

Review Paper

DOI: 10.53681/c1514225187514391s.28.83

PARADIGMA DA DESIGUALDADE DE GÉNERO NA ARTE CONTEMPORÂNEA: O PROCESSO ARTÍSTICO E A “SUPOSTA DIFERENCIAÇÃO”.

Paradigm of Gender Inequality in Contemporary Art: The artistic process and the “supposed differentiation”.



ILDA M. A. MONTEIRO NOGUEIRA¹

Artista Plástica/ Ilustradora/
Escritora

ORCID: 0000-0002-1536-702X

RESUMO

Esta investigação submete-se a um estudo da revisão da literatura de natureza teórica, através da qual é feita a descrição generalizada do tema. De um modo mais restrito foram analisados os pressupostos e estratégias, face à desigualdade do género, no domínio das artes, do mundo ocidental desde a sua origem. Ao longo dos séculos, este assunto tem sido discutido de forma problemática face à luta pela igualdade de oportunidades do género no mundo artístico.

Embora as mudanças tenham surgido na segunda metade do século XX (ao longo da segunda vaga do feminismo) esta situação discriminatória na esfera artística foi notória na sociedade e no mundo com mudanças profundas a nível dos paradigmas sociais. Esta realidade no domínio da arte não ficou indiferente a essas mudanças, pelo fato de ter sido extremamente afetado pelo feminismo, tanto a nível de produção como na teoria artística, tendo em conta o forte impacto que o feminismo teve nas alterações da posição subalterna, para um plano superior hierárquico. Este estudo descreve um panorama geral e atual da vertente artística da discriminação da mulher artista e os meios por ela veiculados.

ABSTRACT

This investigation is subjected to a study of the literature review of a theoretical nature, through which a generalized description of the topic is made. In a more restricted way, the assumptions and strategies, in the face of gender inequality, in the field of the arts, of the western world since its origin, were analyzed. Over the centuries, this issue has been discussed in a problematic way in the face of the struggle for equal opportunities of gender in the artistic world.

Although changes emerged in the second half of the 20th century (during the second wave of feminism) this discriminatory situation in the artistic sphere was notorious in society and in the world, with profound changes in social paradigms. This reality in the field of art was not indifferent to these changes, as it was extremely affected by feminism, both at the level of production and in artistic theory, taking into account the strong impact that feminism had on changes in the subordinate position, to a higher hierarchical plan. This study describes a general and current panorama of the artistic aspect of discrimination against female artists and the means conveyed by them.

¹Instituto Politécnico de Viseu
Escola Superior de Educação
Centro de Estudos em
Educação, Tecnologias e Saúde
(CI&DETS),
Viseu, Portugal

Correspondent Author:

Ilda Monteiro,
Av. Cor. José Maria Vale de
Andrade Campus Politécnico
3504 - 510
Viseu Portugal,
ilda_monteiro@hotmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Womanhouse, Arte, Artistas,
Galerias, Exposições.

KEYWORDS

Womanhouse, Art, Artists,
Galleries, Exhibitions.

Submission date:

29/03/2021

Acceptance date:

27/06/2021

© 2021 Instituto Politécnico de
Castelo Branco.
Convergências: Volume 14 (28)
30 novembro, 2021

1. INTRODUÇÃO

O mundo da arte está intrinsecamente relacionado e dependente do funcionamento da sociedade, de acordo com as condicionantes sociais. Desta forma, a divisão entre os gêneros é uma realidade no mundo da arte, tal como no resto da sociedade. Esta divisão está presente desde a concepção e produção de uma obra de arte até à comercialização da mesma, passando pelas leituras e interpretações do público. Sendo a arte, e a história da arte, agentes ativos, não devemos ignorar os efeitos que estes têm sobre a sociedade e na perpetuação de desigualdades. A conexão entre significado e poder, e as diferenças sexuais e culturais concomitantes, garantiram e corroboraram as relações de dominação e subordinação em torno das quais a cultura ocidental está organizada. (Chadwick, 2015, p.12) A presença da diferença de género no mundo da arte levou a uma exclusão sistemática das mulheres, dos espaços e oportunidade de produção artística. O “feminino” não tinha lugar na vertente pública do panorama artístico e o termo era frequentemente usado como forma de desvalorização de obras de arte, caracterizando-as como “femininas” ou “efeminadas”. Chadwick (2015) apresenta um exemplo da exclusão da mulher do espaço artístico através da análise da obra, *The Academicians of the Royal Academy* (1771-72) de Johann Zoffany (1733 – 1810)⁴. Na pintura de Zoffany, estas artistas eram excluídas do lado da produção e discussão intelectual da Academia, relegando-as para uma posição de representação e contemplação. Claramente, não há lugar para as duas académicas na discussão sobre arte. (...) Seu lugar é com os baixos-relevos e moldes de gesso que são objetos de contemplação e inspiração dos artistas masculinos. (Chadwick, 2015, p.7). Salientando uma maior facilidade em integrar artistas jovens no circuito artístico, os números de artistas mulheres jovens que têm tido sucesso na carreira artística, a democratização e expansão do acesso ao ensino artístico, entre outros, afirmam que a melhoria da posição das mulheres é notória. No entanto, há que salientar que o percurso das mulheres artistas continua a ser mais desafiante do que o dos homens. O aumento da consciencialização sobre estas questões, leva a que os agentes do mundo da arte tenham em consideração a existência de desigualdades o que permite o desenvolvimento de mecanismos para lutar contra essas mesmas desigualdades.

