



UMA ESTÉTICA DO NU FEMININO

PINTURA COMO PRÁTICA DE INVESTIGAÇÃO FEMINISTA

MARIA BENEDITA RIBEIRO SANTOS

RELATÓRIO DE PROJECTO DE MESTRADO APRESENTADO À
FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO
EM PINTURA

ORIENTADO POR
PROFESSOR DOUTOR FRANCISCO LARANJO

PORTO 2018

UMA ESTÉTICA DO NU FEMININO

Pintura Como Prática de Investigação Feminista

Orientado por Professor Doutor Francisco Laranjo

Maria Benedita Ribeiro Santos

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Agradecimentos

A todas que me antecederam, obrigada por abrirem o caminho.

À minha mãe e irmã por me ensinarem o que é ser mulher.

À Carolina, Clara e Inês pela amizade e partilha, pela companhia no mundo da Arte.

Ao Tiago por seres a minha força e acreditares sempre em mim.

Resumo

Palavras-chave: corpo, Nu, feminino, artistas mulheres, auto-representação.

Este projecto reflecte sobre os desafios da pintura, especificamente na representação da mulher na sua dimensão de Nu, enquanto exploração da identidade feminina.

No mundo da arte, a imagética da representação da identidade feminina é actualmente encarada com mais naturalidade. Contudo, por um lado, ainda é tema de constante reavaliação histórica e apreciação de acordo com o seu mérito artístico. Por outro, uma vez fora deste meio é comumente incompreendido e sujeito a um processo interpretativo, aparentemente aleatório.

Como se pode justificar que as representações do género feminino que permanecem relacionados e, por vezes, estritamente reduzidos a um objecto de consumo visual? É sobre o estudo destas ideias sobre objectificação, sobre a figuração do Nu Feminino, que foi conduzida uma prática de investigação de natureza reflexiva, que tem como pano de fundo um aprofundamento comparativo entre tradição histórica da pintura e uma análise das possibilidades de como a representação da mulher possa ter implicações na pintura europeia contemporânea.

Para esta investigação foram consideradas, essencialmente, artistas mulheres que trabalham a representação de diversas formas, no campo da pintura. Sem a excepção de homens artistas que influenciaram e continuam a contribuir para a produção do Nu Feminino. Com base em teorias feministas e em várias áreas de investigação que debatem a presença da mulher na História da Arte, seja como tema de representação ou como artista que contribui para a mesma.

Foi observado nesta investigação, aliada a uma prática artística no campo da pintura, que a produção da imagem do feminino, por artistas mulheres, tem possibilitado a introdução de novas leituras sobre o corpo feminino físico e social. Assim, é revelado a importância deste tipo de estudo, numa área de produção artística particular, que segue uma tradição histórica e tem de ser capaz de dignificar a influência da presença das mulheres artistas na produção de pintura contemporânea.

ABSTRACT

Key-words: body, Nude, femininity, women artists, self-representation.

This project reflects on the challenges of painting, specifically on the representation of the woman by women artists. In the artistic world, the portrayal of feminine identity imageries is presently faced with more naturality. However, on one side, it's still the subject of a constant evaluation and appreciation according to their artistic merit. On the other side, once outside this system they are commonly misunderstood and subject to a seemingly random interpretative process.

How can we justify that the representations of the female gender remaining related and, sometimes, strictly reduced to an object of visual consumption? It's about the study of these ideas about the objectification of the rendering of woman that was conducted a research of a reflexive nature, which has as its background a comparative deepening between the historical tradition of painting and a review of the possibilities that the portrayal of woman can imply in the European Contemporary Painting.

For this analysis were considered the works of mostly women artists who work on representation of the body in various forms, in the field of painting. Without the exception of male artists which influenced and still contribute to the production of the Female Nude. With a basis in feminist theories and in various fields of research that discuss the presence of the women in Art history, as a genre of representation or as a contributing artist.

It was verified with this research that the production of the image of the female by women, in the field of painting, has been capable of introducing new readings about the physical and social female body. Thus concluding that the relevance of a study, on this area of production, that follows the historic tradition and must be capable of dignify the influence of the presence of these female artists in the production of contemporary painting.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Artemisia Gentileschi, *Susanna e os Anciãos* (1610), óleo s/ tela, 170x119 cm. Schönborn Collection, Pommersfelden.

Figura 2. Kathleen Gilje, *Susanna e os Anciões, Restauro - Raio-x* (1998), Raio-x.

Figura 3. Aurélia de Sousa, *Santo António*, óleo s/ tela. Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, Porto.

Figura 4. Jenny Saville, *Passagem* (2004), óleo s/ tela, 336 x 290 cm. Colecção privada.

Figura 5. Chantal Joffe, *Self-portrait with Hand on Hip* (2016), óleo s/ madeira, 201,6x90 cm.

Figura 6. Lucien Freud, *Portrait Fragment* (1971), óleo s/ tela, 61x61 cm. Colecção privada.

Figura 7. Jenny Saville, *Pastel Bodies* (2014) pastel s/ papel, 152x122,5 cm.

Figura 8. Benedita Santos, Colagem digital (2018).

Figura 9. Benedita Santos, Colagem digital (2018).

Figura 10. Benedita Santos, desenho preparatório (2017), acrílico e carvão vegetal s/ tela, 120x150 cm.

Figura 11. Benedita Santos, estudo de composição (2018), grafite s/ papel, 42x29,5 cm.

Figura 12. Benedita Santos, esquissos em diário gráfico (2018), grafite s/ papel.

Figura 13. Benedita Santos, esquissos em diário gráfico (2018), grafite s/ papel.

Figura 14. Benedita Santos, sem título (2017), pastel s/ papel, 120x85 cm.

Figura 15. Benedita Santos, estudo para pintura (2018), guache s/ papel, 42x29,5 cm.

Figura 16. Benedita Santos, sem título (2018), óleo e carvão vegetal s/ tela, 120x85 cm.

Figura 17, 18 e 19. Benedita Santos, *Topografia de um corpo (I, II, III)* (2018), série de três pinturas, óleo e carvão vegetal s/ tela, 75x50 cm.

Figura 20. Paula Rego, *Amor* (1995), pastel sobre papel montado em alumínio. Coleção Paula Rego em depósito na Fundação Paula Rego/Casa das Histórias.

Figura 21. Benedita Santos, estudo de composição (2018), grafite s/ papel, 42x29,5 cm.

Figura 22. Benedita Santos, desenho preparatório (2018), carvão vegetal s/ tela, 220x170 cm.

Figura 23. Foto das obras em exposição no *Graduate Show Middlesex University* 2018, Truman Brewery, Brick Lane, Londres. Junho 2018.

Figura 24. Benedita Santos, s/ título (2018), óleo s/ tela, 175x125 cm.

Figura 25. Benedita Santos, s/ título (2018), óleo s/ tela, 175x125 cm.

Figura 26. Foto das obras em exposição na Galeria do Maus Hábitos, Porto, Novembro 2018.

Figura 27. Foto das obras em exposição na Galeria do Maus Hábitos, Porto, Novembro 2018.

Figura 28. Foto das obras em exposição na Galeria do Maus Hábitos, Porto, Novembro 2018.

INDÍCE

1. INTRODUÇÃO	18
2. ARTISTA MULHER E A SUA REPRESENTAÇÃO	22
2.1 Um breve retratar da História da mulher na Arte	24
2.2. Como algumas artistas mulheres abordam a sua imagem	29
3. NU EM REPRESENTAÇÃO COMO TEMA NA ARTE	37
3.1. Nudez e o corpo feminino	40
3.2 Pintura, performatividade e a percepção do corpo	44
3.3. O corpo em pintura	47
4. DO GESTO EM CARVÃO À CARNAÇÃO	50
4.1. Começa na imagem	52
4.2. A grande escala	54
5. O EXTERIOR	57
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
7. NOTAS	67
8. BIBLIOGRAFIA	73
9. BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	75
10. ANEXOS	77

Representation... always conveys more than it intends, and it is never totalizing.

The 'excess' meaning conveyed by representation creates a supplement that makes multiple and resisting readings possible. Despite excess, representation produces ruptures and gaps; it fails to reproduce the real exactly.

(Phelan, 1993, pp. 2)

INTRODUÇÃO

Num projecto que, de forma experimental, busca uma identidade que passa pela auto-representação, através da exploração da figuração do corpo e a experiência pessoal de *embodiment*. A concepção de identidade, a partir do reconhecimento de universos possíveis e da formulação de universos visuais, constitui o elemento prático de um projecto de pintura de índole reflectiva.

A diferença entre o real e o representado é encontrada no facto da imagem ter o poder de trazer à superfície um deleite maior, é a forma idealizada, estilizada e ou *fetishizada*. Mas o Nu nunca é neutro, especialmente na sua forma feminina: é, por isso, um dos maiores temas da História da Arte. Na pornografia, o nu visto é o que é. Na Arte, vem com um contexto próprio.

A História do Nu Feminino é tão antiga quanto a própria criação artística, pode-se afirmar. As representações mais primitivas do corpo da mulher, conhecidas hoje, estão presentes na memória colectiva, como uma pré-consciência partilhada. Talvez seja por isso que o Nu Feminino, ou as suas representações, continuam a fascinar os artistas contemporâneos. Entre estes artistas, alguns enquadram-se no grupo que decide explorar o próprio corpo nu, de modo a empreender o seu potencial simbólico complexo de poder ser, simultaneamente, o sujeito e objecto, conteúdo e forma.

É praticamente impossível criar uma imagem do corpo da mulher nu na actualidade sem invocar a sua extensiva e complexa História na Arte Ocidental, em específico, uma História que continua sob revisão e reescrita, tanto por artistas como por teóricos, semelhantemente. Na Arte contemporânea assistimos ao colapso desta imagética familiar e icónica, com as ideologias feministas sobre as representações do corpo e como as abordar.

Estudos como os de Mary Garrard (1989) focaram-se na reescrita de conceitos históricos, com atenção especial na ligação entre a emergência do conceito do artista como um tipo de criador especial, o “génio”, com uma estreita ligação entre o divino e o género do auto-retrato no Renascimento.

A noção do *self* está, ainda, conectada a crenças complexas sobre representação e o desenvolvimento de tecnologias da imagem, tais como o modelo de posicionamento de Alberti, que coloca o artista em relação à tela/mundo. O *male gaze* que projecta o corpo na superfície bidimensional da tela associada à noção de mestre/génio é, então, definida como a norma na cultura ocidental desde o período Renascentista. (Mulvey, 2003, pp. 47-48)

“O que é a pintura senão o acto de compreender a arte como a superfície da piscina?” (Garrard, 1992, p.89). No caso de artistas mulheres a trabalharem o tema do corpo, em representação, é entendido e despido como imagem, mas uma imagem que se reconhece a si mesma, reciprocamente encarnada. O problema então, pode ser argumentado, que reside no excesso de visibilidade do feminino como imagem figurada e na invisibilidade das mulheres como criadoras.

