

FEMINISMO, ARTE E A REPRESENTAÇÃO DA MULHER NEGRA

Renata Bittencourt¹

237

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Resumo

Uma recente exposição apresentando obras do coletivo Guerrilha Girls no Masp, renovou a atenção sobre as questões de gênero no campo da arte. O tema está relacionado a presença feminina em contextos institucionais, à produção de artistas mulheres e ao discurso da história da arte. Quando a reflexão soma fatores relacionados à etnicidade, observa-se a necessidade de considerar as variáveis impostas pela experiência de mulheres negras decorrente da diáspora. O artigo aborda questões contextuais e remete a obras emblemáticas da tradição do nu para facilitar a observação dos deslocamentos propiciados pela produção feminista dos anos de 1970 nos Estados Unidos. Trabalhos de artistas afro-americanas são então abordados para exemplificar a especificidade exigida por uma perspectiva de gênero que possa abranger etnicidade de modo coerente, considerando heranças e experiências diversas.

Palavras-Chave

Arte, Feminismo, Raça, Mulheres, Gênero.

Abstract

A recent exhibition featuring works by the collective Guerrilla Girls at Masp [Museu de Arte de São Paulo], has brought renewed attention to gender issues in the art field. The theme is related to the female presence in institutional contexts, the production of women artists and the discourse of art history. When we add factors related to ethnicity, it is necessary to consider the variables imposed by the experience of black women in the diaspora. The article deals with contextual issues, refers to emblematic works of the nude tradition to facilitate the observation of the displacements brought about by the feminist production of the 1970s in the United States. Works of African-American female artists are then approached to exemplify the specificity demanded for a gender perspective that can encompass race accordingly, considering a diversity of heritage and experiences.

Keywords

Art, Feminism, Race, Women, Gender.

A Folha de São Paulo antecipou em matéria de agosto de 2017², a abertura das exposições das Guerrilha Girls que viriam a ocorrer no Masp e no Sesc de Sorocaba. A manchete do artigo foi categórica: Mascaradas do Guerrilla Girls atacam machismo dos museus e vêm ao Brasil, O coletivo, em ação há mais de 30 anos, é ainda mais assertivo ao declarar durante a entrevista: Vamos invadir o Brasil para lutar contra os homens velhos, brancos e raivosos.

O nome Guerrilla Girls joga com as sonoridades similares que as palavras gorila e guerrilha possuem em inglês. O grupo se configurou em 1984 quan-

¹ Diretora de Processos Museais no Instituto Brasileiro de Museus do Ministério da Cultura.

² MARTÍ, Silas. Mascaradas do Guerrilla Girls atacam machismo dos museus e vêm ao Brasil. Folha de São Paulo. <https://goo.gl/uyYiy8>

Feminismo, arte e a representação da mulher negra

do o Moma de Nova York abriu a exposição *International Survey of Painting and Sculpture* que incluía apenas 10% de mulheres dentre os 169 artistas escolhidos. A reposta foi uma campanha de peças impressas dirigida a curadores, galeristas, críticos e artistas buscando apontar a ação excludente do museu. Acusadas de carreiristas sem talento à época, conquistaram apoio do campo e, de certo modo foram incorporadas como voz de protagonismo no sistema, sem que a criticidade de sua mensagem fosse neutralizada.

As estratégias do coletivo combinam pesquisa e humor em obras impressas ou ações performáticas, que resguardam a identidade das participantes pelo uso de máscaras de gorila e a adoção de nomes de artistas mulheres como Kathe Kollwitz, Alice Neel e Gertrude Stein. O anonimato evita o culto às personalidades e mantém a ênfase na mensagem, dando-lhe um caráter de voz social, além de permitir que as participantes que tem carreiras como artistas não fiquem marcadas por seu ativismo. Outra tática é a abertura de espaço para a vocalização do público que pode se manifestar em exposições, prática adotada na Tate, onde propiciou a coleta de 500 mil mensagens, e também no Sesc Sorocaba.