2. METODOLOGIA

Neste artigo, propõe-se investigar as desigualdades de género e a influência do movimento feminista na arte contemporânea. A fim de melhor contextualizar a pesquisa, são abordados aspetos das definições de género e da construção da identidade feminina e quais os pontos que foram afetados pelas ideologias feministas na produção artística. De grosso modo existem pesquisas sobre as ‘questões de género’ associadas à crítica em arte e às respostas estéticas em determinados contextos e correntes. O presente estudo foi desenvolvido com objetivo principal de desmistificar e aproximar a arte de um público mais vasto, identificando, analisando e perspetivando estratégias para o seu desenvolvimento.

3. DEFINIÇÃO DO PROBLEMA

O campo semântico abrangido por este estudo está empenhado em demonstrar o paradigma face à desigualdade de género na esfera artística e o impacto que o feminismo teve no mundo da arte contemporânea ao longo dos tempos até à atualidade. O estudo deste tema leva-nos a questionar as seguintes questões:

Mas de onde vem essa ‘suposta diferenciação’ entre homens e mulheres e entre ‘artes de primeira’ e ‘artes de segunda’? Onde reside a génese da diferenciação de género, face aos dados da história de arte e da educação artística? Existem formas de encontrar no âmbito artístico algumas diferenças e convergências entre ambos os géneros?

4. REVISÃO DA LITERATURA

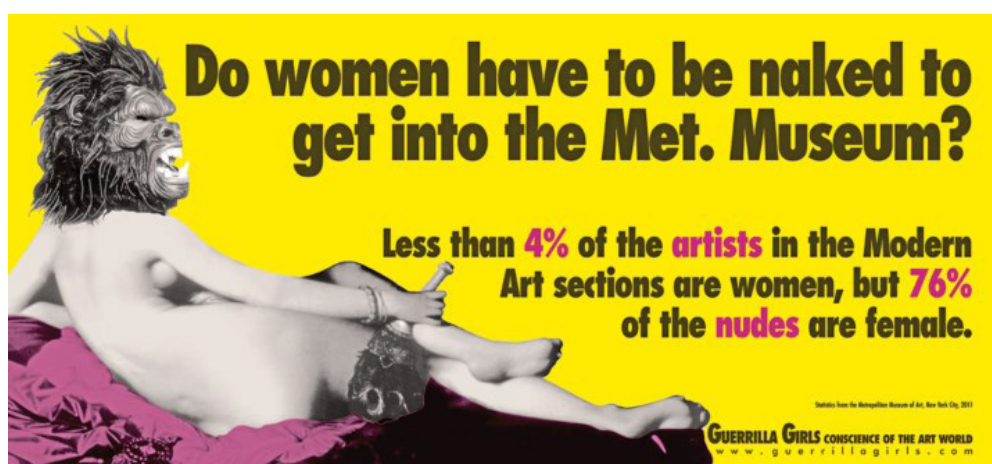
4.1. O Processo Artístico – a ‘suposta diferenciação’ de Gêneros

Desde sempre existiram diferenças na educação artística de homens e mulheres tendo em conta que a maior parte dos estudos têm sido feitos, especialmente ao longo destas últimas décadas, e muitos há em que se enfatizam as ‘diferenças’ e/ou ‘superioridades’ de um sexo em relação a outro. Hoepfner Polling (2005) menciona no seu estudo, a contextualização histórica das ‘questões de género’ sob várias abordagens nomeadamente no final do séc. XIX, as diferenças de tratamento na educação de homens e mulheres, e a diferenciação implícita no acesso às diferentes tipologias artísticas: Contudo, já existem alguns trabalhos sobre essa suposta ‘diferenciação’ que vão desde a habilidade em desenho estudada por Chen e Kantner (1996), à técnica por Flannery e Watson (1995), às temáticas por Tuman (1999) e Majewsky (1979) à localização e simetria nos desenhos abordada por Feinburg (1977)²⁹ e uma série de outras abordagens empíricas. Posteriormente na década de oitenta, surgiram algumas formas de mudança, igualdade de género e diversidade étnica na arte, através de um grupo anónimo de feministas, as *Guerrilla Girls*, artistas femininas, dedicadas à luta contra o sexismo e o racismo no mundo da arte, onde o protesto se referia à falta de respeito, diversidade étnica e à sub-representação de mulheres artistas nas exposições, coleções de museus e galerias, mascaradas de primatas. O grupo (ver figura 1) formou-se com a finalidade de comunicar a desigualdade do género e raça, dentro da comunidade artística usando a cultura *jamming* na forma de cartazes, livros, outdoors e aparições públicas como forma de expor a discriminação e a corrupção na esfera artística, evidenciar os preconceitos de género e étnicos na arte, assim como a corrupção da sociedade e instituições em várias áreas, desde a arte, cultura, exposições, publicações, etc.

