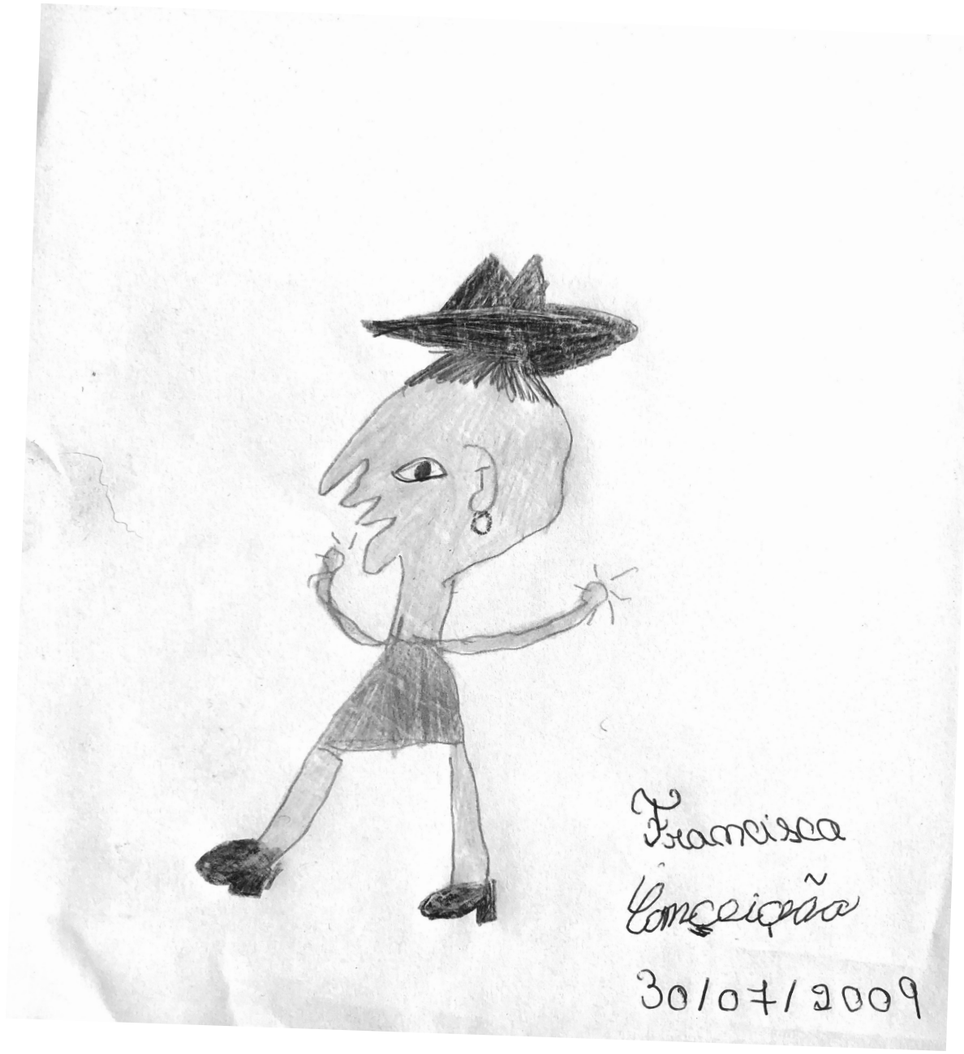

Francisca
Conceição
30/07/2009

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Mestrado em Design Gráfico e Projetos Editoriais

Porto Portugal
2020/2021

(AS)ARTISTAS: Ensaio gráfico sobre histórias e práticas artísticas no feminino

Relatório de projeto desenvolvido para obtenção do grau de mestre em design gráfico e projetos editoriais

design gráfico
Francisca Lopes

orientação
Professor Doutor Rui Vitorino dos Santos

impressão
Nórcópia
encadernação
Alfaiate do Livro

Póvoa de Varzim, Portugal
julho de 2021

AGRADECIMENTOS

Às avós e à Róró, à tia Zilda, aos meus pais e irmãos.

Ao Professor Rui Vitorino pela paciência, disponibilidade e partilha de conhecimento. Ao Doutor Alcino, pelos livros, atenção e tempo.

Ao João, e aos amigos pelo apoio e motivação.
A todas as pessoas envolvidas neste trabalho.

(AS)ARTISTAS

ENSAIO GRÁFICO SOBRE HISTÓRIAS E PRÁTICAS ARTÍSTICAS NO FEMININO

FBAUP, SET 2021

RESUMO/ABSTRACT

pt

A maior visibilidade das mulheres no mundo artístico constituiu uma das características mais interessantes na História da Arte a partir da primeira metade do século XX e Portugal fez parte dessa transformação que revelou a emergência de uma nova geração contestatária do patriarcado e das diferentes formas discriminatórias em relação à mulher artista.

Reafirmando o livro como um meio de expressão social, capaz de ampliar e proteger histórias contra o tempo, pretende-se, num momento tão incerto como 2021, criar um espaço para divulgação e opinião de mulheres artistas.

(AS)ARTISTAS é um ensaio gráfico de caráter documental, acompanhado por um relatório onde se procura entender e encontrar momentos nos diferentes movimentos feministas que percebemos serem fundamentais na forma como o papel da mulher artista tem evoluído no contexto da Arte.

Levantando a problemática da falta de referências femininas na História da Arte, questionam-se sete artistas portuguesas sobre a invisibilidade das suas antecedentes e apresentam-se diferentes perspetivas individuais que possam caraterizar o presente e vislumbrar de hipóteses futuras o seu posicionamento no universo da Arte.

ing

The biggest visibility of women in the artistic world constituted one of the most interesting characteristics of Art History in the first half of the XX century and Portugal is part of that transformation that revealed the emergence of a new generation that contests patriarchy and the different forms of discrimination against women artists.

Reaffirming the book as a means of social expression, capable of amplifying and protecting stories against time, it's intended, in such an uncertain moment as 2021, to create a space for women to share their opinions and artwork.

(AS)ARTISTAS is a graphic test of documental character, accompanied by a report that seeks to understand and find moments in the different feminist movements that we perceive to be fundamental in the way the role of the female artist has evolved in the context of Art.

Raising the issue of the lack of feminine references in Art History, seven artists are questioned on the invisibility of their ancestors and showcase different individual perspectives that may allow to characterize the present and to glimpse future hypotheses on their position in the Art universe.

ÍNDICE

Resumo/Abstract

Índice
Palavras-chave

14 Introdução
16 O papel da Mulher na Arte: Por sete jovens artistas portuguesas

21 I. Anotações sobre a mulher, o feminismo e a Arte
23 Síntese do movimento feminista
24 Simone de Beauvoir e o *Segundo Sexo*
28 I.I. O impacto do movimento feminista na Arte
29 A mulher como objeto e sujeito da sua Arte

32 II. (AS)ARTISTAS: À procura do suporte
37 O objeto livro
45 A relação entre design e feminismo
48 II.I. Casos de estudo
50 *50 Contemporary Women Artists*
55 *Virgil Abloh: Figures of Speech*

62 III. (AS)ARTISTAS
82 As entrevistas: Análise de conteúdo
93 Grelha e layout
108 Cor, capa e tipografia

156 Considerações finais
164 Bibliografia

Palavras-chave
Feminismo, Arte, Pintura, Opinião, Geração Z, Livro Objeto, Design Editorial

INTRODUÇÃO

O projeto (AS)ARTISTAS é uma publicação sobre sete mulheres artistas, onde se abordam questões transversais tais como o movimento feminista ou a invisibilidade da mulher artista na História da Arte. O objeto-livro pretende documentar as histórias das estudantes e recém licenciadas de Arte, narrando através do design editorial algumas das suas experiências e motivações, assim como divulgar o seu trabalho.

A escolha deste tema e objeto de estudo surge do gosto pela Arte e do interesse em particular pela história de mulheres artistas. Essa curiosidade motivou a compra de livros biográficos e de artista, que hoje formam uma crescente coleção pela qual nutro dedicação e cuidado. Foi na procura dessas publicações que percebi que colecionava mais livros sobre homens do que mulheres, e, por curiosidade, decidi tentar entender o que deu origem a essa discrepância. Rapidamente constatei que as livrarias tendem a ter maior oferta de livros sobre homens artistas, e que os livros de História da Arte tendem na maior parte dos casos a ignorar o contributo de muitas artistas mulheres. Pesquisei sobre o assunto e encontrei investigação desenvolvida em prol dessa temática, e assim surge a vontade de contribuir para a exposição do problema, e, ainda que pouco esteja nas minhas mãos, contar com o apoio de algumas estudantes de Artes plásticas é bastante inspirador.

Perceber a partir de uma perspetiva feminina o universo da Arte, embora através de uma lente reduzida pelo número da amostra, não deixou de ser um percurso desafiante. Isto porque as entrevistas realizadas incidiram num número restrito de jovens mulheres artistas estudantes, em diferentes momentos das suas carreiras e geografias nacionais, o que possibilitou um contacto mais direto e mais atento às histórias individuais de cada uma das protagonistas desta publicação. Um fator que consideramos relevante para prosseguir este projeto.

A invisibilidade da mulher artista na História da Arte julgamos ser consensual. Esta ausência contestada em determinados momentos no século XX, encontra a partir do século XXI um conjunto de ações crescentes na visibilidade e redescoberta do trabalho passado e presente das mulheres enquanto autoras, através de projetos de investigação, exposições, publicações de História da Arte, entre outros.

> A História da Arte não é uma ardósia na qual as práticas artísticas se vão inscrevendo como um processo natural, como a terra que fica molhada depois da chuva. É uma laboriosa teia de inscrições, nas quais a academia, as instituições de produção e divulgação artísticas, a crítica e, enfim todos os processos de gate keeping do mundo da Arte desempenham um papel que resulta em discursos sobre o que é, ou não, Arte, sobre o que é, ou não, boa Arte — e sobre o que é a própria História da Arte (SARDO. 2012, p.15).

O papel da Mulher na Arte: Por sete jovens artistas portuguesas

Vários estudos e diversas autoras têm abordado as interseções entre os movimentos feministas e a sua relação e impacto na Arte. Para este relatório decidimos destacar, pela sua relevância na forma como estruturamos a problemática, a obra de Filipa Lowndes Vicente, em especial o livro *A Arte sem história: Mulheres e cultura artística (Século XVI-XX)* (2021). O livro mostra como o aparecimento dos primeiros nomes de mulheres artistas acontece em paralelo com os primeiros passos do feminismo. É também relevante o artigo *Why have there been no great female artists?* (1971) de Linda Nochlin e a sua obra *Representing Women* (2019), e destacámos ainda o recente catálogo/monografia das *Guerrilla Girls: The art of behaving badly* (2020), que entre outras questões nos dá uma visão clara e estatística da pouca representação de mulheres artistas em museus e galerias de Arte, elevando o tema a questões como o racismo e a xenofobia. Embora a mulher seja cada vez mais reconhecida pelo seu trabalho artístico, procurámos compreender neste relatório por que esse reconhecimento foi lento e com vários obstáculos que julgamos estarem ainda presentes e que pretendemos confirmar ou não nas entrevistas a realizar a jovens mulheres artistas.

Desenvolver um projeto que propõe explorar estas histórias e, questioná-las perante a minha geração, é um desafio difícil embora o aceite com entusiasmo, consciente de que a minha resposta estará inevitavelmente incompleta. A invisibilidade da mulher na História da Arte, argumentada num cenário académico português que ainda pouco se defende desta crítica como explicarão as sete artistas, exige muito cuidado. Por isso referimos que a intenção do projeto se afasta da representação de um todo, estando assim limitado à honestidade de sete estudantes de Arte portuguesas, e ao estudo da investigação de autoras citadas acima. Cada artista terá o seu ponto de vista, e como se pode verificar no capítulo referente às entrevistas, uma opinião que discorde do que a publicação defende é, também, um contributo para o estudo desta temática, por isso presente no relatório.

Para uma percepção mais próxima da análise da problemática procuraram-se jovens artistas, estudantes ou recém licenciadas, em diferentes momentos das suas carreiras e geografias nacionais. O facto de pertencerem à mesma geração, possibilitou um contacto mais direto que resultou, primeiramente, conversas informais, e, mais à frente, entrevistas semi-estruturadas para obtenção do conteúdo que se procurava revelar. O objetivo para o projeto prático passa por construir uma publicação sobre sete jovens artistas, onde o leitor pode aferir um pouco sobre o momento que atravessa a Arte e a sua formação em Portugal. Para além de divulgar o trabalho destas artistas, pretende-se dar a conhecer as suas motivações e experiências.

Inspirada noutras publicações sobre artistas, a publicação (AS)ARTISTAS ganha forma num objeto de capa dura e encadernação suíça. O miolo, constituído por três tipos de papel, varia de textura entre cada secção dedicada a uma artista, o que permitiu que a grelha se mantivesse estruturada da mesma forma para cada artista.

Nesta publicação apresentam-se as sete artistas através de texto que resultou de entrevistas com cada uma das protagonistas do projeto. Uma vez que essas entrevistas são semi-estruturadas, a informação obtida de cada uma, embora diferente, é orientada pela problemática comum que a entrevista pretende alcançar e utilizada na publicação sobre a forma de secções iguais para ambas as entrevistadas. A publicação é enriquecida não só pelos seus diferentes trabalhos, mas também pelas suas reflexões acerca da presença da mulher no mundo da Arte, encarando as suas antecedentes, mas revelando também a preocupação pelo sucesso da sua geração.

É quando se começa a pensar no potencial de uma publicação como (AS)ARTISTAS, que nascem as primeiras questões relativas ao que deveria inserir-se no presente relatório que a acompanha. E aí surgem as questões maiores, inevitavelmente cruzadas com a disciplina da História da Arte. Para pensar as questões a levantar a estas sete artistas, foi preciso perceber o caminho feito até ao momento em que lhes é possibilitada a formação em Artes Plásticas, e com base em estudos sobre o feminismo, a História da Arte e a sua atitude perante a imagem feminina, decide-se então a estrutura do relatório, dividida em três capítulos.

O primeiro capítulo, *Anotações sobre a mulher, o feminismo e a Arte*, aborda o tema da luta feminista numa breve reflexão acerca das diferentes ondas até ao seu impacto na Arte, dando-se ênfase à obra de Simone de Beauvoir.

O segundo capítulo, *(AS)ARTISTAS: À procura do suporte*, direciona-se para o projeto prático, analisando o potencial do objeto livro enquanto expressão social e através da teoria do design emocional. Explora-se ainda um pouco a relação do design com o feminismo. Aprofundando a motivação do projeto, percebe-se a escolha do suporte ideal para a sua reprodução, e como dois livros foram utilizadas enquanto casos de estudo.

O terceiro e último capítulo é dedicado à metodologia e processo de criação e produção da publicação (AS)ARTISTAS. Apresenta cada uma das artistas e analisa o seu contributo para a publicação, expondo as entrevistas que decorreram na fase de recolha da informação. Explica e mostra, através de algumas fotografias, as etapas da criação do objeto revelando as preocupações gráficas e formais encontradas ao longo do processo de edição e posteriormente, impressão e encadernação.

Após este capítulo são apresentadas as conclusões e são realizadas algumas considerações futuras sobre possíveis continuidades do projeto prático e de investigação.

Por fim, este relatório visa contribuir para o conjunto de suportes já existentes sobre esta problemática, propondo um caminho que possibilite mapear algumas questões que a geração de jovens estudantes mulheres de Arte enfrenta na contemporaneidade, através do recurso ao modelo de entrevista reproduzido num objeto prático que ambiciona divulgar o trabalho de jovens artistas e expor as suas preocupações, divulgando material inédito e incentivando a reflexão. Dessa forma julgamos não só contribuir para a sua visibilidade, mas também adensar o trabalho desenvolvido sobre estas problemáticas no seio da academia.

I.
ANOTAÇÕES SOBRE A MULHER, O FEMINISMO E A ARTE

> Toda a reflexão sobre o feminismo tem por obrigação começar por tentar delinear os contornos dessa noção. Se o(a)s historiadore(a)s das mulheres são frequentemente levado(a)s a cruzar-se com o feminismo, isso não significa que a história das mulheres se reduz à história do feminismo. Com efeito, a história das mulheres é muito mais vasta do que a história dos movimentos feministas (UMAR. 1998, p.8).

Inicialmente pensou-se em separar as matérias, a história das mulheres e a história dos movimentos feministas, até perceber que se cruzam em diversos momentos e que sobreviviam nessa harmonia. Escrever sobre a mulher é um terreno delicado, no entanto o objetivo deste estudo não se afirmaria sem abordar algumas questões, como é exemplo a igualdade salarial e os direitos humanos, que conduzem à reflexão acerca do progresso ou retrocesso da mulher na sociedade. E assim se começou por tentar perceber o que colocou a mulher em discussão, e o que provocou esse movimento que se chama movimento feminista.

Historicamente, o nome de Olympe de Gouges marca um dos primeiros passos do movimento feminista. Em 1791, a escritora e jornalista francesa escreveu a *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (Declaração dos direitos da mulher e cidadã), contra o sistema político e social vigente na época em França. Proclamando valores iguais para o homem e para a mulher, pode ler-se no artigo IV:

> A liberdade e a justiça consistem em devolver tudo o que pertence aos outros; assim, o exercício dos direitos naturais da mulher não tem limites, exceto a tirania perpétua que o homem lhe impõe; esses limites devem ser reformados pelas leis da natureza e da razão (GOUGES, 1791).

A sua ousadia foi reprovada por questionar valores republicanos e foi condenada à morte em 1793. Dois séculos depois, é reconhecida como impulsionadora do movimento feminista e foi a motivação para tantas mulheres da época seguirem o seu pensamento.

Síntese do movimento feminista

> O meu próprio sexo, espero, que me desculpe, por tratá-las como criaturas racionais, em vez de apenas elogiar as suas graças fascinantes e olhá-las como se estivessem em estado de infância perpétua, incapazes de ser deixadas sozinhas (WOLLSTONECRAFT. 1792, s/p).

Segundo o dicionário português Priberam, o feminismo[1] é o movimento ideológico que preconiza a ampliação legal dos direitos civis e políticos da mulher ou igualdade dos direitos dela aos do homem e, segundo Chris Barker (2004) a sua história está dividida em três fases. Num primeiro momento des-

[1] "feminismo", em Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2021. Retirado de https://dicionario.priberam.org/feminismo [consultado em 17-07-2021].

tacou-se o movimento sufragista, que defendia os mesmos direitos políticos para a mulher e para o homem, principalmente na questão do direito de voto.

A segunda começa na década de 1960 quando questões sociais e culturais como a violência doméstica, a representação da mulher, o direito ao aborto, entre outras, são colocadas em continuidade às premissas das sufragistas. É nesse período que se dão as mais significativas alterações culturais e legislativas, como falaremos mais à frente , nomeadamente pela ênfase que será dada à obra de Simone de Beauvoir (1908-1986).

A terceira fase ou onda do movimento surge questionando o que foi alcançado na segunda, uma vez que as mulheres continuavam a sofrer com injustiças sociais, e o que parecia ter sido alcançado afinal não se fazia sentir. A terceira enfrenta o machismo enraizado nas relações sociais, e questiona o conceito de mulher e o seu papel na sociedade. Esta terceira etapa do feminismo enfrenta ganha amplitude quando se transforma num movimento de maior abrangência quando para além da defesa dos direitos das mulheres, defende que todas as minorias merecem as mesmas oportunidades (Barker. 2004, p.68).

A obra *A Vindication of the Rights of Woman* (1796) de Mary Wollstonecraft (1759-1797) é, segundo o *British Library*, a primeira denúncia de uma mulher sobre as injustiças sociais que sentia. É uma obra literária inovadora que, ainda hoje, ressoa em movimentos como o dos direitos humanos e o feminismo. Pode ler-se nas palavras de Wollstonecraft:

> Atribuo esses problemas a um falso sistema de educação, recolhido de livros escritos por homens sobre um assunto que, não considerando as mulheres criaturas humanas, se revela tratá-las como meras amantes atraentes. As mulheres civilizadas deste século, com algumas exceções, estão ansiosas por inspirar amor, quando deveriam nutrir uma ambição mais nobre nas suas habilidades e virtudes, exigindo respeito (WOLLSTONECRAFT, 1792, s/p).

Com ideias muito à frente do seu tempo, a autora escreveu em 1796 sobre o estado social e económico da mulher, defendendo a sua independência e educação.

Simone de Beauvoir e o *Segundo Sexo*

Segundo Ana Martins (2015), é em 1949, quando Simone de Beauvoir publica o livro *O Segundo Sexo* que a luta feminista ganha maior destaque. Beauvoir é a personalidade associada à importância crescente do feminismo na Europa depois da Segunda Guerra Mundial. Na sua análise questiona o conceito de ser mulher, problematizando questões de género como o termo Humano se associar a Homem e não a todos os géneros. A autora defende ainda a sororidade entre mulheres, contra a ideia de que "o homem se mantém como categoria universal, a medida de todas as coisas, detentor do poder e criador da cultura" (MARTINS. 2015, s/p).

Em Abril de 1949, grande parte dos temas políticos estavam limitados à opinião masculina. Uma das grandes preocupações políticas e intelectuais era a possibilidade de uma Terceira Guerra Mundial. Em França, apesar do direito de voto do eleitorado feminino ser uma conquista recente (1945), a inferiorização da sua condição social mantinha-se em segundo plano face ao contexto mundial (MONTEIL. 2000).

Quando a obra de Simone de Beauvoir é publicada, já estavam superadas as reivindicações sufragistas, mas o seu impacto não foi menor. A autora expôs a opressão social através da análise da História e da Literatura, culpando o sexo masculino de se ter estabelecido como o superior, e o sexo feminino ser considerado como *o outro*. A obra foi proibida pela Igreja Católica porque "ousava descrever sem dissimulações os mecanismos subtis pelos quais a sociedade mantinha metade dos seus membros numa condição menor" (MONTEIL. 2000, p.131).

Desde temas tabu como a sexualidade e o aborto clandestino, assim como a independência financeira das mulheres, Simone de Beauvoir criou um dos maiores escândalos da história. Dividido em dois volumes, no primeiro a autora dedica-se à desconstrução dos mitos do sexo feminino, apoiando-se em factos sobre as mulheres e analisando múltiplas perspetivas, esclarecendo que nenhuma delas é suficiente para definir uma mulher, mas todas contribuem para uma melhor definição da mesma perante o sexo masculino (BEAUVOIR. 2015[2]). O segundo volume inicia-se com a famosa afirmação *On ne naît pas femme, on le devient,* em português: *Não se nasce mulher, torna-se mulher*. Neste volume Beauvoir analisa os papéis de esposa, mãe e prostituta, explicando como as mulheres estão sujeitas a vidas monótonas, criando filhos, tratando de responsabilidades domésticas, inibidas da sua emancipação, como o direito de se realizarem em projetos próprios com todos os perigos e incertezas que estes acarretam.

> Um homem não teria a ideia de escrever um livro sobre a situação singular que ocupam os machos na humanidade. Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: "sou uma mulher". Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação. Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural. É de maneira formal, nos registos dos cartórios ou nas delegações de identidade, que as rubricas, masculino, feminino, aparecem como simétricas. A relação dos dois sexos não é a das duas eletricidades, de dois pólos. O homem representa ao mesmo tempo o positivo e o neutro, a ponto de dizermos "os homens" para designar os seres humanos. [...] A mulher aparece como o negativo, de modo que toda determinação lhe é imputada como limitação, sem reciprocidade (BEAUVOIR. 2015, p.14).