Na reportagem da Folha uma das artistas do grupo, sob o codinome de Frida Kahlo, aponta a relação de dependência das instituições de arte com o mercado e as elites econômicas, o que imporia aos museus o risco de que ao invés de contar a história da arte, criem uma narrativa sobre o poder e as grandes fortunas. O grupo declara seus objetivos de expor preconceitos relacionados a gênero e etnicidade, e também a corrupção que acredita ser presente na política, na arte, no cinema e na cultura popular.

Para a exposição do Masp foi retomada uma imagem já clássica do grupo que combina o corpo da Grande Odalisca do pintor francês Jean-Auguste Dominique Ingres com uma cabeça de gorila, acrescida de um texto que questiona a existência de apenas 6% de artistas mulheres no acervo em exposição no museu brasileiro, em contraste com o percentual de 60% dos nus serem femininos [figura. 1]. A obra é derivada de outra criada em 1989 dedicada à crítica ao Metropolitan Museum de Nova York que constatava serem 5% as artistas mulheres e 85% os nus femininos.



Figura 1

Outra obra questiona [figura. 2]:

WHEN RACISM & SEXISM ARE NO LONGER FASHIONABLE, WHAT WILL YOUR ART COLLECTION BE WORTH?

The art market won't bestow mega-buck prices on the work of a few white males forever. For the 17.7 million you just spent on a single Jasper Johns painting, you could have bought at least one work by all of these women and artists of color.

Bernice Abbott
Anni Albers
Sofonisba Anguisola
Diane Arbus
Vanessa Bell
Isabel Bishop
Rosa Bonheur
Elizabeth Bougereau
Margaret Bourke-White
Romaine Brooks
Julia Margaret Cameron
Emily Carr
Rosalba Carriera
Mary Cassatt
Constance Marie Charpentier
Imogen Cunningham
Sonia Delaunay

Elaine de Kooning
Lavinia Fontana
Meta Warwick Fuller
Artemisia Gentileschi
Marguërite Gérard
Natalia Goncharova
Kate Greenaway
Barbara Hepworth
Eva Hesse
Hannah Hoch
Anna Huntingdon
May Howard Jackson
Frida Kahlo
Angelica Kauffmann
Hilma of Klimt
Kathe Kollwitz
Lee Krasner

Dorothea Lange
Marie Laurencin
Edmonia Lewis
Judith Leyster
Barbara Longhi
Dora Maar
Lee Miller
Lisette Model
Paula Modersohn-Becker
Tina Modotti
Berthe Morisot
Grandma Moses
Gabriele Münter
Alice Neel
Louise Nevelson
Georgia O'Keeffe
Meret Oppenheim

Sarah Peale
Ljubova Popova
Olga Rosanova
Nellie Mae Rowe
Rachel Ruysch
Kay Sage
Augusta Savage
Vavara Stepanova
Florine Stettheimer
Sophie Taeuber-Arp
Alma Thomas
Marietta Robusti Tintoretto
Suzanne Valadon
Remedios Varo
Elizabeth Vigée Le Brun
Laura Wheeling Waring

Please send \$ and comments to:
Box 1056 Cooper Sta. NY, NY 10276

GUERRILLA GIRLS CONSCIENCE OF THE ART WORLD

Quando o racismo e o sexismo não estiverem mais em moda, quanto valerá sua coleção de arte?

O texto da peça ainda afirma que pelos preços exorbitantes que o mercado demanda pelas obras de homens brancos, um colecionador poderia adquirir trabalhos de pelo menos uma das artistas mulheres brancas e negras listadas na obra. A própria opção do grupo por uma linguagem aparentada à propaganda se relaciona a obra de artistas mulheres como Barbara Kruger e Jenny Holzer.

Interessante retomar outra matéria da Folha datada de 2010 e assinada pelo mesmo jornalista. A chamada é forte: Coletivo mascarado Guerrilla Girls denuncia injustiças contra artistas mulheres³. No entanto o subtítulo pode trair certa ironia: Elas se escondem atrás de máscaras de gorila e nomes de artistas mortas para atacar os machos repugnantes.