A forma que as *Guerrilla Girls* usaram para demonstrar estas injustiças, estava relacionada com o sentido de humor, ironia e apresentação de dados estatísticos sobre as desigualdades de género no domínio artístico, (ver figura 2) como forma de exaltação e exposição da discriminação sexual e racial no mundo da arte, e crítica direcionada a alguns artistas que usam a arte como provocação na representação de desigualdades de género na esfera artística. A participação de um número elevado de artistas na *Gallery Tally* (Micol Hebron), resultou na criação de cartazes com apresentação de rácios participativos de género em exposições, galerias de arte, museus e publicações artísticas. Cada cartaz descriminava as estatísticas e a representação das mulheres na arte, com um cenário de desigualdade, no qual os homens representam a maioria. Tendo em conta que as expressões usadas como “arte feita por mulheres”, “arte no feminino” “afirmação feminina” reforçavam estereótipos de género que contribuíam para a guetização e o facto de haver maior afluência de mulheres na curadoria, na direção de museus e galerias não representa um maior número de artistas mulheres. Elas também reproduziam, “consciente ou inconscientemente, não só o aspeto masculino, mas também práticas sociais machistas, como mulheres galeristas que preferiam representar mais artistas homens por apresentarem melhores perspetivas de carreira”, como referência o novo coletivo *Pipi Colonial*, (ver figura 3) criado em 2016 e inspirado pela teoria feminista, curadoria, programação, pensamento crítico e do programático.

**Fig.1**

Guerrilla Girls, Nova York, 1985
(George Lange / Divulgação)
Fonte: <https://revistacult.uol.com.br/home/guerrilla-girls-no-brasil-masp/>

**Fig.2**

Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?
Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>

**Fig.3**

O novo coletivo Pipi Colonial
Fonte: <https://www.public.pt/2017/02/25/culturaipilon/noticia/quao-desigual-e-o-mundo-da-arte-1762646>

Sendo a própria noção de sucesso “masculinizada” a noção é definida pela valorização monetária das obras, exposição mediática e circulação internacional predominantemente masculinos e de um sistema económico neoliberal, o trabalho do coletivo Pipi Colonial, “Pop quiz das Guerrilla Girls.” (ver figura 4) através de uma campanha de cartazes, que tinham como alvos, museus, marchands, curadores, críticos e artistas que consideravam ativamente responsáveis ou cúmplices da exclusão de mulheres e artistas de cor nas exposições e publicações convencionais.



Fig.4

Pop quiz das Guerrilla Girls.

Fonte: <https://www.publico.pt/2017/02/25/culturaipilon/noticia/quao-desigual-e-o-mundo-da-arte-1762646>

4.2. O feminismo e a arte

O movimento artístico feminino surgiu a partir da década de 1970, como forma de questionar os princípios pelos quais o mundo da arte se regia, sendo um marco histórico para as mulheres artistas, assim como para a história de arte. Nas obras mais influentes *History of Art*, de Janson, publicado em 1962, ou *The Story of Art*, de E.H. Gombrich, não incluíam uma única mulher artista na história da arte (Broude, 1994, p.16). Pollock (1983 in Robinson, 2015) afirma que diferentes historiadoras de arte partiram do pressuposto que as mulheres artistas sempre estiveram envolvidas na produção artística, mas os historiadores não aceitavam. Contudo, Chadwick (2015) refere que muitas destas artistas, pelo fato de estarem incluídas no cânone eram esquecidas pelo tradicionalismo masculino.

Griselda Pollock (2003) também reconhece a importância argumentando que esse comportamento não só altera o que é investigado como critica a disciplina e a política existente. A autora salienta que era urgente na recuperação de mulheres artistas na história da arte, mas teve a percepção que haveria um longo percurso a fazer.

A questão "Por que não houve grandes mulheres artistas?" simplesmente não teria resposta para nada além da desvantagem das mulheres se permanecessem amarrados às categorias da história da arte, Pollock (2003). Neste comentário a autora refere-se ao artigo publicado por Linda Nochlin em 1971, na revista *Artnews*, e que atualmente está referenciado na teoria académica feminista. No artigo "Por que não houve grandes artistas mulheres?", Nochlin afirma que a resposta não se refere apenas no histórico de artistas mulheres comparado aos homens, mas também na genialidade inexistente para alcançar esse estatuto.

A autora refere que o problema está no facto da produção artística ser encarada demasiado individualista, sem regras, onde o fator social e institucional é delegado para segundo plano,

o que torna o artista ignorado pela sociedade, e posteriormente considerado como o artista “gênio”. Para Nochlin a arte não é uma atividade livre e autônoma de um indivíduo superdotado, “influenciado” por outros artistas e, vagamente por “forças sociais”, o fazer artístico, tanto em termos do desenvolvimento do artífice como da especificidade da obra de arte, onde ocorre uma situação social, elementos integrantes são determinados por instituições sociais específicas e definíveis, academias de arte, sistemas de mecenato, mitologias do criador divino, artista como ele-homem, pária social (Nochlin, 1971 in Robinson, 2015, p.142).