[2] A primeira edição é de 1949. Éditions Gallimard.

Estas evidências levam Beauvoir a concluir que a humanidade é masculina, dada a incapacidade conjunta do homem encarar a mulher como um ser autónomo, inaugurando um debate que seria retomado pelas gerações de feministas seguintes. A autora antecipou mais de duas décadas daquela que seria uma das questões centrais para o feminismo na terceira onda: onde surge a desigualdade entre homens e mulheres?

Segundo Ana Martins (2015), a disseminação das ideias de emancipação feminina trouxe consigo uma série de questões sobre a materialidade dos sujeitos. Assim surgiria a terceira onda do feminismo, questionando a aptidão das mulheres para ingressar no universo de reconhecimentos dos seus direitos, assim como os limites da identidade política nessa reivindicação (MARTINS. 2015, p.235).

> A segunda onda foi responsável pela conquista de diversos direitos para as mulheres e a partir daí as feministas de terceira onda focam-se na mudança de estereótipos e na linguagem até ao momento utilizada para definir as mulheres. O objetivo passou a ser o reconhecimento das diversas identidades femininas e o abandono da ideologia do "feminismo vítima", aplicado ao feminismo da segunda onda, numa interpretação pós-estruturalista do género e da sexualidade (CONSOLIM, 2017).

Martins (2015) explica que com este reconhecimento da diversidade surge o anúncio da possível morte do feminismo, "causada pelo abandono do seu propósito original e da sua forma de contestação: a afirmação de determinadas bandeiras de luta e formas de consciencialização para a problemática" (MARTINS, 2015, p.236). Por outro lado, a diversidade no interior do feminismo e fora dele, inclui mulheres que não se reivindicavam feministas até ao momento, mas que passaram a olhar para a força política do movimento justamente pelo processo de renegociação contínuo a respeito de quem somos e o que queremos. Na terceira onda do feminismo, a questão da identidade de género é um ponto crucial para a ampla compreensão do movimento como projeto político, e isso gera repercussões sociais, entre outros.

As questões referentes à igualdade de género persistem, embora a sororidade entre mulheres tenha ganho força estimulando a credibilização das suas narrativas. Como escreve Cláudia Silva (2018), no jornal *Público*,

> A 4ª revolução industrial e a 4ª onda do feminismo são duas "4ªs", que podem ser vistas como as duas faces da mesma moeda. O que quero dizer aqui é que a história das tecnologias e a história do feminismo desenvolvem-se quase em paralelo, embora sejam divergentes (SILVA, 2018, s/p[3]).

Redes sociais como o Twitter, o Instagram e o Facebook, são o berço desta nova onda onde a *hashtag* é um manifesto. Trata-se de uma palavra ou frase associada a informações, tópicos ou discussões que se pretendem indexar nas redes sociais, inserindo o símbolo cardinal (#) antes da mesma.

[3] Silva. (2018). A favor de uma sinergia entre a 4.a Revolução Industrial e a 4. Onda do Feminismo. Retirado de: https://www.publico.pt/2018/10/31/sociedade/opiniao/a-favor-de-uma-sinergia-entre-a-4-revolucao-industrial-e-a-4-onda-do-feminismo-1847736 [consultado a 22-03-2021]

O movimento *Me Too* surge em 2006 quando a ativista americana Tarana Burke se manifesta pela consciencialização e apoio a vítimas de abuso sexual (BURKE, 2020). Ganha maior visibilidade uma década depois, quando várias mulheres incluindo a atriz Alyssa Milano, revelam as suas experiências de assédio publicamente utilizando a *hashtag* #MeToo. Surge assim na internet uma enorme onda de testemunhos de mulheres que sofreram abusos sexuais e/ou psicológicos, para mostrar que os mesmos ainda acontecem, mais do que se imagina. Este movimento reside na indignação da persistente opressão do sexo feminino, através do assédio sexual em espaços públicos e de trabalho, da cultura da violação, e do feminicídio em geral, na falta de políticas que assegurem o tratamento digno da mulher. Segundo Tarana Burke, estaríamos portanto numa quarta onda de feminismo, que se traduz no estado atual, desigual e complexo da sociedade contemporânea, comprovado pelo mais recente relatório *Global Gender Gap* (2017) do Fórum Económico Mundial, que mostra que poderão ser necessários mais 217 anos para que as mulheres alcancem paridade salarial e representatividade no espaço laboral.

A discussão da teoria da interseccionalidade surge quando a luta do feminismo se torna insuficiente na discussão das diferentes realidades vividas entre mulheres. Cada mulher vive uma realidade diferente dentro da construção social onde se insere, e no momento em que várias mulheres se consideram pouco representadas pelo movimento, levanta-se a questão da interseccionalidade no feminismo, procurando resposta para questões além das do género.

A interseccionalidade foi defendida pela primeira vez em 1991, pela teórica e feminista Kimberlé Crenshaw, no artigo *Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color* (COLLINS; BILGE. 2016, p.154).

Patricia Collins (2016), refere-se à interseccionalidade como uma forma de entender e analisar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas. Segundo a autora, as experiências sociais e políticas de cada pessoa jamais podem ser entendidas ou adaptadas apenas a uma teoria, devem então ser pensadas por fatores distintos que se influenciam mutuamente.

A interseccionalidade é distinguida maioritariamente pelo feminismo negro e latino, porque a ampliação da sua voz é manifestada por mulheres negras como é o caso de Kimberlé Crenshaw e Patricia Collins. A teoria interseccional compreende, por exemplo, que as bases da opressão de mulheres negras inclui outros fatores como raça e género, ou raça, género e etnia. Isto porque as opressões mudam de acordo com

o lugar e contexto social em que a mulher está inserida.

Como defende Djamila Ribeiro (2018), o feminismo deve ser interseccional porque só assim é possível dar espaço e protagonismo às representações diversas de uma mulher. A luta por uma sociedade justa passa pelo combate a opressões que ultrapassam as questões de género, como racismo, transmisoginia, lesbofobia, xenofobia.

Para entender a luta feminina é preciso autorreconhecimento, isto é, que cada um se reconheça a si mesmo como homem, mulher, outro, é preciso acreditar na identidade e liberdade de perceção de si mesmo. E se hoje as mulheres lutam por questões maiores do que elas mesmas, é porque outrora lutaram pelo seu pequeno espaço de ser e existir. De seguida tentámos compreender a influência que o movimento feminista teve no universo da Arte.

I.I. O impacto do movimento feminista na Arte

O artigo *Why have there been no great women artists? (*1971), de Linda Nochlin, viria a marcar o longo percurso académico da historiadora da Arte. Num período de debate feminista no âmbito social e político, Nochlin propôs que a sua perspetiva fosse usada para repensar as “bases intelectuais e ideológicas das várias disciplinas intelectuais ou académicas" (NOCHLIN. 2016[4], p.12).

Nochlin não só levanta a questão como apresenta várias hipóteses de resposta, ainda que não tenha alcançado uma conclusão. Começa por apresentar a possibilidade de contrariar a pergunta com uma lista de casos de grandes mulheres artistas, como refere mais à frente, como qualquer historiador empenhado o faria.

Uma outra resposta que a historiadora também crítica, seria defender um registo feminino que não deveria ser defendido segundo os mesmos critérios que o masculino. Apresenta então o nome de diversos artistas, contrariando a ideia de estilo feminino. Filipa Lowndes Vicente (2012) comenta a questão da Arte feminina da seguinte forma,

> Embora nos anos 70 a ideia de Arte feminina pudesse provir de algumas vozes femininas, no século XIX a definição de uma Arte feminina fora usada como modo de distinguir a Arte “séria”, profissional e, implicitamente, masculina, da produzida por mulheres e, portanto, feminina, “amadora”, e menor (VICENTE. 2012, p.52).

Finalmente Linda Nochlin afirma que, apesar de terem existido muitas artistas com trabalho de enorme relevância, não existiram *great women artists*. Isto porque não podiam existir, e, as que existiram, é surpreendente como superaram todas as limitações e dificuldades que lhes foram impostas

[4] A primeira edição deste artigo é de 1971. Nova York: Woman in Sexist Society: *Studies in Power and Powerlessness*: Basic Books.

(NOCHLIN. 2016, p.16). É neste artigo que Nochlin propõe a revisão da História da Arte, analisando as limitações que impediram o desenvolvimento criativo das mulheres.

No âmbito artístico, as questões de género prendiam-se à grande presença de nomes masculinos na História da Arte e na indústria da Arte, envolvidas em poéticas intimistas, sexuais e subjetivas, que evidenciavam o caráter elitista e segregador do meio. Durante grande parte da História da Arte ocidental as mulheres eram objeto da Arte, nunca sujeito. Eram vistas como musas ou assistentes, nunca como as artistas. Segundo Vicente (2012), o desequilíbrio entre o número de mulheres artistas reconhecidas e a sua exclusão das instituições de ensino artístico e espaços de exposição levou não só à criação de espaços alternativos, sobretudo em cidades como Londres e Paris, como à multiplicação de tentativas para modificar as regras daqueles lugares que as discriminavam.

O livro *A Arte sem História* (2012), de Filipa Lowndes Vicente, foi um objeto de estudo relevante na questão da relação das mulheres e da Arte, embora existam outros autores que se debruçaram sobre esta problemática. Recorremos a Filipa Lowndes Vicente pela forma como sistematiza e enquadra a temática quer de um ponto vista histórico, social, político como artístico. Deste modo utilizaremos várias das suas referências ao longo deste relatório. O seu nome surgiu desde cedo na fase de pesquisa, e foi a partir de si que conhecemos autoras tão importantes quanto Linda Nochlin, Marie Bashkirtseff (1858-1884) e Michelle Perrot (1928). Da sua autoria, encontrámos ainda inúmeros artigos como é exemplo *Fora dos cânones: Mulheres artistas e escritoras no Portugal de princípios do século XX (2015)*, ou o livro de 2016, *Aurélia de Sousa: Mulher artista (1866-1922)*. Por fim, a investigação sobre esta problemática e os ensaios de Filipa Vicente, verificou-se serem essenciais para o projeto prático, uma vez que foi pela sua reflexão que se construiu o guião das entrevistas às mulheres artistas que apresentamos.

A mulher como objeto e sujeito da sua Arte

Ser uma “mulher-artista” era diferente de ser “artista”, que continuava a subentender uma masculinidade. A construção do significado da dupla identidade de “mulher-artista”, numa altura em que esta passa a ter cada vez mais visibilidade, como acontece no século XIX, está imbuída de uma inferiorização do seu estatuto. A falta de “qualidade artística” de algumas daquelas mulheres levou a generalizações por parte da crítica em relação à criação artística feminina —uma mulher-artista tendia a representar “as” mulheres artistas, enquanto um homem artista representava-se apenas a si próprio (VICENTE. 2016, p.68).

No capítulo 3: *Da exceção à exclusão: o século XVIII, as academias e as mulheres artistas* no livro *A Arte sem História* (2012), Filipa Vicente diz-nos que foi sobretudo na segunda metade do séc. XIX que se criaram inúmeras iniciativas, individuais e coletivas, empenhadas em alterar as regras institucionais de exclusão das mulheres, na procura de um mundo artístico que fizesse justiça pelos seus direitos. Abriram-se escolas, estúdios e aulas só para mulheres, assim como espaços de exposição só para mulheres e criaram-se associações para mulheres artistas. Embora estas iniciativas possam ser analisadas num contexto alargado dos movimentos feministas, nem todas as mulheres artistas que lutaram nestas ações pela sua afirmação profissional, se consideravam feministas.

Assim como acontece ainda hoje, a autora explica que muitas mulheres limitavam as suas atividades aos seus próprios interesses, sem as extrapolar para outros campos sociais, culturais ou políticos. Outras, no entanto, viam as discriminações contra as mulheres artistas como parte de um contexto mais alargado que desvalorizava e diminua o feminino que precisava de ser combatido.

> Em finais do século XIX, era já difícil definir o feminismo enquanto movimento ou ação unitária pois, em lugares como o Reino Unido, este tomava uma multiplicidade de formas e de sentidos. Havia inúmeras mulheres descontentes com os limites à sua criatividade e à sua inteligência. A própria Barbara Bodichon, por exemplo, lamentava-se de não poder seguir os passos do irmão e ir para Cambridge, mas transformou a sua revolta em ação e empreendeu uma série de gestos para tentar remover a exclusão feminina das mais prestigiadas universidades inglesas. [...] Como ponto de comparação, refira-se que a Universidade de Londres aceitou mulheres alunas em 1878, e a Universidade de Coimbra, em 1891 (VICENTE. 2012, p.115).

Segundo a autora, embora no final do séc. XIX as mulheres já realizassem, cada vez mais, todo o tipo de trabalho, na maior parte dos casos não eram socialmente valorizadas por isso. A possibilidade de uma mulher se profissionalizar e poder viver da sua Arte passava em grande medida pelo acesso a um ensino de qualidade, e essa viria a ser uma das razões para invocarem o acesso às melhores escolas de Belas-Artes (VICENTE. 2015, s/p). O número de textos feministas sobre educação e trabalho publicados na segunda metade do século XIX é visível e mostra a crescente centralidade deste debate. Como se pode ler no artigo *Fora dos cânones: Mulheres artistas e escritoras no Portugal de princípios do século XX* (2015),

> A partir de 1911, as mulheres foram autorizadas a trabalhar na administração pública em Portugal e nesse ano instituiu-se a escolaridade obrigatória para ambos os sexos entre os 7 e os 11 anos. Mas a esperança de que a República levasse a políticas mais favoráveis às mulheres tinha saído gorada. Em 1915, por exemplo, foram aprovadas sucessivamente duas leis eleitorais que excluíam do sufrágio não só as mulheres como todos os analfabetos, os padres e os militares (VICENTE. 2015, s/p).

Segundo Maria Isabel Roque (2018), a transição do século XIX para o século XX trata-se de um momento de mudança no que diz respeito ao ensino no campo artístico: caem muitas das barreiras visíveis e institucionais que afastavam as mulheres dos espaços de aprendizagem artística mais prestigiados. O século XX acaba por marcar marcar finalmente o reconhecimento da criatividade feminina.

Assim que a História da Arte se dedica à identidade de género aplicada a uma contextualização histórico-cultural, são descobertas várias mulheres artistas de grande qualidade, que até à data se considerava ser um termo sinónimo de masculino, "tão natural que não precisava de ser dito" (ROQUE. 2018, s/p). A mulher-musa que inspira o homem-criador é um caso que persiste numa série de referências e representações, ultrapassando largamente a História da Arte (VICENTE. 2015, s/p). O poder da criatividade feminina, a sua inovação e originalidade, abrem assim um novo capítulo na História.

Desde as primeiras manifestações do que historicamente podemos considerar Arte, que o corpo feminino é um tema recorrente. Durante séculos, inúmeras representações visuais do feminino foram desenvolvidas conforme valores morais, sociais e religiosos, assim como costumes e ideais de comportamento feminino ao longo de diferentes períodos históricos. Porém, e apesar das modificações na representação feminina, é constante a predominância do artista de olhar masculino.

Por isto é importante refletir sobre o possível impacto da mulher como um objeto ao olhar do artista, na reprodução de valores e estereótipos de feminilidade que não correspondiam, de facto, ao comportamento da mulher como sujeito. É importante estudar a vida e luta das mulheres, como forma de reconhecimento da estrutura social na qual estamos inseridas e como um instrumento para o avanço na conquista dos direitos humanos. Como se conclui em *O Sujeito "nas ondas" do Feminismo e o lugar do corpo na contemporaneidade: Café com Sociologia* (2015), Vicente alerta-nos que a história do feminismo transita da construção para a desconstrução e, contemporaneamente, para a reconstrução, marcada pela instabilidade.

A palavra feminismo ainda é motivo de dúvida para muitos, não só porque a sua compreensão não foi ainda totalmente disseminada, mas principalmente porque a pressão social e política criou um estigma que desvirtua a ideia principal. É essencial o diálogo, para entender o que é ser mulher e feminista. No âmbito do design, como falaremos mais à frente, entender o conceito de ser mulher e o consequente movimento feminista, é importante porque questiona contextos cruéis e abusivos. Como uma ferramenta de expressão social, o design pode influenciar e ser influenciado pelo movimento feminista (LEÃO. 2019, p.34).

II.
(AS)ARTISTAS: A PROCURA DO SUPORTE

Let me state this for the record: the internet is not dead. Digital will not disappear. Print will not kill the web. [...] We are in a print world now.

The phenomenon of handmade scrapbooks grew, as teenagers realized that with print, images could be cut out, remixed, stuck with glue into collages without having to break the rights management on a digital device, while others soon learned they could write whatever they wanted alongside the text in the privacy of their homes, without a publisher or platform limiting, monitoring and perhaps sharing their words.

People have now come to understand that once a print book is purchased, they truly own their personal edition of that story. There are no limitations to what they can do with it or to it. There are no licenses, no terms and conditions that must be applied to how we will use a book. Keeping a book requires no legal contract whatsoever.

[...] With print books, we have come to understand what it is like not to be forever leasing information. We can destroy, lend, scribble, mail our books from one country to another in ways that digital platforms stubbornly refuse to permit. If we decide to change the make of our digital device, we need to re-purchase or re-license "our" ebooks, movies, music all over again; but print books remain accessible no matter how or where we choose to read them. It is truly an "open" platform.

Today, we can give someone a real book as a gift, we can lend them our personal copy of the text, we can physically place the stories into their hands and their homes in a far more personal and memorable way. By occupying space, by having weight and heft, by utilizing smells and tactility as part of their own stories, books have impact.

Unlike an ever-reproducible digital file or webpage, a physical book is a solitary experience that can only be enjoyed by one person at a time. When we finish a book, we close the cover and are left in peace; there is no online store pushing us instantly to buy and read more. There are no in-book purchases to be made as we read. No advertisements will ever pop up

related to our reading experience. No videos or chat windows or alerts attempt to distract us from our internal thinking processes. Numerous studies have shown that since the arrival of print, people's ability and duration of maintaining attention on a single idea has increased. Print is literally changing how we think, and how we look at the worlds around us.

Today, we are surrounded by an entire print-based landscape, with books being published in all subjects you can imagine, in virtually every language. There is no turning back.

Little if any of this was in the minds of the early print pioneers. Now, however, no company working in the digital space can ignore what print has brought to our lives, and print has reacted accordingly. The two are engaged not in a fight, but a dance. Print or digital? That question is as redundant as asking which is better, red or green? We are in a print AND digital world, and they are better for each other's existence. By watching and learning how and why people love each medium, the strengths of one is learning how to overcome the weaknesses of the other.

In the case of digital, those strengths include connectedness, ubiquity, unlimited and near-instant supply, multimedia capabilities, multiple input possibilities via digital devices, shareability and the option to include near-constant updating of information, thereby emphasizing the fragility of "the fact." As for print, its strengths include presence, physicality, lack of compatibility issues, complete ownership of the object, the unchanging and private act of reading, personalization and the inclusion of smell and touch as part of the experience. These are complementary functions of existence.

Thanks to the new energy and ideas provided by print, we now see that far from being at its zenith, the digital age is just getting started.

We are entering a new golden age of reading, in all of its forms. Long live print.

Fully Booked - Ink on Paper: Design and Concepts for New Publications
Andrew Losowsky
2013

Considerou-se que este texto *Fully Booked - Ink on Paper: Design and Concepts for New Publications (2013),* de Andrew Losowsky, seria a forma ideal para introduzir o seguinte capítulo. Isto porque, estamos de acordo e se subscreve o que o autor afirma relativamente ao facto do impresso e o digital se complementarem. Assim como se sublinha a expressão Long Live Print!

Como amante de livros, designer e ser humano, não conseguiria prescindir nem da criação nem da compra de livros. E a razão da compra assídua talvez passe pelo gosto e conhecimento dessa tarefa da criação. Num mundo onde tantas coisas perdem diariamente o valor, e a despreocupação é um modo de estar, abrir um livro e folheá-lo é, para mim, um momento especial. Até porque foi desenhado e produzido por alguém a pensar em mim, que agora o segura e explora, de forma dedicada e cuidadosa.

Antes de falarmos sobre a componente prática que acompanha este relatório, é importante refletir de forma breve sobre as relações que encontramos entre o livro produzido e as suas interseções com o livro enquanto objeto, assim como a importância do design emocional escrutinando algumas questões entre o design e o feminismo.

Apenas depois deste enquadramento nos debruçaremos sobre os casos de estudo que inspiraram algumas escolhas para a publicação.

O objeto-livro

O livro é um objeto sobrevivente à evolução do mundo, um dos mais antigos meios de comunicação. Atravessando gerações, é um artefacto que documenta e preserva conhecimento e história, e, embora se questione o futuro do objeto-livro, substituído por novos meios de experiência de leitura, as alterações no suporte de leitura acompanham-se de uma redefinição da relação entre o pensamento e o espaço e os ecrãs nesse espaço em construção.

O valor de uma história, passada através da oralidade, foi, em certa altura, assegurado apenas pela nossa memória. Assim se fez sentir a necessidade de desenvolver um espaço para proteger e responsabilizar a informação, permitindo a sua partilha e divulgação. Designers como Irma Boom, concordam que o livro impresso persistirá no tempo. Numa entrevista para o *Museu da Arte Moderna do Louisiana*, Boom afirma que o livro não só sobreviverá como ganhará maior valor.

> I absolutely believe in the renascence of the book. Because the book is this container with this frozen information and it becomes a subject of reflection and I believe in it more and more because internet is flex and you have to find your way on the internet, but in a book, it's an edited version of complex content. That makes the book more and more valuable, I think, than ever (BOOM. 2016, s/p).

Uma opinião diferente é a de Peter Stallybrass, no artigo *Books and scrolls: navigating the bible,* presente no livro *Material texts: books and readers in early modern England* (2001), que avança com a premissa de que o digital existe para ampliar a intenção do livro analógico.

> In many ways, it is the book form – the combination of the ability to scroll with the capacity for random access, enabling you to leap from place to place – that has provided the model which these other cultural technologies now seek to emulate (STALLYBRASS. 2001, p.42).

No livro *The Book* (2018), de Amaranth Borsuk, podemos encontrar um estudo da relação entre a forma, conteúdo e a sua receção/interpretação. Como o livro se transformou de algo que poucas pessoas podiam produzir, ler, transportar ou possuir, para algo produzido em massa e de fácil acesso, a natureza da própria leitura de um livro se alterou. Passou de uma atividade praticada por um pequeno número de escribas e estudantes de religião, para qualquer pessoa minimamente interessada na sua prática.

O último capítulo do livro de Borsuk, *Book as Interface*, conta-nos sobre a importância de um bom interface, descrito como sendo transparente, o que nos possibilita o acesso fácil à informação que procuramos.

> As with artists' books, when digital books make the interface a visible and integral part of the narrative, we begin to see the extent to which any book is a negotiation, a performance, a dynamic event that happens in the moment and is never the same twice (BORSUK. 2018, s/p).

Discute-se ainda o livro de artista e a sua materialidade como uma ameaça ao digital, porque a sua forma, quando altamente desenvolvida e cuidada, provoca no leitor a oportunidade de pensar e entender um objeto físico, desafiando a reflexão acerca do livro impresso, e é esse pensar que nos relembra da qualidade metafórica do livro enquanto objeto. O design não é só uma ferramenta de trabalho para a melhoria estética de um objeto, é também o estudo que envolve as transformações desse objeto e a sua relação com quem o interpreta.