Kathe Kollwitz, representante do grupo entrevistada, afirma sobre a militância feminina:

Todos adoram dizer que o movimento acabou, mas há feministas fazendo trabalhos importantes ainda", diz Kollwitz. "É algo um pouco fora do radar, mas que está muito mais vibrante do que as pessoas pensam hoje em dia.

3 MARTÍ, Silas. Coletivo mascarado Guerrilla Girls denuncia injustiças contra artistas mulheres. Folha de São Paulo. 11/11/2010. <https://goo.gl/MBjUUJ>. Em outra versão do artigo usa a expressão feminismo fashion para tratar da ação do grupo <https://goo.gl/FSLGnb>.

O jornalista em seguida expressa sua percepção da ação do grupo, ou talvez do próprio feminismo, como sendo supérflua, acrescentando ainda um comentário sobre a possível preferência da artista ativista por um artista homem:

Tão vibrante que talvez seja desnecessário. Desde que começaram, as Guerrilla Girls conseguiram entrar nas coleções de museus que tanto criticaram. Estão no Whitney, no MoMA e no Pompidou, para citar só alguns.

(...)

Kollwitz anda tão confortável que não diz, mas também não nega, que seu artista preferido pode ser homem.

A reafirmação da necessidade de continuidade das ações do grupo e da maior conscientização dos players do campo artístico aparece na matéria de 2017 na voz de Frida:

Mesmo que na arte contemporânea mulheres, gays e negros agora tenham mais voz, isso demora a ser refletido nas coleções dos museus. O interessante é que essa situação quase não muda.

Outra resposta vem na forma de uma obra de 2015 que atualiza a constatação do grupo de 1985, relacionada à presença reduzida de exposições individuais de mulheres em quatro dos principais museus de Nova York [figura. 3]. Naquele ano houve somente uma, e em 2015 ainda apenas cinco no total.

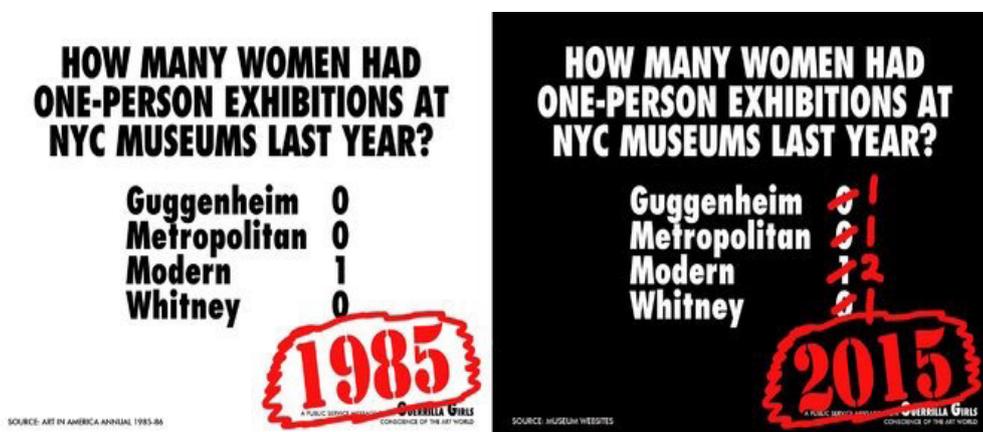


Figura. 3

Entre as matérias de 2010 e 2017 observamos uma mudança de sensibilidade no campo artístico. Parece improvável que os termos adotados na primeira pudessem ser aplicados no segundo momento, sem ao menos algum tipo de resposta crítica, talvez de leitores, possivelmente de artistas, provavelmente pela militância mobilizada nas redes sociais.

No cenário internacional, a atenção às questões de gênero parecem se traduzir, também, em uma contabilidade das diferenças, onde dados numéricos são acompanhados para aferição da diversidade em contextos institucionais. São

exemplos as informações acerca da Bienal do Whitney Museum e da Bienal de Veneza, para citar dois exemplo em que se constata variações na participação de mulheres, e também de negros, ou seja, aqueles mais ausentes ou menos providos de poder no contexto das instituições culturais.