Desta forma, a autora conclui que o número reduzido de artistas mulheres em relação aos artistas homens não está relacionado com motivos naturais, mas sim com conceitos ancestrais e demagogos na desvalorização da arte feita por mulheres, instituições alegadamente direcionadas para arte masculina e com a educação cuja conotação da artista mulher era expressamente negativa aos olhos da sociedade.

Segundo Nochlin, apesar das expectativas se declinarem contra as mulheres pelo fato de conseguirem ocupar cargos de excelência em áreas masculinas como a política, as ciências e as artes, estas questões foram levantadas por Nochlin continuaram a ser discutidas, cuja influencia não só afetou a produção de arte feminina, mas também a nível académico e científico sobre este tema pertinente.

Segundo Victoria Horne (2017a), o feminismo na arte encontra-se num estado de constante desenvolvimento com as respetivas transformações impulsionadas pela evolução constante com o mundo da arte, em diferentes espaços e épocas.

As curadoras Maura Reilly e Linda Nochlin, na exposição *Global Feminisms, New Directions in Contemporary Art*, salientaram o uso no plural de “feminismos” considerando a diferença como um fator positivo não só a desigualdade entre homens e mulheres, mas também a desigualdade entre mulheres, pela experiência e dificuldades, Nochlin, (2007). Nesta abordagem o feminismo criou uma categoria estética através da experiência feminina reduzindo o que era considerado universal na arte, a posição da experiência masculina (Broude, 1994, p. 12). Sob ponto de vista filosófico no pós-modernismo, as intervenções feministas na arte, foram essenciais no seu desenvolvimento, tanto a nível de produção artística como a nível de produção teórica e académica. Este movimento contestou o absolutismo na história da arte, afirmou um lugar para o autobiográfico, o ofício recuperado, enfatizou a performance e talvez mais radicalmente, refutou a ideia de que a arte é neutra, universal ou propriedade apenas dos homens. (Cottingham, 1994, p.276).

Oliveira (2013) salienta que o pluralismo da arte da década de 1970 só foi possível graças à emergência das artistas feministas, que mostraram as suas experiências no feminino, assim como a rejeição do essencialismo pelo pós-modernismo, mas também na produção artística em geral.

4.3. Womanhouse e o essencialismo

Na arte da década de 1970, as intervenções feministas foram marcadas pela corrente essencialista, a partir das experiências do projeto *Womanhouse*, decorrente de uma experiência educacional no *Cal Arts (California Institute for the Arts)* que se designou de Programa de Arte Feminista (*Feminist Art Program*), termo usado para caracterizar a produção artística da anatomia física feminina com o objetivo de encontrar uma subjetividade feminina universal (Oliveira, 2013, p.37).

Esta década, ficou marcada pela procura de uma identidade feminina na arte e pela exploração da identidade e da experiência feminina pela arte através da exploração do corpo feminino, *The Dinner Party* (ver figura 5) considerado um importante ícone da arte feminista e um marco na arte do século xx, com a peça central em torno da qual o Centro Elizabeth A. Sackler para Arte Feminista foi organizado como figura emblemática no desenvolvimento conceptual do projeto *Womanhouse*, duas das mais marcantes obras essencialistas centradas na perspetiva do corpo feminino, não enquanto objeto de representação, mas enquanto detentor de significado em si mesmo (Oliveira, 2013, p.39).



Fig.5
 “The Dinner Party” (1974 – 1979), Judy Chicago
 Fonte: https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party

Apesar das críticas da arte anatômica feminina feita por mulheres, o essencialismo dominou a arte feminista produzida durante a década de 70, com a existência de uma categoria feminina universal, como princípio criativo para o movimento feminista na arte. Várias artistas viram a arte essencialista como forma de libertar as mulheres da atitude negativa sobre a anatomia feminina e sobre os seus próprios corpos (Broude, 1994, p. 23-24). Miriam Schapiro e Judy Chicago desenvolveram o projeto *Womanhouse* que consistiu no trabalho coletivo de artistas estudantes do Programa de Arte Feminista a “partilhar as suas experiências e a trabalhar com formas que faziam referência específica às experiências das mulheres e dos seus corpos” (Chadwick, 2001 apud Oliveira, 2013, p.35), (ver figura 6) (*The Dining Room*).



Fig.6
 Womanhouse: “The Dining Room”, em Womanhouse (1972)
 Fonte: <http://www.womanhouse.net/works/>

Leah's Room, (ver figura 7) performance de Karen Le Coq e Nancy Youdelman, o que leva a viajar em pensamento, as fases da vida.