Segundo José Afonso Furtado, é emergente uma realidade absolutamente nova da relação humana com os livros. No artigo *O Papel e o Pixel (*2003), salienta que, na nossa tradição cultural, o livro é "um objeto persistente, ao qual se retorna no decurso do tempo, e cuja conservação deve ser garantida. Um mecanismo que se afasta tão profundamente deste modelo, aproximando de facto a leitura de um livro da visão de um filme *pay per view*." (FURTADO. 2003, p.26).

O livro impresso tem a vantagem de prescindir de qualquer dispositivo para ser lido, imediatamente visível, folheável e fácil de transportar. Essa simplicidade de manuseamento, e relação direta e física com o humano — incluindo a sua postura corporal — são aspetos que desafiam o digital. Clifford Lynch (2001), refere que o livro impresso tem historicamente uma vida muito longa por ter usufruído da ausência de mediação tecnológica e por ser um dos mais antigos media, certamente o *medium* mais antigo em termos de produção e comercialização em massa. Já o papel, dura muito tempo, e essa propriedade está estritamente relacionada com a função e estatuto único dos livros.

Por outro lado, o livro impresso é uma tecnologia particular de produção, transmissão e conservação de texto, que não se deixa influenciar por nenhum elemento, funcionando como uma "substância neutral, transferível independentemente da sua base material" (FURTADO. 2003, p.49). De uma maneira geral, a translação de um medium impresso para o medium eletrónico é uma operação cuja complexidade e exigência são enormes.

> A passagem da comunicação face-a-face para a comunicação mediada como forma de articulação das sociedades modernas implicou uma ampla e generalizada mediação das relações sociais. O que está agora em causa, numa análise da modernidade tardia, sobretudo após a afirmação da televisão, é a forma e a medida da extensão, pelos media, dessas mesmas relações sociais. (SILVEIRINHA. 2002, p.1)

Marshall McLuhan (1911-1980) é, naturalmente, um dos pioneiros a explorar na teoria dos media uma crítica ao dualismo cartesiano da subjetividade. Os media, principalmente os eletrónicos, podem ser considerados extensões do nosso corpo. Dos nossos membros, olhos, ouvidos, mãos e sistema nervoso, funcionando como suas expansões (MCLUHAN. 1964).

> A book, in its purest form, is a phenomenon of space and time and dimensionality that is unique unto itself. When we turn the page, the previous page passes into our past and we are confronted by a new world. [...] The book is, then, the container of a provocation (HIGGINS, 1982, p.47).

Dick Higgins (1982) destaca o caráter experimental do livro e a importância da sua relação com o leitor, que enquanto folheia o livro vive uma experiência no tempo e espaço. A força do livro está diretamente associada à capacidade intelectual de pensar. Exemplo disso foi a prática da queima de livros em praças públicas durante o período Nazi na Alemanha. Contrariamente à sua intenção, as queimas representavam mais do que a sua destruição definitiva, eram reflexo do poder e censura vivido nesse período.

Gabriela Lyrio Assreuy (2020), escreve na sua dissertação de mestrado *As pertinências do livro impresso na atualidade* (2020), que o livro enquanto meio de comunicação se tornou num objeto de alto valor social,

cultural, de manipulação de massas, seja através do ideal de pensamento coletivo e religioso, como através de atos de terrorismo e destruição (ASSREUY. 2020, p.59).



Fig 1.
Queima de livros em praça pública durante o nazismo na Alemanha.
Bundesarchiv, Bild
11 de Maio de 1933

Estes são valores a ser utilizados como resistência. O facto de ser material cria no leitor uma sensação mais profunda, que supera uma experiência de apenas leitura de texto. Pensando na resistência do livro impresso na atualidade, podemos tentar perceber o contexto em que se insere e como isso pode interferir no seu futuro. Como já foi referido, está aberto já há algumas décadas o debate acerca do potencial dos suportes digitais acabarem com os analógicos, mas esse debate tem que incluir a questão da efemeridade do digital. Os aparelhos digitais condenam o seu utilizador a questões de armazenamento e atualização, o que os descarta rapidamente. Em vez da sua manutenção, somos convidados a adquirir a versão mais atual quando se dão os primeiros problemas. Esse caráter descartável é um ponto a favor do objeto impresso, que dura mais tempo, conforme o cuidado que lhe proporcionarmos.

Achámos relevante, ainda neste capítulo, referir o livro de Alessandro Ludovico, *Post-Digital Print: The Mutation of Publishing since 1894 (2012)*. Neste livro, o autor explora a história da tecnologia dos media, do ativismo cultural e das Artes de vanguarda como ferramenta na perceção da chamada dicotomia entre o analógico e o digital. Segundo Ludovico, nesta era pós-digital, a tecnologia já não é um fenómeno revolucionário porque faz agora parte da vida quotidiana. O autor refere-se à mutação da música e do filme em bits e bytes, downloads e fluxos como um dado adquirido enquanto que, considera o mundo da publicação de livros e revistas ainda no começo da sua transformação (LUDOVICO. 2012, p.8).

Ainda neste livro, Ludovico apresenta *Print vs. electrons* (fig.2), um diagrama de análise comparativa das diferenças e proximidades entre medias impressos e digitais. Quando se refere às gerações mais novas, Ludovico chama-as de nativos digitais sem escrúpulos, capazes de se apropriar dos media tradicionais e os transformar de forma irreverente (LUDOVICO. 2012, p.156). Assumindo a impressão como uma componente relevante desse *mashup* devido não só à sua reconhecida importância histórica mas também às suas características materiais peculiares, Ludovico considera a nova geração de editores capaz de enfrentar os media antigos e transformá-los lado a lado com os novos, sem qualquer receio perante a sua história e tradição. Ludovico refere-se ao desenvolvimento de publicações *verdadeiramente híbridas*, que combinam criativamente as melhores características do mundo digital e impresso, como poder da nova geração, .

Antes de passarmos para a relação entre o design e o feminismo, refletimos sobre design emocional, através da teoria de Donald A. Norman, que procura justificar a relação do humano com o objeto. Tomando como certo que o design já implica essa relação, a especificação design emocional exige uma atenção maior a questões estratégicas de desenvolvimento do produto. O humano/utilizador desenvolve um relacionamento com o objeto não só pela sua funcionalidade, mas sobretudo por questões de apelo emocional.



Segundo Donald A. Norman, o design sobrevive em três fases: visceral, comportamental e reflexiva. O design visceral refere-se a reações imediatas ao objeto, é o que a natureza cria, não relacionado com a função ou objetivo do objeto, mas com a maneira como o humano o interpreta num primeiro contacto. Norman afirma que a publicidade se rege pelo design visceral quando apela aos sentidos de interesse do seu público-alvo, e só numa fase seguinte que se preocupa realmente com a funcionalidade do produto. Segundo esta ordem de ideias, o humano deseja o objeto ainda desconhecendo a sua utilidade. O design comportamental, refere-se à utilidade do objeto. Desprendida da sua aparência ou racionalidade (Norman. 2004), o design do objeto é orgânico e o seu intérprete interpreta a sua funcionalidade. Por design reflexivo, entende-se o conceito mais abrangente de incorporar mensagem, cultura e significado. Está intrinsecamente relacionado com quem o interpreta. É sobre o que evoca essa relação objeto-humano. O design reflexivo trabalha com algo mais do que o objeto, com a carga do mesmo e o impacto que esse tem no seu recetor.

Appendix

Print vs. electrons

100 differences and similarities between paper and pixel.

PRODUCTION

1	Screen colour consistency	Cross-browser consistency
2	300 dpi	72 dpi
3	A(x), (e.g. A4)	(x)GA (e.g. XVGA)
4	Snap to grid	CSS constraints
5	Postscript I/O error	Error 404
6	Ethernet	Wi-Fi
7	Glowing ink	Flash (Adobe)
8	Image not found	Can't connect to server
9	Magnifying glass	Magnifying icon
10	Moiré	Excessive JPEG compression
11	nth colour	Custom programming
12	Pantone	Optimised palette
13	Stock photography	Google images
14	Proofreading	Debugging
15	Test print	Draft version
16	Higher resolution	Anti-aliasing
17	Page layout software	Content management system
18	Spines	Partial browser incompatibility
19	Optimising for print	Optimising for search
20	Cutting	Screen format
21	Recycled paper	White text on black screen
22	Hollow punch	Layers
23	PDF logo	JPEG logo
24	Advertising space	Banner
25	Paid promotional flyer	Pop-up window
26	Ink	Brilliance
27	Full-colour insert	Picture gallery
28	Imposition	Sorting with tags
29	Binding	Website structure

STRUCTURE (INTERNAL)

30	Colour addition	Colour subtraction
31	Centerfold	Background image
32	Contrast	Brightness
33	Dot	Pixel
34	TIFF	JPEG
35	PDF (fixed layout)	EPUB (reflowability)
36	vector graphics	Bitmap
37	front cover	Home page
38	externally illuminated	Backlit
39	local link	Remote link
40	paper weight	Download time
41	Plastification	Use of 3D/shadows
42	RAM	kbps
43	Best viewed in bright light	Best viewed in dim light
44	Fire damage	File corruption
45	Fibres	Waves
46	Turns yellow	Reveals its pixel matrix
47	Consumed in local time	Consumed in global time
48	Slow replication	Instant replication
49	Hardcover	Paid access
50	Paperback	Free access
51	Static	Cinematic

STRUCTURE (EXTERNAL)

52	Printer	Sysadmin
53	Barcode	WHOIS
54	ISSN	Online ISSN
55	Local storage backup	Remote server backup
56	Back catalogue	Internal search engines/archive.org
57	Optimised distribution	Optimised server configuration
58	Stocks	Link on the home page
59	Second (nth) edition	Database rebuilt
60	Headquarters	Hosting
61	Shipping strike	No connection

EVALUATION

62	Readership	Unique visits
63	Certified distribution	Guaranteed bandwidth
64	Distributor list	Access logs
65	Referenced by other media	Incoming links
66	Low copy/user ratio	High copy/user ratio
67	Promotional copies	RSS

	REAL AND VIRTUAL SPACE	
68	Bookshelf	Database
69	Shelf space	Web host storage space
	CONVENTIONS	
70	Table of contents	Menu
71	Promotional T-shirt	Textual link
72	Handwritten font	Pixel font
73	Captions	Alt text tag
74	News department	Blog
75	Page format	Scrolling
76	Print	Save
77	Bibliography	Hyperlinks
78	Name	Domain name
79	Paper bookmark	Browser bookmark
80	Page numbering	Posting date
81	Clippings	Cache
82	Import dialogue window	Online form
	CONSUMPTION	
83	Reader	User
84	Subscriber	Registered user
85	Subscription	Push technology
86	Reproduction prohibited	Digital rights management
87	Syndication	Creative commons
88	Freebie	Free download
89	Shipping	Spamming
90	Cover price	Password-protected access
91	Dust	Dust
	GESTURES	
92	Flipping through	Clicking
93	Smell of ink	Sound of mouse clicks
94	Photocopying	Copy/paste
95	Annotating	Comments
96	Underlining	Underlining
97	Fingerprint on coating	Fingerprint on screen
98	Folding	Scaling
99	Locally read	Remotely read
100	Handing over	Forwarding

Fig 2.
Print vs. electrons Post-Digital Print: The Mutation of Publishing since 1894
Alessandro Ludovico
2012

A relação entre design e feminismo

O design permite a compreensão mais fácil do mundo a partir da interpretação de uma ideia para a sua transformação visual, e o feminismo identifica-se empaticamente com essa noção. O movimento feminista simplifica a forma como nos vemos uns aos outros, respeitando o direito de sermos quem queremos e nos expressarmos livremente, e tem como um dos principais objetivos alertar a sociedade para se colocar no lugar do próximo e compreender que enquanto não tivermos todos os mesmos direitos não podemos evoluir enquanto sociedade.

Muitas narrativas femininas foram distorcidas ao longo do tempo e isso resultou na persistente negação do que as mulheres são capazes. O design gráfico, inclusive enquanto profissão, é um retrato disso (LEÃO. 2019, p.27). Segundo Martha Scotford, em *Is there a canon of graphic design history?* (1991), as divisões tradicionais da história do design gráfico são baseadas em designers de renome, e muita dessas listas não contêm nomes de mulheres. Como já referido anteriormente, a luta feminista ganhou amplitude na segunda metade do século XX, mas a sua voz continuará a ser necessária enquanto a igualdade de género não for alcançada.

Como Júlia Leão afirma na sua tese de mestrado *O design gráfico enquanto ferramenta na divulgação do movimento feminista* (2019), ainda que o design seja reconhecido no universo feminino, ainda é relativamente dominado por homens.

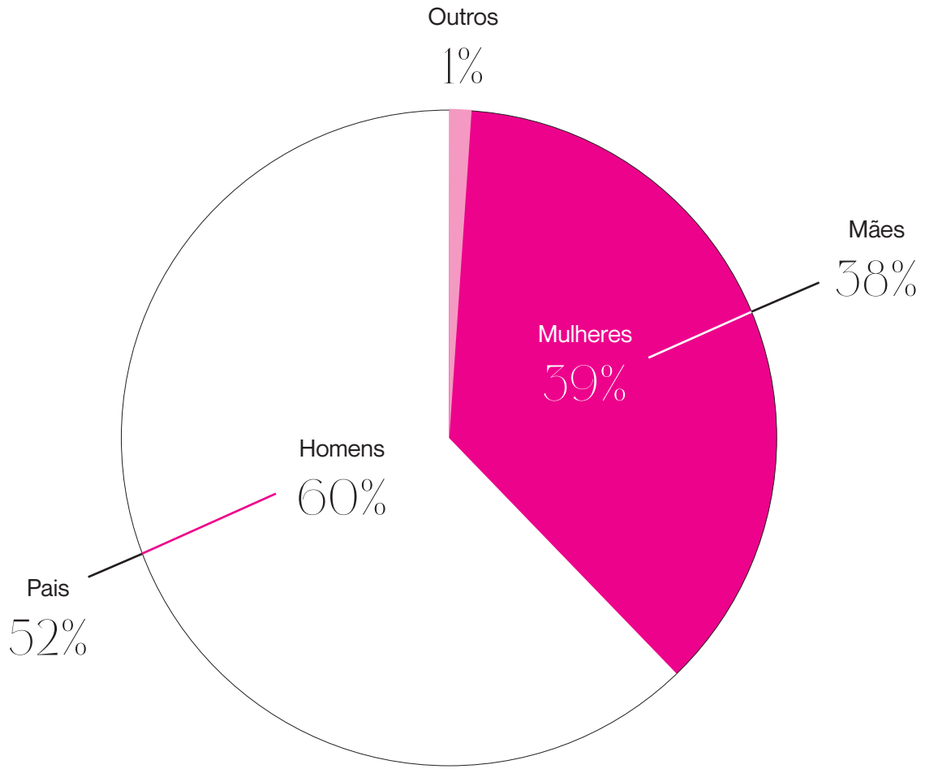
> Pay disparity in male and female artisans has been recorded as far back as the Arts and Crafts movement in the 19th century, when women were trained in artistic and production skills but paid a wage that was considered “supplemental” to their husbands’ income. Decades later, during the advertising boom of the 1960s and ’70s, women had a clear creative presence, though neither their salaries at the time nor the lack of recognition reflect that (BOLT. 2020, s/p).

Scotford (1991) alega que está intrínseca na sociedade a ideia de que características masculinas estão associadas ao pragmatismo, racionalidade e capacidade analítica, enquanto que as mulheres são mais emotivas e sensíveis. Como se comprova no projeto prático resultado deste relatório, as diferenças de género surgem desde cedo na nossa educação, desde quando nos é apresentada uma série de associações subjetivas no esquema cognitivo, como é exemplo a cor azul e o rosa. Ao longo do nosso crescimento, mantemos presente a ideia de racionalidade associada aos meninos e emoção às meninas, e esses padrões persistem ao longo do resto da nossa existência. As mulheres estiveram inibidas de se adaptar à cultura enquanto as suas narrativas foram estruturadas por homens, e para além da pressão social entre a sua vida pessoal e profissional, persistia ainda a procura por uma identidade.

O design é uma tarefa associada à criatividade, no entanto é constantemente relacionado com as competências ditas "femininas". Scotford (1991) afirma que essa tendência terá sido influenciada pelo movimento inglês *Arts and Crafts*, no final do século XIX, que emergiu em prol das consequências da industrialização, e que defendia o trabalho manual e mecânico.

Achámos relevante recorrer a um estudo realizado nos Estados Unidos da América em 2017 pelo *The American Institute of Graphic Arts (AIGA)*, que revelou inúmeras diferenças na realidade da profissão de designer entre homens e mulheres. Em 9000 respostas, a AIGA diz-nos que 60% dos designers são homens e 39% mulheres, sendo que 52% são pais e 38% são mães.

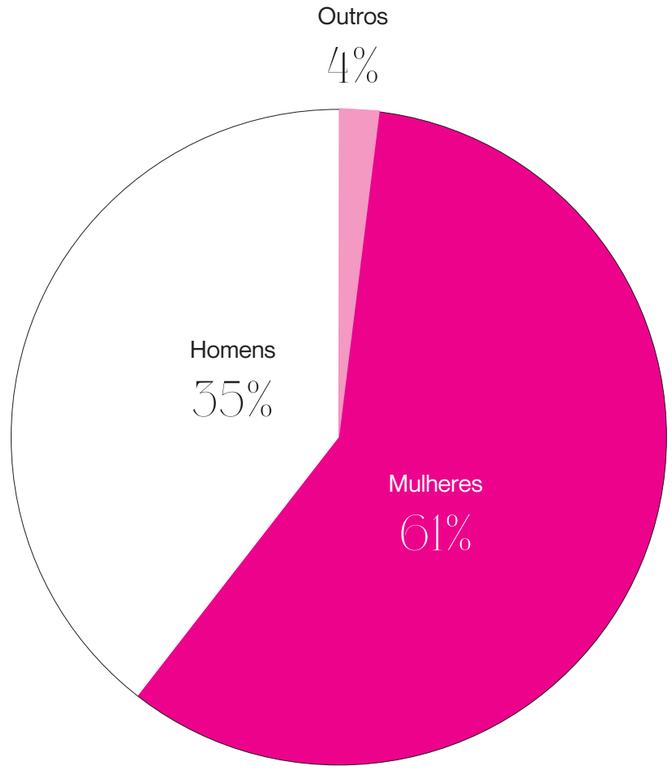
Em 2017,



Ainda nesta análise, foi possível concluir que, em 2017, apesar das mulheres trabalharem mais horas que os homens, os salários dos homens são superiores.

No entanto, de acordo com os censos de design da AIGA em 2019, 61% dos designers são mulheres, e a taxa de diretoras criativas em toda a indústria aumentou de 3% em 2008 para 29% em 2019.

Em 2019,



Embora o número de mulheres em posição de liderança seja maior não é ainda equitativo ao objetivo final, indica-nos um momento positivo e uma sensação de progresso. E uma vez que, em 2019, mais da metade da indústria era composta por mulheres, a probabilidade de alcançarmos a mudança é mais significativa nos próximos anos.

No artigo *Women Make Up Over Half the Design Industry—So Why Are There So Few at the Top? (2020)* de Laura Bolt, constata-se ainda o quão encorajador é o número de mulheres que, em 2020, se candidatam a cursos de design gráfico. Bolt afirma que, de acordo com o Departamento de Educação dos EUA, mais de 60% dos finalistas de cursos em design gráfico são mulheres, e nesse facto destaca-se o forte contraste entre as mulheres a estudar design e mulheres em cargos de chefia na área. A autora questiona o motivo dessa descrepância, "Why do these high numbers of female grads and working designers start to taper off the closer you get to the top?" (BOLT. 2020, s/p).

Depois de percebermos um pouco do caminho percorrido pelo livro impresso até aos media digitais, assim como a importância do design emocional no sentido da relação do humano com o objeto, achámos importante abordar a relação do design com o feminismo. Após essa reflexão, direcionámos-nos para a escolha do suporte do projeto, que passou pela análise de alguns livros dos quais dois, se consideram no próximo ponto, casos de estudo.

II.I. Casos de estudo

> A impressão, um dispositivo de repetição, confirmou e ampliou a nossa tensão visual. Deu origem ao primeiro "produto" uniformemente repetível, à primeira linha de montagem – à produção em massa (Mcluhan; Fiore. 2018[1], p.50).

O design de um livro é a materialização de um conteúdo, pressupõe que seja cuidada com atenção no que diz respeito à relação entre a forma, o conteúdo e o público. Quando um livro é criado, quer-se que além de uma boa leitura, este possa transmitir sensações como som, imagem em movimento, interação, e um dos objetivos deste projeto passa por criar um ensaio visual, documental, de intervenção apenas editorial. Isto porque, como já referido acima, o papel dura muito tempo e tem a particularidade do toque, e esse manuseamento é um ponto a favor do caráter documental do conteúdo abordado no projeto prático. O livro que acompanha este relatório é composto por texto e imagem, contudo o texto não existe por si só, é acompanhado por imagens que o justificam, o ilustram, e a textura e cheiro do papel, elementos impossíveis de obter num suporte digital, foi tida em consideração para a escolha do artefacto.

O desenvolvimento de uma publicação que divulgue o trabalho de artistas partiu da minha curiosidade pelo seu *background*, penso que ao expor e refletir visualmente sobre as suas vivências julgamos poder contribuir para a sua visibilidade enquanto autoras e ao mesmo tempo alargando a presença desta temáticas no seio da academia. Pretendemos arquivar as suas histórias através de uma publicação, um registo físico entre muitos possíveis realizados num período complexo e marcante da história da humanidade, falamos da epidemia do Covid-19. O design de comunicação deu voz a muitas lutas sociais, e numa perspetiva editorial é possível compor visualmente conteúdo de diferentes origens, capazes de documentar essas lutas.

[1]A primeira edição desta publicação é de 1964. Nova York: McGraw-Hill.

Apesar dos inegáveis pontos a favor do desenvolvimento de um site que albergasse estas informações, pelo o facto de poder chegar a um público maior pela sua facilidade de acesso na atualidade, optou-se contudo pelo suporte físico. As particularidades do objeto físico, como o seu corpo, peso, espaço que ocupa fisicamente nas nossas mãos e nas nossas vidas, são pontos que também as protagonistas da publicação valorizam na prática da Arte. O livro é um objeto que amplia experiências imateriais.

Esta discussão prende-se também à questão da memória. O livro surge como apoio à memória e acaba por fazer parte dela. José Afonso Furtado escreve, no artigo *O papel e o Pixel* (2003), sobre como a libertação da responsabilidade de memorar informação, se confere à possibilidade de consagrar esse recurso noutras tarefas. Num ponto de vista contrário essa premissa, refere,

> Um homem sem memória é o sonho de uma sociedade de consumo, pois o fluxo das modas pode então suceder-se sem interrupção e o murmúrio mercantil pode ocupar todo o espaço. Os electrões que cintilam na superfície dos nossos ecrãs e desaparecem num fluxo perpétuo, não têm memória. Neste sentido, são os vectores ideais de uma sociedade a-histórica ou, o que acaba por ser o mesmo, de uma sociedade que aspira a transformar o tempo em simples mercadoria (FURTADO. 2000, p.50).

