henriques da Silva, Instituto de História da Arte. Lisboa: QuidNovi, 2010. pp 53,67,68,77.*

Nada do que ela te mostra se assemelha a alguma coisa que alguma vez tenhas visto nas montras de costureiros ou de mobiliário...”. Em Vila do Conde a “Simultanée” é o epicentro das relações com outros artistas, como Eduardo Vianna, que lá chegou a viver uma temporada, Amadeo, Almada, e Samuel Halpert (pintor agente de Sónia nos Estados Unidos). A investigação experimentalista trazida pela luz forte daquela localidade, os motivos marcados pelos mercados e feiras populares, artesanato e dança, e os lenços coloridos das mulheres do Minho, revelam-se nas pesquisas destes autores sobre a côr e o movimento⁸.

Esta fusão de todas as artes é experimentada num laboratório particular na Alemanha das primeiras décadas do século XX; a escola da Bauhaus, fundada por Walter Gropius em 1919 em Weimar, reúne no seu seio artistas plásticos, designers, arquitetos, tecelões, fundidores de metal, teóricos da abstração como Kandinsky e Klee, esbate fronteiras entre a arte dos artesãos, e a arte praticada pelos artistas. Esta história trans-multidisciplinar, marcada pela passagem entre as disciplinas, cinema, dança, arte e música, acontece na sequência do movimento Dada, iniciado por Hugo Ball e a sua mulher Emmy Hannings em 1916, no Cabaret Voltaire em Zurique, e seguido por Richard Huelsenbeck, George Grosz e Raoul Hausman em Berlim.

Deste movimento verdadeiramente revolucionário e que marca em antecipação o início da “performance” na arte, foram parte interventiva as artistas acima referidas.

Na Bauhaus as mulheres obtiveram um lugar, que a história hoje lhes começa a reconhecer, conquistado com grande coragem e empenhamento, apesar dos obstáculos a que foram sujeitas.

Marianne Brandt, criou um estilo de design em peças de metal, pela qualidade, elegância e variedade, determinará linhas “standard” para as décadas seguintes até aos nossos dias; foi diretora dos Atelier de metais, sucedendo a Lázló Moholy Nagy em 1928.

Anne Albers trabalhou na impressão tipográfica e como artista têxtil, combinando materiais tão diversos como a juta, o papel, a crina de cavalo e o celofane. Para Albers “não existe media que não possa servir a arte”, explorando através deles os limites e as possibilidades da abstração. O seu trabalho foi objeto de exposição individual no MoMA em 1949.

Não foram só Brandt e Albers, as mulheres que relevaram contributo na Bauhaus. Lillie Reich, companheira de Mies van der Rohe, designer de interiores, mobiliário e moda, trabalhou com Mies van der Rohe durante treze anos e foi co-autora de muitos projetos, como a cadeira Barcelona e a Casa Tugendat; lecionou e foi diretora da oficina de design de interiores e de mobiliário na Bauhaus. Gunta Stölzl, Otti Berger, Alma Siedhoff-Buscher e Karla Grosch, algumas professoras, passaram por todas as etapas, alunas, professoras, mestres e diretoras de atelier.

⁸ CHADWICK, Whitney - pp.263-278.

No entanto e apesar de ser uma escola vanguardista, a Bauhaus travou o fluxo massivo de candidaturas femininas, dirigindo as mulheres apenas para os ateliers de cerâmica e tecelagem, consideradas mais adequadas para o “beau sexe”, obrigando a um esforço suplementar para conseguirem atingir uma carreira de sucesso⁹.

As imagens produzidas por modernistas como os Delaunay, os artistas russos e a Bauhaus, que se tornaram a base de uma ideologia moderna, na qual a mensagem veiculada da mulher é equivalente a um papel mais alargado de consumidora, é apenas válido para algumas mulheres, ricas e privilegiadas. Apesar de um imaginário visual que celebra a mulher trabalhadora sexualmente livre, não existem mudanças estruturais no estatuto das mulheres na Alemanha de Weimar, e em Paris apesar de uma aparente libertação, as mulheres apenas têm direito de voto em 1946. Em Portugal só após a Revolução de Abril de 74 adquirem plenos direitos de cidadania, uma vez que o quadro jurídico então adaptado garante o respeito pela igualdade de tratamento de homens e mulheres. Antes disso e ainda em meados de década de 60, Portugal é um país pouco desenvolvido e com uma mentalidade conservadora, nomeadamente no que diz respeito aos direitos das mulheres, facto bem ilustrado pelo Código Civil de 1967, que define o homem como líder da família e responsável por todas as decisões relativas a si próprio e aos restantes elementos da família.

E o Modernismo enquanto prática artística de inovações formais e estilísticas é em grande parte desenvolvido por meio de um pressuposto erótico que toma o corpo da mulher como objeto de experimentação. É tomado por Picasso nas prostitutas em “Demoiselles de Avignon”, em Matisse nas Odaliscas, em Modigliani nas “Madjas”, em Gauguin nas suas primitivas, e nos Surrealistas como forma de explorar as fronteiras sexuais do inconsciente. Cremos que em Manet, a representação da sexualidade feminina, tal como Chadwick sublinha, tema de dependência absoluta na arte Ocidental, não é disfarçada ou idealizada pela mitologia ou temas bíblicos, torna-se evidente numa prostituta, e essa evidência é libertadora. Em “Olympia” e no “Dejeuner sur l’herbe”, as prostitutas são mulheres emancipadas, que nos olham sem nenhum constrangimento sexual, assumindo um estatuto na sociedade, meretrizes de uma burguesia endinheirada. Numa perspetiva moderna, Manet solta amarras que existiam há muitos séculos, e não utiliza a objetificação repetida do corpo sexualizado como meio de experimentação.

Há por vezes, dificuldade em distinguir as formas de olhar, e observar o tema da subjetividade feminina, e a identificação do corpo da mulher com as várias simbologias a que está ligado. Existe conquanto uma atitude dos artistas modernos em fundir o sexual ao artístico, sendo a figura feminina apresentada como um objeto sexualmente

⁹ GARCÍA, Mariángeles - As mulheres esquecidas da Bauhaus. [Em linha]. (2018). Disponível em WWW:<<https://www.archdaily.com.br/br/890329/as-mulheres-esquecidas-da-bauhaus>>.

subjugado à criação do homem, tomando-o como tema preferencial de experimentação.

Como já referido essa realidade vai sofrendo alterações ao longo do século, à medida que as mulheres vão ganhando autonomia financeira, social, e política, sendo progressivamente parte integrante da sociedade de consumo.

No princípio do século XX, Suzanne Valadon e Paula Modersohn-Becker foram as primeiras mulheres artistas a trabalharem consistentemente com a forma do nú feminino. Valadon, também modelo, beneficiou desse conhecimento para a experimentação dos seus nus, rejeitando a apresentação estática e atemporal que dominou a arte ocidental, dando ênfase ao contexto, momento específico, e ação física. Os seus nus, especificamente ligados ao ato do banho, embora sensuais contrapõem-se ao arquétipo da figura da fertilidade feminina, dominante nos círculos da “avant garde”. Em “The Blue Room” (1923), a mulher retratada lembra no contexto de um quarto densamente decorado, uma Odalisca, esvaziada do sentido voyeurista sexual para conforto do macho viril, tal como era representada por Matisse.

Em Paula Modersohn-Becker os seus auto retratos nus, refletem uma tentativa de inserir as convenções artísticas existentes com a sua forma de encarar a imagem da mulher. A simplificação da forma mitiga a sensualidade normalmente associada à representação do corpo da mulher na história da arte Ocidental; a imobilidade, a monumentalidade e as grandes superfícies, tendem a criar uma imagem universal do nú feminino transcendente ligada à feminilidade, à fecundidade e à criatividade da artista¹⁰.

Emília dos Santos Braga (1867-1949), discípula de Malhoa, foi a única mulher que neste início do século passado em Portugal, se dedicou a par do retrato, da pintura de género, e da pintura histórica e religiosa, à representação do Nú feminino.

A pintura “Fumadora de ópio” de 1912, apresentada na Secção Portuguesa da Exposição Nacional de Belas Artes de Madrid, foi premiada com a Comenda de Afonso XII de Espanha, sendo um nú lânguido e sensual representa um ideal de beleza de uma época já em extinção. A evocação de Rubens, pintor que admirava a par de Murillo, e Velasquez, manifesta-se na carnação de uma mulher abandonada à morbidez do opiáceo.

Foi pintora profissional, com atelier próprio no qual também ensinava, tendo sido professora de Maria Eduarda Lapa, Mily Possoz e Maria Helena Vieira da Silva, criou a sua própria independência financeira, atraindo uma clientela burguesa frequentadora dos salões artísticos, que lhe permitiu circular livremente no meio artístico, visitar exposições e museus fora de Portugal. Expôs com regularidade na Sociedade Nacional de Belas Artes, tendo ganho medalhas de 3ª e 2ª classe, e participou ativamente em

¹⁰ CHADWICK, Whitney - 279-289.

certames internacionais, em Paris no Salon da Societé des Femmes Peintres; no Rio de Janeiro, na Exposição Nacional; em S.Francisco, Califórnia na exposição Panamá – S.Francisco; em Nova Iorque, na Exposição de Arte Portuguesa da Anderson Art Gallery, e uma segunda vez no Rio de Janeiro, onde receberá novo galardão, a Medalha de Prata.

Emília rejeitou deliberadamente o nú clássico mitigado pela história religiosa e mitológica, e concebeu de forma corajosa os seus nús libertos destas amarras, em poses atrativas e sedutoras, tendo mais facilidade em usar modelos do que os homens seus pares, por vezes as próprias artistas que frequentavam o seu atelier. Esta liberdade permite-lhe apesar do conservadorismo formal e sem os requisitos de um modernismo em ascensão, ganhar lugar na história da pintura do Nú feminino em Portugal. O seu trabalho carece de estudo aprofundado já que não existem obras da pintora em museus, mas dispersos por colecionadores particulares¹¹.