Fig. 7

In Leah's Room, created by Karen LeCoq and Nancy Youdelman
 Fonte: <https://lisbethsalanderjap.wordpress.com/2013/02/14/feminist-art-and-womanhouse/>

Assim como Shoe Closet, (ver figura 8) um espaço de possível construção social da feminilidade.



Fig. 8

Feminist Art and womanhouse
 Library Archives.
 Fonte: <https://rebeccauffindell.wordpress.com/2018/10/31/woma>

Segundo Broude e Garrard, referem que as artistas da época deveriam alterar a temática da arte produzida, cujo significado era “transformar o nosso quotidiano na nossa temática, usando-as para revelar a natureza da condição humana como um todo”.

É neste contexto, que foi criado o *Los Angeles Council of Women Artists*, resultando num protesto contra a exclusão de mulheres artistas da exposição *Art and Technology County Museum of Art*, exigindo a criação de um programa educacional para o estudo da obra de mulheres artistas (*Educational Program for the Study of Women's Art*). Nesta sequência da ação de mulheres artistas, a instituição museológica respondeu com a realização de duas exposições: *Four Los Angeles Artists* (1972) e *Women Artists: 1550-1950* (1976) comissariada por Linda Nochlin e Ann Sutherland Harris, *Women Artists: 1550-1950* que reuniu pinturas de artistas europeias e norte-americanas e obras temáticas centradas do corpo feminino que jamais haviam sido exploradas em termos do seu potencial artístico e estético, cujo principal objetivo era, segundo Lisa Tickner, “a descolonização do corpo feminino, resgatando-o da objetivação masculina”.

4.4. A teoria artística no feminino

Segundo Pollock (1996 in Macedo, 2002), enquanto a década de 1970 produziu um feminismo, através de campanhas e conferências, na década de 1980 manifestou-se principalmente ao nível de publicações e cursos académicos.

O slogan que marcou o desenvolvimento inicial do feminismo – “O pessoal é político” – e a abordagem cultural foi questionada pelas críticas pós-estruturalistas, que propunham o uso do paradigma linguístico-filosófico de Ferdinand de Saussure. Para Pollock, esta teoria foi desenvolvida com uma iniciativa teórica, que reformulou as humanidades e o estudo das práticas culturais (Pollock, 1996 in Macedo, 2002, p.196).

Segundo a autora Whitney Chadwick, o desenvolvimento académico e teórico feminista apoiou-se em diversas teorias, como bases de apoio para o desenvolvimento de modelos teóricos, têm dominado os estudos nas artes e humanidades desde o Renascimento (Chadwick, 2015, p.11).

A análise de Foucault sobre o exercício do poder “Não por meio de coerção aberta, mas por meio do investimento em instituições e discursos específicos, e nas formas de conhecimento que eles produzem” (Chadwick, 2015, p.12) foi essencial na questão do papel das artes visuais na construção de significado, e do impacto no lugar da mulher na sociedade. Lacan, foi fundamental no entendimento do posicionamento da mulher na sociedade como “outro”: um lugar de ausência, onde a mulher assume o papel do objeto. “Está destinado a «ser falado» em vez de falar” (Chadwick, 2015, p.13).

Griselda Pollock (1996 in Macedo, 2002) realça a importância de correntes como o pós-estruturalismo e a teoria crítica no reconhecimento da linguagem, dos discursos e da subjetividade, como produto dos sistemas sociais e simbólicos assim como a psicanálise ganhou importância na teoria feminista por ter apresentado uma teorização da feminilidade como fazendo parte dos sistemas social e simbólico (Pollock, 1996 in Macedo, 2002, p.201).

Griselda Pollock, na obra *Diferenciando o Cânone, Desejo Feminista e a Escrita da História da Arte*, aborda a questão do cânone artístico através da discussão de obras de grandes mestres da história da arte e de mulheres que têm vindo a ser incluídas no cânone. No conceito de “cânone” como “A espinha dorsal de legitimação retrospectiva de uma identidade cultural e política, uma narrativa de origem consolidada, conferindo autoridade aos textos selecionados para naturalizar essa função.” (Pollock, 2006, p.3).

Neste processo, não só participam as instituições, mas também os artistas que contribuem para a formação do cânone selecionando os seus predecessores é determinado o que vemos, ouvimos e estudamos nas instituições do mundo da arte, como galerias, museus e faculdades (Pollock, 2006: 4). É nesta linha de crítica que Pollock desenvolve esta obra, considerando o cânone de domínio masculino, contribuindo assim para a legitimação da identificação exclusivamente masculina com criatividade e cultura (Pollock, 2006, p.9).

É através destas teorias que Pollock explica a construção do cânone com base na diferença, que nas palavras de Pollock, assume como significado: [a] divisão entre “homem” e “mulheres” resultando numa hierarquia inseridos na categoria social do género feminino ou atribuídos à posição psicolinguística como femininos são valorizados negativamente em relação ao masculino ou “homens”.

Para Pollock (2006), deve-se reportar o ponto de vista feminista para a disciplina da história da arte, questionar as inscrições de feminilidade no trabalho de artistas que se formaram em contextos de “feminino” histórica e culturalmente específicos.