É então com o pensamento na ideia de arquivar memórias que se optou por adaptar o contributo das artistas a um objeto-livro, um ensaio gráfico, para documentar as reflexões e trabalho de mulheres, criando assim uma experiência que amplia o pensamento e espaço destas artistas.

Escolhido o suporte físico, este subcapítulo dá continuidade à problemática da escolha do suporte, focado no processo de pesquisa de publicações de caráter documental. Nesse campo caraterizam-se livros a nível formal, que abordem a mesma temática, e a nível gráfico, que se estruturem como um arquivo documental.



Fig 3.
Capa do livro *50 Contemporary Women Artists* de John Gosslee e Heather Zises (2018)

***50 Contemporary Women Artists* (2018)**

A nível formal, pelo seu conteúdo e temática, julgamos importante referir o livro *50 Contemporary Women Artists* (2018) de John Gosslee e Heather Zises. Uma publicação que destaca 50 mulheres artistas e arquitetas que contribuíram para a inovação da Arte contemporânea. Atravessando transversalmente características como nacionalidade, religião ou estilo, a publicação questiona a noção de poder cultural e apresenta novas perspectivas sobre a mulher na Arte contemporânea e uma visão interseccional do feminismo. Ainda nas primeiras páginas, John Gosslee, um dos autores, conta-nos no prefácio a motivação para esta obra.

> After some due diligence, I discovered a large gap in the book market: no one had published a book solely dedicated to contemporary living women artists. It was shocking, given how many women are progenitors of styles and movements in contemporary art, and it was in that movement that I realized I had a calling to create this volume (GOSSLEE. 2018, p.5).

Destacando a sua admiração por Louise Bourgeois (1911-2010), explica a importância da primeira vez que viu a criação do seu trabalho e na motivação para outros projetos que desenvolve à volta do feminismo. Recuperou os seus livros de História da Arte e percebeu o número diminuto de autoras que neles aparecem , quando existentes aparecem muitas das vezes em secções sobre Arte feminina ou anexadas à história de algum artista homem.

Heather Sizes, co-autora da publicação, é curadora de vários estudos e projetos no âmbito do movimento feminista. No seu prefácio refere-se à História da Arte como omissora e silenciadora de mulheres artistas.

> Historically, the art world— its infrastructure, institutions, marketplace, and so forth— has been an agora in which white, Western make viewpoints are dominant. To level the hierarchy and reform traditional histories of art, 50 CWA looks away from this androcentric lens by focusing on those artists who have been marginalized, silenced, under-represented, or omitted altogether in history of contemporary art (GOSSLEE. 2018, p.6).

Publicar uma obra como esta, fornecendo um suporte visual onde várias alternativas à história podem ser examinadas, é contribuir para a promoção do trabalho de várias artistas, mas também questionar uma ideia pré-concebida de que a história já foi escrita e não pode ser alterada. Se a História não é uma ciência, e se se constrói recorrendo a métodos científicos e a outras ciências, então sempre que novas ferramentas ou novos conhecimentos permitem um aprofundamento do que já foi investigado, a história terá de ser reescrita.

Para além da motivação dos autores, o meu interesse nesta publicação passou também por perceber que problemas surgiram no seu desenvolvimento e que mudanças se deram desde a concepção da ideia até à produção do objeto final. Ainda no prefácio, Heather explica como limitar o livro a apenas 50 artistas vai contra o objetivo de divulgar uma perspetiva feminista ignorada pela História, sendo que dar prioridade a 50 mulheres, pode significar desvalorizar um número muito superior de outras mulheres. Apesar de recearem essa interpretação, os autores prosseguiram com a seleção de apenas 50 artistas, procurando compensar esse número com uma escolha diversificada das selecionadas, tanto na nacionalidade, como religião, cultura, linguagem e posição económica.

Outro problema encontrado passou pela escolha do nome da publicação. Numa perspetiva feminista, preferiam não ter que colocar o termo “Women” no título, no entanto, refere Heather, ainda nesta altura da História, quando a palavra “artista” é lida ou pronunciada, tipicamente implica o artista homem. Acrescentando:







Fig 4, 5, e 6.
Spreads do livro *50 Contemporary Women Artists* de John Gosslee e Heather Zises (2018)

> Instead of denying statistics, or ignoring the subjects of gender, race, and sexuality, we felt it was best to address some of these imbalances by creating a book specifically focused on contemporary women artists. While some may view this as a categorization, we believe that this choice did not collapse or compromise any of the work featured in 50 CWA, since gender plays no role in the capacity to create a great work of art (GOSSLEE. 2018, p.7).

Derivada da problemática de escolha do nome, ainda se depararam com uma difícil decisão na ordem de apresentação de cada artista. Decidiram que, uma vez que o título abordava um problema linguístico em relação ao termo "artista", o índice enfrentaria essa problemática de forma direta. Heather explica que uma vez que vários historiadores identificavam as mulheres artistas pelo seu sobrenome ou apelido, decidiram ir contra esse hábito injustificado. O número quantitativo presente no título, indica a decisão tomada: apresentar as artistas por ordem alfabética segundo o seu nome próprio. Page Turner, uma das artistas presentes na publicação, considerou o índice da obra "the ultimate nod toward feminism" (GOSSLEE, 2018, p.8).

Este livro teve bastante influência em (AS)ARTISTAS pela temática e conteúdo mas também a nível gráfico. Ao longo da pesquisa, encontraram-se publicações de caráter documental, como é exemplo *Guerrilla Girls: The Art of Behaving Badly* (2020) com aspeto *rebelde* perante aquele que é o design editorial que respeita a ideia de que deve ser invisível, agindo apenas como meio transmissor que dá prioridade à mensagem. Mas o *50 CWA* é um exemplo enquanto referência gráfica para uma abordagem moderna, e invisível, próximo da ideia de Beatrice Warde em *The Crystal Goblet, or Printing Should Be Invisible* (1932), ainda pertinente na contemporaneidade.

> Talking, broadcasting, writing, and printing are all quite literally forms of thought transference, and it is the ability and eagerness to transfer and receive the contents of the mind that is almost alone responsible for human civilization. If you agree with this, you will agree with my one main idea, i.e. that the most important thing about printing is that it conveys thought, ideas, images, from one mind to other minds (WARDE. 1932, s/p).

Antes da decisão final para a paginação do livro (AS)ARTISTAS, pensou-se na hipótese de edição com *layout* livre inspirada no diferente trabalho de cada artista, no entanto concluiu-se que a melhor forma de cumprir com essa liberdade seria deixar que cada uma das protagonistas elaborasse os seus *spreads*. Não menosprezando a ideia, que de certeza resultaria numa dinâmica e irreverente abordagem, a minha ideia para este ensaio encontra maior afinidade com as escolhas de Molly Shields, em *50 CWA*. Acreditando no design como um leal transmissor da mensagem, destaco em seguida um livro que une estas duas abordagens de forma eficaz.



Fig 7.
Spread do livro *50 Contemporary Women Artists* de John Gosslee e Heather Zises (2018)

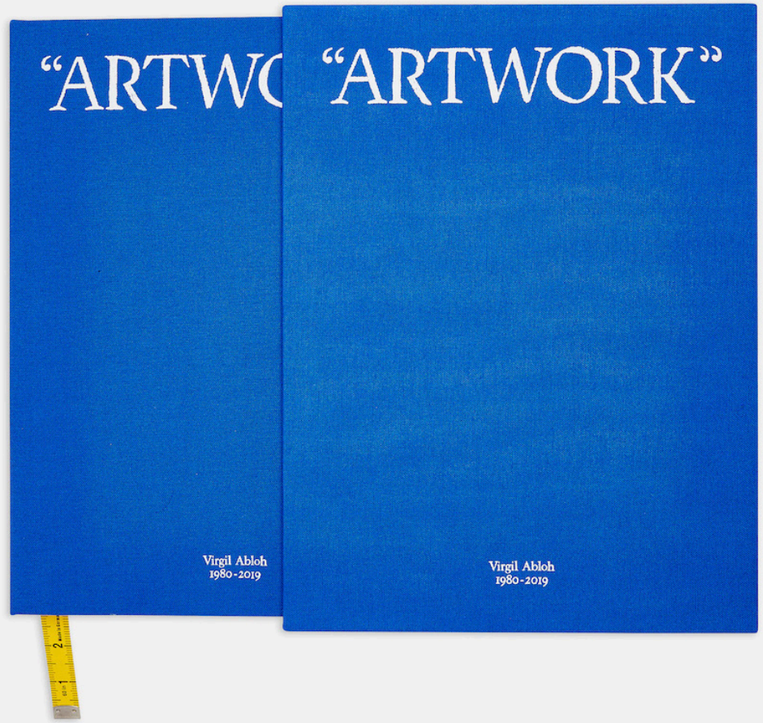


Fig 8.
Capa e caixa do livro *Virgil Abloh: Figures of Speech* da Prestel (2019)

***Virgil Abloh: Figures of Speech* (2019)**

Virgil Abloh: Figures of Speech (2019) é um livro documental sobre a vida e obra de uma das 100 pessoas mais influentes em 2018, segundo a revista *Time*. Virgil Abloh é um artista multi-facetado, licenciado em Engenharia Civil e mestre em Arquitetura. Apesar da sua formação, é reconhecido pela criação de uma das marcas de moda com maior sucesso nos últimos anos, a *Off-White*. É interessado por várias áreas, desde a pintura, arquitetura, design gráfico e de produto, escultura, moda, interiores, entre outras, Abloh é referido desde o mundo *streetwear* até à alta-costura (DARLING, 2019, p.21). O catálogo foi publicado em 2019 pelo Museu de Arte Contemporânea de Chicago em consequência da exposição *Virgil Abloh: Figures of Speech*. Editado pela Prestel, com capa dura e 496 páginas com 1923 imagens e diversos artigos sobre etnia, história da Arte contemporânea e *streetwear*.

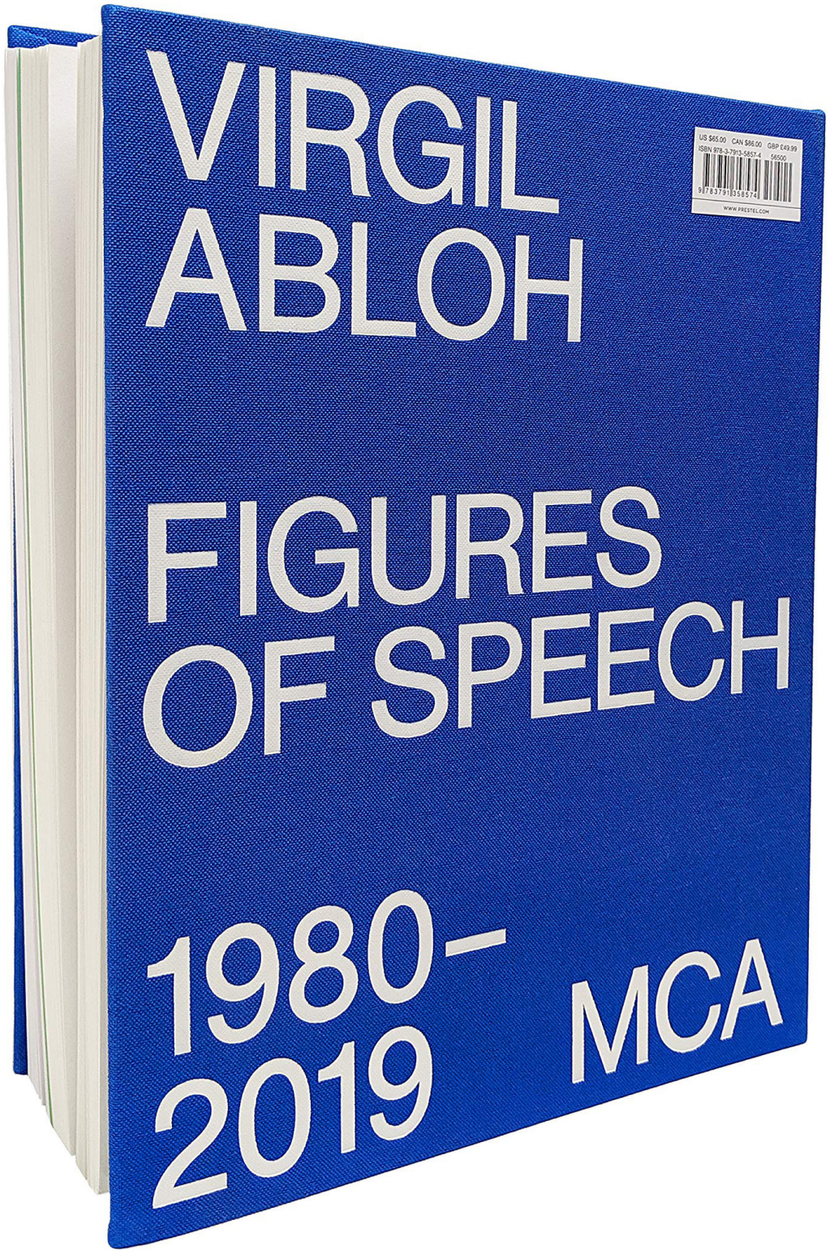


Fig 9.
Contra capa do livro *Virgil Abloh: Figures of Speech* da Prestel (2019)

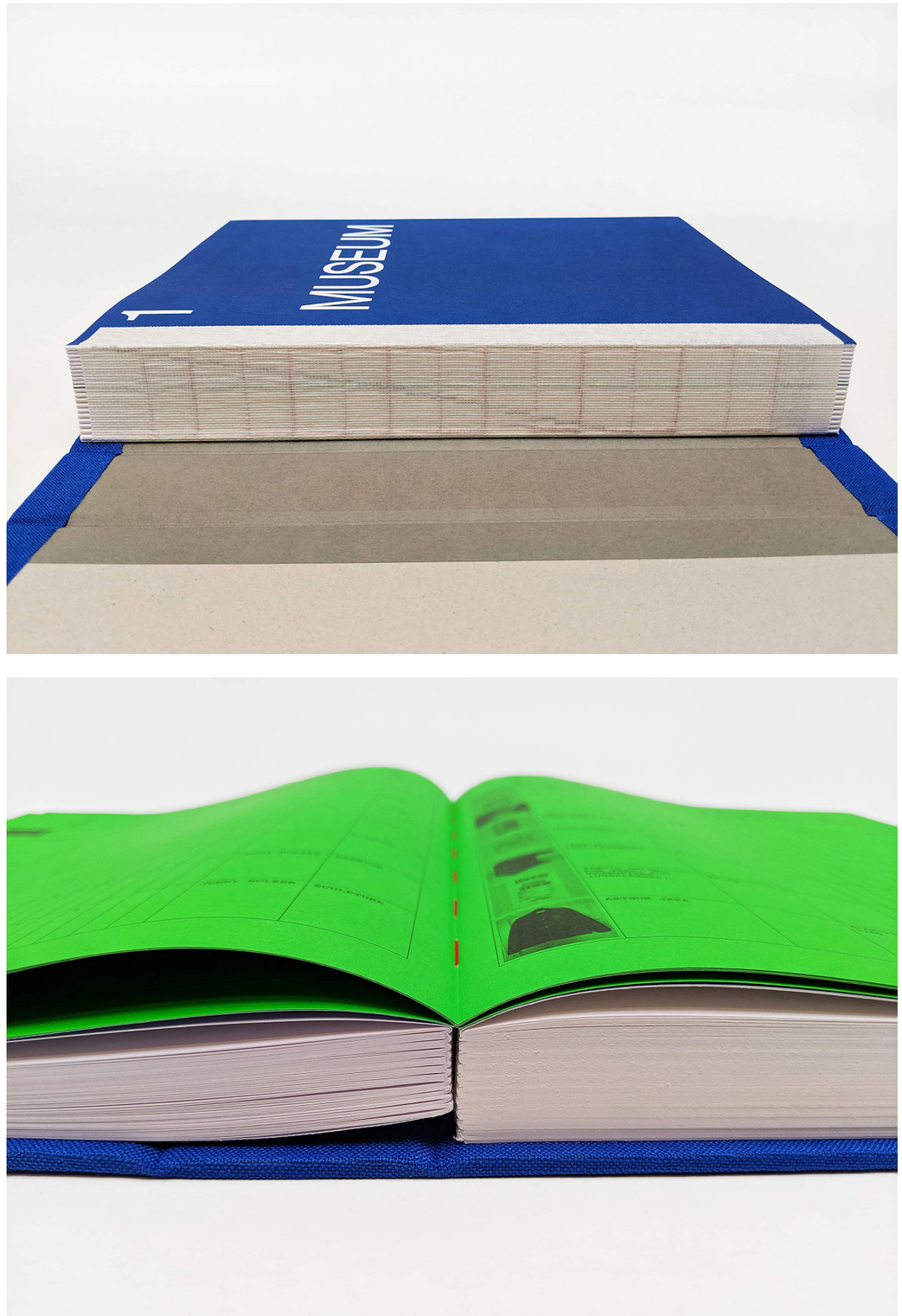


Fig 10 e 11.
Encadernação do livro *Virgil Abloh: Figures of Speech* da Prestel (2019)

A paginação é dominada por imagens que mostram o seu trabalho e inspirações, acompanhadas por reflexões pessoais sobre o processo por trás de cada uma das criações. Foi elaborado com encadernação suíça, caraterizada pelo facto do miolo ser colado apenas à contracapa através de um reforço da lombada e, quando aberta, a capa frontal fica completamente plana, sem contacto com a lombada.

Só na secção de arquivos encontram-se mais de 1800 imagens inéditas retiradas dos arquivos pessoais do artista, que relevam a amplitude das suas influências e colaborações. Poder ver os seus primeiros cadernos, com desenhos e *brainstorming* de projetos desde a universidade à criação da *Pirex* (a primeira marca da qual se desenvolveu a *Off-White*), é realmente vantajoso para a experiência e melhor entendimento do leitor. Ainda em *Virgil Abloh: Figures of Speech*, a secção de catálogo oferece uma visão geral da prática interdisciplinar de Abloh e embora conheça o sucesso que alcançou na sua carreira, o que torna a publicação especial é a forma como incluíram material representativo dos seus primeiros passos na atividade profissional.



Fig 12.
Spread do livro *Virgil Abloh: Figures of Speech* da Prestel (2019)

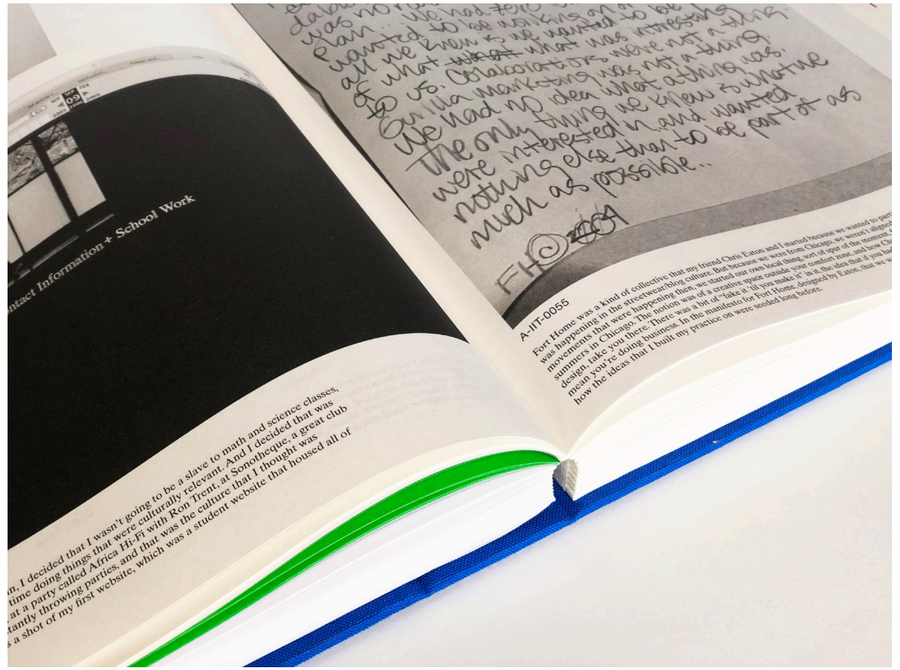


Fig 13.
Spread do livro *Virgil Abloh: Figures of Speech* da Prestel (2019)

Poder ver esses rascunhos, pensamentos, desenhos, é bastante inspirador para qualquer jovem com método de trabalho e resiliência, na medida em que reconhecendo o que Abloh alcançou, parece também possível de alcançar. Este aspeto mais íntimo foi idealizado para a publicação (AS)ARTISTAS, e algumas partilharam vários desenhos de infância, outras apenas pensamentos. No que diz respeito ao arquivo de trabalho, revelaram a história de apenas algumas obras, e essa informação foi cuidada como na obra editada pela Prestel, como uma nota que acompanha a fotografia. Nas primeiras 25 páginas, o leitor é introduzido a Virgil Abloh num bloco de texto de letra serifada, partido em duas colunas, centrado na página entre amplas margens de 5 centímetros. Entre a página 29 e 130 estão dispostos vários trabalhos de Abloh desde a sua maquete final no mestrado em Arquitetura (2003), até às criações 3D de manequins para a Louis Vuitton (2019), enquanto diretor criativo. A escolha de papel até esta pagina (p.130, ainda na secção de catálogo) é de cor branca, brilhante e de alta gramagem. Quando passámos para o capítulo de arquivo, o papel muda para baixa gramagem, texturada, e de cor amarelada.

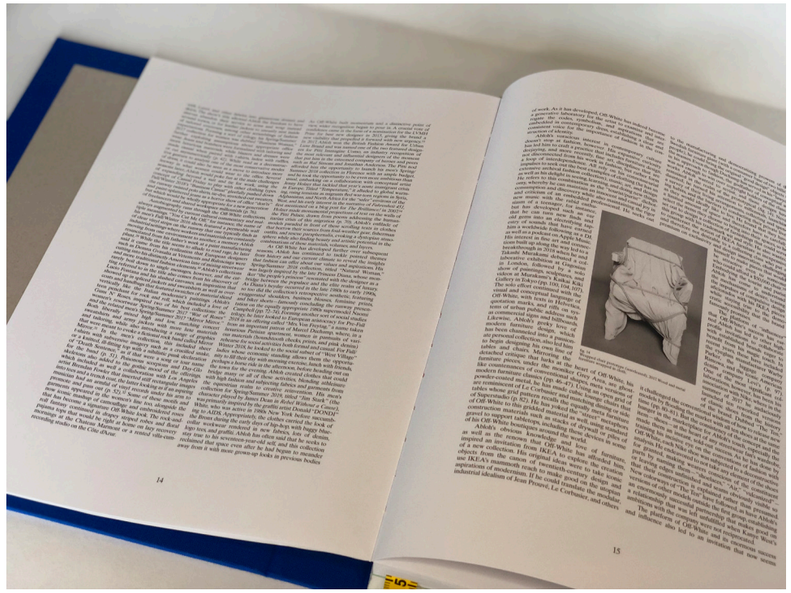


Fig 14.
Spread do livro *Virgil Abloh: Figures of Speech* da Prestel (2019)

É no momento que separa a secção de catálogo da de arquivo, que a editora toma a decisão ousada de apresentar o índice referente ao arquivo num conjunto de páginas verdes fluorescentes, que quase incapacitam a leitura detalhada de cada imagem. Uma escolha irreverente, que mais uma vez enaltece a experiência de folhear a obra e prosseguir a leitura. As restantes páginas estão assinaladas cronologicamente conforme o projeto em arquivo a ser apresentado, acompanhadas por comentários deixados no canto inferior da página numa caixa de texto horizontalmente extensa com o máximo de seis linhas.