Isto define, portanto, o enquadramento para o pensamento que aborda esta problemática: a prática artística contemporânea que figura o Nu Feminino não pode ignorar a carga histórica que o mesmo acarreta. Uma História de negação da sua presença e objectificação do corpo, uma ferramenta para definição de ideais de beleza.

A deusa, a Vénus, a Virgem, a prostituta e o auto-retrato de si mesma. Não se pretende um recontar de toda a História figurativa do Nu e todas as suas abordagens, mas uma apresentação de casos escolhidos pelo seu enquadramento na prática da pintura aqui explorada. O que é aqui excluído é abordado até à exaustão por inúmeras historiadoras, com um enquadramento de fundo feminista.

Os casos de estudo de Artemisia Gentileschi, Aurélia de Sousa e Jenny Saville, permitem analisar situações específicas sobre abordagens de mulheres artistas em representações de si mesmas. Dentro dos seus contextos pode-se rever as normas de forma e representação característicos das suas épocas e fazer um pequeno levantamento das transformações que estes sofrem consoante a sociedade a que pertencem.

O projecto não pretende adicionar qualidade ao trabalho, mas antes estabelecer ligações e fios condutores. É um espaço de reflexão e experimentação, com consciência de toda uma dimensão histórica. Uma imagética que pode sempre ser reportada a um universo específico – neste caso no tema da pintura figurativa do Nu Feminino – sem pretensões de valorização simbólica dos resultados.

O objectivo deste tipo de criação artística permite colocar o problema em questionamento através da prática, sem promessas de o resolver. Tem origem numa necessidade e obsessão egoísta, uma tentativa de analisar o corpo que ocupo e como isso define a minha experiência da realidade.

Um trabalho que pretende ser um paralelo com os dos artistas introduzidos ao longo do estudo, que elaboram o seu trabalho em torno de preocupações semelhantes ou que resultam numa linguagem que, de modo directo ou indirecto, explora o corpo e a sua representação. Não têm de ser necessariamente artistas representativos de um momento particular em que a figuração do corpo é alterada de forma permanente, mas especificamente seleccionados por abordagens únicas, tanto no seu contexto original como na contemporaneidade.

Este trabalho é um universo particular e contido em si mesmo, mas que não nega influências e toda uma História da Arte que sustenta esse mesmo tema. Não quer ser fechado mas é íntimo, pode não ser representativo da realidade de todas as mulheres (o que é um empreendimento impossível) mas é particular na partilha de uma experiência vivida para algo traduzido no gesto da pintura.

ARTISTA MULHER E A SUA REPRESENTAÇÃO

UM BREVE RETRAÇAR DA HISTÓRIA DA MULHER NA ARTE

Na década de 1970, artistas feministas, críticos e historiadores começaram a questionar as premissas por detrás dos valores universais da História da Arte¹, que, de forma sistemática, excluía as mulheres como produtoras do *mainstream*, consequentemente transformando a imagem da mulher numa de posseção e consumo. Consequentemente ao desenvolvimento das teorias feministas está, portanto, o reexame das contribuições e vidas das mulheres artistas através de estudos sobre relações entre género, cultura e criatividade.

Deste modo, o pretendido não é uma introdução generalista à História do envolvimento das mulheres nas artes visuais, mas através de um estudo sobre as que prosseguiram uma carreira profissional em pintura e sobre as ideologias que moldaram a produção e representação para a mulher, numa tentativa de identificar problemáticas e novas direcções para pesquisa que possam enriquecer o estudo histórico de mulheres artistas.

Partindo da intersecção de mulheres enquanto produtoras de arte e mulher em representação, uma vez que é nesse ponto que são revelados os discursos que constroem e naturalizam ideias sobre a mulher e a feminilidade, em momento específicos na História. É também, na intersecção entre produção e representação que é possível discernir o que não é representado, e constatar que é nas omissões e silêncios que revelam o poder de ideologias culturais em que estas mulheres se inserem.

Historicamente falando, o acesso da mulher a práticas artísticas variam conforme as normas culturais e a estruturação social do acesso a educação ou à vida pública. Com definições sobre o comportamento “natural” foi reiterado o papel marginal tradicionalmente atribuído a artistas mulheres e que afirma a imagem da mulher como objecto de contemplação masculina, numa História da Arte geralmente definida pelos mestres e as suas obras.

Desde então as mulheres e as suas produções têm sido apresentadas numa relação a ser negociada com a criatividade e capacidade artística. Assim, uma crença na natureza feminina ou essência feminina, que possa ser revelada ao retirar-se as camadas de cultura patriarcal que a condiciona, dominaram as investigações feministas norte-americanas durante a segunda metade do século XX. O desejo de reclamar as Histórias das mulheres, de reintroduzi-las dentro da História de produção cultural, conduziu para um foco sobre a criatividade feminina, e para categorias de “Arte” e “artista” através das quais a disciplina da História da Arte estruturou o seu conhecimento.

O objectivo é demonstrar como a desvalorização do trabalho de artistas mulheres é um fenómeno mais abrangente e não só da arte e que tem sido sujeito a uma profunda reflexão desde 1980 (Nochlin, 1971, pp. 229-233). Inicialmente as intenções desta intervenção na História procuravam “descobrir pintoras e expor o caso para o trabalho das feministas, procurar exemplos de artistas mulheres insuficientemente apreciadas ao longo da História; reabilitar carreiras modestas, mas interessantes e produtivas; ou seja, apresentar o caso para demonstrar a importância da artista negligenciada.” (Chadwick, 2012, p.175).

A inscrição indiscriminada na História da Arte, com categorias separadas e distintas para mulheres e homens, estabeleceu bases para os relatos do século XX, nos quais, uma vez segregados, a mulher e sua obra poderiam ser facilmente omitidas por completo. É, por isso, que deve ser mantida, pelo menos para já, uma abordagem céptica no estudo das avaliações históricas e críticas de arte produzidas por mulheres com um distanciamento adequado, uma vez que revelam porque é que muita da arte contemporânea feminista escolheu a figura da mulher como o local para a disputa sobre o conteúdo e significado da arte.

A História da Arte preocupa-se, conseqüentemente, com a análise de obras de arte pela diferenciação sexual, que tem sido demonstrada estar inscrita tanto nos seus objectos de estudo como nos termos nos quais são interpretados.

Posteriormente, a conexão entre significado e poder ocuparam os estudos de Michel Foucault a Frederick Jameson. A análise de Foucault na forma em como o poder é exercido, não através de coerção mas através de um investimento particular de instituições e discursos, e as formas de conhecimento que produzem, levantaram muitas questões sobre a função da cultura visual como prática reguladora e definitiva, e o lugar da mulher na mesma.

O desejo de recuperar as Histórias das mulheres e re-situá-las dentro da História de produção cultural, conduziram a um foco importante na criatividade feminina. A preocupação da História da Arte tem incidido, consequentemente, na análise de obras de arte; sendo que, a diferenciação sexual dos seus autores e temas tem estado inscrita tanto nos seus objectos de estudo como nos termos como é interpretada e discutida (Chadwick, 1990, pp. 7-15).

Repetidamente, as tentativas de reavaliar o trabalho de mulheres artistas, e de reestruturar as condições históricas actuais sobre as quais trabalharam, sendo que, a avaliação crítica e histórica do trabalho produzido por mulheres demonstrou ser inseparável das ideologias que definiram o seu lugar na cultura ocidental, em geral.

Os textos pós-estruturalistas expõem o papel da linguagem² na definição de significado e na construção de uma subjectividade que não é fixa mas que está em constante negociação com uma variedade de forças - económica, social e política. Estas debilitaram pontos de vista sobre o artista como um indivíduo único que cria em semelhança à imagem da criação divina e da obra de arte enquanto redutível a um único significado verdadeiro. E têm demonstrado que uma das formas de como o poder patriarcal tem vindo a ser estruturado é no controlo sobre como a mulher é observada.

Como resultado, novas atitudes sobre a relação entre artista e obra começaram a emergir, sendo que, muitas têm implicações importantes para a análise feminista.

Agora a intenção artística pode ser mais claramente vista como uma das várias dimensões - ideológica, económica, social, política - que compõem a obra de arte. Já na psicanálise europeia, em específico francesa, teorizou-se sobre as mulheres como significantes de privilégio e poder masculino. Na leitura de Lynda Nead sobre Lacan e as teorias freudianas, é enfatizada a estrutura linguística do inconsciente e a aquisição de subjectividade pelo indivíduo como sujeito discursor. Lacan e os seus precursores preocuparam-se com uma explicação psicanalítica de como o sujeito é construído na linguagem e por extensão, na representação. O lugar que Lacan atribui à mulher é um de ausência, de *otherness*. A falta de “falo” que significa poder na sociedade patriarcal e lhe garante uma posição discursiva impede o acesso da mulher à ordem simbólica que estrutura significado e linguagem: está destinada a ser falada sobre e a não falar.

Esta posição de *otherness* em relação à linguagem e poder coloca desafios à mulher artista que deseja assumir o papel de sujeito discursivo em vez de aceitar o papel de objecto.

Contudo, o ponto de vista de Lacan provou-se útil para teorias feministas que se esforçaram em esclarecer a posição da mulher em relação aos discursos dominantes, fornecendo bases teóricas para várias artistas contemporâneas.

As teorias psicanalíticas de Luce Irigaray, Hélène Cixous e Julia Kristeva posicionaram a problemática de *otherness* da mulher a partir de diferentes perspectivas corporais. Estes, entre outros desenvolvimentos teóricos, concentraram-se em termos mais abrangentes de ideologias de género e sexualidade.

A integração gradual da produção da mulher com os recentes desenvolvimentos teóricos apenas pode ser alcançada através da examinação da relação da mulher artista com os modelos dominantes de produção e representação, à luz de uma

preocupação com a produção e intersecção de género, classe, raça e representação.

Dentro do enquadramento teórico que é o feminismo, existem diversas abordagens: algumas dedicaram-se à identificação de formas como a feminilidade é mostrada na representação; outras substituíram a procura de uma “essência” anacrónica e imutável com uma análise de género, enquanto um conjunto de crenças socialmente definidas sobre a masculinidade e feminilidade; existindo ainda os que se debruçassem sobre explicações psicanalíticas que vêem a feminilidade como consequência do processo de diferenciação sexual.

COMO ALGUMAS ARTISTAS MULHERES ABORDAM A SUA IMAGEM

Considerando três casos paradigmáticos de três séculos diferentes: Artemisia Gentileschi do século XVI; Aurélia de Souza do século XIX; e Jenny Saville do século XXI. As suas obras não só elucidam a forma como a ênfase da História da Arte em “génio” individual tem distorcido a nossa compreensão de procedimentos e a própria natureza da produção artística, como também ilustram a extensão à qual a aliança da História com as economias do mercado da arte e o próprio sistema da arte afectaram o reconhecimento e apreciação de obras de artistas mulheres e o modo como estas se auto-representam.