É assim que nos chega, por exemplo a informação de que a Bienal do Whitney Museum, importante museu de Nova York, apresentou números contrastantes na comparação de suas últimas edições. Se em 2004 apenas 4% dos artistas em exposição eram mulheres, sendo um percentual ainda menor de artistas de descendência africana, em 2016 eram 21% mulheres e 14% não-brancos.

A Bienal de Veneza de 2015 tinha um quarto de artistas de ascendência africana compondo a exposição “Todos os futuros do mundo”, escolhidos por Okwui Enwezor, curador nigeriano. Naquela Bienal 33% dos artistas eram mulheres. Na seguinte ocorrida ano passado que teve como curadora Christine Macel 35% eram mulheres, mas apenas 4% eram negros. Christine foi a quarta mulher curadora da Bienal de Veneza em 122 anos de história da mega exposição, fato a comemorar. Mas este caso serve como exemplo de que falamos portanto de uma equação complexa em que os componentes da diferença nem sempre se conciliam de modo homogêneo. Quando questionamos a ausência de mulheres em posições de poder no campo da cultura, é preciso fazer com que a pergunta seja acompanhada pelo questionamento acerca da ausência de mulheres negras. A partir do reconhecimento das diferentes questões que se apresentam para mulheres brancas e negras no cenário cultural, um caminho interessante pode ser observar como a produção artística aborda questões que dialogam com a reflexão de cunho feminista, apresentando temas e soluções diferentes para mulheres de heranças diversas.



Figura 4

O nascimento de Vênus, 1875
Alexandre Cabanel
Óleo sobre tela, 106 x 182,6 cm
Metropolitan Museum

Podemos tomar como provocação inicial uma estupenda pintura de Alexandre Cabanel [figura 4], prestigioso professor da École des Beaux-Arts e um dos reponsáveis pela realização do Salon, aqui apresentada na versão do acervo do Metropolitan Museum de 1875, posterior à de 1863 pertencente ao Musée D'Orsay. Uma Vênus de pele nacarada, quase azulada, nasce da espuma do mar encarnando os valores da arte acadêmica da segunda metade do século XIX. Seu corpo flutua sobre as ondas e é levado à praia, sem que sua pose sedutora seja comprometida. Com seus seios impossivelmente posicionados, apresenta uma imagem erótica, moralizada pelo clássico tema mitológico exemplar da tradição do nu que por séculos celebrou o corpo feminino na forma de deusas ou mulheres habitantes de locais longínquos, orientais ou imaginários, autorizando olhares sobre corpos inventados para serem disponíveis. Muito se transformou na nossa sensibilidade desde então, mas talvez algo, ou muito permaneça, como constatamos ao observar as Vênus contemporâneas que nos chegam pelos meios de comunicação de massa [figura. 5].



Figura 5

Nada contra as mulheres/deusas representadas ontem ou hoje, ao contrário, minha admiração pela beleza expressa nessas imagens é imensa. Sugiro apenas uma contraposição com o questionamento da produção artística feminista, que a partir dos anos de 1970 coloca em pauta o corpo da mulher como território de disputa. Delas herdamos a recusa em limitar a identidade feminina vinculada ao corpo admirável, apenas, restringido por uma passividade e uma domesticidade impostas.



Figura. 6

O Jantar, 1979
 Judy Chicago
 Instalação
 Brooklyn Museum, NY

Um exemplo emblemático é a *Dinner Party*, ou O Jantar de Judy Chicago [figura 6], que inventa o cenário fantasioso de um jantar de mulheres célebres. Ela garante lugar de honra individual à mesa metafórica da história da cultura para 39 figuras históricas e míticas, escritoras e pintoras, celebrando sua contribuição para a cultura ocidental. A escritora Virgínia Woolf, Sophia, a deusa da sabedoria, a faraó Hatshepsut, dentre outras, ganham pratos de porcelana de formas vulvares e florais, dispostos sobre tecidos bordados. A artista inclui a abolicionista e sufragista negra Sojourner Truth. É com recriações poéticas do corpo feminino que Judy busca ressignificações simbólicas e potentes.