Nas duas primeiras décadas do século, são inúmeras as mulheres que entram nesta grande panorâmica da arte moderna, a maior parte com ténue consideração crítica positiva. Gwen John e Camille Claudell, associadas entre si pela ligação a Rodin, mestre e amante, viram as suas carreiras subordinadas ao mito do amor romântico no qual o papel de musa prevalece sobre o de artista.

Käthe Kollwitz (gravurista), Marie Laurencin, Florence Stettheimer, Romaine Brooks, esta última a primeira pintora que elabora um novo imaginário visual para a lésbica do século XX, teve a primeira exposição individual na galeria Durand Ruel em 1910. O quadro “White Azaleas or Black Net”(1910), pertence a uma série que rompe com o nú tradicional voluptuoso da arte Ocidental, pela representação da erotização da mulher lésbica, que contribui para desestabilizar as categorias tradicionais da masculinidade e feminilidade. No contexto da fotografia, Claude Cahun, fotógrafa da indeterminação de género, materializa essa convicção nos anos vinte, por meio da fotografia, numa série de auto retratos encenados, na escrita, e no teatro.

Georgia O’Keefe e Emily Carr desenvolveram um estilo muito pessoal com uma diversidade de influências, e formas filtradas a partir da monumentalidade da natureza, criando de alguma forma uma fusão entre a mulher, a natureza e a arte. As paisagens orgânicas de O’Keefe, as suas flores mutantes, os estudos dos edifícios de Nova Iorque e as paisagens perturbantes de Emily Carr são fortes afirmações pictóricas num modernismo em processo de construção¹².

Em Portugal, o nosso modernismo marcado por Amadeo, Vianna, Almada, Santa Rita, e o casal Delaunay, tem um grande vigor logo no primeiro decénio; todos eles passaram por Paris, capital da vanguarda artística, e transmitem com grande força criativa a

¹¹ SALDANHA, António Nuno; COELHO, Quadros Pereira - *JOSÉ Vital Branco MALHOA (1855-1933) O pintor, o mestre e a obra*. Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do grau de Doutor em História da Arte. pp.213-232.

¹² CHADWICK, Whitney - pp.279-301

eclosão das principais correntes, o cubismo, o futurismo, e o expressionismo, havendo no entanto uma paragem desta euforia artística com o rebentar da primeira guerra mundial, o isolamento criado por esta, a gripe espanhola, e a morte prematura de alguns dos seus principais atores.

No panorama artístico português, o *take off* acontece entre as décadas de 20 e 40. Mily Possoz (1888-1967) de ascendência belga, natural de Lisboa, e lá residente, nascida num meio privilegiado, cedo viajou por Paris, Alemanha, Holanda, Bélgica, onde se familiariza com o modernismo. Na sua permanência em Paris, de 1922 a 1937, pinta jovens mulheres que se passeiam e tomam de assalto a cidade, ou em ambientes de cumplicidade que tocam o erotismo; os interiores sugerem imagens de intimidade, gatos, crianças, mas também as figuras populares, e as paisagens de Sintra onde também viveu. A ausência de homens é quase uma constante, são personagens secundárias num mundo feminino em conquista de território. Explora a cômica, o traço simplificado mas seguro no desenho, e a gravura é o principal meio de subsistência durante parte da sua vida integrando o grupo Jeune Gravure Contemporaine em Paris. No seu trabalho confluem influências de Chagall, Fujita, do qual se tornou amiga durante as suas estadias em Paris, Marie Laurencin, Dufy, da gravadora Hermine David, bem como de Kiki de Montparnasse, artista e modelo. Entre o final dos anos 20 e o início da década seguinte o seu nome surge associado a exposições coletivas em Paris com Chagall, Goncharova, Derain, Duffy, Laurencin, Matisse, Metzinger, Picasso, Severini, Utrillo, Valadon, Signac, Vlaminck, Vuillard, como evidenciado pela imprensa parisiense. O seu percurso artístico foi premiado com a Medalha de Ouro na Exposição Internacional de Paris, em 1937, o prémio Amadeu de Souza-Cardoso, em 1944, o prémio de Desenho José Tagarro, em 1949, e o prémio de Pintura Columbano, em 1951¹³.

Sarah Affonso (1899-1983), concluiu os estudos na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, tendo sido aluna de Columbano, também passou por Paris onde frequentou aulas de modelo vivo na Academia da Grand Chaumière, fora das contingências academistas. De lá traz um traço modernista, através da síntese das formas, e uma “poética da ingenuidade”, praticada por vários artistas desta época independentemente do género, meio de contrariar o pormenor e o rigor do período clássico, bem expresso nos inúmeros retratos que pintou de familiares e amigos. O desenho é um meio preferencial a que atribui grande importância, a par da pintura e de outras artes decorativas, a ilustração, o bordado e a cerâmica, tal como fizeram o Movimento Arts&Crafts no século XIX, e depois a escola da Bauhaus, na integração das artes decorativas em propostas de arte global. Explorou as raízes culturais do Minho, como forma de referência criativa no universo da sua expressão plástica, promovendo

¹³ FERREIRA, Emília - Mily Possoz, uma modernista na Europa. *Faces de Eva, Estudos sobre a Mulher*, nº38. Lisboa(Dezembro 2017).

a cultura popular. O seu casamento com Almada Negreiros, e as contingências que vieram com as responsabilidades da vida familiar, a dificuldade em vender os seus quadros e a falta de encomendas, bem como o confronto com a atividade multifacetada de Almada, ditaram o seu abandono da pintura em 1939, tendo retomado depois trabalhos nas artes decorativas, no desenho e na ilustração infantil. Dois anos depois da grande retrospectiva de Almada na Gulbenkian em 2019, a mesma instituição e o Museu nacional do Chiado, fazem-lhe uma homenagem, abrangendo os vários aspetos da sua obra, em duas exposições que se complementam, nas obras em particular do Minho, e numa abordagem mais antológica¹⁴.

Ofélia Marques (1902-1952), auto didata nas artes, é no entanto a primeira licenciada em Portugal (Filologia Românica), foi mulher do artista Bernardo Marques, que terá exercido influência na opção da sua carreira artística. Nas suas viagens ao estrangeiro visitou museus e galerias, e terá contactado com as propostas expressionistas que marcaram a sua produção marginal de grande força anímica¹⁵. Trabalhou principalmente o desenho, suporte onde traduz essa obra de pendor expressivo; as cenas de cafés e de jogo lembram o primeiro expressionismo germânico de Grosz e Dix, e os desenhos eróticos, ainda que de forma algo remota, evocam os nus lânguidos e sensuais de Romaine Brooks, na sua exposição de um universo íntimo homossexual feminino.

Tal como várias das suas congéneres e seguindo uma tradição secular na obra da mulher artista, trabalhou o retrato, os auto retratos, bem como as caricaturas de amigos e um registo mais ligado ao público infantil, colaborando com a imprensa ilustrada e de escritores. Seria esta a sua produção oficial; a outra marginalizada, à semelhança de vários artistas do nosso modernismo que se duplicaram neste reverso, foi a mais significativa, e inédita no conjunto de obras desta geração de artistas portugueses. Em 1940 é-lhe atribuído o prémio Amadeo Souza Cardoso na pintura por via do retrato. No entanto em 52 a sua vida termina pelas suas mãos, não encontrando porventura forma de conciliar a sua forma de estar no mundo com a estreiteza imposta pelos ditames da política social e cultural do estado Novo.

Na geração seguinte Isabel Meyrelles (1929-) é das únicas artistas que em Portugal seguiu o Surrealismo, tardiamente assimilado no nosso país, no entanto com forte expressão nos anos 40, em Cesariny, Cruzeiro Seixas, Dacosta, António Pedro, Vespeira, Cândido Costa Pinto, Fernando Lemos, Fernando Azevedo, José Augusto França, Moniz Pereira, Alexandre O'Neil, entre outros. Existe de facto um desfazamento na forma como o Surrealismo celebrou de forma apaixonada a ideia da

¹⁴ ROQUE, Maria Isabel - Sarah Affonso": Tempos, lugares e coisas simples. *In A.MUSE.ART.* [Em linha]. (2019/09/25). Disponível em WWW:<<https://amusearte.hypotheses.org/3933>>.

¹⁵ FERREIRA, Emília - "*Marques, Ofélia*". *Dicionário da história da I República e do Republicanismo*. Coord. Maria Fernanda Rolo. Lisboa: Assembleia da República. Vol. II, 2014.

mulher e a sua criatividade, o corpo feminino torna-se o significante por excelência, no qual o desejo é projetado, e assim rescrito, tomado de assalto, fragmentado, em polaridades que confluem e colapsam numa nova realidade criativa. A quantidade de mulheres que se envolveram neste processo noutros países é muito significativa, mesmo sendo protagonistas num papel complexo.

Qual a razão desta ausência em Portugal?

Creemos que em pleno Estado Novo, num regime que preconizava a hegemonia do homem, a mulher dificilmente usufruía da liberdade necessária, mesmo dentro do grupo surrealista, para assumir esta complexidade de papéis, que foi arcada por Leonor Fini, Leonora Carrington, Dorothea Tanning, Eillen Agar, Kay Sage, Remedios Varo, Frida Kahlo, Toyen, entre outras.

A permanência de Isabel Meyrelles em Paris durante largos anos, e a sua condição económica privilegiada, permite-lhe criar algum distanciamento das limitações que pesavam sobre a criação artística das mulheres.