É neste contexto que Pollock apresenta estudos de caso onde desconstrói e relê diversas obras, tendo em conta as diferentes facetas de masculinidade e feminilidade impostas historicamente, e onde pretende analisar as formas como os regimes históricos de diferença sexual, teorizados por Freud, formaram a trajetória do modernismo (Pollock, 2006, p.39).

4.5. Resistências: o conservadorismo

A abordagem feminista da história da arte foi a análise de casos específicos de mulheres artistas, que consta em três dos modelos de análise da história da arte: os textos monográficos, onde se aprofunda o caso de uma única artista; os livros sobre a presença das mulheres num movimento artístico e as histórias da arte gerais, com a sua perspetiva cronológica de movimentos e estilos. Os obstáculos colocados às mulheres artistas prendiam-se com preconceitos não só em alguns sectores menos progressistas da crítica e da sociedade, como em algumas mulheres artistas.

Nas críticas de Mário de Oliveira (1916-), surgem sugestões paternalistas e discriminatórias quando se refere à pintura «naïve» da espanhola Maria Pepa Estrada (1915-) com os seus «latidos sensíveis», ao lirismo, ternura, humor e amor com que pinta o mundo da infância e o mundo de mulher por si vivido, com o seu quotidiano de festas, escolas, teatro e casa (Oliveira, 1969).

A pintora, Maria Fernanda Amado, reconhece algumas dessas inquietações, em certa contradição com a sua condição feminina, a sua constante procura de uma linguagem estética e as suas hesitações, aproximam-na, segundo o crítico, de Braque ou de Van Gogh e por isso não estranha que «a ilustre senhora, se veja envolvida por esse perturbador clima» (Marques, 1963). Desta forma, Alfredo Marques admite a entrada de Maria Fernanda Amado no mundo da arte, referindo que Wendy Benka, jovem pintora inglesa, procura resolver uma contradição fundamental entre o carácter abstrato da sua pintura e o facto de ser mulher. O crítico afirma a não incompatibilidade total dos dois termos: «Sem sair diminuída a sua sensibilidade feminina, Wendy Benka dominada pela expressão forte de uma pintura que a coloca entre os valores do abstracionismo» (Marques, 1962). A «condição feminina» das artistas, o seu papel na sociedade é uma questão que estava representada em alguns textos da época, no entanto, é inegável que o número de mulheres artistas reconhecidas pela crítica é muito menor que o de homens, facto que levaria a maior parte delas a desistir da profissionalização, pretendendo encontrar o meio-termo conciliador entre o trabalho artístico e a vocação familiar, (Oliveira, 1969). Na entrevista no *Século Ilustrado* (8 jan. 1966), Paula Rego também não deixa de sublinhar a sua qualidade «como artista, e a vocação familiar». A ideia de que a mulher, devia acima de tudo ser «essencialmente mulher», uma ideia constrangedora aos conservadores da sociedade portuguesa.

Ao contrário do que acontece nesta crítica conservadora, os atributos pictóricos tradicionalmente atribuídos às mulheres são pouco valorizados, como na pintura, também surgiram na escultura artistas que lutaram pelos seus ideais e pela incessante procura de reconhecimento como exemplo Marie-Anne Collot, escultora do século XVIII que permaneceu por muito tempo desconhecida dos historiadores da arte. Collot desafiou os críticos, e para além disso foi uma figura surpreendentemente moderna para sua época, porque conseguiu através de seu trabalho árduo e grande tenacidade conquistar a sua independência. Camille Claudel, também reflete na sua obra, uma constante procura de equilíbrio, reconhecimento e aceitação

da sociedade, ao mesmo tempo excluída por uma sociedade com padrões extremamente machistas e excludentes face à figura feminina na sua arte.

Para Fernando Pernes, Maria Velez já fazia parte integrante em 1964, da «primeira fila dos pintores portugueses». Felicita-a pelo carácter «feminil», «íntimo e poético» das suas colagens, assim como pela sua «alegria puríssima, lúdica e irónica» (Pernes, 1964). Porém, Pernes distancia-se desta «feminilidade» que passa a considerar ter resvalado num «certo feminismo transparente, suscetível de se abrir em melancólicas nostalgias de tempo evocado e perdido» e de se ter minimizado «num decorativismo artificioso» (Pernes, 1969).

A grande diferença, é a apreciação das obras feitas por mulheres, não atendendo a critérios específicos (a afirmação da tal feminilidade), mas sim a critérios mais universais, com maior equidade de género.