Figura 7
Pergaminho interior, 1975
Carolee Schneemann
Série fotográfica
Johnson Museum of Art, Ithaca

Carolee Schneemann trata de possibilidades de liberação feminina da opressão social na performance *Interior Scroll*, ou Pergaminho Interior registrada em fotos [figura 7]. Questiona convenções estéticas relacionadas ao feminino sexualizado, usando o próprio corpo. A artista se põe nua sobre uma mesa, com o corpo pintado por lama, de certo modo se fazendo a um tempo tela e pintora. Faz poses, como se fosse uma modelo para desenho vivo. Então retira da vagina um rolo de papel e lê trechos de um livro de artista de sua autoria denominado Cézanne, ela foi uma grande pintora. Ela afirma que esse corpo, feminino, é concebido fisicamente, conceitualmente, como forma escultural, referência arquitetural, fonte de sabedoria sagrada, passagem do nascimento e fonte de transformação do mundo, ampliando os sentidos associáveis ao feminino. Se na história da arte o masculino era tradicionalmente equivalente do ser criador, essa obra localiza o sexo da mulher como fonte da criatividade.

A artista inglesa Linder transforma o nu em uma imagem surreal e um tanto ameaçadora [figura 8], apesar dos mamilos sorridentes, ao substituir a cabeça por um ferro de passar, instrumento utilitário do espaço doméstico, destinado às mulheres.

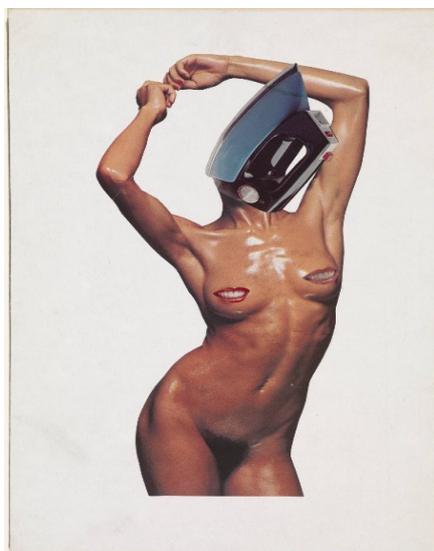


Figura 8
Sem título
Linder Sterling, 1976
Colagem, 37 x 30 cm
Tate, Londres

Mas quando pensamos nas mulheres negras podemos observar que mesmo na economia do erótico, as equações são diferentes. Tomemos a *Olympia* de Manet para início dessa reflexão [figura 9], datada do mesmo ano que a primeira versão da *Vênus de Cabanel*. Sabemos que a obra causou espécie ao colocar nua uma mulher real, não deusa, nem odalisca, mas uma jovem prostituta a receber flores de um cliente, papel assumido pelos observadores da pintura, para quem a figura olha.



© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Figura 9

Olympia, 1863

Edouard Manet (1832-1883)

Óleo sobre tela, 130 x 190 cm

Musée d'Orsay, Paris



Figura 10

Odaliska ou Esther, 1844

François-Léon Benouville

Óleo sobre tela, 124 x 162 cm

Musée des beaux-arts de Pau

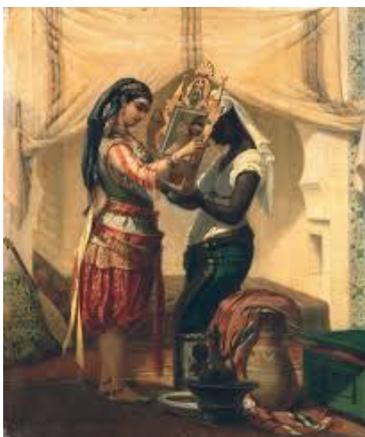
O corpo feminino comercializável, dado corriqueiro da Paris da segunda metade do século XX, é o assunto, e se apresenta sem pudor, adornado por fita no pescoço, pulseira com pingente, flor no cabelo e delicados chinelos. Sua pele faz parte de um conjunto de contraposições cromáticas: os lençóis alvos, o perolado do xale, as flores e sua embalagem, e o rosado da roupa da criada. Todas tonalidades claras, postas em oposição a pele negra da criada. A mulher