Em Lisboa, estudou escultura e frequentou as tertúlias artísticas, onde conhece Cesariny, Cruzeiro Seixas, António Pedro, Alexandre O’Neil, e Natália Correia, com quem fundou e dirigiu o “Botequim” entre 1971 e 77, presencia a formação dos dois momentos surrealistas em Portugal – o Grupo Surrealista Português e os Surrealistas. Dado o ambiente de opressão política e cultural que se vivia em Portugal naquela época, em 1950 vai para França continuar estudos na École Nationale Supérieure des Beaux Arts, e de Literatura na Sorbonne. Em Paris conhece o dadaísta Tristan Tzara, que lhe desperta a vontade surrealista, bem como Sarane Alexandrian, Philippe Soupault e Henri Michaux, e faz traduções de vários autores de língua portuguesa entre eles Jorge Amado. A sua poesia cruza-se com a escultura, debruça-se sobre temas que dominavam o imaginário surrealista: a alusão ao fantástico, o humor e o amor, a ficção, os objetos alegóricos da vida e da criação como o “Ovo”, as homenagens aos amigos, familiares e personagens que admirava (“Hommage à René Magritte”, “Homenagem a Alexandre O’Neill” e “Hommage à André Breton – Le Revolver à cheveux blancs “). Em 2006 foi editado no Brasil um volume com a sua obra poética e plástica, “Palavras noturnas & outros poemas”. Meyrelles contribuiu também para o nascimento do Surrealismo na coleção da Fundação, a par de outros nomes importantes do Surrealismo Nacional e do seu irmão João Meireles – colecionador e Presidente da Fundação Cupertino de Miranda de 1988 a 1991¹⁶.

A abstração e arte figurativa coexistem no pós segunda guerra, e há um deslocamento da arte das mulheres para fórmulas sociais mais alargadas e para a arte “mainstream” durante este período. O “Federal Arts Project” (1935-1943) nos Estados Unidos e

¹⁶ INFOPEDIA - *Isabel Meyrelles* [Em linha] Disponível em WWW: <[https://www.infopedia.pt/\\$isabel-meyrelles](https://www.infopedia.pt/$isabel-meyrelles)>

outros projetos que se lhe seguiram apoiaram a luta das mulheres no reconhecimento profissional. Artistas como Louise Nevelson, Lee Krasner, Isabel Bishop, e Alice Neel, foram de início apoiadas por estes programas.

Em Portugal um “equivalente” programa levado a cabo por António Ferro nos anos 30, tem por objetivo constituir uma fachada cultural do Estado Novo, que é na sua essência masculina. No entanto é significativa a presença de 10 mulheres entre os 43 artistas elencados, na ficha técnica do maior evento de propaganda de Salazar, a Exposição do Mundo Português de 1940: Adelina Berta de Oliveira, Estrela Faria, Irene Lapa, Maria Adelaide Lima Cruz, Maria Clementina Carneiro de Moura, Maria Keil, Mily Possoz, Sarah Affonso, Regina Santos e Vitória Pereira¹⁷.

Maria Keil (1914-2012), artista da segunda geração do modernismo, casada com o arquiteto Keil do Amaral, produziu uma obra vasta e diversificada que inclui trabalhos de pintura, desenho, publicidade, ilustração, azulejaria, tapeçaria, mobiliário, cenografia e figurinos, entre outros.

A azulejaria, em particular o trabalho para o Metropolitano de Lisboa, constitui a faceta mais divulgada do trabalho de Maria Keil, tendo recuperado a tradição da azulejaria portuguesa, e reanimado a fábrica da Viúva Lamego, na criação de painéis para 19 estações de metro, projetadas pelo seu marido, alguns deles destruídos aquando das obras de ampliação dessas estações de metro em meados dos anos 70. Nessas obras constrói espaços de geometrização com efeitos óticos, que lembram pela sistematização a matemática subjacente à arquitetura árabe. Contudo, foi com uma pintura em 41, um auto retrato, na VI Exposição de Arte Moderna do Secretariado de Propaganda Nacional, que o seu trabalho foi publicamente reconhecido pela primeira vez com o prémio revelação Amadeo Souza Cardoso. Nesse autorretrato, um olhar incisivo para o espetador, evidencia pela forma como segura com as mãos as pontas dos colarinhos da camisa, uma atitude de autonomia semelhante à do homem. Já na década de 80 recebe uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para aprofundar os seus conhecimentos sobre as tendências da ilustração para crianças que lhe permitiu viajar pela Europa. Nas últimas décadas várias instituições, públicas e privadas, organizaram exposições temporárias, retrospectivas do seu trabalho e em 1989, o Museu Nacional do Azulejo organizou uma exposição da sua obra azulejar¹⁸.

Estas mulheres pertenciam em geral a um meio sociocultural privilegiado, com acesso ao ensino artístico desde muito cedo, e nos casos de Sarah Affonso, Ofélia Marques, e Clementina, casaram com artistas, o que nos anos 30 em Portugal não se traduzia necessariamente em benefício, pois o olhar tendencialmente ia para o homem.

¹⁷ CRESPO, Lúcia - O Mundo Português em Belém. [Em linha]. (Fevereiro 2017). Disponível em WWW:<<https://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/o-mundo-portugues-em-belem>>.

¹⁸ ALEXANDRA, Helena; MANTAS, Jorge Soares - *Maria Keil, “uma operária das artes” (1914-2012), Arte portuguesa do século XX, Volume I* [Em linha]. Disponível em WWW:<<https://eg.uc.pt/bitstream/10316/24453/4/Maria%20Keil%2C%20uma%20oper%C3%A1ria%20das%20artes.pdf>>.

Mily, Clementina, Sarah, e Estrela tiveram oportunidade de estudar no estrangeiro, que constituía uma importante mais valia pela oportunidade de entrar em contacto com o trabalho das vanguardas artísticas europeias, pouco conhecido em Portugal.

Estrela Faria (1910-1976) tal como Mily, teve uma carreira internacional, em 37 ganha uma medalha de Ouro na Exposição Internacional de Paris, onde colaborou na decoração do interior do pavilhão de Portugal, e em 38 uma bolsa do Instituto da Alta Cultura para a mesma cidade. Em Paris frequentou a Academia de La Grande Chaumière, a Colarossi e a classe de pintura “a fresco” nas Beaux-Arts. Trabalhou na Exposição do Mundo Português (1940), e para aí realizou dois painéis de pintura mural representando assuntos populares para a sala de Cinema do Pavilhão de Arte Popular e quatro gigantescos retratos destinados ao Pavilhão das Colónias. Em 45 ganha o prémio Columbano, com “Cabeça de Rapariga”, retrato grande densidade expressiva, e em 50 participa na XXV Bienal de Veneza.

Residiu, com interregnos, em S. Paulo e ali participou na I Bienal em 1951, na II em 1953, e na III em 1955, vencendo então o Prémio de Pintura da Secção Portuguesa. Em 1953 executou um belíssimo mural, alegoria do cinema, para a parede do átrio do cinema Alvalade; na reabilitação do edifício, depois de ter sido danificado, sofreu restauro em 2008. Entre outubro de 1955 e o ano seguinte, esteve no Rio de Janeiro a decorar o Banco Ultramarino Brasileiro, e em 1964, foi uma das decoradoras da sede do Banco de Moçambique, na atual Maputo, produzindo um revestimento de parede em mosaico de vidro, de teor geometrizar e com efeitos óticos, que acompanha a escada helicoidal de um interior do edifício. O seu dinamismo e plasticidade de ser artista, imprimem-se numa multiplicidade de técnicas e modos de fazer, tendo nos últimos anos conquistado aquilo que há muito desejava, ser professora na Escola de Belas Artes de Lisboa.

O seu trabalho tem uma grande força de expressão plástica, que na altura lhe foi reconhecido, mas não se deteve na memória pública e foi em parte esquecido. Caberá à história da arte hoje, trazer-lhe o lugar que lhe é devido, tendo Sandra Leandro trabalhado nesse sentido nos últimos anos¹⁹.

Um processo determinante inscreve-se entre as décadas de 50 e 60, com a internacionalização das carreiras de Vieira da Silva, e Paula Rego, mais tarde seguido por Helena Almeida e Lourdes de Castro. Vieira na abstração, e Paula Rego de início com uma linguagem de carácter expressionista, próximo de uma “bad painting” herdeira de Dubuffet, casadas com artistas estrangeiros, saem fora do contexto nacional e dos ditames da política salazarista do Estado Novo, que impunha à mulher um lugar de confinamento ao lar, subjugada ao casamento ou à autoridade paternal, no caso de Vieira numa jornada que passa pelo Brasil e Paris, e Rego em Londres.

¹⁹ FERREIRA, José Alberto (Curadoria) - *WAH!* Évora: Fundação Eugénio de Almeida, Centro de Arte e Cultura, 2018.

Vieira da Silva (1908-1992), tal como Helen Frankenthaler nos Estados Unidos, foi a única artista que nos anos 50, consistentemente descartou o gênero como tema. Frankenthaler não foi a primeira artista a manchar a tela, mas foi a primeira a desenvolver um vocabulário formal completo desta técnica. Apesar de ter o apoio de Clement Greenberg, só depois dos pintores Kenneth Noland e Morris Louis adotarem a sua técnica, ela foi considerada “inovadora”. Hoje o seu trabalho é fonte de inspiração para vários(as) artistas contemporâneos, que se revêm nas grelhas geométricas de espaços arquitetônicos abstratizantes, como se pressente nas obras de grande escala de Julie Mehretu.

Vieira da Silva e Paula Rego deslocadas de Portugal e mais próximas dos centros artísticos europeus, vão ter mais facilidade em escapar às limitações subjacentes à receção/produção da arte feita por mulheres.