No texto “Why Have There Been No Great Woman Artists?” (1971) de Linda Nochlin, que introduziu os desafios feministas à perspectiva dominante da Arte Renascentista como um reflexo naturalista da realidade, em vez de um conjunto de mitos construídos e genderizados, é explorado o talento artístico e as instituições que o nutriram tradicionalmente.

O modelo de produção artística em Itália transformou-se. Das artes produzidas por artesãos qualificados para a obra de arte inspirada pelo “génio” criador individual, durante o período Renascentista. A oficina surge, por conseguinte, o contexto no qual podemos examinar Artemisia Gentileschi⁴ e a sua carreira, intrinsecamente ligada com a de Orazio Gentileschi, seu pai, conhecido pelas suas pinturas de paisagens e menos reconhecido que a sua filha, na actualidade. Artemisia é ainda hoje um caso de estudo sobre como conectar a arte à vida pessoal “marcada por uma violação e o subsequente conflito em tribunal” (Vicente, 2012, p.168)

Mary D. Garrard (1989), autora de uma monografia sobre a pintora, considerou a artista em termos de problemáticas levantadas pelo seu género. Argumentando que as heroínas bíblicas pintadas por Gentileschi deviam ser interpretadas, pelo menos em parte, como expressões dos ideais pessoais da mesma. Por exemplo,

a pintura *Susana e os Anciões* (1610) (figura 1) que representa um tema popular para os artistas da época, defendido por Garrard que não se tratava de uma ilustração do seu caso de violência mas expressava o seu ponto de vista sobre a sua própria vulnerabilidade sexual. Não expressa a violação mas a pressão intimidante da própria ameaça da situação. Para que se possa compreender as pinturas iniciais da pintora como meios de expressão pessoal, deve-se traçar o progresso da sua experiência, enquanto vítima de assédio sexual e violação, como duas fases consequentes que têm o seu significado duplicado na obra *Judite decapitando Holofernes* (1611-12).

Contudo, a autora de estudos feministas, Griselda Pollock (1999, pp. 97-127), argumenta contra Garrard e a sua interpretação da pintura *Susana e os Anciões* como autobiográfica. Pollock aborda esta pintura de um ponto de vista antropológico, sobre a perspectiva dos espectadores da época perante a obra: os elementos da pose, a nudez, a sinuosidade do corpo e angústia da expressão facial mostram uma ligação directa ao Alto Renascimento academicista. Consequentemente, se adoptarmos o ponto de vista de Pollock, o tema da pintura aparenta ser ordinário no contexto da época em que foi produzido. A estranheza e torção do corpo da figura estão ligadas à visão de Gentileschi e à sua vida, mas por representarem uma fase no seu desenvolvimento artístico.

Numa investigação conduzida por Kathleen Gilje⁵, em 1998, que resultou numa instalação no Museu Nacional das Mulheres nas Artes, apresentou uma cópia meticulosa da pintura de Gentileschi em questão, ao lado de uma radiografia da pintura de base, uma prática comum do século XVI, revelando muito sobre o projecto inicial para a pintura e como este difere do resultado final. Este projecto serve para demonstrar como a própria História pessoal de Gentileschi espelha o assunto escolhido⁶. Tanto a personagem bíblica como a artista sofreram de atenção indesejada por parte de homens mais velhos.

Tendo sido pintada perto do tempo em a acusação de violação estava a ser debatida em tribunal, onde Agostino Tassi (1578-1644)⁷ e a artista foram interrogados. Da mesma forma, na História bíblica, *Susanna* recusa os avanços sexuais de dois homens mais velhos da sua comunidade. Afrontados com a recusa determinam a ruína da reputação da personagem, como em semelhança a Artemisia, que foi torturada por reiterar a veracidade das suas acusações. Esta é, portanto, uma representação real da tentativa de defesa da jovem diante os seus agressores, em oposição à postura dócil e mais contida da imagem final. Contrasta com tratamentos do tema por artistas do sexo masculino da época, que muitas vezes retratavam a figura⁸ como voluptuosa e participante no desejo das figuras masculinas mais velhas. O que o raio-x de Gilje (figura 2) revela é uma *Susanna* angustiada, mas desafiadora porque empunha uma arma contra os seus agressores. A faca, a arma de legítima defesa de Gentileschi, transformou personagem de vítima em vingadora. As adições⁹ de Gilje à imagem que surge foram motivadas pela informação biográfica e histórica que procuram a realidade psicológica e como este se trata de um caso de auto-representação e identificação do artista com o tema do seu trabalho.

Do ponto de vista feminino, o que é interpretado perante este tipo de imagética sobre a mulher força a colocação e visualização destas obras numa posição cultural patriarcal, ou seja, devemos assumir uma posição masculina. Isto coloca, por conseguinte, a questão do problema posicional para a interpretação do que é representado.

Esta mesma questão pode ser analisada segundo a pintura da artista portuguesa do século XIX, Aurélia de Sousa. Uma mulher que seguiu profissionalmente a pintura e que confrontava o que era comumente aceite um caminho dedicado aos homens no qual via “a sua feminilidade irreversivelmente ameaçada.” (Vicente, 2012, p.175).

Numa época em que o reconhecimento artístico produzido pelas mulheres tinha como maior elogio a expressão “Pinta como um homem” como se tratasse de uma exceção. Este recurso a uma linguagem com adjetivos masculinos para categorizar pintura ou arte produzida por mulheres continuou a ser usado até meados do século XX.

Apesar de os seus temas variarem, há na obra de Aurélia de Sousa uma força unificadora, uma vez que todos os seus temas abordam a mulher, sob o ponto de vista de uma mulher artista. Mesmo na sua pintura *Santo António* (figura 3), retratando uma figura masculina, a artista usa a sua própria imagem para representá-lo. Sendo um tema tradicional da época, em que foi produzido, destaca-se na singularidade com a qual foi abordado. Pois, segundo relatos da família, quando a pintora descobriu que a personagem que estava a retratar não era grande apologista das mulheres, a artista deixou a pintura inacabada. É este gesto de inconformismo e rebeldia que destacam o olhar crítico da mulher que ao representar o sexo oposto decide, talvez até por questão de conveniência, retratar-se a si mesma na posição de santo. Há indubitavelmente uma projecção da sua identidade feminina num corpo masculino: “O corpo feminino através do qual artistas masculinos afirmam a sua modernidade” (Massey, 1991, pp.31).

Esta expressão é representativa do que motivou certos artistas pós-modernistas a investigar os interesses de um modo que apenas o afastamento moderno permite. Num período que se fez surgir como forma de lidar com a sexualidade e um questionamento sobre representações específicas da mulher, ou seja, uma oportunidade para demonstrar os problemas feministas que ocorreram numa época pós-modernista. Uma vez que até ao momento o debate da perspectiva da auto-representação da mulher na sociedade e na arte estava reservada à esfera privada. Muita da arte pós-moderna preocupou-se com imagens e como estas podiam ser trabalhadas para revelar um questionamento sobre situações sociais, imagens como local onde significados/sujeitos são produzidos.

Actualmente, vários artistas¹⁰ continuam a trabalhar a representação figurativa na pintura numa época em que a mesma foi sendo cada vez menos comum. Artistas como Jenny Saville (figura 4) recorrem a uma expressão intensamente pessoal da visão sobre a representação da experiência enquanto mulheres; com uma investigação sobre as variadas formas pelas quais o feminino pode ser representado.

O trabalho de Saville aparece como uma referência visual contemporânea significativa, assumindo a figuração de um modo que não nega o grotesco e renegando a procura da imagem típica do cânone da figura Nu Feminino, que em simultâneo cria uma representação da mulher pela perspectiva da mesma.

O processo artístico, a nível histórico¹¹, privilegiou o detalhe, a proporção e o desenho da figura anatómica para estudo científico ou composição para pintura podendo-se afirmar que o corpo é o tema de eleição desde o início da expressão artística humana.

O corpo como mercadoria de consumo transformou-se, assim, em simbolismo social de concretização de ideais de um determinado tempo histórico. Quando encarados com o potencial da aparência física idealizada ou transgredida do corpo, o nosso potencial físico torna-se muito mais definível: estas variáveis exteriores ao ideal, que na contemporaneidade estão a ser exploradas, são mitigadas como uma fonte constante de inquietação.

Assim, na pintura de figura humana, é observável uma variedade de ecos das nossas próprias identidades. Dentro de um enquadramento teórico de Spinozist, a noção de auto-projecção do conhecimento incorporado representado pela figura humana é uma coisa heterogénea. Cada acção de cada figura interpretada revela outros corpos de conhecimento e os seus antecedentes e as suas reinterpretações numa performance contínua sobre o que é o género. Além da arte ou da fiscalidade da representação, tanto o artista como o público estão posicionados entre uma mistura de aproximações e semelhanças que os unem a

outras identidades, reafirmando o significado que eles interpretam da sua própria humanidade das suas próprias figuras auto-referenciais.

Em paralelo, o corpo humano degradado e carnal foi perseguido por artistas¹² para descobrir um corpo imperfeito: o Outro¹³ - que conduziu a um desenvolvimento para a representação de figuras do corpo idealizado para formas distorcidas e/ou fragmentadas, pelo esvaziamento das figuras *voyeuristicamente* capturadas ou expostas num momento de intimidade, da esfera privada e íntima - como a natureza do trabalho de Saville demonstra.

Enquanto o corpo ideal, que historicamente foi promovido como uma equivalência da alma espiritualmente iluminada, estas representações que não se enquadravam na normativa helénica foram consecutivamente identificadas como representações inválidas do “homem comum” e, consequentemente, como invisíveis e irrelevantes para o olhar público.

Deste modo, um número significativo das pinturas associadas ao desenvolvimento da História da Arte basearam as suas inovações estilísticas e formais numa agressão ao erotismo da forma feminina. Sendo que, esta forma de representação produziu activamente conceptualizações do que é o ideal do ser feminino e influenciou o formato das relações de género que estão enraizadas até à sociedade actual; reforçando assim a importância da auto-representação da mulher na pintura:

“Possuir um auto-retrato de uma mulher artista significava uma dupla vantagem: por um lado, possuir um quadro pintado por uma mulher, algo raro e, portanto, considerada uma curiosidade, num período em que este era um critério muito importante do coleccionismo; por outro lado fruir da representação da mulher artista criada por ela própria.” (Vicente, 2012, p. 83)

Resume-se aqui um levantamento de exemplares momentos históricos que determinaram o percurso da auto-representação na pintura, com foco específico na representação da figura feminina. Esta análise não tem pretensões de corresponder a um trabalho minucioso de todas as obras que definiram as temáticas mencionadas, mas sim do relacionamento de casos específicos sobre os quais foram impostos uma perspectiva pessoal que permitiram um relacionamento com as artistas escolhidas, como referências.

Deste modo, foi possível criar uma correlação sobre as problemáticas históricas e sociais de teor feminista com uma linha de raciocínio que acompanha aspectos determinantes no percurso da História da Arte sem necessitar de uma incisão extremamente extensa, uma vez que o conhecimento abordado assume uma base de conhecimento mais vasto do que uma visão única aqui apresentada.