Feminismo, arte e a representação da mulher negra

negra é o contraponto pela posição do corpo, pela cor da pele e por não ser o que a petite, altiva, bela, jovem e graciosa prostituta, objeto de admiração, é. A negra é a que existe em função de outrem e serve silenciosa. Na tela é um corpo que é só função, apesar de hoje sabermos alguns dados sobre a identidade da mulher que serve de modelo para a personagem. Possivelmente seu nome era Laura, nascida em Paris de pais africanos ou caribenhos.



Figura 11
A Massagem
Edouard Debat-Ponsan
Óleo sobre tela, 127 x 210 cm



Musée des Augustins, Toulous
Figura 12
A toilette da odalisca, 1821 - 1897
Léopold de Moulinon
Óleo sobre tela, 46,8 x 38,8 cm
Musée D'Orsay, Paris

Para a pintura *Olympia*, a *Venus de Urbino* de Ticiano ou a *Maia desnuda* de Goya são antecedentes importantes, mas também o tema tradicional da odalisca sensual assistida por sua escrava negra. A odalisca é representada com ambiguidade com uma identidade híbrida árabe/branca, para o público europeu

[figuras 10 - 12]. Na pintura orientalista do século XIX, a presença negra lhe que dá status apresentando-lhe as riquezas que sua beleza fez merecer: jóias, tecidos, prendas valiosas. É também quem zela por sua beleza, banhando e perfumando seu corpo que habita haréns imaginados. Ajuda a caracterizar o sentido exótico da visão orientalista das terras distantes e sensuais, estabelecendo por sua presença hierarquias entre os femininos, oposições em que se definem quem possui ou não atributos, e qual o locus de cada uma.

Este exemplo nos ilustra, portanto que para observar a representação da mulher nas imagens que nos apresentam o nu ou certa conotação erótica na história da arte, temos que considerar os distintos tratamentos dedicados na tradição à mulheres de descendência africana. Também nos permite, a partir da liberdade de um salto temporal, considerar que quando a partir dos anos 1970 artistas negras americanas, sintonizadas com o feminismo e os movimentos por direitos civis decidem imprimir uma voz feminina em primeira pessoa, se referenciam em aspectos específicos da história da arte, e nos sentidos que carregaram através dos séculos. Quando Renée Cox se representa com próteses nas nádegas e seios [figura. 13], assinala visualmente marcadores do corpo negro feminino, que o fazem desejado, desprezado, sempre distinto. Remete à Sarah “Saartjie” Baartman, conhecida como a Vênus Hotentote, exibida como atração exótica pelas dimensões de suas nádegas e pela conformação de seus genitais. O título da obra deriva da origem da africana, sugerindo sensualidade pelo termo hot, ou quente, resultante da separação das sílabas.



Figura 13

Hot-en-tot, 1994

Renée Cox

Impressão fotográfica, 101,6 x 76,2 cm

Coleção da artista

Em outra obra, Renée propõe a releitura de uma obra de Jacques-Louis David, transformando a qualidade etérea e quase transparente de Madame Récamier [figura. 15], beldade culta da segunda metade do século XVIII, na figura matérica despida e de pele marrom que cria usando sua própria imagem. Insere o corpo negro forçadamente na história da arte, trocando os sinais de padrões estéticos vigentes, dificultadores da identificação da mulher negra com o senso de elegância, feminilidade e beleza prevalentes. Enfatiza o atributo associado à raça, fazendo da bunda um indicador da figura que nos dá as costas na obra intitlada com ironia Baby Back da série Família Americana de 2001 [figura. 14], que pode ser traduzido como o O Bumbum [ou Traseiro] da Menina. Numa dinâmica de inspiração cruzada com a Odalisca de Ingres, a obra nos remete também ao impresso que vimos das Guerrilla Girls.