Em Vieira, o problema do espaço é uma constante ao longo de toda a obra, constrói estruturas e organiza o espaço da tela. A perspectiva é sempre reinventada com a multiplicação de pontos de vista na busca de um novo conceito espacial, utilizando para isso os tabuleiros de xadrez, o uso da quadrícula e losango. A seguir à segunda guerra a sua conceção de espaço mudou, os temas urbanos são introduzidos e multiplicam-se as referências às paisagens das cidades, em que as estruturas da urbe encontram afinidades íntimas com as suas preocupações de ordem plástica. A cor, a mancha, o grafismo e a luz intervêm em variações plásticas e existenciais. Em 1961 a atribuição do grande prémio da Bienal de S.Paulo, funcionou como um estímulo para os artistas portugueses, reforçando a crença na internacionalização.

Paula Rego (1935-) longamente residente em Londres, obteve por casamento dupla nacionalidade, assim como Vieira a nacionalidade Húngara por via de Arpad Szenes, não tendo contudo beneficiado como Rego dessa condição. Os seus primeiros trabalhos refletem alguns princípios surrealistas, e do expressionismo, no imediatismo e na expressividade das formas. A primazia do desenho que nunca abandonará, a colagem, o recorte, e o interesse na relação com as matérias, confluem num cunho pulsional e violento. Nos anos 80 abandona a colagem e entra em cena o desenho como protagonista absoluto. A prática do modelo vivo dará à sua pintura e aos seus temas uma realidade totalmente nova, que recupera da tradição inglesa de ilustração. Sob a aparência de pequenas narrativas satíricas, encena situações de relações ambíguas, frequentemente cruéis, entre as personagens convocadas. A denúncia de situações familiares opressivas, a mentira da aceitação dos papéis impostos nas relações humanas, a condição da mulher oprimida, a violência, e a sexualidade nas suas formas desviantes, fazem parte do universo crítico de um mundo masculino.

Em 88 realiza a retrospectiva na Gulbenkian e na galeria Serpentine em Londres; o seu reconhecimento data desta década e seguintes. Chadwick insere-a no novo expressionismo figurativo de final dos anos 70, já fora das categorizações dos

paradigmas Modernistas, a par de Elisabeth Murray, Susan Rotherberg, Miriam Cahn, Pat Steir e Maggi Hambling²⁰.

Helena Almeida (1934-2018), adota a fotografia como médium privilegiado nos anos 70 inscrevendo-a num meio preferencial dentro do contexto das artes plásticas, conferindo-lhe um lugar de consagração nacional e o reconhecimento internacional. O seu trabalho parte de uma imagética conceptual baseada na fotografia, em que o próprio corpo da artista intervém, criando imagens em que joga subtilmente com efeitos cénicos, que ironizam a relação entre fotografia e desenho, e questionam a relação do corpo da artista no interior da obra. Nessa constante experimentação, em que o corpo se fixa na tela, numa tentativa de fundir a arte e a vida, o material e o orgânico, joga com suportes contrastantes, a fotografia, o desenho, a “performance”, a escultura e o vídeo²¹. Helena Almeida inscreve-se num grupo alargado de mulheres artistas que de forma global, nos anos 70 saem fora do “mainstream”, utilizando outras linguagens que passam pelo conceptual, os multimedia, e o trans-multidisciplinar.

Dentro deste registo a obra de Lourdes de Castro (1930-) toma um novo rumo nos anos 60, com a “assemblage” de objetos heteróclitos, apresentado no interior de caixas que lembram Joseph Cornell. O seu trabalho aproxima-se dos “Nouveaux Realistes”, e é apoiado pelo crítico Pierre Restany. Pratica a experimentação com diferentes suportes e objetos, utiliza a impressão serigráfica sobre materiais sensíveis, como seda e a própria tela, do qual resta apenas o contorno desenhado.

Reinventa o retrato enquanto sombra, ao recortar as formas das sombras em vidro acrílico transparente, serigrafado ou colorido. Em Paris criou com René Bertholo seu marido, o grupo KWY (1958-1964) que reuniu também Christo, Jan Voss, Costa Pinheiro, José Escada, João Vieira e Gonçalo Duarte. O grupo organizou exposições na Alemanha (Saarbrücken), em Lisboa, Paris e Bolonha, publicou uma revista e editou obras, principalmente no domínio da serigrafia. Este grupo constitui um elo de ligação entre um Portugal fechado e um mundo artístico ritmado por movimentos em desenvolvimento.

O aparecimento do mercado galerístico em Portugal ainda que de forma ainda débil, vai permitir uma maior abertura de gosto e de apostas comerciais. E por sua vez a fundação Gulbenkian nesses anos irá desempenhar o papel de Ministério da Cultura para os(as) artistas portugueses não fazendo diferenciação de género, financiando a sua deslocação para os centros artísticos internacionais.

Entre as artistas que beneficiaram de bolsas da Gulbenkian, além de Vieira da Silva, que muito cedo partia para Paris naturalizando-se francesa em 56, Salette Tavares

²⁰ CHADWICK, Whitney - p.353.

²¹ MELO, Alexandre - *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Printer Portuguesa, 2007. pp.37-56.

Graça Pereira Coutinho, Paula Rego, Lourdes de Castro, Helena Almeida, Menez, Clara Menéres, e Ana Vieira entre outras, emigradas na sua maioria em Paris e Londres. As exposições destas artistas residentes no estrangeiro terão constituído um canal privilegiado de ligação com as tendências estéticas contemporâneas, num país de escassa informação e com restritas condições de trabalho.

Nos anos 70 pela primeira vez na história moderna as mulheres organizam-se politicamente no norte da América e na Grã Bretanha para protestarem contra a exclusão das exposições e instituições dominadas por homens. Em 1976 Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris organizam uma exposição monumental, “Women Artists: 1550-1950” nos Los Angeles County Museum, fruto de uma sequência de protestos do Los Angeles Council of Women Artists.

A investigação auto consciente da subjetividade feminina através da imagem do corpo, foi um ponto crucial no desejo de celebrar a experiência e o conhecimento da mulher. Lucy Lippard listou uma série de possíveis características femininas na arte e quase em simultâneo, esta questão de um determinado imaginário biológico feminino, já atraía uma resposta crítica. Judy Chicago e Miriam Schapiro avisaram para os perigos do equívoco, de não ter em conta o modo como a experiência de ser mulher é moldada social e culturalmente, mais do que determinada pela biologia. Apesar disso o imaginário de um núcleo central continuou a ter um papel importante na tentativa de celebrar uma diferença sexual e expressar orgulho no corpo e espírito da mulher. Hélène Cixous propôs uma “escrita feminina”, que opôs à expressão das formas autoritárias do discurso patriarcal: “As mulheres devem escrever-se: devem escrever acerca das mulheres e trazer as mulheres para a escrita, da qual foram desviadas tão violentamente como dos seus corpos – pelas mesmas razões, pelas mesmas leis, com o mesmo fatal objetivo. As mulheres têm de se colocar no texto – tal como no mundo e na história – pelo seu próprio movimento”.

A “performance” e o vídeo tornam-se meios importantes para celebrar os ritmos do corpo e as suas dores, construir novas narrativas da experiência feminina, explorar relações entre o corpo como agente performativo e como sujeito ativo, e o corpo, lugar da mulher como espetáculo. Neste movimento situam-se os trabalhos de Yoko Ono, Yvonne Rainer e Carolee Schneeman, ligados a “happenings”, dança experimental, eventos teatrais, arte conceptual e minimal iniciado nos anos 60.

Joan Jonas²², Adrian Piper e Mary Beth Edelson tinham iniciado trabalhos performativos que se fundamentaram na sua essência na narrativa e autobiografia. Outras escolheram articular a realidade das suas vidas com diferentes tipos de expressão/suportes, a utilização de tecidos, fios, enfeites, como associação à cultura tradicional da mulher. Miriam Schapiro nos anos 70, definiu o termo “femmage”, como “uma palavra inventada por nós para incluir todas as atividades – colagem,

²² Em exposição no museu de Serralves de 25/05 a 01/09 de 2019.

‘assemblage’, recorte, fotomontagem, usando as técnicas tradicionais das mulheres, coser, montar, pendurar, cortar, aplicar, cozinhar”.

O uso e desenvolvimento de materiais não tradicionais em arte, a consciência feminista sobre processos e tradições históricas e culturais das mulheres, levou a um intenso questionamento das práticas artísticas²³.

Em Portugal e seguindo Sílvia Chicó, a Revolução de 74 impulsiona um conjunto de expectativas já existentes, alinhando o país num movimento de expansão sintonizado com o mundo artístico internacional.

A arte feminista e erótica, a poesia experimental, a conceptualização da pintura e da escultura, a performance e os “happenings”, definem territórios em que as mulheres se inscrevem, contribuindo para uma visão mais alargada do processo artístico global.

Clara Menéres (1943-2018), marcou a arte feminista e erótica dos anos 60 e 70, abrangendo outras linguagens ao longo de uma extensa carreira, de artista e professora. Presidente do conselho diretivo na Escola de Belas Artes de Lisboa e mais tarde professora catedrática na universidade de Évora, bolsista da Gulbenkian na década de 70 em Paris onde se doutorou, foi também bolsista da Fundação Luso Americana nos Estados Unidos. Alargou o conceito de escultura, nos temas e nos materiais usados, contribuindo para uma reflexão crítica sobre valores e coordenadas num tempo em mutação. A escultura do corpo da mulher em “Mulher-terra-vida” de 1977, é traduzida numa linguagem contemporânea com relva plantada em terra, materiais que remetem numa dupla simbologia, para a “land art” e a ligação da mulher com a terra e a fecundidade. A crítica à guerra colonial em “Jaz morto e arrefece o menino de sua mãe” de 1973, é uma das obras que marcou o período pré revolucionário²⁴. “Relicário” (1970), obra irónica na alusão a uma sacralização do falo, e do poder patriarcal, é transversal a obras de outras autoras do mesmo período, como “Fillette” (1968) de Louise Bourgeois, na confluência de formas de composição orgânica, replicadas numa variedade de materiais, mármore, bronze, latex, resina, entre outros. Na série “Bordados” (1972), a utilização de um fazer tradicionalmente ligado à condição feminina é utilizado para subverter esse papel conferindo –lhe uma outra simbologia ou lugar erótico.