NU EM REPRESENTAÇÃO COMO TEMA NA ARTE

NUDEZ E O CORPO FEMININO

É virtualmente impossível criar um distanciamento do cânone estabelecido pela História da Arte, que simultaneamente estruturou o nosso acesso às contribuições pelas mulheres artistas e as definiu como tema da Arte na sua mais elevada forma: o Nu.

O Nu, em específico, na sua versão feminina e a sua representação física é uma das figuras mais proeminentes na História. Neste sentido, os objectivos definidos para a investigação partem de uma necessidade de examinar o corpo da mulher como meio para estudar as problemáticas mais variadas relacionadas com o mesmo: o seu valor cultural, a sua representação visual, noções socioculturais sobre a mulher e a definição e relação normativa com o obsceno.

Partindo de exemplos como *The Nude: A study in ideal form* (1990) de Kenneth Clark, existem inúmeros exemplos de textos produzidos sobre uma análise do corpo feminino, dentro de um enquadramento patriarcal. Na cultura Ocidental (sendo o foco principal neste estudo pelo contexto individual no mesmo) a prevalência de imagens do Nu Feminino foram conotadas com Arte, enquanto símbolos de civilização e consagração. Apesar do estudo aprofundado pelo campo teórico do feminismo existe uma certa falha no estudo do Nu para discussão das representações visuais do corpo, até anos mais recentes.

No seu livro, Lynda Nead enfatiza a necessidade de *frames and framing* na abordagem à análise dos vários tipos de representação do corpo feminino na Arte. Como resposta directa a Clark, questiona o uso do Nu na Arte como forma de controlar este corpo, colocando-o numa representação que define as fronteiras seguras do discurso estético. Especificando, este modo, no lugar certas formas de ver e certos espectadores. O Nu é, então, uma metáfora para o valor e significado da Arte. É a transmutação da matéria crua -o corpo - natural numa forma fixa e

elevada de cultura. Transformando as representações do corpo em meios de transmissão de estruturas de valor e crenças.

Na actualidade, estas conotações são continuadas em vários formatos de media para consumo em massa, deixando uma abertura para questionamento dentro de práticas artísticas que ajudam a propagar idealizações da imagética do corpo; sendo que, estas se adaptam conforme os ideais culturais de cada momento. Uma vez que as representações culturais e sociais são centrais na formação destas definições e na capacidade de dar significado às configurações do corpo.

O Nu Feminino é, portanto, uma metáfora para os processos de separação e ordem; para a formação do *self* e do “Outro”. As formas clássicas da Arte ocupam o seu lugar como meio de regulação, que é sujeito à disciplinação pela Arte de forma continuada. Esta ideia é explorada por Foucault, como referido, que debate o corpo na Modernidade como um objecto político. Assim, a mulher representa o papel do objecto observado e o tema de observação: formando e julgando a própria imagem em confronto com os ideais culturais e exercendo uma auto-regulação externa. O corpo como imagem, inundado por uma fonte constante de representações que seguem convenções condutoras da definição de identidade pelo enquadramento dentro dessa imagética que define a feminilidade.

Durante séculos o Nu Feminino correspondeu a um espectador masculino. Ou seja, há uma implicação da identidade masculina do artista, do conhecedor de Arte e do consumidor do corpo feminino. Tal como a concepção entre próprio modelo e artista demonstra relações de poder.

A separação entre nudez e Nu artístico, em que o primeiro é uma marca da realidade material, ao passo que o segundo transcende a existência histórica e social sendo disfarçado como cultura, torna-se o momento crucial na definição da representação do corpo. Esta distinção permite uma possibilidade teórica que fundamenta que o corpo físico que está fora da representação e ao qual é dado representação através da Arte.

Através da sua inscrição em processos culturais: sociais e físicos, o corpo é projectado com significado. Estabelecendo que o corpo pode estar fora da representação está inerentemente inscrito no valor simbólico da representação: não pode existir um “outro” Nu para o Nu, pois o corpo está em constante representação.

Isto acarreta consigo a questão de contenção e delimitação. O controlo da massa que é o corpo da mulher, tem de existir para a imagem do feminino poder oferecer a possibilidade de uma experiência artística não interrompida. Na dicotomia Ocidental entre matéria/forma, a mulher assume o papel do natural, biologicamente determinada na sua fertilidade e excesso. Estas são implicações presentes desde a Bíblia na distinção de Adão e Eva, até implicações históricas que definiram a pesquisa científica e a criação artística ainda vigentes na sociedade contemporânea.

O corpo feminino e a sua representação do Nu não está apenas no centro da definição de Arte como também no limite da categoria, dependendo das figurações possíveis até ao obsceno, como debate Julia Kristeva (1980). O paralelo entre a arte e o obsceno/pornográfico representa a distinção entre o que pode ser visto e o que pode estar para lá da representação. Deste modo, o paradoxo de uma prática artística que adopta mundanamente esta posição tem como objectivo a apresentação do não representável. O pós-modernismo e o sublime podem ser apropriados pelos museus, curadores e críticos. Mas cai na responsabilidade do artista o questionamento das categorias que arrumam e juízos de valor que definem qual é qual. Contudo, uma prática artística crítica tem em atenção à incomensurabilidade desta investigação.

Mas não pode ser esquecida a necessidade de descobrir novos paradigmas para considerar a variedade de problemáticas levantadas pela representação visual do corpo feminino na sociedade ocidental contemporânea, assim será possível encontrar novas formas de representar – tanto pela prática artística e crítica – o

corpo. Actualmente, o Nu do corpo da mulher mantém-se como categoria de experiência estética da tradição da Arte e da construção de pontos de vista e critérios críticos. Ocorreu uma extinção da forma “correcta” de representação: não existe só uma estética ou um modo de a experienciar.

A versão feminina do corpo continua a ser entendido como discurso de formação através de instituições de ensino artístico, formas de filosofia e crítica da arte. Não se pode ignorar o poder cultural que acarreta, no sentido de pertencer á estética fundamental na tradição da cultura ocidental enquanto mecanismo de ordenação; invariável desde a Antiguidade Clássica, Renascimento e Modernismo - onde existe como símbolo de radicalização. No contexto específico europeu reafirma o ideal de artista como masculino e sexualmente desinibido.

Descrever o processo de sobreposição e descobrir uma série de novas posições em que o modelo tradicional de mestria com uma interpretação autoritária já não é o objectivo.

PINTURA, PERFORMATIVIDADE E A PERCEPÇÃO DO CORPO

Apesar da posição feminista que sustém esta investigação, não pode ser considerado uma única metodologia na sua abordagem. Há uma obsessão irrefutável com a representação da figura feminina, emergindo simultaneamente de uma consciência de que a pintura como prática contemporânea tem sido negada nos debates sobre cultura ocidental, enquanto prática artística feminista.

Numa tentativa de compreender esta necessidade de representação é desenvolvido um processo de questionamento sobre a própria natureza do ser feminino – como experiência autoral e pessoal – e de uma vontade de ser representada com um “self”, num corpo habitado. Como Rosemary Betterton (2004, p.5) debate na sua leitura da pintura como um espaço para uma prática feminista, o corpo como matéria carnal pode ser articulado através da pintura para iniciar a exploração de prazeres e desprazeres de olhar e ser observado, enquanto mulher.

Não será a primeira nem última vez em que a superfície da tela é directamente associada como superfície e carne da figura representada. Historicamente, o corpo do Nu Feminino tem sido personificado em diversas descrições dos gestos e marcas que moldam e contornam os corpos como se fossem realmente presentes na sua realidade física (Nead, 1993, pp. 56-57). Assim, a sua representação pode ser identificada com características que excedem o puramente visual e se relacionam com os outros sentidos de toque, ritmo e gesto, tal como diferentes perspectivas.

Na pintura, como Bryson (1983, p.39) sugere, o próprio movimento da mão e do pincel fundem-se no que pode ser entendido como um gesto deliberado de consumação, reflecte uma dimensão de intenção e decisão.

O movimento começa no braço do pintor para a superfície do papel ou tela, sendo assim o acto de pintar não pode ser concebido separadamente dos traços de uma performance.

Pintura figurativa pode, por vezes, cair na intenção de consumo do “gaze”. Mas o gesto pode existir num espaço separado da superfície, tal como com o corpo do pintor: os movimentos realizados pelo artista deixam marcas resultantes de um certo tipo de gestos. O que o espectador vê no momento de exposição reporta directamente para o espaço de estúdio, um espaço por vezes esquecido como o palco da pintura:

It is the other space of the studio, of the body of labour, which Western painting negates; we are given the body with na intensity of disclousure and publicity without counterpart outside Europe, but it is the body in a different guise, as Picture, to be apprehended simultaneously by the Gaze: the Gaze takes the body and returns it in altered form, as product but never as production of work; it posits the body only as content, never source.

(Bryson, 1983, p. 39)

Isto resulta no posicionamento da representação com uma carga sexual e com o papel de seduzir o espectador. Nenhuma outra cultura assumiu realismo como uma tradição duradoura que ponha em perigo tal variedade de representações semelhantes. Isto coloca a resistência do corpo como um substrato a todos os empreendimentos culturais, incluindo a pintura figurativa. A massa do corpo e a sua modulação permitiram à pintura ser uma lente através da qual é processado continuamente, reformulado de acordo com a pressão histórica que tem em si um prazo.

Pintura em relação ao gaze, traz consigo uma posição privilegiada da sexualidade, através do uso exagerado de marcadores sexuais, como observado previamente na obra de Jenny Saville, a pintura inscreve-se a si mesma na narrativa da força libidinal que assegura a homogeneidade do gaze. Mas se for

possível ultrapassar a resposta imediata da *gestalt* sexual da presença aliada a prazer, existe uma possibilidade para a presença de um “outro corpo”: o outro corpo de trabalho. (Bryson, 1983, pp.39-40).

Assim, existe uma possibilidade para que o estúdio se torne no ponto de intersecção para a pintora mulher para reagir ao seu próprio corpo. Os aspectos performativos podem assumir forma em posar para um auto-retrato ou em assumir a posição da encarnação de uma forma de feminilidade.

O CORPO EM PINTURA

O corpo confrontado com a sua própria realidade ocorre de uma vez no processo da pintura. É aqui que esta reflexão se fixa na sua busca de referências que possam inspirar uma prática pessoal, não só de artista estabelecidos historicamente pelas suas representações de carnações ou na mestria da cor ou forma anatómica, mas olhando também para trabalhos emergentes - os quais são utilizados como inspiração - a forma como certas artistas mulheres abordam o corpo nas seus relatos pessoais enquanto mulheres, que integram as suas práticas.

Em Chantal Joffe (figura 5) a energia e fisicalidade do gesto estão directamente relacionados com uma procura de intensificar e tornar palpável o corpo imediato. Apesar de trabalhar a partir da fotografia, o seu trabalho nunca se parece estagnado ou posado mas sim dinâmico e intenso. Intuição e acção do corpo chega a ser mais importante que uma tentativa de alcançar uma representação realista do corpo.