Figura 14

Baby Back, 2001 Renée Cox

Impressão fotográfica, 254 x 365 cm \ Coleção da artista



Figura 15

Madame Récamier, 1777 - 1849 Jacques-Louis David

Óleo sobre tela, 174 x 244 cm

Musée du Louvre, Paris

Portanto as visões de nudez que acompanham os corpos subjulgados dos descendentes de africanos, trazem a história da diáspora e seu legado, onde desejo e violência se combinam no estabelecimento de uma eroticidade por vezes perversa, frequentemente excludente.

Lorraine O'Grady, americana de ascendência africana e irlandesa, vai ao distante Egito em busca de um passado de identificações tão míticas quanto afetivas. Após o falecimento de sua irmã Devonía aos 37 anos, e depois de fazer uma viagem ao Egito, onde via rostos que a traziam à lembrança, Lorraine cria uma série de dipticos fotográficos [figura. 16] em que membros de sua família são contrapostos a figuras egípcias, criando uma possibilidade de passado africano negro grandioso. As esculturas são imagens de perfeição divina e atemporal. Beleza em pedra. Parecem oferecer um passado grandioso, diferente daquele marcado pela escravidão, e que simbolicamente reconcilia aquilo que na vida real pode conter a marca de dor e imperfeições da convivência familiar. Vale apontar que o mero tratar de algo pessoal para um negro artista pode ser revolucionário, por imprimir uma vida própria, não vivida para outro.



Figura 16

Irmãs II (E: Merytaten, filha de Nefertiti, D: Candace, filha de Devonía)

Série Família Miscigenada, 1980-94

Lorraine O'Grady

Carpenter Center for the Visual Arts, Harvard, Cambridge



Figura 17

Série A mesa da cozinha, 1990

Carrie Mae Weems

Impressão fotográfica, 69.22 cm x 69.22 cm

San Francisco Museum of Modern Art

Carrie Mae Weems retrata a vida ao redor da mesa da cozinha, colocando mulheres, mães e filhas explorando as cumplicidade impressa na exploração da vaidade [figura. 17]. O cuidado entre mulheres não como obrigação, mas contextualizado na intimidade do vínculo entre iguais. Da mesma maneira apresenta um casal negro buscando a comunicação possível no silêncio, ou a situação simbólica e cotidiana da mulher que serve e aguarda a um homem, que vorazmente devora o que encontra diante de si. A artista usa a fotografia para abordar percepções femininas buscadas nas complexas vivências femininas negras.

A subjetividade, as emoções, os relacionamentos próximos, negados e ignorados aos escravizados e indivíduos em posição servil, foram e são territórios a conquistar para as artistas negras atuantes nos séculos XX e XXI. A partir do estudo da fatura da história da arte e suas imagens, é possível ampliarmos nossa consciência acerca dos modos de representação persistentes, e das subversões propostas a partir da arte. Qualquer enunciado feminista que pressuponha revisões, deve considerar a tramas que unem e separam a história das mulheres negras e brancas ao longo da história

Referências

BEY, Dawoud, and Carrie Mae Weems. Carrie Mae Weems. BOMB, no. 108, 2009, pp. 60–67. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/40428266.

BROUDE, Norma, and Mary D. Garrard. *The power of feminist art: The American movement of the 1970s, history and impact.*(1996).

CLARK, Kenneth. *The Nude: A Study in Ideal Form: A Study in Ideal Form.* Princeton University Press, 2015.

JACOBS, Emma. “What’s to be said” for Laure: Reconceptualizing the Maidservant in Manet’s Olympia.” (2015). digitalwindow.vassar.edu

O’GRADY, Lorraine. Nefertiti/Devonia Evangeline. Art Journal, vol. 56, no. 4, 1997, pp. 64–65. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/777725.

WITHERS, Josephine. The Guerrilla Girls. *Feminist Studies* 14.2 (1988): 285-300.