Nesta medida o trabalho de Clara Meneres e Paula Rego, coexiste em consonância com as tendências da arte feminista internacional neste período, em que a afirmação do erótico, frequentemente por meio de crítica satírica, serve como forma de emancipação e de apropriação de um território tradicionalmente reservado aos homens. Sylvia Sleigh (1916-2010) em “The Turkish Bath”(1973), inverte a história na qual os homens contemplam os corpos nus das mulheres, e Joan Semmel (1932-) nas

²³ CHADWICK, Whitney - pp. 361-371.

²⁴ MELO, Alexandre - pp.37-56.

series eróticas dos anos 70, pinturas de grande formato do ato sexual, corta as figuras e nega a distância, e a totalidade da imagem, que servia como lugar de prazer voyeurista.

De outro modo, a libertação do estereótipo feminino fez-se em oposição à graciosidade e delicadeza feminina, atributos impeditivos da plena criatividade artística da mulher, durante toda a história da arte anterior ao século XX.

Adrian Piper em “Catalyst Pieces” (1970), realizou “performances” que consistiam em andar entre o público com roupas imersas em manteiga rançosa, ou mergulhadas em líquido mal cheiroso, intervenções que desafiavam as convenções patriarcais sobre os modelos de feminilidade. Ana Vieira (1940-2016) por sua vez comenta irónicamente o mundo frívolo da mulher com colagens de trapos, e subverte a obra icónica de Manet “Le déjeuner sur l’herbe” (1977), com colagens de diversos objetos de plástico que representam a finalização do almoço, remetendo para segundo plano o que no quadro é fundamental, o charme dos homens elegantemente vestidos, e a condição despojada das mulheres nús.

Gina Pane (1939-90), que participou em 1978 na galeria Quadrum de Dulce d’Agro, num ciclo de Técnicas de Vídeo, *Performance e Happening*, organizado por Ernesto de Souza, Valie Export (1940-) e Marina Abramovic (1946-), não tendo uma agenda especificamente feminista usaram o corpo como um meio artístico que envolvia as convenções da arte e linguagem.

Ana Hatherly e Salette Tavares situam-se na vanguarda do experimentalismo artístico em Portugal, num universo conceptual tido como masculino até meados do século XX, e nas suas obras confluem literatura e artes visuais.

Ana Hatherly (1929-2015) desdobra a sua atividade em inúmeros campos de interesse: a poesia experimental, a ficção, o ensaio, os “happenings” e “performances”, assim como a pintura e o filme, acompanhando o movimento de euforia criativa dos anos 60 e 70. O seu percurso académico é eclético, proporcionando-lhe assim uma visão ampla de atividades artísticas, que iria explorar. Licenciada em Filologia Germânica pela FLUL (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), doutorou-se em Literaturas Hispânicas na Universidade da Califórnia em Berkeley, fez estudos dispersos de música em Portugal, França e Alemanha, e cinematografia na London Film School, em Londres de que obteve diploma.

Já em 1968, Ana Hatherly intervém num “happening” realizado no Porto na pioneira galeria Alvarez dirigida por Jaime Isidoro, num contexto de atividades do grupo de escritores e artistas que protagonizaram a Poesia Experimental Portuguesa com o lançamento da revista “Operação 2”. Nesta se edita o Tratado das Estruturas Poéticas”, em que a autora apresenta um conjunto de enunciados teóricos que contextualizam conceptualmente a sua obra, ao mesmo tempo constituem um dos momentos determinantes da introdução da reflexão estruturalista sobre a arte e a

linguagem no nosso país. Esta revista assim como o segundo número da revista “Hydra”, constituem momentos essenciais do experimentalismo poético e artístico, precursor das linguagens conceptuais em Portugal, na forma como se pôs em questão as convenções vigentes sobre a natureza do texto e a natureza do objeto artístico.

Com o filme “Revolução”, rodado em Lisboa durante a campanha para a eleição dos membros da Constituinte na Primavera de 1975, integra a representação de Portugal na Bienal de Veneza em 1976; a participação na Bienal repete-se em representações coletivas em 78 e 80 e 95. Uma curta-metragem revolucionária cujo tema dominante são cartazes, *grafitti* e pinturas murais recorre a vários processos técnicos, para transmitir essa mensagem: movimentos de câmara, manipulação do obturador, banda sonora que compreende fragmentos de som real captados na rua durante comícios e manifestações, canções revolucionárias assim como o folclore do Alentejo e do Minho, dinamizam o que podia ter sido uma visão estética e estática.

Na vanguardista galeria Quadrum em 1979, apresenta o filme “Rotura” instalação performativa, de grande impacto envolvido num clima de grande tensão. Obra que possui uma elevada densidade em que a artista, fotografada e filmada, se apresentava de camisa de flanela aos quadrados e boina (misturando numa representação a imagem de dois clichés: o do pintor e o do revolucionário português); rasga com facas, ação com alguma violência, as folhas de papel de cenário branco como se tivesse uma aversão não ao papel branco mas ao papel em branco. O seu trabalho cruza-se com o de Nancy Spero (1926-2009), que pela mesma altura optou por trabalhar em papel, em oposição à tela, forma de se opôr às convenções tradicionais do mundo da arte, utilizando a escrita como mensagem revolucionária.

Em janeiro de 2018 o Museu da Fundação Calouste Gulbenkian realizou a exposição “Ana Hatherly e o Barroco. Num jardim feito de tinta”, incidindo sobre a relação de familiaridade que a artista tinha com o Barroco, pois foi professora catedrática de Literatura Barroca na Universidade Nova de Lisboa.

Salette Tavares (1922-1994), no contexto da poesia experimental na década de sessenta, criou fortes ligações a uma rede internacional que passava pelo Brasil, França e Itália, tendo sido uma das primeiras bolsistas da Fundação Calouste Gulbenkian.

Formada em Ciências Históricas Filosóficas iniciou um percurso apoiado por uma continuada reflexão teórica que cruzou a produção literária e a produção artística. Esse desdobramento permite-lhe fazer uma reflexão teórica da sua obra, e de outros –

Maria Helena Vieira da Silva, Ana Vieira, Amélia Toledo –, assim como escrever vários ensaios em torno da receção da obra de arte que refletem a influência de autores como Wilhelm Worringer, Heinrich Wölfflin, Max Bense, Henry Focillon, Gillo Dorfles, Merleau-Ponty ou Humberto Eco.

“As artes são linguagens para ser lidas”, escreve Salette num ensaio de estética publicado em 1965, reafirmando a obra de arte como comunicação consistente e temporalmente resistente.

Participa num dos primeiros “happenings” em Portugal em 1965 na galeria Divulgação dirigida por Fernando Pernes. Na exposição coletiva “VISO POEMAS”, com António Aragão, Clotilde Rosa, E.M. Melo e Castro, Jorge Peixinho, Manuel Batista e Mário Falcão, teve lugar o “Concerto e Audição Pictórica”, com música e poesia experimental, num processo de alargamento do espaço poético e exploração do correlativo campo de probabilidades.

Num processo de alargamento tornará cada vez mais evidente a implicação fenomenológica do espetador na experiência da obra e na construção dos seus sentidos, desenvolvendo durante a década de setenta diversas “performances”.

As obras de Salette Tavares são frequentemente constituídas a partir do mote do jogo, sendo o ato criativo equiparado ao ato de brincar, ideia que a autora desenvolve nos seus ensaios. A preocupação com a dimensão material da palavra resulta numa obra de um vasto número de técnicas (tipografia, serigrafia, gravação) e materiais (madeira, cerâmica, cristal, alumínio, tapeçaria), e numa inquietação com a dimensão sonora da linguagem. Em vários dos seus trabalhos existe uma pulsão para a transformação do quotidiano em experiência poética, nomeadamente nas suas séries de instalações e objetos, verbais e não verbais, sobretudo nos poemas que desenvolve como tributo aos objetos banais que temos em casa.

Neste processo interativo, realizou obras em parcerias criativas com outros autores, nomeadamente Ana Vieira, Paula Rego, Emília Nadal, Ana Hatherly e José de Guimarães. No panorama crítico colaborou entre 1970 e 1989 nas revistas “Colóquio, revista de Artes e Letras” e “Colóquio/ Artes”, e foi presidente da secção portuguesa da AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte, entre 1974 e 1976²⁵.