Para Lucien Freud (figura 6), desenhar a partir do corpo humano requer um conhecimento da sua estrutura, para compreender não anatomicamente mas o seu peso e movimento e como todas as partes se relacionam entre si e o corpo como um todo. Isto torna o desenho a base essencial para cada uma das suas pinturas, onde existe uma relação simbiótica entre a pintura e o trabalho estruturante do desenho.

Para Jenny Saville, o desenho ocupa também um lugar inegável como parte integrante na dimensão da sua obra:

Recently I've been working more organically without having any fixed ideas about the composition of bodies that will remain in painting or drawing. This is my way of attempting to find ways to create simultaneous realities,

where slippage in perception between one body and another is seamless.(Saville, 2018, p. 52)

No trabalho destes artistas a realidade do corpo não é fixa mas experienciada através do acto de pintar, mas não só a pintura tem lugar no que se deve à forma como esta investigação prática é influenciada. Sem seguir um levantamento histórico e cronológico, inúmeros fotografos ocupam um lugar de relevância na forma como a imagem própria é explorada. Joan Riviera, no seu artigo “Womanliness as Masquerade” (1928) teoriza sobre a adaptação de feminilidade como uma estratégia cultural. Isto é facilmente identificado nas obras de Cindy Sherman, Francesca Woodman ou até de Hanna Wilke, sendo estes alguns dos exemplos rapidamente identificáveis.

É virtualmente impossível definir todas as influências visuais ou não visuais que preenchem o mundo imagético do qual retiro informação para a construção da minha realidade figurativa. Consciente de uma miríade de possibilidades narrativas e abordagens sobre o corpo e a sua modelação desde o realismo até pura abstracção; da sua capacidade performativa do pequeno gesto dentro do espaço privado do estúdio a performances vanguardistas que procuram libertar o corpo da sua bagagem histórica, cultural e social; de todas as tentativas de capturar a sua forma no estado puro sem esquecer as idealizações do corpo associado a constrangimentos de estética e beleza.

É portanto necessário reconhecer que uma apresentação de todas estas fontes não é possível no espaço de um relatório de projecto de mestrado, sendo que o que é seleccionado para reflexão aqui é resultado de uma escolha particular que possa de melhor forma revelar as relações mais directas e estreitas com o trabalho individual realizado neste período de tempo.

DO GESTO EM CARVÃO À CARNAÇÃO

COMEÇA NA IMAGEM

A metodologia seguida no processo criativo não é sem significado para o resultado final. A ideia de recolha e colecção carrega consigo a implicação do trabalho da mulher (Betterton, 1996, p.1) e consequentemente resulta neste projecto numa constante selecção e apropriação de imagens de múltiplas fontes: sites de fotografia, blogues, revistas de moda, aulas de modelo ao vivo, desenhos de anatomia ou de trabalhos de outros artistas e desenho a partir dos mesmos.

Nesta colecção miscelânea são encontradas referências para todos os propósitos, desde poses ou corpos de outras mulheres que são num momento mais tardio modificados e moldados para formar um estudo composicional, que acaba por sofrer ainda mais modelações até chegar à tela.

A nível prático, este processo ocorre num remexer desta colecção de referentes e num momento intuitivo no processo de selecção dá lugar ao corte e colagem através do Photoshop ou o próprio desenho directo (figuras 8 e 9). Isto, semelhantemente a outros artistas tais como os apresentados em momentos anteriores, não é possível sem anos de prática e estudo em composição e desenho da figura humana. Sendo esta a primeira fase que o corpo atravessa no processo de pintura, a selecção do que incorporar ou descartar.

O corpo passa um processo de selecção de acordo com um reconhecimento intuitivo para com a imagem. Daí nasce o desenho preliminar (figuras 10 e 11), um momento de encaixe e modelação até encontrar a fluidez e organicidade que já não é uma representação do real mas o resultado do gesto treinado. A composição nunca é limitada a uma figura particular mas uma comunicação e procura de relação entre vários corpos, várias realidades.

É no desenho, seja ele em grafite no caderno (figuras 12 e 13) ou carvão e pastel seco a grande escala (figura 14), que se faz a distinção da imagem apropriada na fotografia para uma massa quase abstracta com poucas preocupações com o real

ou possibilidades anatómicas. Assim, reforçando a ideia de um corpo sem identidade distinta, não se trata de auto-retrato mas a marca de um corpo que cria a sua representação no espaço pictorial.

É no desenho que se encontra a verdadeira origem, ensaios sobre possibilidades do imaginário do corpo feminino e da sua massa orgânica. O desenho é a estrutura, o contorno e a definição dos limites, é o registo físico de uma procissão infundável de imagens de uma memória colectiva que depende do contexto espaço-temporal.

O espaço define o corpo, no primeiro momento limitado na sua dimensão de possibilidade, o A4 ou A3 (figura 15). A grande escala, que liberta o gesto e o corpo, explora a textura e cor, no contraste entre o carvão e pastel passa do desenho para a pintura onde o gesto é a marca do corpo que está presente no estúdio.

Muitos ficam neste estado, não avançando para a tela. Tal como anteriormente a intuição ocupa o seu lugar no momento destas decisões: o que é aplicado para tela o que é deixado no seu estado de estudo. É o momento da aprendizagem mais eficaz: o estudo da cor, as correcções à proporção e dinamismo composicional, à relação entre variados corpos moldados para se tornarem várias facetas anónimas que disputam entre si (figura 16).

A GRANDE ESCALA

O desenho, mesmo assim, nunca é abandonado ou completamente apagado. Mesmo na pintura, o processo tem de ser visível e transparente na sua linguagem. A pintura, visualmente, no seu resultado final é ainda processo ou serve para trazer o processo para o objecto final (figuras 17, 18 e 19).

É o momento essencial do projecto de investigação, desde o momento que foi alcançado um certo nível de familiaridade com as representações mais tradicionais e académicas de carnação e anatomia na pintura a óleo, surge a necessidade de trazer uma linguagem pessoal – traduzida no gesto e uso de cor – e num conjunto de ideias a serem exploradas nas pinturas e peças mais finais do projecto.

Tal como nas obras de Paula Rego (figura 20), existe uma característica inerentemente textural na aplicação do pastel no papel ou no do carvão no tecido cru: a mão é a ferramenta que modela a massa corporal. Não só existe textura pelo movimento e aplicação mas na sobreposição e interacção resultante das cores que são inerentemente característicos da pintura, sem deixar de ser desenho e riscar.

No uso simultâneo das duas técnicas, pastel e pintura a óleo, a plasticidade do corpo na sua dimensão quase tangível é explorada para o desenvolvimento de uma linguagem que se adapta às necessidades das ferramentas e formas (figuras 21, 22 e 23).

O projecto resulta num desafio de contrabalançar cada obra contra o alcançado anteriormente mas sem deixar de ter uma coesão interna, no sentido, que segue um desenvolvimento intrínseco às linguagens visuais aplicadas.

A dimensão do corpo projectado na tela procura sempre reflectir-se a si mesmo. A semelhança da dimensão ao real torna a imagem num reflexo, um espelho onde se projectam ansiedades e dúvidas. Uma superfície na qual são trabalhadas as

questões sucessivas sobre o que é querer encontrar uma representação de si mesmo, com que haja um momento de reconhecimento e identificação do “Eu” nas suas múltiplas possibilidades

A importância do presente trabalho encontra-se, como muitos outros, na tentativa de oferecer novas abordagens de figurar e participar numa discussão que prevalece desde a Antiguidade. Não numa tentativa de se tornar mais uma forma de controlo do corpo e da regulação da sua imagem mas adicionando a já uma infindável torrente de opções figurativas, sendo que quanto maior a diversidade maior possibilidade se dá ao espectador de questionar a normativa do que é ser mulher num corpo que não se identifica com o *mainstream*.

É mais um testemunho individual, mas que tenta dar ao espectador a opção de imersão, pela ausência de marcas identificativas de uma só pessoa, como no auto-retrato tradicional. É o egoísmo de querer encontrar uma representação em que me reveja e querer entrar num mundo de figurações do corpo feminino que me fascina e inquieta em simultâneo.

O

EXTERIOR

Durante o processo de desenvolvimento deste projecto, foi realizado um programa de mobilidade durante 6 meses – entre Janeiro e Junho – em Londres, na Middlesex University.

Esta oportunidade permitiu-me reconsiderar o meu contexto sociocultural, em contraste com um património cultural com uma apreciação diferente pela pintura, em específico, pintura figurativa. Desde o contacto directo com obras de artistas com os quais nunca seria possível no meu contexto original, ao encontrar possibilidade de debater e apresentar as minhas considerações com indivíduos não só deste contexto particular mas de uma diversidade cultural imensa. Recolhendo relatos de Histórias de vida que marcam práticas de artistas particulares e moldam a percepção do mundo e como este se revela no seus ideais e experiências.

Não se pode negar a influência tremenda de nos encararmos com pinturas, em particular de Rubens, no National Gallery ou estatuária clássica helénica no British Museum. O impacto permanente de exposições específicas como *Artists Working From Life*, na Royal Academy of Arts ou a *All too Human*, no Tate Britain. Durante um período de imersão noutra cultura, houve a oportunidade de estudar e aprofundar conhecimentos que no ensino artístico são apenas referenciados nas aulas de História de Arte.

A presença perante algumas das obras mais significativas da pintura figurativa: Lucien Freud, Francis Bacon, Jenny Saville, Liane Lang, entre muitos outros, trazem uma humildade ao espectador na sua condição mais humana e crua apresentada em todo o esplendor e dimensão colossal. É necessário reconhecer esta etapa como parte do projecto, pois abrange um momento de estudo e reflexão que não me seria possibilitado de outra forma, num outro lugar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projecto na sua qualidade de momento de reflexão acaba por se desenvolver num discurso que procura, sem conclusões imediatas, o eu e a sua forma física experienciada. A dificuldade de chegar a uma linguagem definitiva para a representação visual apenas deixa em aberto a perseguição quase obsessiva para pura satisfação individual e autocentrada.

Não se pretende seguir o trabalho de outros ou dar-lhe continuação, mas sim estudá-los e aprender as suas lições, não só nas suas qualidades formais mas como estas acrescentam a um discurso necessário para o desenvolvimento do tema do corpo numa época em que este se muda e altera numa procura de individualismo.

As experiências de ser mulher, para já, detêm-se numa batalha ainda jovem de confronto com imagens do ideal socialmente propagado, pela bagagem de imagens enquanto estudante de Arte e todas as referências históricas apreendidas durante o estudo, aliadas à partilha de experiências com indivíduos e contactos com realidades que me são exteriores.

Assim procura-se indeterminadamente o lugar do eu e da minha representação num mar de imagens. Sem pretensões de representar a Mulher, mas as suas indetermináveis facetas, a sua natureza mutável e maleável marcada na experiência do corpo.