4.6. Mulheres artistas na idade da afirmação

A partir dos anos 60 assistimos à transição do «paradigma natural» para um importante e renovado paradigma na valorização das obras de arte com capacidade inventiva e conceptual do artista através do carácter experimental do seu trabalho, para além das questões culturais e da função comunicativa e social das obras. Neste contexto, às mulheres artistas foi dada uma oportunidade de se libertarem de uma série de estereótipos ligados a uma forma tradicional feminina de olhar o mundo, manifestando a sua capacidade crítica e conceptual. Para Francisco Bronze (1932-), outro dos críticos mais interessantes da época, os Cómicos, nos quais Paula Rego se inspirava vinham abalar os conceitos burgueses. O «universo monstruoso», a «raiva», o «terror», a «força» e a «truculência» da sua pintura eram únicos na nossa arte. Em entrevista posterior a John McEwen, Paula Rego recordará a satisfação que lhe deu o sucesso da sua primeira exposição em Lisboa e o orgulho que o pai sentiu dela. «Tive sempre a ansiedade de provar que não era inferior a um rapaz. A família tinha desejado um rapaz» (McEwen, 1988).

O facto de ser mulher suscitou nela um sentido da injustiça e uma atitude crítica relativamente ao exercício do poder. Num país com um regime autoritário e onde o papel das mulheres se circunscrevia à procriação e à gestão da casa, Paula Rego ressentiu-se do tipo de educação que lhe foi dado. «Fui reprimida pela minha mãe», afirma (Rosengarten, 2004). Decidiu pintar como forma de combater a injustiça (Rego, 1997). A sátira servir-lhe-á como forma de se vingar do ambiente opressivo que se vivia em Portugal e em relação ao qual a pintora criou distância a partir da sua estadia em Londres. «Salazar a vomitar a Pátria» (1960) ou «Sempre às ordens de Sua Excelência» (1961) podem ser lidas como obras políticas, mas também como obras de cunho pessoal no sentido de um repúdio do autoritarismo em geral. É o próprio marido da artista, Victor Willing, que nos dá conta da «exasperação» que a pintora sente face aos grandes gestos masculinos e à «vangloriação do macho» (Willing, 1997). Apesar de o casal Willing/Rego ter mantido uma relação de entreajuda (Paula Rego não poupa elogios ao marido, pintor e crítico, e ao apoio profissional que este sempre lhe deu) é de referir uma certa rivalidade entre ambos. É o próprio filho do casal, Nick Willing, que levanta a questão: «O Pai era sempre considerado como um importante pintor. A Mãe era vítima de discriminação. Quando íamos a aberturas de exposições perguntavam sempre à Mãe se ela ainda estava a retocar aquela pintura. Há muito chauvinismo no mundo artístico» (McEwen, 1997). Não sabemos se baseado em afirmações reais da pintora, Marco Livingstone considera que a morte de Victor Willing em 1988, após doença prolongada, libertou Paula Rego da «responsabilidade de olhar por ele como a libertou para florescer enquanto artista sem medo de competir com o seu amado companheiro ou de o eclipsar» (Livingstone, 2004). Ao contrário da graciosidade e delicadeza femininas, Aldina Costa (1939-) cria as «suas maquinarias feias, gritantes de nojo» (Bronze, 1967b). Em oposição ao lirismo ingénuo, Ana Vieira (1940-) comenta ironicamente «o mundo frívolo da mulher, com colagens de trapo» (Bronze, 1966).

Em oposição ao sentimentalismo, Maria Beatriz (1940-) trabalha a gravura com «decisão

forte, humoral, satírica e contundente» (Sousa, 1969), afirmando uma «insólita agressividade» e elaborando com «particular sentido da ironia personagens grotescas» (Maggio, 1965). Ana Hatherly dá-se a conhecer na poesia, na teoria e no desenho sendo considerada o protótipo da artista de vanguarda, no meio artístico português, permite-lhe alcançar grande notoriedade.

Para Helena Almeida, Lourdes Castro ou Ana Hatherly, o carácter autobiográfico da arte prende-se com a afirmação mais ou menos consciente de uma impessoalidade fundamental, decorrente do cunho conceptual e do aprofundamento da linguagem artística nas suas obras. Paula Rego nada parece ter a ver com a natureza conceptual da arte, mas apenas com a utilização de imagens do real quotidiano (no feminino) e com o carácter lúdico do seu trabalho, mesmo havendo menos artistas mulheres algo que não se verifica nas leiloeiras internacionais. Contudo como foi dito por Linda Nochlin ou Griselda Pollock, a inclusão de mulheres em coleções, exposições e outros circuitos do mundo da arte não consiste numa verdadeira solução para o problema, apesar de contribuir para a projecção das artistas, por motivos de índole estatístico.