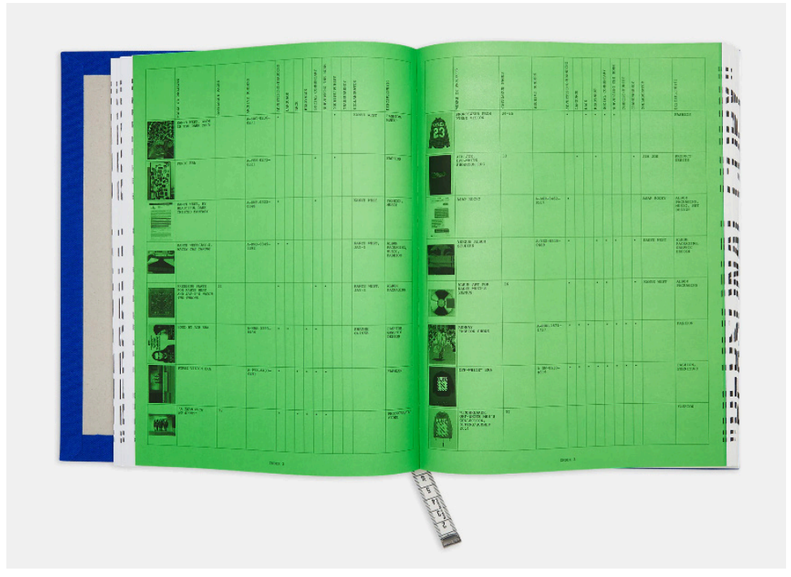


Fig 15.
Spread do livro *Virgil Abloh: Figures of Speech* da Prestel (2019)



Fig 16.
Spread do livro *Virgil Abloh: Figures of Speech* da Prestel (2019)

Este livro foi talvez uma das minhas maiores influências na exploração e investigação do design editorial. A obra *Virgil Abloh: Figures of Speech* é uma verdadeira experiência criada a pensar no leitor, e não me deixou indiferente. Destaco-a como um artefacto para caso de estudo de livros de relevância gráfica, ao lado de *50 CWA*, como uma publicação de interesse formal e temático. O que senti que poderia faltar na representação das artistas em *50 CWA* pela abordagem editorial direta e *clean*, não é uma problemática em *Virgil Abloh: Figures of Speech*, onde a abordagem parte desse espaço *clean* mas oferece em determinados momentos espaço para a incerteza e perda da legibilidade. Exemplo disso são as escolhas variadas de gramagem e cor de papel, assim como os comentários deixados pelo artista em relação ao processo criativo de cada obra, detalhes como estes que diferenciam o livro de outros livros biográficos sobre o mesmo artista, e criam uma relação direta com o leitor porque lhe mostra algo exclusivo.

De forma simplificada graficamente, pretende-se que no livro (AS) ARTISTAS, a imagética referente ao arquivo de trabalho de cada artista ganhe amplitude, brilho e destaque através da escolha do papel e que o cuidado e atenção na encadernação do livro enquanto objeto, valorizando o design emocional e o que esse conceito defende, como referido no início deste capítulo.

III.
(AS)ARTISTAS

Fig 21.
Béné Ferreira
Fig 22.
Done for the day (2021)
Béné Ferreira



Béné Ferreira
Benedita Ferreira

A Béné tem 21 anos, nasceu no Porto e estuda Pintura na Faculdade Belas Artes da Universidade do Porto.



Fig 19.
Homem em Fuga (2021)
Catarina Lucas
Fig 20.
Catarina Lucas





Catarina Lucas

A Catarina tem 24 anos, nasceu no Porto e estudou Pintura na Faculdade Belas Artes da Universidade do Porto. Dedica-se agora à pintura num estúdio próprio.



Gláudia Cerqueira

Cláudia Cerqueira

A Cláudia tem 24 anos, nasceu em Cascais e estuda Pintura na Faculdade Belas Artes da Universidade de Lisboa.



Fig 21.
Cláudia Cerqueira
Fig 22.
sem título (2021)
Cláudia Cerqueira

Fig 23.
Flo-ra III (2021)
Margarida Soares
Fig 24.
Margarida Soares



Margarida Soares

A Margarida tem 26 anos, nasceu no Algarve e estudou Artes Visuais na Universidade do Algarve. Desenvolve trabalho de pintura e escultura focado na exploração da figura feminina.



Margarida Almeida

A Margarida tem 23 anos, nasceu na Póvoa de Varzim e estuda Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Fig 25.
Margarida Almeida
Fig 26.
The Giant Vertical Flower (2021)
Margarida Almeida



Fig 27.
A Capital do Mundo Livre (2020)
Numpára
Fig 28.
Numpára



Numpára

A Numpára, nome artístico de Ana Malta, tem 25 anos, nasceu em Lisboa e estudou Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Mudou-se para o Porto enquanto estudou no mestrado em Gestão de Indústrias Criativas na Universidade Católica Portuguesa. Agora, trabalha num centro cultural e dedica-se à pintura num estúdio próprio.



Vera Matias

A Vera tem 27 anos, nasceu em Amarante e estudou Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Dedica-se agora à pintura num estúdio próprio.

Fig 29.
Vera Matias

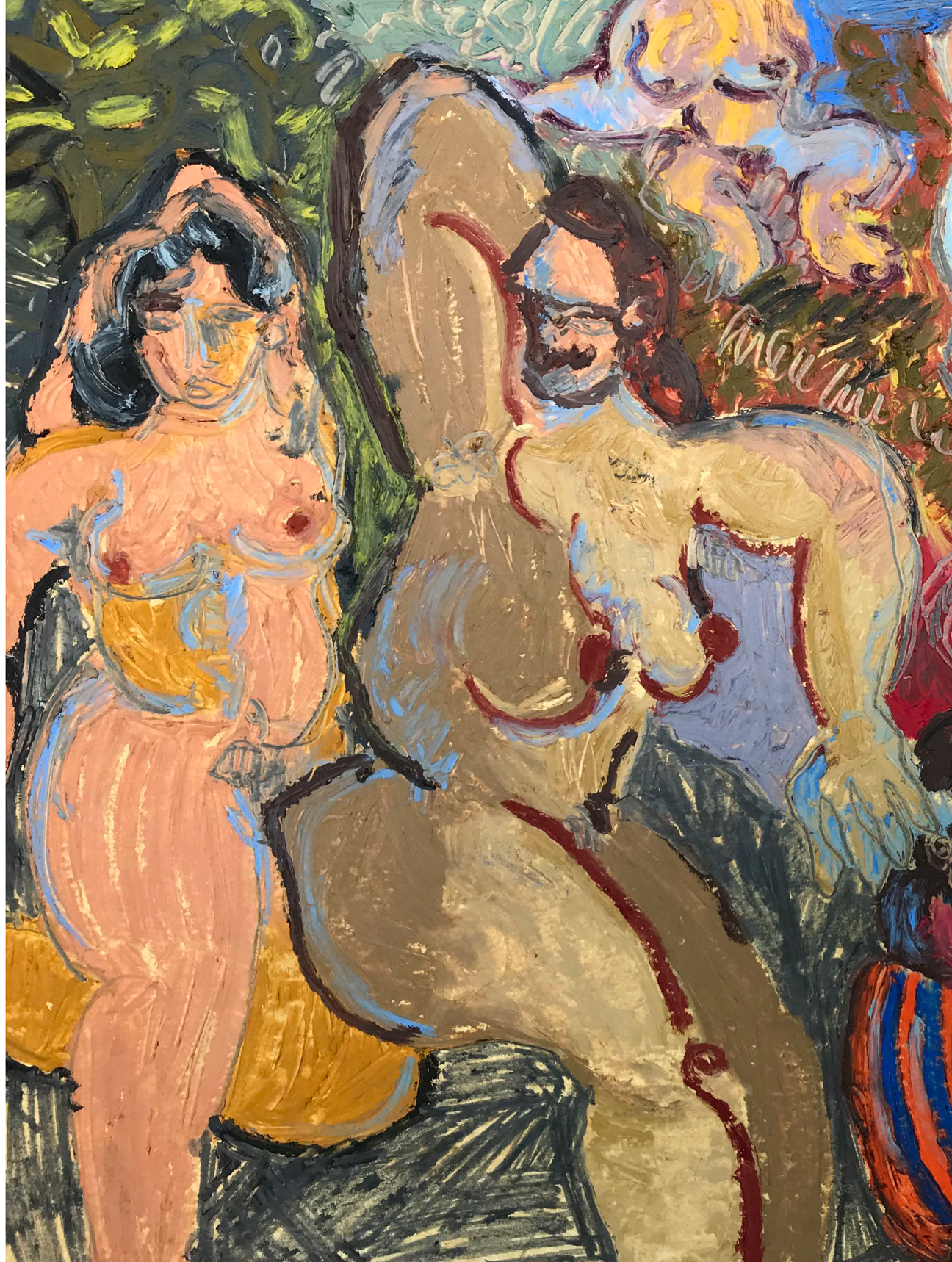


Fig 30.
Um sonho no Eden (2020)
Vera Matias

Como curiosa e interessada por Arte, mantenho uma relação próxima com algumas colegas estudantes de Pintura. Peço-lhes até algumas dicas, que aplico quando no tempo livre me dedico aos acrílicos e às telas. No final do primeiro ano do mestrado, ainda pouco certa do que seria este projeto, mas convicta de que teria que ser uma publicação, e, na melhor das hipóteses, que me permitisse conhecer mais sobre uma das minhas paixões, a pintura, lancei a ideia à Béné.

Num momento onde as dúvidas ainda eram muitas, disse-me que a ideia tinha potencial, fosse qual fosse o formato que optasse por lhe dar, que conhecia até outras colegas possivelmente interessadas em fazer parte.

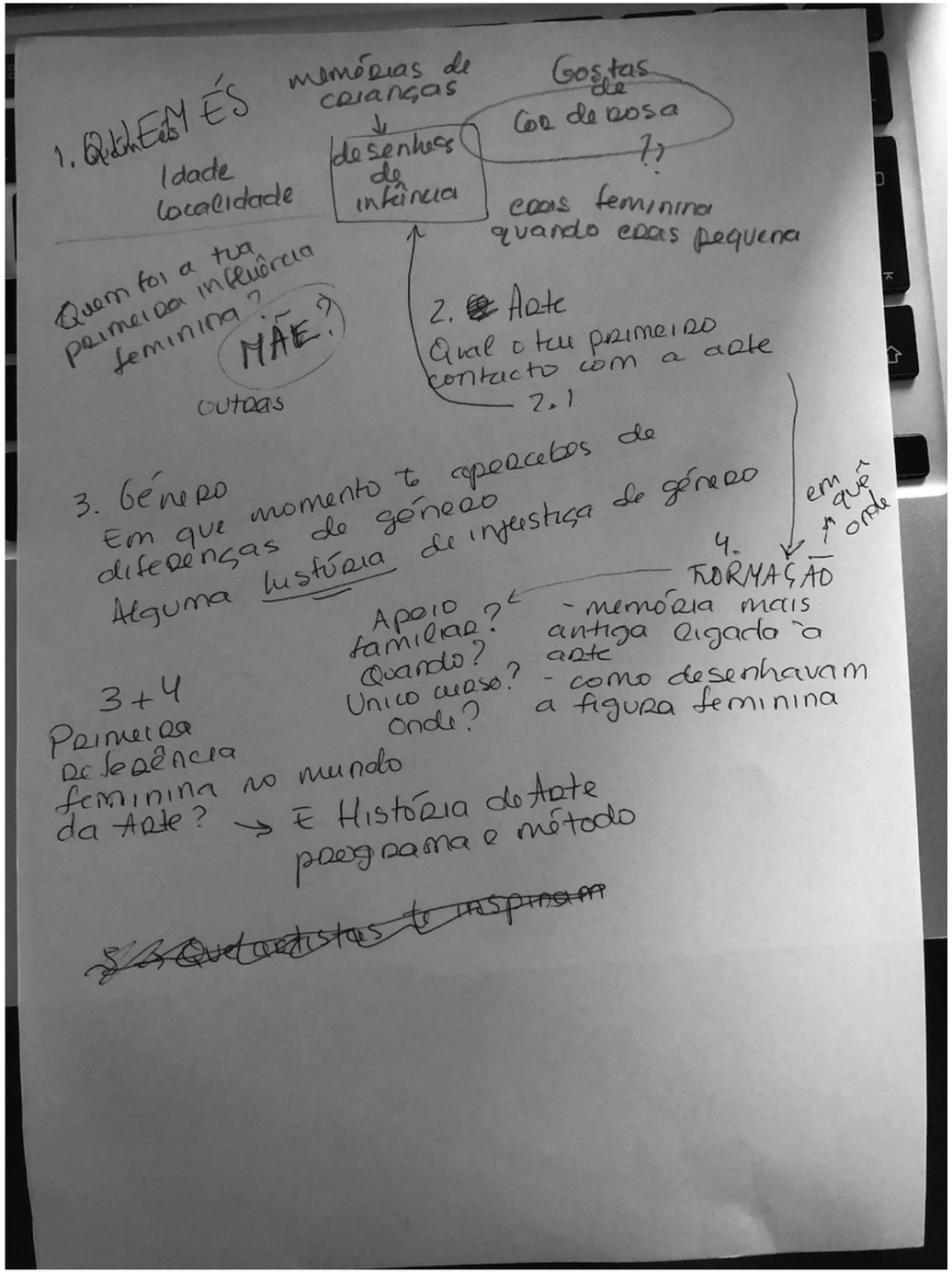
Poderia ter optado por lançar uma *open-call*, e esperar que chegassem até mim pessoas interessadas no projeto, no entanto o tempo não era muito e decidi aproveitar a rede de pessoas que tenho no Instagram exatamente por manifestar esse interesse pela Arte.

A partir da Béné, cheguei à Margarida Almeida, e entre os meses de agosto e setembro de 2020 enviei várias mensagens com aquilo que procurava. Procurei por artistas que tivessem idades entre os 20 e os 30, que estudassem ou que fossem recém licenciadas, e que neste momento desenvolvessem, algumas ainda que em tempo parcial, trabalho de pintura. Felizmente recebi doze sins.

Assim que a ideia foi ganhando forma, mantivemos contacto e três artistas acabaram por desistir antes de agendarmos a primeira reunião por video-chamada. Essas desistências aconteceram algumas por falta de tempo para conciliar este projeto com o seu trabalho, outras porque não concordaram com a forma como o projeto se estava a moldar. Meses antes, quando as contactei pela primeira vez, expliquei que era um projeto que pretendia divulgar o trabalho e opinião de mulheres artistas, no entanto enquanto o projeto foi crescendo e decidi que temas procurava expor a partir da sua opinião, as artistas revelaram-se não interessadas em falar sobre isso.

Foi também por isso que mais duas artistas ficaram pelo caminho depois da primeira reunião em video-chamada. Quando lhes coloquei algumas perguntas, sobre as quais falarei mais à frente, não quiseram partilhar o que pensam se isso tivesse que ser partilhado com outras pessoas. Não lhes pude garantir uma vez que a informação obtida seria utilizada no projeto para obtenção do grau de mestre, o seu conteúdo será lido por qualquer pessoa que estiver interessada.

E assim começou esta história com as 7 artistas que introduzi nas páginas anteriores.



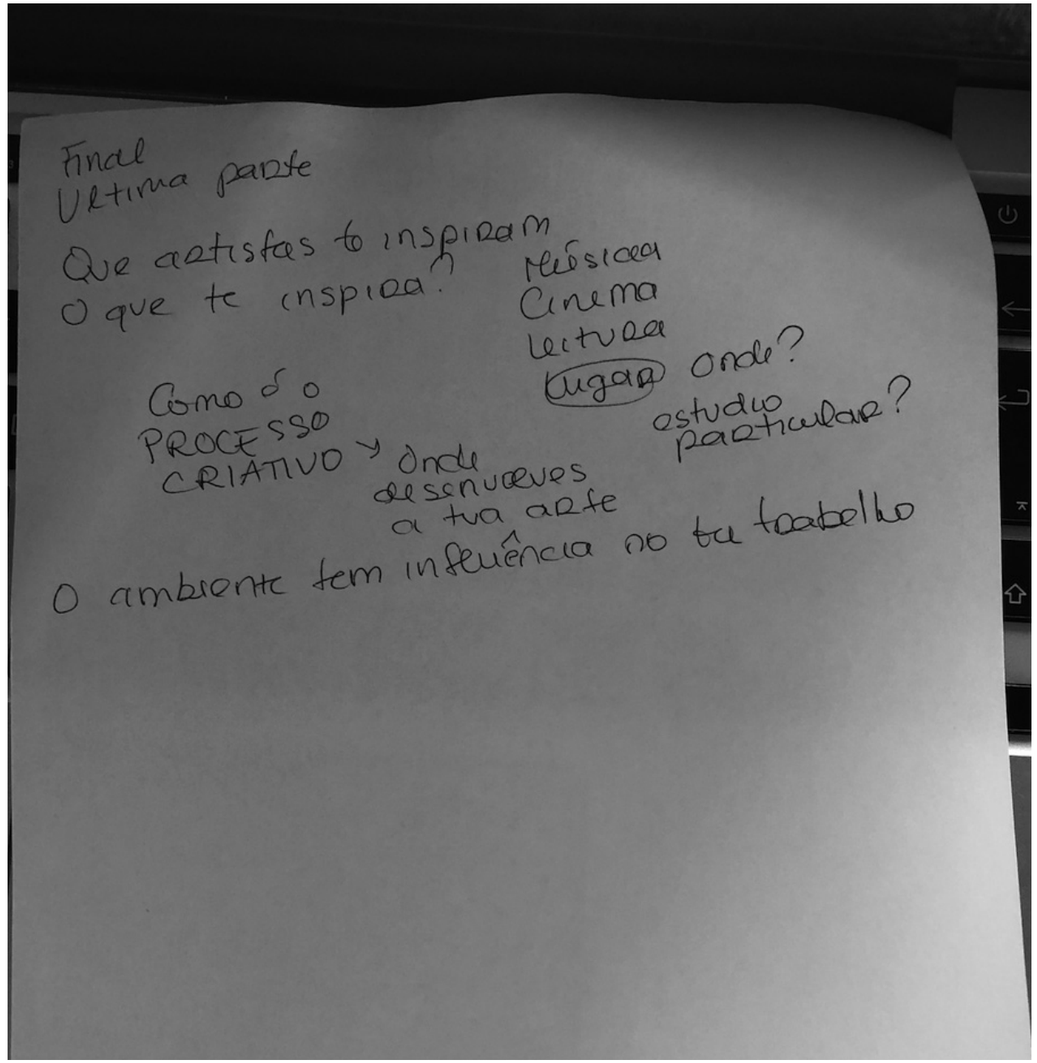


Fig 31.
Brainstorming para estrutura das entrevistas

O intuito desta publicação é apresentar e refletir visualmente sobre o percurso artístico dessas mulheres através da partilha das suas histórias, percursos artísticos e trabalho sobre a forma de um objecto gráfico. Muitas das histórias apresentadas apenas foram possíveis pelo recurso à entrevista e conversa informal mantida com as entrevistadas. Ao confiarem ao projeto informações que podem ser interpretadas como delicadas pela exposição de ideias e opiniões sobre questões que lidam com a sua carreira, ensino, entre outras, as artistas reafirmam a necessidade da sua discussão e oferecem-nos possibilidades de reflexão sobre a relação entre a Arte e o feminismo.

As entrevistas foram pensadas de forma semi-estruturada com o objetivo de estabelecer uma ordem para a conversa sem a limitar a certos temas. A partir do estudo abordado no primeiro capítulo deste relatório, pensaram-se em algumas questões a levantar durante as entrevistas, de modo a documentar e obter diferentes conteúdos para a publicação. Entre as quais destacamos: sentirão todas falta de referências femininas no mundo da Arte? Apoiarão todas os conteúdos de ensino da História da Arte em Portugal? Sentirão algum tipo de discriminação enquanto mulheres artistas? Quererão elas dar-me estas respostas? A resposta a estas perguntas e a sua análise são o mote para algumas considerações que esta investigação prática pretende aferir, sabendo contudo que a amostra de entrevistas permite apenas de forma parcial responder a estas questões, tendo em conta o número restrito de entrevistas realizadas.

As entrevistas: Análise de conteúdo

Para uma melhor perceção do resultado destas entrevistas, vamos passar a rever algumas das respostas que se obtiveram a partir do guião semi-estruturado.

Começou-se por tentar perceber mais sobre as suas origens, de onde são, que características as definiam enquanto crianças, de que forma é que a zona onde nasceram teria afetado a sua formação, se gostavam de cor-de-rosa e que mulher seria a primeira referência quando pensam na sua maior influência feminina?

> Nasci em 1994. Cresci em Amarante numa casa com jardim, gostava de trepar às árvores, andar descalça, corridas de bicicleta, jogar à bola e brincar com o meu irmão. As primeiras mulheres da minha vida foram a minha mãe e a Nilza, que trabalhava em casa dos meus pais. O que me ensinaram, cada uma à sua maneira, é que tens que ser independente. E se fores mentalmente independente, ganhas a capacidade de te adaptar a tudo e nunca te vai faltar nada.
> *Vera Matias através de e-mail. 06-04-2021.*

Contou-me a Vera, que ainda hoje tem como inspiração a natureza, que enquanto criança adorava trepar às árvores e pisar os campos descalça. Nem todas as artistas sentiram o mesmo conforto em falar sobre a sua infância, no entanto a Numpára considera ser um dos períodos de maior impacto na criação da sua personalidade, destacando as brincadeiras com a mãe como uma influência enorme na sua construção pessoal.

> A minha mãe é médica. Quando eu e os meus irmãos éramos pequenos, trazia para casa várias caixas de medicamentos, abri-a-as e dobrava-a-as ao contrário fechando novamente, de forma a que as letras ficassem por dentro e para nós restasse um paralelepípedo em branco. Connosco, desenhava prédios e formávamos autênticas cidades, só com estas caixas de antibióticos.
> Ainda na infância, tive sempre tendência a desenhar a figura feminina de vestido ou saia, não muito diferente das outras crianças. Era muito vaidosa, feminina, e amava cor-de-rosa. Até hoje adoro cor-de-rosa! Fui sempre uma menina da mãe, e a minha mãe é sem dúvida a primeira mulher da minha vida.
> *Numpára através de video-chamada. 14-11-2020.*

A Margarida Almeida quis falar sobre como ainda em criança foi assimilando os papéis do género e o estereótipo a si conectado. E também a Béné se quis alongar sobre a questão da presença do cor-de-rosa, imposto pelos seus pais, na infância.