Na prática, permitem a inserção numa discussão e descobrir o meu lugar nela, tentando abrir mais possibilidades de representação que permitam outros identificar-se ou rejeitá-la, motivando assim à continuação de um projecto que é inseparável do ser íntimo e individual.

O corpo é então um lugar, mais ou menos eficaz, de reflexão dos paradigmas que o definem e redefinem. É nisso que se centra o presente trabalho – na problematização de ideais e normas que dão lugar ao indefinido e tentativas de encontrar novas possibilidades como método criativo da pintura em todas as suas fases do processo.

Não estando concluída esta busca pessoal não é uma falha ou fim mas um desejo que não se satisfaz com uma só resposta sobre o conhecimento do corpo e das suas possibilidades enquanto veículo de discurso e projecto para conhecimento.

De uma inquietação e frustrações sobre as realidades de ser mulher artista, surge uma vontade de explorar, conhecer e aprofundar. De questionar porque e de explorar os limites de quem sou num corpo vivido.

NOTAS

¹ O ressurgimento do movimento feminista, no final da década de 1960, foi acompanhado por uma literatura emergente de preocupações que ficou reconhecido como a “segunda vaga feminista”. Durante este período, a arte produzida por artistas femininas concentrou-se na crítica do espaço museológico e dos seus contingentes. Argumentavam que o princípio de generalização rendia o museu inerentemente volátil, sendo que, os discursos excluídos procuravam inclusão em termos de igualdade.

²Todas as formas de pós-estruturalismo assumem que o significado é constituído dentro da linguagem e não é a expressão garantida do sujeito que a exterioriza, que não há um conjunto biologicamente determinado de emoções e características psicológicas que sejam essencialmente masculinas ou femininas (Bordo, 1999, 246-257).

³Mary D. Garrard (1989) explora a ideia de “heroína” que associa a mulheres pintoras deste período, como uma forma de sublinhar a sua excepcionalidade: Claudio strinati, “On the Origins of Women Painters”, *Italian Women Artists from Renaissance to Baroque* (Washington, DC.:National Museum of Women in the Arts; sVo Art, 2007), Catálogo de Exposição, pp.15-18, p.17.

⁴Artemisia Gentileschi (1593-1654?) foi uma pintora barroca italiana, hoje uma das pintoras mais reconhecidas na geração seguinte à de Caravaggio. Numa época em que as mulheres pintoras não eram facilmente aceites pela comunidade artística ou patronos, foi a primeira mulher a tornar-se membro da Accademia di Arte del Disegno em Florença.

⁵Kathleen Gilje (1945-) é uma restauradora e artista norte-americana. Nas suas pinturas, desenhos e instalações, Gilje aplica uma análise histórica da arte e utiliza metodologias de conservação para criar versões alteradas de pinturas familiares que sugerem interpretações alternativas das obras de arte originais.

Desta forma, incentiva o seu público a pensar sobre uma obra de arte em vários níveis: na narrativa material e histórica.

⁶No seu restauro da obra *Susanna e os Anciões*, 1988, (uma história de abuso sexual), Gilje exhibe uma recriação de Artemisia Gentileschi pendurado ao lado de um raio-x da pintura. Ao recriar a pintura de Gentileschi, fez uma pintura de base em branco-chumbo da própria violação de Gentileschi por Agostino Tassi.

⁷Agostino Tassi (1578 -1644) foi um pintor italiano, principalmente de paisagens, que agora é mais conhecido como o mentor e violador de Artemisia Gentileschi.

⁸Tais como: Lorenzo Lotto (1517), Guido Reni (1620-25), Rubens (1607), Van Dyck (1622), Tintoretto (1555), Rembrandt (1647), Tiepolo (17723), Francesco Hayez (1850), etc.

⁹No raio X, vemos o braço de Gentileschi estendido segurando uma faca em autodefesa e seu rosto contorcido e a gritar. A imagem pode ser visível também no *pentimento*. As referências destas abordagens são provocativas quando aborda questões sociais, políticas e pessoais oportunas: *Susanna and the Elders, Restored by artist Kathleen Gilje*, publicado a 2 de Outubro de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jq2bmbPL7rA&feature=youtu.be>

¹⁰Para o decorrer deste projecto são de interesse artistas como: Paula Rego, Cecily Brown, John Currin, Elly Smallwood, Scott Hutchison, entre muitos outros.

¹¹No decorrer do século XVIII, a prática do desenho continuou a ter um papel de relevo enquanto fundamentação da instrução artística, tanto no espaço oficial como no académico, sendo tido como noção de que o artista deveria imitar a forma do mundo físico, acima de tudo, através de estudos anatómicos do corpo.

¹²De acordo com Jonathan Richardson, *the Elder*, na sua teorização sobre

pintura, a importância da percepção devia ao desenho, enquanto forma mais imediata e meio mais apropriado para a ilustração da realidade em termos ópticos e visuais; dava forma própria ao fenómeno do visível - juntamente com cor e criatividade - devia ser aplicado segundo os cânones especificados para composição, segundo regras e códigos estabelecidos para alcançar a concretização da beleza ideal, a essência da arte: Richardson, J. *An Essay on the Theory of Painting*: A. C. (1725).

¹³ Ex.: Egon Schiele, Rodin, etc.

¹⁴ O conceito de “Outro” destaca quantas sociedades criam um senso de pertença, identidade e estatuto social, construindo categorias sociais como opostos binários. Isto é claro na construção social do género nas sociedades ocidentais, ou como a socialização molda nossas ideias sobre o que significa ser um “homem” ou uma “mulher”. Existe uma relação inerentemente desigual entre essas duas categorias. Essas duas identidades são configuradas como opostos, sem reconhecer expressões de género alternativas. No início da década de 1950, Simone de Beauvoir argumentou que a mulher é configurada como o Outro do homem. A masculinidade é, portanto, socialmente construída como a norma universal pela qual as ideias sociais sobre a humanidade são definidas, discutidas e legisladas.

BIBLIOGRAFIA

BETTERTON, Rosemary (1996). *An Intimate Distance: women, artists and the body*. London: Routledge. Pp. 7-19, 161-193.

BETTERTON, Rosemary ed. (2004). *Unframed Practices and Politics of Women's Contemporary Painting*. London: I.B. Tauris & Co Ltd. Pp.1-15.

BORDO, S. (1999). 'Feminism, Foucault and the Politics of the Body'. In J. Price & M. Shildrick (Eds.), *Feminist Theory and The Body: A reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Pp. 246-257.

BORZELLO, Frances (2012). *The Naked Nude*. London: Thames & Hudson.

BORZELLO, Frances (2016). *Seeing ourselves: women's self-portraits*. London: Thames & Hudson.

BRYSON, Norman (1983). 'The Invisible Body'. In *Vision and Painting: The logic of the Gaze*. New Haven e London: Yale University Press. Pp. 163-71.

CHADWICK, W. (1990). *Women, art, and society*. London: Thames and Hudson. P. 15.

CLARK, Kenneth (1990) *The Nude: A Study In Ideal Form*. New Jersey: Princeton University Press.

COLOMAR, Cristina ed. (2018) *Jenny Saville*. Edinburgh: Scottish National Gallery of Modern Art.

GARRARD, Mary D. (1989) *Artemisia Gentileschi: The Female Hero In Italian Baroque Art*. New Jersey: Princeton University Press.

JONES, Amelia (2006). *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject*. London: Routledge. Pp. 1-79.

MASSEY, Doreen. Flexible sexism' in *Environment and Planning D: Society and Space* 9, no. 1 (1991): pp. 31-57.

MULVEY, Laura (1975) *Visual Pleasure and Narrative Cinema* primeiro publicado in *Screen*, Volume 16, Issue 3, 1 Outubro 1975, p. 6-18, reimpresso in JONES, Amelia ed. (2003) *Feminism and Visual Culture Reader*. New York and London: Routledge. Pp. 47-48.

NEAD, Lynda (1993). *The Female Nude: Art, Obscenity and Sexuality*. London: Routledge.

PHELAN, Peggy (1993) *Unmarked: The politics of Performance*. New York and London: Routledge. P. 2.

POLLOCK, Griselda (1999) 'The Female Hero and the making of a Feminist Canon', in *Differencing the Canon: Feminist desire and the writing of arts' histories*. London: Routledge. Pp. 97-127.

REILEY, P. L., Broude, N. & Garrard, M. D. (1992) *The Expanding Discourser: Feminism and Art History*. New York: Routledge. Pp. 68-89.

VICENTE, F. L. (2012). "As pintoras antigas e a História da Arte: de Vasari à crítica feminista", *A arte sem História: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Athena (Babel). P. 68.

VICENTE, F. L. (2012). "A masculinidade como elogio", *A arte sem História: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Athena (Babel). P. 175.

VICENTE, F. L. (2012). "A representação de si próprias", *A arte sem História: mulheres e cultura artística (séculos XVI-XX)*. Athena (Babel), p. 83.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BARRETT, Estelle e BOLT, Barbara, eds. (2013) *Carnal Knowledge: towards a 'new materialism' through the arts*. London: IB Tauris

BERGER, John (1972) *Ways of Seeing*. London, Harmondsworth: BBC e Penguin.

BETTERTON, Rosemary, ed. (1987) *Looking On: Images of femininity in the Visual Arts and Media*. Londres e Nova Iorque: Pandora. Pp. 120-6

BRUCE, Elder R. (2004) 'The Foreignness of the Intimate, or the Violence and Charity of Perception' in BANKS, Russel *Subtitles: on the Foreignness of Film*. MIT Press. Pp. 439-488.

FOUCAULT, Michel (1981) *The History of Sexuality. Volume 1: An introduction*. Harmondsworth: Penguin.

GROSZ, Elisabeth (1990) 'The Body of Signification' in J. Fletcher e A. Benjamin eds. *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva*. Londres e Nova Iorque: Routledge. Pp. 83-84

KRISTEVA, Julia (1982) *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nova Iorque e Londres: Columbia University Press. Pp.11-12.

LIPPARD, Lucy (1976) 'What is Female Imagery?' in *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*. New York: E.P. Dutton. Pp.80-89.

MIGLIETI, Francesca A. (2003) *Extreme Bodies: the use and abuse of the body in Art* Milan: Skira.

NOCHLIN, Linda (2006) *Bathers, Bodies, Beauty: The Visceral Eye*. Massachusetts: Harvard University Press.

PARKER, R. e POLLOCK, G. (1981) *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*.
London: Routledge e Kegan Paul.