No pós revolução de 25 de Abril de 74, a Sociedade Nacional de Belas Artes trouxe a Portugal em 1977, três exposições dedicadas à arte das mulheres e à discussão do que era ser mulher em Portugal nesse período, amplificando o testemunho histórico das mudanças que se estavam a verificar, e por meio das quais desempenhavam um papel fundamental. Este evento foi realizado com o apoio da Fundação Gulbenkian, Secretaria de Estado da Cultura, e do Museu Nacional de Arte Contemporânea e para além da itinerância por Portugal da exposição proveniente dos Estados Unidos “Liberation, 14 American Artists”, reunia obras de algumas criadoras do mundo artístico português, bem como uma homenagem a artistas portuguesas já desaparecidas, e um programa de atividades culturais, que incluíam a música, o teatro, a poesia, e o debater do papel da mulher na arte e na sociedade contemporânea da época. A par das 14 artistas americanas (Jennifer Bartlett, Lynda Benglis, Lee Bentcou, Elena Bornstein, Manon Clerary, Mary Corse, Rebecca Davenport, Claudia Demonte, Janet Fish, Nancy Graves, Harriet Korman, Ann Mccoy, Susan Weil, e Jacqueline Winsor), participaram cerca de 40 artistas portuguesas, algumas consagradas mais

²⁵ HARGREAVES, Manuela - *Mulheres e Cultura Artística em Portugal*. Porto: Edições Afrontamento, 2020. pp.69-79.

tarde no panorama artístico português como Ana Hatherly, Ana Vieira, Clara Meneres, Emília Nadal, Graça Morais, Maria Keil, Maria Velez, Menez, Salette Tavares, Sarah Afonso, Paula Rego, Gracinda Candeias, Alice Jorge, entre outras. Da Comissão Organizadora fizeram parte Emília Nadal, Clara Menéres, representantes do núcleo feminino da direção da Sociedade Nacional de Belas Artes, Salette Tavares, membro da Association Internationale des Critiques d'Art, e dois representantes dos artistas, Sílvia Chicó, professora universitária e crítica de arte, e Rocha de Sousa, sendo a primeira exposição de artistas portuguesas a evidenciar a forte presença feminina, de modo incisivo, e não fragmentado. Constituída por temáticas ligadas ao feminino, não pretendia contudo ser uma exposição feminista, de acordo com testemunhos de várias artistas que participaram da exposição, como Emília Nadal, e Salette Tavares, que a define como "... a grande afirmação da criatividade [...] frente a frente as diversas maneiras de uma mulher ser artista em Portugal [...] a certeza de que os caminhos são múltiplos e todos válidos. Quando autênticos." Houve parte crítica de José Luís Porfírio, menções a que a exposição apresentava uma seleção pouco rigorosa e multi tendencial, o que não deixaria de ser verdade sendo uma exposição tão abrangente, contrapondo com a americana mais seletiva, porquanto também mais pequena.

Posteriormente houve a possibilidade das artistas participantes apresentarem o seu trabalho em Paris, no Centre Culturel Portugais da Fundação Gulbenkian.

A outra exposição integrando um conjunto de artistas já desaparecidas, era constituída por Maria Augusta Bordalo Pinheiro, Aurélia de Souza, Sofia de Souza, Emília Santos Braga, Mily Possoz, Eduarda Lapa, Estrela Faria e Teresa Sousa.

As repercussões em Portugal desta exposição foram lentas segundo afirma Emília Nadal, não estando o público habituado a ver obras que rompem as práticas artísticas tradicionais e cujo conteúdo apela ao inconformismo, como em "Santa Paz Doméstica, Domesticada?"(1977) de Ana Vieira, uma sátira à domesticidade da mulher na casa, por meio da apresentação de objetos pessoais que servem um espaço de conforto/submissão²⁶.

Este evento, não teve a abrangência da exposição monumental de 1976, "Women Artists: 1550-1950" organizada por Linda Nochlin e Ann Sutherland, nos Los Angeles County Museum, no entanto criou raízes para crescer um debate sobre a situação da mulher e o seu papel no panorama artístico português, que com avanços e recuos já tinha sido esboçado de forma muito ténue no dealbar do século XX.

Ainda nos anos 70, a "performance" assume em Portugal um carácter que vai mais além da poesia experimental.

Túlia Saldanha (1930-88), apesar de uma carreira breve (67-88), foi uma das primeiras artistas a trabalhar no campo da "performance" e da instalação, a par do desenho e da

²⁶ RODRIGUES, Claudia Simenta - Exposição Artistas Portuguesas e o papel da mulher na arte da pós-revolução. [Em linha]. Disponível em WWW:<<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/27742>>.

pintura. Nas suas práticas coletivas e colaborativas, participou na Alternativa Zero com Albuquerque Mendes e Ângelo de Sousa, e por meio deste último conheceu Wolf Vostell, uma das figuras pioneiras do movimento Fluxus, que manteria forte ligação com os artistas nacionais de vanguarda, próximos de Ernesto de Souza. Para Túlia a arte tinha acima de tudo a capacidade de servir de veículo para a apreensão social da vida, e as suas instalações tinham um pendor vivencial. A instalação “Sala de Descontração” de 1976, numa caixa branca sem luz com uma pequena abertura, o público é convidado a entrar descalço. O espaço é preenchido com tiras de papel reciclado e o espectador é convidado a relaxar e descontraír, num apelo à reinvenção e à descoberta.

Integrou o grupo Cores, de que fizeram parte Rui Orfão, Teresa Loft, António Barros e Armando Azevedo, forte protagonista na história dos anos 70 no CAPC (Círculo de Artes Plásticas de Coimbra), definida pela intensa atitude performativa.

Nos seus jantares tertúlias debatiam-se questões artísticas, e no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra exerceu uma ação de pedagoga junto de crianças e adolescentes, em escolas e no centro de Observação Anexo ao Tribunal de Menores.

O seu trabalho foi dado a conhecer apenas vinte e seis anos depois da sua morte, em 2014, numa exposição organizada por Rita Fabiana e Liliana Coutinho no CAM – Fundação Calouste Gulbenkian, e no Museu Vostell Malpartida em Cáceres (Espanha).

E ainda em 75, nasce em Paris, num bar em Montparnasse, o grupo Puzzle constituído por Graça Morais, João Dixo, Jaime Silva e o crítico Egídio Álvaro, a que se juntaram depois em Portugal Albuquerque Mendes, Fernando Pinto Coelho, Dario Alves, Carlos Carreiro, Armando Azevedo e Gerardo Burmester. Realizaram um conjunto de intervenções e telas coletivas em Portugal, sob o enquadramento dos Encontros Internacionais de Arte, até 1980, ano em que se separaram, depois de várias cisões e transformações²⁷.

Graça Morais (1948-), bolseira em Paris nos anos 70, realiza nessa estadia séries de desenhos sobre mulheres. Na década seguinte a expressão das suas raízes do nordeste Transmontano são alvo de reflexão, e deixa Lisboa para viver e trabalhar durante dois anos, numa aldeia transmontana. Realiza um longo trabalho de exploração de um imaginário popular excepcionalmente rico daquela região. A sua obra que se prolonga e complexifica ao longo dos anos na busca de raízes de uma memória rural, é sintetizada em desenhos de recriação gráfica, de pendor expressionista, por vezes com uma paleta de cores prolífica.

Em 2008 é inaugurado o Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, em Bragança, trazendo para aquela região uma dinâmica cultural não só pelo conhecimento das

²⁷ CORREIA, Francisco - Túlia Saldanha e Rosemarie Castoro: invisibilidade confrangedora. [Em linha]. Disponível em WWW:<<https://umbigomagazine.com/pt/blog/2020/03/20/tulia-saldanha-e-rosemarie-castoro-invisibilidade-confrangedora/>>.

obras desta autora, mas também pela amplitude de confluências artísticas dada a conhecer pelas exposições temporárias de outros artistas.

Menez (1926-1995), também bolsista da Gulbenkian em Londres na década de 60, recebe influência pop, produzindo uma série de pinturas cuja temática são objetos.

A sua pintura contém em si um potencial revelador de plenitude luminosa, seja no tratamento de superfícies abstratas, ou nos rostos, numa apropriação subtil e sensual de nuances cromáticas.

Na década de 70 o aparecimento de personagens em dimensão teatral de encenação, indicia uma viragem iconográfica e figurativa, inspirada num imaginário setecentista que se revelaria na década seguinte, em forma de narrativas inacabadas. Manteve uma longa relação de amizade com Paula Rego, que se desvenda nos cenários invocados onde a predominância das mulheres deixa sinais de um questionamento enigmático.

Maria José Aguiar (1948-) ainda nos anos setenta, antes da revolução de 74, representa numa linguagem informal de caráter pulsional e violento, marcada pela explosão de cores fortes e contrastantes, a questão dos géneros, e a sexualidade como radicalização de uma interdição do feminino. Influenciada pela Pop Art, produz séries que representam falos de forma decorativa e estereotipada, retirando-lhes o seu poder simbólico e a heroicidade. Esta ousadia manifesta ainda em tempo de ditadura, trouxe para a artista dificuldades de integração artística e exposição pública.

A presença das artistas assumiu particular relevo nos Quartos Encontros Internacionais de Arte realizados nas Caldas da Rainha no verão de 1977, contando com a presença de um grupo ativo de mulheres do meio parisiense, o “Collectif Femmes/Art”, cuja luta se centrava na visibilidade e reconhecimento do trabalho artístico feminino. Criado em 1976 em reação à anulação de uma grande exposição destes trabalhos, que deveria ter acontecido no museu de Arte Moderna de Paris, a sua presença nas Caldas da Rainha foi representada por Françoise Janicot, Claudette Brun, Isabelle le Vigan, Françoise Eliet, Lea Lublin, Tanta Monraud, Greta Grywacz, Monique Frydmanm, Elisa Tan e Colette. O coletivo trabalhou sobre a especificidade do trabalho feminino, no contexto da libertação da mulher numa sociedade predominantemente patriarcal.

Foram mais de cem convidados a participar, entre os quais Serge Oldenburg, Orlan, o Grupo Anima de Poesia Visual (com Melo e Castro), o Grupo Puzzle, Miguel Yeco, Gillian Ayres, Artur Bual, Eurico, e o Grupo Acre (Clara Meneres, Lima Carvalho e Queiroz Ribeiro).

Ao longo dos doze dias, houve exposições, pinturas realizadas ao vivo, “performances”, ações rituais, declamações, concertos e, no ambiente de teor festivo muito livre e convivial, somam-se atividades de perfil tradicional com outras, críticas e conceptuais, às vezes mais transgressoras ou com nudez explícita, pouco habituais numa cidade pequena e conservadora.

A presença da artista Orlan, imprimiu ao discurso feminista a temática da sexualidade, pois o seu trabalho realizou-se sobre os paradigmas e noções culturais da mulher enquanto objeto e tema sexual. No último dia dos Encontros apresentou uma radicalização da noção de mercantilização do corpo da mulher na sociedade e pela arte, com fotografias de secções do seu corpo nu carimbadas com um carimbo de talho a que fez corresponder um preçário. Estas foram expostas numa montra e depois mostradas para venda na rua. Realizou ainda “Tableaux Vivantes”, intervenções que iniciara em 1967, nas quais posa nua encenando a Odalisca de Ingres ou Miss O’Malley de Watteau. Na impossibilidade de atravessar a cidade nua posando junto das estátuas do jardim - identificando o seu corpo com estas, atravessou-a vestida com uma “túnica” onde imprimiu o seu corpo.