> Os meus pais educaram-me e aculturaram-me de uma forma arquetipicamente feminina – encheram-me de toda uma parafernália de artigos cor-de-rosa, bonecas e nenucos, vestiam-me como a sua pequena princesa. Eu ia absorvendo e assimilando todos estes papéis do género, a televisão também teria o seu papel evangelizador ao reforçar certas condutas, certas imagens do papel feminino e da mulher.
> *Margarida Almeida através de e-mail. 10-05-2021.*

> Tive uma infância muito típica: gostava de tudo cor-de-rosa, de brincar às princesas com a roupa do armário da minha mãe e, claro, também dançava ballet. [...] Por volta dos doze anos, mudei: odiava tudo cor-de-rosa, incluindo as paredes do meu quarto, que tentava tapar com posters e desenhos antigos, numa tentativa fraca de esquecer a cor por baixo. Mesmo agora que já ultrapassei essa fase, ainda tenho as paredes tapadas com desenhos, mas já gosto mais do rosa.
> *Béné através de video-chamada. 05-01-2021.*

Entre outras respostas diversas temos ainda a memória de Catarina Lucas.

> Sempre brinquei com brinquedos "de meninos", tais como carrinhos comprados pelo meu pai nas bombas de gasolina e legos. [...] Ao mesmo tempo que era feminina e gostava de me arranjar e brincar com bonecas, na escola, em brincadeiras de grupo e jogos ditos de "meninos" enquadrava-me bem, sem grandes problemas. Sei que era uma menina *javarda* em certas situações e mais contida e observadora noutras. Apresentava esses dois pólos, como ainda apresento.
> *Catarina Lucas através de video-chamada. 18-05-2021.*

Depois de me confidenciar que todas as noites a sua mãe lhe lia uma história da *Anita*, e que isso terá desde cedo estimulado a sua criatividade, a Cláudia Cerqueira passou a uma memória de infância que talvez anuncie o seu primeiro contacto com a questão de género.

> Começou por ser ela a ler, mas rapidamente quis retribuir uma vez que já estava a dar os meus primeiros passos com a leitura. Sendo uma pessoa muito introspectiva, sinto que os livros sempre foram algo onde me podia refugiar e criar os meus próprios universos.
> Certamente que nesta idade ainda não me preocupava muito com as questões de género (se bem que me lembro de a uma certa altura querer fazer "xixi de pé como os meninos"), estávamos muito na idade da inocência onde o que mais nos interessava eram as amizades, as brincadeiras e tudo o mais onde a imaginação nos levasse. Sinto que foi uns anos mais tarde, quando entrei no primeiro ano, que essas diferenças de género começaram a ser mais notórias.
> *Cláudia Cerqueira através de e-mail. 28-04-2021.*

Algumas artistas quiseram partilhar desenhos de infância, na procura por características de registos gráficos das quais podem agora distanciar-se ou não. Serviram também para refletirmos sobre a forma como desenhavam a figura feminina e masculina. Todas concordaram que a forma como viam o mundo enquanto crianças é algo que em parte ainda está presente no momento da criação. Por outro lado, todas afirmam que a prática do desenho que se iniciou na infância continua a ser uma paixão e presente nas suas rotinas diárias.



Fig 32.
Desenho de infância de
Béné Ferreira



Fig 33.
Desenho de
infância de
Catarina Lucas

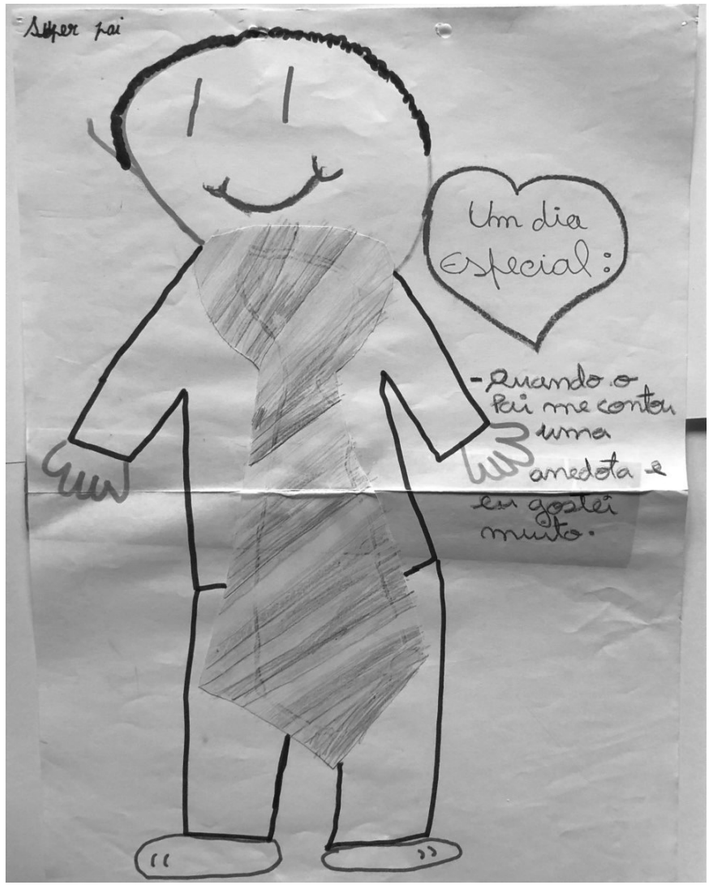


Fig 34.
Desenho de infância de
Cláudia Cerqueira

Depois de falaram sobre a infância, refletiram sobre o primeiro contacto com a Arte e as escolhas que acabaram por definir a sua formação.

É natural dizer que a minha mãe foi a primeira mulher da minha vida. Sempre tive muito apoio, em particular no meu desenvolvimento artístico. Mesmo se os desenhos que lhe mostrava fossem de qualidade questionável, nunca menosprezou o meu trabalho, o meu interesse e incentivou-me a continuar a melhorar.
Acho que nunca houve um ponto da minha vida em que não gostava de Arte. Tornou-se algo bastante abrangente e inevitável de consumir. De qualquer forma, lia muito em criança, em particular os livros da *Anita*. As ilustrações eram incríveis, e passava horas a ver tudo com atenção para que nenhum detalhe me escapasse. Acontecia o mesmo quando ia a museus com os meus pais, e lembro-me sempre de pensar, "Quem me dera ser artista, também".
Béné através de video-chamada. 05-01-2021.

Desde pequena tive uma educação que me pôs a par de eventos artísticos que iam acontecendo no Porto, exposições, visitas a museus, como também visitas a outras cidades. Tive a oportunidade de estar no meio de obras de casas devido aos meus pais arquitetos. Aos fins de semana tínhamos o hábito de ir ao meio rural estar com a família, acho que isso também me enriqueceu. Não me considero uma típica menina da cidade que não sabia o que era brincar nos campos e estar em contacto com animais de quinta.
Catarina Lucas através de e-mail. 25-05-2021.

De ambos os lados da família tenho pessoas no ramo da música e da dança e penso que o mais certo é essa vertente me ter sido passada. Lembro-me de estar ainda na creche e já adorar fazer parte dos teatros, os tempos livres passados a fazer "arts and crafts" e, acima de tudo, depois de uma visita do Chapitô, queria muito ser palhaça. No entanto, foi a minha mãe que mais me influenciou nestes primeiros tempos.
[...] As Artes em geral seguiram-me por todo o meu percurso escolar, segundo e terceiro ciclos inclusive, e sempre fui bastante incentivada por parte dos meus professores a não descuidar desse meu aspeto (quer a continuar a fazer parte de teatros, contribuir para o jornal da escola, entrar no projeto de robótica, etc.). No entanto, todo esse incentivo também me deixou bastante confusa sobre que caminho seguir e chegado o fim do nono ano, fiz os testes psicotécnicos que pouco ou nada me ajudaram. Aparentemente tinha aptidão para tudo, menos trabalho de escritório, e sempre uma atenção especial às Artes. Mas é certo e sabido que crescemos sempre a ouvir que as Artes quase nunca dão um futuro certo e que o melhor é sempre seguir pelo caminho que nos assegura carreira futura.
Cláudia Cerqueira através de e-mail. 28-04-2021.

A Arte apareceu na minha vida desde muito nova, apesar de nunca ter tido uma família ligada às Artes, desde a infância que me lembro de passar grande parte do tempo embrenhada em atividades ligadas a trabalhos manuais.
[...] A memória mais antiga ligada à Arte é um quadro na casa da minha avó, que na realidade não era quadro nenhum mas sim a porta de um móvel da cozinha onde ela todas as noites ia desenhar com giz. Sempre tive uma família que me deu liberdade para desenvolver a minha criatividade.
Margarida Soares através de video-chamada. 16-01-2021.

A escolha do ramo artístico no décimo ano veio cimentar de forma irremediavelmente profunda a minha relação com a Arte. Foram tempos muito profícuos e libertadores e sentia-me verdadeiramente feliz a trabalhar, a concretizar projetos, a montar exposições; tudo isso numa escala muito elementar, é certo, mas desempenhou um papel decisivo na minha formação. A minha paixão pelo cinema continuou a crescer, de tal maneira que gerou em mim o desejo furtivo de um dia poder ser realizadora de cinema e também eu fabricar as minhas próprias imagens. Sempre pensei que estudaria cinema, mas a vida levou-me para a faculdade de Belas Artes do Porto, onde me formei em Artes plásticas em 2020.
Margarida Almeida através de video-chamada. 08-05-2021.

Em relação à minha relação com a Arte, não sinto que exista um momento em que me apercebi dela... acho que sempre esteve lá e foi amadurecendo com o tempo. Depois de terminar o secundário, fui estudar Cenografia e depois Teoria e Crítica de Arte. Agora passo o tempo a pintar. À primeira vista podem parecer áreas muito diferentes mas na minha cabeça complementam-se... no fundo são tudo coisas que me permitem expressar e pensar e não gosto de olhar para os meios artísticos de forma estanque.
Vera Matias através de e-mail. 06-04-2021.

Boas e más memórias sobre a formação se seguem a estas curtas reflexões acerca do quanto a familia terá motivado os seus estudos. Nem todas tomaram como primeira opção um curso ligado às Artes, mas pelo que se percebeu até ao momento, todas nutriram desde muito cedo um encanto pelo desenho. Passamos então a refletir sobre a sua formação e a discussão de género que terá surgido nessa fase das suas vidas.

Sempre tive o apoio da minha família em tudo, em estudar Arte também. Até me deixaram vir viver para o Porto com dezasseis anos para estudar na Soares dos Reis. Foi uma altura muito feliz para mim, definiu-me muito.
Vera Matias através de video-chamada. 10-04-2021.

Ainda em conversa com a Vera, obtive uma informação curiosa que estimulou o resto da conversa sobre a mulher na Arte.

A primeira mulher artista de quem ouvi falar era a companheira de um tio meu. Eu não a conhecia, mas ele era pintor e eu sabia que ela também tinha sido. Depois eles tiveram filhos e ela deixou de ter disponibilidade para pintar. Ele pintou sempre, foi reconhecido, viveu da pintura. Que eu saiba, ela não... isto magoa-me mesmo, até porque sempre senti falta de referências femininas na Arte. Aliás, a maior parte das vezes que um trabalho me arrebata, vou a ver e é de uma mulher. Não sei, sinto que há uma sensibilidade diferente. Há uma forma de pensar e de ver o mundo com a qual me identifico mais.
Vera Matias através de video-chamada. 10-04-2021.

Para a Béné, a Arte foi um caminho inevitável.

Atualmente, estou no terceiro ano da licenciatura em Artes Plásticas, ramo de Pintura, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Desde que me lembro, era um caminho inevitável. Na escola, desenhava sempre nos cadernos e nos enunciados dos testes quando os acabava. Estudei Artes no secundário e era a única área em que realmente queria estar. Felizmente, sempre tive o apoio de família e amigos na minha formação artística.
Béné através de video-chamada. 05-01-2021.

Da conversa sobre as suas escolhas na formação artística, partimos naturalmente para a questão da mulher nos conteúdos da História da Arte. Como referi anteriormente, era importante perceber se sentiriam falta de referências femininas no mundo da Arte e se estariam de acordo

com o programa de ensino da História da Arte em Portugal ao qual tiveram acesso.

O máximo que conhecia seria a Frida Kahlo, a Tamara de Lempicka ou a Marina Abramović e cá por Portugal, a Paula Rego. Se vi documentários sobre o Caravaggio ou o Pollock? Claro que sim. Agora mulheres artistas? Pouco ou nada ouvia falar. O que julgo que possa deturpar um bocadinho a nossa perceção do papel da mulher na Arte, porque na sua maioria, eram apenas retratadas por homens, seria aquilo a que chamamos o "male gaze", e raramente era dada à mulher a oportunidade de estar atrás da tela e, ainda quando dada, seria muito difícil obter o mesmo tipo de reconhecimento e sucesso que os artistas masculinos.
[...] Já chegada à faculdade (onde estou neste momento no meu quarto e último ano do curso de Pintura), essa falha ainda se mantém de certo modo uma vez que, em quatro anos de licenciatura, apenas tive 3 professoras, uma de pintura, uma de desenho e uma de geometria (no meio de cerca de 15 professores), portanto, mais uma vez, a perspetiva masculina prevalecia. No entanto, agora sim pude ter aulas de História da Arte e, se bem que me foi dado a conhecer mais mulheres artistas (assim como nas aulas de Pintura), também foi bastante notória a diferença na percentagem de artistas femininas para artistas masculinos que me era apresentada.
Cláudia Cerqueira através de e-mail. 28-04-2021.

Não me recordo da primeira mulher artista de quem ouvi falar. Provavelmente terá sido a Frida Kahlo. Tenho memória de ver muitas mulheres representadas em pinturas, mas a maioria é feita por homens. Chegou a ser frustrante só ouvir falar de homens no mundo da Arte. Artistas como Picasso, Van Gogh, Dalí, e era como se não houvesse mesmo mulheres artistas. No entanto, há muito mais a dizer quanto a esta problemática. É incutido em nós, mesmo antes de nascermos, e muito dificilmente nos conseguimos distanciar do preconceito e expectativas já implementadas na sociedade. Sinto-me grata por estar a vivenciar uma época de mudanças, onde as expectativas estão a ser desconstruídas e as mulheres ganharam, finalmente, uma voz. Ainda há muito por resolver, mas estamos num bom caminho e quero acreditar que muitas coisas vão mudar, e rápido.
Béné através de video-chamada. 05-01-2021.

No inicio dos meus estudos, cheguei a pôr em questão o lugar que a mulher poderia ter na Arte, tendo em conta a falta de nomes referentes a grandes artistas mulheres nos livros da História da Arte. Os grandes nomes eram masculinos, se calhar a Arte só calhava aos homens.
A primeira mulher artista de quem ouvi falar foi a Paula Rego, e sem dúvida que esta é uma das minhas grande influências.
No mundo da Arte, apesar de já se notarem algumas melhorias no que toca à discrepância entre os artistas masculinos e femininas, esse progresso ainda tem um bom caminho a percorrer para existir um equilíbrio na balança. As oportunidades ainda não são as mesmas e a presença dos homens ainda se sobrepõe à das artistas mulheres no que toca a presença em museus, exposições e coleções de Arte. A desigualdade de género ainda está muito presente na nossa sociedade patriarcal e todos nós sabemos que as mulheres ainda hoje em dia têm uma diferença salarial dos homens e isso não é diferente no mundo da Arte.
Margarida Soares através de video-chamada. 16-01-2021.

As referências femininas na Arte foram mínimas, quase inexistentes, sendo Helena Almeida a primeira artista mulher a ser abordada ao longo das aulas de História da Arte, durante o ensino secundário. Falaríamos, pois, da Judite a decapitar Holofernes, sem mencionar Artemisia Gentileschi, falaríamos de Rodin, sem mostrar o trabalho de Camille Claudel, falaríamos de Kandsinky sem falar em Gabriele Münter, falaríamos de Marcel Duchamp sem apresentar as evidências que mostram que a sua famosa fonte afinal teria sido feita pela baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven. Existe, de facto, uma grande falha no modo como a História da Arte tem vindo a ser ensinada e disseminada, congelando-se nos olhares ávidos e incipientes dos estudantes de Artes ou apreciadores em geral. A falta de representatividade na História da Arte é muito ampla e denuncia um eurocentrismo profundo e altamente prejudicial para um entendimento da Arte e da cultura mais justo e inclusivo. A maior parte daquilo que julgamos saber sobre Arte deriva de um entendimento de um grupo da população muito restrito (o homem branco). Tudo o que se desvia dessa norma é eclipsado do nosso olhar e da nossa mente, surgindo, por vezes, em nota de rodapé, como "influência" das verdadeiras obras de Arte ocidentais. Desta forma, a nossa relação com o Outro torna-se cada vez mais difícil e cada vez menos autêntica.
Margarida Almeida através de video-chamada. 08-05-2021.

Em História na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, estudei um número bastante díspar entre homens e mulheres artistas, principalmente na pintura. Embora as pintoras existissem, não eram faladas. Entretanto o mundo mudou e há espaço para todos os artistas, de toda a parte, independentemente dos sexos. Todos podem alterar a história.
Numpára através de video-chamada. 14-11-2020.

A Numpára lembrou-se de um momento entusiasmante em que encontrou uma antiga obra assinada por uma mulher, numa altura em que se deparou com a invisibilidade das mulheres artistas na História da Arte.

Lembro-me de ficar admirada com uma pintura numa Igreja em Cós, perto da aldeia dos meus avós. Uma pintura da Antiguidade Clássica, assinada por uma mulher. Uma raridade. Ver um quadro pintado por uma mulher - Josefa de Óbidos - no séc. XVII.
Acho que o papel dos professores é essencial nesse sentido de dar a conhecer quando nos livros não encontramos respostas concretas. Os meus professores nunca foram mais persistentes com um género em especifico, tentavam até que se refletisse sobre o porquê dessa disparidade, e é por isso que hoje lido com o assunto com naturalidade. Tive tantos professores homens como mulheres, sempre respeitadores dos alunos e nunca concedendo qualquer privilégio derivado de desigualdade de género. Na minha presença nunca houveram em Belas Artes situações de desigualdade entre homens e mulheres.
Numpára através de video-chamada. 14-11-2020.

A leitura integral das respostas que cada artista permitiu ser pública será possível na publicação, o que apresentámos são excertos que consideramos importantes para ilustrar o conteúdo e as possibilidades de análise que estas entrevistas permitem. Apesar de, posteriormente, me ser pedido que várias partes das nossas conversas fossem eliminadas, penso que se conseguiu parte do que se procurava.

A escolha das narrativas destas mulheres foi feita de forma a que o seu conjunto se pudesse inserir na problemática do projeto. Desde a primeira entrevista em Novembro de 2020, até à última em Maio de 2021, as artistas foram contactadas em diferentes momentos, via e-mail ou video-chamada, conforme a sua disponibilidade, para que determinadas questões fossem abordadas, e assim se foi moldando o conteúdo da publicação.

Ao entrevistar e conhecer estas mulheres é que percebi também

que conteúdo devia ter este livro e foram vários os fatores a ter em conta para a edição, como o seu interesse no tema e predisposição para o discutir, que se considerou tão relevante como as referências ao trabalho artístico de cada entrevistada.

Depois de recolhida e analisada toda a informação para a sua final estruturação na publicação, optou-se por dividir a publicação em três momentos de destaque para cada artista. Assim surgem os três separadores: Sobre a infância; Sobre o ensino e Sobre o trabalho. Quando falam sobre a sua infância, o destaque é colocado nesse mesmo separador, já quando fazem referência à sua formação, às suas referências femininas, ou quando partilham opinião sobre os conteúdos de História da Arte, o destaque é "Sobre o ensino", e finalmente, quando falam sobre o seu processo criativo e trabalho, o destaque é denominado "Sobre o trabalho". Considerou-se importante esta separação, de modo a que, mesmo que os seus testemunhos não sejam lidos na totalidade, possam ser refletidos nos *spreads* onde os excertos sobre a problemática ganham amplitude na totalidade da página.

Um dos contributos que acabou por não seguir para a publicação, é de uma artista que preferiu não comentar aquela que é uma das premissas principais deste projeto: a sua posição em relação à história da mulher na Arte. Embora partilhasse a sua infância e paixão pela Arte, quando se abordaram questões como o ensino e o trabalho, na procura de uma perspetiva feminina, a artista preferiu não colaborar. Apesar do seu interessante contributo, quando colocado junto aos restantes pareceu pouco conclusivo. No entanto as doze conversas iniciais foram muito importantes para o desenvolvimento do projeto. As desistências, por exemplo, ensinaram sobre o que realmente procurava ser este livro. Um dos casos foi mesmo enriquecedor, passo a citar:

> [...] Eu estive a ler a ver as belíssimas spreads que me mandaste, mas é com lamento que vou ter que recusar o teu convite. Explico-me um pouco: eu percebo que queres enaltecer e dar visibilidade aquilo que chamas como mulheres artistas. E encontro-me em ambas, porque sou mulher e sou artista, portanto acho que não me encaixo naquilo que procuras porque eu não procuro diferenciar-me dos homens no papel de artista. Trato de alguns temas que tocam o feminino, sim, mas acho que gosto de ser só artista (uma profissão exemplar porque muito antes destas discussões todas, a palavra ausentou-se de género). Espero que me compreendas. Posso recomendar-te várias artistas que admiro e que creio serem pessoas que estariam interessadas em ser enaltecidas pelo o teu belo trabalho. Ainda assim Francisca, agradeço-te o lisonjeiro convite.

Este foi um dos contributos que fez com que se alterasse a estrutura das perguntas preparadas para as entrevistas. Passaram a seguir uma lógica relacionada com cada uma e a sua Arte, e dessa relação surgiram as respostas que procurava, sem nenhuma condicionante.

Estas perguntas serviram de alavanca para os detalhes mais negativos ou para as experiências mais positivas, dependendo da artista. Naturalmente que a pergunta “2. Sempre quiseste estudar Arte?” fez com que me contassem sobre o que influenciou essa decisão, como a opinião e receios dos pais. A pergunta “3. Como te sentes como mulher no mundo da Arte?”, na maioria dos casos não foi respondida de forma tão espontânea como as restantes. Admitiam que nunca tinham pensado nisso profundamente. Lembrei-as de uma sensação à qual ainda não tinha dado um nome: a estranheza de ter que explicar a condicionante de ser uma mulher artista. No entanto, em alguns casos contaram-me imediatamente sobre a sua opinião negativa em relação ao tema, como é possível ler nas páginas anteriores, nos excertos retirados das entrevistas. Ambas as formas como me responderam permitiram perceber a importância deste tema, e essa é a resposta que realmente pretendia alcançar.

Quando não foi possível realizar uma entrevista, iniciou-se a conversa por e-mail, o que permitiu, entre outras coisas, obter as imagens dos trabalhos com melhor qualidade, assim como receber uma biografia sintetizada. Através desta forma de contacto, segundo a entrega de um texto biográfico, a artista pôde partilhar apenas aquilo que prefere que se leia sobre si, não necessitando uma segunda revisão como nos casos onde se transcreveu a entrevista de áudio para texto.

Inicialmente tinha-se como preocupação maior perceber até que ponto estas mulheres seriam capazes de falar sobre as experiências negativas que já viveram, ou opiniões mais desconfortáveis que pudessem ter sobre alguns assuntos a discutir. Isto porque a partilha das suas experiências enquanto mulheres, e opinião referente aos temas sugeridos, seriam a informação necessária para o desenvolvimento das conclusões e considerações futuras a retirar da questão inicial que motivou o projeto.

Analisando o seu contributo entende-se agora que, nas entrevistas via vídeo-chamada, as artistas contaram mais do que aquilo que permitiram na fase de edição estar presente na publicação. Foram necessárias mais revisões nesses casos do que nos casos onde via e-mail foi pedida uma biografia.