ANEXOS



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6

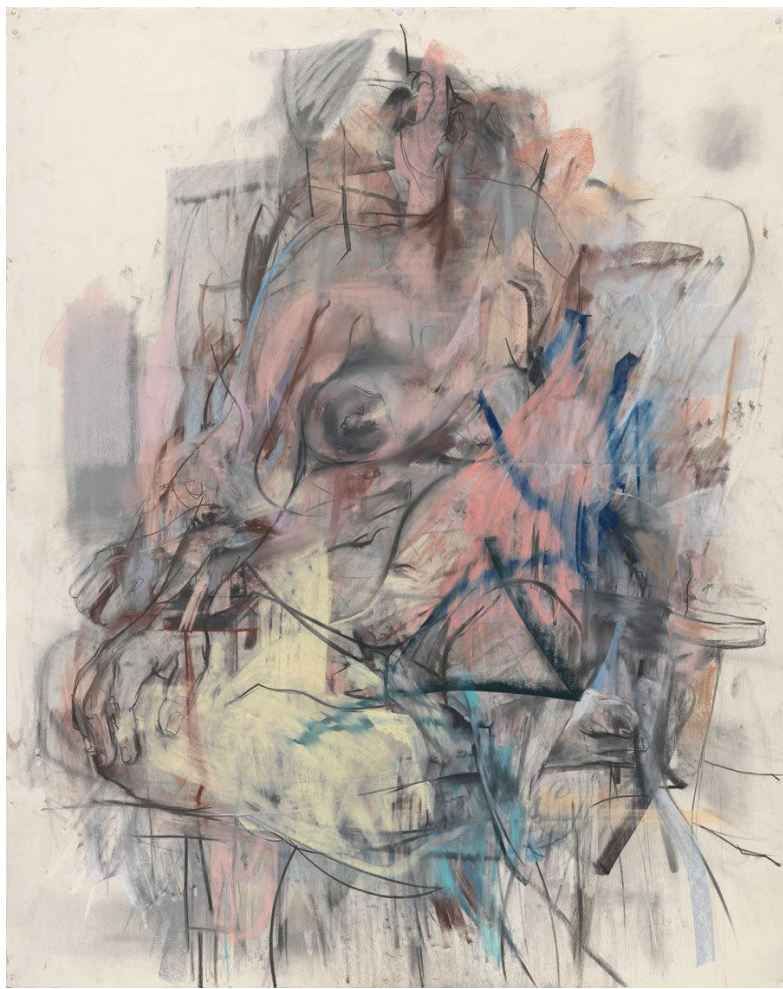


Figura 7

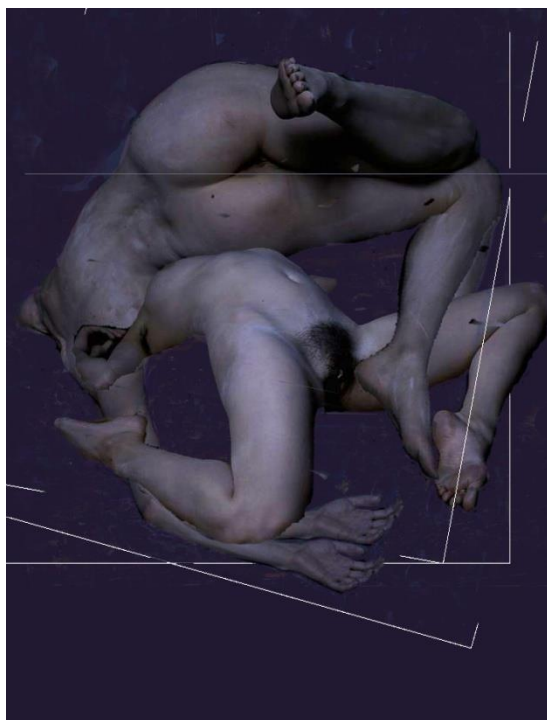


Figura 8



Figura 9

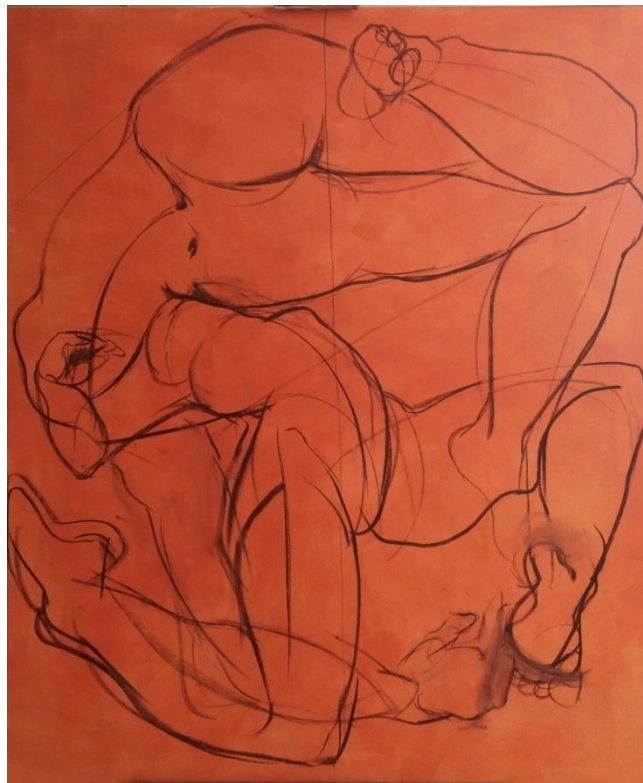


Figura 10



Figura 11

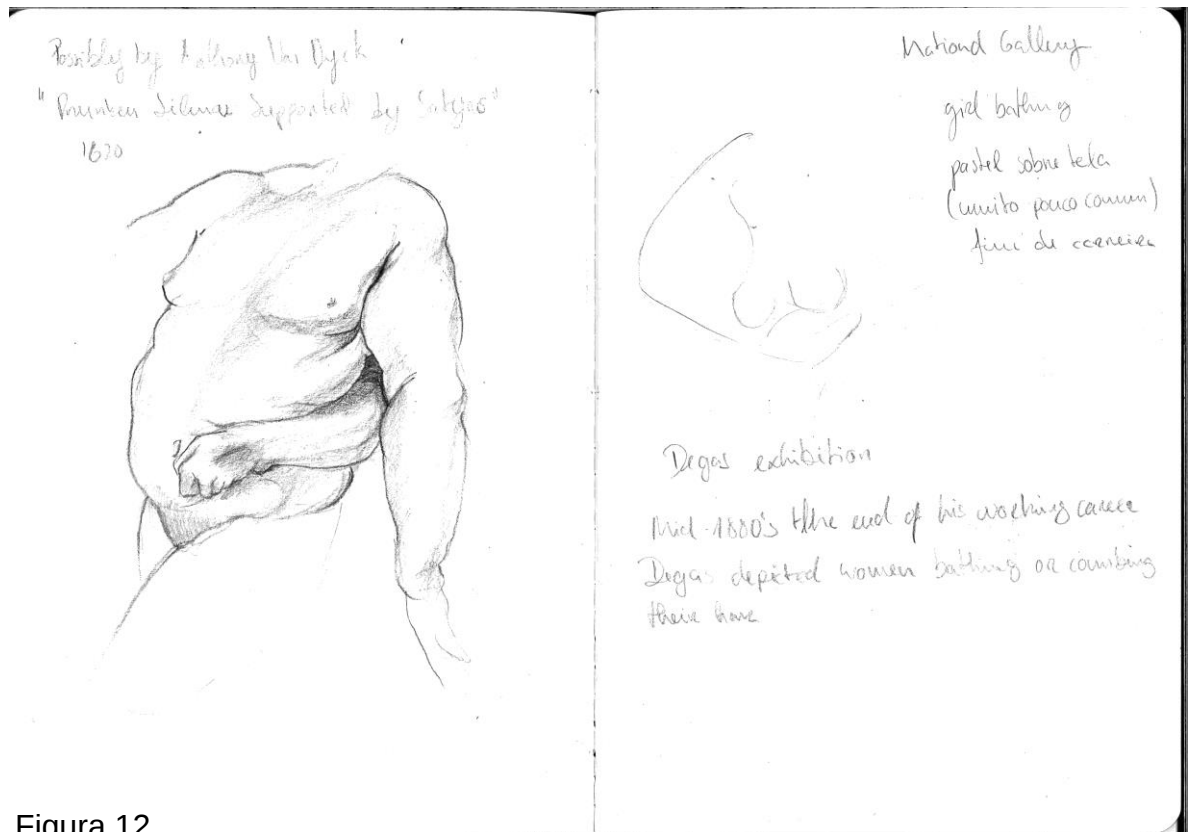


Figura 12