5. CONCLUSÃO

Este estudo revela a realidade do mundo da arte, acerca da presença da mulher na esfera artística, considerado um novo paradigma após o surgimento de novos conceitos de “arte”, e artistas e de que forma podemos e devemos olhar para a arte. Como pudemos constatar neste domínio as artistas que conseguiram ter sucesso, tinham como fator comum uma forte ligação a personalidades masculinas no panorama artístico da época, que ao fomentar as suas carreiras artísticas, eram proeminentes do movimento impressionista. As condicionantes a que as mulheres artistas eram sujeitas, bem como a seleção dos artistas e das obras de arte integravam o cânone, o qual contribuía para a perpetuação de desigualdades. Foi possível concluir que os homens têm sido claramente favorecidos no mundo da arte, (Galerias, Museus e Instituições) e que as mulheres têm sido relegadas para um papel secundário. Nesta sequência, o feminismo despertou a atenção para estas discriminações, e nas últimas décadas tem-se assistido a uma receptividade das instituições e dos agentes artísticos sobre os diferentes tipos de desigualdades existentes. O aumento da consciencialização sobre estas questões, leva a que os agentes e profissionais da especialidade tenham em consideração, a existência de desigualdades, permitindo o desenvolvimento de mecanismos para lutar contra essas mesmas desigualdades. Disto resultou um esforço da inclusão de artistas nestes circuitos, contudo devida à sua complexidade, só será resolvida com uma verdadeira mudança de mentalidades. Nestas abordagens existem formas de encontrar diferenças e convergências entre ambos os géneros, que seriam certamente pertinentes em estudos mais aprofundados da matéria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, H. (1983). Helena Almeida. Fundação Calouste Gulbenkian.

Batel, J. (2010). *Ana Hatherly*. Museu Calouste Gulbenkian. <https://gulbenkian.pt/museu/artist/ana-hatherly/>

Bronze, F. (1967). «O Salão de Verão na S.N.B.A.». Colóquio, n.º 45, 36-42.

Broude, N., Garrard, M. D. (Garrard, 1994), Introduction: Feminism and art in the twentieth century, Norma Broude e Mary D. Garrard (ed.), *The power of feminist art: the American movement of the 1970's, history and impact*. Harry N. Abrams, 10-29.

Chadwick, W. (2015), *Women, art and society*, Londres (5ª ed).

Cottingham, L. (1994), The feminist continuum: art after 1970, Norma Broude e Mary D. Garrard (ed.). The power of feminist art: the American movement of the 1970's, history and impact. Harry N. Abrams, 276-287.

Duarte, M. (2017), *Quão desigual é o mundo da arte?*. Público. <https://www.publico.pt/2017/02/25/culturaipilon/noticia/quao-desigual-e-o-mundo-da-arte-1762646>

Hatherly, A. (1967). Uma exposição portátil de poesia. *Diário Popular*, 9.

Hoepfner-Poling, L. (2006). Georgia Collins – Career and Commitment in the Context of Gender Issues in Art Education. *Visual Culture and Gender*, 1, 1-12

Livingstone, M. (2004). O que deixamos ficar. In Paula Rego. (pp. 48-55). Fundação de Serralves.

Marques, A. (1962). A arte abstrata da pintora inglesa Wendy Benka. *Diário Popular*, 7.

Mendes, M. (1929). Exposição de Sarah Affonso e José Tagarro. Seara Nova, 191, 365.

McEwen, J. (1997). Cada quadro conta a sua história. in Paula Rego. Pintura 1959-1997 (pp. 29-32). Leal Senado.

Nochlin, L. & Maura, R. (2007). Prefácio do catálogo em Maura Reilly e Linda Nochlin (ed.), Global Feminisms. *New directions in contemporary art* (pp. 11-13). Brooklyn Museum.

Oliveira, M. C. A. (2013). *Arte e feminismo em Portugal no contexto pós-Revolução*. RepositórioUM. <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/27607>

Pernes, F. (1966). Exposições na S.N.B.A. Galeria de Arte Moderna. Paula Rego. Conduto. Pomar. Sá Nogueira. *Colóquio*, 38, 60-64.

Pollock, G. (1996). A política da teoria: gerações e geografias na teoria feminista e na história das histórias de arte. In Ana Gabriela Macedo (org.) (2002), *Género, Identidade e Desejo*. Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo (pp. 191-220). Edições Cotovia.

Rego, P. (1997). Citações. In Paula Rego. Pintura 1959-1997 (pp.17-19). Leal Senado

Ribeiro, A. M. (2016). *Paula Rego por Paula Rego*. FNAC Static. <https://static.fnac-static.com/multimedia/PT/pdf/9789896444204.pdf>

Rosengarten, R. (2004). Corpos possuídos: amor e autoridade na obra de Paula Rego, in Paula Rego (pp. 18-47) Fundação de Serralves.

Talita, T. (2008). O Feminismo e a Arte contemporânea. Universidade Livre Feminista https://feminismo.org.br/wp-content/uploads/2014/09/Feminismo-e-arte-contempor%C3%A2nea_Talita-Trizoli.pdf

Willing, V. (1997). Paula Rego. In Paula Rego. Pintura 1959-1997 (pp.21-23). Leal Senado.

BIOGRAFIA

Ilda Nogueira

Artista Plástica, ilustradora, escritora com um longo percurso artístico Licenciatura em Comunicação Social com experiência em várias vertentes da Comunicação Social, Relações públicas e Publicidade. Mestrado em Comunicação e Marketing com a dissertação: Marketing no mercado da arte e o processo artístico de criação: um estudo caso.

Reference According to APA Style, 7th edition:

Nogueira, I. (2021). Paradigma da Desigualdade de Género na Arte Contemporânea: O processo artístico e a “suposta diferenciação”. *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes*, VOL XIV (28), 41-54. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.28.83>