Chantal Guyot realizou também na Casa da Cultura uma ação corporal, evocando as antropometrias de Klein, despiu-se, cobriu-se lentamente de pasta de chocolate, até todo o seu corpo estar uniformemente coberto, momento em que o imprime contra papel cenário pendurado na parede.

Estes Encontros ficaram marcados por incidentes populares, tendo a população das Caldas, recebido com atitudes de protesto violento estas intervenções. No entanto a intervenção em espaço urbano, marcou o “happening” como forma de arte direta e meio de transformação da realidade social e artística estabelecida²⁸.

Os anos 80 nos Estados Unidos marcam a consagração como estrelas de Cindy Sherman, Jennifer Bartlett e Susan Rothenberg, especialmente em trabalhos que o género não era tratado como tema.

A tendência internacional de um retorno à pintura, e uma nova geração de Neo Expressionistas, como David Salle, Julian Schnabel e Clemente, foi contudo assinalada pela exclusão das mulheres. Seguindo Chadwick, a exposição “International Survey of Recent Painting and Sculpture”, que celebrou a reabertura do MoMA em 1984, depois de um período de renovação, continha apenas 14 mulheres num total de 165 artistas²⁹.

Em Portugal pela mesma época três exposições dinamizam o contexto artístico do país, nos anos 80, “Depois do Modernismo”, coordenada por Luís Serpa na Sociedade Nacional de Belas Artes em 1983, “Os Novos Primitivos” no Porto, comissariada por Bernardo Pinto de Almeida, e “Atitudes Litorais” comissariada por José Miranda Justo em Lisboa em 1984, sendo a presença das mulheres ainda residual.

Apesar disso estes anos definem-se por uma reforçada notoriedade de algumas artistas, casos de Paula Rego, Menez, Graça Morais e Helena Almeida, que será a artista escolhida por Ernesto de Sousa para representar Portugal na Bienal de Veneza em 1982, já depois de uma anterior representação na Bienal de S. Paulo em 1979.

²⁸ SILVA, Caroline Rebeca Comin - *A Performance Arte como intervenção nos Encontros Internacionais de Arte (1974-1977)* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2019.

²⁹ CHADWICK, Whitney - p.379.

No panorama internacional dos anos 80, é da maior importância a institucionalização dos estudos de género nas estruturas académicas americanas, e a influência das teorias da diferença sexual na Europa ligadas à psicanálise. Sendo facto que estávamos alinhados com os outros países do mundo ocidental, em vários domínios artísticos e do saber, porquê a ignorância das nossas instituições académicas em relação a estes estudos?

A posição da academia em Portugal sobre este assunto continua pouco permeável, talvez por já o considerar anacrónico, e ao tomá-lo agora seja dado a perceber a dimensão desta falha.

Sobre esta lacuna, omissão ou ocultação, cito excerto da minha tese de doutoramento: “Em 1988 Griselda Pollock, especialista em estudos de género e arte feminista, professora na Universidade de Leeds, comenta o facto de ter sido questionada sobre haver demasiado feminismo no curso de história da arte dessa universidade³⁰, facto que embora seja indiciador de uma barreira, ou crítica ao sistema académico daquela universidade, está longe de ser equivalente ao que se passava nas universidades em Portugal na década de oitenta, ainda sem qualquer indício da presença dessas disciplinas ou duma consciência feminista nos cursos de história da arte. Na realidade, e em acordo com Filipa Vicente, existe ainda e apenas um olhar crescente deste interesse em pós graduações ou mestrados, como exemplos cito o mestrado em “Estudos sobre as Mulheres, As Mulheres na Sociedade e na Cultura”, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa³¹, não sendo em particular dirigido para a história da arte; a pós graduação dirigida por Sandra Leandro na Universidade de Évora “Artes Visuais e Género”; o VI ciclo de Conferências de Artes Visuais e as outras artes, subordinada ao tema “Arte e Género”, organizado pelo Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes – secção Ciências da Arte e do Património Francisco de Holanda da FBUL, em Fevereiro de 2012, cruzando as mais significativas linhas de pensamento sobre este assunto, numa abordagem multidisciplinar³², conferências e artigos sobre diferentes perspetivas e centrados particularmente em estudos de caso³³. Dentro destes estudos de caso é de salientar o livro “Aurélia de Sousa - Mulher Artista”,³⁴ coordenado por Filipa Vicente e que incluiu

³⁰ POLLOCK, Griselda - *"Vision and difference. Femininity, feminism, and the histories of art"*. Londres: Routledge, 1988. p. 9 in VICENTE, Filipa Lowndes - *A arte sem história - Mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: ATHENA, 2012.

³¹ *Mestrado em Estudos sobre as Mulheres . As Mulheres na Sociedade e na Cultura*. -.

³² Em sintonia com este ciclo foi publicado o livro:

CRUZEIRO, Cristina Prates; LOPES, Rui Oliveira (eds.) - *Arte e Género: Mulheres e Criação Artística*. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes 2012.

³³ Para uma descrição mais pormenorizada até 2012, ver VICENTE, Filipa Lowndes - *op. cit.*, pp. 245, 246.

³⁴ VICENTE, Filipa Lowndes (coordenação) - *Aurélia de Sousa - Mulher Artista (1866-1922)*. Câmara Municipal de Matosinhos, Câmara Municipal do Porto: Edições Tinta da China Lda, 2016.

textos de Maria João Lello Ortigão de Oliveira, Ana Soromenho, Maria do Carmo Serén, Raquel Henriques da Silva, Adelaide Duarte, Susana Moncívio e Sandra Leandro. De destacar também o artigo de Angélica Lima Cruz, “O olhar predador: A arte e a violência do olhar”³⁵, publicado em 2010, na Revista Crítica de Ciências Sociais, uma abordagem sobre o lugar ou não lugar, que coube às mulheres na arte nomeadamente na pintura. Mais recentemente em 2016, foi criada uma unidade curricular de mestrado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, “Corpo e Desejo na Arte Feminista Contemporânea dos Estados Unidos”, lecionada por Diana Vieira de Campos Almeida³⁶.”

No final dos anos 80 Lisa Tickner num artigo que mapeava este território do feminino, designou-o no plural “feminismos”, e em meados dos anos 90 Janet Woolf assumia que “não existia uma estética feminina correta”. Esta autora chamou a atenção para a grande diversidade de práticas nas quais as mulheres estão empenhadas em meados dos anos 90, fotografia, pintura abstrata, colagem, desenho, escultura, instalações, arte pública e métodos de fazer arte mais ou menos tradicionais, e para a influência de certas práticas feministas em moldar debates sobre o pós modernismo. Associadas a práticas artísticas desconstrutivas, muitas artistas continuaram o seu compromisso com o ativismo político, exercendo críticas sobre as formas como as imagens dos media posicionam a mulher, e como o aparelho social reforça através de imagens os mitos culturais do poder e da posse. São disso exemplo Barbara Kruger, Jenny Holzer, Cindy Sherman, Sherrie Levine, e Mary Kelley.

Juntamente com a teoria crítica gay e lésbica, que surgiu mais ou menos ao mesmo tempo, moldada por investigações feministas anteriores, a teoria feminista continuou a contestar os pressupostos sobre sexualidade e género, levantar questões de identidade, empenhar-se em debates sobre ideologia, “mass media”, e mecanismos de autoridade.

As “Guerrilla Girls” desde 87 incidiram em temas como o racismo e o sexismo por meio de estatísticas, posters, conferências e “performances”, enquanto a WAC (Women Artists Coalition) fundada em Nova Iorque no início dos anos 90, surge ligada a uma abrangência de questões sociais, nomeadamente o aborto e a sida³⁷.

Em Portugal o coletivo Zoina, criado mais tardiamente já em final da década de 90, por estudantes da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, foi um dos primeiros projetos desta geração voltado para o ativismo artístico feminista. Este coletivo, cuja figura central foi Carla Cruz (para além de Ana Medeira, Catarina

³⁵ CRUZ, Angélica Lima - *O olhar predador: a arte e a violência do olhar*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra.

³⁶ ALMEIDA, Diana Vieira de Campos - *Corpo e desejo na Arte Feminista Contemporânea dos Estados Unidos da América*. Universidade de Lisboa: Faculdade de Letras.

³⁷ CHADWICK, Whitney - pp.404-422.

Carneiro de Souza e Isabel Carvalho), estabeleceu uma rede com colaborações a outros movimentos associativos de mulheres, caso do UMAR (União de Mulheres Alternativa e Resposta), criado em 1978, e nesse movimento de ativismo novos projetos artísticos feministas se geraram, caso do AMIW (All My Independent Woman), em 2005, cuja protagonista foi ainda Carla Cruz. Este projeto, bem como outros que se lhe seguiram (“Clarissa” de Isabel Carvalho, “Aparelho Reprodutor” de Catarina de Sousa) desenvolvidos mais tarde que noutros países, veio trazer à luz práticas feministas subrepresentadas no contexto artístico português, dando corpo a questões ligadas ao multiculturalismo, globalização, teoria “queer”, imperialismo, e a temáticas alusivas à identidade sexual (menstruação, aborto, maternidade, homofobia, bissexualidade)³⁸.

O panorama artístico em Portugal vai-se abrindo à entrada das mulheres, de forma mais exponencial do que progressiva no final do século, havendo nestas primeiras décadas do século XXI uma quase paridade e inclusão de géneros.