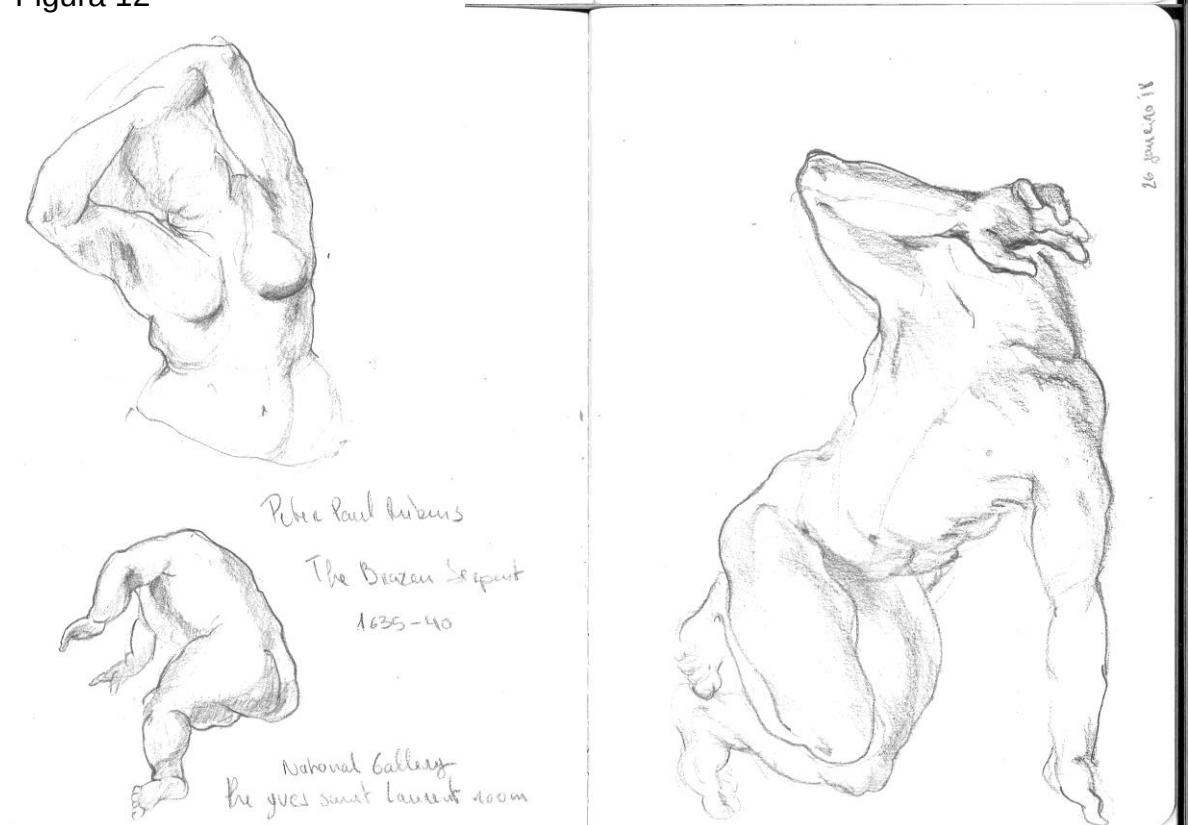


Figura 13

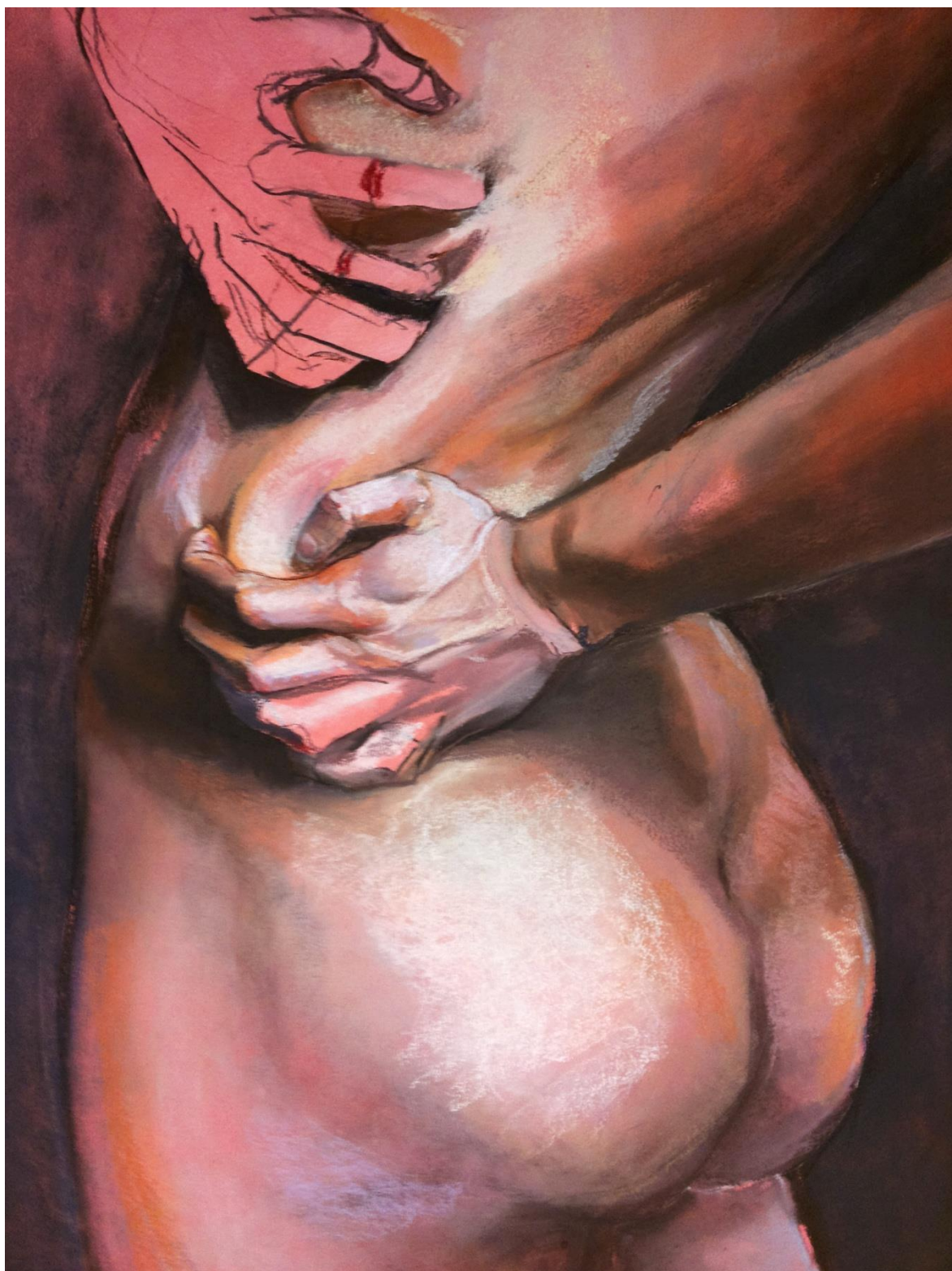


Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22

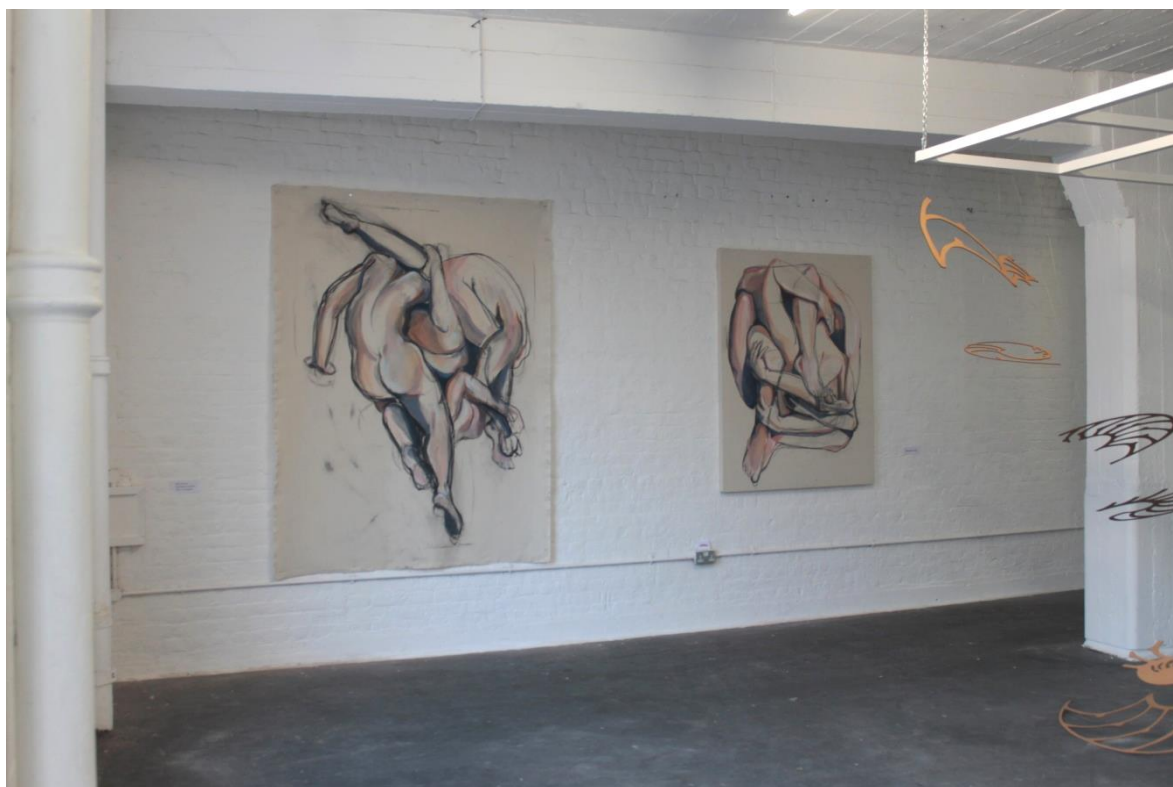


Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26

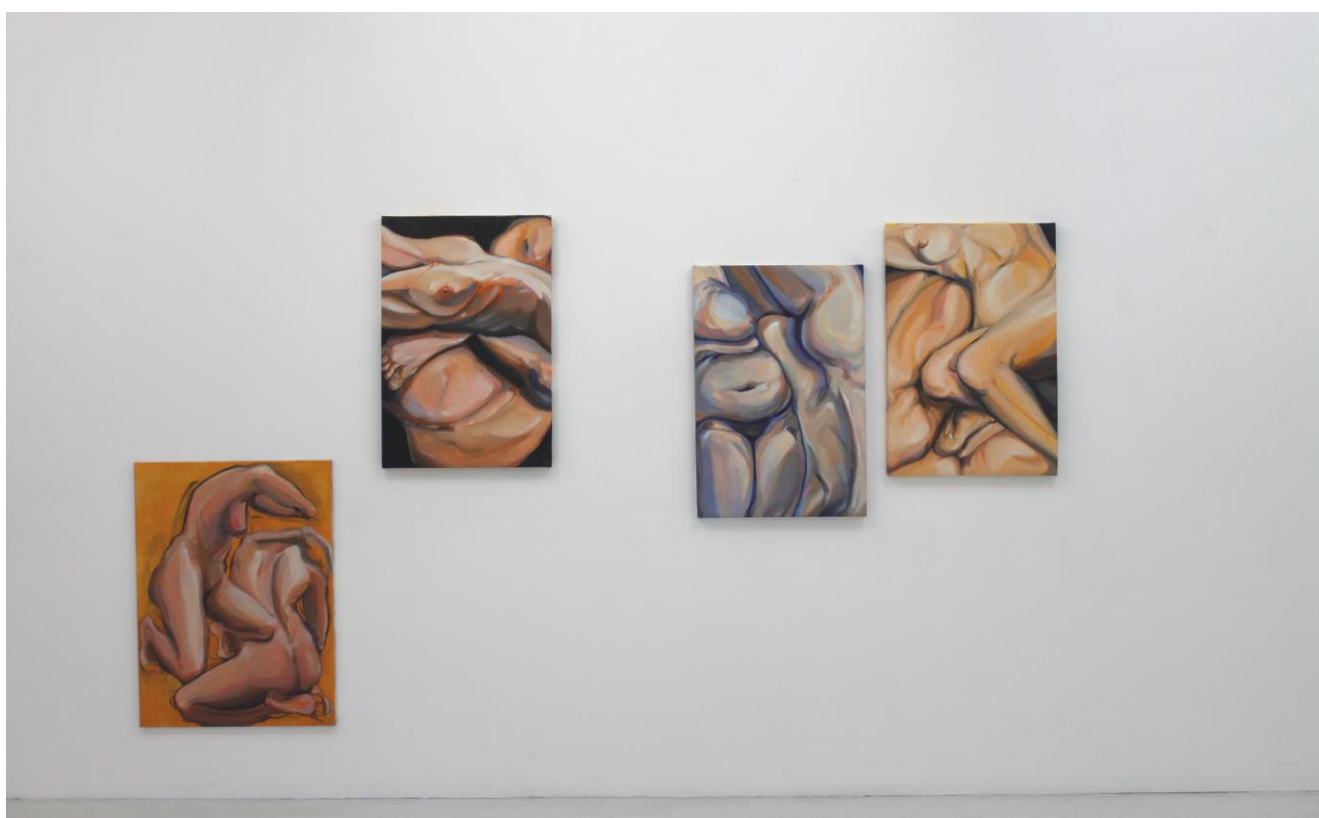


Figura 27



Figura 28