Todas as entrevistas realizadas por vídeo-chamada foram gravadas com a autorização das entrevistadas, no entanto o conteúdo não é revelado na sua totalidade no projeto final. Principalmente nas questões relativas à sua formação e percurso profissional, pouco se salvou do que assumiram em entrevista. Questões como “Sentiste falta de uma perspetiva feminina na Arte enquanto estudaste história?” desencadearam, uma reflexão maior que as transportou no tempo e as fez pensar em algo que eventualmente não tinham pensado, o que se refletiu nas respostas mais vagas ou menos claras que após revisão foi pedido para não serem utilizadas no livro pelas entrevistadas. Algumas assumiram que, porque identificavam previamente as instituições onde estudaram, não estavam dispostas a apontar os pontos negativos respetivos às mesmas.

CAPÍTULO III.

(AS)ARTISTAS

Uma das referências para este estudo com o objetivo de documentar a história destas mulheres foi o livro *Novas Cartas Portuguesas (1972)*, de Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa. Ainda hoje, em que aparentemente várias das questões abordadas no livro estão resolvidas, não é possível ficar indiferente à sua leitura.

> Talvez por isso, nos sintamos ainda confrontados/as com o seu carácter provocador e destabilizador das relações de poder, quer sejam exercidas no campo social, politico ou das relações íntimas. É essa atualidade recetiva que o torna um livro que "fez data" mais do que um livro "datado" na medida em que muitas das questões nele suscitadas, mas também a forma como são colocadas, conduzem a uma leitura não imediatista e suscitam discussões atuais, mesmo que configuradas de um modo diferente do que o eram na época em que foi escrito (CASTRO, 2012, p.44).

Este livro, publicado na segunda onda do movimento feminista, levou muitas mulheres a questionarem aspetos das suas vidas e a acreditar numa mudança positiva. Assim como permite que hoje, se possam comparar os tempos, e refletir acerca do que terá realmente mudado e o que se terá realmente alcançado com o passar dos anos. O projeto (AS)ARTISTAS é um livro sobre a forma de ensaio gráfico, que embora incapaz de reunir a opinião de todas as mulheres artistas desta geração, teve como grande preocupação reunir diferentes testemunhos e perceber o que os difere e o que os une.

Olhando todas as entrevistas, não seria possível considerar que os testemunhos pertencem apenas a uma pessoa. Depois de analisar todas as entrevistas foi possível perceber que as sete mulheres cresceram de formas diferentes. Algumas partilharam a forma como os pais cultivaram o cor-de-rosa e as brincadeiras "de meninas" na sua infância, outras mostraram o quanto a sua infância foi influenciada pela natureza, em brincadeiras nas árvores, não tão consideradas "de meninas". No entanto, todas em algum momento fizeram referência à sua mãe como maior influência feminina na sua vida, uma resposta previsível e que considerámos importante. Já na sua formação, mais especificamente quando tomaram as decisões para a sua formação, nem sempre foram apoiadas pela família, embora isso não tenha alterado a sua escolha. É possível perceber que algumas atravessaram momentos de injustiça de género ao longo da sua vida, mas é também possível perceber que agora enfrentam essas questões de forma constestatária e ativa.

Todas as artistas tocaram inevitavelmente na questão da invisibilidade da mulher artista na História da Arte, seja porque sentiram falta de referências femininas ao longo da sua formação, ou porque poucas professoras foram responsáveis pelas diversas unidades curriculares das quais fizeram parte. No entanto pode concluir-se, segundo o que nos confirmaram, que as suas turmas foram/são constituídas maioritariamente por mulheres, o que perspetiva um futuro onde a presença de mulheres docentes seja maior, bem como o incremento da presença da mulher na História da Arte e a sua importância decisiva em diferente níveis e contextos do universo da Arte.

Grelha e layout

Para além das entrevistas, foi preciso recolher imagens com qualidade dos trabalhos de cada artista, assim como as imagens que cada uma achou relevante enviar como representação das suas memórias. Inicialmente pensou-se em colocar as imagens e o texto lado a lado, no entanto o texto que resultou de cada entrevista é bastante díspar, uma vez que cada uma decidiu de forma diferente o que faria sentido contar ou não contar, e essa variação de número de palavras entre cada artista também é importante mostrar. A associação entre trabalho e texto e as artistas é feita de duas formas, através do recurso a um pseudónimo ou pela assinatura com correspondência ao nome. Esta solução não foi imposta e partiu da opinião das próprias entrevistadas. Optou-se então por dedicar as primeiras páginas aos textos, como introdução ao seu trabalho, e em seguida as páginas dedicadas às imagens das suas obras seguindo uma lógica de *layout* constante, como estratégia para destaque da imagem.

A criação deste ensaio foi motivada pelo que considero ser a importância do livro enquanto objeto para a expressão social, capaz de divulgar e proteger uma história. Considerou-se o tema pertinente não só pelo valor que o representar num livro lhe confere, como pela disseminação de conhecimento da problemática que este relatório e projeto trabalham. Essa disseminação não será limitada pelo reduzido número de exemplares porque é nossa intenção que a publicação fique disponível para *download* online em versão pdf.

Julgamos que o desenvolvimento de uma publicação que conjuga diferentes testemunhos de mulheres a atravessar fases muito próximas no seu percurso é uma forma de dar voz a um tema que muitos desconhecem. Tendo em conta a questão informativa que esta publicação tenta igualmente alcançar, optamos pela sua divisão em três grandes núcleos: infância, ensino e trabalho. Estas divisões são visíveis sobre a forma de *spreads* separadores que organizam a informação retirada de cada entrevista e assim favorecendo um foco de leitura para diferentes leitores. De seguida é explicado o processo de desenvolvimento da publicação, as suas diferentes etapas e são justificadas as decisões tomadas.

Só quando se pôde olhar para todas as entrevistas foi possível perceber que estrutura deveria o livro ter no que diz respeito ao formato da página e ao número de páginas. Antes da criação do primeiro protótipo físico, estabeleceram-se algumas condicionantes projetuais conscientes

de que o miolo resultaria numa relação harmoniosa entre imagens de grande dimensão e curtas caixas de texto.

O texto foi editado na primeira pessoa, e foram, durante um período, trocadas várias versões com cada uma das artistas para que o resultado final por si fosse aprovado. Os diferentes testemunhos foram organizados de forma a criar um roteiro para o ritmo narrativo do livro, respeitando o momento de leitura. Decidiu-se que a introdução a cada artista ocuparia as primeiras páginas, com fundo cor-de-rosa, e nas restantes seriam distribuídos os trabalhos das artistas. Entre esses trabalhos, surgem as páginas de destaques, com as frases que considerámos mais relevantes sobre a infância, o ensino e o trabalho. De seguida, percebendo as necessidades do design editorial, foi decidido o número de páginas, o formato e a organização por cadernos. Neste momento já se reconhecia o *layout* que a publicação final viria a adaptar.

Decidiu-se que a soma de duas páginas, com o livro aberto, teria que ser superior a 40 centímetros. Não só devido às imagens horizontais que albergaria, mas também para não ter que adaptar o seu formato original e poderem ser observadas sem dificuldade. A página ficou, portanto, com 21 cm de largura, o que resulta em 42 cm quando aberto o *spread*. Esta medida também se revelou favorável à impressão, uma vez que cumpre com a medida de um A3+ e não se desperdiçou papel porque se ajustou a medida a um formato *standard* de papel de impressora. Em altura, e sendo que a maioria das imagens na publicação são verticais, optou-se por 28 cm. Uma medida que permite a confortável observação e análise das imagens, e, na maioria dos casos, permite que a imagem vertical ocupe apenas uma página sem ter que ultrapassar o *spread*. O miolo tem então 28x21cm, um pouco maior que A4. Pretendeu-se que fosse um livro com corpo e peso, e daí derivam também as escolhas de encadernação suíça e capa dura.

As páginas dedicadas à biografia das artistas, estão orientadas pela grelha A (fig.35). Nesta grelha, a mancha de texto ocupa de altura 18x11cm de largura, e as margens superior, inferior, interior e exterior tem medidas diferentes. Esta grelha serve ainda as páginas de destaques 1. Sobre a infância, 2. Sobre o ensino e 3. Sobre o trabalho. Nestes casos, a mancha pode ocupar 18x11cm ou 18x25cm.

A mancha de texto está inserida em margens diferentes na página da esquerda e na direita, sendo que, na página esquerda tem 2,8cm de margem exterior e 2,5cm de margem interior, e na página direita 1,9cm de margem interior e 3,4cm de margem exterior. Este esquema está explicado nas páginas que se seguem.

Desenvolveu-se ainda uma grelha B (fig.38), para os *spreads* das fotografias das obras das artistas. Neste caso a margem superior, inferior, interior e exterior tem a medida igual de 1,2cm. Esta alternativa foi criada para que as imagens horizontais e verticais encaixassem no *spread*.

As imagens são acompanhadas por uma legenda colocada no canto inferior esquerdo da página esquerda, e, quando a dimensão da imagem não permite, a legenda passa para o canto superior esquerdo da página seguinte. Em alguns casos, quando as imagens são verticais, foi possível acrescentar uma nota das artistas acerca da peça referida na fotografia. Este esquema está também explicado nas páginas que se seguem.

Por fim, estabeleceu-se um limite de 336 páginas, ao longo de oito capítulos sendo que o primeiro se dedica à introdução e os restantes a cada artista. As 84 folhas foram divididas em 21 cadernos de 16 páginas.

A publicação foi impressa em três tipos de papel. O primeiro caderno, referente à introdução, foi impresso em papel CLA de 160g. Pretendeu-se que estas fossem as folhas mais brancas e de maior gramagem da publicação, porque introduzem o projeto e a sua motivação, assim como as infografias que apresentam as artistas protagonistas do projeto.

O resto dos cadernos, que dividem as sete artistas, estão alternados entre dois tipos de papel, o Offset Recycled de 100g e o Munken Pure de 120g. Desta forma, o toque no papel permite perceber que se trata de uma mudança de artista, acompanhado pela sua designação no centro da página.

Esta escolha variada de papel reforçou a intenção de criar um livro com volume e peso. Apenas se altera a cor das primeiras folhas dos capítulos correspondentes a cada artista, onde consta a sua biografia, assumindo uma tonalidade que representa 40% da tonalidade da capa da publicação.

Cor, capa e tipografia

Desde o tom de batom da Barbie às milhares de capas femininas. Dos cartões pegajosos do Dia da Mãe, ao deserto de brinquedos para meninas.

CAPÍTULO III.

(AS)ARTISTAS

CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS

Fig 35.
Grelha A

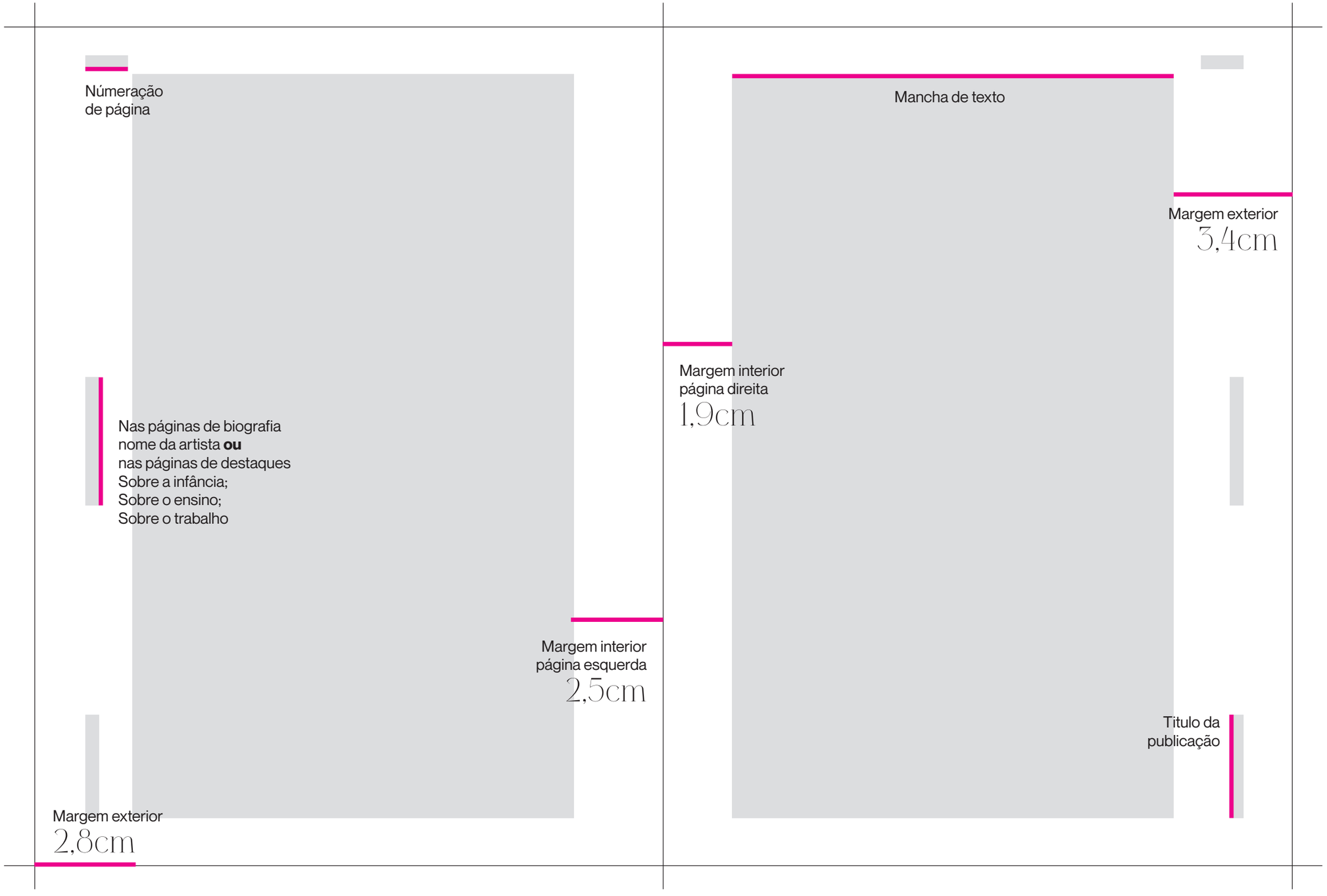


Fig 36.
Spread com grelha A

Poderá ser essa mesma frustração que me leva a procurar referências femininas no mundo da arte. Não tenho intenções de desvalorizar o trabalho de homens artistas, tenho bastantes referências e obras que me inspiram feitas por homens, mas a negligência e a falta de presença de mulheres em espaços artísticos leva me a querer dar mais atenção a vozes menos conhecidas na história da arte, também porque é algo que quero fazer parte. Não quero ser relevante por consequência do homem com quem casei, nem quero só obter reconhecimento a partir da minha terceira idade. Pior ainda, depois de morrer.

Atualmente, já conseguimos ver mais mulheres a terem reconhecimento pelo seu trabalho. Ser mulher já não implica ser proibida de participar em exposições e coletivos artísticos, de ser apenas a musa e não a criadora. Nomes como Marlene Dumas, Maria Lassnig, Louise Bourgeois, Alice Neel, Paula Rego, Basquiat, Emma Hopkins, Jenny Saville, Lee Krasner, David Hockney são importantes para mim e referências muito fortes no meu trabalho.

O meu processo criativo parte de dois aspetos essenciais: a figura humana e a memória.

É quase automático, para mim, utilizar o auto-retrato no meu trabalho. Seja só a minha cara, o meu corpo ou uma representação mais abstrata de tal, é certo que está presente em grande parte do meu processo criativo. No que toca a parte da memória, tenho por base a nostalgia e momentos que vivenciei, sejam alturas positivas ou negativas. Confesso que a maior parte trata-se de experiências pouco agradáveis, e pode não ser muito saudável recorrer sempre a estas memórias, mas é assim que consigo processar situações e emoções. Encontro partes de mim que não conhecia. A arte permite isto mesmo, e aproveito como conheço melhor.

Relacionado com a memória, está o sonho. Sempre tive boa memória e tenho tendência a lembrar-me bem dos meus sonhos e anotá-los assim que acordo para não me esquecer de nada. Há imagens que ficam, que não preciso de escrever para recordar e por norma, recrio em técnicas diversas. Sou exatamente aquele tipo de pessoa chata que logo de manhã vira-se e diz: “Queres saber o que sonhei ontem à noite?” Conto na mesma, independentemente da resposta que recebi.

Interessa-me a maneira que o cérebro processa o nosso dia-a-dia para imagens quase surrealistas e carregadas de emoções. Aqui, consigo explorar vários aspetos relevantes para o meu trabalho artístico. Frustrações pessoais, situações por resolver, incidentes que nem consigo diferenciar se realmente aconteceram ou se foi apenas o meu imaginário.

Atualmente, o meu trabalho envolve uma temática circense. O que começou por uma fotografia do David Bowie com maquilhagem de palhaço, tornou-se para mim, num processo onde encaro transtornos pessoais, memórias que não consigo desapegar e que sou egoísta porque não as quero largar. Já trabalhei numa vertente erótica, com palhaças em posições comprometedoras, a convidar o espectador a olhar. Maquilho-me, também, inspirada por palhaços. Não porque acho que sou palhaça no sentido pejorativo da palavra, mas porque sou parte das minhas memórias e experiências. E isso não é algo que se retire ao final do dia com desmaquilhantes e água morna. Não consigo explicar como é que funciona o meu processo criativo. Apenas vejo, penso e faço. Não é muito linear, e até pode ser que faço, vejo, penso, ou penso, faço, vejo. Há muitos momentos de reflexão e ideias dispersas por aí, mas nenhuma ideia é uma ideia perdida. Faz tudo parte do processo. Isto dito, já não sou uma pessoa que tem um resultado final desejado e sigo para a próxima. Pode ainda acontecer, mas uma ideia nunca está realmente acabada, e gosto de explorar o máximo que consigo. Posso voltar daqui a um mês, um ano com uma abordagem diferente. Fazer muitos trabalhos que não gosto faz parte para chegar ao que gosto, ao que considero mais relevante para a forma que quero comunicar a/s minha/s ideia/s.

Há muitas raízes de misoginia no mundo da arte ainda presente, principalmente na presença de mulheres artistas na história da arte. O texto “Why Have There Been No Great Women Artists?” de Linda Nochlin é extremamente relevante e uma grande força de motivação para ir contra todos os obstáculos que acompanham ser uma mulher no mundo artístico e enfrentar as instituições que tanto prejudicaram mulheres artistas.

Fig 37.
Spread com grelha A

Os meus pais educaram-me e culturizaram-me de uma forma arquetipicamente feminina – encheram-me de toda uma parafernália de artigos cor-de-rosa, bonecas e nenucos, vestiam-me como a sua pequena princesa.



Fernanda Almeida



Fig 38.
Grelha B

CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS

Fig 39.
Spread com grelha B

"Uma busca colectiva para sermos maiores, melhores, livres. A ambição é gêmea do sucesso; e que força e desejo tem a terra de se mostrar, trabalhar e manter. São nestes pequenos mundos que nascem as grandes mentes; aquelas que duram mais que os outros e que nunca são esquecidas. Livres somos nós que temos a oportunidade de passar por elas." Numpára sobre A Capital do Mundo Livre

nome **A Capital do Mundo Livre**
artista **Numpára**
data **2020**
material **Vários em tela**
dimensão **120 cm por 140 cm**





Fig 40.
Spread com grelha B

nome **NONCHALANCE**
artista **Numpára**
data **2020**
material **Vários em tela**
dimensão **220 cm por 160 cm**

CAPÍTULO III.

(AS)ARTISTAS

Tradicionalmente, o cor-de-rosa representa uma experiência feminina (ELAN. 2014, s/p).

Segundo Priya Elan (2014), nos últimos anos o cor-de-rosa tornou-se uma *dirty word* associada a brinquedos de género e estereótipos de feminidade. O seu objetivo é contrariar os ideias que assombram a cor. A designer e especialista em cores Karen Haller (2014) explica que a cor representa amor, afeto, carinho e cuidado; pelo contrário, a designer Angela Weyers (2014), defende que a cor "significa fraqueza e falta de intelectualidade e rigor, portanto não é aconselhável que as mulheres vistam cor-de-rosa no trabalho, não serão levadas a sério" (ELAN. 2014).

A escolha do cor-de-rosa para a capa é inspirada nos valores do projeto *Everyday Sexism*, criado por Laura Bates em 2012. A autora explica que as mulheres já não olham para o cor-de-rosa com gentileza, atenção e cuidado, e que se a cor tem problemas de imagem, então aproveite-se esse facto para a re-apropriar entre escritores e artistas, redescobrindo a identidade subversiva forjada na política *queer* (BATES. 2014).

I am a bad feminist because I am ... a woman who loves pink (GAY. 2014, p.21).

Embora o movimento feminista não seja fã do cor-de-rosa, e se defina através da cor roxa, devido até a alguns motivos enumerados acima como o facto da cor estar associado a estereótipos femininos, e o movimento se manifestar pela desconstrução desses estereótipos. Para mim, não há nada de errado com o amarelo, o verde, o azul, ou o roxo, acho até que essa problemática do que está associado às cores surge quando se impõe certas expectativas de género nas crianças.

> We feminists tell ourselves that we're trying to break down the gender binary, which is, for sure, an admirable idea that should be tackled with enthusiasm. But as we move toward viewing gender as more of a spectrum, we need to make sure that spectrum includes the color pink (THÉRIAULT. 2018, s/p).

O objeto-livro foi desenvolvido pela Catarina, do projeto *Alfaiate do Livro*. Antes mesmo de ter definido onde imprimiria a publicação, já tinha decidido que seria cosida e finalizada em encadernação suíça pela Catarina, manualmente, com toda a atenção aos pequenos detalhes, como o tema merece.

A capa do livro é dura, forrada em tecido na cor Imperial 4420 do catálogo *Balatex*. Na frente, está apenas presente o título da publicação a letras brancas colocadas através de estampagem flex. A capa segue uma abordagem simples que pretende suscitar a curiosidade e atenção do leitor quando ainda desconhece o conteúdo da publicação, porque o tema exige essa atenção. O tecido cor-de-rosa Imperial 4420, reforça a ideia de que igualdade de género não se traduz em tudo ter que ser andrógino, e que é incoerente anular o cor-de-rosa quando se defende a equivalência social entre géneros.



Fig 41.
Catálogo Balatex. Tecido Imperial 4420 escolhido para a capa

…as foi a família *Neue Mon-*
…vel na Pangram Pangram.
…, utilizou-se a *Fulgate*, da

autor
Mat Desjardins
dísponivel na
Pangram Pangram

Neue Montreal

regular
itálico
bold

autor
Flavor Type
dísponivel na
Design Cuts

FULGATE

regular

CAPÍTULO III.

(AS)ARTISTAS





Fig 42 e 43.
Processo de encadernação e montagem do livro

CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS



Fig 44.
Processo de encadernação e montagem do livro

Fig 45.
Capa da publicação final

CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS

Fig 46.
Pormenor da costura
suíça na lombada exposta



CAPÍTULO III. (AS)ARTISTAS

Fig 47.
Pormenor da guarda

CAPÍTULO III.