No contexto dos anos 80 e 90 são de referir, Ilda David, Fernanda Fragateiro, Patrícia Garrido, Ana Jotta, Ana Vidigal, bem como Sofia Areal, Rosa Carvalho, Isabel Pavão e Ana Marchand, (estas com menor visibilidade pelas condicionantes do género, a que as primeiras se deram como exceção), bem como Maria Beatriz (residente em Londres, Paris e finalmente Amsterdão), Luísa Cunha, Gabriela Albergaria, Maria José Oliveira, Cristina Mateus, entre outras.

Existe no entanto e apesar disso, um mercado ainda mais predominantemente masculino, sendo exceções a grande visibilidade e entrada no mercado internacional, de artistas como Joana Vasconcelos, Helena Almeida e Paula Rego nos últimos anos.

Seguindo Chadwick, o “Novo Internacionalismo” criado nos anos 90 com a difusão de feiras e bienais em centros não europeus, criou um fórum importante para uma maior diversidade de práticas artísticas das mulheres, e um interface para explorar as formas como os países começaram a pensar para além das suas próprias fronteiras.

As questões de género neste mundo artístico internacionalizado, passaram a ser consideradas de importância secundária, se não de todo irrelevantes.

Neste novo fórum as mulheres estão a contribuir para os debates artísticos internacionais ligados a questões de identidade histórica, sexual e cultural, criando-se múltiplos e diversos espaços por meio dos quais as vozes das mulheres são ouvidas hoje, de que são exemplos Shirin Neshat (Irão/E.U.A.), Mona Hatoum (Líbano/Austrália), Tracey Moffat (Austrália E.U.A.), Doris Salcedo (Colombia/E.U.A.), Shazia Sikander (Paquistão/E.U.A.), Mariko Mori (Japão/E.U.A.)³⁹.

Esta visão multifacetada irá contribuir de forma enriquecedora para o futuro da nossa cultura visual.

³⁸ ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *TRANSIÇÃO Cíclopes, Mutantes, Apocalípticos a nova paisagem artística no final do século XX*. Lisboa 2003. pp.257-272.

³⁹ CHADWICK, Whitney - pp.423-433.



1 - Artemisia Gentileschi, *Judith with her maidservant*, 1612,1613, Palácio Pitti, Florença



2 - Josefa de Óbidos, *A leitura da sina do menino Jesus.*, óleo sobre cobre, 22x29 cm 1667
coleção Jaime Eguiguren Art & Antiques



3 - Mary Cassatt, *Woman in Black at the opera*, 1880,
Museum of Fine Arts, Boston



4 - Aurélia de Souza, *Jezebel devorada pelos cães por ordem de Jehu*, óleo sobre tela, 1911, Museu Nacional Soares dos Reis



5 - Suzanne Valadon, *The Blue Room*, 1923, Museu nacional de Arte Moderna, Paris



6 - Emília dos Santos Braga, *Fumadora de ópio*, 1912, Catálogo oficial da exposição Nacional de Pintura, Madrid, Arquivo Municipal de Lisboa



7 - Romaine Brooks, *White Azaleas or Black Net*, 1910, Smithsonian American Art Museum



8 - Ana Vieira, *Le Dejeuner sur l'herbe*, 1977, Fundação EDP, Lisboa

Bibliografia

- ALMEIDA, Bernardo Pinto de - *TRANSIÇÃO Cíclopes, Mutantes, Apocalípticos a nova paisagem artística no final do século XX*. Lisboa 2003.
- ALMEIDA, Diana Vieira de Campos - *Corpo e desejo na Arte Feminista Contemporânea dos Estados Unidos da América*. Universidade de Lisboa: Faculdade de Letras.
- CHADWICK, Whitney - *Women, Art and Society*. London: Thames & Hudson world of art (third edition), 2002.
- CRUZ, Angélica Lima - *O olhar predador: a arte e a violência do olhar*. Coimbra: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbr.
- CRUZEIRO, Cristina Prates; LOPES, Rui Oliveira (eds.) - *Arte e Género: Mulheres e Criação Artística*. Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa: Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes 2012.
- DUARTE, Adelaide.- Aurélio de Sousa. In - *Pintores Portugueses (coord. Raques Henriques da Silva, Instituto de História da Arte*. Lisboa: QuidNovi, 2010.
- FERREIRA, Emília - "*Marques, Ofélia*". *Dicionário da história da I República e do Republicanismo*. Coord. Maria Fernanda Rolo. Lisboa: Assembleia da República. Vol. II, 2014.
- FERREIRA, Emília - Mily Possoz, uma modernista na Europa. *Faces de Eva, Estudos sobre a Mulher, nº38*. Lisboa (Dezembro 2017),
- FERREIRA, José Alberto (Curadoria) - *WAH!* Évora: Fundação Eugénio de Almeida, Centro de Arte e Cultura, 2018.
- FONSECA, Rui Pedro Paulino da - Condições de produção dos feminismos artísticos em Portugal. *SciELO – Revista de Estudos Feministas, Vol.21 no.3 Florianópolis*. (Sept./Dec. 2013),
- HARGREAVES, Manuela - *Mulheres e Cultura Artística em Portugal*. Porto: Edições Afrontamento, 2020.
- MELO, Alexandre - *Arte e Artistas em Portugal*. Lisboa: Printer Portuguesa, 2007.
- Mestrado em Estudos sobre as Mulheres . As Mulheres na Sociedade e na Cultura*. -.
- METELO, Verónica Gullander - *Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea; Orientadora: Professora Doutora Margarida Acciaoui de Brito Volume I E II; Focos de Intensidade / Linhas de Abertura a Activação Do Mecanismo Performance 1961-1979*.
- NOCHLIN, Linda.- Why have there been no great women artists. In - *Women, Art and Power and Other essays*. Boulder, CO: Westview Press, 1988.
- PINTO, Carla Alferes.- Josefa de Óbidos. In - *Pintores Portugueses (coord. Raques Henriques da Silva), Instituto de História da Arte*. Lisboa: QuidNovi, 2010.
- POLLOCK, Griselda - "*Vision and difference. Feminity, feminism, and the histories of art*". Londres: Routledge, 1988.
- SALDANHA, António Nuno; COELHO, Quadros Pereira - *JOSÉ Vital Branco MALHOA (1855-1933) O pintor, o mestre e a obra*. Tese apresentada à Universidade Católica Portuguesa para obtenção do grau de Doutor em História da Arte.
- SILVA, Caroline Rebeca Comin - *A Performance Arte como intervenção nos Encontros Internacionais de Arte (1974-1977)* Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2019.
- VICENTE, Filipa Lowndes - *A arte sem história - Mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Lisboa: ATHENA, 2012.
- VICENTE, Filipa Lowndes (coordenação) - *Aurélia de Sousa - Mulher Artista (1866-1922)*. Câmara Municipal de Matosinhos, Câmara Municipal do Porto: Edições Tinta da China Lda, 2016.

Bibliografia Eletrónica

- ALEXANDRA, Helena; MANTAS, Jorge Soares - *Maria Keil, "uma operária das artes" (1914-2012), Arte portuguesa do século XX, Volume I* [Em linha]. Disponível em WWW: <<https://eg.uc.pt/bitstream/10316/24453/4/Maria%20Keil%2C%20uma%20oper%C3%A1ria%20das%20artes.pdf>>.
- CORREIA, Francisco - Túlia Saldanha e Rosemarie Castoro: invisibilidade confrangedora. Disponível em WWW:<<https://umbigomagazine.com/pt/blog/2020/03/20/tulia-saldanha-e-rosemarie-castoro-invisibilidade-confrangedora/>>.
- CRESPO, Lúcia - O Mundo Português em Belém. (Fevereiro 2017), Disponível em WWW:<<https://www.jornaldenegocios.pt/weekend/detalhe/o-mundo-portugues-em-belem>>.
- ESQUÍVEL, Patrícia - *Mulheres Artistas na Idade da Razão. Arte e Crítica na Década de 1960 em Portugal* [Em linha]. Instituto de História da Arte, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Disponível em WWW: <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-55602010000100011>.
- GARCÍA, Mariángeles - As mulheres esquecidas da Bauhaus. (2018), Disponível em WWW:<<https://www.archdaily.com.br/br/890329/as-mulheres-esquecidas-da-bauhaus>>.
- INFOPEDIA - *Isabel Meyrelles*. [Em linha]. Disponível em WWW: <[https://www.infopedia.pt/\\$isabel-meyrelles](https://www.infopedia.pt/$isabel-meyrelles)>
- METELLO, Verónica - Na arte da performance em Portugal: uma cronologia. Disponível em WWW:<<https://baldiohabitado.wordpress.com/arte-da-performance-performance-art/>>.
- RODRIGUES, Claudia Simenta - Exposição Artistas Portuguesas e o papel da mulher na arte da pós-revolução. Disponível em WWW:<<https://repositorio.ul.pt/handle/10451/27742>>.
- ROQUE, Maria Isabel - Sarah Affonso": Tempos, lugares e coisas simples. *In A.MUSE.ART* [Em (2019/09/25), Disponível em WWW:<<https://amusearte.hypotheses.org/3933>>.
- SERPA, Luís - DEPOIS DO MODERNISMO 1983. Disponível em WWW:<<http://sandravieirajurgens.com/luis-serpa-entrevista-depois-do-modernismo-galeria-comicos>>.
- SERRALVES, Fundação de - Anos 80: Uma cronologia resumida. Disponível em WWW:<<https://bairrodavilarinha.blogs.sapo.pt/437294.html>>.
- SILVA, RAQUEL HENRIQUES DA - *INVESTIGAR PARA EXPOR. DUAS EXPOSIÇÕES NA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, 2007-2009* [Em linha]. Instituto de História da Arte, FCSH/UNL, Disponível em WWW: <https://run.unl.pt/bitstream/10362/16687/1/RHA_8_ART_10_RHSilva.pdf>.