(AS)ARTISTAS

Fig 48.
S*pread* de fotografia de uma artista



CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS

Fig 49.
S*pread* de trabalho de uma artista

Com a trombose, fui obrigada a tomar anti coagulantes todos os dias e claro, como qualquer medicamento, tem os seus side effects. Sangrava das gengivas e do nariz, com olhos vermelhos, e tenho mais tendência a desmaios e quebras de tensão. Já não são muito frequentes, mas eram alterações que não me escapavam. Béné sobre Side effects

nome **Side effects**
artista **Benedita Ferreira**
data **2020**
material **Carvão e acrílico**
dimensão **14,8x21 cm**



CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS

Fig 50.
Pormenor de um *spread*
de texto de uma artista

Fig 51.
Pormenor de um *spread* de destaque 1. Sobre a infância

Os meus pais educaram-me e culturizaram-me de uma forma arquetipicamente feminina – encheram-me de toda uma parafernália de artigos cor-de-rosa, bonecas e nenucos, vestiam-me como a sua pequena princesa.

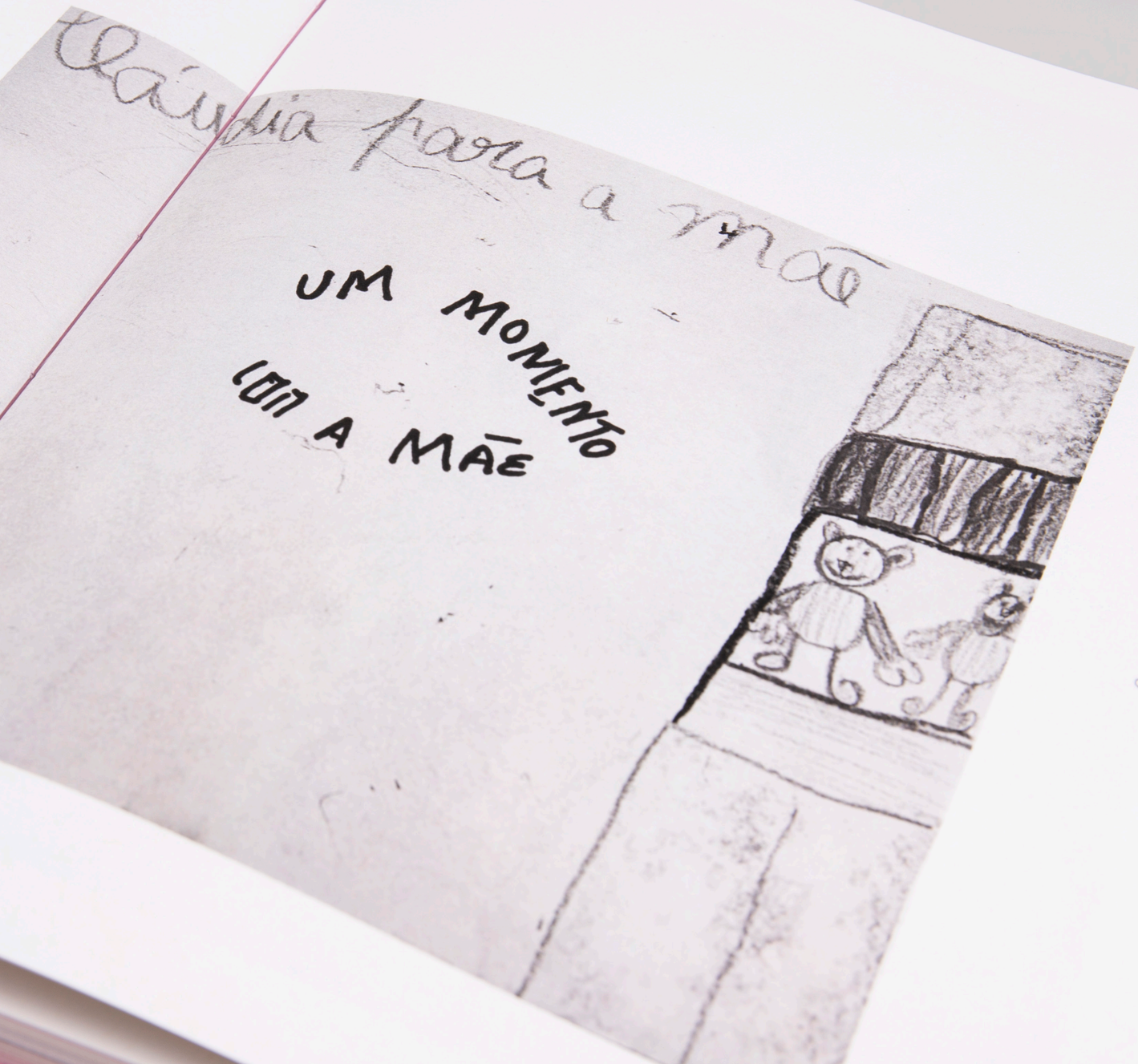


CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS

Se vi documentários
sobre o Caravaggio
ou o Pollock?
Claro que sim.
Agora mulheres
artistas? Pouco ou
nada ouvia falar.

Cláudia Cerqueira





CAPÍTULO III. (AS)ARTISTAS Sobre o ensino

Fig 52.
Pormenor de um *spread* de destaque 2. Sobre o ensino

Fig 53.
S*pread* de destaque
3. Sobre o trabalho



Não quero ser relevante por consequência do homem com quem casei, nem quero só obter reconhecimento a partir da minha terceira idade. Pior ainda, depois de morrer.

Benedita Ferreira

(AS)ARTISTAS
CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS



Fig 54.
Spread de trabalho de uma artista

nome **Mountain V**
artista **Margarida Almeida**
data **2020**
material **Acrílico em papel**
dimensão **24x18 cm**

CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS

Fig 55.
Pormenor de um *spread* de trabalho de uma artista

Fig 56.
Pormenor de um *spread* com nota de uma artista sobre a obra

Existe uma ambiência muito particular nas pinturas de Pierre Bonnard - como se capturassem o reflexo da luz no orvalho de todas as coisas ; como se as cores se movissentassem e migrassem de objeto em objeto - tudo isso na candura do espaço-casa, do espaço familiar e da janela como ecrã dessa luz imensa. Que esta minha pintura preste pelo menos uma singela homenagem a todas essas janelas de cor e luz de Pierre Bonnard. Margarida Almeida sobre The window of Pierre Bonnard.



CAPÍTULO III. (AS)ARTISTAS

nome **Mountain V**
artista **Margarida Almeida**
data **2020**
material **Acrílico em papel**
dimensão **24x18 cm**

Fig 57.
Pormenor de informações acerca da obra

CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS

Fig 58.
Pormenor de comportamento
da lombada



CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS

Fig 59.
Pormenor de introdução
da artista

Amarante, 1994

VERA MATIAS

Fig 60.
Pormenor de comportamento da lombada

CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS

Fig 61.
Pormenor de folhear a publicação



Fig 62.
Pormenor de folhear a publicação



CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS

Fig 63.
Pormenor de folhear a publicação

artista **Benedita Ferreira**
data **2021**
material **Caneta de tinta da china**
dimensão **32x22 cm**

CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS

Fig 64.
Pormenor de folhear a publicação



CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS

Fig 65.
Pormenor de comportamento da capa



CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS

Fig 66.
Pormenor de comportamento da capa

CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS

CAPÍTULO III.
(AS)ARTISTAS

Fig 67.
Pormenor da estampagem flex na capa

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este projeto e relatório são uma possibilidade de abordagem a uma temática que consideramos ser necessário explorar ainda mais, principalmente na importância de dar voz às histórias e ao trabalho de mulheres artistas em início de carreira, contudo percebemos neste momento da investigação que o nosso contributo é metaforicamente uma gota de água num oceano de análise vasto. Felizmente em várias áreas e também no design gráfico, questões como as que aqui foram levantadas já são repensadas, e isso deve-se em grande parte ao movimento feminista e à resiliência e força de tantas mulheres. Apesar deste relatório não se aprofundar no campo das ciências sociais, e ser breve a referência que faz à relação da luta feminina e ao movimento a ela associado com o design gráfico, é importante que, nas considerações finais se explique porque foi breve.

No início deste projeto não tinha noção da profundidade dos temas que teria que analisar para consolidar a ideia que tinha para o projeto prático. Nem previa a importância social que o projeto poderia alcançar, expondo histórias de infância, de formação e trabalho de sete mulheres artistas. Enquanto autora, estudante e apreciadora de Arte, não foi difícil compreender o que as artistas partilharam e até me identificar com algumas histórias. Penso que essa intimidade gerou a confiança, o que tornou o processo mais simples e eficaz com o que era pretendido.

Em relação ao movimento feminista, posso concluir que a questão que Simone de Beauvoir lançava na segunda onda de feminismo, "Onde surge a desigualdade entre homens e mulheres?" ainda se coloca. Como pode a sociedade desenvolver-se paralelamente a essas questões? Perguntas como estas não servem apenas para refletir, mas também para as combatermos com o que nos é possível, percebendo de que modo somos capazes de as alterar. Ainda que a igualdade de género seja uma questão discutida e atravesse um período de progresso, ainda existem mulheres que sofrem de discriminação de género diariamente, algumas aceitando até que essa é uma forma de ser e estar.

Na Arte as conquistas são imensas, como tentamos expor no primeiro capítulo deste relatório. E resultado disso são as taxas superiores de mulheres comparativamente a homens inscritos nas faculdades de Arte nos últimos anos, facto que as sete artistas assumiram e destacaram. No entanto algumas das perguntas das entrevistas acabaram por confirmar que ainda há trabalho a fazer, nomeadamente quando se repetem nas entrevistas a descrição de comportamentos de docentes e estudantes, contrários à igualdade de direitos e representação.

Algumas das questões que se consideraram mais relevantes acabaram por ser respondidas embora algumas não façam agora parte do projeto prático pela não autorização das entrevistadas. Todas assumiram que em algum momento sentiram falta de referências femininas na Arte, seja como docentes ao longo da sua formação, ou como no estudo da História da Arte como incremento da presença da mulher e a sua importância decisiva em diferente níveis e contextos do universo da Arte.

Algumas partilharam até o momento em que conheceram pela primeira vez uma mulher artista, o que indica essa escassez. A Vera Matias contou que a primeira mulher com quem teve contacto no mundo da Arte era mulher de um tio também pintor. Pelo que explica, assim que o casal teve filhos, a mulher deixou de pintar. O tio, contrariamente, foi bastante reconhecido e viveu da Arte o resto da vida. Esta memória é um possível indicador da desigualdade de género, e também a Numpára fez referência a um momento onde, já estudante de Arte, se deparou, fora da escola, com uma peça assinada por uma mulher. Foi em Cós, perto da aldeia dos seus avós, que viu pela primeira vez uma pintura do séc.XVII, Antiguidade Clássica, assinada por Josefa de Óbidos.

Esta memória da Numpára, entre outras das restantes artistas, concluem que nem todas concordam com os conteúdos discutidos no ensino da História da Arte em Portugal. Depois de falar sobre o caso que a fez concluir que a primeira obra de uma mulher com a qual teve contacto foi fora do núcleo académico, embora já estudasse Arte, a artista alongou-se ao explicar que os seus professores tiveram uma enorme influência na forma como a História da Arte lhe foi ensinada, e que sempre que a projetaram para além dos livros escolares, aprendeu mais.

Sobre a discriminação enquanto mulheres artistas, a Catarina Lucas falou em progresso. Contou que ainda que na sua infância não tenha sentido, é quando passa a adolescência que se depara com a desigualdade de género. No entanto, e porque a sua turma no curso de Pintura era maioritariamente constituída por mulheres, perspetiva um futuro mais justo para o sexo feminino.

Quando em certo momento me questionei se quereriam estas mulheres dar-me as respostas que procurava, estava certa. Algumas das artistas voltaram atrás com a sua palavra depois de na vídeo-chamada se terem comprometido a expor a sua opinião sobre todos os assuntos pretendidos, e muita da informação que obtive nas entrevistas precisou de ser editada ou mesmo eliminada, embora o que previa para a edição não passasse por esse tipo de modificações. A verdade é que no momento em que estávamos apenas as duas a conversar sobre situações menos confortáveis, as artistas sentiam-se à vontade para partilhar o que lamentavam, no entanto, parte desse conteúdo acabou por não ser público pela não autorização das entrevistadas. Mesmo que fosse possível eliminar as referências a nomes de pessoas ou instituições, a afirmação estaria associada à entrevistada, e por isso preferiram que

a retirasse.

Apesar disso, a avaliação geral que faço do que foi partilhado é positiva e perspetiva um futuro claro para as mulheres na Arte, devido ao seu esforço para perseguir o que ambicionam. Apesar dos obstáculos, estas artistas enfrentam as desigualdades.

O livro enquanto artefacto editorial persiste com a sua importante postura atemporal e mantém-se um objeto de manifestação social, cultural e política capaz de armazenar e divulgar uma mensagem. Funciona como uma ferramenta para a mudança e é fomentando o debate que se desconstroem conceitos sociais pré-estabelecidos.

A tarefa do designer não é apenas estética e de edição, é importante que entenda o tema com que está a trabalhar e o que está realmente a editar, e numa época tão incerta quanto a que atravessámos, isso é mais necessário que nunca.

Esta publicação pode ter continuidade noutros volumes e o estudo desenvolvido neste relatório não pode terminar por aqui. Sinto que este trabalho de investigação acabou por me motivar na procura de mais autores que abordem as temáticas aqui expostas, uma vez que acredito ao chegar ao fim desta etapa que a mudança e o combate à desigualdade de géneros é uma luta pessoal partilhada num coletivo. A opinião de sete artistas com formação em Portugal é apenas uma pequena semente representativa de um momento, e ao longo do projeto percebi que é possível aprofundar estas histórias e dar-lhes continuidade a partir de outros contributos. Uma das possibilidades para o futuro poderia passar por um novo volume anualmente, modificando a estratégia de seleção das artistas uma vez que, talvez através de uma *open-call*, se pouparia a etapa onde acabou por se perder algum tempo entre edições e adaptações. Através de uma *open-call*, chegariam até mim pessoas interessadas em comunicar esta problemática e artistas que se dedicam até unicamente a combater questões de género, o que enriqueceria a publicação.

Foi muito especial conhecer estas mulheres e o facto de que a pandemia poderia ter tornado a experiência menos especial foi felizmente contornado. Foi curioso conversar com a Cláudia em Cascais ou a Margarida em Faro através do *Zoom*, a ferramenta que a Covid-19 me deu a conhecer em 2020. Infelizmente não tive oportunidade de conhecer os seus espaços de trabalho, vê-las trabalhar nem tão pouco ver pessoalmente alguma das suas obras, no entanto são planos que temos agendados para os próximos meses, crentes de que tudo vai melhorar e felizes com as relações que pudemos criar com este projeto.

Desenvolver (AS)ARTISTAS foi um trabalho multi-disciplinar, que passou por estudar temas que desconhecia, analisar autores e livros sobre esse conteúdo e questionar as suas escolhas gráficas, conhecer pessoas, trazer as suas histórias para o contexto académico, e finalmente editá-las e montar um livro composto por histórias e obras de Arte.

Concluindo, acredito na importância social desta publicação uma vez que depende totalmente das histórias contadas na primeira pessoa por sete mulheres e sem esse contributo, não só não cumpriria com o que o estudo ambiciona, como não seria tão real e legitima. Este relatório e o projeto prático que por si se faz acompanhar são muito mais do que o estudo do design editorial e a importância do livro enquanto objeto, são sobre mulheres e as suas verdadeiras histórias. Essa verdade encontrou abrigo em (AS)ARTISTAS, como suporte para arquivo e disseminação de conhecimento, o que mais uma vez só comprova a importância do livro-objeto enquanto manifesto para a expressão social.

Considerações finais

(AS)ARTISTAS

BIBLIOGRAFIA

Abranches, Graça (2009) *Guia para uma Linguagem Promotora da Igualdade entre Mulheres e homens na Administração Pública*, Lisboa, CIG, Coleção Trilhos Da igualdade e do Manual de Imagem Institucional Igualitária da Universidade da Beira Interior.

Martins, Ana Paula Antunes (2015). O Sujeito “nas ondas” do Feminismo e o lugar do corpo na contemporaneidade. *Café com Sociologia, 4*.

Assreuy, Gabriela Lyrio. (2020). *As pertinências do livro impresso na atualidade*. (Mestrado), Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto.

Barreno, Maria Isabel. Costa, Maria Velho da. Horta, Maria Teresa. (2010). Novas cartas portuguesas. Alfragide: Publicações Dom Quixote.

Barroso, Maria. (2016). *Carolina Beatriz Ângelo: A prática da Medicina e a Luta pelos Direitos das Mulheres*. Paper presented at the Carolina Beatriz Ângelo: A prática da Medicina e a Luta pelos Direitos das Mulheres.

Bates, Laura. (2014). Children don't want sexist pink and blue toys. *The Guardian*.

Beauvoir, Simone. (2015). *O Segundo Sexo* (Vol. 1): Quetzal Editores.

Becker, Ilka. (2001). *Women Artists in the 20th and 21st Century*: Taschen.

Bolt, Laura. (2020). Women Make Up Over Half the Design Industry—So Why Are There So Few at the Top?. *Eye On Design*.

Boom, Irma (2016) *Passion for books/ Interviewer: C. Lund*. Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art. Retirado de https:/vimeo.com/169978080

Borsuk, Amaranth. (2018). *The book*. Cambridge: The MIT Press.

Burke, Tarana. (2020). Me too: History and Inception.

Castro, Zília Osório de, & Henriques, Isabel de Jesus. (2012). *Faces da Eva: Estudos sobre a Mulher*: Edições Colibri.

Cf. AIGA (2017). Design Census. Retirado de: https://gigazine.net/gsc_news/en/20170119-design-census-2017/\

Collins, Hill Patricia. Bilge, Sirma. (2016). *Intersectionality.* Cambridge: Polity Press.

Consolim, Veronica Homsi (2017). Um pouco da história de conquistas dos direitos das mulheres e do feminismo. *Justificando: Mentes inquietas pensam Direito*.

Consolim, Veronica Homsi. (2017). O que pede a terceira onda feminista? *Justificando: Mentes inquietas pensam Direito*.

Cova, Anne. Gorjão, Vanda. Freire, Isabel. (2020). Cem anos de lutas femininas e feministas em Portugal: o exemplo das pioneiras. *Público*.

Crenshaw, Kimberlé. (2002). Documento para o encontro de especialistas em aspetos da discriminação racial relativos ao género. *Universidade da California, Los Angeles*.

Cruz, Angélica Lima. (2010). O olhar predador: A Arte e a violência do olhar. *Revista Crítica de Ciências Sociais.*

Cunha, Silvia. (2021). Mulheres artistas: Os museus são delas em 2021. *Visão.*

Ribeiro, Djamila. (2018). *Quem tem medo do feminismo negro.* São Paulo: Editora SCHWARCZ S.A.

Duby, Georges. Perrot, Michelle. (1991). *História das Mulheres no Ocidente: O século XX* (Vol. 5): Edições Afrontamento.

Elan, Priya. (2014). Think pink: how the colour is being reclaimed. *The Guardian*.

Ensina, RTP. (2008). Câmara Clara - Feminismo em Portugal. In Inês Fonseca Santos (Ed.), *Na pista do feminismo português*.

Furtado, José Afonso. (2000). *Os Livros e as Leituras. Novas Ecologias da Informação*, Lisboa, Livros e Leituras.

Furtado, José Afonso. (2003). O Papel e o Pixel. *Ciberscópio*.

Garcia, Carla. (2011). *Breve história do feminismo.* Claridade São Paulo.

Gay, Roxane. (2014). Bad Feminist. Little, Brown Book Group.

Gosslee, John, & Heather, Zises. (2018). *50 Contemporary Women Artists*.

Gouges, Olympe de. (1791). Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne. *Gallica: Les Essentiels Littérature*.

Higgins, Dick (1982). A book. New Wilderness Letter. Retirado de https:/ media.sas.upenn.edu/jacket2/ pdf/reissues/new-wilderness/J2_ Reissues_New-Wilderness- Letter-11_ December-1982.pdf

Lynch, Clifford (2001). The battle to define the future of the book in the digital world. *First Monday,* 6(6). https:// doi.org/10.5210/fm.v6i6.864

Leão, Júlia. (2019). *O Design Gráfico como Ferramenta na Divulgação do Movimento Feminista.* (Mestrado), Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

Mattoso, José. Vaquinhas, Irene. (2011). *História da Vida Privada em Portugal:* Circulo de Leitores e Temas e Debates.

McLuhan, Marshall. (1964). *Understanding media: The extensions of man.* Nova York, McGraw-Hill.

Monteil, Claudine. (2000). Os amantes da liberdade: a aventura de Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir.

Mourato, Felipa. (2015). O processo das Três Marias: História de um Julgamento. *Capazes.pt*.

Nochlin, Linda. (2016). *Why have there been no great women artists?*: Edições Aurora.

Nochlin, Linda. (2019). *Representing Women:* Thames & Hudson Ltd.

Reilly, Maura. (2015). *Women artists: The Linda Nochlin Reader:* Thames & Hudson.

Roque, Maria Isabel. (2018). A mulher na Arte: mais objeto que sujeito. *A.MUSE. ARTE*.

Scotford, Martha. (1991). Is there a canon of graphic design history?. *Design Culture: Facts and Artifacts.*

Silva, Cláudia. (2018). A favor de uma sinergia entre a 4ª Revolução Industrial e a 4ª Onda do Feminismo. *Público.*

Silveirinha, Maria João. (2003). *Novos media, Velhas questões.* Instituto de Estudos Jornalísticos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Soares, Manuela Goucha. (2016). Carolina votou em 1911. *Expresso.*

Souza, Karenn A. (2019) *Desestabilizando o prazer visual: Uma análise da representação da mulher na obra de Paula Rego.* (Mestrado), Universidade Federal do Espírito Santo.

Stallybrass, Peter. (2001). Books and scrolls: navigating the bible. In J. Andersen & E. Sauer (Eds.), *Material texts: books and readers in early modern England* (pp. 42–79). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Stephens, Megan. (2017). Women vs. Men: Who's on Top in the Design Profession? *Willoughby Design.*

Thériault, Anne. (2018). Real Gender Equality Includes Femininity (and the Color Pink). *yes! Solutions Journalism.*

Tiburi, Marcia. (2017). Feminismo Em Comum - *Para Todas, Todes E Todos*. Rio de Janeiro: Rosa Dos Tempos.

UMAR. (1998). *Movimento Feminista em Portugal*. Paper presented at the Seminário organizado pela UMAR, Auditório do Montepio Geral Lisboa.

Vicente, Filipa Lowndes. (2012). A Arte sem História: Mulheres e Cultura Artística (Séculos XVI-XX).

Vicente, Filipa Lowndes. (2016). *Aurélia de Sousa: Mulher artista (1866-1922)*: Edições tinta-da-china, Lda.

Vicente, Filipa Lowndes, & Vicente, Ana. (2015). Fora dos cânones: mulheres artistas e escritoras no Portugal de príncipios do século XX. *Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher.*

Wang, Yaqiu. (2020). #MeToo is at a crossroads in America. *The Washington Post*.

Wollstonecraft, Mary. (1792). *A Vindication Of The Rights Of Woman: With Strictures On Political And Moral Subjects.* [Ebook]. Disponível em: https://www.gutenberg.org/ ebooks/3420.